

**VISNYK
OF THE LVIV
UNIVERSITY**

Series Art Studies

Issue 26

Published since 2001

**ВІСНИК
ЛЬВІВСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ**

Серія мистецтвознавство

Випуск 26

Видається з 2001

Ivan Franko National
University of Lviv

Львівський національний
університет імені Івана Франка

2025

Друкується за ухвалою Вченої ради
Львівського національного університету
імені Івана Франка
(Протокол № 82/5 від 1 травня 2025 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

Двадцять шостий 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 образотворчого мистецтва, декоративного мистецтва, реставрації, музичного мистецтва, музикознавства, сценічного мистецтва, хореографічного мистецтва.

The twenty-sixth 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 research on current issues in visual arts, decorative arts, restoration, musical art, musicology, performing arts, and choreographic art.

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. Андришук**, 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’ячук**, 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 Golaczynska** (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,
79008 Львів, Україна
тел.: (38) (032) 2394197

Address of Editorial board:
Ivan Franko National
University of Lviv
18, Valova Str., room 16,
UA-79008 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, Леся Бернакевич
Комп’ютерна верстка – Дмитро Топорков

Адреса засновника:
Львівський національний університет
імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, 79008, Львів, Україна

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

© Львівський національний університет
імені Івана Франка, 2025

**ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО.
ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО. РЕСТАВРАЦІЯ**

УДК 75.052+75.071.1(477) +7.036 + 7.038

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.3–15>

**ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИЦІЙНОГО МОДЕЛЮВАННЯ
ПЕЙЗАЖНОГО ПРОСТОРУ ІВАНА ТРУША:
СТИЛІСТИЧНІ ІННОВАЦІЇ ТА АВТОРСЬКА МЕТОДОЛОГІЯ**

Юрій ЯМАШ

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3259-083X>

*Національний лісотехнічний університет України,
кафедра дизайну,
вул. Генерала Чупринки, 103, Львів, Україна, 79057
e-mail: jamash@ukr.net*

Інна ПРОКОПЧУК

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

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра театрознавства та акторської майстерності,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: inna.prokopchuk@ukr.net*

Виконано комплексне дослідження композиційної структури пейзажного живопису І. Труша (1869–1941) – одного з головних представників українського мистецтва межі XIX–XX ст., чия творчість стала фундаментальною для становлення національного варіанта імпресіонізму. Незважаючи на значну кількість публікацій, присвячених життю та творчості художника, композиційна організація його пейзажів досі залишалася малодослідженим аспектом. Саме тому статтю спрямовано на поглиблене осмислення авторської методології І. Труша, його ставлення до композиції як художньо-інтелектуального конструкту, що відображає не лише зоровий досвід, а й філософсько-світоглядні орієнтири митця.

Проаналізовано основи композиційні моделі, які застосовує художник: центральна, діагональна, трикутна, а також комбінаторна побудова простору. Значну увагу приділено дослідженню методів перспективного моделювання – зокрема лінійної та лаштункової перспективи. Вперше у мистецтвознавчий дискурс уведено поняття “лаштункова перспектива”, визначене як принцип організації зображуваного простору шляхом нашарування планів, подібно до театральних декорацій. Це нове поняття є

важливим теоретичним внеском у сучасну візуальну науку, адже воно допомагає точніше описати специфіку побудови простору у творах митців, які свідомо відходили від правил класичної лінійної перспективи.

На прикладі пейзажних полотен – “Самотня сосна”, “Дніпро”, “Ранок під містом”, “Копиці” – автор статті розкриває складну систему просторової організації, яку І. Труш створює за допомогою багатоплановості, тонального контрасту, ритмічного розташування елементів та зміщення оптичних акцентів. Увагу зосереджено на тому, як художник поєднує натурні студії з композиційною логікою, створюючи узагальнені, концептуальні образи природи, що відображають емоційний стан людини або загальний світоглядний контекст епохи. Важливе місце в дослідженні посідає аналіз специфіки переднього плану, який І. Труш трактує відповідно до імпресіоністичної естетики: уникаючи зайвого акцентування, надає композиції відкритості й легкості.

Доведено, що художнику притаманний високий ступінь композиційної свідомості: він не просто зображає краєвид, а конструє його відповідно до внутрішньої ідеї, концептуальної моделі. Художник сприймає композицію не як автоматичне відтворення натури, а як інструмент художнього синтезу, що допомагає трансформувати візуальний досвід у художній образ із глибоким змістовим наповненням. Таке бачення відповідає тенденціям європейського імпресіонізму, проте має виразні національні особливості, зокрема трактування пейзажу як символу внутрішнього стану, долі, часу й простору.

Наукове значення статті полягає в систематизації й теоретичному обґрунтуванні композиційних методів І. Труша як інструментів формотворення в українському імпресіонізмі. Введення терміна “лаштункова перспектива” збагачує теоретичний апарат сучасного мистецтвознавства, а виявлені закономірності можуть стати методологічною базою для аналізу інших явищ українського пейзажного живопису. Практична значущість полягає в можливості використання результатів дослідження в мистецькій освіті, музейній справі, кураторській діяльності, а також у створенні нових підходів до інтерпретації творів українського імпресіонізму у ширшому європейському контексті.

Ключові слова: українське мистецтво, живопис, композиційні засади, стилістичні особливості, мистецтвознавчий аналіз.

Постановка наукової проблеми. І. Труш – видатний український живописець кінця XIX – першої третини XX ст., чия творчість отримала широке визнання як на батьківщині, так і за її межами. Він відомий передусім як майстер пейзажного жанру, роботи якого зберігаються в музейних фондах і приватних колекціях Європи та США. Його художня спадщина охоплює численні краєвиди рідної Галичини, Гуцульщини, Правобережної України, а також пейзажі Криму, Палестини, Єгипту та Італії.

Незважаючи на значний інтерес дослідників до творчості І. Труша, багато аспектів його художньої манери залишаються недостатньо вивченими. Зокрема, його унікальні підходи до композиційної побудови пейзажу досі не були об’єктом для системного аналізу. Вивчення особливостей композиційної організації його творів дає можливість не лише розширити розуміння специфіки українського живопису тієї епохи, а й збагатити сучасну мистецтвознавчу теорію.

Актуальність теми зумовлена необхідністю глибшого розуміння художнього методу І. Труша, його внеску у розвиток імпресіоністичного

підходу в українському пейзажному живописі та важливістю адаптації досвіду художника в сучасних мистецьких практиках.

Аналіз останніх досліджень. Дослідження композиційних принципів у творчості І. Труша тривалий час залишалося поза безпосереднім фокусом уваги мистецтвознавців. Провідні фахівці, зокрема Ярослав Нановський, Григорій Островський та Марія Гудзевич, у своїх працях, присвячених його доробку, зосереджувалися на загальних аспектах творчої діяльності митця [1–5]. У центрі уваги були біографічні відомості, загальний стилістичний аналіз живопису І. Труша, а також вплив європейських художніх течій на формування його мистецького світогляду. Однак композиційні методи та способи організації простору у його картинах залишалися на периферії дослідницьких зацікавлень.

Тож серед наукових досліджень у цьому напрямі привертають увагу монографічні розвідки та спеціалізовані статті Ю. Ямаша, у яких він зробив ґрунтовний аналіз окремих аспектів творчої методології І. Труша. Зокрема, він зосередив увагу на унікальних композиційних підходах митця: використанні перспективи та принципах організації простору в різних жанрах живопису [6,7]. Важливим внеском у розуміння художнього методу І. Труша стала спільна робота Ю. Ямаша з іншими дослідниками у статті “The Theme of Flowers as a Sign of Impressionism on the Example of the Work of Ivan Trush (1869–1941)” [8]. У цій праці зроблено одну з перших спроб структурного аналізу композиційних рішень художника, розглянуто відповідність його методів імпресіоністичним традиціям, а також досліджено вплив європейських мистецьких тенденцій на розвиток його стилю.

Попри окремі напрацювання в цьому напрямі, питання систематичного та цілісного аналізу композиційних принципів у пейзажному живописі І. Труша досі залишається недостатньо вивченим. Це відкриває перспективи для подальших досліджень з метою глибше осягнути закономірності формотворення у творчості митця, розширити методологічний інструментарій для аналізу його художніх рішень та впливу творчої спадщини на розвиток українського мистецтва.

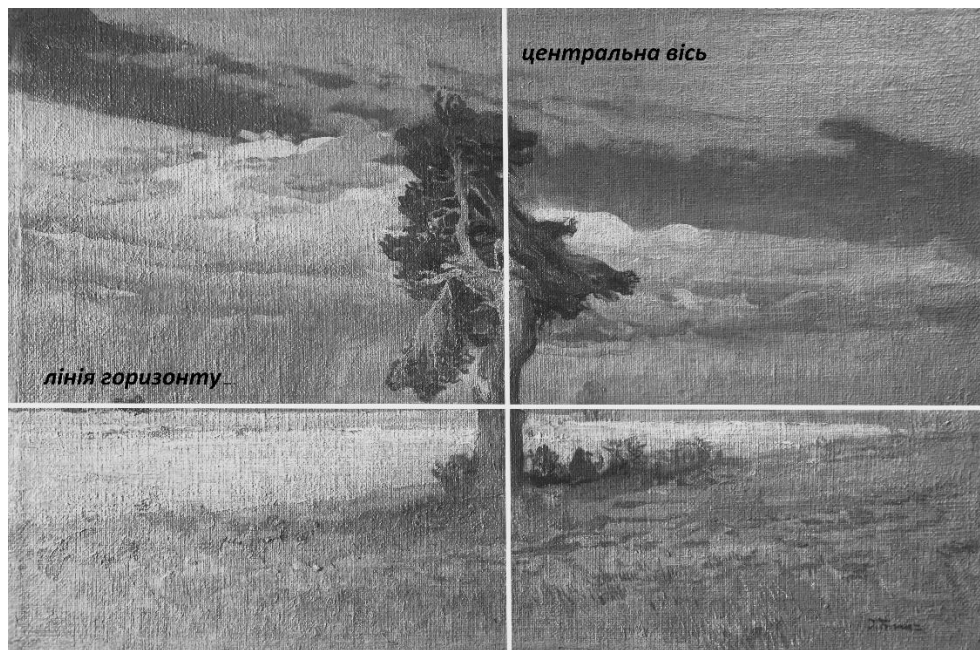
Останні дослідження свідчать про те, що проблема композиційних методів у живописі І. Труша набуває дедалі більшої актуальності та сприяє зростанню зацікавлення з погляду українських мистецтвознавців. Подальший аналіз його художньої методики дасть можливість не лише глибше зрозуміти творчість видатного майстра, а й простежити її зв'язок із загальноєвропейськими мистецькими процесами кінця XIX – початку XX ст.

Мета статті – провести мистецтвознавчий аналіз пейзажних творів І. Труша для виявлення основних композиційних принципів їх побудови, визначення авторських підходів до організації простору та розкриття стилістичних особливостей його живописної манери.

Виклад основного матеріалу. У практиці більшості художників-живописців під час організації композиційної структури домінує фотографічний принцип. Художник бачить краєвид, який його приваблює, і в кращому випадку шукає вигідний ракурс. Далі митець komponує на полотні зображення, намагаючись його передати якомога правдивіше. Тобто автор

художніми засобами практично копіює побачене як у рисунку, так і під час моделювання зображення у тонально-кольоровому вирішенні.

І. Труш міг використовувати такий підхід, проте вважав його найгіршим. Як художник, що отримав високу мистецьку освіту в Краківській академії мистецтв, набувши професійних навичок та глибоких теоретичних знань, він переконливо пояснював: “Не все знаходить артист готовий краєвид у природі, не все такий кусок землі, що з нього тільки дещо треба усунути або підчеркнути – часто буває так, що на образ-краєвид треба скласти більше мотивів, зібраних на різних місцях. Артист збирає тоді потрібні студії з природи і komponує з них одну органічну цілість дома в робітні. Такою дорогою йде ся звичайно тоді, коли артист хоче дібрати матеріал до якоїсь ідеї, обдуманой з гори. Краєвид, створений дорогою композиції, має звичайно більше змісту, ніж випадково знайдений, тому й більше промовляє до глядачів” [11, с. 8]. Із цієї тези стає зрозуміло, що в ієрархії власних засобів художник віддає перевагу методам композиційно віднайденим, а не натурним (фотографічним). І. Труш узагальнює свою думку й дає чітке та конкретне визначення композиції: “Композиція – співставлення, складання частин, приведення в порядок” [11, с. 9]. Вислови митця дають можливість зрозуміти його важливе й усталене авторське кредо, за яким художник, відповідно до свого задуму, може за потреби змінювати положення натурних об’єктів, їхню конфігурацію, а також додавати деталі.



Іл. 1. Центральна композиція у картині І. Труша “Самотня сосна”

Для виявлення головних принципів композиційної побудови у пейзажній картині на початковій стадії досліджень доцільно зупинитися на основних тематичних циклах І. Труша, зокрема: “В обіймах снігу”, “Про самоту” та “З життя пнів”. Ці серії робіт становлять трилогію “Про долю

дерева”, яка детально описана у фундаментальній двотомній праці Ю. Ямаша на основі його дисертаційної роботи [9; 10].

Одним із основних композиційних принципів, що застосовується не лише у пейзажному жанрі, а й у мистецтві загалом, є правило центральної композиції. Аналогічний композиційний метод художник часто використовує у циклі “Про самоту”, де зображує одинокі дерева, чия доля він персоніфікує з долею людини. Прикладом такої композиції може бути картина І. Труша “Самотня сосна” (П., о. 69 × 104. Приватна збірка) (Іл. 1).

І. Труш використовує центральну композицію, розміщуючи в центрі зображення сосну. Горизонтальний формат роботи допомагає авторові розкрити широку панораму краєвиду. Тут помітна змістова символіка, яка підсилюється завдяки цьому композиційному методу. Оскільки відбувається персоніфікація та проведення паралелей між життям дерева і людини, доцільно згадати прислів'я “Життя прожити – не поле перейти”. Перед нами – безмежне поле, рівнина, що тягнеться до самого небосхилу, сприяючи відчуттю її космічної масштабності. Одинокі дерева біля горизонту та ще дві крони, що ледь виглядають з-за краю землі, не пом'якшують відчуття самотності головного персонажа твору – сосни, зламані життєвими випробуваннями.

Серед композиційних методів, які застосовує І. Труш в організації площини твору, привертає увагу цікавий аспект. Художник використовує метод чергування світлих і темних клиноподібних горизонтальних плям. Ділянка “землі” складається з двох клинів, розділених діагонально: темного на передньому плані та світлого – за ним. Ділянка “неба” містить чотири клиноподібні зони: нижня – темна із грозовим дощем, вище – світла хмара, далі – смуга чистого синього неба, а на самій горі – знову світлі хмари. Це чергування з діагональним поділом надає картині динаміки й ритму.

Крім того, художник досягає цим поділом ще однієї важливої мети – структурує площину землі на кілька планів: перший план – нижній правий клин; другий – сосна з невеликими кущиками поряд; третій – світлий клин ліворуч, за деревом; четвертий план – темна вузька смуга з самотнім силуетом дерева біля горизонту. Завдяки цьому методу І. Труш передав глибину простору й відчуття безкрайності степового ландшафту.

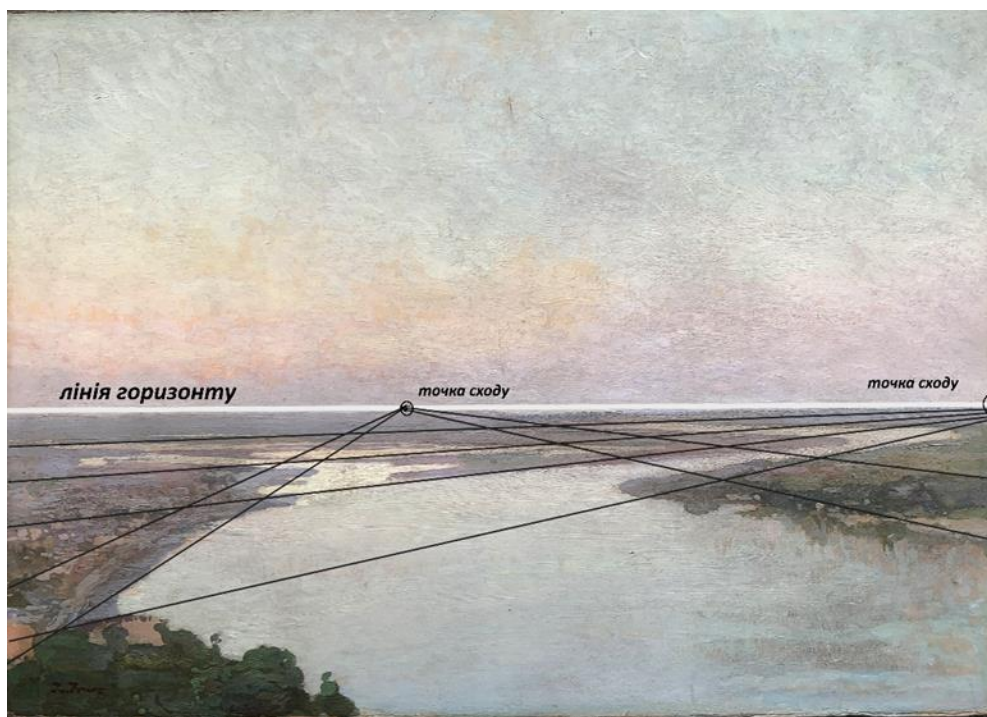
Ще одна важлива композиційна особливість, яка свідчить про імпресіоністичний підхід І. Труша, – специфічне трактування переднього плану. Підсвідомо він використовує принципи французьких імпресіоністів, які у своїх пейзажах уникали активних елементів на передньому плані. Це контрастує з традиціями доімпресіоністичної доби, наприклад, із підходом барбізонців [6; 8]. В І. Труша передній план залишається повністю вільним, що надає композиції легкості й відкритості.

Картина І. Труша “Дніпро” (К., о. 52,5×74. Приватна збірка) є прикладом застосування лінійної та лаштункової¹ перспективи під час

¹ Лаштункова перспектива – художній метод створення глибини простору у живописі, графіці та сценографії, заснований на розміщенні об'єктів у кількох чітко відокремлених планах, подібно до театральних лаштунків (звідси й назва).

побудови композиції (Іл. 2). Метод лаштункової перспективи особливо важливий у пейзажному живописі, коли нема чітких лінійних напрямів для побудови перспективи, як у архітектурі, і художник змушений створювати простір за допомогою композиційних підходів. Основними принципами такої перспективи є: пошарове розташування об'єктів, коли простір будується через розміщення переднього, середнього та заднього планів; перекриття елементів – об'єкти на передньому плані частково закривають об'єкти, розташовані далі; зменшення контрастності та деталізації за віддалення об'єктів, що також застосовується у повітряній перспективі. Зазначимо, що термін “лаштункова перспектива” є відсутнім у сучасних мистецьких словниках [12].

Автор обирає горизонтальну композицію, що підсилює динаміку і експресію сприйняття зображення, а також допомагає розкрити широку панораму краєвиду. Особливо динамічною є нижня частина полотна – “земля-ріка”, де рух створюється завдяки діагональному перетину берегових ліній.



Іл. 2. Застосування лінійної перспективи у побудові композиції картини І. Труша “Дніпро”

Тональна відмінність між двома стихіями – водною та повітряною, верхньою і нижньою частинами полотна – є мінімальною. Основний акцент художник робить на світлу площину ріки, яку обрамляють набагато темніші береги. Контраст виникає не лише на рівні тональності, а й завдяки малярському трактуванню: автор використовує чергування методу тональної розтяжки та корпусного письма. У зображенні неба і води переважають спокійні, приглушені тони, тоді як земля моделюється активними,

різновекторними рухами (лише на лінії горизонту використано прямі, довгі мазки).

Найтемніша пляма, яка створює композиційний центр, розташована на лінії діагоналі: від лівого нижнього кута – зелена лісова маса, що переходить у верхній правій частині (правий берег) в іншу за відтінком зелену пляму.

Сюжет надає можливість І. Трушеві застосувати лінійну перспективу, оскільки правий і лівий береги Дніпра умовно паралельні й під час скорочення сходяться на горизонті. Оскільки русло ріки має вигини, то можна зауважити кілька точок сходження (Іл. 2).

Наступним важливим методом художника є застосування принципу плановості. Передній план – берег ліворуч. Відтак, вище – різко віддалена прибережна ділянка. Третій план – берег праворуч. Четвертий і наступні плани – кілька ділянок суші, розташованих ближче до горизонту.

Варто зазначити, що сама ріка рухається вздовж зазначених планів і також перспективно віддаляється. Завдяки методу лінійної перспективи та плановості створюється відповідна глибина простору, а також розкривається широка панорама краєвиду.

Наявність численних аналогічних робіт свідчить про те, що художник під час їх створення застосовує метод варіабельності², щоразу намагаючись удосконалити композицію.

На перший погляд, у простій, невибагливій композиції автор демонструє високий професіоналізм: він майстерно використовує принципи організації площини картини, вдало співвідносить великі поверхні й водночас за допомогою композиційних засобів створює чітку, стійку й органічно цілісну структуру.

На наступному прикладі – картині І. Труша “Ранок під містом” (К., о. 46 × 55,5. Приватна збірка) – можна простежити більш складну структурну організацію твору, у якому відбувається комбінація центральної, діагональної та трикутної композиційних схем (Іл. 3).

Попри помітну присутність діагоналей, композиція з чітко окресленим акцентом у вигляді хреста має виразну домінанту. Її центр та значущість додатково вирізняються перетином діагоналей, утвореними абрисами схилів, які сходяться у точці, наближеній до головної осі формату.

Основний акцент у аналогічних картинах, зокрема й у творі “Ранок під містом” – високий хрест у центрі композиції. Симетрію твору підкреслюють круті схили ліворуч і праворуч, контури яких подібні до перспективних ліній

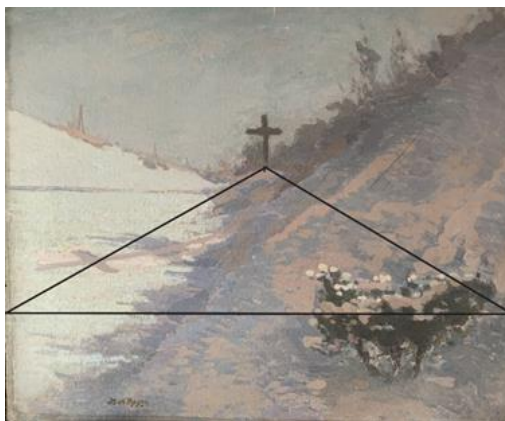
² Метод варіабельності – підхід у мистецтві, дизайні, літературі та інших творчих царинах, який передбачає змінність і варіювання композиційних, колірних, просторових чи інших елементів у процесі створення твору. І. Труш застосовував метод варіабельності у своїх пейзажах, зокрема, у серіях картин, де один і той самий мотив (наприклад, “Дніпро”, “Копиці”, “Одинокі дерева”) міг бути зображений у різних варіантах із незначними змінами композиції, кольору або освітлення.

сходу, що сприяє візуальному руху зображення. Частина землі, вкрита снігом (“царина білої смерті”), суттєво переважає за площею небо, створюючи відповідний емоційний настрій.

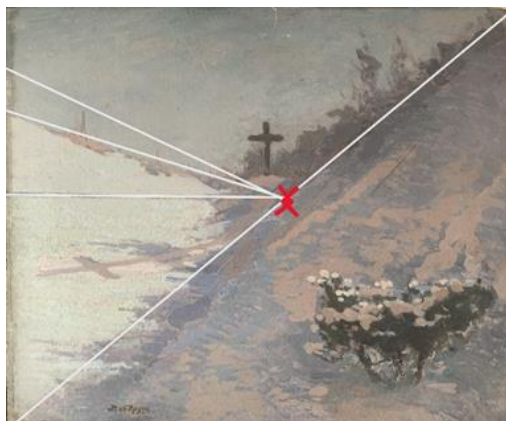
Нижню частину картини (землю) художник також розділяє на ліву – освітлену сонцем, і праву – затемнену, що перебуває у глибокій тіні. Ліва ділянка – найсвітліша зона композиції – тонально не надто відрізняється від трикутної ділянки неба, і разом вони створюють протизвагу темній плямі правого, неосвітленого схилу. Поділ між цими світлими та темною частинами утворює діагональ, що пролягає від нижнього лівого кута композиції до її верхнього правого. Такий метод значно підсилює динаміку сприйняття роботи.

У правому нижньому куті автор розміщує зображення маленької засніженої сосни. Разом із хрестом і тінню від нього (головні елементи картини) під час з’єднання прямими лініями вони утворюють геометричну фігуру із рівними бічними сторонами – композиційно зрівноважений трикутник (Іл. 3).

Під час побудови композиції І. Труш використовує лінійну перспективу (Іл. 4). Абриси схилів насправді не імітують перспективного скорочення. У реальності права і ліва частини придорожньої ділянки пролягають паралельно залізничній колії, а це означає, що паралельні лінії, за законами перспективи, сходяться на лінії горизонту, яка збігається з лінією очей спостерігача пейзажу.



Іл. 3. Композиційна побудова картини І. Труша “Ранок під містом”



Іл. 4. Використання лінійної перспективи в картині І. Труша “Ранок під містом”

Можна нарахувати чотири такі паралельні лінії, а також п’яту умовну пряму, яка з’являється під час з’єднання верхівок стовпів лінії електропередач (Іл. 4).

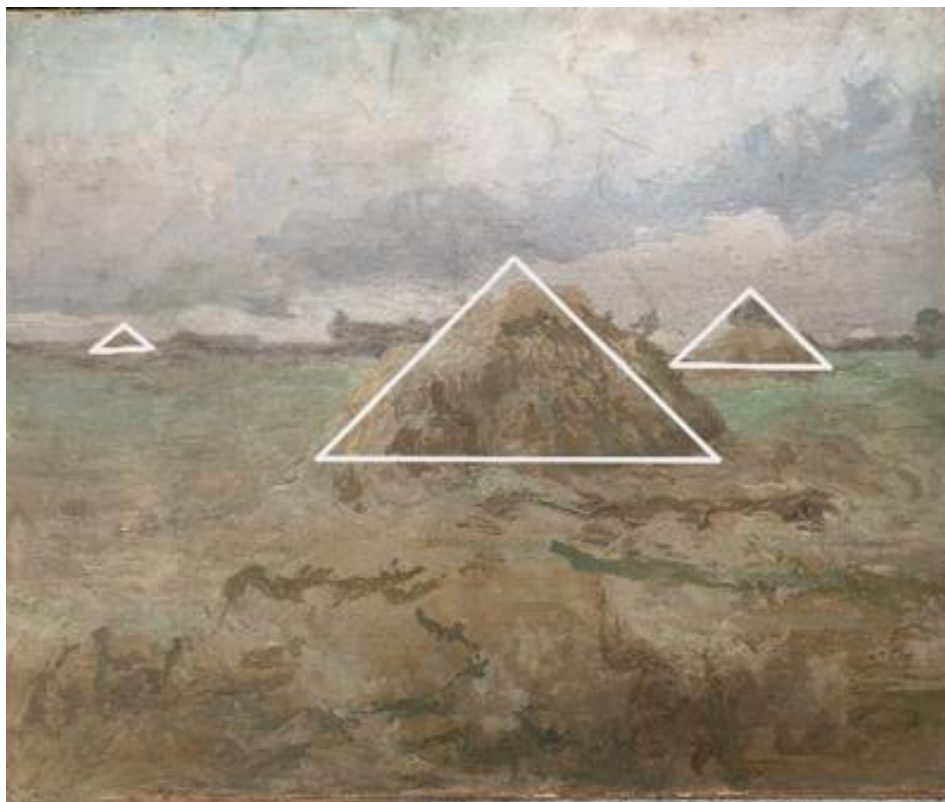
Глибину простору в композиції І. Труша створено завдяки структуруванню площини на плани: перший план – засніжена сосна; другий – кущ ліворуч; третій – могила стрільця, схил гори з деревами праворуч; четвертий – залізничний насип із колією; останній план – схил гори ліворуч із деревами та стовпами електромережі.

Правила лінійної перспективи застосовують, зокрема, у ритмічному зображенні лінії електропередач, що поступово зменшуються в масштабі. Водночас у роботі також помітний вплив повітряної перспективи: художник

поступово послаблює тональність аналогічних елементів (зони снігу, дерев) у кожному наступному плані, підкреслюючи їхнє віддалення.

Помітним композиційним методом, який І. Труш застосовує у картині “Копиці” (К., о. 46 × 55,5. Приватна збірка), є лаштункова перспектива або принцип плановості. Частково про цей метод уже згадували під час аналізу попередніх творів митця.

У ландшафтному краєвиді зазвичай нема чітких опорних точок для застосування лінійної перспективи, тож І. Труш організовує простір картини подібно до театральних куліс.



Іл. 5. Метод плановості або лаштункової перспективи в картині І. Труша “Копиці”

Художник так розміщує копиці на полі, що створює ефект ритму, ритму з геометричною прогресією. Кожен наступний трикутник зменшується за масштабом.

Принцип побудови такого зображення базується на правилах плановості, коли кожний наступний план має не тільки інший масштаб, а й неподібний характер прописки.

Передні плани, як звичайно, більш пастозні, мають відносно насичені відтінки і тепліший колорит. У міру віддалення колір втрачає активність і стає холоднішим. У цій картині чітко простежується кілька композиційних планів: перед копицею розташовано частину поля, за ним у центрі – сама копиця, далі – луки, а в глибині – інші копиці, розташовані у просторі так, що поступово

ведуть погляд до смужки дерев на горизонті, яка то зникає, то знову з'являється, формуючи небокрай.

Таке розташування створює виразне відчуття глибини простору. Оскільки копиця на передньому плані посідає центральне місце в композиції, І. Трушеві вдається врівноважити елементи зображення без надмірних засобів.

Загалом у композиційному рішенні “Копиць” відчувається логічна послідовність і професійна системність, гармонійно поєднані з емоційною виразністю, яка передається завдяки кольоровому вирішенню.

Висновки. Дослідження особливостей композиційного моделювання пейзажного живопису І. Труша дає можливість сформулювати основні положення щодо його авторської методології та стилістичних інновацій. Аналіз художніх творів засвідчує, що митець свідомо поєднував академічні принципи композиції (центральну, діагональну, трикутну схеми) із нетрадиційними підходами, серед яких – комбінаторна композиція, лінійна та лаштункова перспектива, метод варіабельності композиції, а також імпресіоністичний підхід до моделювання простору.

З'ясовано, що І. Труш відходить від натурного копіювання, натомість застосовуючи синтетичну композицію, у якій окремі мотиви об'єднуються в цілісну візуальну структуру. Визначальними для його художньої системи є ритмічна організація зображення, активне використання контрасту та поетапне структурування простору, що забезпечує візуальну глибину й динаміку пейзажу.

Наукове значення дослідження полягає у систематизації композиційних підходів художника та вперше введеному у мистецтвознавчий дискурс терміні “лаштункова перспектива”, що визначає принцип організації простору у живописі. Цього поняття нема у сучасних мистецтвознавчих словниках, а його обґрунтування сприяє розширенню теоретичних уявлень про перспективні рішення у пейзажному жанрі.

Результати дослідження є важливими для подальшого вивчення композиційних закономірностей в українському живописі кінця XIX – початку XX ст. та можуть бути використані в мистецтвознавчих і живописних практиках, зокрема у навчальних програмах мистецьких дисциплін. Виявлені закономірності сприяють уточненню стилістичних особливостей в українському імпресіонізмі та сприяють можливості більш комплексно аналізувати розвиток композиції у національному художньому контексті.

Список використаної літератури та джерел

1. Basanez T. V. *Ivan Trusz ein europaischer Maler aus der Ukraine*. Duren. 1997. 183 s.
2. Біла О. Я. *Відомий і невідомий Труш : науковий альбом-каталог*. Національний музей у Львові ім. Андрія Шептицького. Львів, 2019. 376 с. : іл.
3. Гудзович М. Л. Іван Труш. *Образотворче мистецтво*. 1940. № 5. С. 10–12.
4. Островський Г. І. *І. Труш. Нарис про життя та творчість*. Київ : Мистецтво, 1955. 88 с.

5. Нановський Я. Й. *Іван Труш*. Київ : Мистецтво, 1967. 88 с. : іл.
6. Ямаш Ю. В. Стилістичні паралелі живопису І. Труша і французьких імпресіоністів. *Вісник Закарпатської академії мистецтв*. Ужгород : ЗАМ, 2020. Вип 14. С. 18–192.
7. Yamash Y. V. A picture of a pine and the personalized fate of the artist. *Scientific thought development: Medicine, Psychology and sociology, Biology and ecology, Agriculture, Art history. Monographic series "European Science"*. Book 21. Part 2. Karlsruhe, Germany : ScientificWorld-NetAkhatAV, 2023. P. 106-131. DOI: 10.30890/2709-2313.2023-21-02.
8. Yamash Y. V., Prokopchuk I. Yu., Pelekh M. I., Padovska, O. V., & Zhrebetska O. M. The Theme of Flowers as a Sign of Impressionism on the Example of the Work of Ivan Trush (1869–1941). *Herança*, № 7 (1). 2023. P. 126–135. <https://doi.org/10.52152/heranca.v7i1.812>.
9. Ямаш Ю. В. *Труш малює трилогію про долю дерева. Про самоту. В обіймах снігу*. Львів : Ліга-Прес, 2023. Ч. I. 200 с.: іл.
10. Ямаш Ю. В. *Труш малює трилогію про долю дерева. З життя пнів. Триптих. Епілог*. Львів : Ліга-Прес, 2023. Ч. II. 200 с. : іл.
11. Труш І. З малярської робітні. Як повстає образ. *Будучність*. 1899. Ч. IV. С. 8–10.
12. Образотворче мистецтво: Енциклопедичний ілюстрований словник-довідник / упоряд. А. Пасічний. Київ : Факт, 2007. 680 с. : іл.

References

1. Basanez, T. V. (1997). *Ivan Trusz ein europaischer Maler aus der Ukraine*. Duren.
2. Bila, O. Ya. (2019). *Vidomyi i nevidomyi Trush : naukovyi albom-katalog*. Natsionalnyi muzei u Lvovi im. Andreia Sheptytskoho. Lviv.
3. Hudzovych, M. L. (1940). *Ivan Trush. Obrazotvorche mystetstvo*, 10–12.
4. Ostrovskiy, H. I. (1955). *I. Trush. Narys pro zhyttia ta tvorchist..* Kyiv : Mystetstvo.
5. Nanovskyi, Ya. Y. (1967). *Ivan Trush*. Kyiv : Mystetstvo.
6. Yamash, Yu. V. (2020). Stylistychni paraleli zhyvopysu I. Trusha i frantsuzkykh impresionistiv. *Visnyk Zakarpatskoi akademii mystetstv*. Uzhhorod : ZAM, 14, 18–192.
7. Yamash, Y. V. (2023). A picture of a pine and the personalized fate of the artist. *Scientific thought development: Medicine, Psychology and sociology, Biology and ecology, Agriculture, Art history. Monographic series "European Science"*. Book 21. Part 2. Karlsruhe, Germany : ScientificWorld-NetAkhatAVP, 106–131. DOI: 10.30890/2709-2313.2023-21-02.
8. Yamash, Y. V., Prokopchuk, I. Yu., Pelekh, M. I., Padovska, O. V., & Zhrebetska, O. M. (2023). The Theme of Flowers as a Sign of Impressionism on the Example of the Work of Ivan Trush (1869–1941). *Herança*, 7 (1), 126–135. <https://doi.org/10.52152/heranca.v7i1.812>.
9. Yamash, Yu. V. (2023). *Trush maliuie trylohiuu pro doliu dereva. Pro samotu. V obiimakh snihu*. Lviv : Liha-Pres, I.

10. Yamash, Yu. V. (2023). *Trush maliuie trylohiu pro doliu dereva. Z zhyttia pniv. Tryptykh. Epiloh*. Lviv : Liha-Pres, II.

11. Trush, I. (1899). *Z maliarskoi robitni. Yak povstaie obraz. Buduchnist*, IV, 8–10.

12. *Obrazotvorche mystetstvo: Entsyklopedychnyi iliustrovanyi slovnyk-dovidnyk*. (2007). / uporiad. A. Pasichnyi. Kyiv : Fakt.

FEATURES OF COMPOSITIONAL MODELING IN IVAN TRUSH'S LANDSCAPE ART: STYLISTIC INNOVATIONS AND AUTHORIAL METHODOLOGY

Yurii YAMASH

*National Forestry University of Ukraine, Department of Design,
General Chuprynka Str., 103, Lviv, Ukraine, 79057
e-mail: jamash@ukr.net*

Inna PROKOPCHUK

*Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Theater Studies and Acting,
Valova Str., 18, Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: inna.prokopchuk@ukr.net*

This article presents a detailed study of the compositional structure in the landscape paintings of Ivan Trush (1869–1941), a significant figure in Ukrainian art during the late 19th and early 20th centuries. His artistic contributions laid the groundwork for the emergence of a national variant of Impressionism. Despite the numerous publications focused on Trush's life and work, the compositional organization of his landscapes has not been thoroughly explored. Therefore, this study aims to enhance our understanding of Trush's methodological approach and how he perceived composition as an artistic and intellectual construct that reflects not only visual experiences but also his philosophical and ideological perspectives. The research analyzes the primary compositional models employed by Trush, including central, diagonal, triangular, and combinatorial spatial structures. It pays special attention to methods of perspective modeling—particularly linear perspective and what this study defines as “stage-like perspective” (from the Ukrainian term “lashtunkova perspektyva”). This term, introduced for the first time in art historical discourse, describes a mode of spatial organization where visual planes are layered, similar to theatrical stage design. This concept serves as a significant theoretical contribution to contemporary visual studies, providing a clearer description of spatial construction in artworks that deviate from classical linear perspective conventions. By examining landscape works such as “The Lonely Pine,” “Dniro,” “Morning Near the City,” and “Haystacks,” the article reveals the intricate spatial systems that Trush constructs through multilayered depth, tonal contrast, rhythmic arrangement of elements, and shifts in optical emphasis. The focus is on how the artist integrates plein-air studies with a conscious compositional logic, creating generalized, conceptual images of nature that convey emotional states or reflect broader ideological contexts of his time. Particular attention is given to

Trush's treatment of the foreground, which aligns with Impressionist aesthetics—deliberately avoiding excessive detail to enhance the openness and airiness of the composition.

The study highlights Trush's advanced understanding of composition, illustrating that he does more than simply depict a landscape; he constructs it based on an internal idea or conceptual model. For Trush, composition is not just a passive reproduction of nature, but rather a tool for artistic synthesis. This process allows him to transform visual experiences into meaningful aesthetic images. While his approach shares similarities with the principles of European Impressionism, it is also marked by unique national characteristics, particularly in how he interprets the landscape as a symbol of inner life, destiny, time, and space. The scholarly value of this article lies in its systematic analysis and theoretical exploration of Ivan Trush's compositional methods as tools for form-making within Ukrainian Impressionism. The introduction of the term "stage-like perspective" enriches the theoretical vocabulary of contemporary art history. The findings provide a methodological foundation for further exploration of Ukrainian landscape painting and can be applied in art education, curatorial practice, museum work, and the interpretation of Ukrainian Impressionist art within a broader European context.

Keywords: Ukrainian art, painting, compositional principles, stylistic features, art historical analysis.

Стаття надійшла до редколегії 16.03.2025

Прийнята до друку 28.04.2025

УДК 730.071.1(477)“19”:94-054.7(=161.2) (100)
DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.16–24>

BETWEEN THE IMMANENCE AND COGNITION: ALEXANDER ARCHIPENKO'S CREATIVE EXPERIENCES

Mariya KLYMENKO

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7792-3714>

*Ivan Franko National University of Lviv, Faculty of Culture and Arts,
Department of Theater Studies and Acting,
Valova Str., 18, Lviv, Ukraine, 79000
e-mail: mariia.klymenko@lnu.edu.ua*

The article explores the creative experience of Alexander Archipenko (1887–1964), a prominent innovative sculptor of the 20th century, compared with well-known representatives of Modernism. A number of the sculptor's artistic experiments have been identified. Alexander Archipenko paved the way for subsequent generations, including Henry Moore, Pablo Gargallo, Giacomo Manzù, Alberto Giacometti, Ossip Zadkine, Alexander Calder, Antoine Pevsner, Katarzyna Kobro, Marthe Donas, David Smith, Jean Arp, Barbara Hepworth, and a plethora of 21st-century artists. The influence of the ideological concepts of the 20th-century artistic process on the formation of Archipenko's artistic paradigm has been proven.

A parallel between Cubist explorations in the paintings of Georges Braque, Pablo Picasso, and Albert Gleizes and the sculpture of Alexander Archipenko has been traced. As a result of analyzing the circle of mutual influences, standard features between Alexander Archipenko's works and key figures of Modernism have been identified. The controversial nature of the sculptor's work, which accumulated cultural and national components as well as a universal mode of thinking, has been examined. The typical nature of the artist's works with the artifacts of the culture of his native land has been outlined. The shared visual features and internal content have been identified. Shape, line, color, and texture were the primary means of expression that exhibited similarities. This set of fundamental concepts, developed by Archipenko, holds a significant place in the contemporary artistic process.

He was among the first sculptors to reduce plastic forms to integral, concise objects. Alexander Archipenko influenced the development of many famous artists of the 20th century. Researching the figurative and semantic range of Alexander Archipenko's work, it was concluded that his creative approach followed a structured and systematic process. The artist absorbed the multicultural experiences of humanity while asserting his individuality. At the initial stages of visual realization, the sculptor relied on intuition, which served as a driving force to create a cohesive, logically structured plastic image. In his ideological beliefs, Alexander Archipenko turned to the concept of Universalism. By internalizing the fundamental principles of universal intelligence, he developed his methodological approach to thinking. Alexander Archipenko's active fascination with experimental practices contributed to the discovery of his key innovations. The artist often engaged in meditative

practices that contributed to forming his inner creative content – both as an individual and as an artist – while manifesting in the plastic visualization of his thoughts.

Keywords: Alexander Archipenko's art, sculptor, 20th century, Modernism, plastic art.

Introduction. There are controversial opinions about the impacts on the development of Archipenko's art (1887–1964) paradigm. Many art historians take the position of the sculptor's formation by synthesis of the universal cultural experiments. The important argument for this is the sculptor's leaving for Paris in 1908 [11, p. 183] and never returning to Kyiv, his entering the polycultural space of the city and getting acquainted with many museum artifacts. Archipenko's contradictory statements about his equal Ukrainian and Chinese affiliation [12, p. 36] were important in proving the transnational character of his art. There is no doubt that Universalism formed the background of his art. "Fundamentally, it consists of the apprehension and use of the rudimentary constructive forces of nature: by continuing nature's process of perpetual transformations from one thing into another; by rearranging its fundamental elements in a new order evolving into a new aspect" [7, p. 27].

Analysis of studies and publications. The research was primarily based on the publication "Archipenko: Fifty Creative Years 1908–1958" (1960) [7] by Alexander Archipenko and fifty art historians. The sculptor's conceptual framework encompasses a broad spectrum of reflections on the Universe, metaphysics, the philosophy of art, symbolism, shape, style, sculpto-painting, polychromy, space, line, etc. The ideological and philosophical content of the analyzed topics allows for constructing a comprehensive understanding of the fullness of Archipenko's creative work. Attention is drawn to Synko's work "The Creativity of Alexander Archipenko in the First Quarter of the 20th Century" (1996) [5]. The author emphasizes the significance of the most productive period of the sculptor's life during the 1910 s–1920 s. Through a series of examples – namely, reminiscences of primitive forms from his childhood, Baroque, color, and the symbolism of the Ukrainian philosophy of Modernism – the researcher confirms the inspirational sources of the sculptor. During the research, the exhibition catalogue "Alexander Archipenko: Vision and Continuity" (2005) [6] by Leshko was considered. Leshko served as the curator of the exhibition, which was organized to mark the opening of the new Ukrainian Museum building in New York. The exhibition was organized in collaboration with the sculptor's widow, Frances Archipenko Gray, and the curator of the Archipenko Foundation, Alexandra Keiser.

The research aims to determine whether the work of Alexander Archipenko belongs to cultural and national identity or universal experiences. The research employs the methods of comparative analysis, synthesis, and generalization.

Main part. What differs the sculptor from the other artists who expressed themselves through the prism of the universal natural forms or the collective unconscious, among whom were Constantin Brancusi, Alberto Giacometti, Alexander Calder, Piet Mondrian, Henry Moore, Jackson Pollock, and David Smith? What creates this individualism in Archipenko's art? American art historian Katharine Kuh wrote that from beginning to end, Archipenko was the Ukrainian who

seemed to be closer to the East, not to the West. Byzantine's golden ornament and linearity are so manifested in his art that sometimes even overshadow its energy [13, p. 8]. However, there were Archipenko's opposite words: "Who knows if I would think in that way if the Ukrainians did not light the feeling of grief for something, which I do not know myself" [2, p. 8, 9]. The background of the artistic plastic code accumulated the basis of the archetype, peculiar to different world cultures and traditions. Alexander Archipenko absorbed the impacts of the ancient art of Assyria, Egypt, Hinduism, early Byzantium, Gothic, and archaic Greece [16, p. 18]. The Cubism ideas in painting, developed by Paul Cézanne, Georges Braque, Pablo Picasso, and Albert Gleizes, were reflected in Archipenko's sculptural objects. The conglomerate of the Paris artistic ideas profoundly influenced Archipenko. The common feature of the figurative-plastic language is evident in Raymond Duchamp-Villon's *Football Players* (1905) and Archipenko's *Head on Knee* (1909). Similar forms of the figure unite Henri Matisse's *Dance* (1910) and Archipenko's sculptural objects *Salomé* (1910), *Dancers* (1912–1913), and *Blue Dancer* (1913–1918) [II. 3–4]. A parallel can be drawn between *Gondolier* (1914), *Bather* (1915), and the metaphysical space of Giorgio de Chirico [16, p. 18]. The principle of moving parts, being in the background of Futurism theory, had accumulated in the conception of Archipentura. The sculptor used monumental forms in seeking visual image objects; among them were *Woman (Head on Knee)* (1909), *Woman with Cat* (1911), and *Bather* (1912). Heavy generalized masses, the art of archaic origin, were dominant in Paul Gauguin, André Derain, Pablo Picasso, Constantin Brancusi's *The Kiss* (1907), and Ernst Ludwig Kirchner's sculptures.

However, Archipenko also recalled the idol in the yard of Saint Vladimir Royal University, where the artist had grown up [15, p. 18]. He and Ukrainian sculptor Ivan Kavaleridze participated in Mazaraki's archaeological expeditions [5, p. 74]. The artist's figurative-plastic thinking was formed based on integrity, which achieved maximum expressiveness of the work. Sviatoslav Hordynsky, in *Archipenko: Fifty Creative Years, 1908–1958*, wrote about the archaic nature of the sculptor's art, that Archipenko came from the territory of Ukraine. One of the artistic forms – meander, carved on a mammoth tusk – appeared there. There was a new Trypillia culture with its ceramic ornament, based on the play of rounded and turned away lines, creating cycles of famous dynamic abstractions found there in Archipenko's youth [10, p. 1]. Archipenko's work *Queen of Sheba* (1961) [II. 5, 6] proves ornamental texture. The head of the sculpture has a common foundation with the figures of Trypillia. Such plastic solutions can be found in Archipenko's *Vase Woman* (1918–1919), *Vertical* (1947), *Dualism* (1954), *The Ray* (1956), *Revolving Figure* (1956), *Flying* (1957), and others. The smooth line was the distinctive feature of ancient primitive figures. Does the curving silhouette of the *Linear Oriental* (1961) sculpture have a common nature with forms of Trypillia or Yves Klein's *Anthropometry* (1960)? The sculpture material of Trypillia's small forms was terracotta. Archipenko, being in California, created a series of works in this technique. Wasn't it the subconscious impulse of his early years' memory? It is known that Pablo Picasso used terracotta as a material for his plastic seeking [14]. Umberto Boccioni's composition *Development of a Bottle in Space* (1913) could be a powerful inspirational source using Archipenko's space elements.

Alternatively, was it the influence of the young vision of the “iconostasis in the Cathedral of St. Sophia, the Pecherska Lavra (Monastery of the Caves), and other churches in Kyiv? The icons are surrounded by elaborately carved eighteenth-century enframements, with gilded surfaces and deep voids which create an interplay of volume and void and convex/concave shapes that would become Archipenko’s central concern [6, p. 26]. Archipenko could express concisely a metaphysical idea. Sviatoslav Hordynsky, in his *Alexander Archipenko and His Place in Ukrainian Art*, wrote, “I remember, a year after Povstenko’s book appearing about St. Sophia of Kyiv, I met him in his studio and the mentioned book on the shelf beside him. Incredible, incredible book”, he said, “it reminds me so much! How often I ran to the Cathedral and just at the door I wondered how and why mosaics are seen well from a distance.” He took the book and opened at the marked page, “Look at this St. Gabriel, the whole figure is divided into rhombuses, triangles, a ball, and ovals. These forms are set up to show the moment forward. There is a human figure, but there is also a geometric construction with the rhythmic movement, and this rhythm harmonizes with concave bows of architecture” [3, p. 45]. The principle of order, operated by the sculptor within his creative process, had a common nature with the sacred works of his childhood [9, p. 7].

Alexander Archipenko used smalt and mosaics of mother-of-pearl in his *Rose Torso* (1928), *Venus* (1954), *Revolving Figure* (1956), and *Oceanic Madonna* (1957). Frederick S. Wight asked a series of rhetorical questions: “The elongated figure that is Archipenko’s own, is she not essentially Byzantine? Is not the characteristic oval head her Byzantine head from now on, and her drapery, which is part of her physical and spiritual anatomy, in its series of planes and cones (oftentimes later ribbed or grained), the essence of Byzantine drapery?” [16, p. 18]. The artist used the aesthetic selection that is the background of the compositional structure of iconography. Using Plexiglass in transparent sculptures illuminated inside confirms Archipenko’s sacred affinity. The image-thematic line is formed by such compositions as *Vertical* (1947), *Religious Motif* (1948), *Ascension* (1950), and *Spirit* (1957). László Moholy-Nagy created the *Inverted Curve* (1946) composition, the transparent, abstract form with the standard figurative-plastic features found in Archipenko’s works. The sculptor used bronze for his rounded forms *Flat Torso* (1914), *Spring Torso* (1925), *The Ray* (1956), and others. Aren’t these the reminiscences of golden domes from his childhood? Although Brancusi’s *Bird in Space* (II. 7) contains the standard features of figurative-plastic language and techniques found in Archipenko’s series of objects. The influence of ethnic traditions on a subconscious level is an important factor in the formation of the artist’s individualism. The valuable comparison of the nature of the sculptor’s creative work was made in Jaroslaw Leshko’s *Alexander Archipenko: Vision and Continuity* (1950) catalogue: “Indeed, Ukraine’s vibrant, colorful tradition of folk art – its native costumes, embroideries, Easter egg designs, and other crafts, often resolved in startling abstract patterns – left a lasting impression on artists as diverse as Kasimir Malevich and Igor Stravinsky” [6, p. 24].

Alexander Archipenko widely used polychrome in sculpture. Color, which was actively practiced by German Expressionists and Robert Delaunay, František Kupka [8, p. 82], and Fernand Léger, was not stayed away from in the sculptor’s

visual experience. Jean Arp's polychrome compositions, in which curved forms were superimposed, draw a parallel to Archipenko's sculpto-painting. Are these the collage variants [1, p. 2] used by Georges Braque, Pablo Picasso, and Juan Gris? The emotional character of Archipenko's inner world made for an unceasing search for plastic and technical solutions. Archipenko mentioned, "I believe in metaphysical forces myself, which we, the Ukrainians, see in such real forms as the Ukrainian sun, the Ukrainian black earth, and above all, the Ukrainian bread. They, these forces, satiate us with creative vigor. Who has eaten the Ukrainian bread that one has drawn from the inexhaustible treasure of the Ukrainian spirit? I carried this metaphysical Ukrainian force around the world to America. These forces, which I use in my creative work, I draw from Ukrainian spirituality, which is a source in Ukrainian land, Ukrainian history, and tradition" [4].

The subconscious connection that joins the artist with his ethnic background is a powerful impulse in the pursuit of creative individualism. "Wherever we are and in what circumstances we live, we have to keep the Ukrainian spirituality not only traditionally but creatively. One of the reporters emphasized that I am interested in the universal creative process. It is true. We have to try to catch and get all the best from the spirituality of other peoples, but meanwhile, at any price, we have to keep our Ukrainian spirituality because only it can be the main source of art" [4]. The examination of Archipenko's phenomenon needs specific points of view on the deep roots of the spiritual tradition in the cultural-anthropological dimension. Throughout their artistic years, the sculptor retained his individualism, that "another one", which set him apart from other famous figures of the 20th century and, at that time, created that uniqueness because of which Alexander Archipenko differs by his methodology.

Conclusions. The paradigm of Archipenko's art had been formed by the synthesis of the world's polycultural practices and it had accumulated his ethnic background on a spiritual level. The advantage of the subconscious factors gained from universal cultural experiences informing Archipenko's individualism has a controversial character. Hence, the formation of the integrity of the author's art methodology of the sculptor was determined by the interaction of the following factors:

- The experience of the sculptor's early creative years of symbolism was embodied by using polished bronze, illuminated transparent Plexiglass, mosaic planes, and curved silhouettes in his artistic process.

- The admiration of the concept of ritualism in the cultural practices of ancient Ukraine and other world primitive cultures influenced the character of shaping and techniques, expressed in the mechanics of the art image creation, particularly in the artist's series of terracotta.

- Cubism in the paintings of Paul Cézanne, Georges Braque, Pablo Picasso, and Albert Gleizes was the stimulus of geometry in figurative-plastic solutions in sculpture.

- The experience of polychrome of German Expressionism as well as a reminiscence of color in folk art.

- The principle of movement, which was the main Manifesto of Futurism theory, was embodied in his early sculptures, particularly Médrano I (1912–1914) and the invention of Archipentura.

- Archipenko's art experiences were determined through the interaction of the immanent understanding of the plastic form and gained past and present cultural influences.

Bibliography

1. Архипенко: кат. вист. / Український інститут модерного мистецтва ; уклад. А. Оленська-Петришин, В. Качуровський. Чикаго, 1973. 15 с.
2. Архипенко О. Національне мистецтво. Літопис Національного Музею у Львові за 1934 рік: неперіодичне видання Союзу прихильників Нац. музею. Львів, 1934. С. 8, 9.
3. Гординський С. Олександр Архипенко та його місце в українському мистецтві. Сучасність. 1987. Ч. 5 (313). С. 28–47. URL: http://shron2.chtyvo.org.ua/Suchasnist/1987_N05_313.pdf (дата звернення 16.03.2020).
4. “О. Архипенко подкреслює творчу силу української духовности”. Свобода. 1953. № 263. С. 1. URL: <https://www.svobodanews.com/arxiv/pdf/1953/Svoboda-1953-263.pdf> (дата звернення: 13.06.2021).
5. Синько О. Творчість Олександра Архипенка першої чверті ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 1996. 176 с.
6. Alexander Archipenko. Vision and continuity : [Exhibition catalogue] / exhibition curator J. Leshko. New York : The Ukrainian Museum, 2005. 256 p. : ill.
7. Archipenko A. & fifty art historians Archipenko: Fifty Creative Years 1908–1958. New York : TEKHNE, 1960. 109 p.
8. Barrio A. H. Jr. Cubism and Abstract Art: Painting, Sculpture, Construtions, Photography, Architecture, Industrial Art, Theatre, Films, Posters, Typography exh. cat. / MoMA. New York: Museum of Modern Art, 1936. 249 p.
9. Bartelik M. Refashioning the figure. The Sketchbooks of Archipenko c. 1920. Leeds : Henry Moore Institute, 2003. 12 p.
10. Hordynsky S. Archipenko. Archipenko: fifty creative years 1908–1958 : introduction. TEKHNE : New York, 1960. P. 1–3.
11. Karshan D. H. Archipenko : sculpture, drawings, and prints, 1908–1963 : catalogue. Indiana : Centre College / Indiana University Press, 1985. 189 p.
12. Archipenko : International Visionary : catalogue / ed. Donald H. Karshan. Washington : Smithsonian Institution Press, 1969. 116 p.
13. Kuh K. Foreword. Alexander Archipenko: A Memorial Exhibition, 1967–1969 : exh. cat. / UCLA Art Galleries, 1967. P. 7–8.
14. Mahler L., Perdrisot V., Lowery R., Picasso Sculpture, exh. cat. / MoMA. New York: Museum of Modern Art, 2015. 320 p.
15. Michaelsen K. J. Alexander Archipenko 1887–1964. Alexander Archipenko, a centennial tribute : exh. cat. / eds. K. J. Michaelsen & N. Guralnik. Washington & Tel Aviv, 1987. P. 17–93.
16. Wight F. S. Alexander Archipenko: A Memorial Exhibition, 1967–1969 : exh. cat. / UCLA Art Galleries. 1967. P. 14–30.

References

1. Olenska-Petryshyn, A. & Kachurovsky, V. (Eds.). (1973). Arkhypoenko [Archipenko]. Chicago : Ukrainian Institute of Modern Art [in Ukrainian].
2. Archipenko, A. (1934). Natsionalne mystetstvo [National art]. Lviv : National Museum in Lviv [in Ukrainian].
3. Hordynsky, S. (1987). Oleksander Arkhypoenko i yoho mistse v ukrainskomu mystetstvi [Alexander Archipenko and his place at the Ukrainian art]. *Suchasnist*, 5 (313), 28–47. Retrieved from http://shron2.chtyvo.org.ua/Suchasnist/1987_N05_313.pdf [in Ukrainian].
4. “O. Arkhypoenko pidkresliuie tvorchu sylu ukrainskoi dukhovnosti” [A. Archipenko emphasizes the creative power of Ukrainian spirituality]. (1953). *Svoboda*, 263, 1. Retrieved from <https://www.svobodanews.com/arxiv/pdf/1953/Svoboda-1953-263.pdf> [in Ukrainian].
5. Synko, O. (1996). Tvorchist Oleksandra Arkhypoenska pershoi chverti 20 stolittia [Alexander Archipenko’s art at the first quarter of the 20-th century]. Rylsky Institute of Art Studies ; Folklore and Ethnology. Kyiv [in Ukrainian].
6. Lesko, J. (Ed.). (2005). Alexander Archipenko. Vision and continuity New York : The Ukrainian Museum [in Ukrainian & English].
7. Archipenko, A. & fifty art historians. (1960). Archipenko: Fifty Creative Years 1908–1958. New York : TEKHNE [in English].
8. Barr, A. H. Jr. (1936). Cubism and Abstract Art: Painting, Sculpture, Construtions, Photography, Architecture, Industrial Art, Theatre, Films, Posters, Typography. New York : Museum of Modern Art [in English].
9. Bartelik, M. (2003). Refashioning the figure. The Sketchbooks of Archipenko c. 1920. Leeds : Henry Moore Institute [in English].
10. Hordynsky, S. (1960). Archipenko. Archipenko: fifty creative years 1908–1958 : introduction. TEKHNE : New York [in English].
11. Karshan, D. H. (1985). Archipenko : sculpture, drawings, and prints, 1908–1963. (Cat.). Indiana : Centre College / Indiana University Press [in English].
12. Karshan, D. H. (Ed.). (1969). Archipenko : International Visionary. (Cat.). Washington : Smithsonian Institution Press [in English].
13. Kuh, K. (1967). Foreword. Alexander Archipenko: A Memorial Exhibition, 1967–1969. (Exh. Cat.). UCLA Art Galleries, 7, 8 [in English].
14. Mahler, L., Perdrisot, V. & Lowery, R. (2015). Picasso Sculpture. (Exh. Cat.). MoMA. New York : Museum of Modern Art [in English].
15. Michaelsen, K. J. (1987). Alexander Archipenko 1887–1964. Alexander Archipenko, a centennial tribute. (Exh. Cat.). Washington & Tel Aviv, 17–93 [in English].
16. Wight, F. S. (1967). Alexander Archipenko: A Memorial Exhibition, 1967–1969. (Exh. Cat.). UCLA Art Galleries, 14–30 [in English].

МІЖ ІМАНЕНТНІСТЮ ТА ПІЗНАННЯМ: ТВОРЧІ ДОСВІДИ ОЛЕКСАНДРА АРХИПЕНКА

Марія КЛИМЕНКО

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра театрознавства та акторської майстерності,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79000
e-mail: mariia.klymenko@lnu.edu.ua*

Досліджено творчий досвід Олександра Архипенка (1887–1964) – видатного скульптора-новатора ХХ ст. – у контексті із відомими представниками епохи модернізму. Проаналізовано низку ряд мистецьких експериментів майстра, що визначали його унікальний внесок у розвиток світової скульптури. Олександр Архипенко прокладав шлях наступним поколінням, серед яких – плеяда мистців ХХІ ст., зокрема Генрі Мур, Пабло Гаргальо, Джакомо Манцу, Альберто Джакометті, Осип Цадкін, Олександр Колдер, Антуан Певзнер, Катажина Кобро, Марта Донас, Девід Сміт, Жан Арп, Барбара Хепворт. Доведено вплив ідейних думок художнього процесу ХХ ст. на становлення мистецької парадигми Олександра Архипенка. Відстежено паралель кубістичних пошуків у живописі Жоржа Брака, Пабло Пікассо, Альберта Глеза та скульптура Олександра Архипенка. Визначено спільні риси в творах Олександра Архипенка й відомих представників епохи модернізму. Проаналізовано контрверсійну основу творчості скульптора, яка акумулювала в собі як культурно-національну складову, так і універсальну площину мислення. Окреслено спільну природу творів мистця із артефактами культури його рідної землі. Показано чимало їх візуальних рис та внутрішнього змісту. Головними засобами виразності були форма, лінія, колір та фактура. Сукупність базових концептів Олександра Архипенка є помітною у сучасному художньому процесі. Він був одним із перших скульпторів, хто зводив свої пластичні форми до цілісних, лаконічних об'єктів, вплинув на становлення плеяди мистців ХХ ст. У процесі дослідження образно-сміслового діапазону творчості Олександра Архипенка дійшли висновку, що його діяльність – упорядкований системний процес. Мистець увібрав полікультурні досвіди людства, водночас утверджуючи свій власний індивідуальний стиль. На початках реалізації візуального втілення скульптор вдавався до інтуїтивної складової. Вона відігравала роль рушійного фактора із подальшою метою створення цілісного логічно-структурованого пластичного образу. У своїх ідейних переконаннях Олександр Архипенко звертався до концепції універсалізму. Осягнувши основні засади всесвітнього розуму, скульптор вибудовував авторську методологію мислення. Активне захоплення експериментальними досвідами сприяло його головним відкриттям. Мистець часто використовував медитативні практики, завдяки яким сформувався внутрішній контент його особистості, а також відображено у пластичній візуалізації його думок.

Ключові слова: творчість Олександра Архипенка, скульптор, ХХ ст., модернізм, пластичне мистецтво.

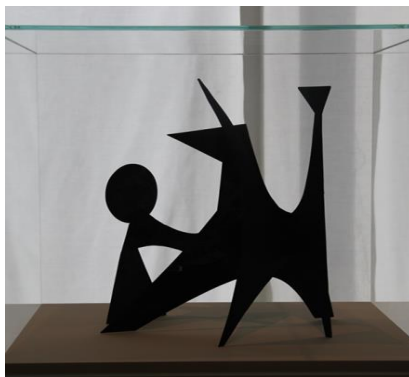
Стаття надійшла до редколегії 16.03.2025

Прийнята до друку 28.04.2025

Додатки



Il. 1. Alberto Giacometti, *Femme, épaule cassée* (Frau, gebrochene Schulter), Woman, Broken Shoulder, 1958/59, Bronze, Acquired in 1987, Inv.-Nr. SGP 216, Kunsthalle Mannheim, Germany.
Photo: Mariya Klymenko



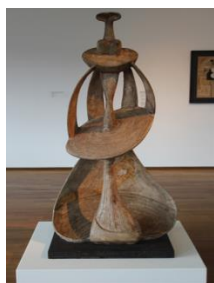
Il. 2. Alexander Calder, *Le Bougnat* (Der Kohlenhändler), 1959, sheet metal, black framed. Städel Museum, Frankfurt am Main, Germany.
Photo: Mariya Klymenko



Il. 3. Alexander Archipenko, *Blauer Tanz, Danse bleue*, Blue Dancer, 1913, Plaster. Moderne Galerie - Saarlandmuseum Saarbrücken, Germany.
Photo: Mariya Klymenko



Il. 4. Exhibition of Alexander Archipenko's Sculptures in Moderne Galerie – Saarlandmuseum Saarbrücken, Germany.
Photo: Mariya Klymenko



Il. 5. Alexander Archipenko, *Königin von Saba (Queen of Sheba)*, 1961, plaster, 168 x 78,5 x 47, 5 cm. Inv.-Nr. NI 5018. Moderne Galerie Saarlandmuseum Saarbrücken, Germany. Photo: Mariya Klymenko



Il. 6. Alexander Archipenko, *Königin von Saba (Queen of Sheba)*. Fragment.
Photo: Mariya Klymenko



Il. 7. Constantin Brancusi, *Bird in Space*, 1927/1999. The Simon Spierer Collection. A Forest of Sculptures. Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Germany.
Photo: Mariya Klymenko

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 780.64:7.046 (046)

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.25–32>

МІФОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ФУНКЦІОНУВАННЯ ДУХОВОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ

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, 79008
e-mail: nsyrotynska@gmail.com*

У статті висвітлено глибокий символізм міфологічного мислення та його вплив на формування особливого сприйняття духового інструментарію і його функціонування в культових обрядах давніх цивілізацій. Виявлено взаємозв'язок єгипетських і давньогрецьких міфологічних уявлень із старозавітними текстами, в яких сукупно простежується особливе значення дихання в момент створення людини, а відтак підкреслено сакралізацію повітря. В цей період зауважено активне залучення духового інструментарію до практичного проведення обрядових ритуалів, а відтак простежується містична знаковість звучання труб у Святому Письмі. Це зумовило встановлення Мойсеєм практики принесення урочистих жертвоприношень під супровід труб, а також утвердження касти левітів як обрядових музикантів. Надалі в греко-елліністичний період виявляємо подальше існування тенденції ототожнення повітря з людською душею у переконаннях грецьких філософів Анаксімена, Анаксагора і Діогена. Вони також уважали повітря тотожним людській душі і початком людського існування, що вповні узгоджувалося з міфологічною картиною світу давніх греків і зображенням богів з інструментами, зокрема духовими. В такий спосіб виявляємо постійну тяглість трактування духового інструментарію як значимого елементу світоглядних уявлень і практичного застосування в обрядах. Відтак не випадково така тенденція простежується й надалі в християнському обряді, де простежуємо іншу форму використання духового інструментарію. Виявляємо його присутність не на практиці, що заборонялося у православному обряді, а в лексичному словнику літургійних текстів. Виразовість духового звучання трансформувалася в поетичні виразові засоби, які часто використовували для прослави святих, мучеників і преподобних християнської церкви. Цей досвід наявний в обрядових текстах греко-візантійської гимнографії, а відтак у перекладах з грецьких оригіналів на церковно-слов'янську мову був адаптований в Україні водночас із прийняттям християнського обряду. Часте використання “духової” інструментальної образності відобразилося також у невменній системі позначень, зокрема у знаці “кулізма з трубою”, а також в мелодиці. *Методологія.* У процесі дослідження використано джерелознавчий,

історичний, музично-теоретичний, культурологічний методи дослідження. *Наукова новизна*. Завдяки проведеному дослідженню простежено вплив метафоричного мислення на сакралізацію духового інструментарію та його подальшу функціональність в обрядових формах різних періодів.

Ключові слова: духовий інструментарій, єгипетська міфологія, грецька міфологія, Анаксімен, Анаксагор, християнський обряд, гимнографія, літургійна поетика, невми.

Постановка проблеми. Впродовж тисячоліть культові ритуали давніх цивілізацій передбачають використання різноманітних духових інструментів. Цей факт засвідчують численні міфологічні перекази, в яких глибоко закорінена музична складова, трактована як важлива частка світобудови, оскільки навіть самих богів зображали з музичними інструментами в руках. Наприклад, кіфару пов'язували з давньогрецьким Аполлоном, авлос – з Діонісом, дотепер звучить флейта Пана. Відтак і людство ставилося до музичного звучання з позиції вірувань у його містичну природу і властивості, що заслуговує глибшого дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження музичного інструментарію, особливо духового, розглянуто у численних працях, присвячених культовим обрядам давніх цивілізацій, зокрема М. Іліаде [3], Р. Вілкінсона [11]. Також простежується тяглість від античності до християнської обряду, в якому духові проявилися як поетична символіка і прослава святих, про що писали М. Скабалланович [8], Є. Джиджора [2], Н. Сиротинська [5–7], М. Качмар [4]. Важливо, що осмислення духового інструментарію та його місце в сакральних текстах свідчить про глибокий зміст обрядів, що демонструють вагоме значення, естетичну складову, а також філософський контекст.

Виклад основного матеріалу. Різні народи віддавна послуговувались у культових обрядах духовими інструментами, що підкреслює їх особливе трактування і наповнення глибоким символізмом у контексті давніх вірувань. Одним із найбільш відомих свідчень є старозавітний текст про момент руйнування міцних Єрихонських мурів унаслідок звучання труб юдеїв (Іс. Нав. 6, 5–6), або ж зображення Вершників Апокаліпсису, які трубним гласом звіщали про наближення останнього Суду – “І сім ангелів, які мали сім труб, приготувалися трубити” (Об. 8, 6).

Варто зазначити, що найбільш знакова старозавітна подія на час Виходу юдеїв з єгипетської неволі також супроводжувалася трубним звучанням. Надалі це зумовило запровадження Мойсеєм практики – виконувати супровід звучання труб особливо урочистих жертвоприношень під час вечірніх і ранкових обрядів [8, с. 3]. Цей звичай розвинувся у складний чин обрядового співу, а окрема каста левітів призначалася до виконання окремого обов'язку гри на музичних інструментах у храмі, серед яких духовим інструментам відводилося особливе місце. Також і в Стародавній Греції бачимо подібне виокремлення духових інструментів, серед яких найчастіше використовували флейту та авлос.

Духовий інструментарій, як і інші предмети, задіяні в культових обрядах, наділявся особливими властивостями, співвіднесеними із здатністю проникати за межі світів. З цієї причини прадавні обряди передбачали обов'язкове залучення музикантів до похоронних процесій, оскільки музичний звук супроводжував людину в її переході до іншого світу. Ймовірно, така висока оцінка духових інструментів зумовлена осмисленням способу видобування звуків, а саме, з особливою функціональністю *повітря*, ототожненого з диханням людини, а відтак і самою людиною та її душею.



Рис.1. Середньовічна мініатюра XIII ст.

Як писав австрійський поет Георг Тракл (Georg Trakl, 1887–1914): “Душа – це щось чужинне на землі” [9, с. 72]. Зазначений поетичний образ повністю суголосний давнім віруванням у позаземне походження душі, і найдокладніше, з наукової точки зору, осмислювався в античності. Так, ще до Анаксимена (Ἀναξίμενης, 585–525 до н. е.), поняття душі (ψυχή) пов’язувалося з “божественним” повітрям, яке оточує і підтримує космос. Подібне твердження характерне для іонійської так званої “фізіології” (φυσιολογία), принаймні з часів Геракліта (Ἡράκλειτος, 540–480 до н. е.) і Анаксагора (Ἀναξαγόρας, 500–428 до

н. е.). Також і в трактаті Арістотеля “Про душу” розглянуто сутність людської душі, де філософ згадує Діогена (Διογένης, бл. 412–323 до н. е.), який ототожнював повітря з душею: “Ο Διογένης ο Απολλωνιάτης θεωρήσε πῶς η αρχή των ὄντων εἶναι ο αέρας και κατ’ ἐλέκτασιν τον αὐτίσε και με την ψυχή” / “Діоген Аполлоній уважав, що началом істот є повітря, і ототожнював його з душею”. Подібно мислив і Анаксимен (Ἀναξίμενης, 585–525 до н. е.), який також співставляв повітря з душею: Τον αέρα ως αρχή θεωρήσε και ο Αναξίμενης οἶον ἢ ψυχή / Анаксимен також уважав повітря початком, тобто душею [10].

У цей же період існувала розлога міфологічна система з цілим сонмом богів, серед яких виокремлювався бог повітря Аер (Αἰέρας), трактований як найвища оболонка Всесвіту, з якої виникли сонце і зірки і в якій живуть боги. Невипадково значимість Аера не втрачалася з часом і проявилася у знаковій ілюстрації початку XIII ст., що виразно засвідчує добру обізнаність середньовічних богословів та філософів з античним спадком [5, с. 85].

Варто підкреслити символічний зміст ілюстрації, що відображає сприйняття світу як співмірного в частинах, так і загалом, внутрішньо впорядкованого й узгодженого, відповідно до символічного наповнення окремих рівнів. Так, найповніше коло мініатюри вмістило зображення дев'яти Муз, батьками яких були могутній Зевс (Ζεύς) і Мнемозина (Μνημοσύνη, богиня пам'яті). Важливо, що народження Муз, оспіване Гесіодом у знаменитій “Теогонії”, започаткувало родовід богів [1]. Натомість наступне внутрішнє коло стискається до зображення трьох постатей – Піфагора (Πυθαγόρας), Орфея (Ορφεύς) і Аріона (Ἀρίων), зображених з інструментами.



Рис. 2. Єгипетський ієрогліф “анех”.

Увиразнення особи Піфагора відбулося в особливий спосіб, завдяки його зображенню із спеціальним однострунним музичним пристроєм – “каноном” і молотком для ударів по струні. Цей засіб дозволяв фіксувати тривалість звучання, будувати інтервали і трактувати їх з позиції математичних пропорцій. Відтак автор мініатюри був добре обізнаним із філософськими настановами і практичними методами піфагорійців, які ставили музику на найвищий щабель пізнання природи і людини. Натомість зображення Орфея з лютнею й Аріона, який сурмить у ріг, пов'язані із кардинально протилежними естетичними категоріями, так званими аполлонічною і діонісійською. Перша характеризується як інтелектуальна й раціональна, тоді як друга – пристрасна та екстатично-ірраціональна, а їх врівноваження особливо важливе для людської психіки. Ймовірно, таке досягнення цілісності людської душі дає можливість вийти за межі і досягнути Універсум, означений розпростертим Аером.

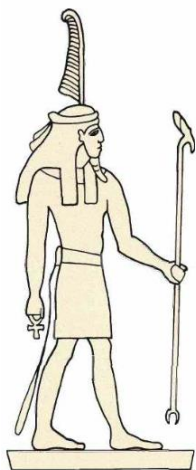


Рис. 3.
Давньоєгипетський бог повітря Шу

Безмежжя Всесвіту, в якому панує Аер, підкреслено символічним зображенням двох зірок, а також чотирьох вітрів, спрямованих у різні сторони повітряного простору. Подібно й духовий інструментарій віддавна пов'язувався із значимістю повітря, що з космічних просторів перетікало в дихання, оживляючи інструмент, а водночас становило найважливішу ознаку життя. Це засвідчено також у Святому Письмі: “І створив Господь Бог людину з пороку земного. І дихання життя вдихнув у ніздрі її, і стала людина живою душею” (Буття 2:7).

Цікаво зазначити, що в єгипетській міфології існував ієрогліф “анех”, який трактувався як “ключ життя” і був символом богів, які володіють життям і наділяють ним царя чи людей.

Важливо, що в єгипетській іконографії “анех” часто підносився богами до носа, що символізувало момент оживлення людини. А поруч, бог повітря Шу

посідав особливе місце в ієрархії божеств як батько землі і неба [11, с. 129]. Цікаво, що символом Шу була пір'їна, здатна реагувати на найменший подув вітру, тож і символізувати повітря.

Відтак повторимо, що сакралізація повітряної сфери і процесу дихання зумовила особливе ставлення до духових інструментів, яким відводилося важливе місце в культових обрядах стародавніх народів. Невипадково ця практика проникла також і до християнського віровчення, проте не в прямому інструментальному залученні до обряду, а в літургійних текстах [6]. У такий спосіб “інструментальна” образність збагачувала християнську лексику, увиразнювала і підсилювала зміст літургійної поетики. Все це словесне багатство використовували для прослави святих, мучеників і преподобних [7, с. 30]:

*Тайныя днесь духа трубы,
Богоносныя отци восхвалям.*

Стихира Трьох святителів

*Краснопѣснивая цѣвница Божественнаго Духа:
славѣи́ицурѣ Божественныхъ пѣсней: сопѣль Церковная.*

Стихира прп. Романа Сладкопівця

*Пастырская свѣриль Богословія твоего,
Вѣтѣйскія побѣди трубы.*

Тропар св. Григорію Богослову

*Апостольскыи верѣхъ, богословія труба,
Духовнаго іже вселеную Богу приведе.*

Стихира Івану Богослову

*Вѣструбимъ вѣ трубу пѣсний,
Вѣзиграім праздѣнственная.*

Стихира Миколаю Мирлікійському

*Великая истинная труба
Многострастные афанасіе.*

Стихира Афанасія

*Ученика христова і основании цѣрковнѣхъ,
Истинная столпа же і трубѣ божественнѣхъ.*

Стихира ап. Петра і Павла

Часте використання інструментальної образності в поезиці відобразилося також у невменній системі позначень, зокрема у знаці “кулізма з трубою”. Основа цієї невми складається з півкулізми середньої, статті малої закритої і статті простої, а знак труби , навіть візуально подібний до неї, додається перед основою і фіксується у назві – “кулізма з трубою” [4, с. 42]. Водночас у сакральному мелосі можна простежувати форми наслідування

інструментального звучання, що проявляється в окремих розспіваних фрагментах. Отже, простежуємо неперервну наявність духового інструментарію в різних обрядових формах: від міфологічного мислення і практичного використання до мелодико-поетичного відображення.

Висновки. Звичний для нас духовий інструментарій сьогодні сприймають передусім як складову оркестрів чи ансамблів, проте заглиблення у світ вірувань давніх цивілізацій виявляє значно глибше трактування цієї групи. Переконаність у божественному сотворенні людини визначило дихання як найважливішу ознаку її життя. Подальше ототожнення людської душі з повітрям і здатність шляхом дихання видобувати звуки привело до сакралізації духового інструментарію. Відтак цілісність таких взаємозв'язків потребує подальших досліджень.

Список використаної літератури та джерел

1. Гесіод. Походження богів. Роботи і дні. Щит Геракла / пер. Андрій Содомора. Львів, 2018. 176 с.
2. Джиджора Є. Гімнографія Київської Русі XI–XIII сторіч: структурне ціле канону мінейного циклу. Одеса, 2018. 480 с.
3. Еліаде М. Трактат з історії релігій / пер. з фр. Олексій Панич. Львів, 2016. 520 с.
4. Качмар М. Структурна організація піснеспівів церковної монодії на основі порівняльного аналізу візантійської, слов'яно-руської та київської нотацій [Текст] : автореф. Дис. ... канд. мист. : 17.00.03. ЛНМА імені М. В. Лисенка. Львів, 2015. 19 с.
5. Сиротинська Н. Інтелектуальний контекст сакральної гімнографії. Львів, 2023. 176 с.
6. Сиротинська Н. Образ “труби златогласної” в українській сакральній музиці XVII–XVIII століть. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2024. № 4. С. 302–307.
7. Сиротинська Н. Перло багатоцінне: музично-поетичний світ богородичної гімнографії : монографія. Львів, 2014. 334 с.
8. Скабалланович М. Толковий Типікон. Київ, 1910. Вип. 1. 422 с.
9. Тракль Георг М. Гайдеггер. Дорогою до мови. Львів, 2007. 124 с.
10. Βογιατζή Χρ. *Αριστοτέλης, Περί Ψυχής* Α: *Εισαγωγή, Μετάφραση, Σχόλια*. Ιουνίος 2013.
11. Wilkinson R. The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt. London, 2003. 256 p.

References

1. Hesiod. (2018). *Pokhodzhennia bohiv. Roboty i dni. Shchyt Herakla* [The Origin of the Gods. Works and Days. The Shield of Hercules] / transl. Andrii Sodomora. Lviv [in Ukrainian].
2. Dzhydzhora, Ye. (480). *Himnohrafiiia Kyivskoï Rusi KhI-KhIII storich: strukturne tsile kanonu mineynoho tsyклу* [Hymnography of Kyivan Rus' in the

11th–13th centuries: the structural whole of the canon of the Menaean cycle]. Odesa [in Ukrainian].

3. Eliade, M. (2016). *Traktat z istoriï relihii* [A treatise on the history of religions] / transl. Oleksiy Panych. Kyiv [in Ukrainian].

4. Kachmar, M. (2015). *Strukturna orhanizatsiia pisnospiviv tserkovnoi monodii na osnovi porivnialnoho analizu vizantiiskoi, sloviano-ruskoi ta kyivskoi notatsii* [Structural organization of church monody chants based on a comparative analysis of Byzantine, Slavic-Rus and Kyiv notation]: Abstract of Candidate of Sciences' Thesis. Lviv [in Ukrainian].

5. Syrotynska, N. (2023). *Intelektualnyi kontekst sakralnoi hymnografii* [The Intellectual Context of Sacred Hymnography]. Lviv [in Ukrainian].

6. Syrotynska, N. (2024). The image of the “golden-voiced trumpet” in Ukrainian sacred music of the 17th – 18th centuries [The image of the “golden-voiced trumpet” in Ukrainian sacred music of the 17th – 18th centuries]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 4, 302–307. Kyiv [in Ukrainian].

7. Syrotynska, N. (2014). *Perlo mnohotsinne: muzychno-poetychnyi svit bohorodychnoi hymnografii* [The Pearl of Great Price: The Musical and Poetic World of the Theotokos Hymnography]. Lviv [in Ukrainian].

8. Skaballanovych, M. (1910). *Tolkovyï Typikon* [Explanatory Typikon], 1. Kyiv [in Ukrainian].

9. Trakl, G. (2007). *M. Haÿdegger. Dorohoiu do movy* [M. Heidegger. On the way to the language]. Lviv [in Ukrainian].

10. Βογιατζή, Χρ. (2013). *Αριστοτέλης, Περί Ψυχής Α: Εισαγωγή, Μετάφραση, Σχόλια*. Thessaloniki [in Greece].

11. Wilkinson, R. (2003). *The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt*. London [In English].

MYTHOLOGICAL FOUNDATIONS OF THE FUNCTIONING OF WIND INSTRUMENTS

Natalia SYROTYNSKA

*Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Musicology and Choral Art,
Valova Str., 18, Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: nsyrotynska@gmail.com*

The article explores the deep symbolism of mythological thinking and its impact on the perception and functioning of wind instruments in the cult rites of ancient civilizations. The author examines the connections between Egyptian and ancient Greek mythological concepts and Old Testament texts, highlighting the significant role of breathing in the creation of humanity and the sacredness of air. During this time, wind instruments played an active role in ritual performances, underscoring the mystical significance of trumpet sounds in the Holy Scriptures. This practice led Moses to establish the offering of

solemn sacrifices accompanied by trumpets and to create the Levite caste as ceremonial musicians.

In the Greco-Hellenistic period, this inclination to equate air with the human soul continued in the beliefs of Greek philosophers such as Anaximenes, Anaxagoras, and Diogenes. They regarded air as synonymous with the human soul and the essence of human existence, which aligned with the mythological worldview of the ancient Greeks and their depictions of gods with instruments, including wind instruments. Thus, there is a continuous interpretation of wind instruments as a vital aspect of worldview and practical ritual application.

This trend can also be observed in the Christian rite, where wind instruments are utilized differently. While their practical use was restricted in Orthodox liturgy, they can be found in the lexicon of liturgical texts. The expressiveness of brass sounds was transformed into poetic expressions often used to glorify saints, martyrs, and revered figures within the Christian church. This influence is evident in the ritual texts of Greco-Byzantine hymnography, which were translated from Greek into Church Slavonic as part of Ukraine's adoption of the Christian rite. The frequent use of "brass" imagery in music also appears in non-musical notation, especially in the sign "kulisma with a trumpet", as well as in melodies.

Methodology: The author employed source analysis, historical research, musical theory, and cultural studies to conduct this investigation.

Scientific novelty: This study traces the influence of metaphorical thinking on the sacralization of wind instruments and their evolving roles in ritual practices across different periods.

Keywords: wind instruments, Egyptian mythology, Greek mythology, Anaximenes, Anaxagoras, Christian rite, hymnography, liturgical poetics, neume.

Стаття надійшла до редколегії 16.01.2025

Прийнята до друку 28.05.2025

УДК 783.087.68.071.1:821.161.2-192Шев](477)(045)

DOI: [http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.33–46](http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.33-46)

СЕМАНТИКА ЗАСОБІВ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ У ЦИКЛІ “ПСАЛМИ ДАВИДОВІ” РУБЕНА ТОЛМАЧОВА

Юлія ВОСКОБОЙНІКОВА

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6762-0018>

*Харківська державна академія культури,
кафедра хорового диригування та академічного співу,
Бурсацький узвіз, 4, Харків, Україна, 61057
e-mail: j_vosk@ukr.net*

Статтю присвячено циклу “Псалми Давидові” Рубена Толмачова (2023) – знаковому явищу в сучасній українській духовній музиці. Мета статті – визначення специфіки використання композитором засобів музичної виразності, їхнє семантичне наповнення та значення у втіленні художньої концепції твору. За допомогою структурно-аналітичного, компаративного та семантичного методів виокремлено основні характеристики виразових компонентів хорової партитури. Зроблено аналіз мелодики, ладотональної організації циклу, особливостей гармонії, фактури, ритмічних структур та тембральних особливостей твору.

Особливу увагу приділено ладотональній організації, що підкреслює змістовне навантаження тексту: гуцульський лад супроводжує благальні текстові фрагменти, фригійський відображає звинувачувальні мотиви, а лідійський лад є засобом створення піднесеної атмосфери. Гармонічна мова поєднує традиційні церковні методи з джазовими структурами, зокрема тритоновими замінами та терцовими ланцюжками, що додають звучанню динамічності й контрастності. Хорова фактура охоплює широкий спектр форм: від архаїчного ісонного супроводу, що відтворює церковну стилістику, до підголоскових і поліфонічних побудов, які апелюють до народних хорових традицій. Ритмічна організація тяжіє до мовленнєвої інтонаційності, що зближує твір із практикою православного богослужіння. Також у статті акцентовано на понятті неосинкретизму – органічного і неподільного співіснування елементів різних художніх мов, яке формує цілісну естетику твору.

У “Псалмах Давидових” композитор створює складний багатоплановий образ духовної боротьби за правду і віру, де проведено паралелі між старозавітними текстами і сучасною українською історією. Аналіз циклу свідчить про глибину композиторської інтерпретації, яка поєднує глибоке осмислення текстового першоджерела із сучасними музичними засобами виразності. Твір Рубена Толмачова розширює горизонти української хорової музики, демонструючи новий підхід до втілення духовної тематики та відкриваючи перспективи подальших досліджень як у музикознавчому, так і виконавському аспекті.

Ключові слова: музичне мистецтво, хорове мистецтво, музична семантика, духовна музика, псалми, ладотональна організація, імпровізаційність, джазова гармонія, неосинкретизм.

У різні періоди української історії віршовані переспіви Давидових псалмів авторства Тараса Шевченка отримали численні композиторські інтерпретації. Композитори зверталися до цих текстів повністю або частково, покладаючи на музику як окремі псалми, так і весь шевченківський цикл.

Основним фактором вибору саме цих віршів для створення хорових композицій, насамперед, є їхня глибока співзвучність з драматичними сторінками української історії. Теми протистояння праведності злочинству, духовності – аморальності, істини – неправді; теми каяття та довіри Богові, терпіння і мужності в часи страждань багатогранно розкриті як в оригіналі Псалмів, так і в шевченкових перекладах. Ці теми, звісно, є притаманними нашій культурі від початку російсько-української війни, однак, варто зазначити, вони ніколи не втрачали свою актуальність в українському мистецтві.

Постановка проблеми. У 2023 р. композитор Рубен Толмачов закінчив нову працю за переспівами Тараса Шевченка – цикл “Псалми Давидові” для читця, бандури та мішаного хору. Цей твір є настільки самобутнім та художньо багатим, що потребує всебічного дослідження в багатьох аспектах. Зокрема, увагу привертають використані композитором засоби виразності з позицій їхнього значення для реалізації художньої концепції твору.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Як уже було зазначено, обраний Р. Толмачовим текст є доволі популярним в українській хоровій спадщині. Весь “корпус” Давидових псалмів на вірші Т. Шевченка, створений до 2023 р., ретельно дослідила харківська науковиця Леся Півторацька (Герасименко) [4, 6]. В її рацях міститься вичерпний, на наш погляд, контекстний, стильовий та музично-теоретичний аналіз творів Миколи Лисенка, Левка Ревуцького, Григорія Ганзбурга, Віктора Тиможинського, Мар’яна Кузана, Мирослава Скорика, Олександра Яковчука, Олександра Польового, Лесі Дичко, Оксани Імаметдиной, Віталія Губаренка та інших на ці тексти. Проте цикл Рубена Толмачова, представлений у 2023 і виданий у 2024 р., не встиг потрапити до цієї масштабної наукової праці. Водночас варто віддати належне працям Л. Півторацької (Герасименко): у багатьох аспектах вони можуть стати методологічною основою для дослідження композиторської інтерпретації шевченкових переспівів.

Наукових розвідок, присвячених саме “Псалмам” Р. Толмачова, сьогодні небагато. Аналіз нового циклу, викладений у двох статтях, охоплює питання композиторської інтерпретації текстів Т. Шевченка [2] та принципів формоутворення циклу [3]. Цикл Р. Толмачова “Псалми Давидові” побіжно згадується у статті Наталії Белік-Золотарьової [1], однак не набуває докладного аналізу.

Мета статті – визначити специфіку використання композитором засобів музичної виразності, їхнє семантичне наповнення та значення у втіленні художньої концепції твору.

Завдання: окреслити загальні детермінанти композиторського мислення та впливу творчого тезауруса автора на формування музичного матеріалу; виявити семантику засобів виразності досліджуваного твору (мелодики,

ладового забарвлення, гармонії, фактури, тембру тощо) в контексті художнього цілого.

Виклад основного матеріалу. Вже під час першого перегляду нотного тексту стає зрозумілим, що “Псалми” Р. Толмачова блискуче ілюструють вплив творчого тезауруса композитора на його художнє мислення. Навіть, не знаючи імені автора, за самою лише партитурою можна було б визначити, що її написала людина, яка добре обізнана з хоровою специфікою, має великий досвід джазового співу, володіє знанням широкої палітри української та європейської хорової музики, точно відчуває характер і фонетику слова, а також має інтонаційні навички виконання етнічної музики та роботи зі специфічними формами звуковидобування. Водночас інструментами жодної з означених сфер автор не зловживає. Він використовує їх в унікальній збалансованості, яка у підсумку не допускає можливості зачистити твір ані до джазових, ані до класичних, ані до фольклорних, ані, навіть, до еклектичних, бо симбіоз використаних засобів виразності є настільки органічним, що його, скоріш, можна охарактеризувати як неосинкретизм.

Неосинкретизм – поняття, яке вперше було запропоноване в дисертації “Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації” [5] у зв’язку з дослідженням характеру взаємодії акустичних, візуальних та кінестетичних складових у музичному творі. Було визнано, що у деяких випадках характер взаємодії різних видів мистецтва не зовсім правильно класифікувати як синтез, адже їхнє поєднання базується на спільних принципах та психологічних закономірностях існування творчої “матерії” і є нероздільним (як у синкретичному мистецтві). Проте кожний компонент художнього цілого вступає у взаємодію з іншими не у своєму архаїчному стані, а ніби на новому рівні власного розвитку. Тяжіння до неосинкретизму особливо проявилось в сучасному хоровому мистецтві, починаючи з третьої фольклорної хвилі ХХ ст.

Композиторська інтерпретація шевченкових поезій є психологічно та емоційно обґрунтованою, що проявляється через інтонаційність як на локальному, так і на глобальному рівнях. Локальний рівень реалізований шляхом використання мовленнєвих інтонаційних побудов, наслідування архетипічних характеристик плачу, прохання, вигуку тощо, використанні риторичних фігур. Глобальний рівень несе більш загальне семантичне навантаження, яке формується завдяки застосуванню характерних національних (єврейських та українських) інтонацій.

Доволі нестандартно проявляється у “Псалмах” Р. Толмачова джазове мислення композитора. З одного боку, він намагається уникати в звучанні циклу відчутної джазової естетики. З іншого – використання деяких характерних функціональних та гармонічних технік, імпровізаційність мислення надають партитурі деякої свіжості. Наприклад, автор широко використовує тритонову заміну, однак здебільшого не зловживає характерними джазовими акордами. Це уможливорює тримати стилістику в певному балансі з текстовим першоджерелом, не утворюючи семантичну поліфонію між архаїкою канонічного біблійного тексту (хоча і в більш сучасному перекладі Т. Шевченка) та відверто джазовим звучанням (як, наприклад, в “Маленькій джазовій месі” Б. Чілкотта). Власне джазові структури у Р. Толмачова є

природною музичною реальністю композитора, яка проявляється в окремих псалмах.

Імпровізаційність мислення композитора також проявляється як на мікро-, так і на макрорівні твору. Під час роботи з хором Р. Толмачов неодноразово акцентував увагу виконавців на певній ритмічній свободі сольних фрагментів. Вокальна деталізація залишається на розсуд виконавця.

З іншого погляду, в самій структурі твору свідомо закладено варіантність. Авторський задум містить бандурні інтерлюдії, які супроводжують літературні фрагменти (партію читця), водночас не прописані композитором. Для першого виконання партію бандури складала Катерина Любчик за консультаціями Христини Бедзір – художнього керівника та диригента Вінницького міського академічного камерного хору імені Віталія Газінського. Саме ці імпровізаційні інтерлюдії прозвучали під час першого виконання Псалмів, а їхні рукописні нариси були в додатках до першого видання твору. Однак композитор не наполягає на виконанні саме цих імпровізацій, залишаючи твір відкритим. Фактично цикл є рухливим інваріантом, адже його можна виконувати як без літературних вставок, так і з ними, як з використанням партії бандури за нарисами К. Любчик, так і з будь-якими іншими бандурними партіями. Отже, навіть хронометраж твору може суттєво варіювати.

Moderato ♩ = 80

The musical score is for a vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenore, Basso) and piano accompaniment. The tempo is Moderato, marked with a quarter note equal to 80 beats per minute. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The vocal parts have lyrics in both Ukrainian and English. The piano part features a prominent bass line with long, sustained notes and some melodic movement.

Vocal Lines:

- Soprano/Alto:** (Soprano and Alto parts are mostly rests in this fragment)
- Tenore:**
 - Бла - жен муж на лу -
 - Bla - zhen muzh na lu -*
- Basso:**
 - Бла - жен муж...
 - Bla - zhen muzh...*

Piano Accompaniment:

- Right Hand:**
 - ка - вуне сту - па - є ра - ду, і не ста - не напуть зло - го, із лю - тимне
 - ka - vu ne stu - pa - ie ra - du, i ne sta - e na put' zlo - ho, iz lyu - tym ne*
- Left Hand:**
 - Бла - жен,
 - Bla - zhen,*

Рис. 1. Фрагмент Псалма 1

Значне семантичне навантаження в циклі мають застосовані композитором лади. Як зазначено у попередніх дослідженнях “Псалмів” Р. Толмачова [3], серед текстів стосовно змісту можна виокремити дидактичні (повчальні); благальні з конкретними проханнями про Божу допомогу;

звинувачувальні зі сповіщеннями про наслідки гріховного життя та Суд Божий; хвалебні.

Дидактичні тексти, які змальовують благочестиве життя спільноти, найчастіше серед інших побудовані на використанні дорійського ладу у поєднанні з перфектними інтервалами кварта та квінти, що створює відчуття емоційної стійкості (адже звучання не має визначеного мажорно-мінорного нахилу, рис. 1).

Молитовні благання здебільшого продемонстровано за допомогою використання нижнього тетраходу двічі гармонічного мінору, де звучання збільшеної секунди у низхідному русі формує ламентозну інтонацію. Проте в гармонізації верхній тетраход має натуральний вигляд (рис. 2).

Рис. 2. Фрагмент Псалма 93

Також характерним для благальної тематики є використання гуцульського ладу, яке висвітлює архетипічні форми не лише української, а й єврейської мелодики. Адже цей лад на основі мінорного з високими IV та VI ступенями також відомий як “Мі шеберах” (за словами відповідної юдейської молитви за зцілення хворого). Таким способом ладове забарвлення відповідає і походженню текстового першоджерела, і актуалізації теми духовної боротьби народу на тлі української історії.

Варто зазначити, що застосування гуцульського ладу в партії *Solo* не обмежує композитора у використанні додаткових альтерацій у партії хорового супроводу, як, наприклад, задіяння II низького ступеня у Псалмі 12 (рис. 3).

Ця альтерація ніби передбачає нижній тетраход фригійського ладу, який здебільшого Р. Толмачов використовує у музичному оформленні текстів звинувачувального характеру (рис. 4).

Хвалебні тексти в музиці “Псалмів” відображено за допомогою лідійського ладу. У прикладі нижче тональний центр відчувається як G-dur, водночас біля ключа композитор залишає до-діз (рис. 5).

solo Bar.

solo Baritone

Чи ти ме-не ми-лий Бо-же на вік за-бу-ва-еш? О... Го...о
 Chy ty me-ne my-lyy Bo-zhe na vik za-bu-va-yesh? Ohh... Ho...

Alto 1/2

Tenore 1/2

Basso 1/2

О... Го...о
 Ohh... Ho...

4

solo Bar.

Од-вер-та-еш ли-це сво-є, ме-не по-ки-да-еш?
 Od-ver-ta-yesh ly-se svo-ye, me-ne po-ky-da-yesh?

A. 1/2

T. 1/2

B. 1/2

Го... Го...
 Ho... Ho...

rit.

О го-го
 Ohh... ho-ho

Рис. 3. Фрагмент Псалма 12

Risoluto (♩ = 75)

Soprano

Alto

Гос-подь Бог ли-хих ка-ра-є, ду-ша мо-я зна-є. Встань же
 Ho-spod' Boh ly-khykh ka-ra-ye, du-sha to-ya zna-ye. Vstan' zhe,

Tenore

Basso

sp

Рис. 4. Фрагмент Псалма 93

[5] Tempo I, maestoso

34

S.

A.

хва-ли-мо те-бе ве-ли-кий Бо-же хва-ле-ні-єм вся-ким,
 khva-ly-to te-be ve-ly-kyi Bo-zhe khva-le-ni-yem vsy-kym,

T.

B.

хва-ли-мо те-бе ве-ли-кий Бо-же хва-ле-ні-єм вся-ким,

Рис. 5. Фрагмент Псалма 52

Майстерно працює композитор і з хоровою фактурою, яка представлена найрізноманітнішими структурами – від інтервальних та акордових паралелізмів до поліфонічних побудов. Останні зображено як різноманітними хроматичними імітаціями (наприклад, рис. 6), так і класичними фугато.

Б. Бо на ду - шу мо - ю впа - ли силь - ні - ї, чу - жі - ї, чу - жі - ї,

19

А. не зна - ють
не зна - iut'

Т. не зрятъ Бо - га над со - бо - ю
не зriat' Bo - ha nad so - bo - iu, не зна - ють
не зна - iut'

Б. не зрятъ Бо - га над со - бо - ю і не зна - ють, що ді - ють,
не zriat' Bo - ha nad so - bo - iu, i ne zna - iut' scho di - iut',

Рис. 6. Фрагмент Псалма 53

Доволі часто Р. Толмачов використовує притаманні церковному співу викладення основного тематичного матеріалу у супроводі ісона. Водночас ладогармонічні рішення таких фрагментів можуть відрізнятися від традиційного ісонного викладення, однак стилізована фактура додає хоровому звучанню архаїчне церковне забарвлення (рис. 7).

Rubato ♩ = 55

solo S. Бо - го - ро - ди - це Ді - во ра - дуй - ся! Гос -
Bo - go - ro - dy - tse Di - vo ra - dui - sya! Hos -

A. [Choral part with fugal texture]

3 solo S. подь з То - бо - ю, Гос - подь з То - бо - ю, Гос - подь з То - бо - ю...
pod' z to - bo - yu, Hos - pod' z To - bo - yu, Hos - pod' z To - bo - yu...

A. [Choral part with fugal texture]

Рис. 7. Фрагмент Псалма 132

Не уникає композитор й інструменталізації хорової фактури у фрагментах гомофонно-гармонічного складу, доручаючи функції акомпанементу різним групам хору (Псалми 12, 53), а також використовуючи

характерні оркестрово-фанфарні інтонації в поліфонічних епізодах Псалма 149 (рис. 8).

Во псал-ти-рі і тім-па-ні
Vo psal-ty - ri i tim-pa - ni

вос - по-ї - мо все бла-га - я
vos - po-yi - mo vse bla - ga - ya

Во псал-ти-рі і тім-па-ні, во псал-ти-рі і тім-па-ні, вос - по-ї - мо все бла-га - я
Vo psal-ty - ri i tim-pa - ni, vo psal-ty - ri i tim-pa - ni, vos - po-yi - mo vse bla - ga - ya

Рис. 8. Фрагмент Псалма 149

Аналіз гармонії також надає можливість виявити деякі семантичні закономірності, які, скоріш, пов'язані не з сюжетами псалмів, а з емоційним наповненням конкретних рядків. Наприклад, використання “пустих” інтервалів кварта і квінти без мажорно-мінорного забарвлення відповідає почуттям стійкості та впевненості (рис. 9).

бoв за-ко - ні Гос - под - ньo-мy сер - це йo - го, і во - ля на -
bov za - ko - ni Hos - pod - nyo-mu ser - tse yo - ho, i vo - lia na -

ся - де, бoв за-ко - ні Гос - под - ньo-мy сер - це йo - го, і во - ля на -
sia - de, bov za - ko - ni Hos - pod - nyo-mu ser - tse yo - ho, i vo - lia na -

бoв за-ко - ні, сер - це йo - го, і во - ля
bov za - ko - ni, ser - tse yo - ho, i vo - lia

Рис. 9. Фрагмент Псалма 1

Доволі часто композитор застосовує акорди на відстані терції, так звані “терцові ланцюжки”, в яких усі акорди мають однаковий нахил (мажорний чи мінорний), а їхні основні тони зсуваються на однакові терції (малі чи великі), формуючи зменшений або збільшений тризвук. Також у джазовій теорії деякі різновиди таких конструкцій зачисляють до терцової субституції. Звучання цих послідовностей акордів важко сприймати у межах тональності, бо центр

тяжіння постійно мігрує, акорди ніби виникають на місці очікуваних однойменних (рис. 10).

13 *p* *cresc.* *p*

S. *i* по - крив си - рой зем - ле - ю во - ро - жі - ї тру - пи... *i*
i po - kryv sy - roy ze - mle - yu vo - ro - zhi - i tru - ty... *i*

T. *p*
 B.

Рис. 10. Фрагмент Псалма 43

Такі гармонічні рішення є характерними для музики ХХ ст., особливо в її неакадемічних напрямках (джаз, прогресів-рок та ін.). Вони створюють містичну атмосферу, відчуття нестійкості, “дрейфування” тональності. У Р. Толмачова низхідні ланцюжки таких послідовностей відображають стан гріховності людини та/або її занурення у страждання. В цьому випадку зсув мінорного тризвуку на велику терцію вниз спричиняє очікування звучання мажорного тризвуку VI ступеня, однак замість нього використовують мінорний однойменний акорд, що ніби “розчаровує” слухача, який сподівався на “мажорні” зміни. Наявність не одного, а декількох таких поглиблює враження.

22 *mf* *f* *meno mosso* (♩ = 52)

S. *сла - ва То - бі* *А - ли - лу - і - я* *а ли - лу - і - я*
sla - va To - bi *A - ly - lu - i - ya* *a - ly - lu - i - ya*

T. *чи - ли,* *сла - вя* *Гос - по - да* *сла - вя* *Гос - по - да,* *сла - вя*
 B. *chy - ly,* *sla - via* *Hos - po - da* *sla - via* *Hos - po - da* *sla - via*

25 *f* *А* *ни - ні...*

S. *а - ли лу - і - я* *О - кра - де - ні, за - му - че - ні, у*
a - ly - lu - i - ya *O - kra - de - ni, za - mu - che - ni, u*

T. *Гос - по - да*
 B.

Рис. 11. Фрагмент Псалма 43

Навпаки, висхідні терцові послідовності з модальними замінами на основі мажорних тризвуків надають більш мажорного звучання, ніж очікується

від переходу на III ступінь мажору, тризвук якого має зазвичай мінорний нахил. Таким способом композитору вдається забезпечити відчуття швидкого емоційного просвітлення, яке в творі досить часто відображає хвалу щедрій Божій благодаті (рис. 10, 11).

69 *cresc.*
 Ві - ній Йо - го спа - ві, А - ли - лу - йа а - ли -
 Ві - чніу Йо - хо сла - ві, А - лу - лу - уа а - лу -

71
 лу - йа а - ли - лу - і - я а - ли - лу - і - я.
 лу - уа а - лу - лу - і - уа а - лу - лу - і - уа.

Рис. 12. Фрагмент Псалма 93

Образи гріха та грішника у Р. Толмачова здебільшого відтворюються за допомогою “деформованих” (збільшених та зменшених) інтервалів та тризвуків (рис. 13, 14).

33 **Risoluto** *misterioso*
 S. і слід про-па - да - є, і не вста - нуть з правед-ни-ми злі - ї з до-мо -
 A. і слід про-па - да - ує, і не вста - нуть з правед-ни-ми злі - ї з до-мо -
 T. А лу-ка-вих, не-чес - ти - вих як той по-піл над зем-
 A. lu - ka-vykh, ne-ches - ty - vykh yak toi po-pil nad zem-
 B. А лу-ка-вих, не-чес - ти - вих як той по-піл над зем-
 A. lu - ka-vykh, ne-ches - ty - vykh yak toi po-pil nad zem-

37
 S. ві-тер роз-ма - ха - є і не вста - нуть з правед-ни-ми злі - ї з до-мо -
 A. ві-тер roz-ma - kha - ye і не вста - нуть з правед-ни-ми злі - ї з до-мо -
 T. ле - ю і не вста - нуть з правед-ни-ми злі - ї з до-мо -
 A. le - yu і не вста - нуть з правед-ни-ми злі - ї з до-мо -
 B. ле - ю і не вста - нуть з правед-ни-ми злі - ї з до-мо -

Рис. 13. Фрагмент Псалма 1

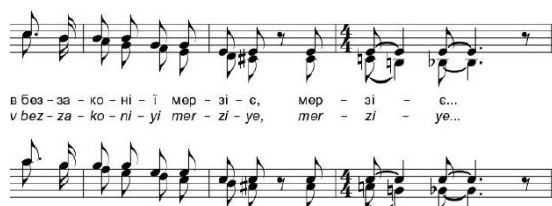


Рис. 14. Фрагмент Псалма 52

ламаних поспівках, кожен другий інтервал яких утворює тритон. Крім того, у партії – переривчастий характер за рахунок пауз та співу “по складах”, а також у кожному другому такті – синкопа (рис. 15).

Характер відвертої ворожості передається шляхом поєднання інтонаційних та гармонічних побудов з жорсткою синкопованою ритмікою. Наприклад, басова партія в другому епізоді Псалма 136 вибудована на хроматичних

Роз - ка - жіть нам
Roz - ka - zhit' nam

ро - зка-жіть нам піс-ню
roz - ka-zhit' nam pi-snu

піс - ню ва - шу Роз - ка - жіть нам піс - ню ва - шу тррро-тррро тррро тррро...

Рис. 15. Фрагмент Псалма 136

Під час роботи з хором композитор також використовує дещо специфічні техніки, деякі з яких було знайдено вже у процесі виконавської роботи над твором і лише потім зафіксовано в партитурі. Це стосується, наприклад, хорової декламації, застосованої у вищезазначеному фрагменті одночасно зі співом (половина партії співає, половина – лише вимовляє текст). Це надає можливість диференціювати вимову приголосних і голосних, зробивши водночас звучання перших значно більш агресивним, проте не підсилюючи загальної звучності других. Такий доволі неприродний контраст створює дуже зловісне звучання.

Образ молитви в циклі доволі часто з’являється в оформленні зворотів, характерних для гармонізацій гласових церковних співів православної традиції та хорального викладення (прикладом є початок фінальної частини Псалма 12).

На формування підходу Р. Толмачова до метроритму певним чином, вірогідно, вплинула практика православного богослужбового співу. У деяких фрагментах, усередині кожного псалма, композитор дуже ретельно фіксує зміну темпів, розмірів і пульсацій, однак очевидною є повна підпорядкованість музичного руху текстові, його структурі, його логіці, що притаманно практиці давніх розспівів з їх вільним “розмовним” метроритмом. У творі використано

перманентно перемінні розміри та різні види пульсації, проте семантичні закономірності використання тих чи інших ритмічних структур не відстежуються. Виняток становить Псалом 12, в якому явно проступають ознаки коломийкової ритміки, виразно представлені національно забарвленою мелодикою.

Висновки. Аналіз застосованих композитором засобів музичної виразності виявив, що всі художні інструменти підпорядковані загальній концепції твору. Цикл, з одного боку, належить до сфери хорової позабогослужбової духовної музики як певної філософської наднаціональної універсалії, з іншого – відображає концепт художньої паралелі боротьби старозавітного єврейського та сучасного українського народу за вільне і, що важливо, благочестиве життя. У “Псалмах” Р. Толмачова одночасно простежуються інтонаційність та ладотональна специфіка, характерні як для вищеназваних національних культур, так і для загальноцерковної співочої практики. Антиномія понять гріха і святості має свої семантичні прояви як на рівні циклу, так і на рівні окремих псалмів через використання характеристичних гармоній, тембру та фактури. Образно-емоційна сфера твору опирається на полістилістику, детерміновану творчим тезаурусом композитора та його естетичним смаком, що загалом зробило можливим органічно поєднати художню специфіку різних традицій – фольклорної, академічної та джазової.

Перспективи подальших досліджень пов’язані, передусім, з визначенням хорознавчої специфіки твору та його методичним потенціалом у випадку запровадження в репертуар хорових колективів та навчальних програм студентів диригентсько-хорової спеціалізації.

Список використаної літератури та джерел

1. Белік-Золотарьова Н. А. Напрями і форми сучасного вітчизняного хорового виконавства. *Культура України : зб. наук. праць*. Харків, 2023. Вип. 83. С. 50–57. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.083.05>.
2. Воскобойнікова Ю. В. Принципи трансформації шевченкових переспівів Псалтиря у хоровому циклі Рубена Толмачова “Псалми Давидові”. *Музичне мистецтво і культура*, 2022. Т. 2(35). С. 74–88. <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-2-7>.
3. Воскобойнікова Ю. В. Специфіка формування у хоровому циклі “Псалми Давидові” Р. Толмачова. *Культура України : зб. наук. праць*. Харків, 2023. Вип. 81. С. 129–138. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.081.03>.
4. Герасименко Л. “Давидові псалми” Т. Шевченка в аспекті жанрових втілень (на прикладі української хорової музики). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. статей*. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2017. Вип. 47. С. 15–30.
5. Мостова Ю. В. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації : дис. ... канд. мистецтвознавства. : 17.00.01. Харк. держ. акад. культури. Харків, 2003. 172 с.

6. Півторацька Л. Відтворення поезиї “Давидових псалмів” Т. Шевченка у творах українських композиторів XX–XXI століть : дис. ... д-ра філософії : 025 Музичне мистецтво / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків : ХНУМ, 2023. 287 с.

References

1. Bielik-Zolotarova, N. (2024). Directions and forms of modern national choral performance [Napriamy i formy suchasnoho vitchyznianoho khorovoho vykonavstva]. *Kultura Ukrainy*, 83, 50–57. [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.083.05>.

2. Voskoboinikova, Yu. (2022). Principles of transformation of Shevchenko’s psalter arrangements in Ruben Tolmachev’s choral cycle “Psalms of David” [Pryntsypy transformatsii shevchenkovykh perespiviv Psaltyria u khorovomu tsykli Rubena Tolmachova “Psalmy Davydovi”]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 2(35), 74–88 [in Ukrainian].

3. Voskoboinikova, Yu. (2023). The specificity of musical shaping in the “Psalms of David” choral cycle by R. Tolmachov [Spetsyfika formoutvorennia u khorovomu tsykli “Psalmy Davydovi” R. Tolmachova]. *Kultura Ukrainy*, 81, 129–138. [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.081.03>.

4. Herasymenko, L. (2017). “Psalms of David” by T. Shevchenko in the aspect of genre implementations (on the base of Ukrainian choral music) [“Davydovi psalmy” T. Shevchenka v aspekti zhanrovykh vtilen (na prykladi ukrainskoi khorovoi muzyky)]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 47, 15–30 [in Ukrainian].

5. Mostova, Yu. (2003). Theatricalization of choral works as a method of artistic interpretation: The dissertation of the candidate of Art Criticism: specials 17.00.01, Kharkiv State Academy of Culture [in Ukrainian].

6. Pivtoratska, L. (2023). Reproduction of the Poetics of the “Psalms of David” by T. Shevchenko in the works of Ukrainian composers of XX–XXI centuries: PhD dissertation: 025 Musical Art, I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts [in Ukrainian].

THE SEMANTICS OF MUSICAL EXPRESSION IN RUBEN TOLMACHOV’S CYCLE “PSALMS OF DAVID”

Yuliia VOSKOBONIKOVA

*Kharkiv State Academy of Culture,
Department of Choral Conducting and Academic Singing,
Bursatskyi uzviz, 4, Kharkiv, Ukraine, 61057
e-mail: j_vosk@ukr.net*

Relevance: The study of musical semantics plays a crucial role in modern musicology, particularly in the realm of sacred music derived from biblical texts. Ruben Tolmachov’s cycle “Psalms of David” is an innovative contribution to contemporary

Ukrainian choral music, blending traditional and modern expressive techniques. Analyzing the methods employed by the composer enhances our understanding of the semantic characteristics of musical language and its connection to the literary source.

Purpose: The aim of this paper is to identify the specific ways in which the composer utilizes musical expression, along with the semantic significance of these elements in conveying the artistic concept of the work.

Methodology: This study employs structural-analytical, comparative, and semantic approaches. It includes an analysis of melody, modal organization, harmony, texture, rhythmic structures, and timbre features within the context of the overall artistic concept of the work.

Results: The semantics of the musical elements in “Psalms of David” emerge from a blend of national intonation archetypes, Orthodox singing traditions, jazz influences, and the composer’s unique style. The mode organization is in line with the thematic orientation of the psalms: didactic texts align with the Dorian mode, supplicatory texts with the double harmonic minor and Hutsul modes, accusatory texts with the Phrygian mode, and laudatory texts with the Lydian mode. The analysis also reveals distinctive features of the harmonic language, including the use of third sequences, tritone substitutions, and functional harmonic resolutions.

Scientific Novelty: The concept of neosyncretism has been proposed as a principle for the interaction of various stylistic elements in choral music. For the first time, a comprehensive analysis of the expressive techniques used in R. Tolmachov’s “Psalms of David” has been conducted, determining their significance for the work’s dramaturgy.

Practical Significance: The findings from this analysis can be applied in the performance practices of choral groups and in the educational training of student conductors, especially in mastering the nuances of modern choral composition. This analysis can also serve as a foundation for further scientific research into Ukrainian sacred music.

Conclusions: The cycle “Psalms of David” by R. Tolmachov exemplifies contemporary choral sacred music, blending traditional elements with innovative compositional techniques. The analysis reveals the richness of its musical language, which aligns deeply with the literary text, as well as its national and cultural contexts. Future research could focus on exploring the specific choral characteristics of the cycle and adapting them for academic education.

Keywords: musical art, choral art, musical semantics, sacred music, psalms, ladotonal organization, improvisability, jazz harmony, neosyncretism.

Стаття надійшла до редколегії 16.01.2025

Прийнята до друку 28.05.2025

УДК 78.087.68.071.2.02:005.336.2

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.47–54>

КРИТИЧНИЙ АНАЛІЗ ТА САМОРЕФЛЕКСІЯ У ПРОФЕСІЙНОМУ РОЗВИТКУ ХОРОВОГО ДИРИГЕНТА

Наталія КЛЮЧИНСЬКА

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4789-8263>

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

Під час професійної підготовки диригента-хормейстера в системі формальної освіти, яка відбувається за принципом переймання досвіду викладача на індивідуальних уроках з диригування, важливим завданням є забезпечити майбутніх професіоналів техніками саморозвитку, самооцінювання й критичної рефлексії зокрема. В публікації розглянуто, як залучення медіатехнологій, зокрема відео-записів диригування студентів у навчальний процес у реальному часі, може слугувати ефективним засобом самоконтролю та сприяти формуванню навиків саморозвитку й постійного вдосконалення диригентської майстерності. Розвиток мануальної техніки передбачає постійний процес самоаналізу та критичної рефлексії, тож найважливішим завданням освітніх курсів хорового диригування є забезпечити здобувачів інструментами самостійної роботи. Крім застосування інформаційних та мультимедійних технологій, важливо також досліджувати й розвивати фізичні практики для тіла. Автор пропонує алгоритм спільної рефлексії викладача та студента в ефективності мануальної техніки здобувача, де основним критерієм є функціональність диригентських рухів та трактування їх з позиції семіотики жесту. Відповідно до такого сприйняття поділяємо диригентські жести на індикативні й конотативні, що виконують різні функції у відтворенні музичного твору з хором, тож ефективність їх застосування виявлятимуть різні якісні характеристики жесту, чіткість, гнучкість, однозначність, зображальність та ін. Окреслено й практично-прикладну роль жестів диригента та ті рухи, які застосовують лише у репетиційному процесі, а не в концертному виконанні. Крім аналізу мануальної техніки, описано й символіку візуального сприйняття диригента співаками й публікою, його ходу, поставу, рухи, енергію, яку він випромінює, й запропоновано способи трансформації неусвідомлених рефлексивних м'язових рухів в усвідомлені – кінестетичні візуальні знаки.

Ключові слова: диригент, хормейстер, хорова практика, диригентський жест, мануальна техніка.

Постановка проблеми. Якісний рівень підготовки фахівців з хорового диригування передбачає комплексний методологічний підхід щодо розвитку особистості й творчої індивідуальності майбутніх професіоналів. Відповідно, уроки з диригування повинні забезпечити здобувачів не лише теоретичними

знаннями диригентських засобів та майстерним володінням мануальної техніки, а й надати їм інструментарій для постійного самовдосконалення й майбутнього кар'єрного розвитку. Широкий спектр сучасних інформаційно-технологічних засобів забезпечує наявність допоміжної платформи навчання студентів поряд з індивідуальним навчанням у режимі реального часу. Проте, для ефективного використання мультимедійних технологій чи віртуального навчального середовища для вдосконалення диригентської техніки, студенти повинні володіти сформованим навиком самоаналізу й критичної рефлексії. Тож предметом цього методологічного дослідження є координований викладачем процес аналізу студентом власного диригування з метою формування свідомого контролю диригентських рухів та жестів й максимального використання їх знаково-семантичного потенціалу.

Аналіз попередніх досліджень. У професійній диригентській освіті початок XXI ст. характеризується появою наукових досліджень та публікацій, присвячених ефективності наявних навчальних програм та методів викладання хорового диригування. Більшість таких праць становить корпус північноєвропейських (британських, норвезьких) та американських досліджень. Це зумовлено соціокультурним становищем хорового співу в суспільному житті цих країн (активна діяльність шкільних, локально-спільнотних та церковних хорів).

Грунтовною працею методологічного характеру є дисертація Марії Варварігу (*Maria Varvarigou*) "Моделювання ефективної освіти хорових диригентів в Англії" [7]. Акцент дослідження спрямовано на різних учасників навчального процесу диригування – викладачів, студентів, студентських хорових колективів. У висновках авторка обґрунтовує свою позицію тим, що для забезпечення успішного навчального курсу хорового диригування здобувачі повинні володіти переліком компетентностей: вокальною майстерністю, загальними музичними знаннями, вдосконалюванням мануальної техніки, розвивати комунікативні та лідерські якості й обов'язково закріплювати ці уміння на практичній роботі з хором упродовж навчання. Серед ефективних методик розвитку диригентських умінь М. Варварігу виділяє спостереження інших диригентських моделей (як професійних диригентів, так і колег-студентів), колаборативне навчання (робота в парах/групах) та різноманітні можливості для саморефлексії. Пізніша праця авторки зосереджена на взаємонавчанні учасників диригентських освітніх програм через модерзоване викладачем ситуативне навчання у менших групах, парах, чи цілим курсом [8]. У співпраці з Коліном Дюрантом (*Colin Durrant*) М. Варварігу досліджувала переваги застосування віртуального навчального середовища як допоміжного виду роботи зі здобувачами, у якому організовувались дискусійні панелі між студентами та з викладачем щодо труднощів у їх диригентській практиці [3]. Віртуальну платформу дослідники використали для застосування принципів когнітивного навчання: моделювання робочих (практичних) ситуацій, репетиторство (студентами одне одного), техніка "риштувань" (*scaffolding*), що передбачає різні форми взаємодії всередині навчальної групи.

К. Дюррант обґрунтував важливість, чи навіть пріоритетність, розвитку навиків комунікації та лідерських якостей у хорових диригентів [4]. Ці риси є надбудовою практичних знань диригента, до яких автор зачислює:

- знання хорового репертуару та його відповідності для різних видів хорових колективів;
- розуміння людського голосу та практики здорового співу (*healthy singing*);
- “технічне” знання, яке дає можливість виявляти помилки під час співу, коментувати й удосконалювати хорове звучання колективу.

Взаємодія між окресленим вище знанням та естетичною візією музичного твору й здатністю її реалізовувати забезпечується лідерськими якостями та навиками міжособистісного спілкування хормейстерів (*interpersonal skills*).

Норвезькі дослідники Дег Дженсон (*Dag Jansson*) та Енн Гоуланд Бальснес (*Anne Haugland Balsnes*) розвивають концепцію ідентичності диригента та ідею вдосконалення впродовж життя [5; 6]. Автори зазначають, що диригентські компетенції формуються спершу формальною освітою, згодом кар’єрним розвитком та професійним середовищем, у якому він/вона працює. Як необхідний навик у досягненні успіху називають артистичну гнучкість – вміння передбачати й вирішувати виклики й труднощі практичної діяльності. Отже, в навчальному процесі надають перевагу “реалістичній” хоровій практиці, тобто з незалежними хоровими колективами різного рівня поза студентським навчальним хором.

Серед українських досліджень привертають увагу праці Лариси Теряєвої щодо розширення методів та форм роботи на уроках з диригування через застосування інформаційних технологій та мультимедійних засобів [1; 2]. Застосування програмного забезпечення для набору, прослуховування, редагування хорових партитур у нотних й аудіоформатах сприяє розвитку креативного мислення у студентів й формуванню навичку самостійної роботи. Одна з інноваційних програм, запропонована авторкою, – інтерактивна провідникова система Віртуальний Маестро (*The UBS Virtual Maestro*), у якій за допомогою вбудованого акселерометру можна впливати на темп і динаміку звучання, імітуючи процес диригування оркестром.

Серед розглянутих праць простежуємо тенденцію оновлення методики викладання диригування через забезпечення різноманітних можливостей для самостійної роботи студентів.

Мета статті – більш детальний розгляд ролі саморефлексії студентів-диригентів з метою вдосконалення їх мануальної техніки та конструювання усвідомленої виконавської діяльності, заснованій на розумінні диригентських жестів як візуальної знакової системи.

Виклад основного матеріалу. Важливим етапом у засвоєнні диригентської техніки впродовж навчання диригента-хормейстера є усвідомлене, критичне споглядання роботи досвідчених диригентів та колег-однолітків. Тож серед дисциплін вокально-хорового циклу велику увагу приділено співу в хорі та “пасивній” практиці в різних хорових колективах. Метою такої практики є уважне споглядання жестів диригентів (керівників

колективів) та зіставлення їх із вербальними завданнями та інструкціями, які отримують співаки в цей час. У такий спосіб майбутні диригенти здобувають уміння критично аналізувати ясність та функціональність мануальної техніки та співвідносити її із бажаними вокальними та естетично-художніми результатами під час виконання твору.

Навик критичної рефлексії ефективності диригентського жесту, отриманий під час спостереження за роботою досвідчених диригентів, є дієвим засобом удосконалення власної диригентсько-технічної майстерності через систематичний самоаналіз. Безсторонній погляд на себе під час диригування може забезпечити використання мультимедійних технологій, зокрема відеозаписів уроків з диригування в аудиторії чи репетицій із хоровими колективами. Записування творів та спільний аналіз їх із викладачем допоможе студентам сформувати алгоритм саморефлексії та сприятиме професійному вдосконаленню й навчанню впродовж життя.

Цілком природно, що на початках увагу студентів привертатимуть неточності й помилки в мануальній техніці самі по собі, як відображення дискомфорту під час виконання різних диригентських завдань. Тому основна мета спільного аналізу відеозаписів – виробити вміння оцінювати релевантність та ефективність диригентських жестів. І в процесі диригування, і під час перегляду відеозапису критерієм оцінювання повинен бути довершений темброво-аудіальний образ твору в уяві хормейстера. Тож рекомендуємо аналізувати відеозаписи із студентами:

Міміка. Зоровий контакт із хором упродовж тривання всього твору, особливо у важливих структурно-логічних моментах: на початку, під час показу вступів хорових партій, у складних інтонаційно чи ритмічно фрагментах, у сходженні окремих голосів хору на високу теситуру, раптових змінах динаміки або ж під час виділення основної мелодичної лінії у поліфонічній фактурі.

Рівень відображення емоційно-образного характеру твору на обличчі диригента. Зокрема, свідоме використання усмішки, руху бровами, нахмуреного чола, напруження та розслаблення м'язів обличчя чи імітації вокальної позиції співаків артикуляційним апаратом диригента.

Крім аналізу ролі міміки, під час концертного виступу варто також моделювати використання мімічних сигналів хормейстера на майбутню репетиційну роботу з хором. Розвивати в молодих фахівців усвідомлення ролі підбадьорливого погляду диригента для співаків, що почуваються невпевнено щодо своїх вокальних можливостей, а також у складних моментах твору. Обґрунтовувати ефективність використання критичного й невдоволеного погляду, який може попередити помилки під час виконання та “загрози” ансамблевому звучанню.

Жестикуляція. Аналізуючи мануальну техніку, варто розрізняти два основні типи диригентських жестів – індикативні та конотативні. Індикативні жести – це однозначні чіткі сигнали, що відображають метро-ритмічну структуру твору, як наприклад, темп, пульсацію, показ початку та закінчення звучання (жести замаху, зняття, показ пауз, цезур, фермат, акцентів та ін.). Вони насамперед виконують інформативну та директивну функцію, а отже,

якісні властивості таких жестів – це: чіткість, виразність, точність, економність, рішучість. За критичної рефлексії варто допомогти студентам оцінити ці жести не через вправність виконання, як, наприклад, через форму й напрям петлі у жесті зняття, а зосереджувати їх увагу на однозначності жесту та відповідності його функції у розвитку музичної канви твору. Важливими є й емоційні характеристики таких жестів, зокрема, наскільки впевнено та свідомо були обрані індикативні жести й, водночас, чи їх емоційний тонус та м'язова енергія не контрастували із характером музичного твору.

Конотативні жести – це засоби мануальної техніки, що дають уявлення співакам про характер звукоутворення, необхідне темброве забарвлення, розвиток фрази, характер звуковедення й вокальну інтенсивність звуку, а також про змістовне й емоційне значення словесного тексту композиції. Цікаво, що конотативні жести не мають настільки однозначних сталих форм вираження, як індикативні, і саме вони є тими складовими мануальної техніки, що творять індивідуальний стиль диригента, відповідний його темпераменту та музичному відчуттю.

Для формування та вдосконалення конотативних жестів велике значення має активна хорова практика, тобто практична робота з хором, де очевидною стає реакція співаків на візуальні сигнали диригента. На етапі репетиційної роботи з хором позитивним стимулом саморозвитку стає оцінювання колег (*peer-assessment*), тобто інших студентів-хормейстерів. Дієвою може бути практика відкритих уроків, коли присутні кілька студентів, часто навіть з різним рівнем володіння мануальною технікою, й спільне обговорення досягнень та труднощів одне одного. За такого співнавчання важливо створити відкриту доброзичливу атмосферу, де можна почути думку кожного з учасників процесу та розвивати у них навички конструктивної критики. Висловлювання вголос та аргументування досягнень одне одного, формулювання порад виховує навички професійного мовлення, використання спеціальної термінології та вербалізації ще не повністю усвідомлених психоемоційних процесів під час музикування.

Постава й загальний вигляд. Хоча ми й очікуємо від хорових творів насамперед слухового впливу на аудиторію, проте не менш важливим є й візуальний ефект. Поряд із конструктивними знаками для співаків, диригент також транслює емоції і сенс хорового твору для публіки через свою поставу, ходу, рухи корпусу. Уся постать диригента та його поведінка є неусвідомленими засобами відображення музичного змісту твору.

В оцінюванні загального вигляду диригента на відео варто зосередити увагу молодих фахівців на створенні атмосфери спокою, зосередженості, впевненої поведінки, униканні рефлексивних рухів, спричинених хвилюванням (тремор рук чи колін), або ж неусвідомлених фізіологічних реакцій на музику (похитування корпусом чи головою). Несвідомі кінестетичні рухи проявляються в диригуванні так само, як і в інших стресових ситуаціях, наприклад, публічних промовах. Найбільш дієвою психологічною технікою у таких випадках є концентрація уваги на дрібних деталях і невеликих завданнях, які є доступними для виконання, проте потребують усвідомленої дії.

Варто також пам'ятати про ефект роботи дзеркальних нейронів у мозку людини й можливість виникнення несвідомих реакцій учасників хору на невідповідні рухи диригента. Наприклад, надмірна жестикуляція вплине на посилення динаміки й характер звуковедення в хорі, зайві рухи корпусом – на якісні властивості звуку, такі як сила, гнучкість, легкість/важкість, напруження різних частин диригентського апарату – на порушення звукоутворення, невідповідне змикання голосових зв'язок співаків, форсованість вокального звуку та порушення процесу співочого дихання.

Висновки і перспективи подальших розвідок. Диригентська техніка – це комплексна система знаків, яку зчитують виконавці на сцені та публіка в залі. Однак знаками є не лише жести диригента, а й повністю усе його тіло й усвідомлена поведінка (*bodymind*). Майстерність диригентської техніки проявляється насамперед в її ефективності та функціональності. Відповідно, усвідомлення єдності і взаємозв'язку фізичних рухів диригента, його мислення й вольові процеси є основою опанувати мистецтво диригування. Вдосконалення мануальної техніки передбачає постійний процес самоконтролю й критичної рефлексії, тож найважливішим завданням освітніх курсів хорового диригування є забезпечити здобувачів інструментами самостійної роботи. Крім застосування інформаційних та мультимедійних технологій на уроках, з диригуванням важливо також досліджувати й розвивати фізичні практики для тіла. Детальнішого вивчення ще потребують ефективні методики звільнення й напруження м'язів рук, корпусу, способи запобігання несвідомим кінестетичним реакціям у стресових ситуаціях, як – от концертний чи конкурсний виступ, або ж навіть іспит у період навчання. Ефективним засобом було б пристосувати принципи техніки Александра (*Alexander technique*) для мистецьких спеціальностей з метою кращої координації рухів, ходи й постави диригента, та атмосфери, що транслює його неусвідомлена поведінка співакам та публіці. Згадані методики здебільшого є розробленими у сфері фізіотерапії та професійного спорту, хореографії та акторської майстерності, та основні принципи свідомого керування власним тілом є також надзвичайно важливими у диригентському мистецтві, де рухи й жести диригента виконують функцію візуальної знакової системи для координації процесу вивчення й інтерпретації хорових творів.

Список використаної літератури та джерел

1. Теряєва Л. Застосування музичних інформаційних технологій при вивченні навчальної дисципліни “Хорове диригування”. *Освітологічний дискурс*. Вип. 1–2 (24–25). Київ: Ун-т ім. Б. Грінченка, 2019. С. 272–285.
2. Теряєва Л. Розвиток творчої особистості у процесі викладання дисципліни “Хорове диригування”. *Теоретико-методологічні аспекти мистецької освіти: здобутки, проблеми та перспективи : матеріали X Міжнар. наук.-практ. конф.* Умань : ВПЦ “Візаві”, 2023. С. 158–162.
3. Durrant C., Varvarigou M. Real time and virtual: tracking the professional development and reflections of choral conductors. *Reflecting Education*. London, 2008. Vol. 4, No. 1. P. 72–80.

4. Durrant C. Communicating and accentuating the aesthetic and expressive dimension in choral conducting. *International Journal of Music Education*. London, 2009. No. 27(4). P. 326–340.

5. Jansson D., Balsnes A. H., Bygdéus P. Nordic choral conductor education: Overview and research agenda. *Nordic Research in Music Education Yearbook*. Oslo, 2018. No. 19. P. 137–170.

6. Jansson D., Balsnes A. H. Choral conducting education: the lifelong entanglement of competence, identity, and meaning. *Research Studies in Music Education*. Oslo, 2020. P. 1–19.

7. Varvarigou M. *Modelling effective choral conducting education through an exploration of example teaching and learning in England*. Thesis... degree of Doctor of Philosophy. London, 2009.

8. Varvarigou M. “I owe it to my group members... who critically commented on my conducting” – Cooperative learning in choral conducting. *International Journal of Music Education*. London, 2016. No. 34(1). P. 116–130.

References

1. Teryayeva, L. (2019). Zastosuvannya muzychnyx informacijnyx texnologij pry vyvchenni navchalnoyi dyscypliny “Xorove dyryguvannya” [Application of Musical Information Technologies in the Study of Educational Discipline “Choral Conducting”]. *Osvitologichnyj dyskurs. – Educational Discourse*, 1–2 (24–25), 272–285.

2. Teryayeva, L. (2023). Rozvytok tvorchoyi osobystosti u procesi vykladannya dyscypliny “Xorove dyryguvannya” [Development of Creative Personality in the Process of Teaching Discipline “Choral Conducting”]. In: *Teoretyko-metodologichni aspekty mysteczkoyi osvity: zdobutky, problemy ta perspektyvy: Mmaterialy X Mizhnar. nauk.-prak. konf. – Theoretically-methodological Aspects of Art Education: Achievements, problems, and prospects: Proceedings of the 10th International scientific conference*. Uman: Vizavi, 158–162.

3. Durrant, C., Varvarigou, M. (2008). Real time and virtual: tracking the professional development and reflections of choral conductors. *Reflecting Education*, 4(1), 72–80.

4. Durrant, C. (2009). Communicating and accentuating the aesthetic and expressive dimension in choral conducting. *International Journal of Music Education*, 27(4), 326–340.

5. Jansson, D., Balsnes, A. H., Bygdéus, P. (2018). Nordic choral conductor education: Overview and research agenda. *Nordic Research in Music Education Yearbook*, 19, 137–170.

6. Jansson, D., Balsnes, A. H. (2020). Choral conducting education: the lifelong entanglement of competence, identity, and meaning. *Research Studies in Music Education*, 1–19.

7. Varvarigou, M. (2009). *Modelling effective choral conducting education through an exploration of example teaching and learning in England*. Doctor of Philosophy. University of London.

8. Varvarigou, M. (2016). "I owe it to my group members... who critically commented on my conducting" – Cooperative learning in choral conducting. *International Journal of Music Education*, 34 (1), 116–130.

CRITICAL ANALYSIS AND SELF-REFLECTION IN THE PROFESSIONAL DEVELOPMENT OF CHORAL CONDUCTORS

Nataliia KLIUCHYNSKA

*Ivan Franko National University of Lviv
Department of Musicology and Choral Art
Valova Str., 18, Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: nataliia.kliuchynska@lnu.edu.ua*

In the professional training of conductor-choirmasters within formal education, one key principle is learning through example, where students adopt the teacher's expertise during individual conducting lessons. A critical objective is to equip future professionals with techniques for self-development, self-assessment, and critical reflection. This publication explores how incorporating media technologies, particularly video recordings of students conducting during real-time lessons, can serve as an effective tool for self-assessment and facilitate the development of self-improvement skills in conducting technique.

Improving conducting technique requires a continuous process of self-analysis and critical reflection. Therefore, one of the primary goals of educational courses in choral conducting is to provide students with the necessary tools for self-development. Alongside the use of information technology and multimedia, it is essential to explore and enhance physical practices related to the body. The author proposes a framework for collaborative reflection between the teacher and student on the efficacy of the student's conducting technique, with the main criterion being the functionality of conducting movements and their interpretation based on gesture semiotics. In this context, gestures are categorized as indicative and connotative, each serving different functions in the performance of a musical work with a choir. Consequently, the effectiveness of their usage will be influenced by various qualitative characteristics such as clarity, flexibility, unambiguity, and expressiveness. The practical role of conducting gestures and movements is highlighted, specifically focusing on their use during rehearsals rather than concert performances. Moreover, this examination includes analyzing manual techniques, the symbolism of how the conductor is perceived visually by singers and the audience, as well as aspects such as gait, posture, movements, and the energy conveyed. Additionally, methods for transforming unconscious, reflexive muscle movements into conscious kinesthetic visual signs are also discussed.

Keywords: conductor, choirmaster, choral practice, conducting gesture, conducting technique.

Стаття надійшла до редколегії 16.01.2025

Прийнята до друку 28.05.2025

УДК [781.21:784.9]:37.016.091.33-027.22

DOI: [http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.55–64](http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.55-64)

СТИЛІСТИЧНИЙ ДИКТАНТ НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖІО

Тетяна МЛАДЕНОВА

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

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

Олена ПАРИС

*Рівненський музичний фаховий коледж
Рівненського державного гуманітарного університету,
вул. Степана Бандери, 6, Рівне, Україна, 33000
e-mail: o.a.paris@ukr.net*

Наголошено на важливості творчого підходу в написанні диктанту як однієї з основних форм освітнього курсу “Сольфеджіо”. Йдеться про стилістичний диктант, як різновид практичної форми, що сприяє усвідомленню функційно-стильових засобів музичної мови та практики їх застосування. Стилiстичний диктант стимулює розвиток відкритого слуху, надає можливість гнучко налаштовуватись на музику різноманітних епох і стилів. Викладач завжди може обрати для написання диктанту зразки, які найбільш підходять до теми уроку та відповідають рівню музично-теоретичної підготовки студента. Для написання стилістичного диктанту можна запропонувати студентові фрагмент музичного твору залежно від його фахової спеціалізації. Наприклад, для музикантів-інструменталістів зазвичай пропонують фрагменти інструментальних авторських творів; для студентів спеціалізації “Хорове диригування” – від культових піснеспівів європейського Середньовіччя до хорових сцен оперного мистецтва.

Також наголошено на особливостях методології підготовчого процесу, що є передумовою написання стилістичного диктанту, зокрема аналізі музичного фрагменту з точки зору жанрового спрямування, особливостей композиторського стилю, його контекстності у просторі історичної доби, композиторської школи. Поставлені завдання вимагають для написання диктанту урізноманітнення музичного матеріалу, доповнення фрагментами художніх музичних творів, що вивчають на курсах з історії музики, гармонії, поліфонії, аналізу музичних форм. Оскільки курс “Сольфеджіо” межує майже з усіма основними музичними фаховими дисциплінами, то саме така форма роботи як “стилiстичний диктант” поглиблює міждисциплінарні зв'язки, розвиває в студента системне мислення, скеровує його до самостійної пізнавальної

діяльності, сприяє професіоналізації фахівця-музиканта, що і є головним завданням у освітньому процесі.

Ключові слова: сольфеджіо, музичний слух, стилістичний диктант, міждисциплінарні зв'язки.

Постановка проблеми. Простір сучасної музичної освіти потребує впровадження нових методів теоретичної та практичної роботи на уроках сольфеджіо. Головним завданням у цьому випадку є розвиток та вдосконалення музичного слуху в майбутніх фахівців під час написання музичного диктанту.

Аналіз останніх досліджень. Пошуку засобів оптимізації, методичних інструментів для музично-слухового розвитку присвячено статтю

Т. Борисової [3]. На потребі перегляду музичного матеріалу, який використовують під час уроків зі сольфеджіо в мистецьких вишах, наголошує І. Ходоровська [9]. У своєму дослідженні авторка ставить питання про національне спрямування в сучасному музичному вихованні, що передбачає повсякчасну актуалізацію національних надбань у галузі музичної творчості. Останніми роками з'являються практичні посібники – збірки диктантів на матеріалі українського фольклору і творів українських композиторів [4; 8]. У зв'язку з поставленими завданнями виникає необхідність запровадження різноманітного (різностильового) художнього матеріалу та його опрацювання перед написанням диктанту.

Мета статті – розширити уявлення про музичний диктант, застосовуючи методи засвоєння стилістики музично-історичної доби або особливості композиторського стилю; в контексті новітніх тенденцій музичної освіти актуалізувати міждисциплінарні зв'язки для підсилення творчого потенціалу студентів-музикантів.

Виклад основного матеріалу. Фіксація – запис мелодій, а також дво-, три- і багатоголосих побудов у вигляді музичного диктанту є основною формою практичної дисципліни “сольфеджіо” на всіх етапах музичної освіти. Диктант сприяє розвитку музичної пам'яті, мелодичного і гармонічного слуху, розвиває відчуття метроритму. Стилiстичний диктант належить до нетрадиційних форм роботи під час уроків сольфеджіо. Його завдання – розвиток музичного слуху та творчих навиків студентів на основі уявлення, визначення, визнання інваріантних ознак музичної мови композиторів різних епох. Такий вид практичної роботи підвищує ефективність професійної підготовки студента.

Як музичний матеріал для диктанту використовують твори значимі, відомі, що найбільш повно відображають як стиль епохи, так і індивідуальні особливості композиторського почерку. Наприклад: григоріанські хорали (доба раннього Середньовіччя), “Добре темперований клавiр” Й. С. Баха (епоха Бароко), фортепіанні сонати Віденських класиків Й. Гайдна,

В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, музичний матеріал з вокальних творів, теми інструментальних картин чи хорових сцен композиторів різних епох.

Важливо, щоб слух студента в процесі такої творчої роботи пройшов крізь історичні етапи розвитку музичного мистецтва. На кожному етапі

потрібне виховання певної інерції слуху і, водночас, вироблення навичок подолати цю інерцію.

Багаторазове використання в диктанті стилістично однорідного матеріалу уможливило максимально виявляти характерні риси композиторського стилю, на відчуття та відтворення яких спрямовані слухові та інтонаційні навички студентів. Водночас збагачується інтонаційне та гармонічне сприйняття, розвиваються навички вільного функціонування накопичених слухових уявлень, формується здатність до образного та аналітичного осмислення різних музичних явищ.

Зазвичай після першого програвання оформлення будь-якого музичного фрагмента починається з попереднього аналізу, який передбачає визначення розміру, особливостей ладотональної, метроритмічної, інтервальної мелодичної, а також гармонічної (починаючи з двоголосся) побудови.

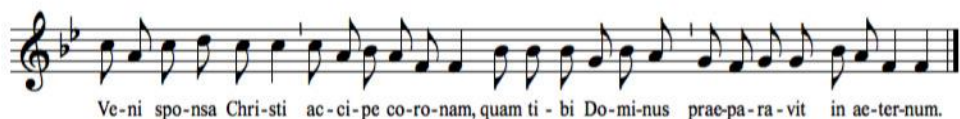
Перед написанням стилістичного диктанту, крім вищезазначених характеристик, надають відповідну інформацію про музичний твір, фрагмент якого буде використано. Звертають увагу на його особливості, зокрема, епоху, жанр та ознаки в наявному часовому контексті, риси стилю автора обраного фрагмента, тощо.

Безумовно, під час вибору диктанту потрібно брати до уваги фахову специфіку групи. Так стилістичні диктанти, в основу яких покладено григоріанські хорали, доречні для студентів диригентсько-хорової спеціалізації. Вибір такого музичного матеріалу, як твір для хорового виконання зумовлений кількома причинами. По-перше, choral (перекл. хоровий) особливо близький специфіці хоровика-диригента. По-друге, історична роль хоралу – велика. З хором та хоральними обробками значно пов'язаний розвиток хорового мистецтва, зокрема зародження поліфонії, гармонії, музичних форм. Унаслідок цього важливо показати в загальних рисах картину розвитку багатоголосся на прикладі хоралу та простежити еволюцію деяких виразних засобів, що є ознакою цього жанру (діатоніка – лади церковної музики, обмеження мелодичного розвитку, відсутність ритмічної фіксації).

На прикладі григоріанського хоралу, на його трансформації у нові форми багатоголосся студенти засвоюють автентичні середньовічні лади, знайомляться з формами монодичних піснеспівів, різними видами музичного складу (монодією, органумом, фабурдоном, гімелем тощо); усвідомлюють формування хорального та гамофонно-гармонічного викладу.

Музичні уявлення про григоріанські хорали відображено в попередньому аналізі диктанту. Сам процес запису диктанту у стилі григоріанського хоралу не завдає особливих труднощів, оскільки:

- хорали виконують на білих клавішах, “одноколірна” діатоніка ідеально відповідає естетичним вимогам церковного мистецтва;
- у хоралах нема мелодично складних зворотів, що пов'язано з зосереджено молитовним станом людини;
- мелодичний рух хоралів плавний, переважно поступовий;
- стрибки не широкі, заповнюються протилежним рухом;
- нема тактування, мелодія підкорена ритму тексту, відповідно, нематакових рисок.



Лл. 1. [7, с. 11]

Особливості музичного мислення Середньовіччя позначились і на монодичних православних культових співах східних слов'ян.



Лл. 2. [5, с. 58]

Так, під час аналізу Страсного антифону (Лл. 2) студенти повинні відповісти на такі питання:

- у якому ладі написана мелодія? (фрігійському);
- яка інтонація характерна для цього ладу? (ІІb–ІІ);
- які опорні звуки ладу? (І, ІІІ);
- яка їх формотворча роль? (позначені більш крупними довжинами, вони ділять мелодію на частини);
- скільки всього частин (фраз) у мелодії і яка їхня довжина? (різноманітна);
- якими ступенями завершується кожна фраза? (ІІ, ІV, І);
- який метод використовують як основний принцип розвитку хоралу? (метод оспівування у поєднанні з поступневим рухом);
- оспівування яких ступенів трапляється в хоралі? (ІІІ, І);
- у чому полягає особливість ритму в хоралі? (вільний та неорганізований);
- які особливості стрибків? (заповнення їх поступневим рухом).

Після такого розбору-аналізу студенти записують Страсний антифон, а також складають (стилізують) під цей зразок власні мелодії, найкращі з яких виконують та можуть бути використані як диктанти.



Лл. 3. [7, с. 39]

У ранньому Середньовіччі поряд з монодією з'являються найпростіші види багатоголосся. В ролі вже двоголосого диктанту може бути запропоновано приклад, у якому до григоріанського хоралу додається новий

голос, що просувається в єдиному з ним ритмі, за принципом нота проти ноти (паралельний органум), або в поліфонічно розвиненому контрапункті – непаралельному, вільному, мелізматичному (Іл. 3).

“Накладання” нового на існуюче в музичному мистецтві на роки стало в тому чи іншому вигляді принципом творчого розвитку, насамперед церковної музики. Хрестоматійними прикладами такого типу багатоголосся є музичні зразки з “Arte de tañer fantasía” (“Мистецтво гри фантазії”) [10] іспанського композитора ренесансної доби Томаса де Санта Марія. Ця праця містить теоретичні відомості, що висвітлюють питання нотного запису за допомогою вже мензуральної нотації (запису ритму та тривалостей); обговорено використання інтервалів, співзвуч (дисонанси, консонанси) та їх взаємозв’язок; описано методи правильного ведення голосів, правила висхідного та низхідного руху, стрибків на різноманітні інтервали, витримання голосів, їх подрібнення на менші тривалості. Все це супроводжується великою кількістю нотних прикладів, що буде особливо корисним для студентів як теоретичної, так і практичної спеціалізації, під час написання та створення диктантів.

Також як диктант можна запропонувати музичний матеріал “Добре темперованого клавіру” І. С. Баха, який має велике естетичне значення і є вершиною поліфонічного мистецтва. Тут повністю та яскраво проявились усі закономірності музичної мови І. С. Баха, що стали хрестоматійними для музикантів наступних поколінь. Не випадково Л. ван Бетховен вивчав “ДТК” ще з дитячих років і називав його своєю музичною біблією, Р. Шуман – своєю граматиною. З малих циклів – “прелюдія-фуга” – студентам можна запропонувати як одноголосі теми фуг І. С. Баха, так і гармонічні диктанти на основі прелюдій.

Перед записом теми фуги проаналізовано її композиційні та мелодичні особливості:

- вид теми: однорідна чи контрастна;
- затактова побудова теми;
- початок її з тоніки, домінанти чи з інших ступенів;
- закінчення теми не тільки на основному звуці та квінті, а й на терцієвому тоні;

- розбіжності метричного та тематичного акцентів у темі;
- різноспрямовані контрастні елементи усередині теми;
- побудова теми на орнаментальних мотивах;
- приховане двоголосся в темі.

Важливо виявляти роль артикуляції під час виконання музики І. С. Баха, особливу увагу приділяти трактуванню окремих мотивів теми і виразних можливостей тональності.

Стиль І. С. Баха вирізняється точним, активним, надзвичайно концентрованим ритмом, що має велику художню силу. Майже кожній темі притаманна індивідуальна ритмічна характеристика.

Щоб краще усвідомити і відчути чіткість та активність ритму, студенти працюють над ним окремо. Проплескують ритмічний малюнок теми або скандують його на різні склади. Для закріплення виконують партії ритмічної партитури, де перший голос – ритмічний малюнок теми, другий –

рівні восьмі, третій – четвертні (як ритмічний пульс). Після цього студентам пропонують скласти тему на цей ритмічний малюнок з рухом стійкими звуками ладу в першому такті. Потім тему порівнюють з темою І. С. Баха, яку згодом записують у нотний зошит з пам'яті.

Наступним етапом є виявлення ролі артикуляції під час виконання музики І. С. Баха. Цікавою рисою в стилі композитора є контраст у артикуляції сусідніх тривалостей. Більш великі тривалості виконують нон-легато або стакато (залежно від характеру п'єси), а дрібні – легато. Цей метод допомагає відчувати ясну ритмічну структуру мелодії І. С. Баха.

Другою характерною рисою стилю І. С. Баха є прагнення менших інтервалів (секунд) до зв'язаності, а більших (рух акордовими звуками) – до розчленування. Ціль методу – підкреслення ясності інтонаційного строю мелодій І. С. Баха.

Студенти повторно свідомо грають і співають тему з правильною артикуляцією; транспонують її в різні тональності; для закріплення понять діляться на дві групи, де перша співає ядро (нон-легато), а друга – розгортання (легато).

Залежно від ступеня підготовки студента на курсі “сольфеджіо” також можна використовувати музичні диктанти на основі фортепіанних сонат віденських класиків. Наприклад, сонати для фортепіано

Л. ван Бетховена, які належать до вищих досягнень віденської класичної клавірної школи.

Цикл із 32-х сонат є творчою лабораторією Л. ван Бетховена, у якому розроблено основні принципи його композиторського стилю. За своєю значимістю в творчому доробку Л. ван Бетховена вони посідають таке саме важливе місце, як і “Добре темперований клавір” у музичному спадку І. С. Баха.

У роботі над стилістичним диктантом можна використати музичний матеріал сонат, які створив Л. ван Бетховен у різні періоди своєї творчості. Це надає можливість не тільки виявляти характерні стилеві особливості сонат, а й простежити еволюцію музичного стилю композитора.

Характерні риси стилю Л. ван Бетховена виявляються вже у першій сонаті оп. 2, № 1:



Лл. 4. [2]

Під час попереднього розбору головної партії I частини, яку записують у повному обсязі, зазначають:

- новий музичний тематизм, відповідний часовому контексту;
- характерно бетховенський образний контраст (героїчне та ліричне; вольовий порив та стриманість);
- переосмислення фанфарно-маршових інтонацій за звуками тризвуку, що у середині XVIII ст. було пов'язано з мисливською музикою, у Л. ван Бетховена, отримали новий сенс – героїчний;
- прямолінійність та розмір мелодичного малюнку;
- використання висхідної секвенції та методу “розтягування” інтервалу для поступового “захоплення” вершин;
- чотиризвучний мотив у партії лівої руки, що передує мотиву “долі” п'ятої симфонії Л. ван Бетховена;
- вольова енергія ритму, акцентування сильних долей такту.

Студентам було запропоновано визначити інтонаційну будову мелодії сонати (розкладення t53 і D43, оспівування, характерні гармонічні звороти, з яких складається тема, – два автентичні, прохідні, каденційні), а також зробити висновки про відповідність мелодичних та гармонічних засад у темі; про використання автентичних зворотів на початку та відсунення субдомінанти на стадії завершення побудови, що є типовим для віденських класиків.

Якщо матеріалом для диктанта слугують твори представників яскравих національних шкіл, зокрема композиторів романтичної епохи (Ф. Шопена, Е. Гріга, М. Лисенка і т. ін.), то неодмінно мають бути виявлені та проаналізовані ознаки національної природи творчості. Зокрема, жанри народної музики, лади, ритмоформули, мелодичні звороти, що характерні саме для культури, яку репрезентує композиторський твір. Так, наприклад, збірка диктантів Д. Романця [4] допомагає уявити інтонаційні особливості музичної мови української музики, своєрідний національний колорит творів М. Лисенка, яких він досягнув завдяки використанню характерних для українського фольклору ладів, зокрема гуцульського (мінору з підвищеними IV і VI ступенями); ходів на широкі інтервали, з їх поступовим заповненням; стрибків мелодії до VII підвищеного ступеня в мінорі; інтервалу збільшеної секунди поміж III і IV ступенями (удвічі гармонічному мінорі); мелодичних зворотів з IV підвищеним ступенем тощо. Народний характер музичних зразків, запропонованих у цьому виданні, підкреслюють як орнаментика мелодій, так і застосування змінного ладу.

Отже, стилістичний диктант на основі послідовного звернення до музики різних епох виконує багато функцій. Зокрема: формує естетичний та музичний смаки студента, виховує та активує навички уявлення та відтворення музичного фрагмента, розвиває аналітичне мислення та творчу ініціативу, забезпечує зв'язок з фаховими дисциплінами. Так утворюються міждисциплінарні зв'язки, насамперед з такими музично-історичними курсами, як “Історія світової музичної культури”, “Історія української музики”. Відбувається підпорядкування загальним художнім завданням таких дисциплін, які називають “технологічними”: елементарній теорії музики, гармонії; а також курсам, які поєднують теорію та художню практику

(поліфонії, аналізу музичних форм, виконавському мистецтву). Ці предмети перетворюються в процес історико-теоретичного, а головне – практичного (слухового та інтонаційного) освоєння спадщини світової музичної культури.

Список використаної літератури та джерел

1. Бах І. С. Добре темперований клавір. URL : <https://musopen.org/uk/music/43466-the-well-tempered-clavier-book-i-bwv-846-869/>.
2. Бетховен Л. Соната для фортепіано фа мінор, оп. 2 № 1. URL : <https://musopen.org/uk/music/26-piano-sonata-no-1-in-f-minor-op-2-no-1/>.
3. Борисова Т. Методичний інструментарій удосконалення музичного слуху студентів у процесі вивчення дисципліни “Сольфеджіо”. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. Кам’янець-Подільський нац. ун-т ім. Івана Огієнка. 2018. С. 15–21.
4. Романець Д. Диктанти на матеріалі музики М. Лисенка. Вінниця : Нова книга, 2016. 76 с.
5. Сиротинська Н. Страсні антифони Любачівського ірмологіона 1674 року. Львів : Ін-т Церков. музики Львів. католич. ун-ту, 2021. 112 с.
6. Скрытущка Н. 100 музичних диктантів. Київ, 2018. 25 с.
7. Супрун-Яремко. Поліфонія. Вінниця : Нова книга, 2014. 511 с.
8. Ходоровська І. Збірка диктантів з сольфеджіо. Київ, 2013. 50 с.
9. Ходоровська І. Методи роботи над розвитком музичного слуху у вищих навчальних закладах у контексті новаційних тенденцій сучасної музичної освіти. *Наук. записки Кіровоград. Держ. пед. ун-ту ім. Володимира Винниченка. Серія : Пед. науки*. Кіровоград, 2014. Вип. 133(1). С. 340–347.
10. Santa Maria. Arte de tañer fantasía. URL : <https://www.alfred.com/saint-saens-arte-de-taner-fantasia/p/00-PC-0009043/>

References

1. Bach, I. S. Dobre temperovanyy klavir [The Well-Tempered Clavier]. Retrieved from: <https://musopen.org/uk/music/43466-the-well-tempered-clavier-book-i-bwv-846-869/>.
2. Beethoven, L. [Sonata dlya fortepiano fa minor, op. 2 № 1] Piano Sonata in F minor, op. 2 No. 1. Retrieved from: <https://musopen.org/uk/music/26-piano-sonata-no-1-in-f-minor-op-2-no-1/>.
3. Borisova T. (2018). Metodichnyy instrumentariy udoskonalennyya muzichnoho sluchu studentiv u protsesi vivchenya dystsypliny “sol’fedzhio” [Methodological tools for improving students’ musical ear in the process of studying the discipline “Solfeggio”]. *Pedagogical education: theory and practice*. Kamianets-Podilskyi National University named after Ivan Ohienko, 15–21 [in Ukrainian].
4. Romanets, D. (2016). Dychtanty na materiali muzuky M. Lysenka [Dictations based on the music of M. Lysenko]. Vinnytsia : Nova book [in Ukrainian].

5. Syrotynska, N. (2012). *Strasni antyfony Lyubachivs'koho irmolohiona 1674 roku* [Passionate antiphons of the Lyubachiv Hymnology of 1674]. Lviv : Institute of Church Music of the Lviv Catholic University [in Ukrainian].

6. Skrytutska, N. (2018). 100 musical dictations [100 muzychnykh dyktantiv]. Kyiv [in Ukrainian].

7. Suprun-Yaremko. (2014). *Polifoniya* [Polyphony]. Vinnytsia: Nova kniga [in Ukrainian].

8. Khodorovska, I. (2013). *Zbirka dyktantiv z sol'fedzhio* [Collection of dictations on solfeggio]. Kyiv [in Ukrainian].

9. Khodorovska, I. (2014). *Metody roboty nad rozvytkom muzychnoho slukhu u vyshchykh navchal'nykh zakladakh u konteksti novatsiynykh tendentsiy suchasnoyi muzychnoyi osvity* [Methods of working on the development of musical hearing in higher educational institutions in the context of innovative trends in modern music education]. *Scientific notes of the Volodymyr Vynnychenko Kirovograd State Pedagogical University. Series: Pedagogical Sciences*. Kirovograd, 133(1), 340–347 [in Ukrainian].

10. Santa, Maria. *Arte de tañer fantasia*. Retrieved from <https://www.alfred.com/saint-saens-arte-de-taner-fantasia/p/00-PC-0009043/>.

STYLISTIC DICTATION FOR THE SOLFEGGIO COURSE

Tetiana MLADENOVA

*Ivan Franko National University of L'viv,
Department of musicology and choral art
Valova Str., 18, Lviv, Ukraine, 79008,
e-mail: tetiana.mladenova@lnu.edu.ua*

Olena PARIS

*Rivne Music Professional College,
Rivne State Humanitarian University,
Stepana Bandera Str., 6, Rivne, Ukraine, 33000
e-mail: o.a.paris@ukr.net*

The importance of a creative approach to writing dictations, as one of the key components of the “solfeggio” educational course, is emphasized. We are specifically discussing stylistic dictation, a practical form that enhances awareness of the functional and stylistic elements of musical language and the application of these components. Stylistic dictations stimulate the development of open hearing and provide opportunities to flexibly engage with music from various eras and styles.

Teachers can select dictation samples that are most appropriate for the lesson topic and aligned with the students' musical and theoretical training levels. Depending on the students' professional specialization, fragments of musical works may be offered for writing stylistic dictations. For instrumental musicians, fragments from instrumental composers' works are typically used; for students specializing in choral conducting, fragments may come from works ranging from the Gregorian chants of the European Middle Ages to choral scenes from operas. The article also highlights the peculiarities of the methodology involved in the preparatory process leading up to writing a stylistic dictation. This includes analyzing a musical fragment in terms of its genre orientation, features of the composer's style, its context within the historical era, and the composer's school. The tasks assigned should aim to enrich the musical material used for dictation, supplementing it with excerpts from artistic musical works studied in courses on music history, harmony, polyphony, and analysis of musical forms.

As the solfeggio course borders on almost all major musical professional disciplines, stylistic dictation serves as a form of work that deepens interdisciplinary connections, fosters systemic thinking in students, and encourages independent cognitive activity. All of this contributes to the professionalization of a specialist musician, which is the main goal of the educational process.

Keywords: solfeggio, musical ear, stylistic dictation, interdisciplinary connections.

Стаття надійшла до редколегії 16.01.2025

Прийнята до друку 28.05.2025

УДК [78.087.68.082.4.091.03.071.1/.2:398.332.12](477)"18"
DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.65-73>

ВЕЛИКОДНІЙ КОНЦЕРТ “АНГЕЛ ВОПІЯШЕ” МИХАЙЛА ВЕРБИЦЬКОГО: ДО ПИТАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ САКРАЛЬНОГО ТЕКСТУ

Анастасія ПАТЕР

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

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

Розглянуто духовний твір Михайла Вербицького – великодній концерт “Ангел вопіяше”, який посідає особливе місце в контексті усієї духовної спадщини композитора. Концерт становить важливу ланку у формуванні авторського композиторського стилю, оскільки завдяки своєму музично-естетичному наповненню виходить за межі суто богослужбових творів. Варіантність та чисельність інтерпретацій творів Вербицького підкреслюють значимість його музики до нині, що зумовлене не лише знаковістю постаті композитора як творця національного славня, а й усвідомленням його ролі у розвитку галицької композиторської школи. Великодній концерт “Ангел вопіяше” є показовим щодо збереження класичних засад архітектоніки музичної партитури, фактурно-гармонічних засобів та цілісного ансамблевого звучання. У дослідженні проаналізовано виконавські версії хорового концерту М. Вербицького. У виконаннях Заслуженої академічної капели України “Трембіта”, Національної заслуженої капели України “Думка” та Студентського хору Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової визначено особливості результату диригентської інтерпретації. Виконавські прочитання духовного твору представниками регіональних диригентсько-хорових шкіл України Миколи Кулика, Євгена Савчука і Галини Шпак викликали зацікавлення з погляду підходу диригентів до інтерпретації твору галицького композитора. Незважаючи на виявлені відмінності у трактуванні темпу, динаміки, характеру звуковедення та артикуляції, диригентів об’єднує уважне відношення до розкриття змісту канонічного тексту, виявлення і актуалізація сенсів у хоровому звучанні.

Ключові слова: Михайло Вербицький, великодній концерт, інтерпретація, сакральний текст.

Постановка проблеми. Вагоме місце у творчій спадщині Михайла Вербицького займає церковна музика, що закономірно зумовлене священничим саном та церковним оточенням композитора. Духовна хорова музика стала природним виявом його мистецького покликання. Богослужбову творчість композитора можна поділити на три періоди: львівський період, мішані хори 40–50-х років, чоловічі хори 60-х років XIX ст. Церковні хори підтверджують

тісний зв'язок композитора з виконавською практикою, що позначилося на виборі того чи іншого складу голосів. Свої перші духовні твори мистець зробив ще у гімназійні часи. Зокрема, це були частини Літургії “Да ісполнятсѣ” (B dur) та “Іже Херувими” (Es moll) для мішаного хору, 12 причасників для перемиського хору (не збереглися), а також втрачені дві меси для мішаного хору. У 40–50-х роках XIX ст. він компонував твори для мішаного хору, які призначалися для хору Перемиської катедрі і хору львівських семінаристів. Саме цей період відзначається великою творчою інтенсивністю. Важливими досягненнями композитора стають його церковні твори, серед яких “Отче наш” та “Ангел вопіяше”. Під час його повторного перебування у Перемишлі він написав Літургію для мішаного хору (1847). У 60-х роках XIX ст. пише для хору семінаристів, а оскільки вони орієнтувалися на чоловічі тембри, то композитор віддає перевагу однорідному складові. Це канон Утрени “Величай” на Різдво Христове, частини літургії, “Христос воскрес”, а також створює окремі піснеспіви для різних складів [10, с. 162].

Твори М. Вербицького постійно виконувались у церковних відправах і багато з них розчинилися в анонімних композиціях. Вони найчастіше передавались у рукописах і пристосовувались до конкретних можливостей виконавців, довільно перекладались на різні склади, зазнавали переробок та аранжувань. Збереглося лише декілька оригінальних записів самого композитора (“Отче наш” g-moll, “Тебе поєм” As dur, “Святий Боже” D dur, “Іже Херувими” Es dur). Найбільш достовірними є копії Літургії та її окремих номерів, зроблені 1871 р. учнем композитора Віктором Матюком. Публікації творів Вербицького з'явилися значно пізніше, здебільшого після його смерті. Близькими до оригіналу можна вважати твори, вміщені у друковану збірку Івана Кипріяна “Партитура співів церковних” (Львів, 1882) [13], “Збірник літургічних і церковних пісень” Станіслава Людкевича (Львів, 1922) [7].

Літургійна музика М. Вербицького є важливою ланкою формування власного композиторського стилю та видатним явищем української музичної культури загалом. Своїм музично-естетичним наповненням вона виходить за межі суто культових творів. Олександр Козаренко зауважує, що незважаючи на певне оновлення музичної мови у творчості композиторів Перемишльської школи, яке відбувається “за рахунок рецепції деяких лексем раннього романтизму (сентиментальні хроматизовані «оспівування» діатонічних звуків, часті секундові «зітхання», скромна альтерація акордів субдомінантової групи, що не порушують загальної прозорості діатоніки в «Ангел вопіяше», «Отче наш» Вербицького...), все ж лишається відчуття зупинки процесів музичного семіозу через «канонізацію» стилю українських класиків” [9, с. 152]. Класичні засади насамперед поширюються на архітектоніку музичної партитури, на фактурно-гармонічні засоби та цілісне ансамблеве звучання. Показовим щодо цього є один з найяскравіших і найдосконаліших творів М. Вербицького – великодній концерт “Ангел вопіяше”, виконавські версії якого розглянемо у даному дослідженні.

Аналіз попередніх досліджень. Культурологічним та музично-теоретичним аспектам творчої спадщини композиторів Перемишльської школи, зокрема М. Вербицького, присвячено праці Зиновія Лиська [11], Бориса

Кудрика [17], Марії Загайкевич [6], Олександра Козаренка [9], Наталії Костюк [10]. Ольга Катрич пропонує концепцію музично-виконавського стилетворення [8], а питання диригентсько-виконавської інтерпретації розглядають Герман Макаренко [12], Юлія Ткач [15] та Юлія Пучко-Колесник [14]. Проте сфера виконавських прочитань духовної спадщини галицьких композиторів залишається недостатньо дослідженою.

Мета статті полягає у виявленні специфіки результату диригентської інтерпретації у виконаннях хорового концерту М. Вербицького, що дозволяє з'ясувати наявність відповідності до стилістики епохи написання твору, досягнення художньої цілісності в концертному виконанні, а також зробити певні висновки щодо особливостей індивідуального виконавського стилю диригента.

Виклад основного матеріалу. Для порівняльного аналізу виконавських версій великоднього концерту обрано аудіозапис у виконанні Заслуженої академічної капели України “Трембіта” під орудою головного диригента Миколи Кулика [2], відеозаписи Національної заслуженої капели України “Думка” під керівництвом головного диригента Євгена Савчука [3] та Студентського хору Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової, диригент Галина Шпак [4]. Колективи репрезентують, відповідно, львівську, київську та одеську диригентсько-хорові школи України, що викликає зацікавлення з погляду підходу диригентів до інтерпретації твору галицького композитора.

При аналізі виконавських версій брали до уваги як стабільні, або ж, інваріантні, так і мобільні – варіативні компоненти авторського тексту хорового твору, який поєднує музичний і сакральний канонічний тексти. До стабільних компонентів зачисляємо звуковисотність, метроритм, структуру, а також вербальний текст. Мобільними компонентами виступають динаміка, агогіка, темп, артикуляція, авторські позначення, а також специфічні хорові засоби, такі як дикція, стрій, ансамбль, тембр тощо [15].

Варіативний потенціал Великоднього концерту М. Вербицького конкретизує саме його канонічний текст, основою якого є задостойник “Ангел вопіяше” [1, с. 33]. Великодній піснеспів виконують у складі євхаристійного канону замість “Достойно єсть”. За церковною традицією канон співають повністю святковим розспівом, оскільки в ньому закладена ідея прослави Богородиці. Поетичний текст першої частини задостойника пов'язаний з подіями Благовіщення – об'явленням Діві Марії Архангела Гавриїла з вісткою про те, що вона народить Спасителя. В гимні воскреслому Христу Архангел являється до Марії знову вже з іншою, пасхальною вісткою: “Ангел вопіяше Благодатній: Чистая Діво, радуйся! І паки реку: радуйся! Твій син воскресє тридневен от гроба, мертвия воздвигнувий, воздвигнувий, людіє, веселітеся!”. У другій частині, в ірмосі, Архангел звертається до Новозавітної Церкви: “Світися, світися, новий Єрусалиме, слава бо Господня на тобі возсія. Ликуй нині і веселися Сіоне”.

Текст першої частини задостойника композитор передав у перших двох частинах концерту *Moderato* і *Allegro*. Подальше звертання Архангела до Діві Марії “Ти же чистая, красуйся, Богородице, о востанії Рождества Твоего”

втілено у тричастинному композиційному викладі музичного матеріалу *Moderato-Allegro-Allegro*. Так утворився п'ятичастинний хоровий концерт.

Величальне наповнення змісту сакрального тексту підкреслюють заклики піднесеного характеру: “радуйся”, “веселіться”, “світися”, “красуйся”, в яких передається Господнє привітання до жінок-мироносиць. Вони стають своєрідним поетичним лейтмотивом усього піснеспіву.

Перша частина концерту у кантиленному проведенні хорових колективів передається в особливо теплій звуковій барві, яку задає на початку твору альтово-теноровий вступ “Ангел вопіяше Благодатний” на фоні остинатного басу. На першому складі “во (піяше)”, який передається четвертою з крапкою, диригент капели “Трембіта” М. Кулик немов перетягує довгу тривалість, наголошуючи на смисловому значенні сакральних слів. Почерговість висхідної чистої квінти в теноровій партії із висхідною закличною квартою у сопрановому голосі створює ефект розквітання, надії і спасіння. Далі сольні триголосні чергування жіночих і чоловічих груп голосів з виразними тематичними блоками роблять фактуру першої частини прозорою й водночас сконцентрованою на переданні образного змісту. У виконанні хором довших половинних тривалостей за мелодичного розгортання тематичного матеріалу відчутне філірування звуку, що забезпечує дихання і пульсацію звуковій тканині. Утверджувальним епізодом частини слугує акордовий виклад “веселіться” в кадансовому звороті. Темп твору у виконаннях капели “Трембіта” і Студентського хору Одеської музичної академії наближений до *Adagio*, що відповідає показнику метронома 70, натомість у трактуванні диригента капели “Думка” темп повільніший – *Lento* ($\text{♩}=52$).

Перше речення другої частини (*Allegro*) в гомофонно-гармонічному викладі із початковим інтервальним стрибком партії басів і тенорів, на октаву і сексту, відповідно, та висхідним мелодичним рухом на наголошеному складі “світися” декларує піднесеність слова. Неодноразове використання композитором риторичної фігури чистої кварта, великої сексти у різних фактурно-композиційних варіантах відтворює переконливий клич небесних сил. Засобом імітаційної поліфонії в останньому реченні композитор передає торжественний характер змісту “Ликуй нині і веселися, Сіоне”. Інтерпретація темпу і штриха у цій частині є одностайною і відповідає позначці в авторському тексті – *Allegro* – та переважає плавне звуковедення, дещо швидше і артикуляційно чіткіше виконується одеським хором (рис. 1).

У третій частині (*Moderato*), в якій композитор використав почергові проведення сольних епізодів із епізодами *tutti*, ансамблеве і хорове звучання усіх колективів витримане в єдиній тембральній і динамічній злагодженості. Відчутно звукову випуклість коротких фраз, що досягається необтяженим затактовим вступом, плавністю звуковедення. М. Кулик кульмінаційні вершини кожного музичного речення виділяє засобом *tenuto*, виконання даної частини відрізняється швидшим темпом порівняно з іншими. Значно повільніше трактується ця частина диригентом капели “Думки” Євгеном Савчуком (рис. 2).

Переключки хорових груп у четвертій частині *Allegro* відображені доволі згуртованим звучанням, спільною вокальною манерою, штрихом *non legato*, поступовим зростанням динамічної шкали. Піднесений каданс “Роздства Твого” виконано з деяким сповільненням і виразно витриманою ферматою в останньому акорді. Зазначена в нотному тексті фермата і пауза наприкінці цієї частини готує найвагомішу кульмінаційну думку духовного тексту всього концерту, для якої композитор обрав фугатний виклад музичного матеріалу у п’ятій частині твору (рис. 3).

Відтворюючи цей складний поліфонічний прийом, колективи для виразності проведення тем і контрапунктів застосовують штрих *non legato*, зберігаючи логіку фразування тематичного матеріалу. Виразовим засобом фугато автор намагався відобразити душевний трепет і зворушливий неспокій, які переповнюють людину в очікуванні Христового Роздства. Подальше розлоге *crescendo* у секвенційному висхідному русі мелодичних ліній (“о востанії”) звучить наповнено і яскраво. Несподіваний нисхідний рух партії басів сполучає з акордовим утвердженням “Роздства Твого”, яке проходить двічі у гомофонно-гармонічному викладі, завершується темповим розширенням і ферматою на заключному акорді. Останню частину “Думка” відтворює в темпі *Vivace* на *alla breve* (рис. 4).

Висновки і перспективи подальших розвідок. Поетика жанру духовного концерту значною мірою впливає на специфіку його інтерпретації, а також пов’язана зі “сталими традиціями хорових шкіл, генеза яких сходить в тому числі й до культової співацької практики” [16, с. 258]. Завдяки уважному ставленню диригентів до Слова в хоровому виконанні богословські сенси актуалізуються відповідно до сьогодення. У виконавських представленнях духовного твору М. Вербицького простежуються деякі відмінності у трактуванні темпу, динаміки, характеру звуковедення та артикуляції з метою увиразнення вагомих елементів співаного сакрального тексту. Такі генетично усталені ознаки національної церковно-співацької практики, як поміркована динамічна палітра, м’яка тембральність у поєднанні з молитовністю звучання, властиві українським академічним хоровим колективам. Передумовою неповторної культури звуку, яка становить основу національного виконавського стилю, є переосмислення інтерпретаційно-стильових особливостей виконуваних творів, розуміння ідеального хорового звуку та світовідчуття виконавців. Перспективою розвідки будуть подальші дослідження відповідності виконавських інтерпретацій хорових творів до стилістики авторського запису, унікальності виконавських прочитань у системі художньої творчості та спостереження над особливостями індивідуального виконавського стилю диригента.

Список використаної літератури та джерел

1. Вербицький М. Ангел вопієше: Великодній концерт для мішаного хору без супроводу. *Духовні твори*. Київ, 2004. С. 33–36.

2. Вербицький М. Хоровий концерт “Ангел вопіяше”. Виконує Заслужена академічна капела України “Трембіта” [аудіозапис]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2w1cPfSqYSE> (дата звернення: 18.12.2024).
3. Вербицький М. Хоровий концерт “Ангел вопіяше”. Виконує Національна заслужена академічна капела України “Думка” [відеозапис]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uoG9WeJPqBY> (дата звернення: 25.11.2024).
4. Вербицький М. Хоровий концерт “Ангел вопіяше”. Виконує Студентський хор Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової [відеозапис]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SY3CyRcVspE> (дата звернення: 06.12.2024).
5. Голик Г. Хорова інтерпретація : монографія. Львів : ФОП Корпан Б. І., 2018. 122 с.
6. Загайкевич М. Михайло Вербицький: сторінки життя і творчості. Львів : Місіонер, 1998. 145 с.
7. Збірник літургичних і церковних пісень: на основі народних напівів / аранжував на мішаний хор д-р Станіслав Людкевич. Львів, 1922. 73 с.
8. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (Теоретичні та естетичні аспекти). Дрогобич : Видавнича фірма “Відродження”, 2000. 100 с.
9. Козаренко О. Українська духовна музика і процес становлення національної музичної мови. *Мистецтвознавство України*. Київ : Спалах, 2000. С. 139–155.
10. Костюк Н. Богослужбова творчість Вербицького: можливості оновлення критеріїв оцінки в культурно-стильовому контексті. *Українська музика : наук. часопис*. Львів, 2015. Ч. 1–2 (15–16). С. 156–168.
11. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині / упоряд., опрац. рукопису, вступ. ст. В. Сивохіп. Львів ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1994. 144 с.
12. Макаренко Г. Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри : монографія. Київ : Факт, 2005. 326 с.
13. Партитура співів церковних і світських : репринтне видання / зібрав і видав Іван Кипріян. Львів : ЗУКЦ, 2009. 122 с.
14. Пучко-Колесник Ю. Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2013. № 3. С. 132–136.
15. Ткач Ю. Специфіка диригентської інтерпретації у хоровому виконавстві. URL: <https://parafia.org.ua/biblioteka/kultura/spetsyfika-dyryhentskoji-interpretatsiji-u-horovomu-vykonavstvi/> (дата звернення: 10.03.2024).
16. Шпак Г. Герменевтичні аспекти “Німецького реквієму” Й. Брамса та їх інтерпретація нащадками хорової школи К. Пігрова. *Vocal and choral art and education: historical research, performance concepts, modern trends* : Scientific monograph. Riga, Latvia : “Baltija Publishing”, 2024. С. 257–273.
17. Kudryk B. Dzieje ukraińskiej muzyki w Galicji w latach 1829–1873; do druku przygotowali, wstępem i przypisami opatrzyli Jurij Jasinowski i Włodzimierz Pilipowicz ; Południowo-Wschodni Instytut Naukowy w Przemyślu. Przemyśl : Południowo-Wschodni Instytut Naukowy, 2001. 136 s.

References

1. Verbyczkyj, M. (2004). Angel vopiyashe : Velykodnij koncert dlya mish. xoru bez supr. [Angel vopiyashe : Easter concert for unaccompanied mixed choir]. Duxovni tvory. Kyiv, 33–36 [in Ukrainian].
2. Verbyczkyj, M. Xorovyj koncert “Angel vopiyashe”. Vykonuye Zasluzhena akademichna kapela Ukrayiny “Trembita” [audiozapys]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2w1cPfSqYSE> (data zvernennya: 18.12.2024).
3. Verbyczkyj, M. Xorovyj koncert “Angel vopiyashe”. Vykonuye Nacionalna zasluzhena akademichna kapela Ukrayiny “Dumka” [videozapys]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uoG9WeJPqBY> (data zvernennya: 25.11.2024).
4. Verbyczkyj, M. Xorovyj koncert “Angel vopiyashe”. Vykonuye Students'kyj xor Odes'koyi nacional'noyi muzychnoyi akademiyi imeni A. V. Nezhdanovoyi [videozapys]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SY3CyRcVspE> (data zvernennya: 06.12.2024).
5. Golyk, G. (2018). Xorova interpretaciya : monografiya [Choral interpretation]. Lviv : FOP Korpan B. I. [in Ukrainian].
6. Zagajkevych, M. (1998). Myxajlo Verbyczkyj : storinky zhyttya i tvorchosti. [Mykhailo Verbytskyi: pages of life and work] Lviv : Misioner [in Ukrainian].
7. Lyudkevych, S. (1922). Zbirnyk liturgichnyx i cerkovnyx pisen: na osnovi narodnyx napiviv [A collection of liturgical and church songs: based on folk songs] / aranzhuvav na mishanyj xor d-r Stanislav Lyudkevych. Lviv [in Ukrainian].
8. Katrych, O. (2000). Styl muzykanta-vykonavcy (Teoretychni ta estetychni aspekty) [The style of a musician-performer (Theoretical and aesthetic aspects)]. Drogobych : Vydavnycha firma “Vidrodzhennya” [in Ukrainian].
9. Kozarenko, O. (2000). Ukrayinska duxovna muzyka i proces stanovlennya nacionalnoyi muzychnoyi movy. [Ukrainian sacred music and the process of formation of the national musical language]. Mystecztvoznavstvo Ukrayiny. Kyiv : Spalax, 139–155 [in Ukrainian].
10. Kostyuk, N. (2015). Bogosluzhbova tvorchist Verbyczkogo: mozhlyvosti onovlennya kryteriyiv ocinky v kulturno-stylovomu konteksti [Verbytskyi's liturgical creativity: possibilities of updating evaluation criteria in a cultural and stylistic context]. Ukrayinska muzyka : naukovyj chasopys. Lviv, 1–2 (15–16), 156–168 [in Ukrainian].
11. Lysko, Z. (1994). Pionery muzychnogo mystecztva v Galychyni [Pioneers of musical art in Galicia] / uporyad., opracz. rukopysu, vstup. st. V. Syvoxip. Lviv ; Nyu-York : Vydavnyctvo M. P. Kocz [in Ukrainian].
12. Makarenko, G. (2005). Tvorchist dyrygenta: estetyko-mystecztvoznachchi vymiry : monografiya [Creativity of the conductor: aesthetic and artistic dimensions] Kyiv : Fakt [in Ukrainian].
13. Kypriyan, I. (2009). Partytura spiviv cerkovnyx i svitskyx : reprintsne vydannya [Score of church and secular chants: reprint edition] / zibrav i vydav Ivan Kypriyan. Lviv : ZUKC [in Ukrainian].
14. Puchko-Kolesnyk, Yu. (2013). Diyalnist dyrygenta-xormejsiera yak sociokulturnyj fenomen [Activity of the conductor-choirmaster as a socio-cultural

phenomenon]. *Visnyk Nacionalnoyi akademiyi kerivnyx kadriv kultury i mystecztv*, 3, 132–136 [in Ukrainian].

15. Tkach, Yu. *Specyfika dyrygentskoyi interpretaciyi u xorovomu vykonavstvi* [The specificity of the conductor's interpretation in choral performance]. URL: <https://parafia.org.ua/biblioteka/kultura/spetsyfika-dyryhentskoji-interpretatsiji-u-horovomu-vykonavstvi/> (data zvernennya: 10.03.2024).

16. Shpak, G. (2024). *Germenevtychni aspekty "Nimeczkogo rekviyemu" J. Bramsa ta yix interpretaciya nashhadkamy xorovoyi shkoly K. Pigrova* [Hermeneutic aspects of the "German Requiem" by Y. Brahms and their interpretation by the descendants of the choral school of K. Pigrova]. *Vocal and choral art and education: historical research, performance concepts, modern trends* : Scientific monograph. Riga, Latvia : "Baltija Publishing", 257–273 [in Ukrainian].

17. Kudryk, B. (2001). *Dzieje ukraińskiej muzyki w Galicji w latach 1829–1873* [The history of Ukrainian music in Galicia in 1829–1873] ; do druku przygotowali, wstępem i przypisami opatrzyli Jurij Jasinowski i Włodzimierz Pilipowicz ; Południowo-Wschodni Instytut Naukowy w Przemyślu. Przemyśl : Południowo-Wschodni Instytut Naukowy [in Polish, Ukrainian].

EASTER CONCERT "ANGEL VOPIYASHE" BY MYKHAILO VERBYTSKYI: A DICUSSION ON THE INTERPRETATION OF A SACRED TEXT

Anastasiia PATER

*Ivan Franko Lviv National University,
Department of Musicology and Choral Art,
Valova Str., 18, Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: anastasiya.pater@lnu.edu.ua*

This article focuses on the spiritual work of Mykhailo Verbytskyi, specifically his Easter Concerto "Angel vopiyashe". This piece holds a special place within the composer's overall spiritual heritage. The concerto plays a crucial role in shaping Verbytskyi's compositional style, as its musical and aesthetic content extends beyond merely liturgical works.

The variety and numerous interpretations of Verbytskyi's music highlight its ongoing significance, which is attributed not only to his prominence as a creator of national pride but also to his impact on the development of the Galician school of composition. The Easter concerto "Angel vopiyashe" exemplifies the preservation of classical principles in musical structure, textural and harmonic techniques, and cohesive ensemble sound.

The study examines the different performance versions of M. Verbytskyi's choral concert. It outlines the characteristics of each conductor's interpretation as presented by ensembles such as the Honored Academic Chapel of Ukraine "Trembita", the National Honored Chapel of Ukraine "Dumka", and the Student Choir of the A. V. Nezhdanova Odesa National Music Academy. The performances by conductors from regional conducting and

choral schools in Ukraine, including Mykola Kulyk, Yevhen Savchuk, and Halyna Shpak, reveal their distinctive approaches to interpreting the work of the Galician composer.

Despite the observed differences in tempo, dynamics, sound production, and articulation, all conductors share a commitment to revealing the meaning of the canonical text and enhancing its significance in choral sound.

Keywords: Mykhailo Verbytskyi, Easter concert, interpretation, sacred text.

Стаття надійшла до редколегії 16.01.2025

Прийнята до друку 28.05.2025

УДК 78.087.68(44)"Achoriny"(091):008(477:100)-048.67
DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.74-83>

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ФРАНЦУЗЬКОГО ХОРУ “ACHORINY” В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРНОЇ ДИПЛОМАТІЇ

Василь ЧУЧМАН

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5076-7427>

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

Проаналізовано творчу діяльність французького хору “Achoriny” під керівництвом диригента Василя Бориса в контексті української культурної дипломатії. Особливість цього хорового колективу полягає в тому, що він складається переважно з французьких співаків, які виконують твори української хорової музики мовою оригіналу. Методологія дослідження передбачає поєднання музикознавчого, історичного, компаративного, емпіричного, системно-аналітичного та культурологічного методів. Зроблено короткий огляд історії становлення хору “Achoriny”, проаналізовано його репертуар і концертну діяльність. Особливо зазначено тривалу творчу співпрацю “Achoriny” з українськими хорами в рамках культурного обміну. Наголошено, що така взаємодія є вагомим мотиваційним фактором для іноземців до глибшого зацікавлення українською культурою. Аналіз методики хорової роботи диригента В. Бориса виявив її спрямування на досягнення темброво-динамічної вокальної манери, притаманної українській співочій традиції, а також на практичне засвоєння фонетичних особливостей українського мовлення. Огляд концертного репертуару хору “Achoriny” демонструє помітну жанрово-стильову еволюцію від легких для сприйняття обробок народних пісень до більш складних хорових композицій академічного плану. Визначено та обґрунтовано наявність відносно невеликого сегмента релігійних творів й водночас особливе місце українських колядок і щедрівок у концертному репертуарі хору. Відмічено, що місцерозташування хору “Achoriny” та мультинаціональний склад його учасників сприяє зацікавленню українським хоровим мистецтвом як частиною європейської культури широкого кола іноземців з найбільш віддалених країн світу. Окреслено характер діяльності, а також причини і наслідки змін у виконавському складі хору “Achoriny” після 24 лютого 2022 р. У висновках констатовано, що хорова культурна дипломатія є найбільш ефективним способом популяризації української культури в світі. Приклад творчої діяльності хору “Achoriny” засвідчує, що українська хорова спадщина, привертаючи увагу людей різних середовищ і національностей, здатна мотивувати їх до активної та доволі трудомісткої музично-виконавської творчості, а відтак – до глибшого пізнання української мови, історії та культури. Все це сприяє активізації міжособистісних і міжнаціональних відносин, результативному впливу малих, однак активних соціальних груп на суспільну думку та політичні рішення. Важливо, щоб таких груп було якомога більше, а їхня діяльність була тривалою і системною. У цьому контексті внесок хору

“Achoriny” та його керівника В. Бориса у справу української культурної дипломатії є вагомим, сталим і тривалим.

Ключові слова: українська хорова музика в світі, диригент Василь Борис, аматорське хорове мистецтво, хоровий репертуар, методика роботи з хором.

Постановка проблеми. В багатьох країнах світу є хори, основну частину репертуару яких становить українська хорова музика. Численні хорові колективи української діаспори, в яких переважна більшість співаків має українське походження, не є рідкістю, адже хоровий спів віддавна є потужною об'єднавчою силою, частиною національної та культурної ідентичності українців як на батьківщині, так і за її межами. Найпотужнішою маніфестацією українського хорового мистецтва як чинника культурної дипломатії стало тріумфальне турне Української республіканської капели під орудою Олександра Кошиця у країнах Західної Європи, Північної та Південної Америки у 1919–1924 рр. [10]. Творча діяльність О. Кошиця та його хору значно вплинула на подальший розвиток хорового мистецтва української діаспори. Великого резонансу на території Другої Речі Посполитої у 1921–1939 рр. набула концертна діяльність хорів Дмитра Котка, які в різний час називалися “Український наддніпрянський хор”, “Український хор Дмитра Котка”, “Гуцульський хор” і які несли ідею української культурної та національної самобутності [3]. Однак і хор О. Кошиця, і хори Д. Котка склалися з українців, для яких українська музика, як і мова, були рідними. Значно рідше бувають хори, репертуар яких базується на творах української музики, а серед співаків – лише декілька українців або немає жодного. Найвідомішим прикладом такого феномена є Візантійський хор, заснований відомим українським музикознавцем, співаком і диригентом Мирославом Антоновичем в Утрехті 1951 р. Цей чоловічий хор, у складі якого були лише голландці, з великим успіхом виконував українські релігійні твори та народні пісні мовою оригіналу, популяризуючи українське хорове мистецтво в країнах Заходу [8]. Подібним співочим колективом є хор “Achoriny” (“Акоріні”) з агломерації Сен-Кантен-ан-Івлін (Saint-Quentin-en-Yvelines), що поблизу Парижа. Особливість цього хору полягає в тому, що він складається переважно з французьких співаків, які виконують твори української музики мовою оригіналу.

Мета статті – аналіз творчої діяльності хору “Achoriny” в контексті української культурної дипломатії. Досягнення цієї мети передбачає виконання низки завдань, а саме короткий огляд історії становлення цього хорового колективу, аналіз його репертуару та концертної діяльності; ознайомлення зі специфікою методики хорової роботи диригента хору; визначення мотиваційних чинників, які спонукають іноземців до виконання української хорової музики та до глибшого знайомства з українською культурою; оцінка внеску хору “Achoriny” та його керівника Василя Бориса у справу української культурної дипломатії. Методологія дослідження передбачає поєднання музикознавчого, історичного, компаративного, емпіричного, системно-аналітичного, культурологічного підходів.

Аналіз попередніх досліджень. Основоположником української культурної дипломатії цілком заслужено вважають Українську республіканську капелу під керівництвом О. Кошиця. Адже безпосередньою місією цього творчого колективу було привернути увагу до України та провести агітацію за утворення незалежної української держави, продемонструвавши багатство її музично-пісенної творчості в країнах Європи, особливо в Парижі, де від січня 1919 р. відбувалася Паризька мирна конференція, під час якої лідери світових держав вирішували долю народів Європи після Першої світової війни [10, с. 8, 9]. Унікальні свідчення про Українську республіканську капелу та непрості перипетії її мистецької місії містяться в мемуарах О. Кошиця [6; 7], діяльність капели та її керівника ґрунтовно висвітлено у працях Михайла Головащенко [1] та Тіни Пересунько [10]. Музичній культурі української діаспори присвячено надзвичайно об'ємну монографію Ганни Карась [4]. Діяльність відомого диригента Д. Котка та його численних хорів усебічно висвітлено у працях Степана Стельмашука [3], Тараса Кметюка [5], а характер творчих контактів Д. Котка з польськими музикантами досліджено у статті автора цієї розвідки [12]. Вагомий доробок М. Антоновича та керованого ним Візантійського хору досліджено в працях Уляни Граб [2] та Євгенії Лазаревич [9]. Зміст і характер творчої діяльності французького хору “Achoriny” під керівництвом диригента В. Бориса, на нашу думку, заслуговує глибокої поваги та потребує наукового аналізу. Першим кроком у цьому напрямі стала доповідь “Український репертуар французького хору «Achoriny»”, виголошена автором цієї розвідки на міжнародній науковій конференції у Харкові [13]. Стаття покликана розкрити мистецькі грані цього хорового колективу в дещо ширшому соціокультурному контексті, що й визначає наукову новизну цієї розвідки.

Виклад основного матеріалу. Назва хору “Achoriny” (“Акоріні”) є аббревіатурою назви громадської організації “Atelier choral de Saint-Quentin-en-Yvelines” (“Хорова майстерня Сен-Кантен-ан-Івлін”), заснованої 1997 р. Ініціатором створення хорового колективу в статусі громадської організації був великий ентузіаст хорового співу Рене Тронш (René Tronche), який упродовж багатьох років був головою організації та президентом хору і співає в ньому дотепер. Хор “Achoriny” об'єднав різних за віком і професією співаків-аматорів, які розпочали свій спільний мистецький пошук, запрошуючи до співпраці диригентів, експериментуючи з репертуаром – від західноєвропейської музики різних епох, стилів і жанрів до пісенного фольклору народів Східної Європи. Зокрема, у 1998 р. хор “Achoriny” виконував кантату “Карміна Бурана” Карла Орфа, а 2003 р. брав участь у постановці оперети “Сон літньої ночі” Жака Оффенбаха [14].

У 2006 р. керувати хором “Achoriny” запрошено Василя Бориса – уродженця м. Долини, що на Прикарпатті, випускника Рівненського інституту культури, який у той час вже переїхав на постійне місце проживання до Франції. Саме В. Борис відкрив своїм французьким хористам неповторну красу української пісні. Варто зазначити, що до приходу В. Бориса хором “Achoriny” керувала хормейстерка російського походження, яка встигла ознайомити хор з чималою кількістю популярного російського репертуару. Однак з приходом

В. Бориса репертуарні пріоритети змінилися, замість російської “Калинка-малинка” в хорі зазвучала українська “А калина – не верба”. Хористи почали дедалі дужче цікавитися Україною, її історією та культурою, в багатьох з’явилося бажання відвідати цю співочу країну.

Перший візит хору “Achoriny” в Україну відбувся в травні 2010 р. Французький хор виступив у Львівському будинку органної та камерної музики спільно зі Заслуженою хоровою капелою України “Боян” імені Євгена Вахняка під керівництвом Василя Чучмана. Творчий контакт між цими двома хорами був започаткований завдяки викладачці факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка Оксані Мельничук, яка свого часу познайомила двох керівників хорів і стала ведучою їхнього першого спільного концерту. У виконанні французьких хористів, одягнених у стилізовані костюми епохи Ренесансу, прозвучали твори європейських композиторів тієї доби. У другій частині концерту французи виконали без помітного акценту у вимові низку українських народних пісень: “А калина – не верба”, “Добрий вечір, сусідонько”, “Їхав козак з України”, “Ой, розвивайся та, сухий дубе”. Про їхній виступ львівська преса захоплено писала: “Французький хор «Achoriny» співає українською, хоча донедавна не знав де ж Україна [...]. Дехто з учасників хору придбав собі вишиванки” [11]. Творча співпраця французького та українського хорів тривала плідно й надалі. Вже у березні 2011 р. “Боян” і “Achoriny” спільно концертували у Франції. Спілкування хористів-аматорів під час репетицій, екскурсій, а також у домашній атмосфері (під час гастролей українські хористи проживали в сім’ях своїх французьких колег) переросло в міцну дружбу. Так у процесі творчого спілкування відбувалося взаємне пізнання мови, культури, побуту і традицій, як кажуть, “з перших рук”.

Варто зазначити, що творчі контакти хору “Achoriny” з українським співочим середовищем не обмежуються лише співпрацею з капелою “Боян”. У 2012 р. “Achoriny” концертував у Франції та Нідерландах спільно з Голландським хором імені Миколи Лисенка (наступником Візантійського хору М. Антоновича), а 2014 р. французькі хористи приймали в себе хор “Квінта” з Одеси. Також “Achoriny” періодично виступає з концертами в Українському катедральному соборі святого Володимира Великого в Парижі [14].

У грудні 2017 р. хор “Achoriny” відзначив 20-ліття своєї творчої діяльності серією концертів у передмістях Парижа спільно з капелою “Боян” та народним інструментальним ансамблем “Долинські музики”. У травні–червні 2019 р. французький хор удруге відвідав Україну. Під час цієї подорожі, 31 травня хор “Achoriny” виступив у Львівському національному університеті імені Івана Франка із концертною програмою “Пісенний діалог” разом із Заслуженою хоровою капелою України “Боян” імені Євгена Вахняка та за участю оркестру народного ансамблю пісні і танцю “Черемош” [15]. За кілька днів цю програму було повторено в Центрі культури і мистецтв м. Долини (в рідному місті В. Бориса).

Методи роботи з хором В. Бориса заслуговують окремої уваги, вони скеровані головно на досягнення темброво-динамічної вокальної манери, притаманної українській співочій традиції, а також на засвоєння фонетичних та

орфоепічних особливостей української вимови. Хор “Achoriny” функціонує у двох виконавських складах – у мішаному і чоловічому. Кожен склад хору має свій репертуар, відповідно, робота з чоловічими і жіночими голосами відбувається у формі групових і зведених репетицій, а подекуди й індивідуально. В роботі над вокалом найбільш дієвим є метод власного показу. Для інтонаційної підтримки хористів-аматорів під час репетицій, а також для виконання партії акомпанементу під час концертів диригент застосовує акордеон, яким володіє віртуозно. Для ефективнішої роботи над українською вимовою диригент транслітерує всі українські тексти французьким письмом. Цілком зрозуміло, що через значні фонетичні розбіжності в українській та французькій мовах така транслітерація є дуже приблизною. Тому над дикцією доводиться й під час репетицій багато працювати: пояснювати, демонструвати та вправляти, поступово виробляти мовленнєві навички; перекладати та розтлумачувати зміст виконуваних творів, зважаючи на мовленнєві, культурні та ментальні особливості.

Варто також відмітити, що місцезоташування хору “Achoriny” в одному із передмість Парижа – міста, яке є однією з найбільших культурних столиць Європи. А завдяки мультинаціональному складу колективу українським хоровим мистецтвом як частиною європейської культури зацікавлюється чимало іноземців із найбільш віддалених країн світу. Наприклад, під час уже згаданого концерту у Львівському університеті 2019 р. пісню Наталки з опери Миколи Лисенка “Наталка Полтавка” виконувала Патриція Крехель (французька польського походження), а соло у творі Анатолія Кос-Анатольського “Чотири воли пасу я” – Наомі Бекерт (французька японського походження). Надзвичайно проникливо у виконанні французьких хористів прозвучала пісня “Взяв би я бандуру”. Після того концерту хтось із глядачів сказав: “Щоб навчитися по-справжньому любити і цінувати свою культуру, багатьом українцям потрібно побачити як цінують і люблять її оці іноземці”. Варто зазначити, що така неординарна подія, як концерт французького хору, що співає українською мовою, набула резонансу, в залі були присутні члени ректорату Університету, представники департаментів культури міської та обласної державних адміністрацій, а також громадських організацій, які висловили своє глибоке шанування і вдячність французьким хористам зі їхню мистецьку працю та популяризацію української культури у Франції [15].

Упродовж майже двадцяти років український репертуар хору “Achoriny” значно еволюціонував у жанрово-стилевому плані. Якщо спершу він виконував здебільшого легкі для сприйняття обробки жартівливих народних пісень у супроводі акордеона, то пізніше, в міру глибшого пізнання французькими хористами української історії та культури, до репертуару ввійшли твори на вірші Тараса Шевченка “Заповіт”, “Реве та стогне Дніпр широкий”, “Думи мої”, а також “Молитва за Україну” тощо. Нині хор “Achoriny” виконує багато творів Миколи Лисенка, Миколи Леонтовича, Кирила Стеценка, Євгена Козака, Анатолія Кос-Анатольського, Олександра Білаша, Федора Васечка та ін.

Цікаво, що духовна (релігійна) українська музика в репертуарі хору “Achoriny” посідає помітно менше місце, ніж обробки народних пісень. Це пов'язано з особливостями укладу дуже толерантного, проте секулярного

французького суспільства, в якому релігійне життя є особистою справою кожної людини. Серед хористів є атеїсти, християни та представники інших, не християнських релігій. Хор не бере участі у богослужіннях, однак іноді виконує твори духовної музики як артефакти історичного та культурного надбання людства (наприклад, “Різдвяні ірмоси” Артемія Веделя, “Благослови, душе моя, Господа” Кирила Стеценка). Водночас програми різдвяних концертів хору складаються переважно з українських колядок і щедрівок, які всі хористи співають із величезним задоволенням.

Після повномасштабного вторгнення військ агресора в Україну в 2022 р. хор “Achoriny” з перших днів активно долучився до зустрічі біженців, збору коштів і гуманітарної допомоги для України. Французькі хористи прихистили у своїх домівках багато жінок і дітей з України. Деякі з них поповнили склад хору і тепер беруть активну участь у його творчому житті, концертах та благодійних акціях для допомоги Україні. Чимало українок, які співають у хорі, є професійними музикантками. Вони збагатили звукову палітру колективу своїми вокальними барвами та інструментальними тембрами (завдяки трьом скрипкам, бандурі, гітарі та фортепіано), що дає можливість значно урізноманітнити концертний репертуар.

Наприклад, у програмі концерту, який відбувся 24 листопада 2024 р., зазначено вісімнадцять хорових і три інструментальних номери. Серед інших у цьому концерті прозвучали хорові твори “Ой у лузі червона калина” (солісти: Зоряна Володимир і Патриція Крехель); “Ой гиля-гиля, гусоньки на став”, “Гей видно село”, “Стоїть гора високая”, “Спи, Тарасе”, “Верховино, світку ти наш”. Сольну партію в останньому творі виконував талановитий баритон Томуки Сугайя – студент з Японії. Розпочинав концерту програму “Запорізький марш” Євгена Адамцевича, в ролі інструментальної інтермедії прозвучала “Елегія” Мирослава Скорика, а завершився виступ всесвітньовідомим “Щедриком” Миколи Леонтовича та українським славнем [16]. Кошти, зібрані під час концертів, хористи скеровують на допомогу Україні.

Висновки та перспективи подальших розвідок. Хорова культурна дипломатія, започаткована Олександром Кошицем, підхоплена Дмитром Котком, Мирославом Антоновичем, Василем Борисом і багатьма іншими українськими диригентами, є найбільш ефективним способом популяризації української культури та національної ідеї в цивілізованому світі. Огляд творчої діяльності хору “Achoriny”, аналіз його репертуару, методики хорової роботи та концертної діяльності яскраво засвідчує той факт, що українська хорова спадщина сприяє пробудженню емоційного піднесення і зацікавленню нею представниками різних культур і національностей. Крім того, вона здатна мотивувати не лише до пасивного слухання-споглядання, а й до активної та доволі кропіткої музично-виконавської творчості, а відтак до глибшого пізнання української культури та історії, що сприяє активізації міжособистісних і міжнаціональних взаємостосунків, заснованих на емпатії, співучасті, солідарності. Іноземці, знайомі з Україною завдяки її хоровій культурі, та з людьми, що її плекають, є непохитно стійкими до ворожой пропаганди навіть у найбільш вишуканих її формах. Для них доля України і українців не може бути байдужою. В демократичних країнах малі, проте

активні соціальні групи здатні впливати на суспільну думку й спонукати політиків до прийняття важливих і відповідальних рішень. Важливо, щоб таких активних соціальних груп було якомога більше, а їхня діяльність була тривалою і системною. У цьому контексті внесок хору “Achoriny” та його керівника В. Бориса у справу української культурної дипломатії є вагомим, сталим і тривалим. Перспективним напрямом подальших досліджень за цією тематикою вбачаємо вивчення диригентсько-виконавського досвіду В. Бориса, зокрема його методики укладання концертних програм із творів української хорової музики, адресованих різним категоріям французької слухацької аудиторії.

Список використаної літератури та джерел

1. Головащенко М. Феномен Олександра Кошиця. Київ : Музична Україна, 2007. 588 с.
2. Граб У. Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія. Еміграційне музикознавство в українському культуротворенні повоєнних десятиліть = Myroslaw Antonowycz: intellectual biography. Emigrational musicology in the Ukrainian culture formation of the post-war decades : монографія. Львів : Вид-во Укр. катол. ун-ту, 2019. Вип. 27. 456 с.
3. Дмитро Котко та його хори: статті, рецензії, спогади, документи / ред.-упоряд. С. Стельмашук. Дрогобич : Відродження, 2010. 336 с.
4. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.
5. Кметюк Т. Дмитро Котко: феномен диригента : монографія. Івано-Франківськ : Фоліант, 2015. 204 с.
6. Кошиць О. З піснею через світ / передм., упоряд., літ. обр., заг. ред. М. І. Головащенко. Київ : Рада, 1998. 326 с.
7. Кошиць О. Спогади / упоряд. і передмова М. І. Головащенко; післямова М. Ф. Слабошпицький. Київ : Рада, 1995. 387 с.
8. Лазаревич Є. Візантійський хор з Утрехту: до історії створення. *Українська музика*. Львів, 2017. Ч. 2 (24). С. 15–21.
9. Лазаревич Є. Ю. Візантійський хор М. Антоновича в контексті європейського хорового виконавства другої половини XX ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Лазаревич Євгенія Юріївна ; Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2018. 18 с.
10. Пересунько Т. Культурна дипломатія Симона Петлюри: «Щедрик» проти «руського мира». Місія Капели Олександра Кошиця (1919–1924). Київ : Вид. дім «АртЕк», 2019. 312 с.
11. Тунік-Чорна Ю. Від “Калинки-малинки” до “А калина – не верба”. *Високий замок*. 2010. 16 червня.
12. Чучман В. Творчі контакти Дмитра Котка з польськими музикантами. *Українська музика*. Львів, 2023. Ч. 3–4 (46–47). С. 89–99.
13. Чучман В. Український репертуар французького хору “Achoriny”. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* :

матеріали Міжнар. наук. конф., присвяч. 95-річчю ХДАК (21–22 листопада 2024 р.). У 2 ч. Ч. 2 / Харків. держ. акад. культури; [за ред. доц. Н. Рябухи та ін.]. Харків : ХДАК, 2024. С. 217–219.

14.Achoriny [Офіційна інтернет-сторінка]. URL: <http://www.achoriny.com/> (дата звернення: 28.02.2025).

15.Dialogue chantant – Пісенний діалог. Концерт хору “Achoriny” та заслуженої хорової капели України “Боян” ім. Є. Вахняка за участю оркестру народного ансамблю пісні і танцю “Черемош”. Актова зала ЛНУ ім. Івана Франка. 31.05.2019 р. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-DcWzABqtZ0&t=5s> (дата звернення: 28.02.2025).

16.Programme de concert ACHORINY. Dimanche, 24 novembre 2024.

References

1. Holovashchenko, M. (2007). Fenomen Oleksandra Koshytsia. [The phenomenon of Oleksandr Koshyts]. Kyiv : Muzychna Ukraina, 588. [in Ukrainian].

2. Hrab, U. (2019). Myroslav Antonovych: intelektualna biografia. Emihratsiine muzykoznavstvo v ukrainskomu kulturotvorenni povoiennykh desiatytil. [Myroslav Antonowycz: intellectual biography. Emigrational musicology in the Ukrainian culture formation of the post-war decades]. Lviv : Vydavnytstvo Ukrainskoho Katolytskoho Universytetu. Seriiia “Istoriia ukrainskoi muzyky: doslidzhennia” – Published by the Ukrainian Catholic University. Series “History of Ukrainian Music: Research”, 27 [in Ukrainian].

3. Dmytro Kotko ta yoho khory: staty, retsenzii, spohady, dokumenty [Dmytro Kotko and his choirs: articles, reviews, memories, documents]. (2010) / editor-in-chief Stelmashchuk, S. Drohobych: Vidrozhennia [in Ukrainian].

4. Karas, H. (2012). Muzychna kultura ukrainskoi diaspyry u svitovomu chasoprostori XX stolittia [The musical culture of the Ukrainian diaspora in the world time span of the 20th century]. Ivano-Frankivsk : Tipovit [in Ukrainian].

5. Kmetyuk, T. (2015). Dmytro Kotko: fenomen dyryhenta [Dmytro Kotko: the phenomenon of the conductor]. Ivano-Frankivsk: Foliant [in Ukrainian].

6. Koshyts, O. (1998). Z pisneiu cherez svit [With a song across the world] / editor-in-chief Holovashchenko M. Kyiv : Rada [in Ukrainian].

7. Koshyts, O. (1995). Spohady [Memories] / editor-in-chief Holovashchenko M. Kyiv : Rada [in Ukrainian].

8. Lazarevych, Ye. (2017). Vizantiiskyi khor z Utrekhtu: do istorii stvorennia [The Byzantine Choir of Utrecht: to a history of its creation]. *Ukrainska Muzyka*, 2 (24). 15–21 [in Ukrainian].

9. Lazarevych, Ye. (2018). Vizantiiskyi khor M. Antonovycha v konteksti yevropeiskoho khorovoho vykonavstva druhoi polovyny XX st. [M. Antonovych's Byzantine choir in the context of European choral performance of the second half of the 20th century] : Abstract of the thesis of the candidate of art studies. Lviv, 18 [in Ukrainian].

10.Peresunko, T. (2019). Kulturna dyplomatiia Symona Petliury: “Shchedryk” proty “ruskoho myra”. Misiia Kapely Oleksandra Koshytsia (1919–1924) [Symon Petliura's cultural diplomacy: “Shchedryk” against the “Russian world”. The mission of the chapel of Oleksandr Koshyts (1919–1924)]. Kyiv: Artek [in Ukrainian].

11.Tunik-Chorna, Yu. (2010). Vid “Kalynky-malynky” do “A kalyna – ne verba” [From “Kalinka-malinka” to “A viburnum is not a willow”]. *Vysokyi zamok*. June, 16 [in Ukrainian].

12.Chuchman, V. (2023). Tvorchy kontakty Dmytra Kotka z polskymy muzykantamy [Artistic contacts of Dmytro Kotko with Polish musicians]. *Ukrainska Muzyka*, 3–4 (46–47), 89–99 [in Ukrainian].

13.Chuchman, V. (2024). Ukrainskyi repertuar frantsuzkoho khoru “Achoriny” [Ukrainian repertoire of the French choir “Achoriny”]. *Cultural studies and social communications: innovative development strategies: proceedings of the international scientific conference dedicated to the 95th anniversary of the KhDAC* (21–22 November). In 2 parts. P. 2. Kharkiv: KhDAK, 217–219 [in Ukrainian].

14.Achoriny. <http://www.achoriny.com/> 28.02.2025 [in French].

15.Dialogue chantant – Pisennyi dialoh [The song dialogue]. Kontsert khoru “Achoriny” ta zasluzhanoi khorovoi kapely Ukrainy “Boyan” im. Ye. Vakhniaka za uchastiu orkestru narodnoho ansamblu pisni i tantsiu “Cheremosh”. Aktova zala LNU im. Ivana Franka. 31.05.2019 [Concert of the “Achoriny” choir and the honoured choir of Ukraine “Boyan” named after Yevhen Vakhniak with the participation of the “Cheremosh” folk song and dance ensemble. The assembly hall of Ivan Franko National University of Lviv. 31.05.2019.]. <https://www.youtube.com/watch?v=-DcWzABqtZ0&t=5s> 28.02.2025 [in Ukrainian].

16.Programme de concert ACHORINY. Dimanche, 24 novembre 2024 [in French].

THE CREATIVE ACTIVITIES OF THE FRENCH CHOIR “ACHORINY” IN THE CONTEXT OF UKRAINIAN CULTURAL DIPLOMACY

Vasyl CHUCHMAN

*Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Musicology and Choir Art,
Valova Str., 18, Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: vasyi.chuchman@lnu.edu.ua*

The purpose of this article is to analyze the creative activities of the French choir “Achoriny”, directed by conductor Vasyl Borys, within the context of Ukrainian cultural diplomacy. What makes this choir unique is that it consists mainly of French performers who sing Ukrainian choral music in its original language.

The research methodology involves a combination of musicological, historical, comparative, empirical, system-analytical, and cultural studies methods. We provide a brief overview of the choir’s formation and analyze its repertoire and concert activities. Notably, we highlight the long-standing creative collaboration between “Achoriny” and Ukrainian choirs, which has facilitated cultural exchange. This interaction serves as a significant motivational factor for foreigners, fostering a deeper interest in Ukrainian culture.

The analysis of conductor V. Borys’s choral methodology reveals a focus on achieving the timbral and dynamic vocal style characteristic of the Ukrainian singing

tradition, as well as a practical understanding of the phonetic nuances of the Ukrainian language.

Our review of the “Achoriny” choir’s concert repertoire illustrates a clear evolution in genre and style, transitioning from accessible arrangements of folk songs to more complex academic choral compositions. We identify and justify the presence of a relatively small segment of religious works, while also emphasizing the important role of Ukrainian carols and New Year songs (shchedrivka) in the choir's repertoire.

Furthermore, we note that the location of “Achoriny” and the national diversity of its members have sparked interest in Ukrainian choral art as part of European culture, attracting a wide audience from around the world. We outline the nature of the choir's activities and discuss the reasons and implications of changes in its performer composition after February 24, 2022.

In conclusion, we assert that choral cultural diplomacy is the most effective way to promote Ukrainian culture globally. The choir “Achoriny” exemplifies how Ukrainian choral heritage captivates individuals from various cultures and nationalities, inspiring them to participate in dynamic and challenging musical performances. This engagement not only deepens their understanding of the Ukrainian language, culture, and history but also fosters interpersonal and international relations. Such small yet active social groups can significantly influence public opinion and political decisions. Therefore, it is essential to have as many of these groups as possible, and for their activities to be sustainable and systematic. In this regard, the contribution of the choir “Achoriny” and its conductor, Vasyl Borys, is notable for its significance, sustainability, and lasting impact on Ukrainian cultural diplomacy.

Keywords: Ukrainian choral music in the world, conductor Vasyl Borys, amateur choral art, choral repertoire, methods of working with the choir.

Стаття надійшла до редколегії 16.03.2025

Прийнята до друку 28.05.2025

УДК [784.4.087.68.071.1/2:398.8(=161.2):37.011.3](477)"18/19"О.Кошиця
DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.84–91>

ОБРОБКИ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ ОЛЕКСАНДРА КОШИЦЯ ТА ЇХ ВПЛИВ НА РОЗВИТОК ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

Богдан ПРИТУЛА

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-0504-0401>

*Національна музична академія імені Петра Чайковського
вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, Київ, Україна, 01001
e-mail: prutyla1998@ukr.net*

Вивчено значення творчості видатного композитора Олександра Кошиця, зокрема його обробок українських народних пісень у вітчизняній та зарубіжній культурі, які помітно повпливали на подальше вдосконалення хорового виконавства, розвиток національного репертуару та професіоналізацію хорової школи.

Прочитовано О. Кошиця про роль української пісні в збереженні цінностей та традицій народу, а також наведено декілька фактів із життя Олександра Антоновича, які стали рушійною силою в його подальшій дослідницькій діяльності. Автор не лише проводить аналіз кількох творів митця, а й досліджує вплив його хорової творчості на розвиток та популяризацію українського мистецтва за межами України. У висновках автор описує основні етапи наукового дослідження та подальші плани щодо вивчення хорової спадщини О. Кошиця.

Обробкам українських народних пісень О. Кошиця, хор якого вперше їх представив на міжнародних сценах, притаманні глибоке розуміння народного мелосу, вишукана гармонізація та індивідуальний підхід. О. Кошиць зумів поєднати традиційну мелодику з поліфонічною хоровою фактурою, що значно розширило художні можливості українського хорового мистецтва і завдяки чому наша народна пісня здобула світове визнання.

Ключові слова: Олександр Кошиць, хорове мистецтво, українська пісня, обробки народних пісень, фольклор, цінності та традиції.

Постановка проблеми. Коли Україна переживає важкі часи в історії свого існування, надзвичайно важливо – зберегти культурні надбання її народу. Адже саме за вивченням цих надбань можна говорити про особливості української нації як носія культурної спадщини. Йдеться про фольклор та традиції. У найвіддаленіших куточках українську народну пісню сприймають із великим розумінням та оваціями. Б. Амброзієвич у своїй доповіді пише: “...Українська народна пісня – це дзеркало, в якому вірно відбивається широке і багатогранне життя-буття нашого народу, його доля і недоля по через довгі століття по сьогоднішній день. В нашій пісні, в її чародійній силі криється одна з тайн нашої незломної живучості...” [14].

Досліджуючи популяризацію української народної пісні та любові до неї, ми з впевненістю можемо акцентувати увагу на постаті Олександра Кошиця –українського хорового диригента, видатного композитора, вченого-етнографа, талановитого педагога. Варто зауважити, що в часи переслідування українського народу творчість його в Україні була на десятки років під суворою забороною.

Мета дослідження – аналіз хорової творчості Олександра Антоновича Кошиця, зокрема його обробок українських народних пісень, та детальне вивчення їхньої ролі в розвитку хорового мистецтва в Україні та за її межами.

Аналіз попередніх досліджень і публікацій. З дослідженням життєпису та творчої діяльності О. Кошиця ми можемо ознайомитися з багатьох наукових видань. Існує твердження, що “...Олександр Кошиць – це не тільки педагог і легендарний український хоровий диригент, композитор та етнограф, він безмежно відданий український патріот, який пропагував пісню і музикою високу культуру українського народу...” [13]. Серед науковців, музикознавців, які активно цікавилися постаттю О. Кошиця, можна виділити Я. Стеха, С. Салія, М. Головащенко, В. Соболя та ін.

Виклад основного матеріалу. Ще в першому десятиріччі ХХ ст. ім’я О. Кошиця було відоме в Києві, де він робив свої перші кроки як диригент та музикант. Важливу роль у становленні майбутнього хорового світоча відіграв Микола Лисенко – видатний композитор та основоположник української музики, що був його керівником. Не минуло й десяти літ, як слава про талановитого митця, композитора, етнографа розлетілася Україною, а згодом – і за її межами.

Він став засновником Української республіканської хорової капели (згодом – Українського національного хору), до репертуару якого ввів авторські твори та обробки народних пісень Миколи Лисенка, Миколи Леонтовича, Кирила Стеценка та власні [1, с. 318].

На долю видатного митця випало чимало випробувань. Не бажаючи підкорятись російсько-комуністичному режиму, О. Кошиць емігрував до Європи, згодом – у США. Перебуваючи на чужині, він ні на мить не забував про українську пісню. У 1930 р. взяв участь у перших українських культурно-мистецьких фільмах, завдяки яким про нашу музику довідались за кордоном. Згодом йому було доручено керувати створенням українського музичного супроводу до фільму “Маруся Богуслава”.

Варто згадати також сорок дві українські народні пісні в обробці Олександра Кошиця, що вийшли в Нью-Йоркській фірмі “Вітмарк і син” із текстом у англійському перекладі і розійшлися мільйонним тиражем. Ці пісні, як і численні виступи Українського національного хору, значно впливали на розвиток хорового мистецтва США і спонукали американців звернути особливу увагу на розвиток акапельного співу, якого раніше там не існувало [7].

Про концертні виступи капели під орудою Олександра Антоновича згадують очевидці: “...Коли Україна конала в муках, наша велика чарівниця пісня, пісня благовісниця на повний голос лунала над світом у виконанні

Української республіканської капели, а пізніше – Українського національного хору під орудою Олександра Кошиця і несла людям радість пізнання нового, невідомого для них хорового мистецтва та його геніального творця – українського народу, а відтак і самої новонародженої держави України, існування якої сотні років було покрите мороком невідомості” [7].

Зворушливо, з великою любов’ю згадує О. Кошиць куточки рідного краю та людей, серед яких минуло його дитинство. Розкішна чарівна природа відобразилася на його характері, сприяючи вихованню видатного артиста. Та найвагоміший вплив на розвиток його таланту мала народна музика в особі його матері, яка знала багато пісень, та родини, що кохалася у співі [6].

Неможливо оминати активну мистецьку діяльність О. Кошиця у Канаді, куди він переїхав на запрошення української громади. Там митець провадив педагогічну діяльність: навчав майбутніх диригентів, керував українським хором та активно працював над записами українських народних пісень. До речі, до останніх днів життя він робив аудіоматеріали для платівок.

Упродовж усього життя, багатого на події, Олександр Антонович зарекомендував себе як талановитий викладач співів у різних навчальних закладах Києва, як керівник хору – в Музично-драматичній школі Миколи Лисенка, філармонічному товаристві “Боян”, в Київському університеті Святого Володимира, Вищих жіночих курсах, Київській опері, Імператорському музичному училищі та багатьох інших мистецьких закладах.

Діяльність Кошиця як етнографа також заслуговує на увагу. Любов до української пісні надихала його на музично-етнографічні експедиції, завдяки яким до сьогодні збереглося чимало пісень різних жанрів. Упродовж трьох експедицій О. Кошиць, натхненний обробками народної творчості, зібрав понад 500 пісень, які підніс на високий художній рівень.

У Кошиця було особливе ставлення до аранжування пісенного фольклору, який зумів збагнути завдяки знанням та досвіду музичного етнографа. Глибока мудрість та яскрава музична фактура водночас – це ті риси, що вирізняють пісні композитора серед творів інших митців. А їхню різножанровість та поетичні тексти запам’ятовують слухачі.

Аналізуючи обробки українських народних пісень О. Кошиця, можна стверджувати про конкретні стиль та принципи аранжування. “...Створення одного, а то й двох варіантів пісні майже ніколи не задовольняли Олександра Антоновича (особливо в більш зрілому віці). Багата і різноманітна тематика народних пісень та надзвичайно тонке розуміння їх змісту, при невичерпній творчій фантазії, завжди викликали в Олександра Антоновича потребу якщо не гармонізувати, то виконувати майже кожний куплет по іншому...” [6].

Діяльність диригента надавала можливість О. Кошицю бачити обробки пісень не тільки з композиторського погляду, а й з позиції хорового керівника, і доводити їх до вишуканого звучання. Він відчував, у котрому куплеті і в котрій частині, якими художніми засобами треба скористатись, щоб виділити конкретний голос, слово, той чи інший уривок у мелодійній лінії, щоб, підкресливши характер окремих фраз і речень, якнайглибше розкрити образ, пісню загалом і зміст кожної строфи зокрема.

З цього приводу О. Кошиць писав: “Пісня – музичне оповідання про те, чи інше, а тому вона містить в собі всі елементи драми. А через те композитор повинен розробляти її по куплетах в низку музичних картин. Це єдиний певний спосіб виявлення всього сюжету. А те не тільки можливе, але ж і необхідне й важливе, бо народна пісня, як продукт творчості колективної містить в собі стільки драматичного матеріалу, що в дійсності вона не може бути повністю вичерпана” [6].

Пісні, над якими працював композитор, охоплюють широкий тематичний спектр: кохання, обжинки, обряди, колискові, долю українського народу.

Наприклад, у пісні “Зашуміла ліщинонька” йдеться про щире кохання дівчини до хлопця. Тут композитор використовує змінний розмір 5/4–3/4, динаміку в межах $p-mf-f$, доповнення насиченої гармонії, розписаної на чотири голоси (С.А.Т.Б.), партію фортепіано. Побудова акордів не викликає сумнівів, що О. Кошиць був фаховим музичним теоретиком.

Привертає увагу також “Пісня про Байду”, де композитор поєднує спів соліста – баритона або тенора – з мішаним хором. Позначення темпів допомагають чітко збагнути всю велич та драматизм змісту, акценти *tenuto* та речитатив – отримати уявлення про епоху, в яку цей твір був створений, та його роль в історії України. На відміну від більшості обробок, “Пісню про Байду” виконують а *capella*.

Особливо слухачів та виконавців зацікавлюють “Журба” і “Косив козак сіно”, які звучать як один цілісний твір та виконуються один за другим. Першу пісню співають солісти (А, Б), а другу – увесь хор. Незмінним залишається доповнення фортепіанного супроводу. Цей задум композитора свідчить про те, що він був новатором у написанні та обробці українських народних пісень.

Більшість обробок народних пісень передбачають фортепіанний супровід, хоча сам композитор уважав, що звучання а *capella* глибше розкриває зміст твору. Однак в ті роки було заведено виконувати українські хорові пісні в супроводі фортепіано, навіть коли в цьому не було такої необхідності.

Кошиць О. А., віддаючи належне традиції, мав свою думку. Він писав: “...Пісня має самодостатню красу, а тому ніяких прикрас акомпанементу вона не потребує. Пісню треба будувати а капела. Як жолудь, вона містить в собі всі ознаки пишного кучерявого дуба, котрого повинен виростити композитор. Гармонійний уклад пісні, так само, як і контрапункту, треба брати з самої пісні, з її власних елементів, бо в противному разі вона буде одягнена в чужу одежу...” [9, с. 35].

У зворушливій та ніжній колисковій “Ой ходить сон коло вікон” композитор використовує притаманні українському народу мотиви, які передають гойдання колиски. Спів на *mormorando* “км”, “гм” огортає слухача відчуттям затишку, а сопранове соло спонукає поринути у світ казки. Фортепіанний супровід виконує функцію, доповнюючи хор та соліста.

Пісня “Гей, я козак з України” передає велич мужнього духу українського народу. Швидкий темп виконання, ритмічно побудовані

тривалості надають творові танцювального характеру. Текст від однієї особи засвідчує незламність та стійкість нашої нації. Незважаючи на незгоди та бажання ворогів знищити українську ідентичність, наша пісня пробуджує в нащадків голос пращурів та відкриває очі на їхню минувшину...

У творчому доробку Олександра Кошиця є чимало таких обробок українських народних пісень, що стали сенсацією у 20-х роках ХХ ст. Він полонив своїх сучасників не тільки музикальністю, а й своєю особистістю. Високоосвічений, історик, вирізнявся колосальною ерудицією, пам'яттю, зарекомендував себе знаменитим промовцем, дотепником, темпераментним й водночас вразливим. Під час репетицій він нервував, а на концертах – навпаки, мав тільки піднесений настрій. Виходив на сцену бадьоро, елегантною ходою, з усмішкою, і щоразу пісні під його диригуванням звучали по-новому, хористи його розуміли і виконували всі його вказівки. Тож великий маестро доводив виконання хору до досконалості [6, с. 9].

Музикознавці писали, що енергетика О. Кошиця та його вплив на хористів були такими могутніми, що ті, підкоряючись диригенту, творили диво: свої голоси вони мов перетворювали на музичні інструменти, на яких грає він, диригент-чарівник. Він мав феноменальну інтуїцію щодо образу пісні. Неначе провидець, бачив задалегідь, якими мистецькими засобами можна зіграти на струнах людської душі. Такого ефекту хормейстер досягав завдяки вмінню глибоко відчувати красу й передавати її засобами хорового звучання, котре часто нагадувало оркестрову злагодженість. Упродовж життя він керував десятками хорів – великих і малих, більш чи менш талановитого складу, а от результату досягав завжди однакового. професор В. Щербаківський – його сучасник – згадує, яким задоволенням було для нього спостерігати, як Кошиць проводить репетиції. На його очах він творив, чарував, дивував. Оскільки Кошиць і хор для нього був єдиним неподільним організмом, то він вимагав від співаків знати ноти напам'ять, керуючись девізом “Слова і ноти мусять бути в голові, а не голова – в нотах” [8].

Висновки та перспективи подальших розвідок. О. Кошиць – геніальна особистість. Як нікому іншому, йому були доступні всі таємниці створення пісні не лише української чи слов'янської загалом, а й народів Заходу й Сходу, з якими його зводила доля.

Кошиць О. виплекав плеяду хорових диригентів. Як один із кращих знавців і популяризаторів українських церковного та світського піснеспівів, він створив п'ять літургій, низку кантів, цикли колядок і щедрівок, понад півтори тисячі обробок народних пісень.

Можна стверджувати, що на долю видатного, хоча, на перший погляд, звичайного, чоловіка випала важлива місія. Завдяки його любові до рідної землі та пісні, світ відкрив для себе Україну та її хорове мистецтво з неповторними традиціями. Тож сподіваюсь, що моє дослідження стане вдалим початком до більш детального вивчення хорової спадщини Олександра Антоновича Кошиця, відкривши ще незвідані сторінки його життя і творчості.

Список використаної літератури та джерел

1. Головащенко М. Феномен Олександра Кошиця. Київ : Музична Україна, 2007. 588 с.
2. Калуща Н., Пархоменко Л. Олександр Кошиць: мистецька діяльність у контексті музики ХХ сторіччя. Київ : Фенікс, 2012. 416 с.
3. Корсун Л. Чи знаєте ви, хто такий Олександр Кошиць? Retrieved from : <http://www.parafia.org.ua/biblioteka/statti/chy-znajete-vy-hto-takyj/>.
4. Кошиць Олександр Антонович (1875–1944). З пісню через світ: подорож Української республіканської капели / передмова, упоряд., літ. обробка, заг. ред.: Олександр Кошиць; Михайло Іванович Головащенко. Київ : Рада, 1998. 326 с.
5. Корнійчук В. “БОГУ СЛАВА!” – кажуть у Богуславі. Українська музична газета. 1995. № 3 (17).
6. Кошиць О. Українські народні пісні для мішаного хору. Музично-хорове товариство УРСР / упоряд. О. Мінківський. Київ : 1968. 324 с.
7. Кошиць О. Спогади. Київ : Рада, 1995. 387 с.
8. Кошиць О. Про українську пісню й музику. Київ : Музична Україна, 1993. 48 с.
9. Історія в школі: Київ : Наук.-методичний. журнал. Вид-во. “Етносфер”, 2008. № 11, 12.
10. Коваль Р. Олександр Кошиць і Кубань. Нариси з історії Кубані. Київ, 2004.
11. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції : навч. посібник. Український світ. Київ, 2002. 440 с.
12. Чедрик В. Олександр Кошиць. Вісті Богуславщини. 1994. 29 листопада. № 91.
13. Головащенко М. Олександр Кошиць і його хор як вісник світової слави української пісні. URL:// <http://www.parafia.org.ua/person/koshyts-oleksandr/>.
14. Українська пісня. <https://zbruc.eu/node/69134>
15. НОВИНИ: Кошиць повертається в Україну URL : <http://www.uvkr.com.ua/ua/news/koshyc.html>.

References

1. Holovashchenko, M. (2007). Fenomen Oleksandra Koshytsia Kyiv : Muzychna Ukraina.
2. Kalutska, N., Parkhomenko, L. (2012). Oleksandr Koshyts: mystetska diialnist u konteksti muzyky XX storichchia. Kyiv : Feniks.
3. Korsun, L. Chy znaiete vy, khto takyi Oleksandr Koshyts? Retrieved from : <http://www.parafia.org.ua/biblioteka/statti/chy-znajete-vy-hto-takyj/>.
4. Koshyts Oleksandr Antonovych (1875–1944). (1998). Z pisneiu cherez svit : podorozh Ukrainskoi respublikanskoi kapely / peredmov, uporiad., lit. obrobka, zah. red.: Oleksandr Koshyts, Mykhailo Ivanovych Holovashchenko. Kyiv : Rada.

5. Korniiichuk, V. (1995). "BOHU SLAVA!" – kazhut u Bohuslavi. // *Ukrainska muzyczna hazeta*. (17).
6. Koshyts, O. (1968). *Ukrainski narodni pisni dlia mishanoho khoru. Muzychno-khorove tovarystvo URSR / uporiad. O. Minkivskiyi*. Kyiv.
7. Koshyts, O. (1995). *Spohady*. Kyiv : Rada.
8. Koshyts, O. (1993). *Pro ukrainsku pisniu y muzyku*. Kyiv : Muzychna Ukraina.
9. *Nauk.-metod. Zhurnal. "Istoriia v shkoli"*: (2008). Kyiv : Vydav. "Etnosfer", 11,12.
10. Koval, R. (2004). *Oleksandr Koshyts i Kuban. Narysy z istorii Kubani*. Kyiv.
11. *Ukrainskyi khorovyi spiv: Aktualizatsiia zvychaievoi tradytsii*. (2002): navch. posibnyk. *Ukrainskij Svit*.
12. Chedryk, V. (1994). *Oleksandr Koshyts. Visti Bohuslavshchyny*. 29 lystopada, 91.
13. Holovashchenko, M. *Oleksandr Koshyts i yoho khor yak visnyk svitovoi slavy ukrainskoi pisni*. Retrieved from : <http://www.parafia.org.ua/person/koshyts-oleksandr/>
14. *Ukrainska pisnia*. Retrieved from : / <https://zbruc.eu/node/69134>.
15. *NOVYNY: Koshyts povertaietsia v Ukrainu*. Retrieved from : <http://www.uvkr.com.ua/ua/news/koshyc.html/>.

THE ARRANGEMENTS OF UKRAINIAN FOLK SONGS BY OLEKSANDR KOSHYTS AND THEIR INFLUENCE ON THE DEVELOPMENT OF CHORAL ART IN UKRAINE

Bohdan PRYTULA

*National music academy of Ukraine named after Pyotr Tchaikovsky,
Creative postgraduate studies,
Architect Gorodetskoho St.1-3/11, Kyiv, Ukraine, 01001
e-mail: prutyla1998@ukr.net*

The article emphasizes the significant contributions of the outstanding composer Oleksandr Koshyts and his arrangements of Ukrainian folk songs. It includes an analysis of several of his works and examines the impact of his choral activities on the development and promotion of Ukrainian art beyond the country's borders. The text presents various facts from Oleksandr Antonovych Koshyts's life that served as motivating factors for his research endeavors. Additionally, it includes examples of Koshyts's own reflections on the importance of Ukrainian songs in preserving the values and traditions of the Ukrainian people. The conclusions outline the main stages of scientific research conducted on Koshyts's choral work and suggest future plans for further exploration. His arrangements of Ukrainian folk songs are notable for their deep understanding of folk melodies, subtle harmonization, and individualized approach to each piece. Koshyts successfully combined traditional melodies with polyphonic choral textures, significantly expanding the artistic possibilities of Ukrainian

choral music. Through his efforts, Ukrainian folk songs achieved international recognition, as Koshyts's choir was among the first to present them on global stages. His arrangements greatly influenced the evolution of choral performance, the establishment of a national repertoire, and the professionalization of the choral landscape in Ukraine.

Examining the work of O. Koshyts provides a deeper understanding of the role of folk songs in the development of Ukrainian culture and their integration into the global music scene.

Keywords: Oleksandr Koshyts, choral art, Ukrainian songs, arrangements of folk songs, folklore, values, and traditions.

Стаття надійшла до редколегії 17.02.2025

Прийнята до друку 28.05.2025

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 792 / 796.4

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.92–102>

CREATION AND DEVELOPMENT OF THE SCIENCE OF “CIRCOLOGY” IN CONTEMPORARY UKRAINIAN ART CRITICISM: A STUDY OF THE SCIENTIFIC SCHOOL AND ARTISTIC EXAMPLES FROM THE DEPARTMENT OF CIRCUS GENRES AT THE KYIV MUNICIPAL ACADEMY OF CIRCUS AND PERFORMING ARTS

Denys SHARYKOV

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3757-5559>

Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,

Faculty of Performing Arts,

Department of Circus Genres

Zhilyanska St, 88, Kyiv, Ukraine

e-mail: d.sharikov@kmaecm.edu.ua

The topic of the research is devoted to the creation and development of the science of “Circology” in contemporary Ukrainian art criticism. Its phenomenon, definition, goals, objectives, and place in the scientific space are specified in the context of performative art and its stage samples. It is important to note that this topic and the process of studying its problem are practically unexplored, with very few fragments and references available regarding its generalization in modern art criticism, particularly concerning circus art. Given the importance of building a professional scientific school to engage in detailed studies, there is a need for research into the historical, educational, and artistic processes within the circus space. The concept of “Circology” in a cultural and art-critical format indicates that this science is a systemic professional component of the theory, history, and artistic practice of circus art and its genres. The purpose of the study is to clarify, define, and generalize the most important principles of today’s scientific research on circus art within the context of contemporary art criticism. As an example, scientific and methodological research is provided, focusing on the artistic samples of circus art and the educational processes surrounding circus genres today, based on the scientific work of the pedagogical staff of the Department of Circus Genres at the Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts. The concept of genre in circus art has a dual definition, unlike other types of art and artistic culture. For example, in the circus genre of acrobatics, a mixed couple (a guy and a girl) demonstrates their professionalism through stunts in the neoclassical style and lyrical genre. Features of circus theory include terms, ontological considerations, and the definition of concepts related to circus equipment, props, types of genres, and safety rules. Circus art, much like sports, is an area of increased risk of injury for performers. Additionally, circus traditions and narrow-profile professional concepts and terms are vital within contemporary

circus genres – such as acrobatics, aerial gymnastics, equilibristic, juggling, illusion, clown shows, and training.

The conclusions show that the development of circusology in contemporary Ukrainian art criticism is important today due to its poorly studied phenomenon. A clear definition of circusology, its system, and research methods as a professional component of the theory, history, and artistic practice of circus art and its genres is necessary. This is evidenced by specific factors of scientific research (articles, textbooks, presentations at scientific conferences) conducted by the scientific and pedagogical staff of the Department of Circus Genres at the Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts.

Keywords: acrobatics, aerial gymnastics, equilibristics, juggling, illusion, clowning, performative art, stage art, theatricalization, circus directing, circusology, circus art, circus genres, circus pantomime, artistic culture.

Formulation of the problem. The peculiarity of this problem is that detailed scientific research in the field of circus arts and the development of a scientific school require a systematic approach and maximum interaction between scientific research and artistic practical methods to identify the most important phenomena, components, and concepts. ****Research Analysis.** Not many representatives have been involved in research in this area. Most often, studies have concerned individual fragments of circus art without disclosing the details of understanding the circus process and its object. Additionally, there has been a superficial consideration of the factors and objects in the circus space, as well as a lack of a systematic approach to studying the specifics of circusology as a science in contemporary art criticism. However, it is important to mention the key representatives in the study of circus art within the context of circusology.

Among them, it is possible to distinguish between theorists and practitioners: Lvova Inessa, 2020 [4]; Malykhyna Maryna, 2012–2016 [5; 6]; Orel Dmytro, 2018–2020 [7; 8]; Olena Pazharska, 2021 [9]; Romanenkova Yulia, 2020–2021 [10; 11]; Zeigmond Daniel 2014 [13]; Steinberg Kristian, 2017 [14]; Sharikov Denys, 2023 [15; 16]; Shevchenko Lyudmyla, 2024 [17].

Purpose of the Article. This article studies the key phenomena and unique aspects of circus art within the context of contemporary art criticism.

Main Content Overview. A significant factor in the development of the Kyiv Scientific School of Circusology is the initiation of research activities at the Department of Circus Genres within the Faculty of Stage Arts at the Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts, which began on January 1, 2017 (the department was established on January 1, 2016). The history of professional circus art at the Academy traces back to the Kiev Republican Studio of Circus and Variety Arts, which was established in 1961. Subsequently, practical and applied aspects of circus art were developed within the secondary specialized educational institution, the Kiev State School and College of Circus and Variety Arts, beginning in 1975. This development focused on genres such as acrobatics, aerial gymnastics, equilibristics, juggling, illusion, and clowning. In 2008, this educational institution evolved into the Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts. Since 2016, the Academy's circus arts program has been structured around practical training, featuring a dedicated college for circus genres, as well as bachelor's and

master's degree programs. It is noteworthy that the training process for students, the staging of circus acts, and program development occurred at the Kyiv National Circus from 1961 to 2020. The Department of Circus Genres functions as an educational, scientific research, methodological, and artistic structure within a higher educational institution. Its primary goal is to professionally train circus artists and teachers for circus art schools, making it the only institution at the master's level in Europe and the world dedicated to this purpose. The program offers systematic competencies in scientific research activities alongside artistic and creative components. Scientific research within the Department of Circus Genres is conducted in the domain of circusology by a faculty comprising both senior lecturers – who are professional circus artists focused on the specifics and theory of practical material – and professors, who systematically study artistic processes, history, genre, stylistic components, and influential personalities. Photos 3–4.

Between 2017 and 2024, the staff of the Department of Circus Genres has actively engaged in both educational and creative endeavors while also contributing to the academic field through the publication of scientific articles and methodological literature. This body of work includes teaching aids that explore and systematize the theoretical and methodological aspects of various circus disciplines, such as acrobatics, aerial gymnastics, equilibristics, juggling, illusion and manipulation, circus directing, and the history of circus art. A distinctive feature of the Department's research in circus studies is its close integration of practical experience with theoretical investigation. From 2018 to 2024, faculty members will provide robust scientific guidance to both bachelor's and master's students, promoting active participation in scientific conferences and the publication of abstracts based on students' research. Prominent members of the Department of Circus Genres and their notable scientific contributions to circus studies include: Lyudmila Shevchenko, a professor and People's Artist of Ukraine, has significantly impacted the circus scene as the General Director and Art Manager of the National Circus of Ukraine from 2012 to 2019, following her role as Chief Director from 2007 to 2012. With a rich lineage stemming from the Shevchenko world circus dynasty, she is not only a circus trainer specializing in predatory animals but also an accomplished aerial gymnast and equilibrist. Lyudmila has authored over 20 scholarly publications on circus-related topics, including textbooks such as "Circus Directing" and "Equilibristic." Additionally, she serves as the head of the jury at numerous prestigious International Circus Festivals and Competitions across various countries, including Monaco, Hungary, France, Italy, Spain, and Ukraine. Denys Sharikov, an associate professor and Ph.D. in Art Criticism, is a multifaceted talent as a director, choreographer, circus expert, and lecturer. He has held the position of Dean of the Performing Arts Department at the Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts from 2016 to 2023. Denys has authored more than 15 specialized publications on circus literature and has co-authored essential textbooks, including "Circus Complex-Technical Training: Equipment, Safety Precautions, and Props," "Aerial Gymnastics", and "VOLTIGE Acrobatics." He is also the designer of the educational programs for Circus Genres covering the years 2018, 2020, 2022, and 2024. Dmytro Orel, a senior lecturer with a master's degree in sports from artistic gymnastics, is a professional circus artist specializing in acrobatics and aerial

acts with the duo Cord de Parel. He leads the group Air Duo Love and has earned accolades at multiple international circus festivals as a circus director. Dmytro has published over 10 scientific articles pertaining to circus, including his textbook “Acrobatics” and contributions to “Circus Complex-Technical Training” and “Aerial Gymnastics”. He is also the creator of a unique artistic and health training method titled “Circotherapy” and has served as a jury member for both Ukrainian and international circus events. Photos 7-8.

It is essential to analyze the term “Circology”. In the article “On Questions of Circology and Stuntography in the Contemporary Circus Space: Scientific Analysis and Applied Component”, the author highlights various aspects of this scientific discipline. Circology is regarded as a scientific field within contemporary art criticism in Ukraine. Importantly, the term “circus studies” is no longer relevant according to international standards in the scientific art criticism community. Circology, however, systematically and qualitatively articulates the definition of this concept while addressing the issues related to its research and study. To define the systemic provisions of this term, we describe circology as the science of art criticism that examines the theory, history, and artistic practices surrounding circus art. The theory of circology involves exploring and analyzing several key components, including:

1. The clarification and formation of the conceptual and categorical framework in circus art.
2. The definition and generalization of circus art as a phenomenon within contemporary art culture.
3. The semiotics of circus art, which includes the sign system for tricks and the construction of trickography.
4. The examination of circus genres in relation to time and space during the presentation of a circus composition, which highlights the significant differences between various types such as acrobatics, aerial performances, and juggling.

The history of circology focuses on researching the origins of circus art by genre, including acrobatics, aerial gymnastics, equilibrism, juggling, illusion, clowning, and pantomime. It looks into the processes that shaped circus art throughout history, from its origins to modern and contemporary iterations. Furthermore, it addresses the genre and stylistic aspects of artistic expression by performers, based on genre and style principles.

There are two main principles regarding circus genres: one sees genre as a stage and theatrical component, while the other defines genre by the specifics of props and performance. For instance, acrobatics can be seen as a circus genre, with a performance classified as a lyrical duet. The artistic practice within circology focuses on identifying and developing applied aspects of circus art today. This includes improving contemporary technologies for circus props and stunts, applying new teaching methods in the education of professional circus performers, teachers, and directors, while preserving the essential classical technical aspects of various circus genres. It also encompasses the restoration of lost circus genres and the revival of significant circus mass acts and groups, as well as the creation of highly professional solo and group circus acts for shows and attractions. Photo 5.

“Clarification of Technologies in Contemporary Circus Directing”. This text

provides a detailed look into the technologies involved in contemporary circus directing, focusing on the architectonics of a circus performance, show programs, and individual acts. It discusses the technical equipment used in various circus genres, including work with devices, safety engineering principles, sound and lighting engineering, and the contemporary innovations in computer-based pyrotechnics.

In addition, the development and study of artistic practices in circus art encompass various aspects such as circus production, art management, and collaborations with representatives from circus companies, directors, and impresarios. A crucial part of the scientific research in circus studies is the examination of trickography – the art of constructing tricks to showcase an artistic image. These tricks are constructed differently depending on the circus genre. For example, the approach to crafting tricks, musical accompaniment, and the artistic design of a circus composition varies significantly. The architectonics of a group vaulting acrobatic act differs from an aerial flight performance. Key principles and rules regarding safety, the distribution of space and time during trick performances, technical preparation, the rehearsal process, arena lighting, and the costumes of circus performers are all vital components of presenting a circus act.

The study of circus semiotics, which includes the system of symbolic images in circus tricks, is also essential. The signs used in different circus genres vary greatly. For instance, the semiotics of illusion in trick performances differs fundamentally from the techniques employed in clowning. Contemporary stand-up methods are utilized in both genres, yet they showcase significant differences. While circus clowning can take place in both the arena and on the theater stage, illusion acts typically require a broader array of equipment and props specifically designed for illusions, including configurations on the walls, floors, and ceilings. Circus clowning relies heavily on live audience interaction and does not necessitate the extensive setups found in illusion performances.

An important factor in exploring the genre-stylistic components of circus studies is understanding its history and artistic practices. This involves clarifying, describing, defining, comparing, and classifying various trends, styles, and genres in circus art. Currently, several styles and genres are prominent in contemporary circus art:

1. “Folk Modern”: Contemporary interpretations of folklore from various countries.
2. “Jazz Modern”: Styles inspired by jazz music, including jazz, blues, burlesque, and swing.
3. “Neoclassique”: Aesthetic techniques rooted in neoclassicism.
4. “Postmodern”: Contemporary performances incorporating elements of popular youth culture.
5. “Remix Style”: A blend of diverse stylistic features presented in specific circus acts or show programs. The nature of a circus performance, influenced by modern trends and theatrical elements (as exemplified by Cirque du Soleil), adopts a distinctive style based on its plot and thematic focus. The genres of thematic circus acts include intimate lyricism, often found in neoclassicism, folk modern, and remix styles, as well as expressive psychological impacts associated with jazz modern,

remix style, and postmodern elements.

Conclusions. In conclusion, the advancement of circus studies as a scientific discipline within art criticism is crucial. It systematically investigates the theoretical, historical, and artistic dimensions of circus art, including its types, styles, genres, origins, performances, semiotics, and the characteristics of circus acts in relation to time and space. Furthermore, it involves the classification and definition of terms and specific nomenclature, making it highly relevant in contemporary scholarship. The methods and research approaches conducted by the Department of Circus Genres at the Faculty of Performing Arts of the Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts are vital. While these methods may require significant refinement, they nonetheless play a key role in advancing contemporary thought in circus art today.

References

1. Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts. URL: <https://kmaecm.edu.ua/> [in Ukrainian].
2. Kashevarov, V., Oryol, D., Sharykov, D. (2021). Stage and technical training in circus genres: safety, arena, equipment: manual. Vinnytsya: "TOV Tvory" [in English].
3. Kashuba, Yu. (2018). Specific features of circus acrobatics: power acrobatics, analysis of the scenic method in the Kiev Municipal Academy of Variety and Circus Art. Innovative solutions in modern science, 6 (25), 100–105 [in English].
4. Lvova, I. (2021). Tsyrkova rezhysura ta shou-biznes upoli rozvazhalnoi haluzi. Rol PR u prosvuvanni tsyrkovoho shou [Circus directing and show business in the entertainment industry]. ART-platFORM, 3, 85–106 [in Ukrainian].
5. Malykhina, M. (2012). Profesiina tsyrkova osvita v Ukraini [Professional circus education in Ukraine]. Culture and reality, 1, 174–179 [in Ukrainian].
6. Malykhina, M. (2016). Problema stvorennia manezhnogo obrazu [Проблема створення манежного образу]. Cultural and artistic horizons, 1, 57–59 [in Ukrainian].
7. Orel, D. (2018). Aerial gymnastics – cord-de-parille: formal, technical the signs. Paradigm of Knowledge, 5 (31), 106–112 [in English].
8. Orel, D. (2020). Systematic training of professional circus artistst (acrobats-voltigers and air gymnasts on the cordede-péril) in the institution of higher education of art sphere. ART-platFORM, 3, 77–89 [in English].
9. Pozharska, O. Zmist ta funktsii tsyrkovoho vydovyshcha [Contents and functions of a circus spectacle]. URL: [https:// knowledge.allbest.ru/culture/3c0a65625a3a c68a5c43a99521316d27_0.html](https://knowledge.allbest.ru/culture/3c0a65625a3a c68a5c43a99521316d27_0.html) [in Ukrainian].
10. Romanenkova, YU. (2020). Suchasna ukrayins'ka tsyrkova shkola yak instrument prezentuvannya krayiny u svitovomu kul'turnomu prostori [Modern Ukrainian circus school as a tool for presenting the country in the world cultural space]. Molodyi vchenyi, 3 (79), 69–73 [in Ukrainian].
11. Romanenkova Julia, Denys Sharykov, Paliychuk Anna, Kuzmenko Halyna, Gunka Anna. Circus art in modern realities: functions, problems, prospects. Rivista inclusions INCL. Volumen 8 / Número Especial / Abril – Junio, 2021, 571–581. [in English].

12. Circus. URL: <https://www.smithsonianmag.com/tag/circus/> [in English].
13. Siegmund, D. (2014). History of Hoopnotising: 130 years of hoop juggling from the western world. Rotterdam: Codarts [in English].
14. Stjernebjerg, Ch. K. (2017). When contrasts joined the circus: how defying & obeying gravity revitalized a suffering art form called “circus”. Master Thesis. Nordic Master of Dance Studies. Stockholm: Stockholm University [in English].
15. Sharykov Denys. (2023). On questions of Circology and Stuntography in the contemporary circus space: scientific analysis and applied component. Current Issues of the Humanities, 67 (2), 171–174.
16. Sharykov, D., Orel, D., Herasymenko, K. (2023). Features of the specificity and uniqueness of the contemporary Canadian Cirque du Soleil in the context of circology research. ART-platFORM, 7, 344–356.
17. Lyudmila Shevchenko. (2024). Performative specificity of a pause in a Circus act and show program. Proceedings of IV International scientific and practical conference. Science and technology: challenges, prospects and innovations. Osaka, Japan. (28-30 November 2024), 552–554.

Список використаної літератури та джерел

1. Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв. URL: <https://kmaesm.edu.ua/>.
2. Kashevarov V., Oryol D., Sharykov D. Stage and technical training in circus genres: safety, arena, equipment: manual. Vinnytsya: “TOV Tvory”, 2021. 142 p.
3. Kashuba Yu. Specific features of circus acrobatics: power acrobatics, analysis of the scenic method in the Kiev Municipal Academy of Variety and Circus Art. Innovative solutions in modern science. 2018. № 6 (25). Pp. 100–105.
4. Львова І. Циркова режисура та шоу-бізнес у полі розважальної галузі. Роль PR у просуванні циркового шоу. АРТ-платФОРМА. 2021. № 3. С. 85–106.
5. Малихіна М. Професійна циркова освіта в Україні. *Культура і сучасність*. 2012. №. 1. С. 174–179.
6. Малихіна М. Проблема створення манежного образу. *Культурно-мистецькі обрії*. Частина I. Київ, 2016. С. 57–59.
7. Orel D. Aerial gymnastics – cord-de-parille: formal, technical the signs. Paradigm of Knowledge. 2018. № 5 (31). Pp. 106–112.
8. Orel D. Systematic training of professional circus artistst (acrobats-voltigers and air gymnasts on the corde-de-péril) in the АРТ-платФОРМА. 2020. V. 3. Pp. 77-89.
9. Пожарська О. Зміст та функції циркового видовища. URL: https://knowledge.allbest.ru/culture/3c0a65625a3a_c68a5c43a99521316d27_0.html
10. Романенкова Ю. Сучасна українська циркова школа як інструмент презентування країни у світовому культурному просторі. *Молодий вчений*. 2020. 3 (79), С. 69–73.
11. Romanenkova J., Sharykov D., Paliychuk A., Kuzmenko H., Gunka A. Circus art in modern realities: functions, problems, prospects. Rivista inclusions.

2021. V. 8. Pp. 571–581.

12. Carrie H. Aerial Circus Training and Safety Manual Spiral-bound – Teacher’s Edition. National. GB. Writers Press, 2005. 344 p.

13. Circus. URL: <https://www.smithsonianmag.com/tag/circus/>.

14. Siegmund D. (2014). History of Hoopnotising: 130 years of hoop juggling from the western world. Rotterdam: Codarts, 10 p.

15. Stjernebjerg Ch. K. (2017). When contrasts joined the circus: how defying & obeying gravity revitalized a suffering art form called circus. Master Thesis. Nordic Master of Dance Studies. Stockholm: Stockholm University, 2017. 80 p.

16. Sharykov Denys. On questions of Circology and Stuntography in the contemporary circus space: scientific analysis and applied component. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених. Дрогобич, ДДПУ ім. І. Франка». 2023. Вип. № 67, том 2. С. 171–174.

17. Sharykov D., Orel D., Herasymenko K. (2023). Features of the specificity and uniqueness of the contemporary Canadian Cirque du Soleil in the context of circology research. АРТ-платФОРМА. 2021. № 3. С. 85–106.

18. Lyudmila Shevchenko. Performative specificity of a pause in a Circus act and show program. Proceedings of IV International scientific and practical conference. Science and technology: challenges, prospects and innovations. Osaka, Japan. (28–30 November 2024). P. 552–554.

**СТВОРЕННЯ І РОЗВИТОК НАУКИ “ЦИРКОЛОГІЇ”
У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ АРТ-КРИТИЦІ:
НА ПРИКЛАДІ НАУКОВОЇ ШКОЛИ ТА ХУДОЖНІХ ЗРАЗКІВ
КАФЕДРИ ЦИРКОВИХ ЖАНРІВ КИЇВСЬКОЇ МУНІЦИПАЛЬНОЇ
АКАДЕМІЇ ЦИРКОВОГО І ПЕРФОРМАТИВНОГО МИСТЕЦТВА**

Денис ШАРИКОВ

*Київська муніципальна академія циркового та сценічного мистецтва,
факультет сценічного мистецтва,
кафедра циркових жанрів,
вул. Жилинська, 88, Київ, Україна, 01032
e-mail: d.sharikov@kmaesm.edu.ua*

Тема дослідження присвячена розгляду створення та розвитку науки “Циркологія” у сучасній українській арт-критиці. Феномен, дефініція, цілі, завдання, наукове місце цього явища уточнюються в контексті перформативного мистецтва та його сценічних зразків.

Важливо відзначити, що ця тематика та процес дослідження пов’язаних з нею проблем практично не вивчені або представлені лише фрагментарно, а в сучасній арт-критиці в контексті циркового мистецтва згадуються побіжно. Це особливо актуалізує

необхідність створення професійної наукової школи, яка б системно вивчала історичні, освітні та художні процеси у цирковому мистецтві.

Поняття “Циркологія” у культурологічному та арт-критичному форматі вказує на те, що ця наука є системним професійним компонентом в теорії, історії та художній практиці циркового мистецтва та його жанрів.

Мета статті – уточнити, визначити та узагальнити найважливіші принципи проведення наукових досліджень циркового мистецтва в контексті сучасної арт-критики. Наводяться наукові та методичні дослідження художніх зразків аренного мистецтва та освітніх процесів у його різновидах на основі наукової роботи співробітників-педагогів кафедри циркових жанрів Київської муніципальної академії циркового та перформативного мистецтва.

Поняття жанр у цирковому мистецтві має подвійну дефініцію на відміну від інших видів мистецтва та художньої культури. Наприклад, – у цирковому жанрі акробатики циркова змішана пара (хлопець та дівчина) демонструє свій професіоналізм і трюкографію у неокласичному стилі, в межах ліричного жанрового забарвлення. Циркова теорія має низку особливостей, зокрема специфічну термінологію, онтологію і дефініцію понять, що стосуються циркових апаратів, реквізиту, різновидів жанрів, правил техніки безпеки, (оскільки аренне дійство, як і спорт, є сферою підвищеного травматизму виконавців), а також циркових традицій та вузькопрофільних фахових термінів. Це стосується таких жанрів, як акробатика, повітряна гімнастика, еквілібристика, жонгливання, ілюзії, клоунада, дресура.

У висновках ідеться про розвиток циркології в сучасній українській арт-критиці, яка сьогодні є важливою, бо – маловивчена як феномен. Автор пропонує чітке визначення циркології, її системи та методів дослідження як професійного компоненту в теорії, історії та художній практиці циркового мистецтва та його жанрів. Про це свідчать конкретні чинники наукових досліджень – статті, навчальні посібники, виступи під час наукових конференцій, а також науково-педагогічна праця співробітників кафедри циркових жанрів Київської муніципальної академії циркового та перформативного мистецтва.

Ключові слова: акробатика, повітряна гімнастика, еквілібристика, жонгливання, ілюзія, клоунада, перформативне мистецтво, сценічне мистецтво, театралізація, циркова режисура, циркологія, циркове мистецтво, циркові жанри, циркова пантоміма.

Стаття надійшла до редколегії 21.01.2025

Прийнята до друку 28.04.2025

Додатки



Photo 1–2. National Circus of Ukraine, Kyiv, where a professional structure for the development of circus arts and the educational process of teaching students was created, which later became the Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts..



Photo 3. National Circus of Ukraine, Kyiv, arena and circus apartments, where in 1961–2020 students of the circus direction, the republican studio, the school-college, and the academy rehearsed circus acts and programs.



Photo 4. The main building of the Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts.



Photo 5. Circus performance. Group under the direction of Viktor Yarov, circus genre of equilibristics "Flying Perches".



Photo 6. Lyudmyla and Volodymyr Shevchenko (photo from the personal archive of Lyudmyla Shevchenko).



Photo 7. Dmitry Orel, author of the first professional teaching aids on circus specializations. "Acrobatics", "Circus complex-technical training", 2018, 2024.



Photo 8. Dmitry Orel and Svetlana Kashevarova (photo from Dmitry Orel's archive).

УДК 792 / 796.4

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.103–118>

ІСТОРІЯ СТВОРЕННЯ ТА ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ПЕРШОГО ТА ДРУГОГО УКРАЇНСЬКИХ НАЦІОНАЛЬНИХ ЦИРКОВИХ КОЛЕКТИВІВ

Людмила ШЕВЧЕНКО

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1161-5951>

*Київська муніципальна академія циркового та сценічного мистецтва,
факультет сценічного мистецтва, кафедра циркових жанрів,
вул. Желянська, 88, Київ, Україна, 01032
e-mail: shevchenko@kmaest.edu.ua*

Висвітлено феномен першого та іншого національного українського циркового колективу. Проаналізовано передумови появи циркового колективу та специфіку його як професійної національної структури у галузі сценічного мистецтва. Досліджено багато видатних персоналій, які працювали у першому та другому колективах. Велику увагу приділено Петру Маяцькому – керівнику національного українського циркового колективу. Розглянуто його творчі режисерські роботи, надано характеристику конкретних циркових номерів, вказано унікальні трюкові та режисерські рішення композиційної побудови циркового номера.

Детально описано циркові номери на основі української національної тематики, естетики та колористики за жанрами, такі як: жонглювання антипод – Франека Микитюка; оригінальне жонглювання – Бакстаса Филипенка, еквілібристика з першами – Віктора Французова; еквілібристика на туго натягнутому дроті – Ельвіри Косяченко; повітряної гімнастики ловиторка – Володимира Кашеварова, Світлани Лісина; клоунада – Петра Копита; еквілібристика з літаючими першами – Анатолія Стеценка; акробатика з підкидними дошками – Валерія Пироговського; дресура: атракціон з хижакми – Володимира та Людмили Шевченків, а також інші видатні майстри та артисти першого та другого циркового колективів. Періодизація творчої діяльності двох національних українських циркових колективів охоплює майже сорок років.

Важливим доробком наукового дослідження є саме те, що безліч історичних маловідомих фактів про перший та другий цирковий колектив надається безпосередньо від автора – одного з учасників творчого процесу. Розглянуто специфіку режисури циркових номерів, унікальні технічні рішення трюкографії, побудову динамічної частини виступу, сценографії та художнього оформлення виконавців – костюмів, реквізиту, розкриття художнього образу саме через український національний колорит та тематику.

Майже більшість циркових виконавців першого та другого українського циркового колективу удостоєні почесних звань. Матеріал дослідження вкрай важливий саме для зберігання історії українського цирку, його зразків, персоналій, унікальної національної тематики в режисурі циркових номерів.

Ключові слова: акробатика, дресура, еквілібристика, жонглювання, клоунада, повітряна гімнастика, сценічне мистецтво, трюкографія, трюк, художній образ, циркове мистецтво, циркові жанри, цирковий колектив, циркова режисура.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Багато досліджень у галузі циркології належать саме до практичного аспекту у подібній тематиці. Наприклад, дослідники Юлія Романенкова [9], Денис Шариков [11], Дмитро Орел [7], Інеса Львова [3] висвітлювали окремі риси циркових жанрів або їхні теоретичні складові в контексті арт-критики.

Мета статті – висвітлити найважливіші складові та аспекти циркового національного колективу та визначити його художні зразки, специфіку побудови режисури та видатних представників українських циркових виконавців.

Перший Український цирковий колектив (1956–1970). У 1956 р. був створений перший Український цирковий колектив з прагматичних цілей. У той час у компанії “Союзгосцирк” було майже 6 тис. артистів. Для зручності гастрольного відділу формування програм на аренах почали створювати творчі групи з представників різних національних республік та об’єднання виконавців навколо масштабного атракціону.

Створити один із перших національних колективів було доручено Харківському та Київському циркам. Колектив повинен був відповідати високому професійному рівню номерів, відобразити національні риси характеру, гумор, український колорит, українську музику, запальні танці тощо. Особливу увагу приділяли репертуару розмовного жанру, який відображав би “дотепний” гоголівський гумор, але в рамках соціалістичної цензури.

Для створення національного циркового колективу було створено художньо-постановочну групу, до складу якої входили відомі літератори: П. Глазовий, М. Татарський, С. Воскрекасенко, І. Муратов, І. Золоторевський; режисери: В. Склярєнко, О. Івашутич, В. Арістов, Є. Зіскінд; композитори: Д. Клебанов, А. Свечніков, А. Філіпенко, І. Додюк; балетмейстер – Б. Таїров, художник – А. Писаренко. Керівником колективу було призначено Петра Маяцького – Заслуженого артиста РСФР. До колективу були запрошені як професійні артисти, так і талановита молодь з аматорських циркових колективів та спорту. Репетиції трупи відбувались у Харківському цирку (сьогодні – старий цирк, де розміщена репетиційна база Української циркової компанії).

Керівник Петро Никифорович Маяцький був талановитим, обдарованим артистом. Завдяки його енергії та одержимості цирковим мистецтвом був створений цей колектив. Сам П. Маяцький володів багатьма цирковими жанрами: еквілібр на першах, римські кільця, мотогонки похилим треком. Свій знаменитий “Шар сміливості” він розробляв самостійно. Шар складався з двох півсфер, його кріпили під куполом і в ньому демонстрували їзду на мотоциклах. Партнеркою артиста була його дружина Надія, пізніше – донька Марія. Надія Маяцька виконувала унікальний трюк: оберталась на верхній

сфері шару, коли нижня опускалась донизу. Артистка мчала над пустотою, вимикалось світло, з мотоциклу виривався вогонь феєрверка.

Цирковий Український колектив з перших днів існування вирізнявся національним спрямуванням та майстерними номерами. У той час до національних проявів у мистецтві ставилися несерйозно, вважаючи: “Якщо національний, то – колоритний, але не дуже професійний”. Уважалось, що в номерах, які орієнтовані на фольклорну лінію, національне відступає на другий план. Ставилося питання про відсутність автентичного коріння в циркових трюках. Тож в творчому задумі національних колективів віддавали перевагу художньому оформленню.

Однак режисери-постановники поставили перед собою завдання: зберігаючи кращі традиції циркового мистецтва, водночас створити номери з яскраво вираженими рисами національного характеру. Репетиції колективу проходили в Харківському цирку, але офіційна прем'єра нової програми відбулася на Київській арені 21 липня 1956 р. Вистава мала назву “3 днем народження”.

Над манежем розташовувалися знамениті київські каштани, які слугували декоративним елементом порталу сцени. З усіх проходів у манеж виходили артисти, одягнені в костюми Полтавщини, Задніпров'я, Слобожанщини, Буковини, Гуцульщини та інших областей України. Під час виступів звучали українські співові мелодії та танцювальна музика, що відображала національні стилі. Запальні мелодії сприяли залученню глядачів до загальної сценічної дії. Над манежем виблискувала велика півсфера “Шара сміливості” П. Маяцького.

Для майстрів та режисерів українського циркового колективу національна своєрідність полягала не тільки в народних костюмах, які були оздоблені етнічними орнаментами та вишивками. Її було закладено в сам характер номерів: у стиль виконання, композицію, музичне оформлення та внутрішній підтекст. Все це поєднувало високу героїку цирку з побутовою українською колористикою, а життєрадісний гумор – з мужністю та сміливістю. Прикладом такого автентичного стилю був номер сім'ї найстаріших українських жонглерів –артистів Филипенків (автор сценарію та режисер – народна артистка Узбецької РСР А. Г. Івашутич).

У сценарії номера було використано мотиви та персонажів “Сорочинського ярмарку” Миколи Гоголя. Сценічна дія розпочинається появою воза, запряженим сірим волем – характерною деталлю побуту чумаків, які в минулому здійснювали поїздки по сіль. Вола веде персонаж Солопій Черевик (виконавець Б. Филипенко). На возі, серед реквізиту, що охоплює гарбузи, кавуни, глечики та кринки, гордо сидить Хівря (артистка Ірина Филипенко). Поруч – красуня Параска (Майя Филипенко). В композиції також задіяний персонаж Грицько (артист С. Филипенко), який, захоплений красою Параски, вигукує репліку: “Славна дівчина! Я би все віддав, щоб поцілувати її!” Номер побудований на поєднанні театралізованого дійства з характерною цирковою виразністю. Дія розгортається під акомпанемент української народної жартівливої пісні “Ти куди йдеш, Явтуше?”, що підсилює національний колорит. Використання ексцентричних елементів, виразних

мізансцен забезпечує ефектну сценічну динаміку. Кульмінацією епізоду стає сценічний конфлікт: віз розвалюється, віл виривається, а в руках героя залишається лише штучний хвіст тварини.

На ярмарковій площі-манежі з'являється ще один представник родини жонглерів – продавець краму (артист Д. Филипенко), який демонструє майстерне володіння жонглерською технікою, вправно маніпулюючи різними предметами. Образ Солопія трансформується: з ледачого повільного візника він раптово перетворюється на спритного артиста, який презентує свій товар, жонглюючи кавунами, гарбузами та качанами кукурудзи. Фіналом номера стає колективна жонглерська комбінація, в якій беруть участь усі персонажі. Постановка відзначається яскравим національним колоритом, проте водночас виходить за межі традиційного етнографічного циркового номера, не обмежуючись демонстрацією трюків як самоціллю, а інтегруючи їх у сюжетну, образну й театралізовану структуру дії.

У сюжеті циркового номера було використано весь арсенал засобів гармонійного об'єднання композиційних елементів, що стали основою створення яскравого та автентичного мистецького образу. Нові виразові засоби збагачували традиційну структуру побудови циркового номеру, демонструючи, що здатність постановників виявити у фольклорі риси, співзвучні специфіці циркового мистецтва, дають можливість створювати вистави в справжньому національному стилі. Навіть з позицій сьогодення окремі номери цієї програми можна вважати високопрофесійними, а деякі – зразковими, з огляду на поєднання технічної майстерності та художньої виразності. Артисти, які брали участь у цій постановці, протягом багатьох років гідно представляли циркове мистецтво України на міжнародній арені.

Одним з найяскравіших циркових номерів вважається виступ антиподистів Ганни та Заслуженого артиста України Франека Микитюка. Їхнє виконання вирізнялось винятковою технічною майстерністю, філігранною точністю, синхронністю рухів і високим рівнем артистизму. Окремі трюки, що їх демонстрували ці виконавці, досі залишаються неповторними й вважаються недосяжними для відтворення іншими артистами. У подальшому до номера долучилася старша донька – Світлана Микитюк, яка вже на початку своєї участі виявила високий рівень професійної підготовки.

Особливої виразності номер набув із появою в колективі ще однієї учасниці – наймолодшої доньки, Анжели Микитюк. Згодом Світлана зі своїм чоловіком В'ячеславом Золкіним у Львівському цирку створила унікальну програму "Антипод з ведмедями", витриману в стилі гуцульського фольклору. У цьому номері ведмеді виступали як рівноправні партнери, виконуючи разом з артистами складні трюкові комбінації антиподу. Ця постановка, з якою артисти гастролювали у багатьох країнах світу, отримала широке міжнародне визнання. Незважаючи на її популярність, повторити цю унікальну програму також нікому не вдалося.

Спеціально для гастрольної програми, присвяченої декаді українського мистецтва в СРСР, П. Маяцький створив кінно-спортивний номер "Запорізькі козаки", в якому було художньо втілено образ козацького звитяжництва, оспіваного, зокрема, в творчості Тараса Шевченка. Центральним мотивом

постановки стало звернення до українського національного характеру, що репрезентується саме через феномен Запорізького козацтва. Історичні джерела засвідчують, що козацьке військо вирізнялося багатонаціональним складом – до нього приймали всіх охочих, не дивлячись на національну чи релігійну приналежність. Козацька культура ґрунтувалася на засадах військової доблесті, прагнення до свободи, героїзму та готовності до самопожертви в боротьбі проти загарбників, притягувала всіх, хто мріяв про свободу. Належність до козацького стану передбачала проходження суворих випробувань, що вимагали виняткової фізичної підготовки. Козаків з дитинства навчали верхової їзди: з трьох років – основам наїзництва, а вже з чотирьох діти могли самостійно керувати конем.

Одним із традиційних іспитів було подолання кількох кілометрів верхи на необладнаному коні (без сідла і зброї), сидячи оберненим назад, що демонструвало фізичну спритність та психологічну витривалість. Такі практики сприяли формуванню національних рис характеру, зокрема мужності, самодисципліни й витривалості. Бойовий гопак, який також увійшов до художнього втілення номера, є виразною формою національного мистецтва, що поєднує елементи акробатики й каскадерської техніки.

У репертуарі є поставлена танцювально-акробатична масова сцена під назвою “Гуцульські акробати”, створена під керівництвом В. Максимова (балетмейстер – І. Курилов). Постановка відображала життя сучасників через призму національних традицій і була побудована на основі гуцульської народної гри – динамічного танцю лісорубів. Танцювальні епізоди трансформувалися у комічні акробатичні номери з використанням ручного батуту. Танцювальні елементи поєднувались з технікою акробатики. У виконанні номера брали участь 16 артистів – акробатів і танцівників.

Цілісне за сюжетом та композицією циркове дійство завершувалось масштабним фіналом. Керівником номера був Віктор Максимов – провідний майстер жанру партерної акробатики, який протягом багатьох років пропрацював в Українському цирковому колективі та зробив помітний внесок у розвиток цього напрямку. За вагомі досягнення в галузі циркового мистецтва він був удостоєний звання Заслуженого артиста України. Головною ідеєю в програмі колективу 1956 року стала тема національної самобутності в її сучасному втіленні. Постановку виконували українські артисти – висококласні фахівці, які демонстрували високі здобутки вітчизняного циркового мистецтва того часу.

Крім Маяцьких, які брали участь у атракціоні “Шар сміливості”, до програми були залучені повітряні гімнасти на обертальному бамбуку: Зоя та Микола Криленко, вольтижери – танцювальні акробати – брати Фоменки, Галанкіна та Белов. Постановка розпочиналась ефектним трюком – стрибком партнерки зі сцени в руки двох партнерів. Висота сцени в цирку – від 3 до 4 метрів.

Унікальна за формою і трюками атракція продовж багатьох років представляла циркове мистецтво на міжнародній арені. Старший брат Володимир Фоменко згодом став керівником Київської дирекції цирку на сцені. Брат Віктор Фоменко зі своєю дружиною Тamarою Фоменко працювали згодом

у другому Українському цирковому колективі з номером штейн-трапе. Крім колоритних фольклорних композицій, у програмі були номери традиційно-циркових жанрів, які органічно інтегрувалися в художню структуру національного колективу.

Акробатичний дует у складі Володимира Кашеварова та Світлани Лісиненко представляв циркову династію, яка охоплює вже чотири покоління артистів, що сьогодні працюють у цирках України. Володимир Кашеваров, який до цього виступав у складі акробатичного ансамблю “Черемош”, став новим партнером Світлани Лісиненко. Їхній повітряний номер, відомий під назвою “Повітряні закохані” та виразною драматургічною побудовою, в якій образи двох закоханих артистів були втілені з високим рівнем емоційної напруги та естетичної довершеності.

До складу колективу приєдналася молода й талановита артистка аматорського цирку Ельвіра Косяченко з сольним номером на туго натягнутому дроті. В її виконанні було створено сценічний образ Мавки з драми-феєрії Лесі Українки. Артистка виконувала варіації з класичного національного балету “Лісова пісня” М. Скарульського, поєднуючи елементи класичного танцю з цирковим жанром. Ельвіра Косяченко стала однією з перших артисток, які виконували трюки на дроті у пуантах, що засвідчило новий напрям розвитку цього жанру в українському цирковому мистецтві.

Згодом Косяченко в колективі замінив танцюрист М. Гвоздев. Він професійно виконував запальні українські танці, демонструючи майже акробатичні пасажі гопака на туго натягнутому дроті. Ці та інші класичні циркові номери програми органічно впліталися в загальну композицією вистави, слугуючи їй високопрофесійною окрасою.

Важливу роль у створенні життєрадісної атмосфери на манежі відігравали клоуни та виконавці комічних жанрів. У першому Українському колективі також була представлена така програма. Зокрема, Л. Мозговий виступав як клоун, дресирувальник собак і розмовник-сатирик; його номери були проникнуті дотепною сатирою в межах, допустимих на той час. Репризи, що поєднували народний гумор і національний колорит, виконували клоуни В. Байда, П. Копит і К. Мусін. Ці артисти володіли багатьма цирковими жанрами та нерідко виступали як комічні персонажі в акробатичних номерах. Так, В. Байда виконував стрибки на ручному батуті в номері “Гуцульські акробати”; Мусін вважався одним із найталановитіших клоунів свого часу, демонструючи унікальні клоунські та акторські здібності. Свою майстерність він передав сину Валерію Мусіну, який також працював у першому колективі на завершальному етапі його існування. Саме П. Мусін став першим клоун-килимним, партнером якого на манежі була кішка. Петро Копит залишився найбільш тривало пов’язаним із діяльністю як першого, так і другого Українського циркового колективу.

Перший Український цирковий колектив вирізнявся музичним репертуаром. Режисери-постановники приділяли значну увагу саме музичному супроводу номерів. Українські народні мелодії стали не лише джерелом національного колориту, а й важливим композиційним елементом, зокрема у

створенні музично-ексцентричних номерів, таких як виступ дуету Байди та Аронових.

Цей номер був побудований на основі українських народних мелодій, виконуваних на різних музичних інструментах. Високий рівень виконавської майстерності музикантів забезпечував виняткову якість номеру, що закінчувався теплою ліричною піснею композитора О. Сандлера "Каштани Києва". На жаль, жанр музичної ексцентрики поступово зник з сучасного циркового мистецтва. Подібні номери, які майже не представлені на циркових манежах, слугували засобом збагачення жанрового розмаїття, надавали виставі неповторного звучання, ліричності та душевності. Вони створювали можливість для глядача емоційно відпочити від динамічних та фізично складних акробатичних трюків. Перша спроба створення національного циркового колективу виявилася вдалою й знайшла гідне художнє втілення, зокрема завдяки вдалому поєднанню музики й ексцентрики.

Вагома роль у становленні, функціонуванні та розвитку Першого Українського циркового колективу належала його керівникові – Петрові Маяцькому. Це була надзвичайно творча особистість, яка самовіддано працювала задля стабільності та художнього зростання колективу. За його ініціативи колектив уперше в повному складі здійснив закордонні гастролі до Чехії, що стало важливою віхою в історії українського циркового мистецтва. Символічною є обставина смерті Петра Маяцького: він пішов із життя, очікуючи зустрічі з керівництвом в головному управлінні і маючи при собі численні документи, пов'язані з розвитком колективу. Маяцький послідовно відстоював думку, що колектив, як і директор цирку, – це не просто посада, а професія, що потребує глибокого залучення, відповідальності та креативності. Одним із головних чинників збереження та функціонування колективу стала творча співпраця з провідними українськими цирками – Харківським і Київським.

Національні циркові колективи того часу часто створювалися формально, головним чином як інструмент організації гастрольної діяльності. У багатьох випадках такі колективи існували недовго, не маючи підтримки з боку стаціонарних циркових інституцій. Взаємовідносини Першого Українського циркового колективу з Київським та Харківським цирками будувалися тільки на добровільних, громадських засадах, не були закріплені офіційними документами й не супроводжувалися фінансовою підтримкою. Тож особливу вдячність заслуговують директори цих цирків – Ф. Д. Яшинов, В. А. Нікулін та Б. М. Заєць, завдяки зусиллям яких було створено Перший Український цирковий колектив, а згодом – на його основі – Другий Національний український цирковий колектив.

В Україні завжди були високопрофесійні творчі постановочні кадри: режисери, балетмейстери, композитори, диригенти, автори, які допомагали функціонуванню та розвитку національного колективу. Високий професіоналізм усіх митців давав змогу творчо розвиватись та берегти традиції Українського циркового мистецтва.

Другий Український цирковий колектив (1970–1996). Після смерті Петра Маяцького діяльність Першого Українського циркового колективу фактично

припинилася. Проте у 1969 р. відзначалося 50-річчя радянського цирку і у зв'язку з цим керівництвом було ухвалено рішення про створення та відновлення кількох національних циркових колективів, у тому числі Українського.

Керівником оновленого Українського циркового колективу було призначено Л. Ф. Прожейка – партійного функціонера, який мав сценічний досвід як танцівник у трупі військового ансамблю ім. О. Олександрова. Однак жодної концептуальної чи художньої програми розвитку національного циркового стилю запропоновано не було. Основна мета полягала в формуванні стабільної циркової програми, зручної для організації гастрольної діяльності. Базовим елементом програми став атракціон “Дресировані левиці” під керівництвом Людмили та Володимира Шевченків, які щойно закінчили навчання в цирковому училищі. Прем'єра атракціону відбулася в м. Уфа 1968 р.

Батько В. Шевченка був знаним дресирувальником хижих тварин, який позиціонував себе як “перший український дресирувальник хижаків”. Родом із Одеси, він здобував професійну освіту на арені Одеського цирку, починаючи з роботи уніформіста. Згодом він створив номер “Доппель трапе” разом із партнером І. Кашеєвим. У керівництві вважали, що залучення саме цієї династії артистів до складу оновленого Українського циркового колективу сприятиме його зміцненню та розвитку.

До програми Українського циркового колективу ввійшли виступи еквілібристів-рекордсменів на першах під керівництвом Віктора Французова, акробатів-стрибунів на доріжці під керівництвом В. Максимова, а також клоунів П. Копита, В. Мізиковича, В. Габелева та Мусіна-молодшого. Проте більшість номерів мали випадковий, несистемний характер і не були концептуально пов'язані з ідеєю національного циркового мистецтва, незважаючи на те, програма отримала назву “Ми з України” і була сформована спеціально для гастролей у Румунії, які відбулися 1970 р. Після завершення гастрольного туру колектив знову припинив існування. Розпочався новий етап у пошуку виконавців. Значну творчу та організаційну підтримку надав Київський цирк. Важливу роль відіграли директор цирку Володимир Антонович Нікулін, головний режисер Борис Заяць та балетмейстера Олександра Зайцева.

Фактично, постановча та художня робота у створенні нової різножанрової програми “Ми з України” здійснювалась керівництвом Київського цирку на добровільних засадах. Відтоді Київський цирк став постійною базою для Українського циркового колективу. До програми залучалися різні виконавці, але сформований постійний склад вже функціонував як постійна творча одиниця.

У 1972 р. керівником Київського циркового колективу стає Володимир Шевченко. Разом із творчою групою Київського цирку починається активна робота над формуванням виразної національної концепції колективу. Основним завданням режисерів стало залучення до програми найкращих циркових номерів різних жанрів. Програма охоплювала повітряний політ “Мрійники” під керівництвом О. Лозовіка, “Три квадрати” під керівництвом

І. Бессараба, акробатичний ансамбль “Черемош” під керівництвом В. Максимова. Значна частина номерів була створена в Київському цирку під художнім керівництвом режисерів Б. Зайця та О. Зайцева. Одним із найвиразніших художніх творів програми стала хореографічна мініатюра “Лебедина вірність” (музика О. Білаша) на туго натягнутому дроті в постановці О. Зайцева. Цей номер став прикладом вдалого синтезу хореографії, виконавської майстерності (Тетяна Маркова та Володимир Стихановський), музичного супроводу, сценічного костюму (образи білого та чорного лебедів) і світлового оформлення, що в сукупності створили досконалий цирковий художній твір, рідкісний навіть для сучасного манежу.

У складі колективу також працювали: акробатична сюїта “Вечори на хуторі біля Диканьки” під керівництвом Василя Москаленка, номер “Ніч перед Різдвом” (лет із батутом) у постановці Володимира Захватава, сатиричний номер з використанням ляльок під керівництвом Інни та Валерія Василенків. Протягом багатьох років у колективі виступали музичні ексцентрики Олена та Борис Грінє з номером “Музичний сувенір” – життєрадісним і віртуозним виступом, який став окрасою програми та репрезентував жанр, що згодом практично зник із репертуару українського цирку. Тривалий час у колективі також працювали артисти номеру “Рейнські колеса”, створеного О. Зайцевим, а також виконавці повітряного номеру штейн-трапе “Гра з м’ячем” – Петра Любиченка та Людмили Головки. Цей номер відзначався надзвичайною складністю трюків і високим рівнем виконавської майстерності.

Клоунада в національних циркових колективах завжди залишалася проблемною. Головною складністю була відсутність стабільного складу виконавців. Клоуни змінювались досить часто, а режисерська група перебувала у постійному пошуку автентичного українського акценту та національного колориту в комічному жанрі. Тріо клоунів у складі Петра Копита, Володимира Габелева та Віктора Мізикевича (останні двоє були учасниками Київської групи “Цирк на сцені”) намагалося відповідати цим вимогам. На той час авторів текстів та режисерських концепцій, здатних забезпечити необхідну художню якість, знайти не вдалося. Для підсилення комічного блоку було запрошено Володимира Шконду, який демонстрував номер на вільному дроті – комічну сценку з образу кухаря, що була технічно складною і видовищною: реквізит функціонував автономно: каструля закипала самостійно, з-під покритишки виривалась пара, предмети рухались, ніби живі. Артист виявився винахідливим: усі технічні пристрої він розробив особисто. Незважаючи на ефектність виступу, проблема створення сталого килимного репертуару залишалася нерозв’язаною.

У цей період в колективів працювали Олег та Ніна Попови. Це був оригінальний номер в українському стилі. В їхньому номері, стилізованому під українську тематику, використовувались національні елементи – хлисти та гуцульські сокири, які артист використовував замість традиційних ножів, виконуючи трюк із метанням предметів навколо партнерки. До складу колективу приєдналися молоді гімнасти Світлана Лісиненко та Сергій Нечаєв. У 1975 р. Український колектив був запрошений на треті закордонні гастролі вітчизняного національного цирку до Німецької Демократичної Республіки.

Такий факт свідчить про значні творчі досягнення колективу та зацікавленість закордонних циркових установ в національно виразних програмах.

Творчий колектив – це не застигла форма. З різних причин номери в програмах часто змінюються. Проте Український колектив зберігав власну творчу індивідуальність навіть тоді, коли високопрофесійні номери вилучали з програми. На зміну майстрам приходила талановита молодь. У 1979 р. радянський цирк відзначав своє 60-річчя. З цієї нагоди на базі Київського цирку виникла ідея створення масштабної програми на базі Українського національного циркового, реалізованої на принципово нових художньо-творчих засадах. Якщо перша програма колективу акцентувала увагу на темі національної самобутності з яскравими етнографічними елементами та фольклорним антуражем, то новий творчий підхід вимагав від постановників другого колективу переосмислення цих акцентів.

Молодіжні номери були високопрофесійні та представляли різні класичні циркові жанри. Необхідно було знайти художній метод, що зберігав би національну ідентичність та водночас відповідав сучасному характеру циркового мистецтва. У пошуках символічної метафори, здатної об'єднати номери видовищної програми, режисер О. Зайцев запропонував використати український рушник не просто як елемент манежного оформлення, а як символічний знак, що візуалізує специфіку українського циркового видовища.

Рушник був обраний як ключовий символ програми – як образ Батьківщини, рідного дому, матері України, уособлення української гостинності. Вишиті рушники на манежі надавали дійству поетичності, ліричності та вирішували проблему образної характеристики колективу. У постановці образної пластично-хореографічної програми національного колективу було прийнято ще одне принципове рішення. Вся програма була композиційно обрамлена у своєрідну декоративну рамку з яскраво вираженим національним колоритом. Поетика циркового видовища було підсилена художнім оформленням костюмів, автором яких виступила художниця С. Машевська.

Костюми програми вирізнялися елегантною строгістю, стриманою палітрою кольорів, що відповідало задуму постановників про сучасність вистави. А ті костюми, у яких артисти відкривали та завершували програму, втілювали стилізацію елементів українського народного одягу.

Своєрідна композиційна рамка, що обрамляла виставу, водночас окреслювала її ідейне спрямування – як на початку, так і в завершенні. Вона засвідчувала, що спектакль демонструє досягнення цирку за 60 років, водночас представляючи артистів національного колективу України. Циркова вистава розпочиналася у спокійному, ліричному тоні. Після привітання ведучих на манежі з'являлися акробати на підкидних дошках, вбрані в стилізовані гуцульські костюми. Груповий номер під керівництвом Валерія Пузакова був поставлений під ліричну музику, що витримувалася у сповільненому ритмі. Такий підхід акцентував увагу глядача на складності й виразності трюків, які досягли високої емоційної кульмінації. Фінальна частина цього номера, який фактично передував прологу, слугувала вступом до стрімкого яскравого парад-прологу, що презентував усіх учасників вистави. П'ять пар акробатів

п'ятиразово перетинали манеж, тримаючи рушники з яскравими орнаментами, які артисти підхоплювали з бар'єру. Утворена з рушників зіркоподібна конструкція, що рухалася по колу, поступово вбирала в себе групи артистів у яскравих костюмах. У злагодженому музичному ритмі артисти заповнювали весь простір манежу. Їхня ритмічна синхронна хода супроводжувалась обертанням рушників, які перепліталися над головами учасників, формуючи різноманітні фігури.

Безперервний калейдоскоп фарб та ліній раптом завмирає. Музичний акорд акцентує цю зупинку, надаючи можливість глядачам побачити сформовану композицію: рушники переплелися в зіркоподібну фігуру, в центрі якої четверо дівчат утворили акробатичну піраміду. Рушники розгорталися перед глядачами як символ гостинності. Режисер вибирав для роботи з рушниками артистів у не етнографічних костюмах, а таких, що відповідали сучасному цирковому стилю.

Звичай зустрічати гостей хлібом-сіллю на рушнику глибоко вкорінений у національній культурі. У виставі цей образ виникає кілька разів. Його втілено під час виходу номера на літаючих першах Анатолія Стеценка у першому відділенні, а також – у фіналі, коли прощальний комплімент гімнастів на турніках Ігоря Бессарба подається символічно – на рушниках. У другому відділенні демонструвався кінно-акробатичний ансамбль під керівництвом Бориса Лазарова.

Рушники тут з'являються вже зовсім у іншій ролі – як реквізит. Полотна злітають під купол, як стрічки на каруселі, а наїзники, стоячи на конях, тримають їх однією рукою за вишитий край та стрімко мчать уздовж бар'єру. У фіналі вистави рушники знову набувають вигляду елементів сценічного оформлення. Підтягнуті під самий купол, вони тремтячим шатром звисають з-під нього, утворюючи яскравий фон для всієї трупі Українського колективу, що виходить на фінал вистави попрощатися з глядачем. Такий художній підхід обрали постановники колективу як засіб образного злиття всіх номерів програми в єдине видовище та спробу вжитого пошуку життєздатності національних традицій у сучасному контексті. Колектив постійно підтримує високий художній рівень програми, хоча номери циркових виступів часто змінюються з різних причин. У 1979 р. колектив отримує нову назву – “Шлях мужності та натхнення”, яка багато років намагається відповідати як стилістично, так і змістовно.

У програму колективу приходять молоді, талановиті артисти, номери для яких створюються на арені Київського цирку. Це виступи найвищого рівня, що охоплюють майже всі циркові жанри. Створюється для колективу художньо-акробатична група, до складу якої входять О. Афанасьєва, Л. Бірюкова, О. Фоменко та І. Антонова.

Новий номер із підкидними дошками під керівництвом Валерія Пироговського “Женихи” (режисер-постановниця – Валентина Зайцева, багаторічна викладачка КМАЦЕМ). Інноваційним явищем у програмі став еквілібр на літаючих першах під керівництвом Анатолія Стеценка, де статичний зазвичай жанр еквілібристів набув небаченої рухливості: перші з партнеркою Н. Стеценко літали від одного партнера до іншого.

Турніки під керівництвом Ігоря Бессараба “Три квадрати” – один із найяскравіших номерів циркового мистецтва того часу. У складі колективу надалі працював Володимир Дещук, чия майстерність досягла виняткового рівня. На трьох катушках він відбивав п’ять м’ячів, піднімав їх угору та жонглював у повітрі. Далі – на п’яти катушках – він відбивав сім м’ячів та жонглював п’ятьма булавами разом з асистенткою. У фіналі – на трьох катушках – він закидав собі на голову чайний сервіз, завершуючи номер ефектним акцентом: в останнє горнятко прилітала ложечка з кубиком цукру.

Спеціально для програми колективу був створений кінно-акробатичний ансамбль “Вечорниці вершників” під керівництвом Бориса Лазарова. У цьому номері гармонійно поєднувалися майже усі основні жанри кінного мистецтва: па-де-де, жокейська робота, джигітівка. Номер мав яскраво виражений український національний стиль і сюжетну лінію, а також містив повний набір найскладніших трюків кінної акробатики. Постійна проблема з клоунами, що тривалий час залишалась актуальною, нарешті, як здавалося, знайшла вирішення. Київський автор Р. Вікерс написав сценарій для клоунського тріо – Володимира Примаченка, Петра Титова та Сергія Дерев’янка. Їхні персонажі – Чуб, Мотузка, Цибуля – були фольклорними, з яскравими національними українськими масками, характерами й образами, що створювали оригінальне клоунське тріо.

Сценарій для клоунів мав назву “На всьому скоку” та складався з дев’яти реприз, пов’язаних одним лейтмотивом. Такий підхід – рідкісне явище в цирковому мистецтві, де клоунські номери найчастіше імпровізаційні. У програмі також працювала циркова сім’я – Сергій Ігнатов та його дружина Марія Осинська. Номер Марії мав назву “Соло-канат”. А Сергій Ігнатов був гордістю не лише колективу: протягом кількох років поспіль його визнавали кращим жонглером світу. Варто підкреслити, що тривалий час основу колективу становив атракціон Людмили та Володимира Шевченків.

Атракціон з хижакми, створений Володимиром та Людмилою Шевченками, не мав аналогів у світі циркової дресури. Це була не просто серія “страшних трюків”, властивих традиційним номерам з хижакми, а мініатюрна театралізована вистава всередині дивертисментної циркової програми. Атракціон мав завершену драматургічну форму, яскраву театральну видовищність і прагнення відійти від демонстрації “голого” трюку як самоцілі.

Людмила та Володимир Шевченки кардинально змінили усталені канони жанру, запропонувавши абсолютно новий підхід. Вперше у цирку на манежі з’явилася замальовка тонких, глибоко людських взаємин. Їхній номер був радше драматичною історією – ще однією “Love story”, де леви та тигри виступали не просто виконавцями трюків, а своєрідними “співавторами” дії. Вони ніби брали участь у сюжеті, маючи водночас власну думку щодо подій на арені. Другою унікальною рисою атракціону стало поєднання трюкової частини з акробатичними й гімнастичними елементами, що інтегрувались у взаємодію між артистами та тваринами. Зокрема: виліт Людмили в клітку на кор-де-парель, спуску у шпагаті просто на спини лева та тигра, повітряна композиція на кільці, в якій сольна комбінація артистки чергувалася зі стрибками хижаків через обруч. Цей органічний синтез пластики людини й

сили тварини створював ефект цілісного видовища, що виходило далеко за межі звичного циркового номера.

Підтримка – це, наприклад, коли Володимир піднімає партнерку на витягнутих руках, а вона за голосовою командою “тигр!” чи “левиця!”, самостійно виконує стрибок через них. Один з найскладніших номерів – комбінація на гойдалці: Людмила разом із тигром піднімається в повітря, гойдалка розкачується – і в конкретний момент артистка відривається від платформи, починаючи виконувати трюки на трапеції. Розгойдування відбувається в різних площинах: тигр рухається з великою амплітудою, а гімнастка над ним, в іншій амплітуді.

Ця комбінація, напружена та небезпечна, була створена, зокрема, й для того, щоб відволікти увагу глядача, поки внизу на манежі працівники в уніформі виносили зайвий реквізит, готуючи арену для подальшого атракціону. У номері було ще багато унікальних трюків та комбінацій з тваринами, побудованих на виразній акторській грі хижаків – партнерів артистів-дресирувальників. Вершиною дресурної майстерності в атракціоні став фрагмент, який міг би існувати як окремий номер, – це тигри-вершники на конях.

Український цирковий колектив завжди заслужено вважався найсильнішим цирковим національним колективом у масштабах всієї всесоюзної системи. Він – єдиний, що виїжджав у закордонні гастролі майже у повному складі. Багато артистів трупи в різні роки були удостоєні почесних звань:

1. В. І. Французов – Заслужений артист України – 1969 р.
2. В. С. Фоменко – Заслужений артист України – 1969 р.
3. Е. Косяченко – Заслужена артистка України – 1976 р.
4. В. Максимов – Заслужений артист України – 1976 р.
5. С. І. Лісіненко – Заслужена артистка України – 1985 р.
6. А. Стеценко – Заслужений артист України – 1985 р.
7. В. Дещук – Заслужений артист України – 1985 р.
8. І. Бессараб – Заслужений артист України – 1985 р.
9. В. Д. Шевченко – Заслужений артист України 1979 р., народний артист СРСР – 1988 р.
10. Л. О. Шевченко – Заслужена артистка України 1979 р., народна артистка СРСР – 1988 р.

Своє існування колектив припинив у 1996 р. після успішних гастролей Францією, у період розпаду Радянського Союзу та проголошення незалежності України. Київський цирк викупив тварин, які належали Союздержцирку, атракціон Шевченків перейшов у штат Київського національного цирку. Відтоді розпочався новий етап – історія Національного цирку України.

Висновки. Отже, можна стверджувати, що історія українського професійного циркового колективу (перший та другий) упродовж 1956–1996 рр. була вагомим етапом у розвитку національного циркового мистецтва. У цей період було сформовано потужний репертуар, різноманітними жанрами та оригінальними номерами, які нині становлять “Золотим фондом” художньої культури України. Режисерська винахідливість, художнє оформлення,

оригінальність костюмів і реквізиту, а також складність та унікальність циркових трюків свідчать про високий мистецький рівень. Ці зразки є цінною спадщиною історії українського цирку та служать практично основою для формування професійної майстерності молодого покоління циркових виконавців.

Список використаної літератури та джерел

1. Ernest Albrecht. *The Contemporary Circus: Art of the Spectacular*. The Scarecrow Press. USA, 2006. P. 261.
2. Золотий каштан. Київський міжнародний молодіжний фестиваль циркового мистецтва. URL: <https://fest.circus.kiev.ua/ru/glavnaya-2/>.
3. Львова, І. Роль режисера та продюсера циркового продукту в сучасному українському культурному просторі. *Актуальні тенденції сучасних наукових досліджень : зб. наук. праць*. Мюнхен, Німеччина, 2020. С. 255–260.
4. Малихіна М. Професійна циркова освіта в Україні. *Культура і сучасність*. 2012. № 1. С. 174–179.
5. Малихіна М. Проблема створення манежного образу. *Культурно-мистецькі обрії*. Київ, 2016. Ч. I. С. 57–59.
6. Орел Д. Циркові апарати та реквізит в контексті професійної підготовки студентів бакалаврату ОПП Циркові жанри. *Мистецтво та мистецька освіта в сучасному соціокультурному просторі*. Бердянськ, 2022. С. 121–126.
7. Orel D. Features of the Circus genre of Aerial Gymnastics (forms of synthesis on the example of a duet corde-de-péril). *Innovative solutions in modern science*. Dubai, UAE, 2019. No. 6 (33). P. 134–141.
8. Пожарська О. Зміст та функції циркового видовища. URL: https://knowledge.allbest.ru/culture/3c0a65625a3a_c68a5c43a99521316d27_0.html.
9. Романенкова Ю. Сучасна українська циркова школа як інструмент презентування країни у світовому культурному просторі. *Молодий вчений : зб. наук. праць*. Київ, 2020. С. 69–73.
10. Circus and Cultural Spaces ni-muenster. URL: de/Kulturpoetik/zirkuswissenschaft/konferenz/2017_circusandspace/circusandculturalspaces.html.
11. Sharykov D. Circological analysis of the show “OVO” Of The Cirque Du Soleil: comparative characteristics of circus performance and its stage demonstration (scenario, decorations, music, circus genres and characters). *ART-platFORM*. 2023. No. 8. P. 385–401.
12. Sharykov D. Canadian Cirque du Soleil in the context of circology research. Science and technology: problems, prospects and innovations. Osaka, Japan, 2023. P. 335–341.

References

1. Ernest, Albrecht. (2006). *The Contemporary Circus: Art of the Spectacular*. The Scarecrow Press. USA, 168 [in English].
2. Zoloty kashtan – 2018. Kyivskii mizhnarodnyi molodizhnii festyval tsyrkovoho mystetstva [Golden chestnut. Kyiv International Youth Festival of Circus Mystery]. URL: <https://fest.circus.kiev.ua/ru/glavnaya-2/> [in Ukrainian].
3. Lvova, I. (2020). Rol rezhysera ta prodiusera tsyrkovoho produktu v suchasnomu ukrainskomu kulturnomu prostori [The role of the director and producer of the circus product in the current Ukrainian cultural space]. *Aktualni tendentsii suchasnykh naukovykh doslidzhen: zb. nauk. pr.*, 255–260 [in Ukrainian].
4. Malykhina, M. (2012). Profesiina tsyrkova osvita v Ukraini [Professional circus education in Ukraine]. *Culture and reality*, 1, 174–179 [in Ukrainian].
5. Malykhina, M. (2016). Problema stvorennia manezhnogo obrazu [Проблема створення манежного образу]. *Cultural and artistic horizons*, 1, 57–59 [in Ukrainian].
6. Orel, D. (2022). Tsyrkovi aparaty ta rekvizyt v konteksti profesiinoi pidhotovky studentiv bakalavratu OPP Tsyrkovi zhanry [Circus apparatus and props in the context of professional training of EP Bachelor students Circus genres]. *Mystetstvo ta mystetska osvita v suchasnomu sotsiokulturnomu prostori: zb. nauk. pr.*, 121–126 [in Ukrainian].
7. Orel, D. (2019). Features of the Circus genre of Aerial Gymnastics (forms of synthesis on the example of a duet corde-de-péril). *Innovative solutions in modern science*. Dubai, UAE, 6 (33), 134–141 [in English].
8. Pozharska, O. Zmist ta funktsii tsyrkovoho vydovyscha [Contents and functions of a circus spectacle]. URL: https://knowledge.allbest.ru/culture/3c0a65625a3a_c68a5c43a99521316d27_0.html [in Ukrainian].
9. Romanenkova, Yu. (2020). Suchasna ukrainska tsyrkova shkola yak instrument prezentuvannia krainy u svitovomu kulturnomu prostori [Contemporary Ukrainian circus school as a tool for presenting the country in the global cultural space]. *Molodyi vchenyi: zb. nauk. pr.*, 69–73 [in Ukrainian].
10. Circus and Cultural Spaces ni-muenster. URL: [de/Kulturpoetik/zirkuswissenschaft/konferenz/2017_circusandspace/circusandculturalspaces.html](https://www.kulturpoetik.de/Kulturpoetik/zirkuswissenschaft/konferenz/2017_circusandspace/circusandculturalspaces.html) [in English].
11. Sharykov, D. (2023). Circological analysis of the show “OVO” Of The Cirque Du Soleil: comparative characteristics of circus performance and its stage demonstration (scenario, decorations, music, circus genres and characters). *ART-platFORM*, 8, 385–401 [in English].
12. Sharykov, D. (2023). Canadian Cirque du Soleil in the context of circology research. Science and technology: problems, prospects and innovations. Osaka, Japan, 335–341 [in English].

HISTORY OF THE CREATION AND CREATIVE ACTIVITIES OF THE FIRST AND SECOND UKRAINIAN NATIONAL CIRCUS GROUPS

Lyudmila SHEVCHENKO

*Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,
Faculty of Performing Arts, Department of Circus Genres,
Zhilyanska Str., 88, Kyiv, Ukraine, 01032
e-mail: shevchenko@kmaesm.edu.ua*

The research focuses on the phenomenon of the first national Ukrainian circus groups and others that followed. It analyzes the factors that led to the establishment of these circus groups and their unique characteristics as professional state institutions in the performing arts. The article highlights the contributions of many remarkable individuals who were part of the first and second groups, with special attention given to Petro Mayatsky, the head of the national Ukrainian circus group.

The article examines Mayatsky's directorial works, providing insights into specific circus acts, unique tricks, and directorial approaches to the compositional construction of these performances. It offers detailed descriptions of circus acts inspired by Ukrainian national themes, along with a discussion of their aesthetics and genre characteristics. Notable acts include juggling by Franek Mykytyuk, original juggling by Bakstas Filipenko, equilibristics featuring the Pole Viktor Frantsuzov, tightrope walking by Elvira Kosyachenko, aerial gymnastics catchers Vladimir Kashevarov and Svetlana Lisinenko, clowning by Petro Kopyt, equilibristics with Flying Firsts led by Anatoly Stetsenko, acrobatics with springboards by Valery Pirogovsky, and training with predators by Vladimir and Lyudmila Shevchenko, along with other talented performers from both groups.

The creative activities of the first and second national Ukrainian circus groups span over forty years, and an important contribution of this research is the revelation of many little-known historical facts about these groups, as shared by the author, who was a participant in the creative process. The study also addresses the specifics of directing circus acts, exploring unique techniques for stunt work, architectonics of stunt performances, and the scenography and artistic design of costumes and props. The research emphasizes how artistic images are conveyed through Ukrainian national themes and colors.

Most performers from the first and second Ukrainian circus groups received honorary titles, underscoring their talent and contributions. This research is vital for preserving the history of the Ukrainian circus, documenting its notable examples, personalities, and unique national themes in circus direction.

Keywords: acrobatics, training, equilibristics, juggling, clowning, aerial gymnastics, stage art, stuntography, tricks, artistic image, circus art, circus genres, circus groups, circus directing.

Стаття надійшла до редколегії 28.02.2025

Прийнята до друку 28.05.2025

УДК 792.562.071.1(477.83/.86)"193"

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.119–132>

ОПЕРЕТИ ЯРОСЛАВА БАРНИЧА НА СЦЕНІ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ТЕАТРУ ІМЕНІ ІВАНА ТОБІЛЕВИЧА: ДО ІСТОРІЇ ПОСТАНОВОК

Роман ЛАВРЕНТІЙ

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4434-6647>

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

Розглянуто складний шлях становлення нової оперети на українській сцені Галичини 1930-х років. Акцентовано на вимогах глядачів, які очікували від нового музично-драматичного репертуару виконання одразу двох функцій: творення модерної національної культури, з конструктивними, виховними, історично-героїчними наративами, й водночас забезпечення популярної, розважальної, проте національно маркованої міської культури. На прикладі оперет українського композитора і музиканта Ярослава Барнича, які побачили світло рампи завдяки співпраці з режисером Миколою Бенцалем в Українському народному театрі імені Івана Тобілевича, показано основні здобутки міжвоєнної західноукраїнської культури. *Мета статті* – проаналізувати особливості становлення української нової оперети в Галичині, тематичний діапазон, специфіку рецепції тогочасними глядачами. *Формулювання завдання дослідження*. На основі публікацій у пресі 30–40-х років ХХ ст., спогадів сучасників та досліджень на цю тему – реконструювати сюжети та ідеї, які були трансльовані для широких кіл глядачів завдяки цим оперетам. Приділено увагу усталенню точних історичних даних щодо хронології появи на сцені, подальшої трансформації самих оперет, побутування кількох паралельних варіантів творів, а також їхньої подальшої сценічної долі (від початків до наших днів). *Методологія дослідження* ґрунтується на використанні методів об'єктивності та історизму, аналізу та синтезу, порівняльного методу опрацювання театральних критичних публікацій, узагальнення – під час формулювання підсумків та критичних оцінок. *Наукова новизна роботи* полягає в уперше виконаному комплексному аналізі власне історії постановок оперет Я. Барнича, зокрема передумов та особливостей їхнього першовтілення на українській сцені. *Узагальнені результати*: модерні українські оперети поряд з історично-героїчними драматичними виставами на сцені Українського народного театру ім. І. Тобілевича стали знаковим явищем в історії міжвоєнного театру Галичини, засвідчили високий рівень мистецької культури українців цього краю, співзвучний із європейськими тенденціями.

Ключові слова: модернізація, музично-драматичний театр, міжвоєнний період (1920–1939), українська оперета, національна ідентичність, сценічна історія.

Постановка проблеми. Традиція постановок перекладних західноєвропейських оперет на західноукраїнській сцені сягає другої половини XIX ст. Зокрема, Народний театр товариства “Руська бесіда” постійно мав у свій репертуарний афіші декілька оперет, особливо послідовно звертаючись до цього жанру на початку XX ст. За дирекції Йосипа Стадника у 1906–1913 рр. українському театру в Галичині та на Буковині – в умовах конкуренції зі стаціонарними – польським у Львові та німецьким у Чернівцях театрами – вдавалося творити репрезентативний музичний репертуар, більшу частину якого становили опери та оперети. Західноєвропейська оперета – завдяки музичності, легкості та пікантності сюжетів, розважальності, популярності у масового глядача – зберігала високі позиції у репертуарних рейтингах і під час Першої світової війни, і в 20–30-х роках XX ст. Однак насувною проблемою для української театральної культури міжвоєнного періоду було створення власної національної модерної оперети, яка б задовольнила одразу два репертуарні запити – популярний музично-розважальний та виховний історично-героїчний. Це вдалося реалізувати Ярославові Барничу у співпраці з режисером Миколою Бенцалем в Українському народному театрі ім. І. Тобілевича в 30-х роках минулого століття.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Постать композитора Ярослава Барнича та сценічну долю його творів насамперед досліджував сучасний музикознавець Людомир Філоненко [2; 30; 31], сприяючи поверненню на Батьківщину не лише пам’яті про несправедливо замовчуваного у радянські часи музичного і театального діяча, а й імплементації його творів у репертуар театрів незалежної України. Завдяки його зусиллям реалізовано декілька прем’єр у професійних театрах. Л. Філоненко є автором монографічного дослідження про Я. Барнича [31], також публікував в Україні його твори [2]. Інші музикознавці та мистецтвознавці (див.: Р. Гавалюк [9], І. Сікорська [28], Л. Романюк, М. Черепанин [27], І. Полякова, І. Дейчаківська [25; 26], Л. Кияновська [14], Н. Косаняк [16] та ін.) зосереджуються насамперед на аналізі музичної складової творчості Я. Барнича, приділяючи недостатньо уваги власне особливостям постановки. Доволі точно, проте коротко про оперети Я. Барнича на сцені писала театрознавиця Олена Боньковська в огляді “Театральне мистецтва на західноукраїнських землях у 1918–1939 роках” [7]. Однак досі немає комплексного огляду саме історії постановок оперет Я. Барнича, зокрема аналізу передумов та особливостей їхнього першовтілення на українській сцені.

Формулювання цілей статті (постановка завдань). Мета нашої статті – проаналізувати спектр глядацьких запитів у Галичині міжвоєнного періоду щодо перспектив еволюції опереткового репертуару та історію становлення модерної української оперети – насамперед на прикладі музичних творів Я. Барнича на сцені Українського народного театру ім. І. Тобілевича. Важливо також чітко прописати основну фактографічну інформацію: дати прем’єри оперет на сцені, змістове наповнення, пізніші редакції тощо, зважаючи на факт існування навіть у науковій літературі паралельних, часто неправильних даних.

Виклад основного матеріалу. У 20–30-х роках ХХ ст. практично усі українські театри Галичини мали у своєму репертуарі значну частку оперет, хоч окремого театру оперети так і не було створено, зважаючи на відсутність державної підтримки та загалом несприятливий культурно-політичний клімат: міжвоєнна Польща не дуже підтримувала театральну культуру національних “меншин”. Єдиним колективом, що більш-менш послідовно працював у ключі легкого музичного театру й на афішах подавав себе як “оперетковий театр”, був невеликий Український театр Богдана Сарамаги [21].

Навіть у репертуарній програмі найбільш репрезентативного національного колективу Галичини, загалом драматичного Українського народного театру товариства “Українська бесіда” 1921–1924 рр., оперети – у постановці корифея галицької сцени Йосипа Стадника – хоч і становили меншість, проте за популярністю, кількістю показів (особливо під час гастрольних виїздів) не поступалися “програмним” постановкам [6]. Варто наголосити, що впровадження західноєвропейської оперети на західноукраїнській сцені – безперечна заслуга цього театального діяча.

Значно ширший “оперетковий” репертуар у хронологічно наступного інституційного театру у Львові – під патронатом Кооперативу “Український театр” та керівництвом Й. Стадника (1927–1929). Позитивно відзначимо оперативність реагування Й. Стадника на репертуарні новинки: зокрема, як тільки у Львові в польському “Театрі Новинок” (“Teatr Nowości”, 12.03.1927) відбулася прем’єра однієї із найпопулярніших польських оперет “Король кави” А. Т. Мюллера на лібрето М. Гемара, український режисер зробив усе можливе, щоб отримати права на переклад, постановку, і вже в лютому 1928 р. з’явилася українська прем’єра.

Однак українська критика більше уваги приділяла не західноєвропейському чи польському легкому репертуарові, а саме постановкам українських оперет (“Вій” (за М. Гоголем) та “Пісні в лицах” (“Зальоти соцького Мусія” М. Кропивницького), вбачаючи в них стратегію Й. Стадника з “відновлення народного репертуару” [12]. Йшлося насамперед про потребу вберегти українське суспільство від комплексу національної меншовартості та “розчинення” в інтернаціоналізованій популярній культурі. Адже прикметно, що шлях, яким потрапляла європейська оперета на західноукраїнську сцену, пролягав зазвичай через польський театр. А відтак прямо чи опосередковано прищеплення “європейськості” – шляхом споживання мистецтва у польській транскрипції – на практиці було інструментом “розчинення” українців Галичини у складі Польщі.

Крім того, що “інтернаціональний” репертуар “розмивав” національні межі українського театру, в міжвоєнних театральних дискусіях йшлося також про шкідливість західноєвропейських оперет через їхню “аморальність”: західноукраїнське суспільство неоднозначно ставилося до – пропагованих легкими популярними творами – надто ліберальних поглядів на теми моралі, релігійності та інші традиційні цінності. Де-факто, мандрівний театр був змушений балансувати між покладеним на нього національним обов’язком мистецької репрезентації й виховання глядачів та необхідністю вижити,

можливість якої йому міг забезпечити лише популярний розважальний репертуар (оперета, зокрема).

На постановочному рівні західноукраїнські мандрівні трупи також часто виявляли нехтування специфічною естетикою оперети, а на виконавському – неспроможність опанувати легку, швидку, часом гротескну манеру гри. Як висловився театральний критик М. Рудницький про “Осінні маневри” І. Кальмана у “Просвітянському театрі”, “були моменти, коли віденська оперетка нагадувала ліричну мелянхолію наших побутових п’єс” [23]. А щодо калькованої з німецької та польської мов військової термінології критики зауважували: “В нас же ж була недавно своя модерна армія, були й вістуні, й хорунжі, й сотники (замість “ротмістрів”, “підпоручників”, “капралів”. – *Р. Л.*)” [20].

Однак попри критичні, часом дуже різкі зауваження рецензентів такий широкий “оперно-оперетковий” репертуар поступово формував динамічного, легкого, синтетичного актора, а відтак галицькі артисти мали більш органічний вигляд у новому репертуарі, аніж глибоко угрунтовані у традиціях побутово-реалістичного театру більшість наддніпрянців [32, с. 15–27; 8, с. 10–11; 17].

Постановочна, характерна для багатьох західноукраїнських театрів стратегія механічного перенесення західноєвропейських оперет на українську сцену за посередництвом польського театру, частково виправдовувала себе у другій половині XIX – початку XX ст. Натомість у 1920–1939 рр. у світлі динамічних соціокультурних змін вона уже була трактована представниками громадського і політичного рухів як злочинна байдужість до національних питань. А толерована і заохочувана національним табором тенденція повертатися до традиційного побутового музично-драматичного матеріалу також була патовою, зважаючи на відсутність чітких орієнтирів та візій їх модернізації. Для зрушеного воєнними подіями XX ст. та знайомого зі зразками найкращих європейських оперет українського глядача Галичини поступово ставала чужою традиційна “оперета” з її пасторальною тональністю, історично-політичними чинниками, зумовлена обмеженістю, жанрово-видовою плутаниною та підміною понять.

Відтак раз у раз було артикульоване питання створення новітньої “модерної” української оперети, яка б не закривала тему національної ідентичності на етнографічній тематиці, охоплювала коло хронологічно ближчих та зрозуміліших міжвоєнному глядачеві реалій і водночас конкурувала за популярністю із зарубіжною, а відтак стала способом примирення “відцентрових” і “доцентрових” тенденцій у культурі.

Під цим оглядом якісно виділявся Український народний театр ім. І. Тобілевича (далі – УНТ ім. І. Тобілевича), який хоч і позиціонував себе репрезентативним театром краю, а насправді був покликаний представляти широкий, структурно повний, орієнтований на різні глядацькі аудиторії репертуар (насамперед національно конструктивний), завжди мав у своєму арсеналі “належно виведені” оперети. У 1928–1931 рр. під час стаціонарної роботи у Станиславові (тепер Івано-Франківськ) цей театр перейшов від музично-розважального легкого репертуару (режисер Ярослав Давидович) до “серйозного” драматичного українського та зарубіжного матеріалу (режисер

Володимир Блавацький) і знову повернувся до музично-драматичної природи, зберігши виховний національно-патріотичний рівень вистав (режисер Микола Бенцаль). Зокрема, у сезоні 1928–1929 рр. на сцені УНТ ім. І. Тобілевича у режисурі Я. Давидовича були поставлені “Циганський барон” Й. Штрауса, “Доллі” Г. Гірша, “Дротяр” Ф. Легара, “Чар вальсу” О. Штрауса, “Орфей у пеклі” Ж. Оффенбаха. Поодинокі спроби Я. Давидовича звернутися до комедій вищого рівня, як-от “Романтичні” Е. Ростана, стикалися з бойкотом непризвичасної до такого репертуару публіки. Кореспондент польського тижневика “Ziemia stanisławowska” (“Станиславівська земля”) писав: “Шкода лише, що таку вартісну річ як «Романтичні» так швидко знято з афіші. На жаль, tempora mutantur (часи змінюються. – Р. Л.). Сьогоднішню публіку більше приваблюють голі ніжки і неартикульовані верески джаз-бенду” [33].

Наступний керівник трупі В. Блавацький – попри виразну переорієнтацію колективу на формат драматичного театру – також вимушений був ставити оперети: “Барон Кіммель” В. Колло, “Паяцик” (“Der Tanz ins Gl’ck”) та “Меді” Р. Штольца, “Циганське кохання” Ф. Легара, “Троянда Стамбула” Л. Фалля (головні жіночі партії у трьох останніх виконувала О. Голіцинська) та “Мікадо” А. Саллівена, вирішена спільно з художником Ю. Нікітіним у стилі мистецької буфонади (очевидно, її поява у доробку режисера зумовлена сильним враженням, яке на В. Блавацького справила “березільська” версія цієї оперети в модернізованому вигляді з новими текстами М. Хвильового, М. Йогансена та О. Вишні). У режисурі М. Бенцалю – на поч. 1930-х рр. – ставили: “Життя Парижа” та “Гарна Олена” Ж. Оффенбаха, “Весела вдова” Ф. Легара, “Розведена” Л. Фалля, “Чесна Сузанна” (“Die keusche Susanne”) Ж. Жільбера (Гільберт), “Лялька” Е. Одрана та ін. І хоч номінально оперета становила невелику частку прем’єр театру, однак за кількістю показів однозначно превалювала у цей період. Наприклад, як свідчить опублікований звіт за жовтень 1931 р., УНТ ім. І. Тобілевича за місяць дав 32 спектаклі, з яких 15 – оперети, 8 – історичні та побутові п’єси, 4 – “модерні штуки” [11]. (Згодом, уже в мандрівний період діяльності цього колективу, в 1933–1935 рр. до репертуару додалися ще й оперети у постановці Й. Стадника, як-от: “Королева кіна” Ж. Жільбера (Гільберт), “Пепіна” Р. Штольца, “Корневільські дзвони” Р. Планкета та ін.).

Невипадково Л. Курбас, коли в УРСР бурхливо обговорювали питання відкриття театру української оперети, неодноразово звертав увагу на потенціал саме Станиславова і наголошував, що звідти можна запрошувати драматичних акторів, які мають великий досвід роботи у жанрі оперети [19, с. 734].

Керуючись темою існування оперети на західноукраїнських землях, зауважимо, що масштабний оперетковий репертуар УНТ ім. І. Тобілевича зазнавав гострої критики на ідейному рівні, зокрема звинувачень у занедбуванні покладеної на нього національно-репрезентативної функції [10].

Реагуючи на закиди театральних критиків, М. Бенцаль – режисер і керівник УНТ ім. І. Тобілевича – зміг частково розв’язати цю проблему аж під кінець 1934 р., поєднавши дві репертуарні лінії – популярний музично-розважальний та виховний історично-героїчний пласти – у новій українській опереті. І першою із циклу музичних вистав УНТ ім. І. Тобілевича, створених

на матеріалі тогочасного українського життя та історій із “нашого недавнього минулого”, стала оперета “Залізна острога” Михайла Гайворонського (1934; диригент – Євген Цісик; хореографія, декорації – Юрій Нікітін) [18]. Вистава висвітлювала серйозні та комічні епізоди з життя героїзованих у міжвоєнний період представників західноукраїнської національної армії – Українських Січових Стрільців. Щоправда, надто “легка” інтерпретація загалом не безтурботного національного минулого, зведення його до шаблонних схем оперети, виведені на перший план любовні пригоди затінили тему героїки та заземлили сюжет у площину мелодрами [15; 18]. Неоднозначно була сприйнята і музика оперети, критикована композиторами та музикознавцями С. Людкевичом, В. Барвінським, як така, що не відповідала вимогам популярного міського репертуару.

Незважаючи на діаметрально протилежні відгуки щодо ідейної та мистецької якості постановки М. Бенцалю в УНТ ім. І. Тобілевича, не можна не відзначити її актуальності, потрапляння у національний наратив, а водночас – як зазначає О. Боньковська, маючи на увазі й оперету “Залізна острога”, – “театр знайшов рятівний і разом з тим непопулістський засіб активізації глядацьких зацікавлень у легкому, але національно-виразному оригінальному репертуарі” [7, ч. 4, с. 50].

Актуальні, зрозумілі міжвоєнному глядачеві національно “марковані” елементи та поважний морально-етичний етос постановок в УНТ ім. І. Тобілевича дуже вигідно виділяли модерну українську оперету на тлі непретензійних, сентиментальних “народних оперет” чи “масних” зарубіжних музичних вистав. Насамперед це вдалося реалізувати завдяки співпраці з композитором, музикантом, диригентом, педагогом, громадським діячем Ярославом Барничем (1896–1967).

УНТ ім. І. Тобілевича виконав перші сценічні прочитання трьох оперет Я. Барнича, а також розпочав роботу над четвертою, яку було реалізовано фактично з тими ж акторами, однак уже в дещо трансформованому колективі. В цих виставах домінували національно-патріотичні наративи, вписані в цілком сучасні, зрозумілі модерному глядачеві сюжети: в опереті “Дівча з Маслосоюзу” на лібрето В. Павлусевича (10.09.1935), попри любовні інтриги та комічні ситуації з американськими українцями у Карпатах, оспівувалося тогочасне українське кооперативне життя у Галичині [22; 24]; навколо реальних та вигаданих історій із життя Українських Січових Стрільців розгортався сюжет оперети “Шаріка” (15.12.1936; з куплетами Ю. Шкрумеляка), де підкреслено національно-просвітницьку місію української армії на Закарпатті; а в опереті “Пригода в Черчі” (13.06.1938), незважаючи на дещо шаблонну “лав-сторі” на курорті, завуальовано озвучено проблему витіснення поляками українців із західноукраїнських земель [1]. Зрештою і четверта оперета Я. Барнича – просякнута захопленням від краси рідного краю “Гуцулка Ксеня” (11.08.1939; з віршами Д. Николишина) – була написана фактично для цього ж колективу, який, об’єднавшись 1938 р. з Українським молодим театром “Заграва”, змінив назву на “Український народний театр ім. І. Котляревського”. Три перші оперети поставив М. Бенцаль, четверту – В. Блавацький, вона ж стала останньою прем’єрою цього театру перед початком Другої світової війни.

Національна спрямованість українських модерних оперет була зрозуміла і польській владі, яка – часто безвідносно до сюжету чи якості музичного матеріалу – намагалася чинити перешкоди поширенню цього явища. Зокрема, режисер В. Блавацький згадував, як заплановану у Косові – серці Гуцульщини – прем'єру оперети “Гуцулка Ксеня” було скасовано – вимушено перенесено до іншого міста, тому що косівський староста заборонив її, мотивуючи своє рішення небезпечною “українізацією гуцулів” [4, с. 163]. Не допомогло навіть клопотання директора, режисера Національного театру (Teatr Narodowy) у Варшаві А. Зельверовича, який саме у той час відпочивав на курорті у Косові.

Найпоказовішою для міжвоєнного періоду була прем'єра “Шаріки” (1936), яка засвідчила непересічний талант Я. Барнича і як композитора, і як лібретиста та стала у певному сенсі еталоном модерної національної оперети, здобувши “серця української театральної публіки і своїм сюжетом, і головно гарною та легкою музикою” [5]. В основу сюжету покладено популярну стрілецьку пісню “Шаріко, Шаріко, дівчино...” (автор Л. Лепкий) про реальну доньку корчмаря з Хуста, якою захоплювалися українські січові стрільці під час їхнього перебування на Закарпатті (в опереті Шаріка є донькою багатого шляхтича Ференца Деркача). Я. Барнич, будучи сам учасником цих подій (у лави УСС зголосився добровольцем у 1914 р.), добре знав стрілецький побут і пов'язаний із ним новітній фольклор. Окрім того, тонко варіюючи поміж українською автентикою та популярними угорськими мелодіями, композитор дуже влучними лаконічними штрихами передав колорит краю. Водночас музика Я. Барнича не зводилася до етнографічної ілюстрації, а дуже вільно синтезувала традиції, надаючи їм стилізованої модерної форми – у дусі популярної тоді неовіденської оперети. А вдячна тема кохання між мадярською дівчиною Шарікою та українським стрільцем Степаном Балинським на фоні Першої світової війни підсилена не менш яскравими другорядними мікросюжетами та персонажами (як-от, іскрометний джура Клим Гусак, який уособлював узагальнений тип бравого солдата-жартівника, а фактично частково повторював образ легендарного стрільця Івана Цяпки-Скоропада, вперше введеного на сцені в опереті “Залізна острога” М. Гайворонського).

Письменник, журналіст і театральний критик О. Боднарович у 1936 р. констатував: “Досі ми не мали своїх модерних опереток. На сцені нашого театру оглядали ми чужі – правда, не без приємности – та все ж так хотілося побачити і рідний сюжет, і почути музику свого композитора [...]. Українська театральна публіка прийняла дуже радо оті обі спроби (оперети «Залізна острога» та «Дівча з маслом союзу» в УНТ ім. І. Тобілевича. – *Р. Л.*) – це ж було те, за чим так довго тужилося. На сцені наше життя, наші люди і рідна музика: все так мило вражало як зміна після чужих опереток” [5]. І на цьому фоні якісно виділялася третя оперета “Шаріка”, яка, на думку критика, органічно поєднала в собі риси популярного легкого музичного твору та патріотично конструктивні питання, зокрема повернення історичної пам'яті, національної ідентичності: “Та побіч того звичайного опереткового елемента автор увів ще й національний момент. Старий мадярський шляхтич Деркач, батько Шаріки, довідується зі старого родинного документу, що він походить з українців, і під впливом поручника УСС Степана Балинського повертається знов до своєї

нації” [5]. Головний редактор газети “Діло” І. Німчук теж наголошував, що “вистава вдатна, до того виховна з національного погляду” [13]. Відзначивши легку музику, злагоджений оркестр під керівництвом диригента Є. Цісика, гармонійне звучання гуртових і хорових сцен та логічне, “дотепне” лібрето, рецензент акцентував на патріотичних моментах: “Бо в «Шаріці» оспівана стрілецька любов і звеличана стрілецька слава, а патріотична нотка і любов до свого рідного звенить дуже голосно. Та українськість твору як і музика з кількома “шлягерами” в роді трубкового маршу дівчат або прегарної колискової пісні запевнюють “Шаріці” успіх на нашій сцені на довгі роки” [13]. Професійне виконання звиклих до оперети акторів О. Бенцалевої (Шаріка), В. Карп’яка (Балинський), М. Бенцяля (Деркач), О. Яковліва (Гусак) та інших, історично точні стильні костюми та декорації несправделиво забутого нині художника Богдана Бобинського (випускника школи О. Новаківського) творили романтичний спектакль, не позбавлений раціонального, національно-конструктивного зерна.

Подальша сценічна доля оперети “Шаріка” засвідчує, що рецензенти не помилилися, пророкуючи їй тривалий успіх: у репертуарі УНТ ім. І. Тобілевича вистава протрималася до початку 1938 р.; пізніше її ставили в Українському театрі ім. І. Франка у Станиславові (1943, режисер Олександр Яковлів), а також готували в Українському театрі міста Львова – Львівському оперному театрі [29] (1944, прем’єра не відбулася); у 1950–1956 рр. – за ініціативою та участю Я. Барнича – була показана у низці міст США та Канади (у 60–70-х роках ХХ ст. цю тенденцію перейняв режисер Лавро Кемпе). У 1995 р. “Шаріка” знову повернулася до Львова – у постановці народного артиста України Федора Стригуна на сцені Львівського академічного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької (там само було поставлено і “Гуцулку Ксеню” 1997 р.). Режисер Ф. Стригун “переніс” ці оперети і на сцену Тернопільського академічного обласного українського драматичного театру ім. Т. Шевченка (“Гуцулка Ксеня”, 1998 та 2008; “Шаріка”, 2013).

Керуючись темою феномену Я. Барнича, варто наголосити, що формування його мистецьких уподобань безпосередньо пов’язане із європейськими культурними осередками: середню освіту здобував у Відні, спеціальну музичну – у консерваторіях Львова та Берліна. Водночас захоплення модерними тенденціями у тогочасному музичному світі не витіснило у музиканта, диригента та композитора пієтету перед українськими фольклорними формами музики. А досконале знання законів сцени, популярного репертуару – здобуте під час праці в українських театрах у Східній Галичині та на Закарпатті – допомогло Я. Барничеві витворити власний синтетичний стиль, який поєднував і західноєвропейську, і українську національну музичні традиції. Невипадково композитора ще за життя називали “українським Легаром”, підкреслюючи спорідненість творчості майстра неовіденської оперети й українського композитора, його фундаментальне значення для розвитку української “легкої” музики.

Сучасні музикознавці також позитивно оцінюють оперети Я. Барнича, зокрема його вишукане вміння органічно синтезувати популярну у міжвоєнний період неовіденську оперету із традиційним українським мелосом та

автентикою. Дослідник Л. Філоненко пише: “Музика Я. Барнича надзвичайно цікава і вдало поєднує міські мотиви й жанри музикування, які того часу були популярні у Львові, Станіславові чи у Європі, з народним фольклором. Особливо вдало Ярослав Барнич використовує гуцульський, покутський фольклор, багато жанрових танцювальних мотивів, цікавою є його оркестровка, інтерпретація і в цілому музичний матеріал” [30].

Окремо варто згадати про долю рукописів Я. Барнича. Як свідчила у своїх спогадах дружина композитора, донька акторів Івана та Катерини Рубчаків, Ярослава Барнича, лібрето, партитура і клавір оперет “Пригода в Черчі”, “Дівча з Маслосоюзу”, “Гуцулка Ксеня” та багато іншого було втрачено під час Другої світової війни (повністю збереглося лише “Шаріка”). Я. Барнич уже на еміграції у США відтворив з пам’яті оперету “Гуцулка Ксеня” [2; 3], ввівши до нової версії ще й фрагменти з оперети “Дівча з Маслосоюзу” [3, с. 698]. Щойно у середині 90-х років минулого століття лібрето і клавіри оперет “Гуцулка Ксеня” та “Шаріка” завдяки доньці композитора Ірині Барнич-Дубас були передані в Україну [30]. Відтак, на відміну від добре відомої сьогодні “Шаріки”, про сюжети оперет “Пригода в Черчі” та “Дівча з Маслосоюзу” можна скласти лише загальне враження – на основі коротких рецензій [1; 22; 24] чи мемуарної літератури [3, с. 697]. Зокрема, сюжетні колізії оперети “Дівча з Маслосоюзу” побудовані навколо напіванекдотичної історії про молодого українця, який зі своїм дядьком приїхав із Чикаго (США) до Галичини, щоб одружитися з місцевою українською дівчиною (тоді, згідно із заповітом батька, колишнього емігранта, він отримає два мільйони доларів спадщини). За браком місця обмежимося лише цією частиною сюжету, щоб більше акцентувати на разючій подібності лібрето “Дівча з Маслосоюзу” до відомої у повоєнних роках версії оперети “Гуцулка Ксеня”. На основі опосередкованих порівнянь стверджуємо, що саме воно лягло в основу авторської другої редакції оперети “Гуцулка Ксеня”, фактично витіснивши першооснову (на якому рівні відбулося злиття цих творів, сьогодні важко говорити).

А відтак найменш відомим сьогодні твором Я. Барнича залишається первинна редакція “Гуцулки Ксені”, про сюжет якої відомо небагато, крім як про його типово пасторальну структуру: “Гуцулку Ксеню задля її небуденної краси заманили у велике місто, прибрали в дорогі шати, але дівчина тужить за своїм гуцульським легінем Юрою – і повертається з чужини до рідних Карпат” [3, с. 697]. Драматична тональність оперети обумовлена не лише майже архетипною ідеалістичною опозицією: місто (чужий, холодний урбанізований простір) – село (своя територія, природність, гармонійність), а й тим фактом, що на західноукраїнських землях великі міста переважно були осередками чужих національних культур. Тому втеча Ксені з чужого міста до рідного – українського – села набувала додаткових патріотичних конотацій.

Висновки. Підсумовуючи, варто зазначити, що модерні українські оперети поруч з історично-героїчними драматичними виставами на сцені УНТ ім. І. Тобілевича стали знаковим явищем в історії міжвоєнного театру Галичини. Вагомість відкриття М. Бенцалем для українського театру нових імен лібретистів/композиторів-оперетистів відчувається не лише у контексті 30-х років ХХ ст.: це засвідчують численні приклади “живучості” цих оперет і

в 1941–1944 рр. на західноукраїнських сценах, і в 50–70-х роках минулого століття – уже в діаспорі (США, Канада), а також – їх відродження у 90-ті в незалежній Україні чи навіть присутність у репертуарі сучасних українських театрів (Львів, Тернопіль, Івано-Франківськ) – на телеекранах (перша екранізація оперети “Гуцулка Ксеня” зроблена у США в 1956 р., друга – вже в Україні у 2019 р.).

Список використаної літератури та джерел

1. Б. Л. [Ліськевич Б.]. 3 гостини Театру ім. Тобілевича. Прем'єра “Пригода в Черчі”. Оперета на 3 дії Яр. Барнича. *Діло*. Львів, 1938. 24 червня. Ч. 136. С. 9.
2. Барнич Я. Гуцулка Ксеня. Оперета. Лібрето / вступ. ст. і ред. Л. П. Філоненко. Дрогобич : Посвіт, 2019.
3. Барнич Я. Як творилась нова українська оперета. *Наш театр. Книга діячів українського театрального мистецтва 1915–1975* / за ред. Г. Лужницького і Л. Полтави. Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто : Об'єднання мистців української сцени (ОМУС), 1975. Т. I. С. 693–698.
4. Блавацький В. Спогади. *Ревуцький В. В орбіті світового театру*. Київ; Харків; Нью-Йорк : Вид. М. Коць, 1995. С. 93–178.
5. Бодн. [Боднарівч О.]. Оперетка “Шаріка” в Театрі ім. Тобілевича. *Назустріч*. Львів, 1937. 1 травня. Ч. 9. С. 9.
6. Боньковська О. Львівський театр товариства “Українська бесіда”. 1915–1924. Львів : Літопис, 2003. 342 с.
7. Боньковська О. Театральне мистецтво на західноукраїнських землях у 1918–1939 роках. *Студії мистецтвознавчі*. Ч. 4 (20). Театр. Музика. Кіно. Київ, 2007. С. 35–52 ; Ч. 2 (22). Театр. Музика. Кіно. Київ, 2008. С. 27–48.
8. Буревій К. А. Бучма : монографія. Харків, 1933. 116 с.
9. [Гавалюк Р.]. Ярослав Барнич. Фрагменти лекції Другої Роксоліани Гавалюк. 14.08.2023. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1178Ui9QcNE>
10. Годований С. Гостина Українського театру ім. Тобілевича в Тереховлі. *Діло*. Львів, 1931. 4 березня. Ч. 48. С. 5.
11. 3 Театру ім. І. Тобілевича. *Українське життя*. Станіславів, 1931. 24 жовтня. Ч. 21. С. 3.
12. 3 українського театру. *Новий час*. Львів, 1928. 16 січня. Ч. 6. С. 4.
13. І. Н. [Німчук І.]. Український театр ім. Тобілевича: “Шаріка” – романтична оперета на 3 дії (4 відслони) Я. Барнича. *Діло*. Львів, 1936. 22 грудня. Ч. 287. С. 8.
14. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX століття : навч. посібник. Чернівці : Книги – ХХІ, 2007. 424 с.
15. Княжинський А. Сучасний стан українського театру на Придністрянщині. *Літературно-науковий додаток “Нового часу”*. Львів, 1938. 18 липня. Ч. 28. С. I–II.
16. Косаняк Н. В. Музичний театр в інфраструктурі культурно-мистецького життя Львова кінця XVIII – першої третини XX ст. (на матеріалі тогочасної місцевої преси) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2015. 248 с.

17. Кузякіна Н. Галицький актор: необхідні творчі силуети. *Український театр*. Київ, 1993. № 5. С. 13–18.

18. Купчинський Р. “Залізна острога” – музична комедія на 3 дії з життя УСС, лібретто: Л. Лісевич і А. Курдидик, музика: М. Гайворонський. *Діло*. Львів, 1934. 15 жовтня. Ч. 276. С. 6.

19. Курбас Л. Філософія театру / упоряд. М. Лабінський. Київ, 2001. 917 с.

20. Л. Л. [Лепкий Л.?). З нагоди гостинних виступів Просвітянського театру у Львові. *Новий час*. Львів, 1928. 22 жовтня. Ч. 129. С. 5.

21. Лаврентій Р. Український театр Богдана Сарамagi (30-ті роки XX ст.). *Вісник НТШ* : Інформаційне видання Світової Ради Наукових товариств ім. Шевченка. 2013. Чис. 49 (весна–літо). С. 52–55.

22. м. р. [Рудницький М.]. “Дівча з Маслосоюзу”, оперетка на три дії, текст Павлусевича, музика Барнича. *Діло*. Львів, 1935. 12 жовтня. Ч. 272. С. 7.

23. М. Р. [Рудницький М.]. Український Просвітянський Театр: “Осінні маневри”, оперетка Кальмана, саля “Народного Дому”. *Діло*. Львів, 1928. 5 жовтня. Ч. 222. С. 4.

24. Нижанківська М. “Дівча з Маслосоюзу”. *Нова хата*. Львів, 1935. 15 жовтня. Ч. 20. С. 6.

25. Полякова І. Особливості музично-театрального руху в Галичині періоду кінця XIX – 30-х років XX ст. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ : Плай, 2001. Вип. III. С. 122–132.

26. Полякова І., Дейчаківська І. Діяльність Українського народного театру ім. Івана Тобілевича. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ : Плай, 2004. Вип. VI. С. 51–63.

27. Романюк Л., Черепанин М. Музичне і театральне життя Станіславова (друга половина XIX – перша половина XX ст.). Івано-Франківськ, 2016. 508 с.

28. Сікорська І. М. Оперета “Гуцулка Ксеня” Ярослава Барнича: шляхи повернення. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях : матеріали П'ятої міжнар. наук.-практ. конф.* Київ, 4–6 листопада 2021. С. 217–221.

29. 750 вистав Українського театру у Львові. *Нова доба*. Берлін, 1944. 30 січня. Ч. 5 (128). С. 3.

30. Філоненко Л. Міф та реальність “Гуцулки Ксені”. *Zaxid.net* : аналітичне інтернет-видання. 6.03.2019. URL: https://zaxid.net/mif_ta_realnist_gutsulki_ksenyu_n1476977.

31. Філоненко Л. Ярослав Барнич : науково-популярний нарис про життя та творчість. Дрогобич : Відродження, 1999.

32. Хмурий В. Мар'ян Крушельницький : етюд. [Харків] : Рух, [1931]. 92 с.

33. Zastępa. Romantyczni. *Ziemia Stanisławowska*. Stanisławów, 1929. № 59. 27 stycznia. S. 6.

References

1. B. L. [Lis'kevy'ch, B.]. (1938). Z gosty'ny' teatru im. Tobilevy'cha. Premierya "Pry'goda v Cherchi". Opereta na 3 diyi Yar. Barny'cha. *Dilo*. L'viv, 24 chervnya, 136, 9 [in Ukrainian].
2. Barny'ch, Ya. (2019). Gučzulka Ksenya. Opereta. Libreto / vstup. st. i red. L. P. Filonenko. *Drogoby'ch : Posvit* [in Ukrainian].
3. Barny'ch, Ya. (1975). Yak tvory'las' nova ukrayins'ka opereta. *Nash teatr. Kny'ga diyachiv ukrayins'kogo teatral'nogo my'stecztva 1915–1975 / za red. G. Luzhny'cz'kogo i L. Poltav'y'.* N'yu-Jork ; Pary'zh ; Sidnej ; Toronto: Obyednannya my'steiv ukrayins'koyi sceny' (OMUS), I, 693–698 [in Ukrainian].
4. Blavacz'ky'j, V. (1995). Spogady'. *Revucz'ky'j V. V orbiti svitovogo teatru*. Ky'yiv ; Xarkiv ; N'yu-Jork : Vy'd. M. Kocz', 93–178 [in Ukrainian].
5. Bodn. [Bodnarovy'ch, O.]. (1937). Operetka "Sharika" v teatri im. Tobilevy'cha. *Nazustrich*. L'viv, 1 travnya, 9, 9 [in Ukrainian].
6. Bon'kovs'ka, O. L'vivs'ky'j teatr tovary'stva "Ukrayins'ka besida". 1915–1924. L'viv : Litopy's, 2003. 342 s [in Ukrainian].
7. Bon'kovs'ka, O. (2007; 2008). Teatral'ne my'stecztvo na zaxidnoukrayins'ky'x zemlyax u 1918–1939 rokax. *Studiya my'stecztvoznachy*, 4 (20). *Teatr. Muzy'ka. Kino*. Ky'yiv, 35–52 ; 2 (22). *Teatr. Muzy'ka. Kino*. Ky'yiv, 27–48 [in Ukrainian].
8. Burevij, K. (1933). A. Buchma : monografiya. Xarkiv [in Ukrainian].
9. [Gavalyuk, R.]. (2023). Yaroslav Barny'ch. Fragments' Lekciyi Drugoyi Roksoliany' Gavalyuk. 14.08. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1l78Ui9QcHE> [in Ukrainian]
10. Godovany'j, S. (1931). Gosty'na ukrayins'kogo teatru im. Tobilevy'cha v Terebovli. *Dilo*. L'viv, 4 bereznya, 48, 5 [in Ukrainian].
11. Z Teatru im. I. Toby'levy'cha. (1931). *Ukrayins'ke zhy'ttya*. Stany'slaviv, 24 zhovtnya, 21, 3 [in Ukrainian].
12. Z ukrayins'kogo teatru. (1928). *Novy'j chas*. L'viv, 16 sichnya, 6, 4 [in Ukrainian].
13. I. N. [Nimchuk, I.]. (1936). Ukrayins'ky'j teatr im. Tobilevy'cha: "Sharika" – roman ty'chna opereta na 3 diyi (4 vidslony') Ya. Barny'cha. *Dilo*. L'viv, 22 grudnya, 287, 8 [in Ukrainian].
14. Ky'yanovs'ka, L. (2007). Galy'cz'ka muzy'chna kul'tura XIX–XX stolittya : navch. posib. Chernivci : Kny'gy' – XXI [in Ukrainian].
15. Knyazhy'ns'ky'j, A. (1938). Suchasny'j stan ukrayins'kogo teatru na Pry'dnistryanshhy'ni. *Literaturno-naukovy'j dodatok "Novogo chasu"*. L'viv, 18 ly'pnya, 28, I–II [in Ukrainian].
16. Kosanyak, N. V. (2015). Muzy'chny'j teatr v infrastrukturi kul'turno-my'stecz'kogo zhy'ttya L'vova kincy XVIII – pershoi trety'ny' XX st. (na materialy togochasnoyi miscevoyi presy') : dy's. ... kand. My'stecztvoznachstva: 17.00.03 / L'vivs'ka nacional'na muzy'chna akademiya im. M. V. Ly'senka. L'viv [in Ukrainian].
17. Kuzyakina, N. (1993). Galy'cz'ky'j aktor: neobxidni tvorchy sy'luety'. *Ukrayins'ky'j teatr*. Ky'yiv, 5, 13–18 [in Ukrainian].

18. Kupchy'ns'ky'j, R. (1934). "Zalizna ostroga" – muzy'chna komediya na 3 diyi z zhy'ttya USS, libretto: L. Lisevy'ch i A. Kurdy'dy'k, muzy'ka: M. Gajvorons'ky'j. *Dilo*. L'viv, 15 zhovtnya, 276, 6 [in Ukrainian].

19. Kurbas, L. (2001). *Filosofiya teatru / uporyad. M. Labins'ky'j*. Ky'yiv [in Ukrainian].

20. L. L. [Lepky'j, L.?]. (1928). Z nagody' gosty'nny'x vy'stupiv Prosvityans'kogo Teatru u L'vovi. *Novy'j chas*. L'viv, 22 zhovtnya, 129, 5 [in Ukrainian].

21. Lavrentij, R. (2013). Ukrayins'ky'j teatr Bogdana Saramag'y' (30-ti roky' XX st.). *Visny'k NTSh : Informacijne vy'dannya Svitovoyi Rady' Naukovy'x tovary'stv im. Shevchenka*, 49 (vesna – lito), 52–55 [in Ukrainian].

22. m. r. [Rudny'cz'ky'j, M.]. (1935). "Divcha z Maslosoyuzu", operetka na try' diyi, tekst Pavlusevy'cha, muzy'ka Barny'cha. *Dilo*. L'viv, 12 zhovtnya. 272, 7 [in Ukrainian].

23. M. R. [Rudny'cz'ky'j, M.]. (1928). Ukrayins'ky'j Prosvityans'ky'j Teatr: "Osinni manevry'", operetka Kal'mana, salya "Narodnogo Domu". *Dilo*. L'viv, 5 zhovtnya, 222, 4 [in Ukrainian].

24. Ny'zhankivs'ka, M. (1935). "Divcha z Maslosoyuzu". *Nova xata*. L'viv, 15 zhovtnya, 20, 6 [in Ukrainian].

25. Polyakova, I. (2001). Osobly'vosti muzy'chno-teatral'nogo ruxu v Galy'chy'ni periodu kincy XIX – 30-x rokiv XX st. *Visny'k Pry'karpats'kogo universy'tetu. My'stecztvoznavstvo*. Ivano-Frankivs'k : Plaj, III, 122–132 [in Ukrainian].

26. Polyakova, I., Dejachivs'ka I. (2004). Diyal'nist' Ukrayins'kogo narodnogo teatru im. Ivana Tobilevy'cha. *Visny'k Pry'karpats'kogo universy'tetu. My'stecztvoznavstvo*. Ivano-Frankivs'k : Plaj, VI, 51–63 [in Ukrainian].

27. Romanyuk, L., Cherepany'n, M. (2016). Muzy'chne i teatral'ne zhy'ttya Stany'slavova (druga polovy'na XIX – persha polovy'na XX st.). Ivano-Frankivs'k [in Ukrainian].

28. Sikors'ka I. M. (2021). Opereta "Guczulka Ksenya" Yaroslava Barny'cha: shlyaxy' povernennya. *Ukrayina. Yevropa. Svit. Istorya ta imena v kul'turno-my'stecz'ky'x refleksiyax : materialy' P'yatoyi mizhnar. nauk.-prakt. konf.* Ky'yiv, 4–6 ly'stopada, 217–221 [in Ukrainian].

29. 750 vy'stav Ukrayins'kogo Teatru u L'vovi. (1944). *Nova doba*. Berlin, 30 sichnya, 5 (128), 3 [in Ukrainian].

30. Filonenko, L. (2019). Mif ta real'nist' "Guczulky' Kseni". *Zaxid.net : anality'chne internet-vy'dannya*. 6.03. URL: https://zaxid.net/mif_ta_realnist_gutsulki_ksenyu_n1476977 [in Ukrainian].

31. Filonenko, L. (1999). Yaroslav Barny'ch : naukovo-populyarny'j nary's pro zhy'ttya ta tvorchist'. *Drogoby'ch : Vidrodzhennya* [in Ukrainian].

32. Xmury'j, V. (1931). Mar'yan Krushel'ny'cz'ky'j : etyud. [Xarkiv] : Rux [in Ukrainian].

33. Zastępa. (1929). *Romantyczni. Ziemia Stanisławowska*. Stanisławów, 59, 27 stycznia, 6 [in Polish].

**OPERETTAS BY YAROSLAV BARNYCH ON THE STAGE
OF THE IVAN TOBILEVYCH UKRAINIAN NATIONAL THEATRE:
A HISTORY OF PRODUCTIONS**

Roman LAVRENTII

*Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Theater Studies and Acting,
Faculty of Culture and Arts,
Valova Str., 18, Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: roman.lavrentii@lnu.edu.ua*

The article explores the challenging development of the new operetta on the Ukrainian stage in Galicia during the 1930s. It highlights the expectations of the audience, who sought a new musical and dramatic repertoire that served two purposes: creating a modern national culture with educational, historical, and heroic narratives, while also providing an entertaining and popular urban culture that was distinctly Ukrainian.

The main achievements of Western Ukrainian culture during the interwar period are illustrated through the operettas of Ukrainian composer Yaroslav Barnych, which were staged in collaboration with director Mykola Bentsal at the Ivan Tobilevych Ukrainian National Theater. The aim of this work is to analyze the characteristics of the formation of the new Ukrainian operetta in Galicia, its thematic diversity, and how it was received by audiences of that era.

The research task involves reconstructing the plots and ideas presented to a broad audience through these operettas, based on publications from the 1930s and 1940s, contemporary memoirs, and existing research on the subject. This study also aims to establish accurate historical data regarding the chronology of operetta performances, their subsequent transformations, the existence of multiple versions, and their evolving fate on stage from then to the present.

The research methodology employs objectivity and historicism, as well as analytical and synthetic approaches, with a comparative method used to examine theater-critical publications. Generalization has been utilized in formulating conclusions and critical assessments. The scientific novelty of this work lies in its comprehensive analysis of the history of Barnych's operetta productions, particularly focusing on the prerequisites and unique aspects of their initial performances on the Ukrainian stage.

In summary, modern Ukrainian operettas, alongside historical and heroic dramatic performances at the Ivan Tobilevych Ukrainian National Theater, marked a significant phase in the history of interwar theater in Galicia, reflecting the high level of artistic culture among Ukrainians in the region in line with European trends.

Keywords: modernization, music and drama theater, interwar period (1920–1939), Ukrainian operetta, national identity, stage history.

Стаття надійшла до редколегії 27.02.2025

Прийнята до друку 28.05.2025

УДК 792.97.03.073(477.83/.86-21)"192/193"(091)
DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.133–150>

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР ЛЯЛЬОК У КОНТЕКСТІ МІЖВОЄННОЇ КУЛЬТУРИ ЛЬВОВА

Роман ЛАВРЕНТІЙ

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4434-6647>

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

Софія РОСА-ЛАВРЕНТІЙ

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7550-1131>

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

Розглянуто великий суспільний запит у Галичині 20–30-х років ХХ ст. на розважальний музичний репертуар і радикальніші зміни у напрямі модернізації мистецької мови в західноукраїнському театрі. Розкрито процес утвердження української власне міської театральної культури у Львові та інших містах Галичини та роль у цьому процесі українських театрів-кабаре “Співомовки” (1921) та “Розрада” (1921; 1922); театру ревію “Цвіркун” (1931–1936; 1937–1938); й особливо цікавого явища – “Гротескового театру ляльок “Вертеп наших днів”” (1926 – початок 1930-х) під керівництвом Л. Лепкого і Р. Купчинського, за участі художників П. Ковжуна, Е. Козака, А. Коверка. *Мета статті* – проаналізувати особливості становлення українського театру ляльок у Львові, його існування у формі політичної сатири, репертуарні пошуки, специфіку рецепції тогочасними глядачами. *Формулювання завдання дослідження*. На основі публікацій у пресі 20–30-х років ХХ ст., спогадів сучасників та нечисленних досліджень на цю тему – реконструювати образи та ідеї, які транслював своїм глядачам “Вертеп наших днів”, простежити їх суголосність із соціокультурним контекстом. *Методологія дослідження* ґрунтується на використанні способів об’єктивності та історизму, порівняльного методу під час аналізу театральних публікацій, оригінальних текстів, які звучали зі сцени театру ляльок, а також – частково – семіотичного аналізу для відчитування мовленнєвих каламбурів у вертепі чи його візуальних образів. *Наукова новизна роботи* полягає в акумулюванні інформації про діяльність українського театру ляльок у Львові міжвоєнного періоду та системному узагальненні цієї діяльності, визначенні її місця у процесі модернізації національної культури. *Узагальнені результати*: існування театру ляльок для дорослої

аудиторії “Вертеп наших днів” у ключі політичного кабаре чітко маркувало значний рівень модернізації культурного середовища, засвідчувало “повноту мистецької культури” українців Галичини, посідаючи належне місце у структурі популярного міського репертуару.

Ключові слова: театр ляльок, “Вертеп наших днів”, міська культура, міжвоєнний період (1920–1939), політична сатира, гротеск, автоіронія.

Постановка проблеми. Історія українського театру ляльок у Галичині до середини ХХ ст. сьогодні не виписана належно та не осмислена істориками театру, дослідниками національної культури, а відтак існує хибне враження, що до приходу радянської влади у Львові чи інших містах Галичини взагалі не існувало цієї форми театру, принаймні в координатах українського мистецтва. Така ситуація зумовлена і віддаленістю явища в часі, й політичними факторами: пронаціональне мистецтво Галичини та інших західноукраїнських регіонів було табуйованим в офіційному радянському театрознавстві, а театральні діячі – або репресовані, або зумисне приречені на “забуття” (якщо їм вдалося вчасно емігрувати, їх заочно засудили в СРСР). Лише у незалежній Україні з’явилася можливість вільно писати і досліджувати яскраві та самобутні явища нашої національної історії, по-новому відкривати вимушено забуті її сторінки. Як свідчать архіви документів, відкриті сьогодні, міжвоєнна періодика (яка раніше зберігалася у “спецхранах” і була недоступною звичайним читачам), українське культурне життя того часу стрімко розвивалися, переживаючи складні процеси трансформації, важливу роль у яких відіграло театральне мистецтво, зокрема театр ляльок.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Із сучасних дослідників, які безпосередньо чи опосередковано писали про український театр ляльок у Галичині, насамперед варто назвати театрознавицю Олену Боньковську. В її розлогіму огляді “Театральне мистецтва на західноукраїнських землях у 1918–1939 роках” [2] виділено короткий пасаж і для театру ляльок “Вертеп наших днів” (згодом ці напрацювання були передруковані у підручнику “Історія українського театру” [16]. Принагідно, коротко, але доволі предметно пише про “Вертеп наших днів” і львівська музикознавиця Роксолана Гавалюк, досліджуючи історію приміщення Вищого музичного інституту імені М. Лисенка у Львові (нині – корпус Львівського музичного коледжу імені С. Людкевича) та нотуючи усі театральні колективи, які виступали там [10]. Найбільш розлогим сучасним матеріалом про історію українського театру ляльок у Галичині йдеться у статті “«Вертеп наших днів» – гумористичний барометр галицького суспільства” [35] Наталії Стрілець – наукової співробітниці Музею Богдана Лепкого у Бережанах, де все ж коротко задокументовано діяльність усіх театрів ляльок, до створення яких був причетний Левко Лепкий, і в 1926 – на початку 1930-х у Галичині, і в 40-х роках ХХ ст. у Німеччині. Принагідно про діяльність “Вертепу наших днів” згадано і в інших публікаціях, присвячених дослідженню біографій його творців (наприклад, стаття наукової співробітниці Львівської національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаника Михалюк Мальвіни “Роман Купчинський як автор та об’єкт сатири на сторінках сатирично-

гумористичного журналу «Зиз» (1924–1933 рр.)» [27] та ін.). Окремо варто відмітити відеолекцію у 2 частинах львівської театрознавиці Майї Гарбузюк “Зародження професійного театру ляльок у Львові: вільні лялькові колективи”, де детально представлено історію польськомовного сатиричного театру ляльок у Львові першої третини ХХ ст. [14]. Однак жодне зі згаданих досліджень не дає цілісного уявлення про особливості діяльності українського “Вертепу наших днів”, природу його гумору, майже без цитат оригінальних текстів цього колективу, що свідчить про потребу системного дослідження цього явища та його соціокультурного контексту.

Формулювання цілей статті (постановка завдань). Мета нашого дослідження – проаналізувати особливості становлення українського театру ляльок у Львові, його існування у формі політичної сатири, репертуарні пошуки, природу гумору, специфіку рецепції тогочасними глядачами. Це можна зробити, насамперед, на основі театральних-критичних публікацій у пресі 20–30-х років ХХ ст., спогадів сучасників-глядачів та свідчень самих творців “Вертепу наших днів”, опублікованих пізніше. Сьогодні важливо “реконструювати” образи та ідеї, які транслиував своїм глядачам цей театр, простежити їх суголосність із соціокультурним контекстом.

Виклад основного матеріалу. Після поразки національно-визвольних змагань західноукраїнські землі опинилися у межах Польщі, яка намагалася поновому інкорпорувати ці терени до свого культурно-політичного простору. Відчуваючи загрозу полонізації, українці розбудовують мережу інституцій, покликаних зберегти національну свідомість, серед них важливе місце відводять театрові як інструментові масового впливу. Численні мандрівні українські театри – за настановою громадських організацій – мали виховувати патріотично свідомих громадян, пропонуючи їм національно маркований, серйозний, не розважальний репертуар. Однак таке налаштування спричиняло надмірну консервацію національного мистецтва, залишаючи його поза модернізаційними процесами того часу. Та згодом з’явилося розуміння, що глядачів може виховувати не лише традиційний, показово патріотичний репертуар, а й усвідомлення, що міський репертуар повинен вибудовуватися за іншими принципами, ніж ті, що були напрацьовані українським театром раніше.

Окремо варто наголосити на такій ділянці міжвоєнної міської культури Галичини, як естрадні театральні жанри (кабаре, ревю, сатиричний театр ляльок). Практика театрів-кабаре як невід’ємної частини культури аристократичних розваг Львова на зламі ХІХ–ХХ ст. особливої популярності набула перед Першою світовою війною та під час неї. Перший, власне львівський, постійно діючий театр такого типу – польський Літературно-мистецький театр “Вулик” (“Ul”) – з’явився у місті 1911 р. Серед його проєктів мав своє місце і ляльковий колектив під назвою “Львівські маріонетки”. Український сегмент у цій ділянці – на рівні репертуару – позначений окремими вкрапленнями у загальній “інтернаціональній” розважальній програмі такими спектаклями, як-от фрагменти з “Наталки Полтавки” чи “Запорожця за Дунаєм”. Так, під час російської окупації Львова у 1915 р. окремі українські актори колишнього театру товариства “Руська бесіда”

(В. Коссак, І. Коссакова, С. Стадникова) спорадично виступали в Казино “Брістоль” (нині – будинки на пр. Свободи, 19–21) у складі трупи-вар’єте “Русско-польській театр Миниатюр” чи у водевільному мініатюрному театрі “Cassino de Paris” [1, с. 36–37] (тепер – приміщення Львівського академічного театру ім. Леся Курбаса). Діяльність польських кабаре у цьому приміщенні тривала майже до середини 20-х років минулого століття (театр “Багателя” (Bagatela) [41; 44], однак уже без українських акторів та українського репертуару.

У Галичині міжвоєнного періоду також простежувалася тенденція до витворення театрів малих форм, однак розвивалися вони вже на основі надзвичайно популярного у тогочасній Європі естрадного жанру ревю. Інволюція театру-кабаре від “літературно-мистецьких” форм, призначених насамперед для богеми, до комерціалізованих, популярних його варіантів 20-х років, а згодом – втрата позицій на користь більш демократичного, зрозумілого широкій глядацькій аудиторії театру-ревю була продиктована бурхливими соціокультурними змінами, насамперед міжвоєнною трансформацією способу життя та мислення.

Перші українські “кабаретно-ревійові театри” у Галичині, що постали на початку 20-х років ХХ ст., зіткнулися з проблемою недостатньої інституалізації та розробленості цього напрямку сценічного мистецтва в межах української культурної традиції. Адже популярний репертуар театрів-кабаре у великих містах України не був ані україномовним, ані україноцентричним, розвиваючись переважно в рамках чужих – російських (Київ, Одеса, Харків) та польських (Львів) – національних парадигм. Питання органічної українізації (або й творення ex nihilo) форм легкого міського репертуару в жанрах кабаре та ревю на сценах УСРР постало особливо гостро у 20-х роках у контексті реалізації державної мовно-культурної політики. Щоправда, сам театр-кабаре у радянському просторі було засуджено як “пережиток буржуазного мистецтва”, і він змушений був трансформуватися у більш революційні форми. Зокрема, і Леся Курбас, і його учні деякий час працювали над “прищепленням” українській культурі яскравих естрадних форм театру.

Західноукраїнські приватні короткотривалі “кабаретно-ревійові” практики таких театральних колективів, як Артистична сценка “Співомовки” (1921) під проводом Тиберія Горобця (С. Чарнецького) і Ле-Ле (Л. Лепкого) [33; 34; 36], Літературно-артистичний театр “Розрада” (1921; 1922) [9; 22; 23; 30] чи Український літературно-артистичний театр “Сфінкс” (1925–1926) [2, ч. 2, с. 33] – обидва під керівництвом Я. Давидовича; Артистичний театр “Комета” (1925) під артистичним проводом М. Вороного (з протекторатом Кооперативу “Український театр”) [19] – хоч і розгортали свою діяльність у значно сприятливішому мультикультурному середовищі, все ж стикалися зі спротивом консервативно налаштованого українського глядача.

Зокрема, інформуючи про перший український театр-кабаре у Галичині, громадський діяч, журналіст Ф. Федорців (чоловік акторки С. Федорцевої) побоювся назвати його саме “кабаретовим” й одразу намагався якісно протиставити типовим “низкопробним” розважальним явищам: “Розуміється, «Співомовки» є в повнім того слова значенні літературно-мистецькою сценкою

і своїм змістом та прийомами є далекі від всякого кабареетового намулу. Хоч, правду кажучи, кожна нація є тільки тоді повною нацією, коли всі сторони сучасного життя, найбільш додатні і уємні, може заспокоїти у власнім крузі. Таким чином, можна сміло думати, що діждемося ще й українського кабареу” [38]. Таке обтічне пояснення рецензента не заперечувало факту існування українського театру-кабаре, а радше захищало його від упередженого ставлення глядацької спільноти. Водночас національно маркований характер виступів “Співомовок” приводив до висновків про його ширше, ніж лише розважальне, значення. У програмі були патріотичні стрілецькі пісні у виконанні оперної та концертної зірки М. Валійської (у дівочтві Лебедевої), відомої ще від часів її праці у Театрі М. Садовського у Києві; знаковий солоспів “Гетьмани, гетьмани” М. Лисенка за Т. Шевченком, який принагідно виконував запрошений оперний співак М. Голинський; зразкові фортепіанні імпровізації Л. Туркевича; “куплети” і “мімічні сценки” із тогочасного життя у виконанні актора-кабаретиста Я. Давидовича, авторські читання творів молодих письменників – Л. Лепкого, Р. Купчинського.

Ярослав Давидович – актор, “монологіст” і режисер, який у той час працював на польських сценах кабаре (наприклад, у театрі “Багателя”), після розпаду “Співомовок” 1921 р. намагався вже у своєму приватному колективі “Розрада” (у співпраці з письменником Ю. Шкрумеляком) подолати упередження національної публіки щодо естрадних жанрів, водночас шукаючи оптимальну форму для українського легкого репертуару, який не був би механічним повторенням польського. (Як свідчить друкована програма “вечорів пісні, гумору та сатири”, зокрема театру “Розрада”, у ній були і злободенні монологи українського авторства, і популярні романси, і сатиричні куплети, і модні на той час танцювальні номери, й одноактні “оперети” Ю. Ігоркова з музикою Я. Ярославенка [23]). У пресі дуже позитивно, але обережно оцінювали починання театру “Розрада”, застерігаючи про тонку грань між “літературно-артистичним” і “низькопробним” кабаре: “Давидович виявив вроджений талан гумориста і його праця, може, стане основою сталого українського кабареу, коли видержить межу між комізмом, порнографією і банальністю” [9].

Проте у міжвоєнний період театри-кабаре не змогли досягнути “богемного” рівня поч. ХХ ст., підпорядковуючись загальноєвропейським тенденціям занепаду жанру та переорієнтовуючись на запити широкої глядацької аудиторії. Натомість ревію як значно мобільніший та “загальнодоступний” жанр – на відміну від кабаре – проникало на сцени і малих естрадних театриків, і до репертуару поважних, репрезентативних національних театрів. У другій половині 20-х років минулого століття ревію заповнило сцени майже всіх польських, українських, єврейських театрів у Галичині, спричинивши, зокрема в 30-х роках ХХ ст., так звану хвилю “ревіоманії”. Львів та Станиславів (тепер – Івано-Франківськ) стали потужними базами для гастролей польськомовних варшавських і краківських легких театрів чи окремих акторів-гастролерів (власний перший театр ревію “Львівський Гонг” у Львові був створений у сезоні 1929–1930). А відтак українські театри, які активно переймали ревію, асоціювалися із чужими

“культуртрегерами”, адже засилля ревію витісняло із репертуару твори із більш виразнішою національною ідентичністю, притаманною побутово-етнографічним та романтично-історичним драмам.

Також важливим у формуванні суспільної думки про “ревіювий” репертуар було морально-етичне питання, тобто надто вільне трактування чи навіть руйнування легким театром усталених соціальних зв’язків, світоглядно-релігійних принципів, заторкування табуйованих у суспільстві тем тощо. Особливо у другій половині 1930-х років – на фоні перспективи полонізації українського національного космосу та загальної модерністичної тенденції до нівелювання “традиційних” цінностей – західноукраїнська критика підкреслено гостро реагувала на ревію та інші форми легкого театру. Зокрема, 1938 р. у газеті “Українські вісти” писали про шкідливість “великоміських” жанрів для морально здорового (на думку рецензента) українського середовища Галичини [39].

Однак масовий глядач Галичини міжвоєнного періоду загалом незмінно охоче відвідував розважальні вистави, що спонукало навіть серйозні репрезентативні театри заради “каси” вводити ревію до своїх репертуарів. Адже концертна форма спектаклю, дотепний конферансьє, окремі короткі номери (“точки”), – то серйозні, то відверто пародійні веселі куплети та фінальна пісня – як основні компоненти ревію – дарували глядачам враження легкості, безтурботної забави, давали можливість відпочити від реальності, обтяженої економічними та соціально-політичними кризами міжвоєнного періоду. Також варто наголосити, що інтерес до такої форми подання сценічного матеріалу безпосередньо підігрували й інші види інформаційно-мистецької комунікації – кіно та радіо: зокрема, надзвичайно популярними були тоді американські та західноєвропейські комедійні короткометражні фільми, а також – у Польській Республіці – польські радіо-ревію, насамперед у передачі “На веселій львівській хвилі” з її незмінними ведучими Щепком і Тоньком (1933–1939).

Хронологічно найпершими українськими власне театрами ревію у Галичині можна вважати уже згадані театральні проекти Я. Давидовича середини 20-х років минулого століття та приватну трупу Олеса Степового (1927–1928). Ревію становило важливу частку режисерського доробку названих митців і пізніше – у різнопрофільних театрах, де їм доводилося працювати: УНТ ім. І. Тобілевича (Я. Давидович, 1928–1929) [43], Український театр “Заграва” (О. Степовий, 1931–1933) [40]. Додамо, що надзвичайно популярні ревію “Крізь рожеві окуляри” та “Без куртини” авторства О. Степового ставились і в інших театрах.

Серед українських театрів малих форм, які діяли у міжвоєнному Львові чи в його культурному полі, на ревію спеціалізувалися й “Експериментальна сценка «Богема»” під керівництвом П. Сороки [2, ч. 2, с. 33], й Український театр “Криве дзеркало” [17], створений сином Й. Стадника Яремою Стадником після його повернення із УСРР у 1931 р. (один сезон виступав у Першій державній українській музичній комедії у Харкові). Зокрема, “Криве дзеркало” називали чисто “ревієвим” театром, якому характерні “ніжний гумор, легка сатира” [29], а загалом у непретензійних ревію, наприклад “Жінки горою” чи “Тримаймося, не даймося”, вставлені були українські народні пісні у чудовому

сольному виконанні С. Стадникової [15]. Із тогочасних популярних на західноукраїнських землях музичних шлягерів, уперше апробованих на сцені “Кривого дзеркала”, варто насамперед згадати танго Я. Барнича “Чи тямиш?..” (1932), яке звучало пізніше на всіх українських і навіть польських вечірках, у кав’ярнях.

Зрештою, у міжвоєнний період з’являлося багато і менш помітних театрів ревію, які проіснували від одного до кількох місяців, як-от “Весела Буда” у Львові (1932) чи “Весела сценка «Розвага»” під керівництвом Л. Кривицької та Б. Проскурницького (1936) [8] та ін. Така доля характерна не лише для українських труп у Львові: уже згаданий перший у місті театр ревію “Львівський Гонг” (“Lwowski Gong”) протримався лише один сезон (1929–1930); як і зрештою остання польська трупа ревію – “Кривий ліхтар” (“Krzywa Latarnia”, 1939).

Найпомітнішим і найвитривалішим у Галичині 30-х років ХХ ст. українським театром ревію був львівський колектив “Цвіркун” (1930–1936; 1937–1938) під керівництвом Петра Сороки (до 1932) та Романа (Рудольфа) Залуцького (псевдонімом Олесь Остоя). Цьому театрові вдалося закріпитися у Львові, “стаціонаруватися” на деякий час у будинку Ремісничої Палати (нині – приміщення Львівського академічного обласного театру ляльок), який у 30-х роках стали називати “саля «Цвіркуна»”. Попри неминуче запозичення популярних іноземних фрагментів, “Цвіркунові” вдалося виробити український за духом, легкий, саме міський репертуар, залучивши тогочасних українських авторів. Найпопулярніші ревію – “Як вертїти, то вертїти” (1931), “Не банкрутуємо” (1931) А. Курдидика, “Все для ідеї” (1931) Р. Сливки, “Біда біду перебуде” (1932), “Бо хто не ризикує...” (1932) Р. Сливки, П. Сороки та інших авторів, “Ревія ревій” (1932), “Весняні настрої” (1932), “Все на горячо” (1932), “Можна, але зосторожна” (“Можна, але обережно”, 1938) – були сповнені не лише безтурботним гумором, а й актуальними політично ангажованими рефлексіями, а також яскравими патріотично-ностальгійними елементами: інсценізаціями українських пісень, “настрєєвими картинами зі стрілецького життя”, номерами-декламаціями, національними танцювальними композиціями у народних строях тощо. Важливо, що деякі фрагменти, розіграні на сцені “Цвіркуна”, анекдотичні ситуації чи особливо влучні куплети перетворювалися, так би мовити, на “шлягери”, стаючи надбанням міської популярної культури [20].

В естрадному ключі у міжвоєнний період функціонувало і таке явище міської культури, як політично-сатиричний театр ляльок. У польській театральній традиції театр маріонеток здобув популярність ще на початку ХХ ст., відродився з новими силами під час Першої світової війни й уже у 20-х роках був добре відомим явищем – власне як політично-сатиричний театр, особливо яскравими періодами якого можна вважати 1911–1912, 1916–1917, 1925–1931 рр. [14]. Натомість український театр ляльок у Галичині міжвоєнного періоду представлений лише двома осередками у Львові та Самборі. З огляду на специфіку нашого дослідження зосередимося лише на львівському “Гротесковому театрі ляльок «Вертеп наших днів»” (1926 – початок 1930-х, із перервами) під керівництвом Галактіона Чіпки (Романа

Купчинського) і Ле-Ле (Левка Лепкого), з участю Едварда Козака (Еко), Андрія Коверка – художників і авторів ляльок, Павла Ковжуна – автора вертепної скриньки [3; 7; 25; 28; 37; 42]. Інший національний осередок лялькарства – Український ляльковий театр у Самборі при товаристві “Просвіта” (1928–1930) [4], керований Євгеном Рудим, – існував за більш традиційними принципами та не виходив за межі Самбірщини.

“Вертеп наших днів” (Український гротесковий театр ляльок; “Наш вертеп”; “Новий вертеп”), неодноразово з’являючись й охоплюючи короткотривалими проєктами-турне Галичину другої половини 20-х – початку 30-х років, будував свою мистецьку програму за зразками популярних пародій на відомих громадських, політичних та інших діячів, практикованих у ревію, і частково взоруючись на подібні паралельні процеси у польському театрі ляльок у Львові.

Вертепні ляльки, однак із портретними рисами та характерними для зображуваних персоналій ракурсами, темпоритмом поведінки, інтонаціями – у формі політичного памфлету-кабаре – зображали, наприклад, тогочасних українських послів (депутатів) до польського парламенту Остапа Луцького та Зиновія Пеленського; голову Наукового товариства ім. Шевченка Кирила Студинського; ідеолога українського інтегрального націоналізму Дмитра Донцова чи відомого літературного і театрального критика, письменника Михайла Рудницького (у виставі названого “Міхуелем Рудницьким” – очевидно, з натяком на єврейське походження та його типову, часом пошноби́стському критичну оцінку здобутків західноукраїнської культури).

Варто наголосити, що імена персонажів частково були зашифровані, надаючи глядачам шанс самотужки розгадати запропонований театром “ребус”. Зокрема, це могли бути звичайні перші літери імен та прізвищ зображуваної особи: “Мриць Гикетей” (Гриць Микитей, журналіст, громадський і політичний діяч, один із засновників “Української Партії Праці”), “Лясьо Сюдкевич” (Сясьо, тобто Станіслав Людкевич, композитор, педагог). Або ж у гру вступали витонченіші мовленнєві каламбури: “Народу Кість з роду Левітів” – Кость Левицький (активний діяч уряду Західно-Української Народної Республіки), “Євген Суверен” – Євген Петрушевич (президент Західно-Української Народної Республіки). Деякі імена добирали за політичною належністю чи кольором одягу, як-от “Червоний Прелат” – отець Леонтій Куницький, декан деканату Львова, парох Собору св. Юра; “Ундист у чорних окулярах”; “Комуніст у глясе рукавичках”. Чи професійною діяльністю – як-от “Останній директор театру” – Йосип Стадник, актор, режисер, відомий театральний діяч, директор низки театрів у Галичині. Насамперед творцям вистав ішлося про медійність зображуваних осіб, упізнаваність цих постатей без слів, але ляльковий персонаж наприкінці свого виступу все ж розкривав карти, називаючи себе, хоч і вигаданим іменем-ребусом. Були у виставах й іронічно трактовані узагальнені типи представників різних соціальних та культурних прошарків українського суспільства чи деяких угруповань, як-от тип галицького москвофіла, члена “Рускої матиці”, якого висміювали за його симпатії до “російської культури”.

Система персонажів варіювалася щоразу, хоч були персоналії, які “перемандровували” з проєкту в проєкт. Сталою залишалася і сюжетна канва, підпорядкована вертепному принципів: персонажі йшли до Вифлеєму, щоб поклонитися новонародженому... От тільки в ролі трьох царів виступали: “Цар Скоропада” (очевидно, Павло Скоропадський, екс-гетьман України), “Цар Преднарком” (Йосиф Сталін, радянський диктатор), “Цар Симеон” (Симон Петлюра, отаман Армії УНР)... Нагадаємо, що цей “Вертеп” показували на початку 1926 р., коли образ радянського володаря можна ще було трактувати іронічно, а С. Петлюру ще не вбили радянські спецслужби... Пізніше у сюжеті вертепу в ролі одного з трьох “Царів” з’явився Василь Вишиваний (Вільгельм фон Габсбург), на якого багато хто також покладав великі надії, пов’язані з відродженням української державності. Патріотична тональність вирізнялася ще й тим, що провідником для трьох царів був спершу селянин “Кум Іван”, але згодом цей персонаж трансформувався в легендарного січового стрільця Івана Цяпку-Скоропада.

Зацитуємо ширший фрагмент із III дії “Вертепу” 1928 р., опублікований у львівському гумористичному журналі “Зиз”, де іронічно обіграний факт повернення зі США колишнього політичного діяча Західно-Української Республіки Осипа Назарука, який змінив свою політичну орієнтацію, зблизився з Українською Християнською Організацією та став головним редактором її газети “Нова Зоря”):

Хор за сценою:

Радуйтеся, гори, доли,
Луги, Січи і Соколи,
Бо надходить з Америки
Муж побожний і великий.
Назар Рук [Осип Назарук]:

Dolar vobiscum!

Шек Ерик [Петро Шекерик-Доників]: (До Триля): Хто то, батьку?

Триль [Кирило Трильовський]: Не знаєш? Це бувший радикальний друк: схемник і затворник Наазрук.

Шек Ерик (до Назарука): Ах, товариш Назарук. Чому Ви, товаришу, покинули радикалів?

Назар Рук: Блажен муж іже не іде на совіт нечестивих!

Шек Ерик: До Риму, шукати Митрополита!

Триль: Митрополита? Може, для Америки?

Назар Рук: В Америці я вже зробив порядок. Тепер ще мушу навести лад в Галичині.

Триль: А що з гетьманом Скоропадським, пане Товаришу?

Назар Рук: Во-первих, я не є вам товариш, бо ви є безбожники; во-вторых Скоропадського не вважаю гетьманом, бо він не має грошей... [6, с. 3].

Як бачимо з наведеного уривка, тут є і словесні каламбури на рівні обіграваннями прізвищ, і на рівні модифікації християнського привітання: замість “*Dominus vobiscum!*” (“Господь з вами!”) – “*Dolar vobiscum!*”, що іронічно натякає на меркантильність, удавану побожність політичного діяча.

Надибуємо і сатиричні випадки щодо кардинальної зміни його політичної позиції та цінностей.

З одного боку, тексти “Вертепу наших днів” тяжіли до стилістики класичної традиції вертепної драми періоду козацького бароко – з її бурлескно-травестійним гумором. Як наголошували творці у програмці: “Український вертеп має давню свою традицію, сягаючи ще до часів Мазепи і Києво-Могилянської Академії. Модні тепер на чужині цього роду постановки являються у нас тільки відродженням колишнього українського гумору, якого не хибувало в давнину київським «спудеям» та «філософам»” [7].

А з іншого боку, відбувалося витворення модерних популярних форм естрадної культури, водночас міцно опертих на національний ґрунт. Як наголосив театральний критик: “Видко, що відновлення старої традиції вертепної драми, що ставала трибуною суспільної сатири – відповідає потребі нашого часу” [5, с. 4]. Інший рецензент у 1928 р. також підкреслював важливість сатиричної сценічної культури – як свідчення модерності нації, готової говорити про себе в іронічному ключі: “У всіх народів сатира все була великим педагогічним засобом. І чим культурніший нарід, тим більшу і тим благороднішу роллю відіграє в нього сатира в громадському житті” [28]. А відомий театральний критик Михайло Рудницький, попередньо вказавши на низку недоліків вистави, у якій його ж самого висміювали, чітко артикулював вагомість явища сатиричного театру ляльок як свідчення зрілості української нації: “Культурно доросли ми вже до того рівня, що не кричимо з обурення, коли сатира періщить різних діячів і поневолі шпигає не одного особисто” [25].

Показово також, що діяльність “Вертепу наших днів” одразу сприймали контекстуально, глядачі так чи інакше порівнювали український театр із паралельними явищами в польському культурному житті Львова. “Ті, що були на аналогічному вертепі у польським «Семафорі», стверджують згідно, що «Вертеп наших днів» у гуморі та інвенції (винахідливості. – Р. Л.) не тільки не лишається позаду тамтого, але що його випереджує [...]. Музичний дострій та хори, нема сумніву, стоять багато вище, як у польським театрику, який у цій царині мусить завсіди робити великі зусилля, щоби дорівняти нашим музикальним землякам, які при допомозі кількох навіть звичайних голосів уміють скласти прегарний дострій”, – писала українська газета “Діло” у 1926 р. [5, с. 4]. Наведена цитата свідчить і про конкурентоспроможність українського сатиричного театру ляльок, і про суголосність пошуків цього театру – загальноєвропейським тенденціям того часу.

Проект “Вертеп наших днів” існував у кількох випусках: дві “програми” 1926 р. (друга серія йшла під назвою “Маскарада”), одна 1928 р. та ще одна 1931 р. Тексти і музику писали громадські діячі, письменники і журналісти, колишні воїни УСС Роман Купчинський (на псевдо Галактіон Чіпка) і Левко Лепкий (на псевдо Ле-Ле; рідний брат письменника Богдана Лепкого). Едвард Козак – відомий карикатурист, письменник і журналіст згадував, що він долучився зі своїми текстами уже для третього “випуску” (1928) [18]. Ляльки – за ескізами Л. Лепкого – вирізав Андрій Коверко – відомий скульптор, автор пам’ятника Андрєєві Шептицькому; пізніше, уже для

нового вертепу ляльки робила Марія Козак – дружика Е. Козака [18]. Саму вертепну скриньку виготовив Павло Ковжун – також відомий художник-графік і мистецтвознавець. Ролі виконували актори-лялькарі Григор Ничка, Володимир Гірняк та Луць Лісевич.

Після Львова виступали в Перемишлі, Станиславові, Коломиї, Стрию, Дрогобичі, Самборі, Тернополі та багатьох інших містах Галичини. Крім того, саме “Вертеп” став чи не єдиним західноукраїнським театральним продуктом міжвоєнного періоду, який було показано за океаном: у 1930 р. Луць Лісевич та Володимир Гірняк із тією ж “програмою” здійснили гастрольне турне українськими осередками Канади і США [24].

Однак специфічні вистави “Вертепу наших днів” усе ж передбачали дуже поінформованого глядача, – знайомого зі складними соціокультурними процесами у Галичині та геополітичними настроями, здатного “впізнавати” у ляльках конкретних одіозних діячів, – а така публіка не завжди збиралася навіть у Львові [3; 25]. Навіть у програмках до вистав лише підкресленими натяками представляли персонажів і попереджали: “Нехай ті, що будуть почувати себе враженими, доглянувши дещо спільного між ляльками і своєю особою, пам’ятають, що сатира робить честь тим, яких вибирає на предмет свого гумору” [7]. Елітарність, конвенційність гумору “Вертепу” спричинилися до того, що його репертуар усе ж був зрозумілий лише для вузького кола і, як застерігав письменник, театральний діяч та ідеолог західноукраїнського лялькового театру Євген Рудий: “для широкого загалу не має значення” [31].

Водночас простежувався певний процес вигасання ідейного спектра творців цього театру. Кожен наступний проєкт “Вертепу” після його резонансного турне 1926 р. (під назвами: Український гротесковий театр ляльок; “Наш вертеп”; “Вертеп наших днів”; “Новий вертеп”) фактично повторював здобутки попередніх. “Відчувається брак добрих політичних концептів, які мусілося заступати нудними дещо монольогами на мало інтересні теми. Віднеслося вражіння, що ініціатори театру є зв’язані якоюсь цензурою, яка не дозволяє ввести до вертепу кілька маркантних і пікантних подій з останніх часів” [3], – писав у 1931 р. журналіст, кінокритик Ярослав Бохенський. Ці спостереження підтверджують і слова критика М. Рудницького, який також акцентував на “невпізнаваності” ляльок для пересічного глядача та “застарілості” певних жартів у виставах [25].

Крім того, рецензент М. Рудницький застерігав проти наявних у виставах “перегинів”, тобто браку відчуття міри: “Сатира не мусить бути справедливою. Зате мусить бути інтелегентною” [25]. Адже між висміюванням окремих членів та нівеляцією ролі самої національної інституції (Всеукраїнська академія наук; західноукраїнський політичний рух тощо) – дуже тонка межа. “Крім того, вважаємо сумнівної вартості тенденцію виводити в ляльковій ревії постаті, що відіграли вже в нашому політично-громадському житті якусь історичну роль давно, їм може б належався тепер спокій (як през[идент] Петрушевич, д-р К. Левицький)”, – застерігав рецензент під криптонімом “Н. Н.” [28]. Отже, все ж шлося про недоторканість певних тем, інституцій, історичних постатей з огляду на їхнє значення для національної історії. Недоторканість – з метою самозбереження національної пам’яті, національної ідентичності українців у

держав, де цю пам'ять послідовно стирають (Польща, СРСР). І якщо в Галичині це питання залишалося дискусійним, то в чутливих щодо національних загроз українських громадах Канади і США одразу рішуче засудили такі “перегини” гастролуючого там у 1930 р. “Вертепу наших днів”, наголосивши, що не з усього можна сміятися (насміхатися) [24].

На завершення варто зауважити, що, крім сатиричного вертепу, Р. Купчинський та Л. Лепкий у міжвоєнний період були причетні й до інших проєктів у сфері театру ляльок, зокрема до вистави “Лис Микита” за І. Франком (1926), у якій казкових персонажів озвучувала відома драматична акторка Софія Федорцева [26]. Ця вистава також мала політичні підтексти, однак тут було використано ляльки іншого (силуетного, вирізаного з фанери) типу. Саме “Вертеп наших днів” залишався їхнім пріоритетним унікальним проєктом, що функціонував як політичне ревю.

Були у Львові й інші українські театри ляльок – уже під час німецької окупації міста, – як-от театр для дітей, яким керував Августин-Юрій Шерегій. Самі ж Р. Купчинський та Л. Лепкий повернулися до своєї ідеї у другій половині 40-х років ХХ ст., однак уже на еміграції – у таборі переміщених осіб (біженців від радянського режиму) в селищі Бльонгофен поблизу Кальтенталю (Баварія, Німеччина) [32, с. 177; 35]. А згодом – намагалися працювати в цьому ключі й на еміграції у США, однак це вже не був театр ляльок, а театр ревю – повністю в живому плані [35].

Висновки. Для міжвоєнної театральної культури Львова характерні бурхливі модернізаційні зміни, сплеск розважального репертуару й поява нових жанрів та форм театру. Зокрема, більш модерними і відкритими до змін у 20–30-х роках ХХ ст. були саме театри малих форм, що розвивалися спершу у форматі “артистичних кабаре”, а згодом – на основі надзвичайно популярного у тогочасній Європі естрадного жанру ревю. Яскравим явищем у руслі названих процесів стала поява у театральному ландшафті Галичини й українського театру ляльок у 20–30-х роках ХХ ст. у ключі політичного кабаре. Попри небезпідставні закиди у його бік це явище сигналізувало про модернізаційні, співзвучні актуальним європейським, явища в українському театрі, засвідчуючи “повноту мистецької культури” українців краю, посідаючи належне місце у структурі популярного міського репертуару. Постановникам “Вертепу наших днів” йшлося також про створення образів і тем саме міської української культури, розбудову урбаністичного національного дискурсу.

Список використаної літератури та джерел

1. Боньковська О. Львівський театр товариства “Українська бесіда”. 1915–1924. Львів : Літопис, 2003. 342 с.
2. Боньковська О. Театральне мистецтво на західноукраїнських землях у 1918–1939 роках. *Студії мистецтвознавчі*. Ч. 4 (20). Театр. Музика. Кіно. Київ, 2007. С. 35–52 ; Ч. 2 (22). Театр. Музика. Кіно. Київ, 2008. С. 27–48.
3. Бох[енський] Я. Вертеп наших днів. *Кіно*. Львів, 1931. Ч. 9. С. 11. (З театру).
4. *Вертеп*. Самбір, 1930. 1 жовтня. Ч. 2. С. 2-3.

5. (“Вертеп наших днів”). *Діло*. Львів, 1926. 10 лютого. Ч. 30. С. 4. (З театру).

6. Вертеп наших днів (виїмок з III-ої дії). *Зиз*. Львів, 1928. 1 червня. Ч. 11. С. 3-4.

7. “Вертеп наших днів”. Лялькова гротеска в 3-ох явах з прольоґом. Постановка Галактіона Чіпки і Леле. Ляльки виконав арт. Коверко : програма. *Архів Р. Гавалюк* (м. Львів).

8. Весела сценка у Львові. *Обрії*. Львів, 1936. 27 лютого. Ч. 4. С. 5. (Театр і кіно).

9. Вечір “Розради”. *Діло*. Львів, 1922. 6 вересня. Ч. 5. С. 6. (Новинки).

10. Гавалюк Р. Велика театральна історія однієї невеликої сцени. Частина четверта: наче квіти крізь асфальт. *Фотографії старого Львова*. 25.05.2020. URL: <https://photo-lviv.in.ua/velyka-teatral-na-istoriia-odniiei-nevelykoi-stseny-chastyna-chetverta-nache-kvity-kriz-asfal-t/>.

11. Галактіон Чіпка [Купчинський Р.]. Вертеп Наших Днів. *Діло*. Львів, 1926. 9 лютого. Ч. 29. С. 3. (Відгуки дня).

12. Галактіон Чіпка [Купчинський Р.]. Самосуд. (Замість рецензії на “Маскараду”, II. серію “Вертепу наших днів”). *Діло*. Львів, 1926. 13 травня. Ч. 103. С. 3. (Відгуки дня).

13. Галактіон Чіпка і Леле з Вертепом. *Зиз*. 1926. 15 травня (ч. 9). С. 4.

14. Гарбузюк М. Зародження професійного театру ляльок у Львові: вільні лялькові колективи. *My Smart Digital Class. Study History of Puppetry Art Worldwide*. 15 лютого 2023 р. Ч. 1. URL: <https://youtu.be/fngWJmsbENs?si=EKgsVU3HeR8pOijj> ; Ч. 2. URL: <https://youtu.be/7vEF6Vgc1wY?si=qH6F9jU0uwm0kGTt>.

15. *Діло*. Львів, 1932. 3 вересня. Ч. 195. С. 4. (Дописи. Рава-Руська).

16. *Історія українського театру* : у 3 т. Т. 3. Київ, 2009.

17. Клим[овський] Я. Театр “Криве дзеркало” під кер[івництвом] Яреми Стадника. *Наш театр. Книга діячів українського театрального мистецтва 1915–1991* / за ред. Г. Лужницького і Л. Полтави. Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто : Об'єднання мистців української сцени (ОМУС), 1992. Т. II. С. 527–529.

18. Козак-Еко Е. Торги у четверги. *Сучасність*. Мюнхен, 1984. Вересень. Ч. 9 (281). С. 55–60.

19. Крушельницький А. Артистичний театр “Комета”. (Під протекторатом кооперативи “Український Театр” під артистичним проводом Миколи Вороного). *Діло*. Львів, 1925. 24 травня. Ч. 113. С. 3. (З театру).

20. Лаврентій Р. Львівський український театр ревію “Цвіркун” (30-і роки XX ст.). *Вісник НТШ* : Інформаційне видання Світової Ради Наукових товариств ім. Шевченка. 2008. № 40 (осінь–зима). С. 25–27.

21. Лаврентій Р. Український театр Богдана Сарамagi (30-ті роки XX ст.). *Вісник НТШ* : Інформаційне видання Світової Ради Наукових товариств ім. Шевченка. 2013. Чис. 49 (весна–літо). С. 52–55.

22. Лаврінович К. [Поліщук К.]. Дещо про кабарет. *Театральне мистецтво*. Львів, 1922. Вип. VII–VIII. Жовтень. С. 4–6.

23. Літ. артистичний театр при Союзі Укр. Театр. Мистецтва у Львові “Розрада” [анонс програми виступів]. *Театральне мистецтво*. Львів, 1922. Вип. VI. С. 16.

24. Львівський “Вертеп” в Америці. *Діло*. Львів, 1930. 21 травня. Ч. 110. С. 3. (За океаном).

25. м. р. [Рудницький М.]. “Новий вертеп”, ляльковий театр. Саля музичного Т-ва ім. Лисенка. *Діло*. Львів, 1931. 24 квітня. Ч. 88. С. 3-4. (Зі сцени й естради).

26. Малицька К. “Лис Микита” у вертепі. (Після генеральної проби). *Діло*. Львів, 1926. 5 червня. Ч. 123. С. 4. (З театального життя).

27. Михалюк М. Роман Купчинський як автор та об’єкт сатири на сторінках сатирично-гумористичного журналу “Зиз” (1924–1933 pp.) : зб. праць Наук.-дослід. ін.-ту пресознавства. 2018. Вип. 8. С. 346–356. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/ZPNDZP_2018_8_27.

28. Н. Н. Вертеп наших днів. (Лялькова ревія в 3 діях Галактіона Чіпки і Леле). *Діло*. Львів, 1928. 24 травня. Ч. 114. С. 3.

29. *Новий час*. Львів, 1931. 9 грудня. Ч. 284. С. 6.

30. О. Ярослав Давидович. *Театральне мистецтво*. Львів, 1922. Вип. VII–VIII. Жовтень. С. 18.

31. Рудий Е. П. Модерна техніка лялькового театру. *Вертеп*. Самбір, 1930. 1 вересня. Ч. 1. С. 2.

32. Смик Р. Дещо про “вертепи”. *Лежить на серці доля України. Виступи. Публікації. Рецензії. Листи. Бібліографічний покажчик* : ювілейна зб. на пошану подвижника укр. культури д-ра Романа Смика. Тернопіль : Джура, 2003. С. 175–178.

33. “Співомовки”. *Українське життя*. Станиславів, 1921. 17 квітня. Ч. 3. С. 3. (Новинки).

34. “Співомовки” або рутенщина. *Рідний край*. Львів, 1921. Ч. 106. С. 3.

35. Стрілець Н. “Вертеп наших днів” – гумористичний барометр галицького суспільства. *Обласний комунальний музей Богдана Лепкого, м. Бережани* : офіційний сайт. URL: http://www.lepkiy.te.ua/index.php/uk/statistika-uchast-u-konferentsiiah/26-vertep-nashykh-dniv-humorystychnyy-barometr-halytskoho-suspilstva?fbclid=IwAR2MR8mVCZIIkaK2lyNU7EouJYUCmYlSAoaNfNnnrGXbWkjs_Mw7zqm2IxM.

36. Тиберій Горобець [Чарнецький С.]. З дороги життя. “Співомовки”. *Український вістник*. Львів, 1921. 14 квітня. Ч. 64. С. 3. (Малий фейлстон).

37. Український театр ляльок Галактіона Чіпки і Леле. *Діло*. Львів, 1926. 3 липня. Ч. 145. С. 4. (Оповідки).

38. Ф. [Федорців Ф.]. Співомовки. *Український вістник* (?). Львів, 1921. Цит. за: *Наш театр. Книга діячів українського театального мистецтва 1915–1991* / за ред. Г. Лужницького і Л. Полтави. Нью-Йорк ; Париж; Сідней ; Торонто : Об’єднання мистців української сцени (ОМУС), 1992. Т. II. С. 379–380.

39. Ч. [Купчинський Р.?]. На театральні теми. (Голос села). *Українські вісти*. Львів, 1938. 19 вересня. Ч. 208. С. 4.

40. Шашаровський В. Олесь Степовий. *Наш театр. Книга діячів українського театрального мистецтва 1915–1991* / за ред. Г. Лужницького і Л. Полтави. Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто : Об'єднання мистців української сцени (ОМУС), 1992. Т. II. С. 187–189.

41. Шидловська М. Кабаретовий Львів / пер. Наталя Вус. *І : незалежний культурологічний часопис*. Львів, 2004. Чис. 36: Галичина – країна людей. URL: <http://www.ji.lviv.ua/n36-1texts/szydlowska.htm>.

42. Шило. Рефлексії по “Вертепі”. *Новий час*. Львів, 1928. 15 липня. Ч. 159. С. 5. (Малий фейлетон).

43. F.-Ski. Rewia teatru Tobilewicza. *Ziemia Stanisławowska*. Stanisławów, 1929. № 58. 20 stycznia. S. 8. (Ze sceny).

44. Szydlowska M. Kabarety i rewie we Lwowie. *Pamiętnik Teatralny* : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce teatru. 2009. Z. 1–2. S. 23–83.

References

1. Bon'kovs'ka, O. (2003). L'vivs'kyj teatr tovary'stva “Ukrayins'ka besida”. 1915–1924. L'viv : Litopy's [in Ukrainian].

2. Bon'kovs'ka, O. (2007, 2008). Teatral'ne mystecztvo na zachidnoukrayins'ky'x zemlyax u 1918–1939 rokax. *Studiya my'stecztoznavchi*, 4 (20). Teatr. Muzy'ka. Kino. Ky'yiv, 35–52 ; 2 (22). Teatr. Muzy'ka. Kino. Ky'yiv, 27–48 [in Ukrainian].

3. Box[ens'kyj], Ya. (1931). Vertep nashy'x dniv. *Kino*. L'viv, 9, 11. (Z teatru) [in Ukrainian].

4. *Vertep* (1930). Sambir, 1930. 1 zhovtnya, 2, 2–3 [in Ukrainian].

5. (“Vertep nashy'x dniv”). (1926). *Dilo*. L'viv, 10 lyutogo, 30, 4. (Z teatru) [in Ukrainian].

6. Vertep nashy'x dniv (vy'yimok z III-oyi diyi). (1928). *Zy'z*. L'viv, 1 chervnya, 11, 3–4 [in Ukrainian].

7. “Vertep nashy'x dniv”. Lyal'kova g'roteska v 3-ox yavax z prol'og'om. Postanovka Galaktiona Chipky' i Lele. Lyal'ky' vy'konav art. Koverko : programa. *Arxiv R. Gavalyuk* (L'viv) [in Ukrainian].

8. Vesela scenka u L'vovi. (1936). *Obriyi*. L'viv, 27 lyutogo ; 4, 5. (Teatr i kino) [in Ukrainian].

9. Vechir “Rozrady”. (1922). *Dilo*. L'viv, 6 veresnya, 5, 6. (Novy'nky') [in Ukrainian].

10. Gavalyuk, R. (2020). Vely'ka teatral'na istoriya odniyei nevely'koyi sceny'. Chasty'na chetverta: nache kvity' kriz' asfal'. *Fotografii starogo L'vova*. 25.05. Retrieved from: <https://photo-lviv.in.ua/velyka-teatral-na-istoriia-odniiei-nevelykoi-stseny-chasty-na-chetverta-nache-kvity-kriz-asfal-t/> [in Ukrainian].

11. Galaktion Chipka [Kupchy'ns'ky'j R.]. (1926). Vertep Nashy'x Dniv. *Dilo*. L'viv, 9 lyutogo, 29, 3. (Vidguky' dnya) [in Ukrainian].

12. Galaktion Chipka [Kupchy'ns'ky'j R.]. (1926). Samosud. (Zamiesz' recenziyi na “Maskaradu” II. seriyu “Vertepu nashy'x dniv”). *Dilo*. L'viv, 13 travnya, 103, 3. (Vidguky' dnya) [in Ukrainian].

13. Galaktion Chipka i Lele z Vertepom. (1926). *Zy'z*. 15 travnya, 9, 4 [in Ukrainian].

14. Garbuzyuk, M. (2023). Zarodzhennya profesijnogo teatru lyal'ok u L'vovi: vil'ni lyal'kovi kolekty'vy'. *My Smart Digital Class. Study History of Puppetry Art Worldwide*. 15 lyutogo, 1. Retrieved from: <https://youtu.be/fngWJmsbENs?si=EKgsVU3HeR8pOijj>; 2. Retrieved from: <https://youtu.be/7vEF6Vgc1wY?si=qH6F9jU0uwm0kGTt> [in Ukrainian].

15. Dilo. (1932). L'viv, 3 veresnya, 195, 4. (Dopy'sy'. Rava-Rus'ka) [in Ukrainian].

16. Istoriya ukrayins'kogo teatru : u 3 t. T. 3. Ky'yiv, 2009 [in Ukrainian].

17. Kly'm[ovs'ky'j], Ya. (1992). Teatr "Kry've dzerkalo" pid ker[ivny'cztvom] Yaremy' Stadny'ka. *Nash teatr. Kny'ga diyachiv ukrayins'kogo teatral'nogo my'stecztva 1915–1991 / za red. G. Luzhny'cz'kogo i L. Poltavy'.* N'yu-Jork ; Pary'zh ; Sidnej ; Toronto : Obyednannya my'stciv ukrayins'koyi sceny' (OMUS), II, 527–529 [in Ukrainian].

18. Kozak-Eko, E. (1984). Torgy' u chetvergy'. *Suchasnist'.* Myunxen, Veresen', 9 (281), 55–60 [in Ukrainian].

19. Krushel'ny'cz'ky'j, A. (1925). Arty'sty'chny'j teatr "Kometa". (Pid protektoratom kooperaty'vy' "Ukrayins'ky'j Teatr" pid arty'sty'chny'm provodom My'koly' Voronogo). *Dilo.* L'viv, 24 travnya, 113, 3. (Z teatru) [in Ukrainian].

20. Lavrentij, R. (2008). L'vivs'ky'j ukrayins'ky'j teatr revyu "Czvirkun" (30-ti roky' XX st.). *Visny'k NTSh : Informacijne vy'dannya Svitovoyi Rady' Naukovy'x tovary'stv im. Shevchenka.* № 40 (osin'–zy'ma), 25–27 [in Ukrainian].

21. Lavrentij, R. (2013). Ukrayins'ky'j teatr Bogdana Saramag'y' (30-ti roky' XX st.). *Visny'k NTSh : Informacijne vy'dannya Svitovoyi Rady' Naukovy'x tovary'stv im. Shevchenka.* 49 (vesna–lito), 52–55 [in Ukrainian].

22. Lavrinovy'ch, K. (1922). [Polishhuk K.]. Deshho pro kabaret. *Teatral'ne my'stecztvo.* L'viv, VII–VIII, Zhovten', 4–6 [in Ukrainian].

23. Lit. Arty'sty'chny'j teatr pry' Soyuzi Ukr. Teatr. My'stecztva u L'vovi "Rozrada" [anons programy' vy'stupiv]. (1922). *Teatral'ne my'stecztvo.* L'viv, VI, 16 [in Ukrainian].

24. L'vivs'ky'j "Vertep" v Amery'ci. (1930). *Dilo.* L'viv, 21 travnya, 110, 3. (Za okeanom) [in Ukrainian].

25. m. r. [Rudny'cz'ky'j, M.]. (1931). "Novy'j vertep", lyal'kovy'j teatr. Salya muzy'chnogo T-va im. Ly'senka. *Dilo.* L'viv, 24 kvitnya, 88, 3–4. (Zi sceny' j estrady') [in Ukrainian].

26. Maly'cz'ka, K. (1926). "Ly's My'ky'ta" u vertepi. (Pislya g'eneral'noyi proby'). *Dilo.* L'viv, 5 chervnya. Ch. 123. S. 4. (Z teatral'nogo zhy'ttya) [in Ukrainian].

27. My'xalyuk, M. (2018). Roman Kupchy'ns'ky'j yak avtor ta ob'yekt saty'ry' na storinkax saty'ry'chno-gumory'sty'chnogo zhurnalu "Zy'z" (1924–1933 rr.). *Zbirny'k prac' Naukovo-doslidnogo insty'tutu presoznavstva,* 8, 346–356. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/ZPNDZP_2018_8_27 [in Ukrainian].

28. N. N. (1928). Vertep nashy'x dniv. (Lyal'kova reviya v 3 diyax Galaktiona Chipky' i Lele). *Dilo.* L'viv, 24 travnya, 114, 3 [in Ukrainian].

29. *Novy'j chas.* L'viv, 1931. 9 grudnya. Ch. 284. S. 6 [in Ukrainian].

30. O. (1922). Yaroslav Davy'dovy'ch. *Teatral'ne my'stecztvo.* L'viv, VII–VIII, Zhovten', 18 [in Ukrainian].

31. Rudy'j E. (1930). II. Moderna tehnika lyal'kovogo teatru. *Vertep*. Sambir, 1 veresnya, 1, 2 [in Ukrainian].

32. Smy'k, R. (2003). Deshho pro "vertepy". *Lezhy't' na serci dolya Ukrayiny'. Vy'stupy'. Publikaciyi. Recenziyi. Ly'sty'. Bibliografichny'j pokazhchy'k* : yuvilejna zbirka na poshanu podvy'zhny'ka ukrayins'koyi kul'tury' d-ra Romana Smy'ka. Ternopil': Dzhura, 175–178 [in Ukrainian].

33. "Spivomovky". (1921). *Ukrayins'ke zhy'ttya*. Stany'slaviv, 17 kvitnya, 3, 3. (Novy'nky') [in Ukrainian].

34. "Spivomovky" abo rutenshhy'na. (1921). *Ridny'j kraj*. L'viv, 106, 3 [in Ukrainian].

35. Strilecz', N. "Vertep nashy'x dniv" – gumory'sty'chny'j barometr galy'cz'kogo suspil'stva. Oblasny'j komunal'ny'j muzej Bogdana Lepkogo, m. Berezhany' : oficijny'j sajt. Retrieved from: http://www.lepkij.te.ua/index.php/uk/statti-ta-uchast-u-konferentsiiakh/26-vertep-nashykh-dniv-humorstychnyy-barometr-halytskoho-suspilstva?fbclid=IwAR2MR8mVCZIIkaK2lyNU7EouJYUCmYISAOaNFnnrGXbWkjs_Mw7zqm2Ixm [in Ukrainian].

36. Ty'berij Gorobecz' [Charnecz'ky'j S.]. (1921). Z dorogy' zhy'ttya. "Spivomovky". *Ukrayins'ky'j vistny'k*. L'viv, 14 kvitnya, 64, 3. (Maly'j fejlyeton) [in Ukrainian].

37. Ukrayins'ky'j teatr lyal'ok Galaktiona Chipky' i Lele. (1926). *Dilo*. L'viv, 3 ly'pnya. Ch. 145. S. 4. (Opovistky') [in Ukrainian].

38. F. [Fedorciv F.]. (1921). Spivomovky'. *Ukrayins'ky'j vistny'k* (?). L'viv, Cy't. za: *Nash teatr. Kny'ga diyachiv ukrayins'kogo teatral'nogo my'stecztva 1915 – 1991*. (1992). / za red. G. Luzhny'cz'kogo i L. Poltavy'. N'yu-Jork ; Pary'zh ; Sidnej ; Toronto : Obyednannya my'stciv ukrayins'koyi sceny' (OMUS), II, 379–380 [in Ukrainian].

39. Ch. [Kupchy'ns'ky'j, R.?]. (1938). Na teatral'ni temy'. (Golos sela). *Ukrayins'ki visty*'. L'viv, 19 veresnya, 208, 4 [in Ukrainian].

40. Shasharovs'ky'j, V. (1992). Oles' Stepovy'j. *Nash teatr. Kny'ga diyachiv ukrayins'kogo teatral'nogo my'stecztva 1915–1991* / za red. G. Luzhny'cz'kogo i L. Poltavy'. N'yu-Jork ; Pary'zh ; Sidnej ; Toronto : Obyednannya my'stciv ukrayins'koyi sceny' (OMUS), II, 187–189 [in Ukrainian].

41. Shy'dlovs'ka, M. (2004). Kabaretovy'j L'viv / perekl. Natalya Vus. *Yi : nezalezhny'j kul'turologichny'j chasopy's*. L'viv, 36: Galy'chy'na – krayina lyudej. Retrieved from: <http://www.ji.lviv.ua/n36-1texts/szydlowska.htm> [in Ukrainian].

42. Shy'lo. (1928). Reflyeksiyi po "Vertepi". *Novy'j chas*. L'viv, 15 ly'pnya, 159, C. 5. (Maly'j fejlyeton) [in Ukrainian].

43. F.-Ski. (1929). Rewia teatru Tobilewicz. *Ziemia Stanisławowska*. Stanisławów, 58, 20 stycznia, 8. (Ze sceny) [in Polish].

44. Szydłowska, M. (2009). Kabarety i rewie we Lwowie. *Pamiętnik Teatralny* : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce teatru, 1–2, 23–83 [in Polish].

**UKRAINIAN PUPPET THEATRE
IN THE CONTEXT OF THE INTERWAR CULTURE IN LVIV**

Roman LAVRENTII

*Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Theater Studies and Acting,
Faculty of Culture and Arts,
Valova Str., 18, Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: roman.lavrentii@lnu.edu.ua*

Sofiia ROSA-LAVRENTII

*Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Theater Studies and Acting,
Faculty of Culture and Arts,
Valova Str., 18, Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: sofiya.rosa-lavrentiy@lnu.edu.ua*

The article explores the significant public demand in Galicia during the 1920s and 1930s for engaging musical content and the substantial shifts toward modernizing the artistic language of Western Ukrainian theater in the region. It highlights the establishment of Ukrainian urban theater culture in Lviv and other cities in Galicia, focusing on the contributions of various Ukrainian cabaret theaters such as “Spivomovky” (1921) and “Rozrada” (1921; 1922), the revue theater “Tsvirkun” (1931–1936; 1937–1938), and the particularly notable “Grotesque Puppet Theater ‘Vertep of Our Days’” (1926 – early 1930s), led by Lev Lepkyi and Roman Kupchynskyi. This theater featured artists such as Pavlo Kovzhun, Edvard Kozak, and Andrii Koverko.

The study's objective is to analyze the characteristics of the Ukrainian puppet theater's emergence in Lviv, its role in political satire, its repertoire innovations, and how it was received by audiences of that era. The research task involves reconstructing the images and ideas that “Vertep of Our Days” conveyed to its audience based on contemporary press publications, memoirs, and limited scholarly studies on the topic.

The research utilizes methods of objectivity and historicism, a comparative analysis of theater-critical publications, original texts performed at the puppet theater, and a partial semiotic analysis to interpret the linguistic puns and visual imagery present in the performances.

The study is noteworthy for gathering information about the activities of the Ukrainian puppet theater in Lviv during the interwar period and systematically summarizing these activities to establish their significance within the broader context of national cultural modernization. The findings indicate that the “Vertep of Our Days” puppet theater, operating in the format of political cabaret, highlighted a significant level of cultural modernization and reflected the depth of artistic expression among Ukrainians in Galicia, earning its rightful place in the popular urban repertoire.

Keywords: puppet theater, “Vertep of Our Days”, urban culture, interwar period (1920–1939), political satire, grotesque, auto-irony.

Стаття надійшла до редколегії 28.02.2025

Прийнята до друку 28.05.2025

УДК 792.97(430)(045)

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.151–165>

FIGURENTHEATER – ТЕРМІН, ЩО ЛЕГІТИМІЗУВАВ СТАТУС ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК У НІМЕЧЧИНІ

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*

Досліджено еволюцію дискусії німецьких лялькарів щодо професійного терміну для визначення мистецтва театру ляльок. Дискусія розпочалася в 1963 р. у журналі “Figurentheater” двома статтями видатного німецького лялькаря і громадського діяча Фріца Вортельмана. Розкрито основні чинники, які зумовили необхідність заміни поняття “Puppentheater” на “Figurentheater”, зокрема: укріплення художнього авторитету театру ляльок у німецькому театральному процесі та суспільстві, боротьба із клішованим сприйняттям театральної ляльки лише як атрибуту виховного знаряддя педагогів або розваги для дітей, а також намагання охопити всі різновиди і форми лялькарства однією універсальною дефініцією. Проведено паралелі між розглянутим історичним кейсом німецьких діячів лялькового театру та сучасною вербальною дискусією серед українських лялькарів щодо доцільності використання словосполучень “театр ляльок” і “ляльковий театр”.

Ключові слова: театр ляльок, лялька, термінологія, дискурс, театральний журнал, Фріц Вортельман, Німеччина.

Постановка проблеми. У професійній спільноті лялькарів України побутує неписане правило, згідно з яким театр ляльок у жодному разі не можна називати “ляльковим”. Упередження, що це слово негативно позначається на креативному авторитеті такого різновиду театру, применшує його значення й автоматично відправляє на маргінес театрального процесу. Не буде перебільшенням сказати, що часто-густо “ляльковий” звучить для українських лялькарів із принизливими конотаціями¹.

Аби відповісти, чому так трапилося, звернімося до невеличкого історичного екскурсу. Тривалий час українські лялькарі практикували вистави

¹ Авторка статті зазначає, що особисто не поділяє цієї позиції і не вбачає проблеми у використанні слова “ляльковий” як синоніма словосполучення “театр ляльок”. Водночас її непокоїть усталеним ставленням до театру ляльок як до “лялькового” – тобто уявно другорядного або “несправжнього” – в українському суспільстві.

у так званому мандрівному театрі (вертепні видовища, ширмові комедії з рукавичковими ляльками), не маючи стаціонарного приміщення на відміну від драматичних, оперних та інших театрів. У 20-х роках ХХ ст. вони нарешті отримали постійну сцену (такий собі маркер “професіоналізму”), однак радянські ідеологи обмежили митців лише дитячою аудиторією, прирікаючи на показ вистав лише у дитячих садках і школах. Такий стан речей аж ніяк не сприяв зміцненню авторитету лялькарів, закріпивши за ними статус “виключно-дитячого-театру”. Навіть достатньо гучні та успішні кейси реалізації на сценах театрів ляльок глибоких драматургічних творів для дорослої публіки не змогли кардинально змінити сприйняття лялькарства, асоціюючись у глядача з дитячими забавками та сумнозвісною “несерйозністю”, “ляльковістю”.

Ось так і трапилося, що боротьба зі словом “ляльковий” для лялькарів України ототожнюється з боротьбою за професійну гідність.

Ця стаття покликана продемонструвати, що такий шляхетний герцг повинен відбуватися не лише на вербальному рівні. Крім того, вона розкриває причини і наслідки перегляду лялькарями Німеччини професійної термінології у 60-х роках ХХ ст. і досліджує, як зміна дефініцій у професійному глосарії німецького лялькарства (заміна терміна “Puppentheater” на “Figurentheater”) позначилася на сприйнятті мистецтва театру ляльок, театральної ляльки і авторитету лялькаря як митця в німецькому суспільстві загалом.

Мета статті – дослідити, як запропонований у 1963 р. Фріцем Вортельманом термін “Figurentheater” змінив ставлення до театру ляльок у Німеччині та вплинув на розвій цього мистецтва на інституційному рівні.

Актуальність дослідження. Розвідка наголошує на важливості не лише усних дебатів майстрів лялькової справи, а й продуманої програми дій, скерованих на зміцнення престижу цього різновиду театру, зокрема фіксації аргументації у друкованих виданнях. Цей успішний кейс німецьких діячів театру ляльок може стати хорошим прикладом для наслідування українськими лялькарями, а також стартовим майданчиком для розробки своєрідної “roadmap” щодо стратегії покращення репутації театру ляльок не лише в українському театральному процесі, а й суспільстві.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тема професійної термінології німецького лялькарства в українській науковій думці підіймається вперше, відповідно, україномовних розвідок з цієї проблематики нема. Цей факт змусив авторку звернутися до першоджерел: для роботи було використано статті й монографії німецьких теоретиків і практиків театру ляльок. Відправною точкою для дослідження стала стаття Фріца Вортельмана “Інший театр. Роздуми про сучасний німецький театр ляльок” 1963 р., з якої, власне, і розпочалася полеміка щодо доцільності введення нового терміна Figurentheater та перегляд усталеного професійного глосарія німецьких лялькарів. Важливими документами для дослідження рефлексії нового професіоналізму майстрами лялькової справи стали праці митців східної та західної Німеччини, які представляли різні естетичні школи. Йдеться про монографії “Ляльковий театр як синергетичний вид мистецтва” (1989) Констанци Кавракової-Лоренц та “Неможливий театр – про феноменологію театру ляльок” (1990) Вернера

Кнодгена. Цікаво, що останній виносить у заголовок своєї книги лексичну конструкцію, подібну до тієї, яку використав у своїй програмній статті 1963 р. Фріц Вортельман – “інший театр”. У цьому жесті вбачається певна тяглість процесу підтримки оновленої термінології. Доповнюють корпус першоджерел розвідки Герда Таубе “Театр ляльок як культурно-історичний феномен. Попередні дослідження соціальної та культурної історії театру ляльок” (1995) та Андреа Шмідт “Між традицією та експериментом. Начерки про театр ляльок, авангард, продовження традицій та про розбудову інституцій: з особливим фокусом на діяльності Фріца Вортельмана” (2002). Усі зазначені матеріали було отримано на запит авторки статті за підтримки очільниці Дослідницького центру Німецького форуму лялькового мистецтва і театру ляльок FIDENA у м. Бохум Марайке Гаубиць. Усі першоджерела вперше введено у науковий обіг українського театрознавства. Оскільки предмет дослідження стосується професійних театральних термінів, для роботи було використано низку словників (“THEATRICA. Лексикон” Олександра Клековкіна, “Словник театру” Патріса Паві) та енциклопедій (німецька Енциклопедія Брокгауз та електронна англomовна версія Світової енциклопедії мистецтва театру ляльок WERA, яка є проєктом Міжнародної спілки діячів театру ляльок UNIMA).

Виклад основного матеріалу. Німеччина, як і переважна більшість країн Європи, мала досвід релігійного театру ляльок із рухомими або механізованими скульптурами (Kippe), вуличних народних ширмових комедій із щонайменше двома рукавичковими ляльковими героями (Гансвурстом, Касперле) та вистав з маріонетками, в основу найбільш популярних сюжетів яких було покладено історії про доктора Фауста та ловеласа Дон Жуана. На початку XX ст. у країні вже було зафіксовано певну термінологію, що позначала лялькову виставу, театр ляльок та лялькарство як напрям художньої діяльності.

Перші шість десятиліть минулого століття найуживанішими термінами, якими послуговувалися німецькі лялькарі, а також і все німецьке суспільство та німецькомовне театрознавство, – були Puppentheater (ляльковий театр) та Puppenspiel (лялькова вистава). Однак на початку 60-х років XX ст. розпочалася серйозна полеміка, яка спонукала мистецький загал і пересічних глядачів країни змінити своє бачення театру ляльок та його місця у загальній парадигмі сценічного мистецтва і театального процесу.

Дискусія щодо термінологічного і статусного визначення театру ляльок розпочалася у 1963 р., коли відомий “ентузіаст лялькового мистецтва, бохумський² театрознавець і публіцист” [9] Фріц Вортельман у своїй статті “Інший театр. Роздуми про сучасний німецький театр ляльок” (“Das andere Theater. Betrachtungen zum deutschen Figurentheater der Gegenwart”) вперше використав поняття “Figurentheater”. Він запропонував використовувати цей

² Бохум – німецьке місто у землі Північний Рейн-Вестфалія, один із провідних промислових центрів Рурського індустріального регіону. Водночас – один із головних дослідницьких, наукових і креативних осередків театру ляльок у сучасній Німеччині.

термін для визначення театру ляльок у всій Федеративній республіці Німеччини, й, певне, був би радий, якби естафету підтримали колеги з Німецької демократичної республіки, попри те, що їх вже як два роки розділяв берлінський мур та “«німецько-німецький» кордон” [5].

У такий спосіб лялькар започаткував дебати, що тривають уже півстоліття і мають не лише художній, а й відкрито політичний характер. Складається враження, що масштаб полеміки – без перебільшень – загальнонаціональний, і є не філологічною дискусією для фахівців, а – диспутом, що охопив усі верстви населення, які були так чи інакше дотичні до театральної ляльки: митців, перформерів, дослідників, навіть глядачів – реальних та потенційних.

Стаття не має на меті продемонструвати точний переклад українського поняття “Puppentheater” та “Figurentheater”, адже в вітчизняному театрознавстві поки що нема відповідників, які б відображали повноту цих термінів. Тож використовуємо оригінальні терміни німецькою мовою.

Утім, у лексиконі “THEATRICA” О. Клековкіна знаходимо термін “театр фігур”, який “поряд з іншими (театр анімації, театр предметів) вживається для заміни звичного театр ляльок” [3, с. 705]. Цікаво, що оригінальний правопис латинкою у лексиконі театрознавець наводить не німецькою, а польською мовою. Однак лялькарі Європи визнають, що якісне смислове переосмислення цього терміна та обстоювання його переваг перед звичайним словосполученням “театр ляльок” запропонували саме німецькі колеги, зокрема згадуваний Фріц Вортельман та його послідовники.

Не менш важливо зазначити, що термін “фігуративний”, похідний від слова “фігура”, в українському просторі найчастіше вживають щодо образотворчості – насамперед живопису й скульптури. Натомість театральна сфера пов’язує цей термін з креативними експериментами німецького митця Оскара Шлеммера, зокрема постановкою “Das figurale Kabinett” 1922 р. В українській театрознавчій думці назву цієї вистави перекладено як “Фігуративний кабінет” (праці М. Гринишиної, Г. Веселовської, О. Клековкіна).

Сценічний простір цієї синтетичної постанови “нагадував метафізичну абстракцію, на тлі якої хороводили різнокольорові пласкі фігури з рухомими частинами” [1, с. 124]. Протягом дії, “керовані схованими позаду виконавцями, вони пересувалися за складними траєкторіями, гуртувалися, розходилися у різні боки, втрачали і знаходили частини своїх тіл і т. д.” [1, с. 124]. Основним засобом виразності тут справді були так звані “Kunstfigur” [2, с. 95], тобто не традиційні маріонетки або ж рукавичкові ляльки, відомі театральним діячам і глядачам 20-х років ХХ ст., а – своєрідні антропоморфні лялькові гібриди. Нині такі фігури часто-густо можна побачити навіть у програмних репертуарних постановках театрів ляльок, що в своїх пошуках вже давно вийшли за межі експерименту.

Проте “Фігуративний кабінет”, як і решта робіт Оскара Шлеммера та його колег по Баугаузу початку ХХ ст., котрі сміливо експериментували з методами “оляльковування” персонажів, їхнього зовнішнього вигляду і манерою рухатися, не дали поштовху до широкої загальнонаціональної

дискусії щодо переосмислення специфіки та природи театру ляльок. Натомість така дискусія розпочалася 1963 р.: грудневий номер загальнонаціонального професійного журналу “Der Puppenspieler” (“Лялькар”), що виходив друком у ФРН та висвітлював питання історії і сучасності театру ляльок, було перейменовано на “Figurentheater”. За цим насправді карколомним кроком стояв головний видавець та очільник Німецького інституту лялькарства Фріц Вортельман.

Епітет “карколомний” як характеристика цієї історичної події використано не випадково, адже “зміну назви <журналу> було розкритиковано великою кількістю читачів”, а новий термін “Figurentheater” лялькарі західної Німеччини одразу ж охрестили “як провокаційний, штучно сконструйований та аж надто сучасний” [13, с. 76]. Автор терміна та ініціатор перейменування часопису підкріпив своє рішення двома публікаціями, вміщеними у згадане груднєве число: “Інший театр. Роздуми про сучасний німецький театр ляльок” та “Стосовно нової назви”. Жанр останньої статті можна кваліфікувати радше як маніфест, з яким Фріц Вортельман виступив на захист цього нововведення у лялькарстві.

Ознайомившись із текстом його другої статті-заяви, можна виділити три головні причини для введення у професійний обіг нового терміна: розширити коло поціновувачів театру ляльок й аудиторію читачів журналу (“мета полягає в тому, щоб це коло було значно більше, ніж коло експертів” [17, с. 61]), максимально відокремити театр ляльок від асоціацій із дитячим контентом (“дуже часто театр ляльок сприймається як такий, що створений лише для дітей <...>, що його не можна сприймати серйозно, принаймні з художньої точки зору” [17, с. 62]), віднайти універсальний термін для визначення театру ляльок, що повністю відображатиме форми й види ляльок і фігур (“у німецькій мові відсутній безпомилковий збірний термін для інституції, яку ми раніше називали «ляльковим театром»” [17, с. 62]).

Загалом усі зацитовані вище аргументи засвідчують головну думку: німецький театр ляльок перебуває у незаслужено приниженому становищі. Видавець у своїх численних виступах, статтях і зверненнях вдавався навіть до слова “девальвація”, наполягаючи на тому, що процес соціального знецінення стосується не лише театру ляльок, а й пов’язаних із ними елементів: лялькаря, театральної ляльки, лялькової постановки тощо. Він наголошував, що лялькарство в Німеччині стрімко втрачає свій мистецький авторитет. Причину Фріц Вортельман убачав саме в клішованому баченні глядачами “близькості театру ляльок до дитячої гри” та, як наслідок, автоматичному зарахуванні “лялькової гри до наївно дитячого контексту” [13, с. 76]. Тож одне з його головних завдань полягало у дистанціюванні лялькарства від асоціацій лише з дитячою аудиторією та репертуаром для дітей.

В цей час поставлене завдання можна було розцінити як сізіфову працю, адже йшлося зокрема про десятиліття тісної офіційної співпраці театрів ляльок Німеччини зі школами та виховними закладами для дітей і молоді, – підтримуваної на державному рівні, яка “офіційно апострофувала театр ляльок як сучасний” [14, с. 155].

Варто нагадати, що вже “у 1920-х роках було розроблено новий напрям

педагогіки, який передбачав зосібна використання рукавичкової ляльки” [7, с. 267]. Як зазначає Енциклопедія Брокгауз, “театр ляльок знайшов свій шлях до шкіл і був включений до програми уроків завдяки властивій йому здатності стимулювати творчу уяву та потужній сугестивній силі” [7, с. 267]. Отже лялькарі поступово осідають “у класах початкової школи та дитячих садках”, які стають їхніми “постійними місцями роботи” [7, с. 267] замість сцени – стаціонарної або ж вуличної.

Водночас змінився і контингент лялькарів. Дедалі частіше ними ставали вчителі, а почасти й старші учні. Німецький історик театру Герд Таубе зауважує, що починаючи з “1920-х років німецький молодіжний рух пропагував лялькарство як аматорську гру” [14, с. 150]. Проте, за його словами, декілька професійних лялькарів-ентузіастів проводили курси підвищення кваліфікації та надавали друковані інструкції з конструювання ляльок, основ маніпуляції, намагалися інтегрувати їх у навчальний процес. Однак ця фахова підтримка була недостатньою і не могла охопити усіх шкіл, дитячих садків і навчальних закладів Німеччини.

Закономірно невдовзі за театром ляльок закріпилася слава “популярного й легкодоступного виду діяльності” (навіть не виду мистецтва), що стрімко і суттєво “знизило репутацію цього виду театру в суспільній свідомості” [14, с. 150]. Сучасні лялькарі Німеччини, з огляду на те, що згадана проблема є нагальною для них і сьогодні, погоджуються, що свого часу “визнання лялькарства в соціальній сфері й сфері педагогіки було куплене задорогою ціною” [14, с. 156] – позбавленням спілкування з дорослою аудиторією і тривалим утриманням від створення вистав, які виходили б за межі освітнього процесу дітей.

Сам Фріц Вортельман, розпочинаючи свою кар’єру лялькаря у 20-х роках минулого століття, був свідком і учасником цих процесів. Паралельно із навчанням на театрознавця в Університеті Мюнхена, він також мав досвід тісної співпраці зі школами, зокрема працюючи з рукавичковими ляльками як перформер. Однак уже тоді він чітко вловлював “збіги та паралелі між спробами реформування театру й авангардними тенденціями у візуальному мистецтві” [13, с. 7], їхній перегук із пошуками у царині лялькарства, яке робило свої перші кроки назустріч експериментам, та перші спроби відокремитися від сфери лише дитячої гри.

Фріца Вортельмана як професійного театрознавця не полишала думка про “виокремлення театру ляльок в самостійну дисципліну, яку також можна було б досліджувати науково” [13, с. 76]. Це було його метою з 20-х років минулого століття, проте на порядку денному Німеччини 30–40-х років стояли зовсім інші питання. Фріц Вортельман зумів повернутися до свого омріяного надзавдання набагато пізніше, уже після завершення Другої світової війни, і навіть не одразу, а через два десятиліття потому, у 60-х роках.

Як уже було зазначено, перейменування театру ляльок “Puppentheater” на “Figurentheater” спричинило багато сумнівів, суперечок і навіть відкритих конфліктів у колег з лялькового цеху. Навіть сам Фріц Вортельман іронічно зазначав: “Вони вважали нову назву почасти надто надуманою, почасти підкреслено сучасною, потім надто безглуздою, навіть неточною і, нарешті,

непридатною, оскільки вона здавалася провокативною” [13, с. 76].

Складність полягала у трактуванні та сприйнятті нового поняття лялькарями різних регіонів країни, генерацій, естетичних уподобань і характеру креативної діяльності. Цікаво, що і на початку 60-х років у західній Німеччині, і сьогодні в усіх культурних регіонах світу, де практикують використання театру ляльок, розуміння і трактування професіоналізму “Figurentheater” можуть суттєво відрізнятися.

Звісно, в 1963 р. поява нової дефініції, навіть попри супровід статті-роз'яснення від самого автора терміна, викликала багато тлумачень. Найкраще їх узагальнив німецький лялькар і педагог Вернер Кнодген у монографії “Неможливий театр. До феноменології театру ляльок”. Розмірковуючи про термін “Figurentheater” у 1990 р., – майже тридцять років після його першої появи – він озвучує варіанти, що з'являлися у колах професійних німецьких лялькарів і глядачів: “чи це концептуальна переоцінка народного мистецтва, яке згорнулося до іграшкового формату?”; “чи цей термін просто кращий?”; “чи це слово для позначення лялькової вистави, яка в основному намагається приховати старий комплекс неповноцінності лялькарів?”; чи ляльковий театр відноситься до новостворених окремих дисциплін: оживлення матеріалів і предметів, змішування різних типів фігур і технік?”; “чи, можливо, це означає відкриті форми гри, котрі дедалі частіше практикуються, у яких маніпулятори помітні поряд зі своїми театральними героями?” [11, с. 12].

Це – не весь перелік здогадок і теорій, більш чи менш обґрунтованих спеціалістами лялькової справи Німеччини, озвучених усно чи зафіксованих у друкованому слові. Цікаво, що у впровадженні нового терміна деякі лялькарі вбачали й небезпечні наративи. Здебільшого це стосувалося представників старшого покоління, які практикували традиційні ширмові вистави з народним героєм Німеччини – рукавичковою лялькою Касперле, так званий Касперль-театр (Kasperltheater). Негативне ставлення лялькарів-традиціоналістів до нового терміна, а також до його автора і прибічників має цілком логічне пояснення: у професійних колах німецьких лялькарів існував “постулат, що Figurentheater є більш розвиненою формою театру ляльок”, порівняно з Puppentheater, з яким асоціювали консервативніші форми лялькового театру – ширмові вуличні комедії. Саме через це “традиційні гравці відкинули цей термін” [13, с. 77], адже у разі підтримки їхня перформативна діяльність автоматично була б знецінена і зневажена.

Подібно до традиційних лялькарів украй негативно до нового терміна і змін як таких поставилися майстри лялькової сцени Німецької демократичної республіки. Крім художніх та естетичних протиріч, важливу роль у цьому протистоянні відіграла політична ситуація і розколотість Німеччини на захід і схід – вільний, демократичний та заангажований, соціалістичний підходи до творення мистецтва, відповідно. Лялькарі заходу представляли цех фрілансерів, які здебільшого не мали диплому лялькаря (приходили у професію з інших царин мистецтва – живопису, скульптури, драматичного мистецтва), східні ж митці лялькового кону тяжіли до соціалістичної реалістичної естетики, для них знаком якості було отримання профільної освіти (з 1952 – в Академії сценічних мистецтв у Празі, або з 1971 – в Академії драматичного мистецтва

імені Ернста Буша у Берліні).

Отже, “відмінні одне від одного шляхи розвитку театру ляльок у Східній і Західній Німеччині після Другої світової війни проявлялися, з-посеред іншого, й у різній термінології: ляльковий театр (Puppentheater) проти театру ляльок (Figurentheater)” [13, с. 77]. Підтверджує це мистецьке й політичне протистояння уже згадуваний німецький історик театру Герд Таубе. Він наголошує, що “ситуація в німецькому ляльководстві характеризується концептуальним протиставленням лялькового мистецтва (Figurentheater) та лялькового театру (Puppentheater)” [14, с. 145]. Ця конфронтація зафіксована навіть у наукових розвідках – “програмних творах прихильників концепції Puppentheater (Кавракова-Лоренц, 1986) та прихильників Figurentheater (Кнодген, 1990)” [14, с. 151]. Йдеться про розвідку німецької художниці театру ляльок Констанци Кавракової-Лоренц “Ляльковий театр як синергетичний вид мистецтва” та працю “Неможливий театр: про феноменологію театру ляльок” німецького лялькаря і педагога Вернера Кнодгена.

Згадані митці, крім креативної практики, активно розбудовували вищу школу професійної підготовки лялькарів Німеччини. Варто зауважити, що Констанца Кавракова-Лоренц спочатку викладала, а згодом з 1990 по 1993 рік завідувала відділенням театру ляльок у Берлінській Академії драматичного мистецтва ім. Е. Буша. Вернер Кнодген у 1983 р. став співзасновником Школи театру ляльок на базі Державного університету музики та сценічних мистецтв у Штутгарті й тривалий час був там професором. Природно, що свої мистецькі й світоглядні переконання науковці передали наступним поколінням митців лялькової справи східної та західної Німеччини. Не викликає подиву і той факт, що між зазначеними вищими навчальними закладами і досі точаться наукові та художні дискусії щодо професійної термінології та призначення театру ляльок.

Однак повернімося до точки відліку, до 1963 р., коли Фріц Вортельман уперше оприлюднив поняття Figurentheater. Тієї пори йому жодним чином не йшлося про розпалювання конфлікту між представниками різних генерацій лялькарів або ж культурних і політичних регіонів Німеччини. Він мав шляхетну мету – переосмислення місця і значення театру ляльок і лялькаря як митця у німецькому суспільстві. В цьому він убачав своє високе призначення як лялькаря, котрий обіймає доволі високі посади (очільник Німецького інституту лялькарства), має важелі впливу (голова лялькового комітету в Міністерстві культури землі Північний Рейн-Вестфалія) і комунікаційний інструментарій (видавець серій “Майстри лялькарства – видатне німецьке та зарубіжне лялькарство сучасності”, “Дослідження та навчання”, “Техніка театру ляльок”, “Бохумський громадянин”).

Попри те, що митець мав серйозний професійний бекграунд як практик лялькової сцени, фокус його інтересів завжди тяжів до “культурно-політичних та організаційних питань” [13, с. 7], куди надзвичайно органічно вписувалася промоція театру ляльок, який він прагнув розвинути під новим лейблом “Figurentheater”.

Для Фріца Вортельмана було не лише важливо вписати цей термін у всі можливі тексти, замінити назви, а й змінити ставлення до театру ляльок як серед фахівців, так і серед глядачів, підняти його на вищі щаблі. Тобто

лялькареві йшлося про занесення нового професіоналізму не лише до професійного, а й побутового дискурсу.

Поняття *дискурсу*, напевне, найкраще ілюструє масштаби завдань Фріца Вортельмана. Тут доречно звернутися до визначення дискурсу, наданого Соломією Павличко у монументальній для української науки праці “Дискурс модернізму в українській літературі”. На думку науковиці, дискурс “передовсім є мовою, котра розуміється як висловлювання і відтак включає суб’єктів, які говорять або пишуть, а також слухачів або читачів, які є об’єктами дискурсу”, він також “може включати будь-яке висловлювання як частину соціальної практики” [4, с. 50].

Отже, своїм новим терміном Фріц Вортельман прагнув охопити суб’єктів дискурсу театру ляльок, тобто самих лялькарів, та його об’єктів – глядачів, як реальних, так і потенційних. Німецький дослідник театру ляльок Герд Таубе наголошує, що своєю боротьбою за обстоювання нового терміна та громадянсько-мистецькою позицією загалом Вортельман творив так званий *легітимаційний* дискурс [14, с. 154] в німецькому суспільстві щодо театру ляльок як різновиду мистецтва. Таким способом його зусилля “були спрямовані на всебічне соціальне визнання лялькарства і, у зв’язку з цим, на соціальне вдосконалення лялькарів та їхньої професії” [14, с. 154]. Без перебільшень, наголошує Герд Таубе, “у цьому відношенні легітимаційний дискурс є явищем історичним і сучасним” [14, с. 154].

В ініційованому Вортельманом дискурсі можна виокремити декілька магістральних напрямів, кожен з яких представляв особливу стратегію, чию “ефективність і необхідність не можна заперечувати”, а саме: “стратегія підкреслення унікальності театру ляльок (Puppentheater) порівняно з акторською діяльністю” (йдеться про драматичний театр); “стратегія утвердження ляльки та лялькового театру як мистецтва чи мистецького жанру”, “стратегія теоретичного обґрунтування мистецтва театру ляльок” [14, с. 151]. Також до цього переліку можна долучити “гонитву за офіційною можливістю навчання” [13, с. 77], тобто розвій вищої школи та фахової освіти для лялькарів у Федеративній республіці Німеччина. Варто зазначити, що в усіх окреслених векторах своєї громадської, наукової, педагогічної та мистецької діяльності Фріц Вортельман досяг успіху. І в кожному з них прозвучав саме термін Figurentheater.

Зокрема щодо вирішення питання професійної освіти лялькарів він став піонером у західній Німеччині. Завдяки його зусиллям у країні з’явилися навчальні заклади, спеціальні курси й освітні програми на базі вишів, що забезпечували фахову підготовку як лялькарів-практиків, так і теоретиків, перформерів та театрознавців.

У 1970 р. у м. Бохум було засновано Коледж театру ляльок (Figurentheater-Kolleg), у якому спочатку пропонували дворічну програму підготовки лялькарів. Згодом там зосередилися на наданні освітніх програм у сфері театру ляльок – воркшопів, курсів та інтенсивів від провідних майстрів не лише Німеччини, а й з усього світу. На сьомому році свого існування коледж став “державною організацією безперервної освіти” [8]. У 2010 р. він був “сертифікований Асоціацією перевірки якості безперервної освіти” [12]

(Gütesiegelverbund Weiterbildung e.V.). Нині коледж “є єдиним місцем у Європі, де можна підвищити кваліфікацію у сфері театру ляльок без відриву від виробництва”³ [8].

Безумовною педагогічною перемогою Фріца Вортельмана на шляху до розбудови вищої освіти для лялькарів Німеччини було запровадження в 1974 р. до навчальної програми студентів освітньо-кваліфікаційних рівнів бакалавр та магістр одного з найбільших університетів Німеччини – Рурського університету у Бохумі – спеціального курсу “Вступ до вивчення театру ляльок (Einführung in die Figurentheaterkunde)” [13, с. 79]. Лялькар самостійно розробив детальний план лекційних і семінарських лекцій, що представляв мистецтво лялькарства у широкому спектрі свого культуротворчого потенціалу, а не як архаїчну форму видовища попередніх століть, що втратила актуальність в сучасному театральному процесі. Фріц Вортельман особисто викладав розроблену дисципліну до 1976 р., до моменту своєї раптової смерті у віці сімдесяти чотирьох років. Цей курс, значно доповнений актуальними прикладами лялькових постановок, викладається у альма-матер досі, зберігаючи закладені розробником принципи й цінності поваги та шанобливого ставлення до театру ляльок як до унікального різновиду мистецтва. Збережено оригінальну назву курсу, що містить посилення саме на Figurentheater.

Послідовники Фріца Вортельмана – професори й лялькарі-практики Альбрехт Розер і Вернера Кнодген – зафундували ще один навчальний заклад для лялькарів у західній Німеччині, навмисно закріпивши у назві нового навчального курсу лексему “Figurentheater”: 1983 р. “було відкрито Школу театру ляльок (die Figurentheaterschule) на базі Державного університету музики та сценічних мистецтв у місті Штутгарт” [11, с. 28]. Тоді це “був перший і єдиний центр підготовки лялькарів у західній Європі” [11, с. 28] (йдеться про вищу освіту).

Фріц Вортельман свого часу переймався також питанням відсутності ґрунтовних театрознавчих досліджень у галузі театру ляльок. Власне, протягом десятиліть “театр ляльок залишався поза увагою театрознавства” [5, с. 30]. Ті ж дослідники, які зверталися до аналізу традиційних форм театру ляльок, а траплялося це нечасто, асоціювали його тільки з народним мистецтвом. Саме “через асоціації із різдвяними вертепами й вуличними виставами з Касперлем у головній ролі він був переважно делегований до фольклору” [5, с. 30].

Отже, Фріц Вортельман узявся за вирішення питання теоретичного обґрунтування театру ляльок значно раніше за кампанію впровадження нового терміна Figurentheater та зміни дискурсу щодо театру ляльок у суспільстві

³ Може виникнути доречне зауваження, що кафедра мистецтва театру ляльок Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого та кафедра акторського мистецтва та режисури театру анімації Харківського національного університету мистецтв також пропонують заочне навчання для студентів-лялькарів освітньо-кваліфікаційного рівня бакалавра та магістра. Проте Коледж театру ляльок у Бохумі відрізняється принципово іншим підходом до фахової підготовки: йдеться про короткотривалі воркшопи та майстер-класи від провідних лялькарів Німеччини й інших країн, які не є штатними викладачами закладу. Деякі з них не мають педагогічної освіти, проте їхній мистецький авторитет та міжнародне визнання як практиків лялькового мистецтва слугують переконливим підґрунтям для передавання професійного досвіду та навичок.

західної Німеччини. Уже в 1950 р. він створив і очолив Німецький інститут лялькарства (Deutscher Institut für Puppenspiel), який разом з усіма організаційними та комунікаційними функціями мав стати своєрідним науково-дослідницьким центром. За вісім років на базі інституту Фріц Вортельман як дипломований театрознавець та досвідчений видавець започатковує серію періодичних монографій під назвою “Майстри лялькарства – видатне німецьке й зарубіжне лялькарство сучасності” (“Meister des Puppenspiels – hervorragende deutsche und ausländische Puppentheater der Gegenwart”). Цікаво, що 1972 р. цю серію перейменували суголосно до презентованого Вортельманом терміна – “Театр ляльок народів” (“Figurentheater der Nationen”).

1964 р. на базі інституту він друкує серію книг “Дослідження та навчання” (“Forschung und Lehre”). І хоча назва серії не містить терміна Figurentheater, він, натомість, наявний у анотації, де пояснено, що ці видання присвячені безпосередньо театру ляльок (das Figurentheater die Buchreihe). 1971 р. світ побачило ще одне спеціалізоване видання для лялькарів за редактуванням Фріца Вортельмана – “Технологія театру ляльок” (“Technik des Figurentheaters”).

Усі спеціалізовані видання та серії колективних або авторських монографій, виданих на базі Німецького інституту лялькарства, стали міцною основою для наукового осмислення театру ляльок як самостійного й унікального різновиду театру. Фріц Вортельман використовував будь-яку можливість закріпити поняття Figurentheater у друкованому слові, тож цю дефініцію врешті почали активно використовувати наступні покоління мистецтвознавців і театрознавців, критиків і журналістів. Її стали вводити в академічний обіг, мистецтвознавчий глосарій, використовувати у науковій аргументації.

Варто зазначити, що через два роки після возз'єднання Німеччини, у 1992 р., Німецький інститут лялькарства було перейменовано на Німецький форум театру ляльок і лялькового мистецтва (Deutsches Forum für Figurentheater und Puppenspielkunst). Звернімо також увагу, що у оновленій назві закладу поєднано обидва раніше змагальні поняття, і першим зазначено саме Figuren, що свідчить про його провідне значення у сучасному контексті. На базі форуму функціонують дослідницький центр, спеціалізована бібліотека, а також програма гостьових резиденцій для науковців з усього світу, які досліджують театр ляльок. Отже, можна стверджувати, що проблему професійного театрознавчого аналізу театру ляльок було успішно розв'язано Фріцем Вортельманом.

Стратегію утвердження ляльки та лялькового театру як мистецтва чи мистецького жанру також втілено у практичній діяльності Фріца Вортельмана. Передусім ідеться про його зусилля в організації масштабних культурних заходів, які набували загальнонаціонального характеру. У 1950 р. він “виступив співорганізатором «Тижня німецького лялькового театру» в Касселі”, що став “першим післявоєнним фестивалем лялькарів у Німеччині” [16]. Вже через вісім років, у листопаді 1958 р. у Бохумі (місто, яке Фріц Вортельман розвивав як мистецький та освітній осередок лялькарів західної Німеччини), “вперше відбувся фестиваль «Майстри лялькового мистецтва», де виступали майже

виключно сольні артисти” [16]. Важливим організаційним, а також культурно-політичним моментом для Фріца Вортельмана був добір програми фестивалю, “орієнтований насамперед на дорослу аудиторію” [16]. Таким чином лялькар прагнув продемонструвати на практиці глядачам – реальним і потенційним, – що мистецтво театральної ляльки давно вийшло за межі ширмових вуличних комедій з народним ляльковим героєм Касперле у головній ролі, звертаючись до серйозних тем і залучаючи концептуально нові засоби виразності – фігури (Figuren).

Фріцу Вортельману вдалося досягти своєї виплеканої мети. З роками цей фестиваль значно розширив свої межі, як географічні, так і художні. Сьогодні це – міжнародний фестиваль у форматі бієнале, який за понад півстолітню історію зустрічав колективи та сольних перформерів з усіх континентів, що мають справу лише із сучасними формами театру ляльок. Показово, що впродовж багатьох десятиліть фестиваль має назву “Театр ляльок народів” (Das Figurentheater der Nationen, скорочено FIDENA). Зважаючи на високий авторитет, фестивальне не передбачає конкурсного добору, а формує програму з найякісніших та найактуальніших лялькових постановок останніх театральних сезонів. “FIDENA” нині є бажаним престижним культурним, мистецьким, освітнім та розважальним заходом для лялькарів Німеччини й усього світу, а також для глядачів Рурського регіону та землі Північний Рейн-Вестфалія Німеччини. Кращих показників для завдань, окреслених Фріцем Вортельманом у 50–60-х роках минулого століття щодо утвердження ляльки та лялькового театру як унікального різновиду театального мистецтва, годі й бажати.

Висновки. Аналіз першоджерел, на чиїх сторінках роками точилася дискусія стосовно доцільності й необхідності використання терміна Figurentheater, засвідчив, що, попри суперечливу оцінку, він таки довів свою необхідність, став не лише надбанням обмеженого кола фахівців лялькової справи, а й активно вкорінюється у побуті німецького суспільства. Це доводить практичну реалізацію ініційованого на початку 60-х років ХХ ст. Фріцем Вортельманом легітимізаційного дискурсу стосовно театру ляльок як різновиду театального мистецтва. Також ми можемо стверджувати, що комплекс усіх перехованих вище заходів, відкриттів та напрямів роботи, розпочатих автором терміна, допоміг реалізувати найголовніший вектор його стратегії, скерований на боротьбу з меншовартістю театру ляльок порівняно з театром драматичним, зміцнення його художнього авторитету. Громадська, культурна, освітня робота Фріца Вортельмана допомогла поступово інституалізувати театр ляльок у свідомості й побуті німецького суспільства.

Список використаної літератури та джерел

1. Гринишина М. Синтетичний театр. Київ : Фенікс, 2019. 413 с.
2. Клековкін О. Mise en scène: Ідеї. Концепції. Напрями. Київ : Фенікс, 2017. 800 с.
3. Клековкін О. THEATRICA: Лексикон. Київ : Фенікс, 2012. 800 с.
4. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ : Основи, Stretovych, 2024. 632 с.

5. Поділена Німеччина [Електронний ресурс]. URL: <https://www.dw.com/uk/память-про-німецько-німецький-кордон/a-16755431> (дата звернення: 21.01.2025).

6. Balme C. Einführung in die Theaterwissenschaft Paperback. Berlin : Erich Schmidt Verlag, 2021. 225 p.

7. Brockhaus Enzyklopädie : in 20 Bänden. Wiesbaden : F. A. Brockhaus Verl., 1972. Band 15. POR–RIS : Puppen theater. 847 p.

8. Figurentheater-Kolleg Bochum [Електронний ресурс]. URL: <https://wepa.unima.org/en/figurentheater-kolleg-bochum/> (дата звернення: 21.01.2025).

9. Historie und Leitbild [Електронний ресурс]. URL: https://www.fidena.de/ueber-uns/historie-und-leitbild/mn_46140 (дата звернення: 21.01.2025).

10. Kavrakova-Lorenz K. Das Puppenspiel als synergetische Kunstform. Thesen über das Zusammenspiel und die Wechselwirkungen von Bildgestalt und Darstellungsweise im kommunikativen Gestaltungs- prozeß des Puppenspielers. *Die Spiele der Puppe. Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert* / Hg. von Manfred Wegner. Köln, 1989. P. 230–241.

11. Knoedgen W. Das unmögliche Theater. Zur Phänomenologie des Figurentheater. Stuttgart : Urachhaus Verl., 1990. 137 p.

12. Quatität nach Gütesiegelverbund [Електронний ресурс]. URL: <https://ftk.de/quality/> (дата звернення: 21.01.2025).

13. Schmidt A. Zwischen Tradition und Experiment: Anmerkungen zu Puppenspiel und Avantgarde, zu Fortschreibung von Traditionslinien und zum Aufbau von Institutionen : unter besonderer Berücksichtigung der Aktivitäten Fritz Wortelmanns. Frankfurt/M Puppen und Masken, 2002. 126 p.

14. Taube G. Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen Vorstudien zu einer Sozial- und Kulturgeschichte des Puppenspiels. Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1995. 243 p.

15. Wortelmann F. Das andere Theater. Betrachtungen zum deutschen Figurentheater der Gegenwart. *Figurentheater*. 1963. No 1. Dezember. P. 1–12.

16. Wortelmann Fritz – Ein Leben für das Figurentheater [Електронний ресурс]. URL: https://www.fidena.de/programm/fritz-wortelmann-preis/fritz-wortelmann-biographie/mn_46272 (дата звернення: 21.01.2025).

17. Wortelmann F. Zum neuen Titel. *Figurentheater*. 1963. No. 1. Dezember. P. 61–62.

References

1. Hrynyshyna, M. (2019). Syntetychnyi teatr. [Synthetic theatre]. Kyiv : Feniks [in Ukrainian].

2. Klekovkin, O. (2017). Mise en scène: Idei. Kontseptsii. Napriamy. [Mise en scène: Ideas. Concepts. Directions]. Kyiv : Feniks [in Ukrainian].

3. Klekovkin, O. (2012). THEATRICA: Leksykon. Kyiv : Feniks [in Ukrainian].

4. Pavlychko, S. (2024). *Dyskurs modernizmu v ukrainskii literaturi*. [The discourse of modernism in Ukrainian literature]. Kyiv : Osnovy, Stretovych [in Ukrainian].

5. Podilena Nimechchyna. [Divided Germany] [Electronic resource]. URL: <https://www.dw.com/uk/пам'ять-про-німецько-німецький-кордон/a-16755431> (application date: 21.01.2025) [in Ukrainian].

6. Balme, C. (2021). *Einführung in die Theaterwissenschaft* Paperback. [Introduction to Theatre Studies Paperback]. Berlin : Erich Schmidt Verlag [in German].

7. Brockhaus Enzyklopädie : in 20 Bänden (1972). [Brockhaus encyclopaedia: in 20 volumes]. Wiesbaden : F. A. Brockhaus Verl. Band 15. POR–RIS : Puppen theater [Puppet theatre] [in German].

8. Figurentheater-Kolleg Bochum [Puppet Theatre College Bochum] [Electronic resource]. Retrieved from: <https://wepa.unima.org/en/figurentheater-kolleg-bochum/> (application date: 21.01.2025) [in English].

9. Historie und Leitbild [History and mission statement] [Electronic resource]. Retrieved from https://www.fidena.de/ueber-uns/historie-und-leitbild/mn_46140 (application date: 21.01.2025) [in German].

10. Kavrakova-Lorenz, K. (1989). *Das Puppenspiel als synergetische Kunstform. Thesen über das Zusammenspiel und die Wechselwirkungen von Bildgestalt und Darstellungsweise im kommunikativen Gestaltungs- prozeß des Puppenspielers*. [Puppetry as a synergetic art form. Theses on the interplay and interaction of visual form and performance style in the communicative creative process of the puppeteer]. *Die Spiele der Puppe. Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert* [The dramaturgy of puppet theatre. Contributions to the art and social history of puppet theatre in the 19th and 20th centuries] / Hg. von Manfred Wegner. Köln, 230–241 [in German].

11. Knoedgen, W. (1990). *Das unmögliche Theater. Zur Phänomenologie des Figurentheater*. [The Impossible Theatre. On the phenomenology of puppet theatre]. Stuttgart : Urachhaus Verlag [in German].

12. Qualität nach Gütesiegelverbund [Quality according to the seal of approval association] [Electronic resource]. Retrieved from: <https://ft-k.de/quality/> (application date: 21.01.2025) [in German].

13. Schmidt, A. (2002). *Zwischen Tradition und Experiment: Anmerkungen zu Puppenspiel und Avantgarde, zu Fortschreibung von Traditionslinien und zum Aufbau von Institutionen : unter besonderer Berücksichtigung der Aktivitäten Fritz Wortelmanns*. [Between tradition and experiment: notes on puppetry and the avant-garde, on the continuation of traditional lines and the development of institutions : with special reference to the activities of Fritz Wortelmann]. Frankfurt/M : Puppen und Masken [in German].

14. Taube, G. (1995). *Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen Vorstudien zu einer Sozial- und Kulturgeschichte des Puppenspiels*. [Puppetry as a cultural-historical phenomenon. Preliminary studies for a social and cultural history of puppetry]. Tübingen : Max Niemeyer Verlag [in German].

15. Wortelmann, F. (1963). Das andere Theater. Betrachtungen zum deutschen Figurentheater der Gegenwart. [The another theatre. Observations on contemporary German puppet theatre]. *Figurentheater*, 1, 61, 62 [in German].

16. Wortelmann Fritz – Ein Leben für das Figurentheater [Electronic resource] [Wortelmann Fritz – A life for puppet theatre]. Retrieved from: https://www.fidena.de/programm/fritz-wortelmann-preis/fritz-wortelmann-biographie/mn_46272 (application date: 21.01.2025) [in German].

17. Wortelmann, F. (1963). Zum neuen Titel [About the new title]. *Figurentheater*, 1, 61–62 [in German].

FIGURENTHEATER – A DEFINITION THAT LEGITIMISES THE STATUS OF PUPPET THEATRE IN GERMANY

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 explores the evolution of the discussion among German puppeteers regarding a professional term to define the art of puppet theatre. This discussion began in 1963 in the magazine “Figurentheater” with two articles by the prominent German puppeteer and public figure Fritz Wortelmann.

The research explains the main factors that led to the need to replace the term “Puppentheater” with “Figurentheater”. These factors include: strengthening the artistic authority of puppet theatre within the German theatre process and society, combating the clichéd perception of the theatrical puppet as merely an educational tool for teachers or entertainment for children, and attempting to encompass all varieties and forms of puppetry under one universal definition. The article draws parallels between the historical case of the German puppeteers and the ongoing discussion among Ukrainian colleagues about the relevance of using the terms “puppet theatre” and “puppetry theatre”. It is based on original materials, including periodicals from the 1960s and monographs by leading German puppeteers, who were divided into two artistic camps: supporters of the term and its opponents.

The study shows that, despite the controversial assessment of the new term “Figurentheater” in the 1960s, its necessity has been proven over time. Today, this term has not only become the property of a limited circle of puppetry specialists but has also actively taken root in the everyday life of German society. This demonstrates the practical implementation of the legitimization discourse on puppet theatre as a form of theatre art, initiated by Fritz Wortelmann in the early 1960s.

Keywords: puppet theatre, puppet, terminology, discourse, theatre magazine, Fritz Wortelmann, Germany.

Стаття надійшла до редколегії 25.02.2025

Прийнята до друку 28.05.2025

УДК 808.55:378.016] (045)

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.166–175>

СЦЕНІЧНА МОВА У ФОКУСІ ПЕДАГОГІЧНОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ: ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ У ПІДГОТОВЦІ АКТОРІВ

Карина СУХОРУКОВА

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5017-0126>

*Київський національний університет театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
кафедра сценічної мови,
вул. Ярославів Вал, 40, Київ, Україна, 01054
e-mail: k.sukhorukova@knutkt.edu.ua*

У статті виявлено взаємозв'язок між педагогічною імпровізацією та високоякісною мовно-голосовою підготовкою акторів-початківців під час їхнього навчання у закладах вищої освіти мистецького профілю. Авторка на основі педагогічної практики аналізує власний досвід роботи з майбутніми митцями кінотеатральної справи, на конкретних прикладах пропонує варіації опрацювання тренінгового матеріалу як підготовки до змістовного, артикуляційно-фонетично вивіреного сценічного слова. Адже навчання постає першочерговим етапом для набуття нового мовного стереотипу, а разом із тим, базовим атрибутом у професійній практиці після його завершення. Оскільки у майбутній фаховій діяльності акторів якісно озвучено та дієво інтерпретовано текстову репліку ролі, то це чітко окреслює тематику сюжетної лінії, спонукає до створення поведінкової та мовленнєвої манери гри героїв. Часто саме з імпровізаційними моментами в репетиції та, безпосередньо, у сценічному втіленні персонажів протягом вистави стикаються виконавці ролей. Оволодіння таким експромтом відбувається внаслідок мовно-голосового тренінгу, що є допоміжною базою як на заняттях із майстерності актора, так і в професійному житті.

Відчуття культури слова, технічної вправності, стильових особливостей художнього тексту набуваються і фіксуються у м'язовій пам'яті за допомогою виконання вправ, коли відпрацьовуються елементи імпровізації. Завдяки творчій атмосфері, викладацькій логіко-послідовній обізнаності та дисциплінарному порядку в класі сценічної мови вдається досягнути внутрішньої свободи та зовнішньої органіки в тренінгу. Як звичайно, майбутні актори набувають умінь, що допомагають їм бути готовими до незапланованих ситуативних обставин, певної несподіванки в акті сценічної дії.

Розглянуто викладацьку імпровізацію в класі сценічної мови як чинник, що примножує ефективність мовленнєвого виховання здобувачів-акторів упродовж терміну навчання, визначеного освітньо-професійною програмою. Акцентуація відбувається на методичному прийомі, в основі якого лежить імпровізація та експромт, що містить елементи студентських і педагогічних спроб та помилок. Крім того, обґрунтовано необхідність структурно-логічного балансування між методичною спрямованістю заняття у спонтанній імпровізації, формування “рубікону імпровізації”.

Мовний тренінг постає свідомим, органічним процесом, що передбачає ситуаційні форми існування у вправах не тільки за наперед підготовленою й перевіреною науково-педагогічним досвідом структурою тренінгу, а й перебування в умовах спонтанності як акторам-студентам, так і педагогу.

Ключові слова: техніка мови, навчальні зустрічі, мовно-голосовий тренінг.

Вступ. Дисципліна “Сценічна мова” посідає почесне місце серед профільюючих предметів у циклі фахової підготовки на акторських курсах драматичного театру і кіно. Упродовж років навчання в класі сценічної мови студенти формують у собі культуру українського слова, відтреновують його різнобарв’я та органічне застосування. Під час виховання майбутніх молодих митців перед педагогами або викладацьким складом виникають різні концепції, що провокують до переінакшення або дотримання усталених догм.

Сценічна мова – це практична дисципліна. Суто теоретично студіювати мовно-голосовий апарат, а також оволодіти словесною дієвістю для досягнення варіативності психо-фізичної інтерпретації неможливо. З нашої точки зору, на основі емпірики формуються ефективні та усуваються безрезультативні способи в роботі над сценічною мовою. Тож багаторічний досвід викладання допоміг акумулювати фундаментальну практичну базу, зокрема на кафедрі сценічної мови Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. До того ж, авторка завдяки можливості проведення серії майстер-класів для студентів-акторів при кафедрі театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імені Івана Франка підкріпила уявлення в парадигмі красномовства шляхом наочного мовно-голосового тренінгу. Беручи до уваги варіативність зримого викладацького досвіду (на основі усталених доктрин), є переваги й недоліки, формуються стратегії в перспективному становленні художнього слова та елоквенції. Отож проблематика теоретичного осмислення в контексті педагогічної універсальності, знаходження специфічних підходів у викладі навчального матеріалу зі сценічної мови – безпосередньо, в імпровізаційній площині – дотепер серед вітчизняних наукових розвідок майже не фігурувала.

Завдяки постійному пошуку навчальних підходів, що тісно пов’язані з накопиченим викладацьким досвідом, можливо дотримуватися студентоцентризму. Він надзвичайно актуальний для театральної педагогіки, бо передбачає виховання творчої особистості з урахуванням індивідуальних особливостей людини. Певна річ, навчити ремеслу (опанувати акторські техніки), завоювати прихильність студентів (зацікавити вчитися), вмотивувати їх (обумовити мету для самовдосконалення), прищепити любов до майбутньої професії – ідеологія, яку сповідує педагог. Різні підходи припустимі під час визначення мети кожної вправи та заняття, перспективи розвитку курсу впродовж освоєння сценічної мови як у межах дисципліни, так і в органічному її застосуванні в класі майстерності актора. Викладацький хист, розуміння предмета, готовність до експериментів сприяють ефективній результативності в навчанні, яка впливає на професійну якість у подальшій сценічній практиці.

Постановка проблеми. Імпровізація в арсеналі викладацьких навичок –

цінний асистент у несподіваний момент перебігу заняття. Оскільки сценічна мова спирається на прикладний ухил навчання, то їй притаманні різні інциденти. У тренінгових вправах не є рідкістю кумедні чи прикрі несподіванки, творчі знахідки або провали, в яких беруть участь студенти-актори та педагог. Створити атмосферу навчальних зустрічей, бути підтримкою, прикладом для наслідування – це зона відповідальності викладача. У цій зрозумілій системі виокремлюються кілька напрямів і підходів до навчання. Викладач-індивідуаліст прислухається тільки до себе, занурюється в авторські техніки та у процес поєднання навчання з мистецтвом і не дуже зважає на реакції студентів – дотримується принципу творчої диктатури. Викладач-конформіст прагне стрімголов здобути прихильність до себе, підсвідомо догодити, стати другом для студентів – оманливий спосіб взаємин, що скоріше шкодить навчальному процесу, аніж поліпшує його функціонування. Викладач-імпровізатор дотримується робочої програми, власного стилю викладання, а миті імпровізації стають інтенсифікацією творчості за наперед визначеним планом заняття. Усі три моделі педагогічної поведінки нині перетинаються, або інколи суміщаються у варіативності поєднання. На власний розсуд викладач свідомо чи підсвідомо дотримується конкретного напрямку, беручи до уваги різновекторні особливості акторського набору.

Аналіз останніх джерел і публікацій. Література, присвячена тематиці акторської імпровізації, доволі обширна. Серед низки праць привертають особливу увагу дослідження Кіта Джонстона [2], Тіна Фей [7], Вайоли Сполін [6], Міка Нап'єра [4], Міріама Ньюхауса та Пітера Мессалайна [5]. У своїх доробках вищезгадані автори описують власний досвід застосування імпровізації в сценічній грі та в технічній підготовці до неї (впродовж тренінгів і репетицій). Утім, їхні праці розлого окреслюють аспекти, дотичні більше до майстерності актора, а не до сценічної мови. Ба більше, в цих доробках не висвітлено значення педагогічної імпровізації в роботі над вихованням сценічного голосу та художнього слова, що спонукає до розкриття цієї наукової проблематики.

Формулювання цілей статті. Проаналізувати доцільність застосування імпровізації в класі сценічної мови як підходу до драматичного слова. Крім того, виявити форми педагогічного експромту під час мовно-голосового тренінгу та з'ясувати діапазон “рубікону імпровізації”.

Виклад основного матеріалу. Певна річ, імпровізація – невід’ємна складова педагогічної технології ведення заняття. Утім, для викладача сценічної мови театального університету вона має колосальне значення під час створення відповідної творчої атмосфери. Адже в синтезі з імпровізаційним самопочуттям і вмотивованістю студентів-акторів відбувається поштовх у русло істинного театралізованого дійства, наснаги, куражу, ігрової моделі поведінки майбутніх артистів.

Безперечно, що саме імпровізаційне самопочуття педагога спонукає до створення діалогу впродовж тренінгу: провокує до спонтанних, органічних проявів студентів, розкриває їхню акторську природу. Тобто навчальні зустрічі стають не стисло регламентованими програмою, а набувають ігрового русла.

Викладач зі сценічної мови в такому випадку пропонує іманентний стиль роботи під назвою “імпровізатор-провокатор”.

За нашими переконаннями, керуючись власним практичним досвідом, сформулюємо такі форми імпровізації педагога впродовж мовно-голосового тренінгу:

1. Раніше невідома варіація вправи.
2. Новостворена вправа, що утворилася безпосередньо на занятті.
3. Нова конфігурація роботи.
4. Модифікація в структурі заняття.

Початковою стадією для імпровізації може стати як тренувальне звукосполучення, вимовлене студентами, так і вправа, запропонована педагогом. Отже, виникають закономірності для визначення деяких обмежень, налагодження певних домовленостей для проведення тренування – “рубикон імпровізації”. Це методичні завдання кожного заняття. Найголовнішим є те, щоб імпровізація мала межі, в якій існують дві координати – педагог та актори-початківці. Навряд чи можна погодитись із перетворенням мовно-голосового тренінгу в хаос, бо за таких умов заняття трансформується в буфонаду, де на противагу злагодженості навчального процесу відбувається втрата загальної побудови заняття, “розмиваються” педагогічна мета та завдання.

По суті, на мовно-голосовому тренінгу у знайдений за допомогою імпровізації вправі варто насамперед сягнути правильності техніки виконання, віртуозності, а далі вже рухатися до філігранності у її відтворенні. Відтак тренаж – це свого роду лабораторні пошуки, що містять тріадне поєднання:

1. Спільні творчі розвідки (імпровізація).
2. Скрупульозне опрацювання окремих вправ.
3. Методична систематизація.

Тобто в наведеному вище переліку можна дати дефініцію “Керована імпровізація”.

Вочевидь, більшість педагогів зі сценічної мови стикалися з неоднаковістю проведення занять із двома підгрупами одного акторського набору. На власному викладацькому досвіді ми помітили, що кожного разу з однією частиною курсу проводити мовно-голосовий тренінг набагато складніше, ніж із іншою. Причому не завжди це була якась одна конкретна підгрупа. Варто зауважити, що на перебіг заняття впливають різноманітні фактори: 1. Налаштованість кожного учасника тренінгу (особистий психологічний, фізичний вплив на індивідуумів). 2. Підготовка учасників тренінгу до роботи (для педагога – написання опорного конспекту практичного заняття, для студентів – виконання домашніх завдань). 3. Готовність миттєво реагувати на незаплановані навчально-виробничі моменти (своєчасно концентрувати фантазію, уяву, тіло до реалізації нетипових завдань). За умови неспроможності у виконанні поставлених завдань заняття можна вважати провальним і невдалим. Як наслідок, падає ефективність засвоєння навчального матеріалу, що призупиняє процес розвитку професійних навичок та призводить до поступу назад. Однак для учасників тренінгу такий досвід матиме позитивний вплив на подальшу роботу в класі сценічної мови. Педагог і студенти проведуть самостійний аналіз, під час наступних занять обговорять

хибні моменти та зроблять висновки для майбутніх творчо-пошукових експериментів.

Уважаємо, що особливої цінності набуває педагогічна імпровізація в роботі між різними навчальними завданнями впродовж одного заняття. Під час праці над прийомами звучання, промовляння відбувається підготовчий етап до роботи над художніми текстами, на прикладах яких остаточно закріплюються навички словесного впливу на партнера. Відповідно до цього, в підходах до уривків із прозових творів важливо досягати відсутності крапок та спаду енергії думки, адже, органічність драматичного слова зі сцени набувається завдяки тренуванню його за період навчальної практики. Отож упродовж навчання відбувається знайомство з інструментарієм, закріплення його в самостійній роботі та високо-професійне застосування в сценічній практиці.

На думку Є. Грозовського: “Техніка потрібна тільки для розуміння, що можливості відкриті, а потім лише як елемент свідомості, що викликає дисципліну й точність виконання” [1, с. 113]. Справді, без сумлінного дотримання базових принципів мовно-голосового існування нівелюється вправність і правдивість на тренінгових і сценічних майданчиках. У переходах між технічним аспектом і творчо-виконавським етапом тренінгу варто уникати різких, невинуватених змін, а також “дрімаючої” атмосфери заняття. Це не педагогічна імпровізація, а брак у балансуванні між досвідом і підготовкою. Студенти-актори одразу відчувають невідповідність між спланованістю у послідовності виконання вправ (наочно опрацьовують завдання незалежно від того, наскільки курс віддає зусиль у процесі роботи) і неочікуваними, випадково проявленими переходами в проміжних стадіях заняття. Екзальтований педагог-імпровізатор, реагуючи на миттєві імпульси, спроможний цілісно об’єднати й розвинути динамічний перебіг мовно-голосового тренінгу.

На наш погляд, конструктивності в навчальному процесі можна досягнути за допомогою зворотного зв’язку між його учасниками. Обмін думками – це запорука успішної комунікації, довіри, усвідомлення, професійного становлення майбутніх митців театрального і кіномистецтва. Студенти-актори неодноразово висловлювалися, що подужати ефемерно створене завдання, вправи – це сатисфакція екстраординарного порядку. Найімовірніше, тут виникає ентузіазм, змагання одне з одним, а також із педагогом. Існують суттєві розбіжності самовідчуття серед учасників тренінгу. Наприклад, якщо студенти знають, що вправа з дихання чи чистомовка доведені педагогом до ідеального відтворення роками досвіду, то щойно утворена варіація збалансовує вправність, ставить в однакові умови усіх співучасників творчо-навчального процесу. Тобто виконують перевірку не на напрацьованому матеріалі, а на фактичній мовній майстерності, коли виникає необхідність миттєво впоратися без попередньої підготовки. Студенти-актори відразу розпізнають відмінність між продуманим і новоз’явленим, а отже, схильні ринути на ефемерний імпульс створеної вправи. Пропонований підхід на практиці доводить, що час від часу виникають прикрі невдачі, не вдається одразу філігранно продемонструвати свою мовленнєву майстерність. Ба більше, траплялися випадки, коли досвідчений педагог у складних тренінгових

варіантах не може з першого разу частково вимовити чи повністю опанувати запропоновані мовно-голосові, акторські завдання. Очевидно, що це показник для подальшого викладацького самовдосконалення. Хоча помилятися – це не соромно, навпаки, в такий спосіб завойовується довіра курсу. Студенти з розумінням ставляться до ситуації, з'являється внутрішня свобода, зовнішній гумор, відчуття взаєморозуміння та обмін енергією, що дає змогу вирішити спільну проблему – майстерно керувати своїм мовно-голосовим апаратом, розвинути акторську самоідентифікацію в публічній тренінговій площині.

У контексті вищевикладеного зосередимось на конкретному прикладі-помилці однієї вправи в класі сценічної мови. Подеколи в колективному та дрібногруповому тренінгах застосовують прийом “згрупування помилок”, де багатоманітні студентські обмовки вводяться до вправи, дедалі ускладнюючи її. До прикладу, практикуючись над чистомовкою “купи купу пуху, пуху купу купи, купу пуху купи”, переважна більшість майбутніх акторів замість слова “пуху” у багаторазовому повторенні в якийсь момент промовили щось на кшталт “купу пуку купи” в фінальній частині висловлювання. Досягнувши поставленої мети – чистоти й виразності в озвученні цього речення, – далі ми переходимо до підкладання підтекстів, наскрізної дії в словах, що породжують мелодійно-інтонаційний лад вимовленого. А потім залучається обмовка в тренінг: акторський курс говорить не про “пух”, а про фантасмагоричну “пуку”, яку потрібно придбати. У таких навчальних ситуаціях варто не сумніватися у собі, не піддавати контролю правильність виконання вправи, а “дозволити тому, що є, впливати на тебе, замість того, щоб працювати з тим, що, на твою думку, мало б бути – а отже бути в моменті, тут і зараз” [3, с. 106]. Відтак подібний модус підтверджує продуктивність у розбурхані уяви, фантазії та активізує рухомі частини мовного апарату. Крім того, уможливорює наживо створювати раніше невідомі варіанти тренінгу (причому ускладненої форми), звертаючи увагу на несвідомі мовні промахи студентів. Безперечно, що учасники курсу до такого етапу роботи повинні розуміти педагогічні наміри та підсвідомо бути готовими сприймати нові виклики через обмовки, що зумовлять до комплікації.

Накопичений досвід може вплинути на момент педагогічного осяяння. Під час виникнення ідеї розвитку тренінгу з'являються креативні спалахи думки, що є миттю натхнення. Однак ентузіазм інколи переплітається з побоюваннями: наскільки корисна імпровізація, чи не порушить вона методично скомпоноване заняття, а передбачені цілі чи будуть виконаними? Зрештою, не варто забувати про те, що мовний акт монолітний. Він гармонізує як технічні, так і творчо-виконавські компоненти. Отже, опрацьовуючи один напрям, без потуги можна зробити перехід до інших, що приведуть до цілості у вивченні сценічної мови. У процесі роботи, зважаючи на плинність та атмосферу на майданчику, все ж таки існує базовий ланцюжок заняття. Він поділяється на прийом, вправу та варіацію, завдяки яким вдається досягнути злагодженості, поступовості до студентських особистісних мовленнєвих знахідок, а також освоєння тих навичок, що передбачені в плані навчання. Наочне підтвердження закономірностей мовно-голосового тренінгу детермінує внутрішні пертурбації педагога щодо доцільності застосування методичних

підходів.

Імпровізація – це помічник для викладача. Адже чи не на кожному акторському курсі виникають запитання, пов'язані з раціональністю виконання тієї або іншої вправи. У такі моменти педагогу потрібно не нервувати і не розгубитись, а спокійно відреагувати. Наприклад, знайти час, щоб пояснити мету, техніку виконання, результат і користь від пропонованої вправи, а також на власному прикладі продемонструвати її ефективність. Варто зауважити, що це втомливий етап роботи, проте дуже необхідний для створення творчої, довірливої атмосфери, яка матиме вплив на подальшу роботу з акторським курсом. Педагог має безпелаяційно володіти технікою переконання, а отже, словесною дією, що переплітається з навичками майстерності актора – змінити партнера. Можна ввести інший спосіб роботи для підсилення ефекту від вищезгаданого перебігу подій або для виявлення неспроможності студентів на цьому етапі впоратися з поставленими завданнями. Тобто підкреслити неготовність їхніх мовно-голосових апаратів до потужних навантажень. Це розбухає їхню акторську природу, спровокує в них почуття лідерства, викличе запал, аби подолати мовленнєвий бар'єр. Наведемо приклад вправи, яка на першочерговому етапі курсом сприймалася як занадто легка та була не настільки важливою для вдосконалення дихання, дикції, голосу. За основу взято звукосполучення “мамала, бабала, дабала”. Спочатку всі студенти стали в робоче півколо і по черзі промовляли ізольовано кожен частину цільного звукосполучення. Пройшовши три кола, далі кожен учасник послідовно говорив свою частку: перший – “мамала”, другий – “бабала”, третій – “дабала” і т. д. півколом і нарізно. Потім почергово промовляли “мамала, бабала, дабала” по одному разу та з повтором тричі поспіль. Педагогічна імпровізація спонукала до умов, за яких тренінг звукосполучень відбувався з витримкою темпо-ритмічного діапазону – п'ять комбінацій на одному видиху. Далі безперестанною кантиленою озвучували слова з акцентуацією на першому складі в різних частинах єдиної фрази. Ба більше, всі етапи вправи супроводжувалися розмаїтими акторськими завданнями, які виправдовували тарабарщину. Особливого дискомфорту надавали учасникам тренінгу різноманітність переключень між варіантами прийомів. Отже, педагогу більше не доводилось пояснювати важливість завдання, а студенти активно почали працювати на заняттях і в позааудиторний час.

Висвітliamo ще один момент у роботі, що приводить до посилення уваги студентів-акторів: це – імпровізаційна налаштованість педагога. Вона допомагає створити непрогнозованість на заняттях, адже часто неінтенсифікованої уваги можуть зазнавати курси із п'ятого заняття й надалі. Майбутні актори вже після кількох зустрічей схоплюють визначальні педагогічні підходи й технології. Однак раптовість і несподіваність на заняттях зі сценічної мови спонукає до концентрації їхньої уваги. Проте викладач не повинен входити у роль конференсьє задля утримання зосередженості аудиторії. Студенти-актори повинні самі вболівати за професію, прагнути оволодіти новими знаннями, удосконалити фахові навички, а отже, залишатися протягом заняття “ввімкненими”.

Художнім керівникам курсів, досвідченим педагогам досить легко

налагодити навчальний процес своєю присутністю на занятті. Ця передумова створює обопільну зацікавленість до розвитку індивідуумів (майбутніх акторів і майстрів), до того ж, супроводжує внутрішню зібраність, спраглисть до знань у студентів. Власне, молодим педагогам без регалій, творчим аспірантам можна завоювати авторитет за допомогою чіткого розподілення між методичною поміркованістю та імпровізаційністю. По суті, перебувати в режимі “керуючої імпровізації”. Варто зауважити, що мовно-голосовий тренінг на кафедрі сценічної мови КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого давно розцінюється педагогами як абсолютно “живий”, творчий процес, що містить елементи несподіванки, акторських знахідок. І зовсім не як фізичну руханку, що полягає у механічному тренуванні послідовності вправ для освоєння потрібних професійних навичок. Таким чином, групові заняття унаочнюють сумісний творчий пошук і педагога, і акторів-початківців, а на тренувальному майданчику присутній дух імпровізації.

Висновки. Покладаючись на особисту педагогічну практику, дійдемо висновку, що заняття з вектором творчих пошуків у запропонованих навчальних обставинах є успішно результативними, аніж коли відбуваються лапідарно, з дотриманням методики однієї стратегії.

Подальших науково-практичних розвідок у цьому напрямі потребують етапи та стадії введення імпровізації в роботу над художнім словом і в тренінгових формах. У наступних дослідженнях варто також визначити критерії в застосуванні експромту з урахуванням психологічної та технічної готовності акторського курсу в межах навчальної програми дисципліни.

Отже, явище імпровізації є дивовижним феноменом, на який потрібно звертати увагу, студіюючи мистецтво слова. Адже природа театру спирається на квінтесенцію інтонації, що лунає зі сцени, а ще – на віртуозність дикції, ритміку дихання, орфоепічну точність або античистоту вимови, словесну переконливість: це – прикладні знання й уміння, що набуваються під час навчальних зустрічей із предмета “Сценічна мова” у мистецьких закладах освіти. Надалі ними послуговуються майстри сцени (вийшовши на кін) або ж кіно (ввійшовши в кадр) і сповідують ту “акторську школу”, яку прищепили їм їхні педагоги.

Список використаної літератури та джерел

1. Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер. Львів : Вид-во ОО Василян Місіонер, 1999. С. 113.
2. Johnstone K. Impro: Improvisation and the Theatre. New York : Routledge, 1987. 208 p.
3. Мейснер С. Про акторську професію. Івано-Франківськ : Видавець ФОП Василь Рогів, 2023. С. 106.
4. Napier M. Behind the Scenes. Englewood : Meriwether Publishing, 2015. 224 p.
5. Newhouse M., Messaline P. The Actor's Survival Kit: Fifth Edition. Toronto : Dundurn Press, 2010. 264 p.
6. Spolin V. Improvisation for the Theatre: A Handbook of Teaching and Directing Techniques (Drama and Performance Studies). Evanston : Northwestern

University Press, 1999. 412 p.

7. Fey T. *Bossypants*. Rowohlt Polaris, 2011. 281 p.

References

1. Grotowski, J. (1999). *Teatr. Rytual. Performer*. L'viv : Vyd-vo OO Vasiliian Misiioneriv, 113.
2. Johnstone, K. (1987). *Impro: Improvisation and the Theatre*. New York : Routledge.
3. Meisner, S. (2023). *Pro aktors'ku profesiiu*. Ivano-Frankivs'k : Vydavets' FOP Vasyl' Rohiv, 106 [in Ukrainian].
4. Napier, M. (2015). *Behind the Scenes*. Englewood: Meriwether Publishing.
5. Newhouse, M., Messaline, P. (2010). *The Actor's Survival Kit: Fifth Edition*. Toronto : Dundurn Press.
6. Spolin, V. (1999). *Improvisation for the Theatre: A Handbook of Teaching and Directing Techniques (Drama and Performance Studies)*. Evanston : Northwestern University Press.
7. Fey, T. (2011). *Bossypants*. Rowohlt Polaris.

STAGE SPEECH IN THE FOCUS OF PEDAGOGICAL IMPROVISATION: INNOVATIVE APPROACHES TO TRAINING ACTORS

Karyna SUKHORUKOVA

*I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre,
Cinema and Television, Department of Stage Speech,
Yaroslaviv Val Str., 40, Kyiv, Ukraine, 01054
e-mail: k.sukhorukova@knutkt.edu.ua*

The article explores the relationship between pedagogical improvisation and high-quality speech and voice training for novice actors during their studies at institutions of higher arts education. Drawing on pedagogical practice, the author reflects on personal experience working with future film and theater professionals and offers various methods for preparing training materials aimed at developing clear, phonetically accurate stage speech. Training represents both the initial stage in acquiring a new speech pattern and a foundational skill in actors' professional practice after graduation.

In an actor's future career, the ability to deliver a skillfully voiced and effectively interpreted line – one that clearly conveys the storyline's theme – plays a key role in shaping the character's behavioral and vocal expression. Performers frequently encounter moments of improvisation during rehearsals and live performances. Mastery of these impromptu moments is developed through vocal and speech training, which forms an essential part of both acting classes and professional practice.

A sense of speech culture, technical fluency, and awareness of stylistic features in artistic texts are cultivated and ingrained into muscle memory through exercises incorporating elements of improvisation. Thanks to a creative learning environment, logical-sequential instruction, and disciplined structure, the stage speech class fosters internal freedom and external naturalness in performance. As a result, aspiring actors gain skills that prepare them

to respond effectively to unforeseen situational challenges and the spontaneity inherent in stage performance.

Teaching improvisation in stage speech classes is presented as a factor that enhances the effectiveness of speech education for future actors within the timeframe specified by educational and professional programs. The article emphasizes a methodological approach grounded in improvisation and spontaneous performance, involving trial-and-error learning for both students and instructors. Additionally, it highlights the importance of maintaining a structural and logical balance between the spontaneous nature of improvisation and the methodological orientation of the lesson – what the author refers to as the “Rubicon of improvisation”. Language training is presented as a conscious, organic process that embraces situational exercises not only based on established pedagogical frameworks, but also through spontaneous interaction between student-actors and instructors.

Keywords: speech technique, training meetings, speech and voice training.

Стаття надійшла до редколегії 28.02.2025

Прийнята до друку 28.05.2025

УДК 792.09(477:100) "20"

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.176–184>

МІЖНАРОДНІ ПРОЄКТИ В ТЕАТРАХ УКРАЇНИ ЯК ІНСТРУМЕНТ КУЛЬТУРНОЇ ДИПЛОМАТІЇ

Аліна БОГДАНОВИЧ

ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-8020-3249>

*Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського,
кафедра театрознавства,
майдан Конституції, 11, Харків, Україна, 61000
e-mail: alina.bogdanovi4@gmail.com*

Статтю присвячено аналізу ролі міжнародних проєктів в українських театрах як інструменту культурної дипломатії. Розглянуто теоретичні засади використання театрального мистецтва для формування позитивного іміджу країни на міжнародній арені, зокрема через концепцію м'якої сили та культурного обміну. Автор досліджує практичний досвід проведення Міжнародного Шекспірівського фестивалю, який вперше відбувся у 2024 р. на базі Івано-Франківського національного академічного драматичного театру імені Івана Франка, і демонструє, як цей захід сприяв популяризації класичної спадщини, адаптованої до сучасних умов. Проаналізовано організаційні та художні особливості фестивалю, зокрема його програму, участь іноземних театральних колективів, а також його вплив на встановлення міжкультурного діалогу. Дослідження також розкриває низку проблем, зокрема недостатність внутрішніх ресурсів та необхідність впровадження цифрових технологій для розширення аудиторії, що потребує подальших досліджень.

Ключові слова: культурна дипломатія, театр, міжнародні проєкти, імідж, інновації.

Постановка проблеми. У сучасному культурному діалозі особливе місце посідає роль театрального мистецтва як засобу популяризації національної культури та формування позитивного образу країни за кордонами. Театр здатний не лише передавати естетичний та емоційний зміст, а й виконувати функцію комунікатора, що сприяє налагодженню довірчих відносин між різними культурами. Цей феномен набуває особливої актуальності в умовах сучасних викликів, коли країна змушена долати труднощі, пов'язані із збройними конфліктами та інформаційними атаками, що впливають на сприйняття її у міжнародному середовищі. Театральні проєкти, такі як шекспірівський фестиваль, демонструють, як використання традиційного мистецтва може слугувати потужним інструментом культурної дипломатії,

сприяючи інтеграції у світовий культурний простір та зміцненню міжнародної підтримки.

З одного боку, театральні заходи дають змогу країні донести свої культурні надбання до іноземної аудиторії через емоційно насичені вистави, що здатні не лише розважати, а й інформувати, створювати умови для обміну ідеями та формувати взаємодію між різними групами. Завдяки такій діяльності формується стійкий образ, що виходить за рамки короткочасних позитивних ефектів і сприяє довгостроковому встановленню довіри до культурного продукту. З іншого боку, хоча успішні проєкти українського театру вже привертають міжнародну увагу, внутрішні організаційні та фінансові проблеми, а також недосконала інфраструктура значною мірою обмежують можливості для систематичного впровадження міжнародних заходів.

Крім того, незважаючи на позитивний досвід використання традиційних форматів театральних гастролей та фестивалів, сучасні цифрові технології та медіа пропонують нові інструменти для розширення аудиторії та оптимізації комунікаційних процесів. Проте питання інтеграції таких інноваційних підходів у вже усталені формати театральної діяльності залишаються малодослідженими. Також важливим аспектом є порівняльний аналіз із закордонними практиками, які демонструють більш розвинуті моделі організації та маркетингової підтримки культурних заходів. Це свідчить про необхідність удосконалення стратегій просування українського театру на міжнародній арені.

Таким чином, вирішення проблеми використання міжнародних проєктів у театральній сфері є надзвичайно важливим завданням. Ефективна реалізація цього напряму дасть змогу не лише популяризувати українське мистецтво, а й сприятиме зміцненню національної ідентичності, розширенню культурного обміну та підвищенню стійкості іміджу країни в умовах сучасних викликів. Водночас подальші дослідження повинні зосередитись на розробці комплексних стратегій, що братимуть до уваги організаційні, фінансові та технологічні аспекти, а також забезпечать порівняльний аналіз з іноземними моделями, що сприятиме більш ефективному використанню театального мистецтва як інструменту культурної дипломатії.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наукові статті та кваліфікаційні роботи, зокрема “Ukrainian theater as an instrument of cultural diplomacy and its role in modern integration processes” та інші дослідження з KU-KHSAC і Diplomat.media, встановлюють теоретичні засади використання театру як потужного інструменту культурної дипломатії через концепцію м’якої сили. Практичні кейси, розглянуті у публікаціях про перший український Міжнародний Шекспірівський фестиваль, демонструють, як конкретні проєкти сприяють інтеграції українського театру у європейський культурний простір. Журналістські огляди, представлені на ресурсах Kontrakty.ua, ILNAN та Life Pravda, підтверджують ефективність цих заходів у формуванні позитивного іміджу України на міжнародній арені.

Мета статті – виявлення та аналіз ролі міжнародних проєктів українського театру як ефективного інструменту культурної дипломатії, що сприяє формуванню позитивного іміджу України на світовій арені, а також

визначення основних викликів і перспектив подальшого розвитку цього напрямку.

Виклад основного матеріалу. Театральне мистецтво є одним із основних інструментів культурної дипломатії, який забезпечує передання глибоких культурних, символічних та емоційних повідомлень, що сприяють формуванню позитивного іміджу держави на міжнародній арені. У сучасних умовах, коли глобальні виклики, зокрема російсько-українська війна та інформаційна агресія, створюють додатковий тиск на зовнішній образ країни, роль театру набуває особливого стратегічного значення. Теорія м'якої сили стверджує, що країни можуть впливати на світову аудиторію завдяки привабливості своїх культурних продуктів, а театр, завдяки своїй здатності до емоційного залучення, є ефективним засобом передання неформальних повідомлень, що не потребують прямої політичної риторики [10, с. 7–9]. Таким чином, театральні вистави перетворюються на платформи для створення міжкультурного діалогу, який допомагає долати мовні та культурні бар'єри.

Основною складовою цього процесу є можливість театру транслювати не лише традиційні культурні цінності, а й сучасні виклики, пов'язані зі збройним конфліктом та інформаційною війною. Завдяки постановкам, які адаптовані до сучасних умов, вистави можуть передавати як історичні наративи, так і сучасні реалії, що об'єднують національну спільноту та залучають міжнародну підтримку. Театральні проекти демонструють можливість використання традиційних форм мистецтва як потужного інструменту культурної дипломатії, здатного стимулювати емоційний зв'язок із аудиторією та сприяти формуванню стійкого позитивного іміджу [6, с. 3–5].

За теоретичними моделями, театральні вистави виконують кілька основних функцій. По-перше, вони є засобом інформування: через сценічні постановки можна донести до аудиторії важливі культурні та історичні повідомлення, що дає змогу краще зрозуміти спадщину країни. По-друге, вистави сприяють налагодженню діалогу між культурами, створюючи умови для обміну ідеями та взаємного розуміння. По-третє, театр здатний викликати потужний емоційний відгук, що є важливим чинником у формуванні позитивного сприйняття культурного продукту, особливо в умовах інформаційної війни, коли традиційні канали комунікації можуть бути недостатньо ефективними [9, с. 10, 11].

Водночас існують значні внутрішні виклики, що обмежують потенціал українського театру як інструменту культурної дипломатії. Найпомітнішим із них є організаційні та фінансові проблеми, що заважають систематичній реалізації міжнародних проєктів. Незважаючи на успішні приклади, такі як Міжнародний Шекспірівський фестиваль, недостатнє фінансування, брак професійного театального менеджменту та сучасної інфраструктури призводить до фрагментарності і нерегулярності проведення таких заходів [6, с. 20–22]. В умовах війни ці проблеми стають ще гострішими, оскільки недосконалість внутрішніх процесів безпосередньо впливає на можливість оперативно реагувати на виклики та підтримувати міжнародний діалог.

Ще одним важливим напрямом є адаптація традиційних театральних форм до цифрового середовища. Сучасні технології, зокрема онлайн-

платформи та соціальні мережі, відкривають нові можливості для розширення аудиторії, однак інтеграція цих інструментів у традиційний формат театральних постановок в Україні залишається недостатньо розвиненою. Використання цифрових технологій може стати важливим чинником для подолання інформаційних бар'єрів та забезпечення доступу до культурного продукту ширшої аудиторії, що особливо важливо в умовах глобальної інформаційної боротьби [9, с. 16, 17].

Порівняльний аналіз із закордонними практиками демонструє, що іноземні театральні колективи мають розвинуті системи організації та маркетингову підтримку, які дають змогу їм регулярно проводити масштабні заходи та ефективно комунікувати зі світовою аудиторією. Це свідчить про необхідність удосконалення українських моделей організації, впровадження сучасних методів комбінування різних джерел фінансування та оптимізації управлінських процесів для досягнення більш високої ефективності в реалізації культурних проєктів [6, с. 20–22].

В умовах російсько-українського конфлікту театр набуває особливої важливості як інструмент формування наративу, що протидіє пропагандистським спробам викривити реалії війни. Театральні постановки доносять до міжнародної аудиторії правдиві історії про причини та тривалість агресії, героїзм і стійкість, що є критично важливими для мобілізації підтримки з боку світової спільноти. Цей аспект набуває особливого значення, оскільки не тільки популяризує українську культуру, а й стимулює гуманітарну допомогу та сприяє формуванню єдиного наративу, який об'єднує міжнародних партнерів навколо підтримки України [6, с. 20–22].

Таким способом теоретичні засади культурної дипломатії через театр базуються на інтеграції традиційних форм мистецтва з сучасними технологічними інноваціями та організаційними стратегіями. Для максимізації потенціалу українського театру потрібно вирішувати внутрішні проблеми, оптимізувати використання цифрових медіа та розробляти новітні маркетингові підходи, що дадуть можливість створити стійку платформу для міжнародного культурного діалогу. Подальші дослідження повинні зосередитись на розробці комплексних стратегій, які звертають увагу як на короткостроковий, так і довгостроковий вплив театральних заходів на формування позитивного іміджу України, а також на оптимізації організаційних і фінансових процесів, що є критично важливими для ефективної реалізації культурної дипломатії в умовах сучасних викликів.

У контексті подальшого розгляду теоретичних засад культурної дипломатії через театр, важливо детально проаналізувати практичний досвід реалізації Міжнародного Шекспірівського фестивалю, який вперше був проведений у 2024 р. на базі Івано-Франківського національного академічного драматичного театру імені Івана Франка. Цей фестиваль став знаковою подією для українського театрального мистецтва, оскільки перше його проведення підтвердило здатність країни організовувати заходи рівня європейських стандартів, що є типовою практикою у багатьох країнах континенту. Завдяки цьому фестивалю український театр офіційно входить до європейського

культурного середовища, що має важливе значення для формування позитивного міжнародного іміджу.

Програма заходу містила постановки класичних творів Вільяма Шекспіра, адаптовані до сучасних умов, що дало змогу зберегти автентичність оригіналу та водночас надати їм нове життя завдяки сучасним сценічним ефектам. Це допомогло донести до аудиторії не тільки традиційні культурні цінності, а й актуальні соціальні та гуманітарні наративи, що особливо важливо в умовах поточної війни.

Однією з основних особливостей фестивалю була участь іноземних театральних колективів, яких запрошували для спільних дій та обговорень. Така взаємодія сприяла налагодженню двостороннього обміну досвідом. У рамках фестивалю проводилися майстер-класи та панельні дискусії, під час яких учасники обговорювали методи адаптації класичних творів, інноваційні підходи до постановки та сучасні виклики в організації театральних заходів. Ці заходи сприяли не лише підвищенню професійного рівня, а й стали майданчиком для налагодження нових партнерських зв'язків із закордонними театральними спільнотами [2, с. 5–7].

Програма фестивалю була ретельно структурована для забезпечення максимальної інтеграції різних аспектів театральної творчості. Крім традиційних постановок, у програмі передбачалися тематичні блоки, присвячені різним аспектам творчості Шекспіра, що дало змогу охопити як класичну спадщину, так і сучасні тенденції у театрі. Такий комплексний підхід створював умови для глибокого міжкультурного діалогу. Учасники фестивалю мали можливість не лише насолоджуватися високоякісними постановками, а й брати активну участь у обговореннях, що сприяло формуванню спільного наративу про роль театального мистецтва у популяризації культури [3, с. 8–10].

Практичний досвід Міжнародного Шекспірівського фестивалю доводить, що його проведення значно впливає на формування позитивного іміджу України. Завдяки високій якості постановок, які поєднували класичні традиції з сучасними інноваційними технологіями, фестиваль створив ефективну платформу для передання культурних повідомлень. Це дало змогу залучити широку міжнародну аудиторію та налагодити нові зв'язки з театральними колективами з різних країн Європи. Водночас успіх фестивалю дає зрозуміти, що навіть перший його досвід може стати каталізатором для подальшого розвитку українського театального простору, забезпечуючи не лише короткостроковий позитивний ефект, а й довгострокове зміцнення культурного іміджу країни [4, с. 1–3; 9, с. 12–14].

Участь іноземних театральних колективів у фестивалі стала важливим фактором для встановлення міжкультурного діалогу. Цей обмін створив умови для налагодження тривалих партнерських зв'язків і встановлення спільних проєктних платформ, що сприятиме подальшому розвитку культурної дипломатії в Україні. Фестиваль, як подія першого рівня, демонструє можливість створення спільного наративу, який об'єднує театральні спільноти з різних країн та забезпечує підтримку української культури на глобальному рівні [2, с. 5–7].

На практиці Міжнародний Шекспірівський фестиваль, який уперше був проведений у 2024 р., показав, що навіть один успішний захід може стати визначальним чинником для популяризації українського театрального мистецтва. Фестиваль не лише підтвердив належність України до європейського культурного середовища, а й продемонстрував потенціал для масштабування подібних ініціатив у майбутньому. Результати заходу свідчать, що інтеграція традиційних театральних практик із сучасними технологіями сприяє створенню нових форм мистецького вираження, які здатні задовольнити потреби сучасної аудиторії та залучити міжнародних партнерів. Це особливо важливо в умовах інформаційної війни, коли формування правдивого наративу має стратегічне значення для мобілізації гуманітарної підтримки та зміцнення позитивного іміджу країни [3, с. 8–10].

Висновки. У підсумку, проведене дослідження свідчить про те, що міжнародні проекти в театрах України є потужним інструментом культурної дипломатії, здатним трансформувати традиційну спадщину в актуальний культурний продукт, який сприяє формуванню стійкого позитивного іміджу країни на міжнародній арені. Теоретичні засади, окреслені в роботі, демонструють, що театр здатний забезпечувати емоційне залучення аудиторії та налагоджувати міжкультурний діалог за допомогою постановок, що поєднують класичну літературу з сучасними технологічними інноваціями. Практичний досвід Міжнародного Шекспірівського фестивалю, проведеного у 2024 р. на базі Івано-Франківського національного академічного драматичного театру імені Івана Франка, підтверджує, що навіть одне успішне заходження може значною мірою сприяти інтеграції українського театру у європейський культурний простір, а також залученню іноземних партнерів і широкої міжнародної аудиторії.

Попри досягнуті успіхи, дослідження також свідчить про необхідність подальшої оптимізації внутрішніх організаційних процесів та впровадження інноваційних цифрових технологій, що дасть змогу розширити можливості популяризації культурного продукту. Розробка комплексних стратегій, які поєднують традиційні постановочні методи із сучасними маркетинговими та технологічними підходами, є критично важливою для забезпечення довгострокового позитивного іміджу України в умовах сучасної інформаційної боротьби.

Отже, використання театрального мистецтва як інструменту культурної дипломатії підтверджує свою ефективність у налагодженні міжкультурного діалогу, популяризації національної спадщини та мобілізації міжнародної підтримки. Розвиток цього напряму потребує подальших досліджень, спрямованих на вдосконалення організаційних і технологічних аспектів, що забезпечать стійкість та конкурентоспроможність українського театрального продукту на глобальному рівні.

Список використаної літератури та джерел

1. ІЛНАН. Український Шекспірівський фестиваль: театр плюс шекспірознавство – чудовий результат [Електронний ресурс]. URL: <http://www.ilnan.gov.ua/index.php/uk/new/item/1214-ukrayinskyu-shekspirivskyy-festyval-teatr-plyus-shekspiroznastvo-chudovyy-rezultat>.
2. Контракти.ua. Стаття про значення фестивалю для розвитку українського театру та культурної дипломатії [Електронний ресурс]. URL: <https://kontrakty.ua/article/244044>.
3. Культурна дипломатія. Мистецтво не знає кордонів [Електронний ресурс]. Diplomat.media. URL: <https://diplomat.media/2017/03/14/kulturna-dyplomatiya-mistectvo-ne-znae-kordoniv/>.
4. Культурна дипломатія України: стан, проблеми, перспективи (аналітична доповідь) / упоряд. : О. П. Розумна, Т. В. Черненко (ред.). Політика культурної дипломатії: стратегічні пріоритети для України: зб. науково-експ. матеріалів. Нац. Ін-т стратегічних досліджень. Київ, 2016. С. 53.
5. Life Pravda. Стаття «Що таке Ієкспірівський фестиваль і кому він потрібен у час війни» [Електронний ресурс]. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/shcho-take-shekspirivskiy-festival-i-komu-vin-potriben-v-chas-viyni-302343/>.
6. Life Pravda. “Український театр за кордоном: вистави і проєкти, які створюють враження про Україну” [Електронний ресурс]. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2023/01/2/252122/>.
7. Офіційний сайт фестивалю IF Shakespeare [Електронний ресурс]. URL: <https://ifshakespeare.in.ua/>.
8. Пашенко Д. Роль української культурної дипломатії у формуванні міжнародного іміджу України під час та після війни (кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеня магістр). Бортяна Є. (наук. кер.). Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2024. С. 89.
9. Сендецький А. Театральне мистецтво України у культурному діалозі з країнами Євросоюзу 2014–2023 рр. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне, 2023. Вип. 47. С. 104–114.
10. Водяхін Є. Український театр як інструмент культурної дипломатії та його роль у сучасних інтеграційних процесах. *Спеціальний спільний випуск журналів “Культура України” (ХДАК)*. Харків, 2025. С. 28–34.

References

1. Diplomat.media. (2017, March 14). Kulturalna diplomatija. Mystetvo ne znae kordoniv. URL: <https://diplomat.media/2017/03/14/kulturna-dyplomatiya-mistectvo-ne-znae-kordoniv/>.
2. ILNAN. (n.d.). Ukraïnskyi shekspirivskiy festyval: Teatr plyus shekspiroznastvo – chudovyi rezultat. URL: <http://www.ilnan.gov.ua/index.php/uk/new/item/1214-ukrayinskyu-shekspirivskyy-festyval-teatr-plyus-shekspiroznastvo-chudovyy-rezultat>.
3. Kontrakty.ua. (n.d.). [Article on the significance of the festival for the development of Ukrainian theater and cultural diplomacy]. URL: <https://kontrakty.ua/article/244044>.

4. Life Pravda. (n.d.). Shcho take shekspirivskiy festival i komu vin potriben v chas viyni. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/shcho-take-shekspirivskiy-festival-i-komu-vin-potriben-v-chas-viyni-302343/>.

5. Life Pravda. (2023, January 2). Ukraïnskyi teatr za kordonom: vystavy i proekty, yaki stvoriut vrazhennia pro Ukraïnu. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2023/01/2/252122/>.

6. Rozumna, O. P. (Ed.) & Chernenko, T. V. (Eds.). (2016). Cultural Diplomacy of Ukraine: State, Problems, Prospects (Analytical Report). In Cultural Diplomacy Policy: Strategic Priorities for Ukraine: A Collection of Scientific-Expert Materials. National Institute of Strategic Studies, Kyiv, 53.

7. ResearchGate. (n.d.). Ukrainian theater as an instrument of cultural diplomacy and its role in modern integration processes. URL: https://www.researchgate.net/publication/376658848_Ukrainian_theater_as_an_instrument_of_cultural_diplomacy_and_its_role_in_modern_integration_processes.

8. Pashchenko, D. (2024). The Role of Ukrainian Cultural Diplomacy in Shaping the International Image of Ukraine During and After the War (Qualification Thesis for the Award of a Master's Degree). Scientific Supervisor: Bortiana, Ye. National Academy of Leadership in Culture and Arts. Kyiv, 89.

9. Sendetskyi, A. (2023). The Theatrical Art of Ukraine in Cultural Dialogue with the Countries of the European Union 2014–2023. *Ukrainian Culture: Past, Present, and Development Paths*, 47. Rivne, 104–114.

10. Vodyakhin, Ye. (2025). Ukrainian Theater as an Instrument of Cultural Diplomacy and Its Role in Modern Integration Processes. *Special Joint Issue of the Journals "Culture of Ukraine" (HKAK)*. Kharkiv, 28–34.

INTERNATIONAL PROJECTS IN UKRAINIAN THEATERS AS AN INSTRUMENT OF CULTURAL DIPLOMACY

Alina BOHDANOVYCH

Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky,

Department of Theater Studies,

Chernyshchevska Str., 79, Kharkiv, Ukraine, 61002

e-mail: alina.bogdanovi4@gmail.com

This article examines the role of international projects in Ukrainian theaters as a tool for cultural diplomacy. It discusses the theoretical foundations for using theatrical art to shape a positive international image of the country, particularly through the concepts of soft power and cultural exchange. The study encompasses both the theoretical and practical aspects of employing theater as a means of communication in the global cultural arena.

In particular, the article presents an analysis of the practical experience of the International Shakespeare Festival, which was held for the first time in 2024 at the Ivano-Frankivsk National Academic Drama Theater named after Ivan Franko. The festival is portrayed as the inaugural event that not only showcases classical theatrical traditions but also demonstrates innovative approaches by adapting timeless works to contemporary conditions.

The research describes the comprehensive program of the festival, which included classical productions of Shakespeare's works alongside modern reinterpretations, as well as masterclasses, lectures, and panel discussions aimed at fostering intercultural dialogue. One of the notable features of the event was the active participation of foreign theater companies, which facilitated a bilateral exchange of creative practices and enhanced the overall quality of the productions. Such collaboration played a significant role in integrating Ukrainian theater into the established European cultural sphere, where similar festivals are a customary practice.

Furthermore, the article emphasizes the importance of the festival in promoting Ukraine's cultural heritage during times of conflict. Thanks to the high organizational quality of the event – which combined a classical repertoire with contemporary staging innovations – the festival contributed to the formation of a unified narrative that resonates with an international audience and counteracts distorted images propagated during times of informational aggression. The study demonstrates that the success of the International Shakespeare Festival, even in its inaugural edition, is an important indicator of Ukraine's capacity to project its cultural identity on the global stage and secure international support.

Overall, the article concludes that international projects in Ukrainian theaters not only facilitate the popularization of the nation's rich cultural heritage but also play a key role in shaping a resilient, positive national image amid contemporary global challenges. The insights derived from the International Shakespeare Festival provide valuable recommendations for the future development of cultural diplomacy strategies, highlighting the need for integrated approaches that combine traditional theatrical excellence with modern innovations.

Keywords: cultural diplomacy, theater, international projects, image, innovation.

Стаття надійшла до редколегії 01.03.2025

Прийнята до друку 28.05.2025

УДК 792.072.3Вес:050.489Укр](477)"197/198"](045)
DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.185–193>

ПРОБЛЕМНІ СТАТТІ СВІТЛАНИ ВЕСЕЛКИ В ЖУРНАЛІ “УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР” 70–80-Х РОКІВ ХХ СТ.: ЖАНРОВО-ТЕМАТИЧНИЙ АНАЛІЗ ТА ОСОБЛИВОСТІ СТИЛЮ

Вікторія БУБНОВА

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3776-4103>

*Київський національний університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, кафедра театрознавства,
вул. Ярославів Вал, 40, Київ, Україна, 01054
e-mail: v.bubnova@knuvkt.edu.ua*

Статтю присвячено театральнo-критичнoму доробку Світлани Веселки у журналі “Український театр” у 70–80-х роках ХХ ст.: проблемним статтям, рецензіям, творчим портретам, що широко охоплювали діяльність театрів в Україні, комплексно оцінювали прем’єри, що виходили на різних сценах, аналізували творчість окремих театральних діячів – режисерів, акторів, сценографів, а також усебічно розглядали проблеми театрів, що були у той час актуальними, такі як питання сучасної драматургії, театральної критики, акторської майстерності тощо.

Ключові слова: театрознавство, театральна критика, журналістика, проблемна стаття, рецензія, український театр.

Вступ. Вивчення театральної критики як явища є важливим для розуміння історії розвитку українського театру та його взаємодії із суспільством. Театральна преса та критика помітно впливали на формування естетичних орієнтирів, професійного дискурсу та культурної політики. Однією з найвпливовіших українських театральних критикинь другої половини ХХ ст. була Світлана Михайлівна Веселка (справжнє прізвище – Рябокобиленко), яка зробила вагомий внесок у розвиток театрознавчої думки та популяризацію театального мистецтва.

Протягом кількох десятиліть вона активно публікувала статті в провідних театральних виданнях України, зокрема в журналі “Український театр” та газеті “Культура і життя”, проводячи критичний аналіз сценічних постановок, акторської гри, режисерських рішень та загальних тенденцій розвитку українського театру. Аналіз її публікацій дає можливість не лише оцінити мистецьку атмосферу 70–80-х років ХХ ст., а й простежити особливості еволюції театральної критики в Україні.

Постановка проблеми. Світлана Веселка є однією з помітних постатей української театральної критики другої половини ХХ ст. Її публікації в журналі “Український театр” 70–80-х років минулого століття відіграли важливу роль у

формуванні дискурсу про розвиток національної сцени, осмисленні режисерських пошуків та естетичних пріоритетів українського театру того часу. Однак, попри значний внесок С. Веселки у театрознавство, її доробок залишається недостатньо дослідженим, особливо з огляду на жанрово-тематичні особливості та стилістичні характеристики її публікацій. Це обумовлює необхідність наукового вивчення її підходів до аналізу театральних постановок, особливостей інтерпретації класичної та сучасної драматургії, а також її методологічних орієнтирів. Важливо розглянути, які жанрові форми вона використовувала (рецензії, огляди, творчі портрети, проблемні статті), визначити, які теми домінували в її проблемних статтях і торкалися актуальних питань української сцени. Аналіз творчого спадку Світлани Веселки допоможе заповнити прогалину у вивченні української театральної критики.

Аналіз останніх джерел і публікацій. Життєвому і творчому шляху Світлани Веселки присвячено декілька розвідок і коротких публікацій.

Юрій Богдашевський у статті “З любов’ю до театру” [1, с. 32], що була надрукована в журналу “Український театр” в рубриці “Пам’яті друга”, вшановує пам’ять Світлани Веселки з нагоди роковин, згадує її щирі та дотепні вітання зі святами, відмічає, як вона підтримувала творчі пошуки молодих митців. Автор згадує і важкі моменти з життя Світлани Веселки, зокрема звільнення з роботи та матеріальні труднощі, а також те, що вона працювала “до останнього дня” і що її відхід був важкою втратою для всіх, хто її знав. Автор висловив свою повагу та любов до неї, належно оцінюючи її внесок у театральне життя.

Телепрограма “Пам’яті Світлани Веселки” [14] на Львівському телебаченні, створена театрознавицею Світланою Максименко, спирається на особисті спогади авторки та спогади відомих митців, що звучали під час вечора пам’яті у Будинку актора Львівського міжобласного відділення Національної спілки театральних діячів України. Програма здебільшого оповідає про діяльність Світлани Веселки як завідувачки літературної частини Львівського ТЮГу та Національного академічного драматичного театру імені М. Заньковецької, а також як консультантки та провідної театральної критикині Національної спілки театральних діячів України.

Стаття Ю. Богдашевського, а також телепрограма здебільшого емоційні і лише побіжно торкаються її театально-критичного спадку.

У статті Галини Канарської “День для театру” [13] Світлана Веселка постає як культова постать української театральної критики, чия діяльність була нерозривно пов’язана із львівським театральним середовищем. Автор зауважує, що тексти Світлани Веселки не просто аналізували вистави, а фактично формували мистецькі легенди та закарбовували імена акторів у пам’яті глядачів, що їй самій було притаманне унікальне відчуття театрального процесу [13]. Крім активної критичної діяльності, С. Веселка була частиною театральної спільноти, що збиралася навколо знакових для Львова місць (як-от кав’ярня “Солодка плітка”), де вела інтелектуальні дискусії, розвивала театральний дискурс. Г. Канарська висловлює думку, що рецензії Світлани Веселки визначали мистецьку цінність вистав, і навіть припускає, що її оцінка сприяла становленню відомих театральних особистостей.

Формулювання цілей статті. Аналіз театрального-критичного доробку Світлани Веселки у журналі “Український театр” у період з 1970 по 1990 роки, систематизація жанрово-тематичного розмаїття публікацій, спроба визначити особливості авторського стилю, виявлення важливих актуальних питань театального мистецтва, які піднімав автор у проблемних статтях.

Виклад основного матеріалу. Основна частина театрального-критичних публікацій Світлани Веселки зосереджена в журналі “Український театр”. За період з 1970 по 1990 рік (радянський період діяльності журналу) С. Веселка опублікувала 38 матеріалів, з них: 5 проблемних статей у рубриці “Проблеми, дискусії”, 14 творчих портретів у рубриках “Творчі портрети”, “Штрихи до портрету”, 17 рецензій у рубриках “Огляди, рецензії”, “Огляди”, “Проблеми”, “Афіша сезону” та ін.

У матеріалах, що друкувалися в рубриці “Огляди, рецензії”, найбільше уваги С. Веселка приділяла львівським театрам: драматичному театру Радянської армії, ТЮГу, театру опери і балету, обласному театру ім. Я. Галана. Втім її театральні-критичні статті охоплювали також постановки інших міст, зокрема: Київського театру імені І. Франка, Миколаївського українського та російського театрів, Івано-Франківського театру імені І. Франка, Сумського театру імені М. Щепкіна, Харківського театру імені Т. Шевченка, Дніпропетровського театру імені Т. Шевченка, Одеського театру імені Жовтневої революції, Волинського театру імені Т. Шевченка, Вінницького театру імені М. Садовського.

Світлана Веселка – майстер великих за обсягом оглядів, дуже популярного на сторінках журналу і водночас складного жанру театальної критики. Адже огляд має свою специфіку: систематизацію фактів та подій, їх порівняння, виявлення тенденцій розвитку тощо.

Статті С. Веселки у жанрі творчого портрету переважно присвячені акторам (В. Івченко, Л. Ігнатенко, Є. Лисенко, З. Дехтярьова, Т. Литвиненко, С. Олексенко, В. Полінська, Н. Доценко, М. Слав’янський), зрідка – режисерам (В. Оглоблін, І. Борис, А. Ситник), сценографам (І. та Я. Ніроди), композиторам (Б. Янівський). У творчих портретах С. Веселки домінував персоналізований підхід, що давало їй змогу розкривати особистісні риси митців, їхній творчий метод і професійний внесок. Водночас деякі колеги закидали їй надмірну компліментарність, про це згадує і Г. Канарська у статті “День для театру”: “Театральний погляд Світлани Веселки можна було б назвати компліментарним, нині таке писання не в моді...” [13], і Ф. Стригун у промові на Вечорі пам’яті Світлани Веселки: “Навіть її статті, коли читаєш, то вони більш емоційні, може навіть компліментарні, але вона лаять не вміла. Так, зачепить, і якщо скаже так, то думала, що актор сам здогадається і зрозуміє” [14].

Треба зазначити, що час від часу С. Веселка поєднувала в одній статті кілька жанрів театальної критики. Наприклад, оглядова стаття, присвячена прем’єрам сезону одного театру, перетворювалась на творчий портрет колективу (“Без секретів” – про Донецький обласний театр м. Жданова) [3, с. 11–14]. Або стаття “Треба уявити собі”, надрукована у рубриці “Огляди, рецензії” і присвячена прем’єрі вистави “Записки божевільного” за М. Гоголем

у Львівському театрі Радянської армії, є по суті творчим портретом актора Г. Щербакова в ролі [11, с. 9–11].

У творчих портретах С. Веселка часто використовує інтерв'ю, фрагменти якого розбивають матеріал на тематичні блоки, або діалог між автором і актором підтверджує/спростовує наведену думку, роздум. Експериментує з формою статті: матеріал “Актриса щира і самотня” [12, с. 28–31], присвячений творчості Таїсії Литвиненко, є діалогом між С. Веселкою та іншим провідним театральним критиком В. Гайдабурою, у якому вони обговорюють ролі актриси в різних виставах, аналізують її майстерність, торкаються проблем амплу тощо.

Важливий пласт театральнo-критичної діяльності Світлани Веселки становлять її проблемні статті, які були спрямовані на аналіз актуальних викликів та тенденцій у театральному мистецтві України 70–80-х років минулого століття. Її публікації не лише фіксували сучасний стан театрального процесу, а й містили аналітичні узагальнення, рекомендації та критичні зауваження, що сприяли професійній дискусії в театральному середовищі. Водночас ці статті співзвучні ідеологічним наративам (особливо це помітно у публікаціях 70-х років ХХ ст.).

Можна виділити кілька основних тематичних напрямів, які Веселка розглядала у своїх критичних дослідженнях.

Однією з головних тем, до якої неодноразово зверталась С. Веселка у своїх статтях, – це тема сучасної драматургії та репертуарної політики в театрах.

У статті “П’ять китів сучасного ТЮГу” [8, с. 12–14] авторка звертає увагу на кілька важливих проблем: стереотипне уявлення про дитячий театр і питання взаємодії театру і школи, брак якісної драматургії для дітей та підлітків: “Автори здебільшого засвоїли основні прийоми тьогівської драматургії: жвавість діалогу, дотепність юних героїв <...>, стрімкий хід подій. <...> Дуже багато п’єс для дітей розраховано на сприйняття дорослих” [8, с. 13]. Також відмічає, що акторів ТЮГу часто недооцінюють – їх універсальність, здатність пристосовуватись до широкого діапазону амплу: “<...> треба визнати, що актор, у порівнянні зі своїми «дорослими» співниками по професії, тут дещо обійдений <...>. В ТЮГу треба вміти робити все” [8, с. 12, 13]. Авторка підкреслює важливу роль ТЮГів у формуванні світогляду дітей та молоді та необхідність підтримки творчих пошуків режисерів і акторів, що працюють для юного глядача.

У статті “Де він, «театр Сперанта?»” С. Веселка порушує тему стереотипного сприйняття драматургії Олексія Коломійця, творчість якого глибоко вивчала і якому згодом присвятила наукову розвідку – книгу “Олексій Коломієць. Враження і роздуми” [6].

Стаття “Де він, «театр Сперанта?»”, видрукувана у рубриці “Проблеми, дискусії” [5, с. 7–9], розглядає, зокрема, п’єсу О. Коломійця “Одіссея в сім днів”. Авторка наголошує на глибокому драматизмі нових творів Коломійця, що потребують особливого підходу до постановки. У статті розглянуто труднощі взаємодії між драматургом і режисером, розбіжності в їхніх творчих баченнях, шаблонне ставлення до Коломійця лише як до комедіографа, а також

роль глядацьких очікувань у сприйнятті вистав. Окрему увагу приділено проблемам режисерського прочитання п'єси, недооціненню її символізму та філософського змісту, що, на думку авторки, призводить до втрати глибини твору. Стаття містить заклик до відповідального та уважного ставлення стосовно драматургії Коломійця, до її осмисленого сценічного втілення, яке б ураховувало зв'язок часів, історичну пам'ять і масштаб авторського задуму.

Матеріал “А ластівки вже літають...” у рубриці “Проблеми” [2, с. 7–10] присвячений виставам, створеним до ювілею Тараса Шевченка у провідних колективах України, за формою теж є оглядовою статтею. Цей огляд С. Веселки аналізує різні підходи до сценічного втілення творів Т. Шевченка. Авторка розглядає режисерські рішення, акторську гру та сценографію, оцінюючи відповідність вистав духові Шевченка, та констатує, що деякі постановки успішно поєднують національну традицію та сучасні форми, тоді як інші потерпають від формалізму, драматургічних недоліків чи поверхневого трактування образу поета. В огляді звучить заклик до більш відповідального і глибшого осмислення національної спадщини та творчості Шевченка в театрі.

Наступною важливою темою, яку розглядає у статтях С. Веселка, є тенденції розвитку акторської майстерності і режисури, а також пов'язані з ними проблеми і виклики.

Матеріал “Риси героя” [9, с. 6–8] аналізує еволюцію образу героя в радянському театрі та визначає основні тенденції його розвитку. С. Веселка досліджує (на прикладах конкретних акторських робіт), як змінювалось розуміння героя (від ідеалізованих образів до більш складних і багатограних персонажів, які відображали тогочасні соціальні реалії), як ідеологічні вимоги впливали на створення і трактування образу героя на сцені, як змінювались вимоги до акторів, перед якими поставало завдання створити переконливого героя: “Не пасивне виявлення мистецької індивідуальності, а підкорення її тій самій високій меті, якою живе персонаж – одна з головних рис сучасного актора соціально-героїчного плану” [9, с. 7].

У статті “Про формальні прикмети нового та справжні шукання” [7, с. 9–11] Веселка фіксує таку тенденцію у театрі: творці вистави забагато уваги приділяють зовнішнім атрибутам (сценографії, музиці, костюмам), іноді – на шкоду глибині драматургічного матеріалу, якості акторської гри та загальній ідеї постановки: “<...> які б приголомшливі жанрові визначення вони (вистави – В. Б.) не мали, є у них одна нівелююча риса: всі вони передбачають вивільнення від психологізму. Свідоме чи несвідоме, від сили чи від немочі, від надлишку фантазії або навпаки...” [7, с. 11]. Окремо автор звертає увагу і на театральну-критичну оцінку таких вистав – відмічає відсутність глибокого аналізу: “Констатуючи наявність постановочного рішення як такого, критики, як правило, не зважають на послідовність його проведення, на цілісність режисерської партитури” [7, с. 10]. С. Веселка вважає, що це призведе до виникнення нових штампів, які підміняють справжнє мистецтво, актори втрачатимуть свою індивідуальність, таким чином доходячи висновку, що формальні елементи повинні слугувати для розкриття глибини змісту драматургічного твору.

У своїх статтях С. Веселка також порушує тему театральної критики. Як практик, що глибоко розуміє професію, С. Веселка могла об'єктивно оцінити ті виклики, з якими стикається автор театральних критичних матеріалів для різних типів видань. Наприклад, у статті "Віражі істини" [4, с. 2–4] основна думка авторки полягає в тому, що сучасна театральна критика часто піддається різним впливам, які спотворюють її об'єктивність і заважають їй виконувати свою головну функцію – давати реальну оцінку театральному процесу: "<...> це не найгірша модель творчого методу театральної критики, найбільш придатний для видань неспеціальних. Тут немає фальшу, а є свідоме плюсування наявного позитивного (коли воно у виставі переважає) і трохи мікшировані «окремі недоліки»" [4, с. 2]. І заважають критикам у цьому не завжди ідеологічні установки та вимоги, а страх негативної реакції з боку визнаних театральних авторитетів, або бажання догодити або підтримати митця, навіть незаслужено: "Коли при загальному відчутному заниженні критеріїв і установці на «підтримку», для якої завжди знаходиться «поважний привід», бачиш по-справжньому хорошу виставу, «плюсуєш» її цілком свідомо. Повинна ж вона в оцінці відрізнятися від тієї посередньої, яку оголосили талановитою і відкриттям!" [4, с. 4]. С. Веселка відмічає, що часто рецензії до газет, особливо місцевих, пишуть журналісти, що не мають театрознавчої освіти ("<...> у невеликих обласних містах, де театрознавців практично не буває..." [4, с. 3]), тож їхні матеріали містять багато шаблонних фраз, не використовують професійну термінологію або використовують її надмірно тощо.

Таким чином, публікації С. Веселки охоплюють широкий спектр питань театального мистецтва, зокрема, репертуарну політику, сучасну драматургію, її художню цінність та особливості її сценічної інтерпретації, необхідність діалогу між сучасним драматургом і режисером, а також рівень професійної підготовки театральних критиків та журналістів, які публікують відгуки та рецензії на прем'єри в періодичній пресі. Окрему увагу авторка приділяє трансформації образу героїчного персонажа та питанням розвитку акторської майстерності. Ці аспекти відображаються не лише в її проблемних статтях, а й у рецензіях та оглядових статтях, де С. Веселка осмислює їх у контексті конкретних театральних постановок.

Вивчаючи тексти Світлани Веселки, можемо виділити кілька характерних особливостей її критичного стилю. Авторка часто використовує емоційно забарвлену лексику, щоб підкреслити своє ставлення до подій та явищ, особистий погляд на події, застосування різноманітних художніх засобів (порівняння, метафори, епітети), що роблять текст виразнішим. При цьому тексти не перевантажені термінологією, написані просто, часто статті зручно структуровані – розбиті на параграфи, кожен з яких розглядає різні аспекти одного питання. С. Веселка не просто констатує факти, але й аналізує їх, робить висновки та узагальнення, не боїться вступати в полеміку з іншими критиками, висловлювати свою незгоду з їхніми думками.

Висновки. Театральні-критичні публікації Світлани Веселки в журналі "Український театр" у 70–80-х роках минулого століття, серед яких проблемні статті, творчі портрети, рецензії та огляди, охоплюють широкий спектр

актуальних тем та свідчать про активну і плідну роботу автора. С. Веселка не обмежувалася аналізом постановок лише львівських театрів, а й зверталася до вистав з інших міст України, що розширює географію її досліджень та дає змогу говорити про її внесок у формування загальноукраїнського театрального контексту.

Веселка С. досягла значної майстерності у жанрі оглядової статті: великі за обсягом, ці матеріали вирізняються системністю, порівняльним аналізом та вмінням виявляти тенденції розвитку театрального мистецтва. Творчі портрети, створені С. Веселкою, розкривають особистісні риси митців, їхній творчий метод та професійний внесок. Крім того, С. Веселка не боялася експериментувати з формою статті, поєднуючи різні жанри та використовуючи такі методи, як інтерв'ю та діалог.

Особливої уваги заслуговують проблемні статті С. Веселки, що порушували важливі питання, викликали професійні дискусії в театральному середовищі, були спрямовані на аналіз актуальних викликів у театральному мистецтві. Цим матеріалам притаманна характерна емоційна подача, особистісне забарвлення, зрозумілість широкій аудиторії, аналітичність та полемічність.

Важливо зазначити, що С. Веселка не уникала критичних зауважень, спонукаючи митців до самовдосконалення. Її статті, хоча й співзвучні з ідеологічними наративами того часу, все ж відображали реальний стан театрального процесу та сприяли його розвитку.

Світлана Веселка не лише аналізувала театральний процес, а й піднімала важливі питання його професійного вдосконалення. Її дослідження репертуарної політики, режисерських концепцій та критичного аналізу театральних вистав залишаються актуальними й сьогодні, адже вони порушують проблеми, які й досі наявні у сучасному театральному мистецтві України.

Вивчення різноманітного за жанрами та тематикою театально-критичного спадку С. Веселки, що відображав складний та багатогранний театральний процес і сприяв глибшому його розумінню, є важливим у дослідження українського театрального мистецтва 70–80-х років ХХ ст.

Список використаної літератури та джерел

1. Богдасhevський Ю. З любов'ю до театру. *Український театр*. 2009. № 1. С.32.
2. Веселка С. А ластівки вже літають... *Український театр*. 1989. № 5. С. 7–10.
3. Веселка С. Без секретів. *Український театр*. 1978. № 6. С. 11–14.
4. Веселка С. Віражі істини. *Український театр*. 1983. № 6. С. 2–4.
5. Веселка С. Де він, "театр Сперанта"? *Український театр*. 1973. № 3. С. 7–9.
6. Веселка С. Олексій Коломієць. Враження і роздуми. Київ : Мистецтво, 1979. С. 120.

7. Веселка С. Про формальні прикмети нового та справжні шукання. *Український театр*. 1973. № 6. С. 9–11.
8. Веселка С. П'ять китів сьогодишнього ТЮГу. *Український театр*. 1970. № 5. С. 12–14.
9. Веселка С. Риси героя. *Український театр*. 1971. № 6. С. 6–8.
10. Веселка С. Таким він приходить до нас. *Український театр*. 1982. № 2. С. 18–20.
11. Веселка С. Треба уявити собі... *Український театр*. 1984. № 3. С. 9–11.
12. Веселка С., Гайдабура В. Актриса щира й самобутня. *Український театр*. 1979. № 1. С. 28–31.
13. Канарська Г. День для театру. *Українська інтернет-газета "Збруч"*. 25.02.2018. <https://zbruc.eu/node/76959>.
14. Пам'яті Світлани Веселки. *Телепрограма Львівського телебачення*. 28.03.2018 р. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=fJhaWpWmwpI&t=625s>.

References

1. Bohdashevskiy, Yu. (2009). Z liubov'iu do teatru. *Ukrain'kyi teatr*, 1, 32.
2. Veselka, S. (1989). A lastivky vzhe litaiut'... *Ukrains'kyi teatr*, 5, 7–10.
3. Veselka, S. (1978). Bez sekretiv. *Ukrains'kyi teatr*, 6, 11–14.
4. Veselka, S. (1983). Virazhi istyny. *Ukrains'kyi teatr*. 6, 2–4.
5. Veselka, S. (1973). De vin, "teatr Speranta"? *Ukrains'kyi teatr*, 3, 7–9.
6. Veselka, S. (1979). Oleksii Kolomiiets. Vrazhennia i rozhdumy. Kyiv. Mystetstvo, 120.
7. Veselka, S. (1973). Pro formal'ni prykmety novoho ta spravzhni shukannya. *Ukrains'kyi teatr*, 6, 9–11.
8. Veselka, S. (1970). P'iat' kytiv s'ohodnishn'oho TIUGu. *Ukrains'kyi teatr*, 5, 12–14.
9. Veselka, S. (1971). Rysy heroia. *Ukrains'kyi teatr*, 6, 6–8.
10. Veselka, S. (1982). Takym vin prykhodyt' do nas. *Ukrains'kyi teatr*. 2, 18–20.
11. Veselka, S. (1984). Treba uiavyty sobi... *Ukrains'kyi teatr*, 3, 9–11.
12. Veselka, S., Haidabura, V. (1979). Aktrysa shchyra i samobutnia. *Ukrains'kyi teatr*. 1, 28–31.
13. Kanar'ka, H. Den' dlia teatru. *Ukrains'ka internet-hazeta "Zbruch"*. 25.02.2018. <https://zbruc.eu/node/76959>.
14. Pam'iaty Svitlany Veselky. *Teleprohrama L'vivs'koho telebachennia*. 28.03.2018 r. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=fJhaWpWmwpI&t=625s>.

**THE PROBLEMATIC ARTICLES BY SVITLANA VESELKA
IN THE JOURNAL “UKRAINSKYI TEATR” FROM THE 1970s TO 1980s:
A GENRE-THEMATIC ANALYSIS AND EXAMINATION
OF STYLISTIC FEATURES**

Viktoriia BUBNOVA

*K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre,
Cinema and Television, Department of Theatre Studies,
Yaroslaviv Val Str., 40, Kyiv, Ukraine, 01054
e-mail: v.bubnova@knutkt.edu.ua*

This article focuses on the theatrical and critical work of Svitlana Veselka in the journal “Ukrainskyi Teatr” during the 1970s and 1980s. Her contributions extensively covered the activities of theaters in Ukraine, offered comprehensive evaluations of premieres staged in various theaters, and analyzed the work of individual theatrical figures such as directors and actors. Additionally, she addressed significant issues relevant to theater at that time, including contemporary drama, theatrical criticism, and acting skills.

The majority of Svitlana Veselka’s theatrical and critical publications were featured in the journal “Ukrainskyi Teatr” and the newspaper “Kultura i Zhyttia”, where she analyzed the theatrical process from the 1960s to the 1990s. Between 1970 and 1990, during the Soviet period of the journal “Ukrainskyi Teatr”, Veselka published 38 works, which included 5 problem articles, 14 creative portraits, and 17 reviews.

Svitlana Veselka not only analyzed the theatrical process but also raised important questions regarding its professional improvement. Her research on repertoire policy, directorial concepts, and the critical analysis of theatrical performances remains relevant today, as it addresses issues that continue to be significant in modern theater studies.

Keywords: theater studies, theatre criticism, journalism, problem article, review, Ukrainian theatre.

Стаття надійшла до редколегії 28.02.2025

Прийнята до друку 28.05.2025

УДК 792.97.026:811.161.2.09(092)

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.194–205>

**ДО ПИТАННЯ СТВОРЕННЯ ІНСЦЕНІЗАЦІЙ
ЗА ПОЕТИЧНИМИ ТВОРАМИ ЛІНИ КОСТЕНКО
У ТЕАТРІ ЛЯЛЬОК (НА ПРИКЛАДІ ВИСТАВ
ХМЕЛЬНИЦЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ОБЛАСНОГО ТЕАТРУ
ЛЯЛЬОК “ДИВЕНЬ” І СТУДЕНТІВ ФАКУЛЬТЕТУ КУЛЬТУРИ
І МИСТЕЦТВ ЛЬВІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА)**

Яна ТИТАРЕНКО

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-1660-2583>

*Київський національний університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, кафедра театрознавства,
вул. Ярославів Вал, 40, Київ, Україна, 01054
e-mail: yana.tytarenko.yana@gmail.com*

Проаналізовано методи режисерських інсценізацій поетичних творів Ліни Костенко в сучасному театрі ляльок України та застосовано основні композиційні та монтажні способи.

Понятійну та методологічну базу дослідження становлять праці О. Клековкіна, С. Даниленка, С. Аксьонова, М. Крипчука, Д. Іванової-Гололобової. Матеріалом для аналізу слугували тексти інсценізацій за поезіями Л. Костенко, постановки яких було виконано впродовж 2024 р. (“Вже почалось, мабуть, майбутнє...” головного режисера Хмельницького академічного обласного театру ляльок “Дивень” Юрія Чайки та дві редакції драматургічних текстів “Лабіринти мистецтва” в постановці головної режисерки Львівського академічного обласного театру ляльок Яни Титаренко, втілені в рамках навчання студентів кафедри театрознавства і акторської майстерності Львівського національного університету імені Івана Франка за освітньо-професійною програмою Спеціальність 026 “Сценічне мистецтво. Акторське мистецтво театру ляльок”).

Аналіз драматургічних текстів дав змогу визначити два типи інсценізацій. Перший представлений сценаріями вистав, які не мають сюжету в традиційному розумінні цього слова, як не мають також “героїв” та “персонажів”. Натомість ці тексти і вистави пропонують глядачеві порозмірковувати на філософські теми часу, джерел натхнення митця, поезії, мистецтва та війни. Другий тип інсценізацій поетичних творів – це інтертекстуальні адаптації до сцени театру ляльок творів Л. Костенко, в яких є сюжет і чітко задані характери персонажів та залучення до інсценізації твору іншого автора. Водночас завданням режисера та автора сценічної редакції – виявлення та почасті вибудовування з поетичного матеріалу важливих для драматичного твору композиційних компонентів: експозиції, розвитку подій, передкульмінації, кульмінації, розв’язки, а також сценічне укрупнення окреслених у поезії характерів антагоніста і протагоніста.

© Титаренко Яна, 2025

Ключові слова: поетичний театр, інсценізація, сценічна адаптація, театр ляльок, Ліна Костенко.

Актуальність дослідження. Протягом останніх двох десятиліть поживався інтерес лялькарів України до творчої спадщини видатних поетів нації. Неодноразово звертався до творчості Т. Шевченка у постановках на різних українських сценах Сергій Брижань; У 2014 р., до 200-річчя Т. Шевченка, Олексій Кравчук поставив у Луганському театрі ляльок виставу “Сон”, а Віталій Гольцов у Чернігівському театрі ляльок ім. О. Довженка виконав постановку поеми “Великий льох”. У 2021 р. виставу за цим твором поставив у Полтавському театрі ляльок Ніко Лапунов. Відомими є принаймні два приклади постановок українськими лялькарями поетичної казки Василя Симоненка “Цар Плаксій і Лоскотон” та його поезій (“Лебеді материнства” у Дніпропетровському театрі ляльок, 1988, режисер Валерій Бугайов та “Цар Плаксій і Лосотон” у Полтавському театрі ляльок, 2024 р., режисер Олена Суптеля). Втім, події повномасштабної російсько-української війни привернули увагу лялькарів України на натхненню сьогоденням поезію. У статті 2024 р. ми констатували: “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)” [6]. Особливе місце у поточному репертуарі театрів ляльок України віднедавна посідає поетичний доробок української поетеси Ліни Костенко. Так, актуальні афіші Хмельницького академічного обласного театру ляльок “Дивень” та Львівського академічного обласного театру ляльок¹ пропонують глядачам дві вистави, що є осмисленням поетичних творів письменниці: “Вже почалось, мабуть, майбутнє...” (режисер Юрій Чайка) та дві редакції вистави “Лабіринти мистецтва” студентів-лялькарів кафедри театрознавства і акторської майстерності Львівського Національного університету імені Івана Франка (режисер Яна Титаренко). Обидві постановки були виконані у сезоні 2023–2024 рр.

На квітень 2025 р. Львівський академічний обласний театр ляльок анонсував вже другу постановку, натхненну поезією Ліни Костенко, – “Мара” за поемою “Казка про Мару” у постановці Яни Титаренко і сценографа Інесси Кульчицької.

Тема інсценування поетичного матеріалу в українському театрознавстві не є достатньо розробленою. Цим і обумовлено звернення до розгляду цієї проблеми у дослідженні.

Джерельна база статті. Оскільки саме входження творів Л. Костенко у простір театру ляльок – явище таке новітнє, що на цю тему нема досліджень. Факт започаткування їх сценічної історії в театрі ляльок та художні

¹ Виставу “Лабіринти мистецтва” грають студенти ЛНУ ім. Івана Франка на сцені театру-партнера Львівського академічного обласного театру ляльок.

особливості двох постановок були зафіксовані у нашій публікації 2024 р., яка є першим науковим дослідженням з цієї теми [6].

Понятійний апарат і методологію дослідження було набуто в процесі опрацювання праць О. Клековкіна [4]. та М. В. Крипчука [5], С. Даниленка і С. Асьонова [1] і Д. Іванової-Гололобової. Стаття останньої “Вистава «Лебеді материнства» Дніпропетровського обласного театру ляльок за поезіями Василя Симоненка як виклик стандартизований драматургії театру ляльок радянських часів” [3] надала приклад аналізу режисерської редакції твору і вистави, в основі якої – казка авторства поета В. Симоненка. Основними аналізованими у статті матеріалами стали режисерські сценарії для вистав за творами Л. Костенко у театрі ляльок: Титаренко Яна “Лабіринти мистецтва”. Композиція з поезій Ліни Костенко (Львів, ред. 2024 і ред. 2025); Титаренко Яна. Режисерська редакція “Казка про Мару” (Львів, ред. 2025); Чайка Юрій. “Вже почалось, мабуть, майбутнє...”. Сценарій за віршами Ліни Костенко (Хмельницький, 2023). Метод інтерв’ю дав змогу урахувати мотиви і особливості роботи головним режисером Хмельницького театру ляльок Ю. Чайки над інсценізацією творів поетеси. Було залучено також аналітичний матеріал Є. Ермолович-Дашинського про роботу режисера Н. Лапунова над сценічною редакцією поеми “Великий льох” [2].

Мета статті – виявлення особливостей адаптації поетичних творів Ліни Костенко для вистав театру ляльок.

Виклад основного матеріалу. Перш ніж розпочинати дослідження, варто визначитися з понятійним апаратом, що слугуватиме орієнтиром під час проведення аналізу драматургічних текстів. Так, наприклад, автор академічного словника “THEATRICA: Лексикон” Олександр Клековкін пропонує таке визначення для професійного терміна “інсценізації”: “...міжродова переробка у драматичну форму і втілення на сцені епічного або ліричного твору, не призначеного для постановки” [4, с. 257]. Також у розробці науковця бачимо поняття “адаптація”. “Адаптація до умов сцени твору, який не призначався для публічного виконання, називається інсценізацією” [4, с. 62]. Надалі вважаємо за потрібне використовувати обидві дефініції як синонімічні.

Сучасні українські вчені О. Клековкін, М. Крипчук і С. Даниленко у низці наукових та методичних праць виокремлюють такі основні структурні та понятійні елементи роботи над драмою: тема, ідея, архітектоніка драматургічного твору, наявність протагоніста і антагоніста, конфлікту як рушійної сили п’єси. Автори наводять приклади двох форматів фіксації та викладення тексту п’єси, пропонуючи сценарний план та його розширену версію. Водночас наголошують на тому, що обов’язковими композиційними складниками твору мають бути: “експозиція (пролог), розвиток подій, передкульмінація, кульмінація, розв’язка (інколи також епілог)” [1, с. 3, 4; 5].

Тенденція звернення лялькарів до інсценізації творів українських ліриків розпочинається у третій чверті ХХ ст. У зв’язку з цим варто навести приклади лялькових постановок: “Золоторогий олень” за віршованою поемою Дмитра Павличка (Івано-Франківський театр ляльок імені М. Підгірянки, 1979), “Лебеді материнства” (Дніпропетровський, 1988). Це художнє явище можна пояснити певним послабленням ідеологічного пресингу на митців, зокрема

діячів театру ляльок. Варто зазначити, 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” [3, с. 141].

Яскравим прикладом сценічної адаптації поетичної спадщини українського письменника для лялькової сцени стала вистава “Лебеді материнства” Дніпропетровського обласного театру ляльок за поезіями Василя Симоненка. Автором інсценізації та режисером цього проєкту є Валерій Бугайов. Як зазначає сучасна українська дослідниця Дар’я Іванова-Гололобова: “За основу режисер узяв сюжетну лінію дитячої казки «Цар Плаксі́й і Лоскотон», однієї з небагатьох, що їх залишив у своєму творчому доробку поет” [3, с. 144]. Водночас учена наголошує, що “було б помилкою стверджувати, що Валерій Бугайов сконцентрував увагу виключно на лінії дитячої казки, хоч і викривальної за змістом”, адже “у центр п’єси і самого сценічного дійства він поміщає дует матері і сина”, а відтак творець “звертається насамперед до синовньої лірики Василя Симоненка” [3, с. 144–145]. Отже, це був свідомий крок режисера під час роботи над текстом інсценізації задля виходу за рамки конкретного твору, збагачення драматургічного тексту, а згодом і постановки, звучанням та смислами, закодованими у спадщині поета або ж поетеси. Отже, виокремимо цей підхід як особливий у роботі над створенням інсценізації як *мультитекстовий та комбінаторний*.

Інший підхід до адаптації поетичного твору або ж творів до вимог театральної вистави можна охарактеризувати зануренням до історичного ґрунту, в якому творив автор оригінального тексту, а відтак оприявненням відомого йому культурно-політичного контексту. У канві інсценізації для підтвердження цієї думки доречно звернутися до прикладу постановки “Великий льох”, прем’єра якої відбулася у 2022 на сцені Полтавського театру ляльок. Режисером і автором сценічної редакції тексту в однойменній поемі Тараса Шевченка був український режисер Ніко Лапунов.

У розгорнутій статті пам’яті режисера театрознавець Д. Єрмолівич-Дашинський таким способом характеризує підготовчий етап до випуску згадуваної вистави: “Підхід до роботи з матеріалом був вагомим та вельми відповідальним. Кандидатка філологічних наук, професорка кафедри української літератури Київського університету ім. М. Драгоманова Ірина Савченко прочитала лекцію для артистів з глибоким аналізом поеми, а також супроводжувала спектакль упродовж постановочного процесу як наукова консультантка” [2]. Перегляд згадуваної вистави ще більше переконує, що подібний академічний підхід був потрібний режисеру задля розкриття глибинного змісту поеми.

Зважаючи на предмет дослідження, зокрема інтерпретації поетичних творів Ліни Костенко сучасними лялькарями, було проведено аналіз драматургічних текстів “Вже почалось, мабуть, майбутнє...” авторства режисера Юрія Чайки та “Лабіринти мистецтва” авторства Яни Титаренко. Обидва режисери передусім обирали текстологічний аналіз як головний

інструмент для роботи з оригінальним поетичним текстом Ліни Костенко. Творці погоджуються, що обирали твори поетеси з огляду на їхню позиційність та мистецьку досконалість. Для режисерів не було головною передумовою вибору поезій соціально-історичне тло їхнього творення, тобто в центрі вибору стояло емоційне забарвлення, а не громадянське звучання. Виняток становлять поезії Ліни Костенко, створені за часів повномасштабного вторгнення росії в Україну, які використано режисером Юрієм Чайкою у окремому епізоді вистави “Війна”.

У своєму інтерв'ю авторці статті режисер Юрій Чайка розповів, як народився задум постановки за віршами української поетеси-шістдесятниці. Безсумнівним мотивом для створення такої роботи стала повномасштабна війна, що розпочалася 24 лютого 2022 р. На той момент Юрій Чайка ще очолював Одеський академічний обласний театр ляльок на посаді головного режисера, однак реалізувати задум вдалося в іншому закладі культури – Хмельницькому академічному обласному театрі ляльок. Режисер зауважує: “У перші місяці повномасштабної війни відчув, що поетична вистава за текстами геніальної національної поетеси є на часі і почав добирати та упорядковувати текст майбутньої інсценізації” [10, с. 1]. Лялькар уточнює, що, “завершивши драматургічну роботу з текстами, відібрав для майбутньої вистави тридцять сім поезій” [10, с. 2].

Аналіз тексту інсценізації до вистави “Вечірнє сонце, дякую за день...”, наданий Ю. Чайкою, допоміг виявити, що поезії Ліни Костенко різних періодів змонтовано ним у певній тематичній послідовності. Вже у прологу лунає іконічний вірш поетеси – “Вже почалось, мабуть, майбутнє...”. У першій картині інсценізації “Життя”, а згодом і вистави, зібрано поезії мирного часу, в яких рефлексується цінність та краса життя. Ця частина інсценізації завершується життєствердною інтонацією, сповненою мажорним настроєм піснею на слова Ліни Костенко – “Вечірнє сонце, дякую за день”.

Провідними темами другої картини “Любов” є кохання і любов. Ці, здавалося б, синонімічні емоційні стани режисер чітко розділяє, адже в цих епізодах вистави наявна громадянська (з відданістю красі країни) та інтимна (з чітко особистісними переживаннями) лірика. Дещо іронічно сприймається в цьому блоці саркастичний вірш поетеси “Мої кохані, любі вороги”. Навіть може виникнути враження, що він помилково опинився в цій ліричній за настроєм частині вистави, його доцільніше розглядати у наступній картині, що має промовисту назву “Життя – боротьба...”.

Ударною, свого роду акордною, в третьому блоці інсценізації є хрестоматійна поезія “Крила”. Тут варто згадати епізод з іншої лялькової постановки українських лялькарів 2024 р., де звучить цей твір. Йдеться про виставу “Пессі та Ілюзія” в режисурі Віталія Гольцова та Антона Шеремка на сцені Чернігівського обласного театру ляльок імені Олександра Довженка.

Цю постанову створено за новелою фінського письменника Юрйо Кокко, що була написана під час Другої світової війни. Режисери вдаються до звучання вірша Ліни Костенко “Крила” наприкінці вистави: взявшись за рухи, злітають вгору. Залучення поезії українські авторки актуалізує в нашому контексті давній твір європейського автора.

У виставі “Вже почалось, мабуть, майбутнє...” Хмельницького академічного обласного театру ляльок цей самий вірш завершує третю картину, яких усього у постановці п’ять. Кульмінаційна четверта картина, згідно із задумом режисера Юрія Чайки, має лаконічну назву “Війна”. Її відкриває вірш “І жах, і кров, і смерть, і відчай”. У цій частині інсценізації багато поетичних мініатюр, чотиривіршів. Утім, серед драматичної, сповненої трагізму картини режисер свідомо проклав ліричний контрапункт. Він колажує два відомі твори поетеси: “Не знаю, чи побачу Вас, чи ні” та “Послухаю цей дощ”. Саме лірика в часі війни влучно підкреслює гостроту проживання лихоліття і безцінність життя.

Фінальна п’ята картина є епілогом, який покликаний зарядити глядачів на мудрий оптимізм. Епілог складається з трьох віршів Ліни Костенко: “І все на світі треба пережити”, “Коли закінчиться війна”, “Не забувайте мріяти щодня”. Навіть самі назви творів свідчать про закладений у них оптимізм та надію на краще, попри всі виклики та страждання.

Текст інсценізації та саме вистава підтверджують наміри режисера Юрія Чайки вдатися до так званої кільцевої композиції, адже наприкінці репризою лунають рядки, що водночас є і назвою всієї постановки – “Вже почалось, мабуть, майбутнє...”. Цей хід автора інсценізації та режисера можемо розглядати як емоційно заряджене послання до публіки.

У тексті Ю. Чайки нема позначок читання текстів “за ролями”, персонажів вистави інсценізація не передбачає. Ремарки лише констатують, де поезію потрібно виконувати, як пісня.

Досвід роботи з поетичними творами Ліни Костенко та їхня адаптація на сцені хмельницьких лялькарів відрізняється від досвіду львівських колег, оскільки інсценізацію для вистави “Лабіринти мистецтва” створювали в інший спосіб. Варто зазначити, що ця робота стала частиною навчального процесу студентів ЛНУ ім. Івана Франка (кафедра театрознавства і акторської майстерності. Спеціальність 026 “Сценічне мистецтво. Акторське мистецтво театру ляльок”). У межах навчальної дисципліни “Майстерність актора” творчиною постановки була викладачка, художня керівниця курсу Яна Титаренко, котра запропонувала студентам головну тему вистави та позиційні для майбутнього виступу поетичні тексти “Щось на зразок балади”, “Умирають майстри”. Далі студенти самі добирали більшість поезій для вистави, керуючись завданнями, які були перед ними поставлені. Отже, композицію вистави, а відтак і інсценізацію, створювали за принципом мозаїки – доповнюючи пропозиціями та приносами студентів. Однак на завершальному етапі їх упорядковувала і вибудовувала у драматургічну канву вистави педагогиня та режисерка-постановниця.

У структурі інсценізації всього 17 творів. На відміну від вистави Хмельницького академічного обласного театру ляльок “Дивень” інсценізація студентської постановки “Лабіринти мистецтва” не розбивається на тематичні частини. Це зумовлено першопочатковою ідеєю. У центрі мистецьких пошуків – рефлексія конфлікту між двома іпостасями творця – митця та ремісника.

У виставі цитатами з поезій Ліни Костенко акцентовано увагу на тому критичному моменті боротьби, коли митець перемагає, проте настає час іншого конфлікту – із соціумом. Соціум візуалізується та матеріалізується у образах середовища, влади, задрісників, критиків.

У “Лабіринтах мистецтва” розглянуто різні стани митця: слави (“Падеграск”), натхнення (“Вночі із хаосу безсоння, коли мій Всесвіт ожива”), боротьби з вульгарністю (“Сольфеджіо”), смерті (“Умирають майстри, залишаючи спогад, як рану”, “Сніг у Флоренції”).

При цьому ані студенти, ані постановники не обмежуються конкретною особистістю митця. Тобто в інсценізації немає головного персонажа. Така внутрішня духовна боротьба з власним его та сумнівами відбувається на прикладі митців та мисткинь різних епох, країн: музики, живописця, поета.

У поетичній композиції з сімнадцяти обраних творів Ліни Костенко все настільки щільно переплітається, що героєм вистави стає навіть місто, з його емоційно натхненною атмосферою і архітектурою, що матеріалізується і трансформується на очах митця та глядачів.

Вистава “Лабіринти мистецтва” не має буквального зв’язку з драматичними подіями сьогодення. Команду вистави приваблювала позачасові краса та філософія поезій Ліни Костенко.

Згідно з задумом режисерки, у виставі “Лабіринти мистецтва” нема конкретного образу антагоніста і протагоніста, оскільки актори та акторки у постановці не грають конкретні ролі, а уособлюють щось на кшталт хаосу літер, з яких складаються рими і сенси. Цей метод упізнається вже в пролозі до вистави, який представляє хореографічну композицію, що доповнюється шумовим та звуковим рядом. Хаотичні вигуки літер, складів та уривків слів ніби вибудовують ті лабіринти, траєкторіями яких блукатимуть актори протягом вистави. Саме з цього хаосу звуків у пролозі народжується і виокремлюється голос першої “солістки”, яка читає “Щось на зразок балади”, яка і є першим оприявненим звучанням оригінальної поезії Ліни Костенко.

Відтак і виконавці, попри антропоморфну подобу, набувають символічного вигляду – знаків, символів письма поетеси (каліграфічні індивідуально-рукописні чи друковано унормовані). Це підкреслює і пластика акторів, і акцентована геометрія пропорцій тростинних ляльок у їхніх руках.

Як уже було зазначено, інсценізація, як і дія вистави, не передбачає антагоніста та протагоніста, однак для позначення провідного виконавця чи виконавців у окремому епізоді використовують гру з предметом – чорним і білим капелюхами, якими актори обмінюються під час зустрічі у першій сцені. Це легке, ніби імпровізоване жонгливання капелюхами формує у глядача враження, що антагоніст у цій виставі легко може перетворитися на протагоніста і навпаки. Таким способом і глядачі долучилися до гри, спостерігаючи за передаванням естафети виконання.

Варто зауважити, що візуальне розмежування антагоністів та протагоністів також забезпечується видовою відмінністю виконавців, а саме акторів та ляльок. Уже в процесі створення інсценізації було заплановано, що в кожній поезії-мікронovelі, тобто в межах одного вірша Ліни Костенко, ляльки на ширмі можуть виконувати ролі протагоністів у руках акторів-антагоністів.

Оскільки темою інсценізації та вистави було обрано боротьбу митця із зовнішніми та внутрішніми перепонами, до мікросюжетів поезій Ліни Костенко було допасовано окремий паралельний сюжет: конфлікт натхненного лялькаря-віртуоза і ремісника-техніка, що керує лялькою лише як інструментом.

Подібно до постановки “Вже почалось, мабуть, майбутнє...” хмельницьких лялькарів, вистава “Лабіринти мистецтва” також завершується кільцевою композицією. Однак якщо режисер Юрій Чайка обирає повторення поезії, що надала і назву виставі, то Яна Титаренко повертає і виконавців, і глядачів до какофонії, що лунала у пролозі, як символу зародження поетичного твору з хаосу звуків.

За своє ще нетривале життя вистава “Лабіринти мистецтва” зазнала другої редакції. Діалогічність, поліфонічність виконання поезій стали прикметою другої редакції “Лабіринтів мистецтва”. Так само режисерка побачила можливість розірвати вірш “Ми мовчимо – поезія і я” у виконанні студентки дотичним за темою віршем “Все більше на землі поетів”, який було запропоновано до осмислення студентом курсу. Отож із двох поезій утворилася тричастинна сценічна форма – немов діалог дівчини і юнака. Наприкінці першої частини інсценізації опинився вірш “Падеграск”. У ньому (в чоловічому виконанні) бурлив і клекотів пафос творчості. Контрапунктом до вірша лунав жіночий монолог (“О, не взискуй гіркого меду слави...”). Так утворилися чоловічий і жіночий погляди на тему.

Композиційною особливістю інсценізації для поетичної вистави “Лабіринти мистецтва” стало поєднання ліричних творів Ліни Костенко з фрагментом поеми “Сніг у Флоренції” поетеси. Саме цю частину інсценізації замислили як кульмінаційну. Адже в тексті поеми на ідейно і мистецьки досконалому рівні розглянуто релігійний екстаз митця на злеті доби Відродження, його хист як дар і водночас хрест та терновий вінець. До нас природа щедрою була. Окреслена в цій частині поеми тема невдячності нащадків, деградації мистецтва (“Мистецький дар і розум сполучила, / усе Лоренцо Пишному дала, / але в його нащадках одпочила” [7, с. 11]) логічно перейшла у розв’язці в тематично дотичний вірш “Поезія згубила камертон”, який виконують усі учасники вистави: “Відходять вірші, наче поїзди. / Гримлять на рейках бутафорські строфи. / Але куди? Куди вони, куди?! / Поезія на грані катастрофи. / І чи зупиним, чи наздоженем? / Вагони йдуть, спасибі коліщаткам... / Але ж вони в майбутнє порожнем! / Як ми у вічі глянемо нащадкам?!” [7, с. 13].

У сучасному театрі ляльок простежується тенденція доповнення в режисерській редакції авторського поетичного твору текстами інших авторів. Так, уже згадуваний театрознавець Д. Єрмолівич-Дашинський у статті про виставу “Великий льох” Ніко Лапунова відмічає: “У тричастинній poemі Шевченка за принципом українського вертепу переплітаються високе і низьке, утворюючи три плани оповіді, в кожному з яких задіяні троє ідентичних персонажів – Душі в образах Голубок (небо), Лірники (земля), Ворони (потойбіччя), а також три часові виміри – минуле, сьогодення і майбутнє. Як умовну четверту частину можна сприймати епілог «Стоїть в селі Суботові...».

Осмислюючи цей вірш, режисер вводить четверту групу персонажів – волхвів-ченців, привидів та пророків майбутнього. Їхній текст – самі лише анонімні псалми XVII–XVIII ст. з репертуару ансамблю автентичного українського співу «Божичі» [2].

Подібну текстово-музичну компіляцію спостерігаємо у постановці «Лабіринти мистецтва». Епілогом до цієї поетичної вистави за ініціативою самих студентів як співтворців драматургічного і сценічного дійства було обрано вокальну цитату «Бі-бо-бу, я поезію люблю» (колективна авторська редакція рими) з альбому гурту «МУР» «Ти [Романтика]».

Висновки. Результати дослідження дають змогу зробити такі висновки: авторами інсценізацій поетичних творів Ліни Костенко для театру ляльок є тільки режисери цих вистав.

Звернення сучасних діячів театру ляльок до осмислення поетичного доробку Ліни Костенко є своєрідним продовженням пошуків українських митців лялькового кону в напрямі автентичної драматургії, що базується на самобутніх оригінальних поетичних текстах українських письменників. Практика засвідчує, що режисери-постановники воліють бути водночас і авторами інсценізацій, адаптуючи поетичні твори під власний творчий задум.

Режисерам також притаманно вишукувати в творчому доробку одного й того самого поета чи поетеси твори, що найбільш глибоко розкривають ту проблему, якою опікується митець/ мисткиня, створюючи виставу. Так режисер-хмельничанин Юрій Чайка спрямовує свої пошуки в напряму висловлювання на тему суспільства у часи важких історичних випробувань і ствердження національної ідентичності як відповідь на ці виклики. Постановниця ж Яна Титаренко керується міркуваннями щодо долі та призначення митця, мисткині у суспільстві, досліджує нюанси психологічної боротьби між творцем та ремісником, митцем і суспільством.

Порівняльний аналіз текстів двох інсценізацій допоміг виявити підходи режисерів до роботи з літературним першоджерелом, їхні авторські методи, серед них: робота з тематичними блоками, колажування, компіляція, інтертекстуальність, мультитекстовість та комбінаторність.

Проаналізовані інсценізації яскраво засвідчують, що театр ляльок України прийшов до сценічних інтерпретацій творів видатної поетеси достатньо підготовленим, тож вже сьогодні режисерами запропоновано дуже різні та креативні підходи інсценізацій і сценічних редакцій поезій і поем Ліни Костенко.

Список використаної літератури та джерел

1. Даниленко С., Аксьонов С. Основи драматургії та сценарна справа. Силабус навчальної дисципліни. Міжнародний гуманітарний університет. Одеса. 17 с. URL: https://docs.mgu.edu.ua/docs/audio_mustetstvo_ta_vurobbakalavr/23_24/osnovy%20dramaturhiyi%20ta%20tsenarna%20sprava.pdf.
2. Єрмолівич-Дашинський Д. Скарб волі. Пам'яті режисера Ніко Лапунова (1981–2024). Кінотеатр. 2025. № 1. URL: <https://ktm.ukma.edu.ua/index.php/ktm/article/view/673/732> (дата звернення: 14.02.2025).

3. Іванова-Гололобова Д. О. Вистава “Лебеді материнства” Дніпропетровського обласного театру ляльок за поезіями Василя Симоненка як виклик стандартизованій драматургії театру ляльок радянських часів. *Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтвознавство*. 2024. Вип. 25. С. 140–155.

4. Клековкін О. Ю. THEATRICA: Лексикон. ПІСМ НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. 800 с.

5. Основи сценарної майстерності : навч.-метод. рекомендації для мистецьких закладів фахової передвищої освіти / укл. М. В. Крипчук. Київ : ДНМЦЗКМ, 2019. 30 с.

6. Титаренко Я. 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). *Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтвознавство*. 2024. Вип. 25. С. 159–168.

7. Титаренко Я. “Лабіринти мистецтва”. Сценарій вистави за віршами Л. Костенко ЛНУ ім. Івана Франка. 2023. Архів автора. 21 с.

8. Титаренко Я. “Лабіринти мистецтва”. Сценарій вистави за віршами Л. Костенко ЛНУ ім. Івана Франка. 2024. Архів автора. 24 с.

9. Чайка Ю. “Вже почалось, мабуть, майбутнє...”. Сценарій вистави за віршами Л. Костенко Хмельницького академічного обласного театру ляльок “Дивень”. 2024. Архів автора. 19 с.

10. Чайка Юрій. Інтерв'ю від 16.08.2024. Хмельницький. Інтерв'ю брала Я. Титаренко. Архів автора. 3 с.

References

1. Danylenko, S. & Aksionov, S. (2024). Osnovy dramaturhii ta stsenarna sprava. Sylabus navchalnoi dystsypliny [Basics of the Dramatic Art and Scriptwriting. Syllabus of the Academic Discipline]. Odesa : International Humanitarian University. URL: https://docs.mgu.edu.ua/docs/audio_mustetstvo_ta_vurobbakalavr/23_24/osnovy%20dramaturhiyi%20ta%20stsenarna%20sprava.pdf [in Ukrainian].

2. Yermolovych-Dashchynskyi, D. (2025). Skarb voli. Pamiati rezhysera Niko Lapunova (1981–2024) [Treasure of the Will. In Memory of Director Niko Lapunov (1981–2024)]. *Kinoteatr*, 1, 45–46. URL: <https://ktm.ukma.edu.ua/index.php/ktm/article/view/673/732> [in Ukrainian].

3. Ivanova-Hololobova, D. O. (2024). Vistava “Lebedi materinstva” Dnipropetrovskogo oblasnogo teatru lialjok za poezijami Vasilya Simonenka jak viklik standrtizovaniy dramaturgii teatru lialjok radjanskih chasiv [The performance “Swans of Motherhood” by the Dnipropetrovsk Regional Puppet Theater based on the poems of Vasyl Simonenko as a challenge to the standardized dramaturgy of the puppet theater of Soviet times]. *Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies* [Bulletin of the ‘Ivan Franko’ National University in Lviv. Series of Arts Studies], 25 [in Ukrainian].

4. Klekovkin, O. Yu. (2012). *Teatrica: Lexicon* [Theatrica: Lexicon]. Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine. Kyiv : 'Fenix' Publ. House [in Ukrainian].

5. Krypchuk, M. V. (2019). *Osnovy stsenarnoi maisternosti: navchalno-metodychni rekomendatsii dlia mystetskykh zakladiv fakhovoi peredvyshchoi osvity* [Basics of Screenwriting Mastery: Learning and Methodological Recommendations for Artistic Secondary Vocational Schools]. Kyiv : DNMTsZKMO (State Research Guidance Centre for Arts and Culture Education Content) [in Ukrainian].

6. Tytarenko, Ya. (2024). *Zastosuvannya zasobiv viraznosti teatru lyaliok i teatru objektu u vystavah za tvorami Lini Kostenko (Khmelnyskyi teatr lyaliok "Dyven", Lvivskiy nacionalny universitet imeni Ivana Franka)* [Application of expressive eanms of Puppet Theatre and object theatre in performances based on poems by Lina Kostenko (Khmelnyskyi Puppet Theatre "Dyven", Ivan Franko National University Of Lviv)]. *Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies* [Bulletin of the 'Ivan Franko' National University in Lviv. Series of Arts Studies], 25 [in Ukrainian].

7. Tytarenko, Ya. (2023). "Labirynty mystetstva". Stsenarii vystavy za virshamy Liny Kostenko ["The Labyriths of Art". The scenario of the performance based on the poems of Lina Kostenko]. 'Ivan Franko' National University in Lviv. Copy in possession of Yu. P. Shchukina [in Ukrainian].

8. Tytarenko, Ya. (2024). "Labirynty mystetstva". Stsenarii vystavy za virshamy Liny Kostenko ["The Labyriths of Art". The scenario of the performance based on the poems of Lina Kostenko]. 'Ivan Franko' National University in Lviv. Copy in possession of Yu. P. Shchukina [in Ukrainian].

9. Chaika, Yu. (2024). "Vzhe pochalos, mabut, maibutnie...". Stsenarii vystavy za virshamy Liny Kostenko ["Probably the future has already begun..." The scenario of the performance based on the poems of Lina Kostenko]. Khmelnytskyi Academic Regional Puppet Theatre "Dyven". Copy in possession of Yu. P. Shchukina [in Ukrainian].

10. Chaika, Yu. Interview dated August 16, 2024. Khmelnytskyi city. The interview was carried out by Ya. Tytarenko. Author's archive, 3.

**REVISITING ADAPTATIONS OF LINA KOSTENKO'S POETRY
FOR THE STAGE IN PUPPET THEATRE: A CASE STUDY
OF PERFORMANCES BY THE KHMELNYTSKYI ACADEMIC
REGIONAL PUPPET THEATRE "DYVEN" AND STUDENTS
OF THE FACULTY OF CULTURE AND ARTS
OF IVAN FRANKO NATIONAL UNIVERSITY OF LVIV**

Yana TYTARENKO

*K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre,
Cinema and Television, Department of Theatre Studies,
Yaroslaviv Val Str., 40, Kyiv, Ukraine, 01054
e-mail: yana.tytarenko.yana@gmail.com*

The article analyzes the types of directorial staging of Lina Kostenko's poetic works in the modern puppet theater of Ukraine, focusing on the main compositional and editing techniques employed by directors.

The conceptual framework of this study is based on the works of O. Yu. Klekovkin, S. Danylenko, S. Aksionov, and M. Krypchuk. The analysis is based on the scripts of performances adapted from Lina Kostenko's poetry, which were produced in 2024. These include "Vzhe pochalos, mabut, maibutnie... (Probably the future has already begun...)" directed by Yurii Chaika, chief director of the Khmelnytsky Academic Regional Puppet Theater "Dyven", and two versions of the performance "Labirynty mystetstva (The Labyrinths of Art)" staged by Yana Tytarenko, chief director of the Lviv Academic Puppet Theater, featuring the efforts of puppeteer students from the Department of Theatre Studies and Acting Mastery at the 'Ivan Franko' National University in Lviv.

Upon analyzing the existing directorial approaches to adapting works not originally intended for the stage, we distinguish two main types. The first type is characterized by performances that do not have a traditional plot, "heroes", or "characters". These texts and performances encourage viewers to reflect on philosophical themes such as time, the artist's sources of inspiration, poetry, art, and war. The second type involves creating adaptations of poems (e.g., "Neve a Firenze") that feature a clear plot and well-defined characters for the puppet theater stage. In this case, the director and the author of the stage version need to identify and partially complete the compositional elements necessary for a dramatic work, such as exposition, event development, pre-climax, climax, and denouement. Additionally, to enhance the characters outlined in the poetry, the director may supplement the original text with a song from another author.

Keywords: poetic theater, staging, stage adaptation, puppet theater, Lina Kostenko.

Стаття надійшла до редколегії 28.02.2025

Прийнята до друку 28.05.2025

УДК 792.037.3/.037.4:111.852Арі(045)

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.206–216>

АНТИТЕАТР ФУТУРИСТІВ І ДАДАЇСТІВ ЯК СПРОСТУВАННЯ КОНЦЕПЦІЇ МІМЕТИЧНОГО ТЕАТРУ АРИСТОТЕЛЯ

Ярослав ЧИГЛЯЄВ

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-6525-7429>

*Київський національний університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, кафедра театрознавства,
вул. Ярославів Вал, 40, Київ, Україна, 01054
e-mail: yaroslav.chyglaiev@gmail.com*

Мета статті – аналіз сформульованої Аристотелем концепції мімезису в театральному мистецтві, яка протягом століть була основним засобом відображення реальності, пізнання сутності світу та морального виховання суспільства, а також висвітлення причин та наслідків радикального заперечення цієї моделі футуристами та дадаїстами. Простежуючи історичну еволюцію мімезису, виявлено, як фундаментальні принципи класичної теорії, зокрема, побудова сюжету, формування характерів і досягнення катарсису, були трансформовані новаторськими течіями XX ст. Методологія дослідження полягала у застосуванні аналітичного, компаративного та описового методів для презентації предмета дослідження та належного обґрунтування висновків. Аналітичний метод сприяв логічному викладу історичного матеріалу. Порівняльний аналіз уможливив виокремлення основних відмінностей між запропонованими Аристотелем класичними принципами та радикальними новаціями, які впроваджували футуристи та дадаїсти. Застосування описового методу допомогло більш досконалії репрезентації досліджуваних матеріалів.

У дослідженні наголошено, що за класичною традицією мімезис сприймали як засіб наслідування та інтерпретації сутності реальності, завдяки чому театр ставав водночас інструментом пізнавального процесу та естетичного задоволення. Доведено, що ця модель не лише допомагала реконструювати зовнішній світ, а й забезпечувала емоційне очищення через катарсис, що мало важливе виховне значення. Зазначено рішуче заперечення авангардистськими рухами XX ст., зокрема футуризмом та дадаїзмом, традиційних уявлень про мімезис. Футуристи, акцентуючи увагу на швидкості, динамізмі та впливі сучасних технологій, відмовилися від ідеї відображення реальності в її традиційних формах, прагнучи натомість створити нові театральні форми, орієнтовані на експериментальний емоційний вплив, у яких класичний сюжет поступається місцем візуальним і звуковим експериментам. Дадаїсти, своєю чергою, відкинули не лише форму, а й зміст логічної та раціональної побудови постановок, створюючи абсурдні та нелінійні твори, які кардинально порушували усталені канони театального мистецтва. Наукова новизна дослідження полягає в систематизації головних ідей, що вплинули на трансформацію театру у XX ст., а також

переосмислення мімезису в контексті авангардистських рухів та їх зв'язку з сучасними театральними формами.

У Висновках зазначено, що сучасний театр є результатом інтеграції класичних принципів мімезису з інноваційними експериментальними формами, що виникли внаслідок авангардних спрямувань XX ст. Це уможливило розгляд театру як динамічного процесу, здатного одночасно відображати реальність і трансформувати її, відкриваючи нові перспективи для естетичного та соціокультурного аналізу. Отже, дослідження робить вагомий внесок у розуміння розвитку театального мистецтва, демонструючи, як заперечення традиційного мімезису сприяє розширенню його функціональних можливостей у контексті сучасних культурних і технологічних змін.

Ключові слова: мімезис, театр, Аристотель, футуризм, дадаїзм, авангард, театральне мистецтво, інновації, експерименти, катарсис.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Сцена театру як одного з найдавніших видів мистецтва впродовж довготривалого часу ставала своєрідним “дзеркалом” суспільних трансформацій та пов'язаного з ними культурного поступу. Сформульована давньогрецьким філософом Аристотелем (384–322 рр. до н. е.) у трактатах “Поетика” та “Етика” (335 р. до н. е.) концепція міметичного мистецтва визначила основоположні засади драми і кону, які дотепер зберегли свою актуальність. Водночас у першій третині XX ст. авангардистські рухи футуризму і дадаїзму поставили під сумнів традиційні основи театру, запропонували натомість радикально нове бачення методів, принципів і засобів формування і сприйняття сценічної реальності. У добу поставангарду 1960–1970 рр. унаочнився вплив цих ідей на становлення постмодерністської театральної культури загалом і на формування концепцій постдраматичного театру Г.-Т. Лемана та перформативного повороту Е. Фішер-Ліхте зокрема. Тож звернення до футуристських і дадаїстських витоків європейського сценічного мистецтва другої половини XX – початку XXI ст., контрверсійних щодо естетико-художніх засад аристотелівського “класичного” драматичного мистецтва, уможливило краще розуміння динаміки і сутності трансформаційних процесів, що сприяли розвитку театру у зазначений період, а також місця і ролі перформативного мистецтва у формуванні актуального культурного контексту.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Проблематика доби “історичного” авангарду нині не становить значного інтересу для вітчизняних науковців. Певні аспекти авангардистських мистецьких рухів досліджували Н. Владимірова, М. Гринишина та О. Клековкін, питаннями футуристського театру цікавилася Г. Веселовська. О. Клековкін неодноразово студіював аристотелівську міметичну драму і театр та пов'язані з ними рецепційні процеси, що відбувалися у різні історичні періоди. Проте до цього часу європейський театральний авангард не розглядався вітчизняними театрознавцями як антитеза концепції давньогрецького філософа.

Виклад основного матеріалу. Впродовж тривалого часу твердження, що театральне мистецтво у різний спосіб і відмінними засобами відображає реальне життя, залишалося загальноприйнятим і неспростовним. Як відомо, джерела цієї максими містяться у концепціях двох стовпів давньогрецької

філософії – Платона та Аристотеля. Проте на відміну від першого, за яким мімізис означав просте копіювання дійсності, другий уважав його творчим актом, що уможливило для кожної живої істоти глибше пізнання природи речей та навколишнього світу. “По-перше, людям з дитинства властиво наслідувати, – тим вони від інших живих істот і відрізняються, що дуже здатні до наслідування, завдяки якому вони і набувають перших знань, – стверджував філософ. – По-друге, всі відчують у наслідуванні приємність. Доказ цього дають самі мистецькі твори: те, на що в дійсності дивитись неприємно, викликає у нас задоволення, коли ми бачимо найточніше його змалювання” [1, с. 42, 43]. Найвідоміша праця Аристотеля під назвою “Поетика”, крім того, що заклала основи теорії драми, стала посутнім роз’ясненням філософа щодо того, як міметичне мистецтво, наслідуючи реальність, може стати інструментом пізнання світу та засобом морального й емоційного виховання людини.

Отже, якщо, за Аристотелем, мімізис – небуквальне копіювання життя, то драма – не просто оповідь про події, які відбулися у певний час у конкретному місці, а інтерпретація цих подій, до того ж сконцентрована на універсальних істинах і моральних дилемах – мистецтво не просто імітує те, що бачимо, а показує, якими могли би бути речі, якщо вони були б кращими або гіршими. Для більшої наглядності своєї позиції філософ у трактаті зіставляє завдання, що стоять перед поетом та істориком: “Історик і поет відрізняються один від одного не тим, що один із них говорить віршами, а другий – прозою [...]; відрізняє їх те, що один говорить про події, які справді відбулися, а другий – про те, що могло б статися. Тим-то поезія і філософськи глибша, і серйозніша за історію – поезія говорить більш про загальне, а історія – про окреме” [1, с. 54]. Іншими словами, мімізис означає відтворення засобами театру дій і переживань, що відображають сутність людського буття, допомагаючи людині збагнути істину про себе саму, своє оточення, соціум та природу.

Відтак теми, які у творах піднімає поет/драматург, мусять бути актуальними для різних епох та зрозумілими для більшості тих, хто живе у конкретний період часу. Мистецтво, наголошував Аристотель, зображає не випадкове й одиничне, а загальне – те, що стосується всього людства, як-от кохання, смерть, влада, зрада, моральний вибір тощо. У цьому випадку вистави не лише розважатимуть, а й сприятимуть моральному вихованню, пізнанню та самовдосконаленню людини.

Застосування у драмі, яка відображає життєві конфлікти та моральні дилеми, принципу наслідування дійсності філософ убачав у відтворенні подієвої послідовності, тобто у створенні цілісного сюжету – ланцюжку подій, що логічно і причинно пов’язані між собою. У “Поетиці” зазначено, що хороший сюжет повинен бути завершеним, цілісним і містити початок, середину та кінець: “Фабула, коли вона є наслідуванням дії, повинна відтворювати одну – і до того ж суцільну – дію, а частини подій повинні бути так сполучені, щоб з перестановкою або упушенням будь-якої частини порушувалося і мінялося ціле, бо те, що своєю наявністю або відсутністю не вносить помітних змін, не становить органічної частини цілого” [1, с. 52].

Мабуть, варто згадати іншу підвалину аристотелівської концепції міметичного театру, а саме так звану триєдність дії, часу і місця. Як бачимо, безпосередньо у “Поетиці” постульована тільки єдність дії, яку філософ доповнює, сказати б, доцільністю збереження у драмі єдності часу – для кращого засвоєння сюжету драми глядачем події п’єси повинні відбуватися впродовж однієї доби. Натомість єдність місця – це норма, яка значно пізніше – у добу Ренесансу – була Аристотелю приписана [3, с. 70].

Уважаючи основою трагедії сюжет, Аристотель також наголошував на важливості характеру героя, який стикається з моральним вибором і є носієм моралізаторського меседжу, що відображає універсальні цінності соціуму. За філософом, персонажі повинні відповідати своїй ролі у драмі, демонструючи або позитивні, або негативні риси. Водночас герої мають бути переконливими у реалістичних мотиваціях власних вчинків та емоційних реакціях на вчинки оточуючих: “Щодо характерів, то є чотири умови, які треба мати на увазі; перша і найважливіша, – щоб вони були гідні. Дійова особа матиме певний характер, якщо словом чи ділом виявлятиме, як це було сказано, схильність до чого-небудь [...]. Друга умова – відповідність характерів. Буває, наприклад, мужній характер, але не подобає жінці бути мужньою або грізною. Третя умова – правдоподібність – це завдання відмінне від того, щоб створювати характер гідний або відповідний, як про це говорилося раніше. Четверта умова – щоб характер був послідовний. Якщо зображувана особа непослідовна і таким подається її характер, то навіть і в непослідовності своїй вона повинна бути послідовна [...]. Треба і в характерах, так само, як і в ситуаціях, завжди шукати або необхідності, або ймовірності, так щоб слова і вчинки певної особи виникали з необхідності або ймовірності і щоб сама послідовність подій визначалася необхідністю або ймовірністю” [1, с. 62].

Створення життєво достовірних героїв у драмі, на переконання Аристотеля, є запорукою справдження театром одного з головних завдань вистави, а саме досягнення катарсису – емоційного очищення глядача через співпереживання страху та жалю: “Трагедія є відтворення прикрашеною мовою (причому кожна частина має саме їй властиві прикраси) важливої і закінченої дії, що має певний обсяг, відтворення не розповіддю, а дією, яка через співчуття і страх сприяє очищенню подібних почувань” [1, с. 47]. Трагедія викликає ці почуття, допомагаючи людині звільнитися від внутрішньої напруги й усвідомити моральні істини: “Найважливіше для фабули і для дії є пізнання [...] бо таке пізнання і перипетія викликать жаль або жах, а трагедія і є відтворенням саме таких дій; крім того, при такому пізнанні виявлятиметься і щастя, і нещастя” [1, с. 57]. Таким чином, катарсис стає виховним елементом, перетворюючи театр на інструмент покращення людських норів, а відтак – суспільного поступу.

Вкрай важливим засобом, завдяки якому вистава досягає пізнавальних та катарсичних цілей, Аристотель називав мову трагедії, яка має бути витонченою, але зрозумілою: “Цінність мовного стилю в тому, щоб бути ясним і не бути низьким” [1, с. 77]. Поетична форма і метафори, за філософом, допомагають підкреслити емоційний та естетичний ефект драми. Він також акцентував увагу на музичному супроводі та ритміці, що посилюють

емоційний вплив: “В кожній трагедії повинно бути шість складових елементів, що від них залежить, якою саме буде трагедія. Ці елементи – фабула, характери, мислення, сценічна обстановка, спосіб вислову і музична композиція” [1, с. 48].

Антична драма, зокрема трагедії Софокла, Есхіла та Евріпіда, відображала аристотелівські ідеї мімезису. К. Бальме стверджує, що “Поетика” загалом “складена як нормативний каталог, що його Аристотель розробив на основі наявних на той час грецьких драм” [3, с. 69]. Вони зосереджувались на універсальних темах, таких як доля, моральний вибір, страждання і людська природа. Сюжет античних трагедій був структурованим і логічно пов’язаним, що відповідало вимогам філософа щодо завершеності драматичного твору.

Аристотелівська модель міметичного мистецтва залишалася у статусі базису європейської драматургії у ренесансну та просвітницьку епохи. Зокрема, тогочасні теорії драми і театру “переймають критерії”, визначені у “Поетиці” [3, с. 70]. Так, жорстко структуровані сюжети, яскраво виражені моральні конфлікти, розуміння значення універсальних істин, увага до психологічної вмотивованості характерів, збереження функції катарсису стали головними принципами у творчості В. Шекспіра, Ж. Расіна, П. Корнеля та інших видатних драматургів XVI–XVIII ст. Утім, Н. Владимірова слушно зауважила також характерний для цих епох певний відхід від прямого наслідування класичних принципів. Наприклад, театрознавиця вказала на те, що у зразковій трагедії французького класицизму “Сід” П. Корнель “порушив єдність дії, увівши епізоди з інфантою; розширив часові рамки, вмістивши всі події не у двадцять чотири, а у тридцять годин; місце дії також було “зруйновано”: все відбувалося не в межах палацу, а у координатах міста” [5, с. 91–92].

Однак до останньої третини XIX ст. аристотелівське розуміння природи мімезису і принципу обов’язкової правдоподібності сценічного мистецтва залишалось загалом недоторканим. І лише у 80-х роках XIX ст., коли, за словами П. Сонді, сталася так звана “криза драми”, класичну модель почасти було ревізовано. Ознаками цього процесу німецький теоретик літератури вважав “безладність, випадковість або фаталізм”, що замінили аристотелівську архітектоніку драми, зокрема: послаблення “напруги фабульного зчеплення” у п’єсах А. Чехова, перевагу “часо-простору споминів” над теперішнім у Г. Ібсена, цілковиту “відмову від дії” у “статичній драмі” М. Метерлінка, “скасування” міжособистісних стосунків та їхнє зображення “крізь призму сприйняття суб’єктивного Я центрального персонажа” у А. Стріндберга або “крізь визначальні для них зовнішні фактори – політико-економічні обставини” у Г. Гауптмана [11].

Натомість у XX ст. з’явилися теорії, що заперечували Аристотелів підхід як такий, бо їхні автори не вважали театр “фікцією”, тобто вигадкою або видимістю. Це означало, що питання правдоподібності сценічного мистецтва відносно природи або соціальної реальності повністю втрачало сенс [3, с. 67]. Радикальною відмовою від моделі міметичної драми і театру відзначилися концепції італійського футуризму та мультинаціонального дадаїзму.

Футуризм, що виник в Італії на початку XX ст., проголошував культ швидкості, технологій і майбутнього. Футуристи вважали, що традиційний театр є статичним і застарілим, оскільки відображає минуле, а не майбутнє. Як писав засновник футуризму Філіппо Томмазо Марінетті, заявляючи про необхідність відмови від “мертвих форм” класичного мистецтва, в тому числі й мімезису: “Ми відчуваємо глибоку огиду до сучасного театру (вірші, проза або музика), тому що він глупо коливається між історичною реконструкцією (підробка або плагіат) і фотографічним відтворенням, дріб’язковим і нудотним, нашого повсякденного життя” [8, с. 159].

Футуристи створили жанр “синтетичного театру”, базованого на принципі стислості, за яким драма фактично відмовлялася від сюжету, натомість отримувала динаміку і швидкість. Вистави мали бути короткими, інтенсивними та енергетично насиченими. Традиційні сюжетні структури замінялися на фрагменти, що нагадували колаж з коротких сценічних дій абсурдного або провокативного характеру. Такі вистави повинні були викликати емоційний шок, пробуджувати несподівані асоціації та руйнувати стереотипи. Футуристи вважали, що театр не повинен розповідати історії, а – передавати відчуття та емоції. У передмові до книги власних п’єс-синтез “В’язні та Вулкани” (1927) Ф. Т. Марінетті писав: “Вісімнадцять років тому всесвітньовідомим маніфестом ми повсюдно створили футуристичний театр. Він СИНТЕТИЧНИЙ, тобто лаконічний, але дає можливість відбити за кілька хвилин силу подій, почуттів, думок, фактів і символів [...]. Письменники, які бралися оновити театр (Ібсен, Метерлінк, Андреев, Клодель, Шоу), ніколи не прагнули досягти справжнього синтезу, звільнитися від методів, що нав’язують багатослівність, нудотний аналіз, зволікають темп. Дивлячись п’єси цих авторів, публіка вподібнюється купці нікчемних роззяв, які збавляють час, спостерігаючи повільну агонію шкапи, що впала на брук. Оплески-стогони по закінченні вистави звільняють шлунки людей від проковтнутого, але неперетравленого часу [...]. Ми переконані, що можна створити зовсім новий театр у цілковитій гармонії понадшвидкої дії й нашої футуристичної чуттєвості. Саме він зможе витримати конкуренцію з кінематографом і навіть перемогти його” [10, с. 118].

Персонажі в постановках футуристичного театру були умовними, апсихологічними, а іноді навіть знеособленими (абстрактними). Їхні дії та репліки відображали не характер, а ідею чи емоцію. Натомість театральне мистецтво футуристів прагнуло відобразити сучасну індустріальну епоху – машинність і техніку, динамізм і механізацію. У виставах використовували технічні пристрої, освітлення, звук, машиноподібні рухи та механізовані декорації. Футуристичний театр прагнув об’єднати мистецтво і технології, відображаючи нову технічну епоху, яка наслідувала ритм машин, модернізму та урбанізму, а не людську природу. Сподвижник Ф. Т. Марінетті, художник, дизайнер і поет Фортунато Деперо – автор ідеї використання у виставах футуристського синтетичного театру штучних живих істот замість акторів – пропонував мистецькому загалу “унікати міметичного наслідування природі, замість цього відповідно до футуристських художніх принципів будувати нову штучну реальність” [7, с. 99].

Схожої думки дотримувався інший провідний футурист, художник, сценограф Енріко Прамполіні, який у маніфесті “Сценографія і футуристична хореографія. Технічний маніфест” (1915) стверджував, що живий виконавець мусить поступитися місцем механічним акторам, які, перебуваючи у футуристичному сценічному просторі, “зможуть створювати несподівані драматичні ефекти, досі зневажені або дуже мало використані, насамперед через старі забобони, що закликали імітувати й показувати реальність” [4, с. 60].

Футуристи прагнули стерти межу між сценою та залом. Глядачі часто ставали учасниками вистав, залучалися до дії через провокації чи інтерактивні елементи. Ф. Т. Марінетті вважав, що театр повинен викликати у глядача активну реакцію – сміх, обурення чи навіть протест.

Коротко підсумовуючи, можемо зазначити, що футуристи розглядали театр як “анти-мімезис”, тобто засіб створення нової реальності, а не її наслідування.

Дадаїзм, що виник у Цюриху під час Першої світової війни, був радикальним протестом проти раціональності, яка, на думку дадаїстів, призвела до глобального хаосу. У театрі ця течія проявилася як антиестетичний рух, що заперечував усі традиційні форми мистецтва, в тому числі й аристотелівський мімезис. Відсутність класичного сюжету, героїв, конфліктів і розв’язки, натомість виражена антитеатральність через абсурдність, ірраціональність та експериментальні форми виразності – головні засади дадаїзму.

Дадаїстські вистави Трістана Тцара, Ганса Арпа та інших дадаїстів стали прикладом “анти-театру”, часто використовуючи алогічні діалоги, безмістовні сцени, хаотичні дії та сюрреалістичні образи як засоби протесту проти раціональності. Твори створювалися імпровізаційно, без попередньої структури чи сценарію, на чільне місце висуваючи саме спонтанність.

Головною метою було руйнування у глядача будь-яких очікувань, усталених мистецьких норм і традицій. Дадаїсти заперечували саму суть звичного театру як мистецтва, використовуючи альтернативні підходи у власному баченні сценічної творчості: поєднання мови, звуків, жестів і візуальних ефектів у хаотичному декламуванні, музичних імпровізаціях та нелогічній хореографії.

Засновник цюрихського дадаїзму, журналіст і театральний режисер Гуго Балль напередодні початку Першої світової війни, міркуючи про шляхи оновлення Мюнхенського Художнього театру, занотовує у щоденнику: “Коли у березні 1914 р. я обдумував план нового театру, я був упевнений: це мусить бути театр, що експериментує по той бік злоби дня. Європа малює, музикує й віршує по-новому. Поєднання усіх продуктивних ідей, не лише мистецтва [...]. Тільки необхідно викликати до життя з підсвідомості колір, слова, звуки і тло так, аби вони поглинули повсякденність разом із його лихом і злиднями” [2, с. 72].

Дадаїсти висміювали традиційний театр як інструмент пропаганди та ідеології, провокаційно критикуючи соціальні та культурні норми, закликаючи до повного знищення мімезису, що, на їхню думку, відображав не істину, а

лише застарілі уявлення про світ. “Дадаїзм – це перший напрям у мистецтві, який в естетичному плані не протиставляє себе життю, розриваючи у клоччя усі модні слова про етику, культуру і внутрішнє життя, що є лише личиною, яка приховує кволе тіло”, – писав німецький дослідник дадаїстського руху К. Шуман [6, с. 207]. Постановки створювалися для шоку та виклику – глядачі не отримували задоволення чи катарсису, а натомість відчували дискомфорт, що мав викликати здивування, протест і навіть агресію.

Хоча обидва авангардистські рухи заперечували мімізис Аристотеля, їхній підхід до театру суттєво відрізнявся. Футуристи прагнули створити новий театр майбутнього, що прославляє технології та модернізацію. Їхні вистави були динамічними, агресивними й орієнтованими на глядача. Дадаїсти, навпаки, руйнували всі структури, пропонуючи хаос і абсурдність як форму спротиву. Їхній театр був протестом проти війни, ідеологій і навіть самого мистецтва. Обидва рухи, однак, поділяли спільну ідею: театр не має бути наслідуванням реальності. Він повинен створювати щось радикально нове, відмінне від звичних форм.

У “Маніфесті” 1918 р. співзасновник дадаїстського руху, румунський поет і драматург Тристан Тцара заявляв: “Новий художник протестує, він більше не малює (жодних символічних або ілюзійністських репродукцій), а творить безпосередньо з каменю, дерева, заліза, цинку, скель рухливі організми, які від подиху свіжого вітру миттєвого сприйняття можуть крутитися на усі боки [...]. Ми не визнаємо жодних теорій. З нас досить академій, кубізму й футуризму: це лабораторії для нормальних ідей. Заробляють мистецтвом гроші або лествять славним бюргерам? У римах чути дзвін монет, а падіння тону ковзає м’якою лінією профілю солідного черепа. Усі групи художників, які мчать верхи на різних кометах, прийшли до одного. Ось вони, розтулені ворота до можливостей, нічого не роблячи, у ситості валятися на м’яких диванах” [6, с. 133].

Заперечення мімізису футуристами та дадаїстами стало важливим кроком у подальшому розвитку театрального мистецтва. Їхні ідеї вплинули на абсурдистський театр, зокрема, на творчість Семюеля Беккета та Ежена Йонеско з їхньою відмовою від класичного сюжету і пропозицією дослідження екзистенційних питань з використанням дадаїстського “заперечення” логіки та раціональності. Концепції “театру жорстокості” Антонена Арто та “епічного театру” Бертольта Брехта також розвивають ідеї футуристів і дадаїстів. Сучасний перформанс-арт, який своїми акціями здебільшого шокує глядача, теж коріниться у футуристському та дадаїстському підходах до мистецтва: зберігаючи ідею відображення сутності світу та дух авангардистського експерименту, він водночас активно використовує нові форми і технологічні інновації, поєднуючи елементи абстракції з імпровізацією, мультимедіа та інтерактивністю.

Висновки. Мімізис Аристотеля створив величезний вплив на театральне мистецтво – від античної драми до сучасного театру, – слугуючи механізмом відображення реальності, пізнання та морального виховання. Його ідеї про сюжет, характери й катарсис залишаються актуальними – театр,

натхненний мімезисом, є не лише мистецтвом, а й важливим інструментом для розуміння театральної традиції та людського буття.

Однак у XX ст. футуристи і дадаїсти запропонували альтернативні підходи, які перевернули традиційні уявлення про мистецтво. Футуризм, акцентуючи увагу на швидкості, динамізмі та технологіях, запропонував нові театральні форми, що ігнорували класичний сюжет і фокусувалися на емоційному впливі. Дадаїзм же заперечував саму логіку та раціональність мистецтва, створюючи абсурдні, нелогічні постановки, які руйнували традиційні очікування глядача.

Ці радикальні підходи стали основою для розвитку експериментального театру постмодерністських форм, у яких мімезис співіснує з новаторськими техніками інтерактивності, мультимедіа та імпровізації, створюючи унікальний синтез традиції та інновацій. Дослідження цих процесів дає змогу зрозуміти, як театр може бути водночас відображенням реальності та засобом її трансформації.

Заперечення мімезису авангардистами продемонструвало, що мистецтво здатне не лише відтворювати світ, а й створювати його альтернативні моделі, які кидають виклик стереотипам та відкривають нові горизонти у пізнанні людського буття.

Список використаної літератури та джерел

1. Аристотель. Поетика / пер. Б. Тен. Київ : Мистецтво, 1967. 136 с.
2. Ball H. Flight out of time: A Dada diary. Berkeley : University of California Press, 1996. 274 p.
3. Бальме К. Вступ до театрознавства. Львів : ВНТЛ-Класика, 2008. 270 с.
4. Berlangieri M. Enrico Prampolini scenografo e teorico di teatro. Roma : Bordeaux, 2019. 244 p.
5. Владимірова Н. Історія театру Західної Європи і США : навч. посібник. Київ, 2024. 204 с.
6. Dadaismus in Zürich, Berlin, Köln und Hannover / ed. by K. Schuhmann. Berlin : G. Kiepenheuer, 1991. 560 p.
7. Depero F. Il teatro plastico Depero: Principi ed applicazioni. *Depero e la scena: Da Colori alla scena mobile. 1916–1930* / ed. by B. Passamani. Torino : Martano, 1970. P. 98–100.
8. Marinetti F. T. The Variety Theater (1913). *Futurism: An Anthology* / ed. by L. Rainey, C. Poggi, L. Wittman. New Haven & London : Yale University Press, 2009. P. 159–164.
9. Marinetti F. T. Prigionieri e vulcani. Milano : Vecchi, 1927. 182 p.
10. Педан Ю. Маніфест, який збурих світ. *Всесвіт*. 2009. № 9, 10. С. 118. URL: <https://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/642/41/> (дата звернення: 14.01.2025).
11. Szondi P. Theory of Modern Drama: A Critical Edition / ed. by M. Hays ; trans. by M. Hays. Cambridge : Polity Press, 2020. 148 p.

References

1. Arystotel. (1967). *Poetyka* (B. Ten, Trans.). Kyiv : Mystetstvo [in Ukrainian].
2. Ball, H. (1996). *Flight out of time: A Dada diary*. Berkeley : University of California Press [in English].
3. Balme, K. (2008). *Vstup do teatroznavstva* [Introduction to Theatre Studies]. Lviv : VNTL-Klasyka [in Ukrainian].
4. Berlangieri, M. (2019) *Enrico Prampolini scenografo e teorico di teatro*. Roma : Bordeaux [in Italian].
5. Vladymyrova, N. (2024). *Istoriia teatru Zakhidnoi Yevropy i SShA* [History of theater in Western Europe and the USA] Kyiv [in Ukrainian].
6. Schuhmann, K. (Ed.). (1991). *Dadaismus in Zürich, Berlin, Köln und Hannover*. Berlin : G. Kiepenheuer [in German].
7. Depero, F. (1970). Il teatro plastico Depero : Principi ed applicazioni. In B. Passamani (Ed.). *Depero e la scena: Da Colori alla scena mobile. 1916– 1930*. Torino : Martano, 98–100 [in Italian].
8. Marinetti, F. T. (2009). The Variety Theater (1913). In L. Rainey, C. Poggi & L. Wittman (Ed.), *Futurism: An Anthology*. New Haven & London : Yale University Press, 159–164 [in English].
9. Marinetti, F. T. (1927). *Prigionieri e vulcani*. Milano : Vecchi [in Italian].
10. Pedan, Y. (2009). Manifest, yakyy zburyv svit [A manifesto that stirred the world]. *Vsesvit*, (9, 10), 118. URL: <https://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/642/41/>.
11. Szondi, P. (2020). *Theory of Modern Drama: A Critical Edition* (M. Hays, Trans., M. Hays, Ed.). Cambridge : Polity Press [in English].

THE ANTI-THEATER OF FUTURISTS AND DADAISTS AS A REFUTATION OF ARISTOTLE'S CONCEPT OF MIMETIC THEATER

Yaroslav CHYGLIAIEV

*K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre,
Cinema and Television, Department of Theatre Studies,
Yaroslaviv Val Str., 40, Kyiv, Ukraine, 01054
e-mail: yaroslav.chygliaiev@gmail.com*

The aim of this article is to analyze the concept of mimesis in theatrical art as articulated by Aristotle. For centuries, this notion has served as a crucial means of reflecting reality, understanding the essence of the world, and promoting the moral education of society. Additionally, the article seeks to clarify the reasons behind the radical rejection of this model by the Futurists and Dadaists.

By tracing the historical evolution of mimesis, the study will reveal how the fundamental principles of classical theory—specifically narrative construction, character development, and the attainment of catharsis—were transformed by the innovative

movements of the 20th century. The research methodology includes analytical, comparative, and descriptive methods to thoroughly examine the subject and provide robust justification for the conclusions. The analytical method aids in the logical exposition of historical material, while comparative analysis helps identify the key differences between Aristotle's classical principles and the radical innovations introduced by Futurists and Dadaists. Furthermore, the descriptive method facilitates a comprehensive representation of the materials under investigation.

This study emphasizes that, according to the classical tradition, mimesis was viewed as a means of imitating and interpreting the essence of reality, thus making theatre an instrument for both cognitive processes and aesthetic enjoyment. It has been shown that this model not only allowed for the reconstruction of the external world but also provided emotional purification through catharsis, which holds significant educational value.

The article notes a decisive rejection of traditional conceptions of mimesis by the avant-garde movements of the 20th century, particularly Futurism and Dadaism. Futurists, who emphasized speed, dynamism, and the impact of modern technologies, abandoned the traditional representation of reality, instead opting to create new theatrical forms aimed at experimental emotional impact. In this context, classical narrative gives way to visual and auditory experiments. Dadaists, on the other hand, rejected both form and content in logically and rationally constructed performances, producing absurd and non-linear works that fundamentally disrupted the established norms of theatrical art.

The scientific novelty of this study lies in the systematization of key ideas that influenced the transformation of theatre in the 20th century, including the reevaluation of mimesis within avant-garde movements and its relationship to contemporary theatrical forms.

In conclusion, the study notes that contemporary theatre is the result of integrating classical principles of mimesis with innovative experimental forms that emerged from the avant-garde trends of the 20th century. This integration allows theatre to be seen as a dynamic process capable of reflecting and transforming reality, thus opening new avenues for aesthetic and socio-cultural analysis. Consequently, this study makes a significant contribution to understanding the evolution of theatrical art, demonstrating that the rejection of traditional mimesis enhances its functional capabilities within the context of modern cultural and technological changes.

Keywords: mimesis, theater, Aristotle, Futurism, Dadaism, avant-garde, theatrical art, innovations, experiments, catharsis.

Стаття надійшла до редколегії 28.02.2025

Прийнята до друку 28.05.2025

ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 930.85 (801+793)

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.217–231>

НАРОДНА МОВНА ТА ПІСЕННО-ХОРЕОГРАФІЧНА ОСОБЛИВІСТЬ ЛЕМКІВЩИНИ

Роман БЕРЕСТ

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

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра режисури та хореографії,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: Berest_liet@ukr.net*

Олег ПЕТРИК

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4245-3839>

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

Наголошено на характерних рисах і ознаках духовної та матеріальної культури лемків, окреслено трагічні події їхньої історії, визначено особливості географічного розташування, історичну автохтонність та самотність. Значну увагу відведено аналізу мовного діалекту лемків, який становить основи та особливості у формуванні й розвитку народної пісенно-хореографічної творчості. Через призму різних подій акцентовано увагу на давній та багатій історико-культурній спадщині Лемківщини, впливах на неї історичних, соціальних, лінгвістичних, етнографічних, географічних, національних, релігійних, політичних та інших чинників. Лемківщина дала світу багато талантів. Творчим шедевром національного значення, почерпнутим з лемківської скарбниці, стала зворушлива народна пісенна балада “Плине́ ка́ча по Ти́сіні...”. Іншим прикладом унікального таланту є народна колядка на слова лемківського поета Богдана-Ігоря Антонича “Народився Бог на саях”. Поряд із пісennими творами особливе місце належить хореографічному мистецтву лемків, адже ще й досі давні танцювальні хороводи супроводжує народна пісня. Відмічено великі заслуги перших дослідників культурної спадщини Лемківщини, особливо Романа Гарасимчука у пошуку, вивченні й популяризації давнього лемківського танцювального мистецтва.

Методологія. Дослідження виконано на основі застосування низки сучасних наукових методів (порівняльний, типологічний, аналітичний, синтетичний та ін.), підходів та принципів (об’єктивності, історизму та ін.).

Наукова новизна полягає у комплексному дослідженні проблематики, введенні у науковий обіг нових матеріалів та отриманих результатів.

Ключові слова: лемки, танець, історія, пісня, музика, мистецтво, мова, культура, спадщина, депортації.

Постановка проблеми. Серед сучасних етнічних груп України лемки привертають особливу увагу, як народ, позбавлений Батьківщини. Унаслідок повоєнного врегулювання кордонів основна частина Лемківщини опинилися в складі Польщі та Словаччини. Зараз невеликі поселення лемків трапляються в Галичині, на Закарпатті, Поділлі, Поліссі, Волині, Донбасі, а також далеко за межами українських земель, що стало наслідком примусової депортації. У своїй історії населення Лемківщини пережило численні наруги й репресії. Лише у минулому столітті з лемками жорстоко розправлялися військово-політичні режими царської росії, Австро-Угорської імперії, міжвоєнної та повоєнної Польщі, більшовицької України, яка входила до складу СРСР, що актуалізувало еміграційні процеси, політичну поляризацію населення. Лемки були найбільш знедоленим етносом, який силоміць вигнали з рідних домівок. Нечуваним явищем після закінчення Другої світової війни стали операції “Вісла” та “Захід”, що передбачали примусові депортації лемків у трудові табори на шахти Донбасу, північних районів росії, Сибіру, Уралу, Казахстану, Кузбасу, Далекого Сходу, де вони перебували на правах в’язнів і працювали у нелюдських умовах. Незважаючи на проблеми територіальної розмежованості, лемки зуміли зберегти власну мову, культуру та національну ідентичність. Їх народний святковий одяг, традиції, звичаї, обряди, унікальна пісенна та хореографічна творчість стали безцінним доповненням у скарбницю національної культурної спадщини України.

Проте досі маловідомою залишається етнокультурна історія Лемківщини у міжвоєнний період (1921–1939), визвольні змагання лемків (1918–1920), Флоринська та Команчанська лемківські республіки, події Першої світової війни (1914–1918), довоєнний період (XIX–1914), нав’язування русофільських ідей [4; 8; 9; 11; 13], що вимагає у сучасних дослідників детального й прискіпливого вивчення історії лемків. Актуальність проблеми загострює антиукраїнська діяльність єпархій російської православної церкви в Польщі та Словаччині, поширення новітньої русофільської ідеології про єдиний русиноруський народ, якій ворожі структури намагаються підпорядкувати теперішні культурно-освітні заклади, товариства та відмежувати лемків від України.

Аналіз останніх публікацій. Серед найновіших наукових праць з проблематики вивчення питань суспільного становища й трагічної долі лемків у періоди Першої та Другої світових воєн, повоєнного врегулювання виділяються кілька робіт сучасного польського дослідника лемківського походження Б. Гальчака (“Лемківський баланс XX століття” [8], “Польський міф про “східні креси в польсько-українських відносинах” та ін.) [9], науковця з Івано-Франківська І. Любчика (“Етнополітичні процеси на Лемківщині наприкінці XIX–30-х рр. XX ст.: проблема національного самоусвідомлення”) [15]. Умови існування лемків та інших українських етнічних груп, що заселяли польсько-українське прикордоння в міжвоєнний, воєнний та повоєнний

періоди, відображено у колективній монографії Р. Дрозда, Б. Гальчака та І. Мусієнка (“Історія українців у Польщі в 1921–1989 роках”) [13]. Далеко не прості питання етнокультурної трансформації лемківської культури під дією різних чинників намагалася висвітлити у своїй монографічній праці дослідниця О. Фабрика-Процька (“Трансформація лемківської традиційної культури в Україні II пол. XX – поч. XXI ст.”) [20].

Мета статті – висвітлення чинників, які впливали на формування й розвиток мовного діалекту лемків, самобутньої національної культури, традицій, звичаїв, обрядів, пісенної та хореографічної спадщини лемків у першій половині XX ст.

Виклад основного матеріалу. Історично та географічно Лемківщина простелилася західною частиною Карпат по обох схилах Низьких Бескидів. Карпатський вододільний хребет розділяє її на південну (закарпатську) та північну (прикарпатську). Східною межею закарпатської Лемківщини вважають р. Уж, а західною – р. Попрад. Прикарпатська Лемківщина окреслюється від р. Сян на сході аж до Попраду та Дунайцю на заході. Проте внаслідок післявоєнного територіального врегулювання, проведеного урядом СРСР, до України потрапила лише невелика частина Лемківщини Великоберезнянського та Перечинського р-нів Закарпатської обл., а решта земель опинилася в складі Польщі та Словаччини.

Восени 2024 р. українці різними заходами вшановували пам’ятні дати трагічних подій і примусової депортації лемків 1944–1947 рр. Наслідки повоєнного врегулювання були найбільш жорстокими і трагічними за всю історію Лемківщини. Їх супроводжували воєнізовані антиукраїнські заходи – арешти, фізичні розправи, вбивства, мародерства, грабежі, примусові депортації та інші негідні акції, які під егідою силових структур СРСР також проводили новостворені силові структури комуністичних урядів Польщі та Словаччини. Аналіз документів і публікацій засвідчує, що лемки були надзвичайно довірливим народом, обдуреним російською пропагандою, яка наполегливо ведеться майже два століття. Її плоди ще й досі проростають на Лемківщині, особливо за межами України в парафіях московської церкви, проросійських товариствах, підсилюються різними російськими виданнями. Навіть зараз частина корінного лемківського населення твердить, що “ми не українці, а – русини”. А це велика біда національного розбрату, яку створила і наполегливо імплементує росія у своїх сучасних наративах.

У контексті зазначеної проблеми виникає далеко не просте риторичне питання: чому лояльна до українців Австро-Угорська імперія, яка в Галичині створила Королівство, сприяла заснуванню українських шкіл, товариств, розвитку національної культури, розбудовувала економічну, виробничу, соціальну інфраструктуру, згодом жорстоко карала лемків (і галичан) арештами й концентраційними таборами Талергофа, Гмінда, Хотцена та ін. (рис. 1–4). А росія, яка упродовж XIX–XX ст. усіма доступними шляхами, методами й засобами одурманювала та винищувала українців, приховувала свої злочини, викорінювала українську мову й культуру, освоювала українські землі, руйнувала українську національну спадщину, насаджуючи власні

світоглядні стереотипи, залишилися для багатьох лемків у ілюзорній уяві “братнього народу”.

У вересні 2024 р. у Львівському університеті на факультеті культури і мистецтв відбулася Всеукраїнська науково-практична конференція “Історико-етнографічна ідентифікація лемківської культури: історія, традиція, мистецтво”. В ній взяли участь не лише науковці, а й представники лемківських культурно-мистецьких ансамблів, організацій, товариств, що дало змогу виконавцям продемонструвати народні пісенні та хореографічні твори, а науковцям донести до широкого загалу особливості духовної та матеріальної культури, відкрити трагічні сторінки історії лемків. Проте Програма виступів на конференції засвідчила лише вибрані події з контексту недавнього минулого Лемківщини.

Великою проблемою й досі залишається опікунство російських ідеологів над Лемківщиною. Русофільство пропонувало галичанам різні варіанти спорідненості із росією, в основі якої лежала уявна “Русь”. Проте правдива історична назва росії – московія, яка існувала до початку XVIII ст. Метою появи нової назви була проблема відторгнення земель Київської Русі від Речі Посполитої. Однак, крім фальшивої облуди, росія не має нічого спільного з галичанами і тим більше з лемками. Історично лемків вважають однією з гілок білих хорватів, яких згадує чимало давніх писемних вітчизняних та зарубіжних джерел, відомих дослідників історичного минулого України [12, с. 488–490]. Іншим аргументом є археологічні матеріали празько-корчацької культур (V–VII ст.) та їх локальне поширення у Карпатах, Прикарпатті і Закарпатті, яке відомий чеський археолог Любар Нідерле окреслював від передмістя Праги до Волині [19, с. 193, 224]. Міф про єдиний русино-російський народ розвіюють антропологічні дослідження Федора Вовка, який виділяв значні відмінності між росіянами та українцями [7]. Важливими для ствердження мовного українства на Лемківщині стали лінгвістичні дослідження Івана Верхрадського, опубліковані у 27–30 випусках “Записок НТШ”. Причиною засмічення мови лемків іншомовними діалектами були чужоземні впливи [5, с. 1–68].

В основі лемківська мова і письмо залишилися українськими. Про це свідчать численні приклади народної поезії. Наприклад, народне віншування з с. Герлахова.

*Пане газдо, пані газдиньо!
Свате – родино!
Чи спите, чи чуєте?
Вінчуємо вам вельо щастя, здоров’я,
Гойне божське пожегнання,
Постигнути славу небеску
І коруну ангелску [21, с.187].*

Характерною особливістю лемківської мови є спотворений наголос. Наприклад, ми говоримо вода і лемки також говорять во́да, але зі зміщеним наголосом. Тобто однією з типологічних ознак лемківської розмовної мови є сталий наголос під час вимови слів на перший склад (ду́ша, ру́ка, но́га).

Крім наголосу, побутує низка інших відмінностей. Зокрема, звук “с” перед голосними “і”, “я” (навіть якщо між ними є м’яка приголосна)

переходить у “ш”. У виданнях цей звук друкують як “сь” (Сян – це Сьян, світ – сьвіт, маслянка – масьянка). Винятком є слова сіль, росів, стівка. Зауважено також, що іменники жіночого роду й узгоджені з ними прикметники та займенники в орудному відмінку закінчуються на “ом”. Зокрема, українське слово водою у лемків вживається як водом, мною – мном, тобою – тобом, рукою – руком, головою – головою і т. д. Традиційні в українській мові м’які приголосні у вимові не пом’якшуються (жовтен, дев’ят, ядвоец, місяц, осын, ден, квітен). В іменниках та прикметниках перед голосними “л” вони переходять у “в” (слово – це свово, молодий – моводий, слуга – свуга, весело – весево). У лемківських селах Маластів, Вірхня, Баниця, Ясунка, Крива, Вововец дієслова минулого часу однини чоловічого роду закінчуються на “в” (ходив, пішов, писав, робив), а жіночого і середнього роду – на “ва”, “во” (ходива, пішва, писава, робива). У с. Висова дієслова минулого часу однини чоловічого і жіночого роду вимовляють через “л” (ходил, пішол, писал, водил, нашол), що засвідчує характерне нашарування русизмів.

У розмовній мові лемків трапляються російські слова, а в окремих словах граматики побутує російська буква “ы”. Це стало наслідком російського мовного засилля в український лексикон, яке активно відбувалося впродовж другої половини XIX ст. та на початку XX ст. Для прикладу візьмемо українське слово весілля. У лемків – це весылля (рос. – свадьба), тобто українське слово з російською буквою “ы”. За тривалий період лемківську мову засмітило багато російських слів, які виходили з розмовної мови, газет, журналів, публікацій русофілів (рис. 5–7).

У мовному лексиконі лемки вживали багато слів іншомовного походження, зокрема, з польської (бардзо, бандаж, ровер, фаля, імосьць та ін.); словацької (мамічка, югас, черево, шварне та ін.); угорської (пайтаж, тугай, пайташувати та ін.); німецької (братрура, глянц, герок та ін.); англійської (бойс, пейза, фільці, оберговзи) та інших мов. Цікаво, що у різних районах Лемкіщини одні й ті ж ремесла, предмети, фрукти, овочі могли мати різні назви. Наприклад, картоплю в с. Маластів називають компері, с. Воловець – бандури, с. Мшана – бандурки, с. Боднарка – грулі, с. Вапенне – зим’яки, що є свідченням чужоземних мовних впливів та запозичень.

Особливо впливала на населення Лемківщини місцева православна церква, якою активно опікувалися російськомовні священники, чернецтво. При церквах й монастирях діяли культурно-освітні студії, гуртки, товариства, школи. Такий школі лемки відводили велику увагу, адже вона у майбутньому давала змогу здобути фахову освіту у навчальних закладах росії. Австрійська влада не бачила в цьому жодної проблеми, а навпаки, сприяла створенню національних початкових шкіл, що стало для русофілів сприятливим ґрунтом. Російські ідеологи не просто політично переорієнтовували галичан і лемків, а формували опорний плацдарм росії для подальших загарбань. Об’єктом особливої уваги стали західні українці, яких лагідно називали русами та русинами, хоча жодне писемне джерело не стверджує, що в Карпатському регіоні проживали племена русів. Це тлумачення придумане у XVIII ст., коли московія перетворилася на росію. Згодом з’явилася Галицька Русь, Угорська Русь, Підкарпатська Русь, Молдавська Русь, Московська Русь, Тобольська Русь

та ін. Галичанам російські ідеологи твердили, що вони не українці, а русини і росія – це їхній захист і майбутнє. Багато відомих галичан свято вірило і пропагувало російську ідею [4, с.124–270]. Російська пропаганда та інші чинники розкололи Лемківщину на два табори (народовський – проукраїнський і русофільський – проросійський).

Перша світова війна та успішний наступ російської армії під час Галицької операції (восени 1914 р.) стали потужним каталізатором для виразу політичних уподобань русофілів. Українська еліта Львова звернулася до галичан підтримати російську армію (рис. 8). З приходом росіян у Галичину русофіли стали видавати окупантам прихильників австрійської влади та українських діячів, що призвело до нечуваних звірств, масових арештів, убивств, грабежів, примусових депортацій у глибинні райони росії. Визволителі виявилися дикою ордою, грабіжниками, вбивцями і мародерами (рис. 9). Особливого розмаху репресії набули на Лемківщині, де русофільство мало глибоке коріння.

Однак уже незабаром Австрія за підтримки союзників звільнила Галичину від російських окупантів. Повернулася австрійська влада, яка тепер різними репресивними методами карала прибічників росії (рис.1, 2). Станом на 9 листопада 1914 р. у концтаборі Талергоф опинилося 5 700 в'язнів з Галичини, серед них – 1 915 лемків. А від кінця 1914 до початку 1916 р. у Талергофі перебувало 14 000 в'язнів. Жорсткий табірний режим, важка праця, голод, антисанітарія та різні хвороби були причиною великої смертності серед в'язнів та дітей. 10 травня 1917 р. указом австро-угорського імператора Карла I табір закрили, а в'язнів звільнили. Війна вплинула на політичну переорієнтацію низки русофільських товариств Галичини. Зокрема, культурно-освітнє товариство “Руська бесіда” змінило назву на “Українська бесіда”, зміни в статут внесло товариство “Просвіта”.

Перша світова війна в росії спочатку переросла у революцію, а згодом у громадянську війну. У цих подіях українці плекали великі надії вибороти власну незалежну державу. Багато лемків воювало за Україну у складі Січового стрілецтва, у підрозділах Української галицької армії. Капітуляція Австро-Угорщини сприяла створенню 1 листопада 1918 р. Західноукраїнської Народної Республіки, а вже 4 листопада того року народні збори Східної Лемківщини проголосили про утворення Східно-Лемківської (Команчанської) Республіки. Головою Ради обрали отця Пантелеймона Шпильку, а керівником Українського повітового комітету – Гриця Судомира. Від імені ЗУНРу створили судову гілку влади, яку очолив місцевий суддя Іван Куціла [14]. У відповідь 5 грудня 1918 р. на селянському вічі у с. Флоринка русофіли проголосили про створення Західної Лемківської Республіки. Адвокат Ярослав Качмарчик став президентом, священник Дмитро Хиляк – міністром внутрішніх справ, а вчитель Микола Громосяк – міністром сільського господарства. Республіка виступила за приєднання до росії та проти об'єднання із Західноукраїнською Народною Республікою [11]. Існування обох республік виявилось короткотривалим. Після поразки ЗУНРу поляки їх ліквідували.

У міжвоєнний період радянська влада не побачила злочинів царського режиму, а активізувала свою діяльність у руслі формування та підтримки

оновленого русофільства. В Галичині створили культ невинних жертв русинства як символ народних страждань, стійкості, патріотизму, єдності Русі. Відбувалися “Талергофські з’їзди”, видавали “Талергофські збірники”, художні та поетичні твори.

Одним з активних пропагандистів неорусофільства ще з довоєнного періоду залишився корінний галичанин, виходець з с. Більче Миколаївського повіту Юліян Яворський, якому належить низка віршованих творів, виданих російською мовою (“Блудные огни” (1922), “Галицкая Голгофа” (1924), “Думы о Родине” (1925), “Освобождение Львова” (1925) та ін.).

У міжвоєнний період становище лемків, які опинилися в межах Польщі та Словаччини, було різним. Поляки закривали українські школи, забороняли роботу українських культурно-освітніх закладів, стверджуючи, що діалект лемків є польським, а лемки – це етнографічна група польського народу. Натомість у словацькій частині Лемківщини існували й надалі українські школи, товариства, освітні і культурні осередки, які словаки називали “руськими”.

Німецька окупаційна влада ще до початку Другої світової війни дозволила лемкам відродити шкільництво, заснувати фахові школи, учительські семінарії, культурно-освітні товариства, кооперативи. У 1934 р. у Сяноку заснували музей “Лемківщина”, де було продемонстровано велику кількість археологічних, етнографічних експонатів, які правдиво відображали історію та культуру лемків. Німецька влада не втручалася в експозиційну, виставкову та науково-дослідницьку роботу музею. Після утворення окремої єпархії для православних лемків під опікою архієпископа Палладія русофільські впливи у лемківській церкві зникли. Український центральний комітет в Кракові, який очолював В. Кубійович, сприяв національному відродженню та очищенню Лемківщини від русофільства.

Особливою етнокультурною візією Лемківщина відкрила світу свій багатогранний хореографічний талант. Він пов’язаний з утіленням традицій, звичаїв та обрядів у народних хороводах.

До гаю, дівчата, до гаю,

Бо нас там паробці волають!

Повно невіст стоїт поза пец,

А нас там волають на танець... [21, с. 325].

Фактично сьогодні вивчення танцювального мистецтва Лемківщини опинилося поза увагою дослідників, що зумовлено специфікою та умовами розпорошеного проживання лемків, впливами та синтезом різних хореографічних культур та іншими чинниками. Український етнолог Роман Гарасимчук став чи не єдиним дослідником лемківського танцювального фольклору. Він згадує давні танцювальні хороводи (“Мости”, “Качки”, “Мотаний танець”, “Горіла липка”), які виконували з народним піснеспівом з нагоди зустрічі весни (на долинах та в гаях); приходу Великодніх свят (на старих кладовищах та біля церкви); святкування Івана Купала (поблизу річок); на вечорницях тощо. Зміст хороводних пісень прославляв навколишню природу, дівочу вроду, соціальні стосунки, силу, мудрість, різні побутові та виробничі відносини. Танцювальна хода учасників була простою, експромтом

пристосована до пісенного такту хороводу. Тому виконавцями ставали звичайні сільські аматори танцю. Подібні пісенно-танцювальні хороводи поширені на землях Бойківщини [18, с. 121–127] та Гуцульщини [1, с. 41–47; 2, с. 116–125].

Р. Гарасимчук визначив коломийки, як такі, що належать до певної групи лемківських танців, і за певними ознаками виконання розділив на старовинні та новітні. Відтоді вони стали масовими народними танцями українських етнічних груп Прикарпаття, Карпат, Закарпаття і сусідніх народів. У сучасній практиці лемків їх існує велике розмаїття. У народній пісенній імпровізації коломийки охоплюють усі сторони суспільного життя, а в танцювальному, на відміну від хороводу, мають інші фігури та рухи, які доповнює музика та поетичне слово. До найдавнішої групи дослідник відніс танок “Ровна” та “Лемківський танець”. Подібний танець із назвою “Рівна” ще досі широко побутує у гуцулів Прикарпаття [3, с. 165–175].

Те саме можна сказати про старовинні козацькі танці лемків (“Козак”, “Присіданий”, “Танець колядників” та ін.). У них помітно переважає побутова складова. Із пісенним супроводом у поважно-повільному темпі їх виконували старші люди. До новітніх коломийкових і козацьких танців Р. Гарасимчук зараховує “Верховину”, “Козак” та “Медведок”, які найчастіше виконувала молодь у помірному або в швидкому темпі [10]. Названі танці тісно переплітаються з локальним танцювальним фольклором гуцулів [2, с. 116–125].

На особливу увагу в хореографії Лемківщини заслуговують “Танці іншої структури”, що охоплюють обрядові, побутові, розважальні та інші види народної хореографії. Серед них виділяється молодіжний танок “Карічка”, а його характерним прототипом у гуцулів та бойків – “Коло”. Популярним є жартівливий народний танець “Дупак” (прототип гуцульського танцю “Піп”) та ін. Варто відзначити “Весільний танець”, який серед інших елементів поєднує в собі специфічні рухи танцю “Потряска”.

Загалом праця Р. Гарасимчука містить цінні відомості про танцювальний фольклор лемків. Проте танцювальні рухи, описані дослідником, мають первинне значення та потребують детальної сценічної обробки, яка сприятиме глибшому пізнанню лемківської хореографії та її втіленню в сценічних формах. Порівнюючи та аналізуючи основні положення одноосібного чи парного виконання, малюнки танців, хореографічну лексику лемків, можна зауважити, що багато рухів та фігур у лемківських танцях дуже подібні за своїми назвами, структурою та змістом до аналогічних танцювальних елементів гуцульських, бойківських, польських, угорських, словацьких танців.

Несподівано велика трагедія та наруга прийшла на Лемківщину наприкінці Другої світової війни. 9 вересня 1944 р. у Любліні уряд УРСР та новоствореним радянськими спецслужбами Польським Комітетом національного визволення було укладено Угоду про кордон та етнічні врегулювання. Угода також містила таємні статті, що передбачали боротьбу з українським національним підпіллям. Однак ні поляки, ні українці не поспішали покидати рідні домівки. Тож наприкінці літа 1945 р. радянська влада перейшла до застосування примусово-силових заходів. За офіційною

статистикою до жовтня 1946 р. з УРСР у Польщу було переселено 812 688 осіб, а з Польщі в УРСР станом на лютий 1947 р. депортували 482 109 осіб (рис. 10, 11). Найбільше депортованих опинилося на Тернопільщині. Проблема виникла у тому, що українці відмовлялися від “радянського раю”. Для пришвидшення темпів депортації було розроблено операцію “Вісла”, яка проходила від 28 квітня до 29 липня 1947 р. під суворим контролем партійного керівництва, за активної участі співробітників НКВС та військових спецпідрозділів СРСР. Згодом у жовтні 1947 р. її доповнила операція “Захід”.

Висновки. Конкретні фактологічні матеріали свідчать про давність та самобутність лемківської історії, культури та мистецтва. Вони становлять вагомий пласт національної культурної спадщини. Перебування лемків у різних політичних системах, під багатогранними впливами русофільства спричинили різні етнокультурні нашарування та впливи у мові, письмі, мистецтві, політичній орієнтації. Примусове переселення, арешти, вбивства, пограбування й мородерства стали великою трагедією лемківського народу. Сучасна історія Лемківщини показала світу, що неможливо знищити волелюбну націю та її багатовікову етнокультурну спадщину. Навіть розрізнено, перебуваючи далеко від рідної землі – у віддалених куточках світу й за надзвичайно складних умов існування – лемки зуміли зберегти свою національну ідентичність, багату культуру, традиції, звичаї та обряди.

Список використаної літератури та джерел

1. Берест Р., Кундис Р., Кузик О. Вираз військового мистецтва у давній хореографії Гуцульщини. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : Вид. дім “Гельветика”. 2023. Вип. 68. Т. 1. С. 41–47.
2. Берест Р., Кундис Р. Стародавня та сучасна народна хореографія Гуцульщини. *Танцювальні студії : наук. журнал*. Київ : Вид. КНУКіМ, 2023. Т. 6. № 2. С. 116–125.
3. Берест Р. Плахотнюк О., Берест І. Танцювальні рухи і фігури в стародавній і сучасній хореографічній культурі населення Гуцульщини. *Universitatea Pedagogică de Stat “Ion Creangă”*. 2022. С.165–175.
4. Вендланд А. Русофіли Галичини. Українські консерватори між Австрією та Росією, 1848–1915 / пер. з нім. Х. Назаркевич. Львів : Літопис, 2015. 692 с.
5. Верхратський І. Знадоба до пізнання угорсько-руських говорів. *Записки НТШ*. Львів, 1899. Т. XXVII. Кн.1. С.1–68.
6. Верхратський І. Про говор галицьких лемків: зб. *фільолог. секції НТШ*. Львів, 1902. Т. V. С. 224–232.
7. Вовк Хв. Студії з української етнографії та антропології. Прага : Укр. громад. вид. фонд, 1928. 354 с.
8. Гальчак Б. Лемківські перспективи на XXI століття. *Історичний архів*. 2012. Вип. 8. С.15–23.
9. Гальчак Б. Польський міф про “східні креси” в польсько-українських відносинах. *Історичний архів*. 2013. Вип. 11. С. 106–110.
10. Гарасимчук Р. Бойківські і лемківські танці / наук. ред. Р. Кирчів. Львів : Ін-т народознавства НАН України. 2008. 318 с.

11. Гарматний Ю. Українська та “Руська” республіки Лемківщини 1919 року. URL: // ‘<https://garmatny.blogspot.com/2021/01/1919.html>.
12. Грушевський М. Історія України-Руси. Київ, 1991. Т. 4. С. 488–490.
13. Дрозд Р. Історія українців у Польщі в 1921–1989 роках / Р. Дрозд, Б. Гальчак, І. Мусієнко ; пер. з пол. І. Мусієнко. 3-тє вид. вип., доповн. Харків : Золоті сторінки, 2013. 272 с.
14. Команчанська республіка. URL: <https://localhistory.org.ua/texts/statti/koma-nchanska-respublika/>.
15. Любчик І. Етнополітичні процеси на Лемківщині наприкінці XIX – 30-х рр. XX ст.: проблема національного самоусвідомлення. Івано-Франківськ, 2009.
16. “Плине кача по Тисині”: історія пісні, під яку прощаються із загиблими героями. URL: <https://chas.news/past/pline-kacha-po-tisini-istoriya-pisni-pid-yaku-pro-schayutsya-iz-zagiblimi-geroyami>.
17. Різдва (“Народився Бог на санях”). URL: [https://bogpoet.com.ua/ukrainskii-klasiki/antonych-bogdan-igor/rizdvo-\(%C2%ABnarodivsya-bog-na-sanyaх%C2%BB\)](https://bogpoet.com.ua/ukrainskii-klasiki/antonych-bogdan-igor/rizdvo-(%C2%ABnarodivsya-bog-na-sanyaх%C2%BB)).
18. Сапєго Я., Берест Р. Стилістичні виконання народної хореографічної культури бойків у весняно-літньому циклі святкування/ *Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич* : Вид. дім “Гельветика”, 2023. Вип. 65. Т. 2. С.121–127.
19. Niderle L. Slovanske starožitnosti. Praha, 1906. D. 2. Sv. 1. S. 193, 224.
20. Фабрика-Процька О. Трансформація лемківської традиційної культури в Україні II пол. XX – поч. XXI ст. *Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Лесі Українки та Національної академії України ім. П. Чайковського*. Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. Вип. 7. С. 369–374.
21. Шмайда М. А іші вам вінчую. Календарна обрядовість русинів-українців Чехо-Словаччини. Пряшів, 1992. 502 с.

References

1. Berest, R., Kundys, R., Kuzyk, O. (2023). Vyras viys'kovoho mystetstva u davniy khoreohrafiyi Hutsul'shchyny [The expression of military art in the ancient choreography of the Hutsul Region]. *Aktual'ni pytannya humanitarnykh nauk. Drohobych*: Vydavn. dim “Hel’vetyka”, 68, 1, 41–47 [in Ukrainian].
2. Berest, R., Kundys, R. (2023). Starodavnya ta suchasna narodna khoreohrafiya Hutsul'shchyny [Ancient and modern folk choreography of Hutsul region]. *Tantsyuval'ni studiyi: naukovyy zhurnal*. Kyiv: Vydavn. KNUKiM, 6, 2, 116–125 [in Ukrainian].
3. Berest, R., Plakhotnyuk, A., Berest, I. (2022). Tantsyuval'ni rukhy i fihury v starodavniy i suchasniy khoreohrafichniy kul'turi naseleennya Hutsul'shchyny [Dance movements and figures in the ancient and modern choreographic culture of the population of Hutsul Region]. *Universitatea Pedagogică de Stat “Ion Creangă”*, 165–175 [in Ukrainian].
4. Vendland, A. (2015). Rusofily Halychyny. Ukrayins'ki konservatory mizh Avstrieyu ta Rosiyeyu, 1848–1915 [Russophiles of Galicia. Ukrainian conservatives

between Austria and Russia, 1848–1915] / per. z nim. Kh. Nazarkevych. L'viv: Litopys [in Ukrainian].

5. Verkh rats'kyu, I. (1899). Znadoby do piznannya uhorsko-russkykh hovoriv [Aids to learning the Hungarian-Russian dialects]. *Zapysky NTSH*. L'viv, XXVII, 1, 1–68 [in Ukrainian].

6. Verkh rats'kyu, I. (1902). Pro hovor halyts'kykh lemkiiv [About the speech of the Galician Lemks]: *zb. fil'oloh. sektsiyi NTSH*. L'viv, V, 224–232 [in Ukrainian].

7. Vovk, Khv. (1928). Studiyyi z ukrayins'koyi etnografiyi ta antropolohiyi [Studies in Ukrainian ethnography and anthropology]. Praha: Ukr. hromad. vyd. fond [in Ukrainian].

8. Hal'chak, B. (2012). Lemkiivs'ki perspektyvy na XXI stolittya [Lemki perspectives for the 21st century]. *Istorychnyy arkhiv*, 8, 15–23 [in Ukrainian].

9. Hal'chak, B. (2013). Pol's'kyi mif pro “skhidni kresy” v pol's'ko-ukrayins'kykh vidnosynakh [The Polish myth about the “Eastern Kresy” in Polish-Ukrainian relations]. *Istorychnyy arkhiv*, 11, 106–110 [in Ukrainian].

10. Harasymchuk, R. (2008). Narodni tantsi ukrayintsiv Karpat. Kn. 2: Boykivs'ki i lemkiivs'ki tantsi [Boykivski and Lemkiivski dances] / nauk. red. R. Kyrchiv. L'viv: In-t narodoznavstva NAN Ukrayiny [in Ukrainian].

11. Harmatnyy, YU. Ukrayins'ka ta “Rus'ka” respubliki Lemkiivshchyny 1919 roku [Ukrainian and “Russian” of the Republic of Lemkiivshchyna in 1919]. URL: // <https://garmatny.blogspot.com/2021/01/1919.html> [in Ukrainian].

12. Hrushevs'kyi, M. (1991). Istoriya Ukrayiny-Rusy [History of Ukraine-Russia]. Kyiv, 4, 488–490 [in Ukrainian].

13. Drozd, R., Hal'chak, B., Musiyenko, I. (2013). Istoriya ukrayintsiv u Pol'shchi v 1921–1989 rokakh [History of Ukrainians in Poland in 1921–1989] / per. z pol. I. Musiyenko. 3-tye vyd. Kharkiv: Zoloti storinky [in Ukrainian].

14. Komanchans'ka respublika [Comanche Republic]. URL: <https://localhistory.org.ua/texts/statti/koma-nchanska-respublika/> [in Ukrainian].

15. Lyubchik, I. (2009). Etnopolitychni protsesy na Lemkiivshchyni naprykintsi XIX–30-kh rr. XX st.: problema natsional'noho samousvidomlennya [Ethnopolitical processes in Lemkiiv region at the end of the 19th and 1930 s. 20 th century: the problem of national self-awareness]. Ivano-Frankivs'k [in Ukrainian].

16. “Plyne kacha po Tysyni”: istoriya pisni, pid yaku proshchayut'sya iz zahyblimy heroyamy [“A duck floats along the Tysyn”: the story of the song to which the fallen heroes are said goodbye]. URL: <https://chas.news/past/pline-kacha-po-tisini-istoriya-pisni-pid-yaku-pro-schayutsya-iz-zagiblimi-geroyami> [in Ukrainian].

17. Rizdvo (“Narodyvsya Boh na sanyakh”) [Christmas (“God was born on a sleigh”)]. URL: <https://bogpoet.com.ua/ukrainskii-klasiki/antonych-bogdan-igor/rizdvo-%C2%ABnarodivsya-bog-na-sanyax%C2%BB> [in Ukrainian].

18. Sapyeho, Ya., Berest, R. (2023). Stylistychni vykonannya narodnoyi khoreorafichnoyi kul'tury boykiv u vesnyano-lit'omu tsykli svyatkuvan' [Stylistic performances of the folk choreographic culture of the Boykos in the spring-summer cycle of celebrations]. *Aktual'ni pytannya humanitarnykh nauk*. Drohobych: Vyd. dim “Hel'vetyka”, 65, 2, 121–127 [in Ukrainian].

19. Niderle, L. (1906). Slovanske starožitnosti [Slovanske starožitnosti]. Praha, 2, 1, 193, 224 [in Ukrainian].

20. Fabryka-Prouts'ka, O. (2011). Transformatsiya lemktiv'skoyi tradytsiynoyi kul'tury v Ukraini II pol. XIX – poch. XX st. [Transformation of Lemko traditional culture in Ukraine in the second half of the 20 th – beginning of the 20 st. century]. *Muzykoznavchi studiyi Instytutu mystetstv Volyns'koho natsional'noho universytetu im. Lesi Ukrayinky ta Natsional'noyi akademiyi Ukrayiny im. P. Chaykovs'koho*. Luts'k: Volyn. nats. un-t im. Lesi Ukrayinky, 7, 369–374 [in Ukrainian].

21. Shmayda, M. (1992). A ishi vam vinchuyu. Kalendarna obryadovist' rusyniv-ukrayintsiv Chekho-Slovachchyny [And I will marry you. Calendar rituals of the Ruthenian-Ukrainian peoples of Czechoslovakia]. Pryashiv [in Ukrainian].

FOLK LANGUAGE AND SONG-AND-DANCE TRADITIONS OF THE LEMKO REGION

Roman BEREST

*Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Directing and Choreography,
Valova Str., 18, Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: Berest_liet@ukr.net*

Oleg PETRYK

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

The article emphasizes the characteristic features and signs of the spiritual and material culture of the Lemkos. It outlines the tragic events of their history and notes the features of their geographic location, as well as their historical autochthonousness and originality. Considerable attention is paid to the analysis of the Lemko dialect, which forms the basis for the formation and development of folk songs and choreographic creativity.

Through the prism of various events, the article focuses on the ancient and rich historical and cultural heritage of the Lemko region, highlighting the influences of historical, social, linguistic, ethnographic, geographical, national, religious, political, and other factors. The Lemko region has given the world many talented individuals. For example, the touching folk song ballad “A Duck Flows Along the Tysyn River...” has become a creative masterpiece of national significance, drawn from the Lemko treasury. Another example of unique talent is the folk carol inspired by the words of the Lemko poet Bohdan-Ihor Antonych, “God Was Born in a Sleigh”.

In addition to songs, choreographic art holds a special place in Lemko culture, as ancient round dances are still accompanied by folk songs today. The significant contributions

of early researchers of Lemko cultural heritage, especially Roman Gerasymchuk, in the search, study, and popularization of ancient Lemko dance art are also noted.

Methodology: The research was conducted using a number of modern scientific methods, including comparative, typological, analytical, and synthetic approaches, as well as principles such as objectivity and historicism. The scientific novelty of this study lies in its comprehensive examination of the problem and the introduction of new materials and research results into scientific discourse.

Keywords: Lemko, dance, history, song, music, art, language, culture, heritage, deportations.

Стаття надійшла до редколегії 09.02.2025

Прийнята до друку 28.04.2025

Додатки



Рис. 1. Дорога до Талергофа
(фонди ЛІМ – Львівського історичного музею)
Rice. 1. Road to Thalerhof
(LIM Funds – Lviv Historical Museum)

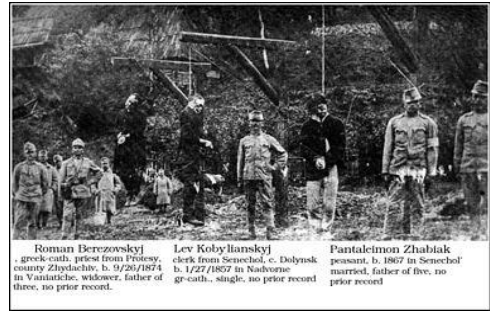


Рис. 2. Розправа австрійців з русофілами
(фонди ЛІМ)
Rice. 2. The massacre of the Austrians against
Russophiles (LIM funds)



Рис. 3. Житло та поселенці Талергофа (фонди ЛІМ)
Rice. 3. Thalerhof housing and settlers (LIM funds)



Рис. 4. Утримання лемків разом
з російськими полоненими (фонди ЛІМ)
Rice. 4. Maintenance of Lemkos together
with Russian prisoners (LIM funds)



Рис. 5. Титульна сторінка газети русофілів “Галичо-
руський вѣстникъ”. 1850 р. (фонди ЛІМ)
Rice. 5. The title page of the Russophile newspaper
“Halycho-russkiy vestnyk”. 1850 (LIM funds)



Рис. 6. Титульна сторінка львівської газети русофілів
“Галицкая Русь”. 1893 р. (фонди ЛІМ)
Rice. 6. Front page of the Lviv Russophile newspaper
“Halytskaya Rus”. 1893 (LIM funds)



Рис. 7. Титульна сторінка львівської газети русофілів
“Голосъ народа”. 1914 р. (фонди ЛІМ)
Rice. 7. Front page of the Lviv Russophile newspaper
“Voice of the People”. 1914 (LIM funds)



Рис. 8. Відозва до українців Львова у зв'язку з
російським захопленням міста (фонди ЛІМ)
Rice. 8. Appeal to the Ukrainians of Lviv in connection
with the Russian capture of the city (LIM)



Рис. 9. Російські “асвабдітелі” у Львові. 1914 р.
(фонди ЛІМ)
Rice. 9. Russian “liberators” in Lviv. 1914 (LIM funds)



Рис. 10. Депортації українців з Польщі у 1944–1946 рр.
(URL: <https://Localhistory.org.ua>)

Rice. 10. Deportations of Ukrainians from Poland in 1944–1946 (URL: <https://Localhistory.org.ua>)

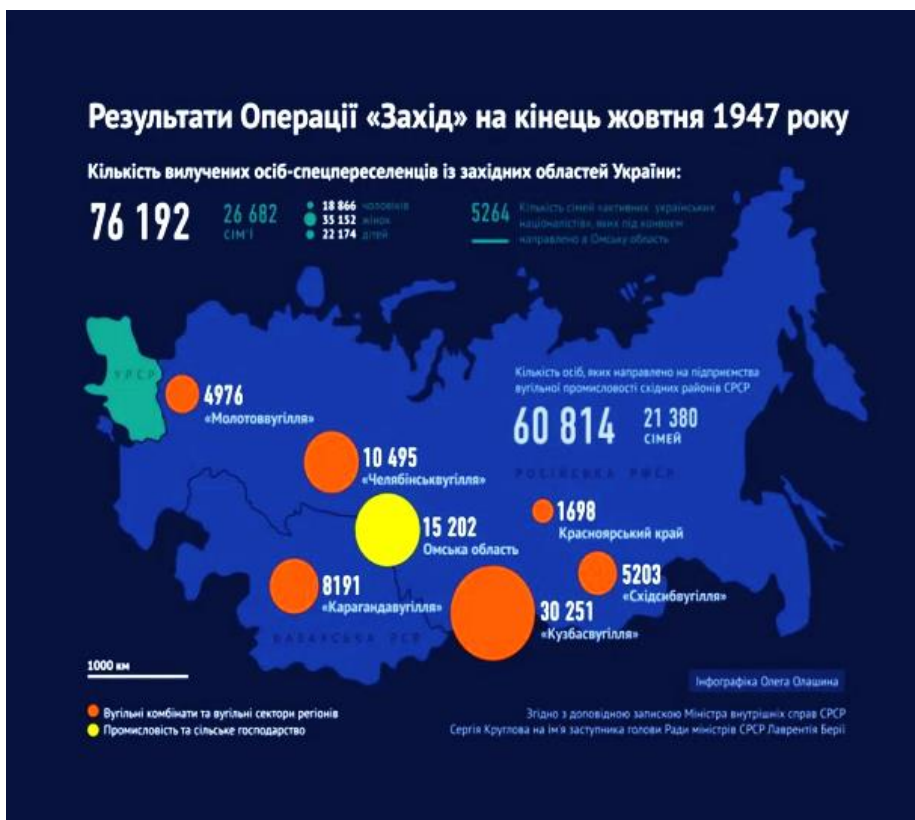


Рис. 11. Результати операції “Захід” на кінець жовтня 1947 р. URL: <https://Localhistory.org.ua>
Rice. 11. Results of Operation “West” at the end of October 1947 (URL: <https://Localhistory.org.ua>)

УДК 792.8.04.036.071.1:821.161.2-1“19”

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.232–244>

СИМВОЛІЗМ ПЛАСТИЧНО-ХОРЕОГРАФІЧНИХ ОБРАЗІВ У СЦЕНІЧНОМУ ВТІЛЕННІ ПОЕТИЧНОЇ ДРАМИ ЮРІЯ ЛИПИ “ОФІРА”

Оксана ЛАНЬ

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7550-7269>

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

Однією з особливостей розвитку сценічного мистецтва України стала поява нових синтезованих форм, у яких слово, дія та пластика є рівноцінними складовими. Таким прикладом може слугувати вистава “Офіра” за однойменною поетичною драмою Юрія Липи, створена 2001 р. плеядою діячів мистецтв під орудою театру “Небо”. Режисерська концепція сценічного втілення цієї поетичної драми належить народному артисту України Тарасові Жирку. Образне пластично-хореографічне вирішення було зроблено режисеркою-хореографинею Оксаною Лань. Виставу “Офіра” згадано у працях та публікаціях К. Мосесової, О. Лань, В. Ляшкевича, однак не було ґрунтовно досліджено в мистецькій критиці як синтезований сценічний твір, зокрема в аспекті хореографічного мистецтва. Подано аналіз пластично-хореографічного вирішення поетичної драми “Офіра” хореографом (О. Лань), розглянуто особливості побудови мізансцен та символіку художніх образів, оригінальність яких заслуговує уваги. Зазначено виконавців головних ролей: Юрій Липа – народний артист України Т. Жирко, Гетьман Мазепа – народний артист України С. Глова, Мотря – народна артистка України А. Сотникова, Ангел Орлика – заслужений артист України А. Козак. Окремо висвітлено внесок модерн-балету Оксани Лань “Акверіас” (“Aquerias”. – О. Л.), зокрема солістки Н. Донської (Мотря) та народного артиста України Є. Светліці. Також показано співпрацю художників-постановників сценографії (Марії Верес) і костюмів (Ірини Гев). Зосереджено увагу на застосуванні хореографом “живих рухомих декорацій”. Методологія дослідження охоплює опис, визначення, аналіз та інтерпретацію для характеристики мізансцен і художнього образу вистави, а також історичний і культурно-мистецький аналіз події в контексті розвитку сценічного мистецтва України. Наукова новизна роботи полягає в поглибленому вивченні хореографічної складової вистави “Офіра”, описі хореографічних та режисерських методів постановки мізансцен за участю модерн-балету Оксани Лань “Акверіас”. Зроблено висновки, що звертання до вивчення сценічного мистецтва в Україні періоду її розбудови, зокрема появи таких творів, як “Офіра”, є актуальним питанням дослідження та способом збереження надбань режисури й хореографії для навчання та застосування.

Ключові слова: перформативне мистецтво, вистава, танець, модерн-балет, поетична драма, мізансцена, художній образ.

Постановка проблеми. Однією з особливостей розвитку сценічного мистецтва України є поява сценічних синтезованих форм, у яких слово, дія та пластика є рівноцінними складовими. Після рок-опери “Вірую” Ю. Саєнка (1993) прикладом подібного підходу є вистава “Офіра” (режисер – Т. Жирко, хореограф – О. Лань) за однойменною поетичною драмою Юрія Липи, створена 2001 р. плеядою діячів мистецтв під орудою театру “Небо”. Завдяки стрімкому розвитку в незалежній Україні сучасного танцю пластична компонента в драматичних виставах набуває нових якостей та стає їх невід’ємною складовою. Взаємопроникнення видів мистецтва потребує нового погляду на формотворення сценічного драматично-хореографічного твору.

Актуальність теми дослідження. Оригінальність пластично-хореографічної компоненти у виставі “Офіра” заслуговує уваги щодо означення виразних засобів створення хореографом О. Лань художніх мізансцен та сценічних образів. Вивчення сценічного мистецтва України початку її розбудови, зокрема таких вистав, як “Офіра”, є способом збереження надбань режисури та хореографії для навчання та застосування.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. До значимості модерн-балету “Акверіас” звертається у своїх дослідженнях український мистецтвознавець О. Плахотнюк [11; 12], акцентуючи увагу на важливості його діяльності в контексті розвитку сучасного хореографічного мистецтва України. Виставу “Офіра” згадано у працях та публікаціях К. Мосєсової [6], О. Лань [2; 3], В. Ляшкевича [4], проте досі не було ґрунтовно досліджено в мистецькій критиці як синтезований сценічний твір, особливо в аспекті хореографічного мистецтва. Її пластично-хореографічна складова потребує подальшого аналізу та осмислення.

Мета дослідження – охарактеризувати зображально-виражальні засоби пластично-хореографічного вирішення вистави “Офіра”, дослідити символізм візуалізації художніх образів і мізансцен та їх асоціативного сприйняття. Визначити роль мистецьких творів духовного спрямування у формуванні світогляду та вихованні української молоді.

Методологія дослідження охоплює опис, визначення, інтерпретацію та аналіз для характеристики мізансцен і художнього образу вистави, а також історичний і культурно-мистецький аналіз події в контексті розвитку сценічного мистецтва України.

Наукова новизна роботи полягає в поглибленому описі хореографічних та режисерських методів постановки мізансцен за участю модерн-балету Оксани Лань “Акверіас” (“Aquetias.” – О. Л.), які є хореографічними складовими вистави “Офіра”.

Виклад основного матеріалу. На думку українського мистецтвознавця-хореолога О. Плахотнюка хореографічне мистецтво України кінця ХХ століття початку ХХІ століття сформувало цілий ряд яскравих професійних хореографічних осередків сучасного танцю, серед яких одне перших місць посідає модерн-балет “Акверіас” Оксани Лань. В репертуарі модерн-балету можна знайти мистецькі твори першооснови тенденції, що знайшли свій розвиток у цілому новітньому пласті сучасної танцювальної культури України ХХІ ст. [11, с. 152; 12, с. 244–245]. Осмислення та інтерпретація творчої

спадщини Юрія Липи становлять складний когнітивний процес, що вимагає відповідного рівня підготовки та залучення кваліфікованих посередників. У цьому контексті театральне мистецтво виконує роль посередника між авторським світоглядом і глядацькою аудиторією, забезпечуючи передання змісту через художні засоби.

На сцені Національного драматичного театру імені Марії Заньковецької у Львові 17 та 18 лютого 2001 р. відбувся прем'єрний показ поетичної драми Юрія Липи “Офіра”. Ідею втілення запропонувала Марія Верес – засновниця театру “Небо”. Подію було присвячено 125-й річниці від дня народження Юрія Липи (5 травня 2025 р.) – видатного українського мисленника, історіософа, геополітика, громадського діяча, лікаря, письменника, літературознавця [1]. Режисерська концепція вистави належить режисеру, народному артисту України Тарасові Жирку. Образне пластично-хореографічне вирішення зроблено режисером-хореографом Оксаною Лань за участі модерн-балету “Акверіас” (“Aquerias.” – *О. Л.*). Костюми створила Ірина Гев, а Марія Верес розробила сценографію. О. Подольська зазначає: “Щоб поділитись своїми задумами, вона (Марія. – *О. Л.*) навіть зустрічалась з донькою поета – Мартою Липою-Гуменецькою. А заньківчанин Тарас Жирко своєю чергою вперше виступив режисером цієї вистави на великій сцені. Поезію Юрія Липи виконували С. Глова у ролі Гетьмана, А. Сотникова в ролі Мотрі, А. Козак – ангела Орлика. Сам Тарас Жирко виступив у ролі Юрія Липи” [9, с. 4].

Постановник вистави Т. Жирко аналізує: “Коли ти ніколи не побував у шкурі режисера, то думаєш: – Які ці режисери недосконалі – не бачать, не відчувають, пропускають таких «самородків!» А коли сам щось пробуєш і якийсь «самородок» починає комизитися... Тому, відколи я вперше «вклинився» в режисуру, намагаюся якомога філігранніше виконати завдання режисера. І мовчки” [12].

За повідомленням дослідниці К. Мосесової “вистава «Офіра» була створена за п'єсою Юрія Липи. Це єдиний драматичний твір цього автора, який не був друкований. Він писав його після опрацювання історичних досліджень архівних документів козацької доби. П'єса передає колорит подій за часів гетьманування Івана Мазепи. Мова у драмі «Офіра» тяжіє до середньовіччя, це старокозацька мелодійність або високий натхненний стиль, це звучання далеких для нас часів, але сприймаються вони «до серця», особливо монолог Мотрі Кочубеївни чи палкий монолог самого гетьмана Мазепи” [6, с. 40]. Театральна постановка не лише відтворює текстову складову, а й комплексну реконструкцію ідейно-філософських аспектів особистості Липи. Основними концептами його світогляду стають національна ідентичність та духовний вимір буття, що втілені в категорії патріотичної самосвідомості та трансцендентної любові як вищого морально-етичного принципу.

Для українського глядача в самій назві вистави “Офіра” зібрано надвеликий об'єм подій, емоцій та вчинків, що теж символічно. Тлумачний словник української мови так визначає це поняття: “Офіра – те, що людина віддає, від чого відмовляється задля когось або заради певної мети; – жертва, дар; – офірувати” [7]. Схоже значення є у подібних словах з інших мов: польської – ofiara, чеської – ofěra, словацької – ofera, що означає “жертва” [8].

Вистава починається у цілковитій темряві містичним дійством передання священного вогню Автору. Цей пластичний ряд із сузір'я мерехтливих чаш радше нагадує паломництво до святини, де білі шати балетної групи уподібнюються ангелам. Дослідниця К. Мосесова так висловлюється щодо ролі пластичного акомпанементу дійства: “Пластичне втілення вистави було реалізовано Оксаною Лань, яка здійснила постановку сценічної дії, підкреслюючи символічність і емоції” [6, с. 40]. Символізм та паралельність пластико-хореографічного вирішення епізодів проявлено у виставі протягом усього дійства. Це надає постановці особливого “звучання”, характеризуючи її як містерію.

Містерія – це термін, який походить із давніх часів. Його використовують для позначення системи схованих знань і обрядів, які вивчали й передавали філософи та містики. Ці знання зберігалися в закритих релігійних і філософських спільнотах, створених для глибоких законів природи та всесвіту. За визначенням у Літературознавчій енциклопедії “Містерія (лат. *musterion*: таємниця, таїнство) – західноєвропейська середньовічна релігійна синтетична драма, що виникла на основі літургійного дійства XII–XIII ст., яке муніципалітет або ремісничі цехи організовували на міських майданах. Містерії поширювалися до XVI ст. в Італії, Франції, Швейцарії, Британії, Німеччині, Нідерландах як масові видовища, вражали багатством бутафорії, костюмами, пафосом, сценічними ефектами (вознесення святих тощо), виконувалися народною мовою в поєднанні з латиною. Дійсність відбувалася на підводах, що рухалися повз глядачів (в Англії), або на нерухомій «сцені», довкола якої пересувалися глядачі (у Франції)” [5, с. 49].

Так характеризує атмосферу початку видовища В. Ляшкевич: “Третій дзвінок, тьмяніє світло. Музика. Там Автор” [4]. Виконавець ролі Автора (актор Тарас Жирко) використовує метод відстороненого мовлення, що створює ефект внутрішнього діалогу, виділяючи рефлексивний характер мислення прототипу та усвідомлення його власної місії. Однією з головних ідей, зображених у постановці, є концепція служіння державі, що асоціюється з історичною державою часів гетьмана І. Мазепи.

Сценічне втілення постаті Юрія Липи характеризується поєднанням відкритості та символічної таємничості, абстрагується від суто біографічних аспектів, втілюючи ідею позачасового інтелектуального та духовного пошуку. Його образ ніби одночасно спрямований у майбутнє й укорінений у минулому, що містить сховані змісти й історичну істину.

У постановці частково застосовано прийом “вистави у виставі”: Автор – Юрій Липа одягає у батикові шати акторів Степана Глову та Андрія Козака, миттєво перетворюючи їх у головних героїв – Мазепу та Орлика. Символічним акцентом сценічного втілення концепції одкровення є образ Ангела – уособлення вищої волі та провиденційного принципу.

Варто зауважити, що значущою ансамблевою складовою вистави “Офіра” є хореографічні художні образи, створені артистами модерн-балету “Акверіас”, чия участь у цьому проєкті є безперервною протягом усієї вистави, охоплюючи всі її епізоди та мізансцени. Сценічне оформлення, з яким протягом усього дійства взаємодіє пластична група, є символічним, сприяючи

створенню метафізичного простору. Особливу інтонацію надає виставі використання “рухомих декорацій”, які є поєднанням скульптурно-пластичної дії балетної групи та елементів сценографії (шовкового полотна кольору хакі розміром 8 на 8 м кв, сірих кубів різних габаритів та довгої дерев’яної драбини).

Один із центральних образів вистави – поле боротьби між темними та світлими силами, що постає не лише метафорою внутрішнього конфлікту героїв, а й філософським утіленням моральної та духовної боротьби національного рівня. Цей символізм, на якому акцентовано увагу оформлення, відображає основні ідеї та конфлікти, що лежать в основі твору. Наприклад, у частині монолога Мазепи, який має прийняти важливе рішення, чорні макабричні персонажі, що уособлюють злі сили, виповзають з-під “болота (полотна) та, показавши свою присутність, розповзаються за куби-декорації. За означенням В. Ляшкевича, “попід його босими стопами розвертається дійство: ось ступання древніх поколінь по нашій землі, ось Божественні іскри Пізнання Віри і Бога у темноті проростання і розростання, ось проступає князівське дерево. У повноті подання через містерію проступають ще не означені контури України...” [4]. Нестандартна драматургія та експресивне подання твору створюють ефект несподіваного і водночас миттєвого проникнення у свідомість, який можна порівняти з фізіологічною реакцією на швидкий сильний імпульс.

Особливою виразністю постанови передбачено наявність пластичних жіночих образів – як серед героїв, так і серед тих виконавців, які втілюють концепцію краси й символічного початку. Дійство в цій хореографічно-пластичній мізансцені можна описати так: “Звучить лірична музична тема, що супроводжує появу Мотрі. Повільно ступаючи по доріжці із великих кубів, які перед нею вистилають чорні примари (артисти модерн-балету “Акверіас”), вона з’являється з глибини сцени, наче Мадонна чи Свята Діва. Мотрю уклінно зустрічають дівчата, які уособлюють її рабинь (чи подруг), підкреслюючи особливість її персони. Надалі свій ліричний монолог та діалог із Мазепою Мотря вже виголошує поміж чотирьох скульптурних силуетів дівчат-“вербочок”, які реагують на її дотики “шелестом” своїх “рук-вітей”. Для виконавиці ролі Мотрі (Альбіна Сотникова) хореографія запропонувала пластику в межах образної імпровізації. Мізансцена поступово змінюється: дівчата утворюють “арку” із чотирьох скульптурно застиглих постатей. Крізь цей просторовий образ Мотря рухається плавною, серпантинною ходою, прямуючи до Мазепи, якому зізнається в коханні. Хореограф поступово скеровує героїню все ближче до лівого краю авансцени та змінює мізансцену – арка розтанула та перетворилась на дівчат, які сидять в коліно навколо Мотрі, піднявши на неї обличчя і проникливо слухаючи те, що вона промовляє. Дівчата хочуть спинити її в моменті, коли Мотря покидає їх гурт та йде прямо до Мазепи. Вони простягають руки до Мотрі, наче хочуть спинити, щоб спитати її: “Чому? Куди?”. Наздогнавши Мотрю, дівчата перетворюються на епічний “парапет балкону”, наче створений скульптором із жіночих силуетів, що присіли в ритуально-сакральних позах, утворюючи живий ряд дівочих

образів. Одна з дівчат віддаляється від трьох своїх подруг та перетворюється на “тінь” Мотрі.



Рис. 1. Мазепа та Мотря (зліва направо: Є. Светліца, Н. Донська, А. Сотникова, С. Глова).
Автор фото Сергій Смірнов

У сценічній інтерпретації поетичної драми Ю. Липи “Офіра” хореограф Оксана Лань вдруге у своїй практиці застосовує улюблений метод клонування героїв, коли два артисти втілюють один образ (уперше це застосовано мисткинею в хореографії до рок-опери “Вірую” Юрія Саєнка у 1993 р.) [2, с. 108–115]. У поетичній драмі цей метод застосовано для сценічних образів Мотрі та Мазепа. Це надало хореографу можливість перевести любовний діалог героїв у площину танцю. В чуттєвому дуеті у виконанні солістки модерн-балету “Акверіас” Наталки Донської та соліста балету Львівської опери Євгена Светліци проявлено весь трагізм кохання Мазепа до Мотрі (рис. 1). Вершиною любовного вияву Мазепа є піднесення Мотрі на постамент.

Особливу семантичну вагу має образ юної України, який у сценічному просторі несподівано, проте гармонійно переплітається з образом Мотрі, останнього кохання гетьмана Івана Мазепа. Така взаємодія створює додатковий історико-культурний контекст. Свою характеристику надає В. Ляшкевич: “...Ось Вона проступає із темної ходи племен, ось Вона виростає із вивільненої музики Ренесансу, із Європи. Музика реальна і прекрасна і так відображає вистражданий образ свободи, призначення, індивідуальності. У цю музику вриваються поліфонією червоні відблиски великого Північного розбудовування – гротеск і реальність Третього Риму, войовничий менталітет германського русоманства, пізнішої великоруськості, такої далекої від слов’янства” [4].

У наступному епізоді зловісні тіні, які несподівано порушують ліричну мізансцену, різко повертаючи Мазепу до реальності: він згадує про своє гетьманське покликання. Темні сили захоплюють Мотрю, зіштовхують її з постаменту та закручують у динамічному вихорі з рухами праворуч і ліворуч. Утрапивши в полон, Мотря поступово трансформується в образ відьми-віщунки, яка символічно передбачає крах військово-державної місії Мазепи.



Рис. 2. “Частокіл”. Автор фото Сергій Смірнов

Сцена “болота” (тканина в руках балетної групи. – О. Л.), що з’являється на задньому плані, трансформується у символічну перешкоду на шляху Мотрі. Миттєво її сторони зникаються, і героїня опиняється по пояс у пастці “темно-болотного моря”. Темні сили, захопивши Мотрю, кидають її вздовж великої хвилі. Знизу, з глибини “стіни-моря”, виринають химерні чорні постаті, що, перевертаючись спинами догори, спрямовують голови в бік глядацької зали. “Стіна-море” викидає Мотрю на авансцену – на символічний “частокіл”, утворений балетними ногами у чорних трико (рис. 2). Знесилена, Мотря повисає на частоколі. Вигук Мазепи “Покайтеся!” сполохує демонічні сили: вони скидають Мотрю з частоколу й розчиняються в глибині сценічної темряви.

Шовкове полотно темного-болотного кольору хореографія О. Лань використовує у всіх можливих варіантах. Якщо на початку вистави хореограф застосовує його внизу під ногами акторів, не підіймаючись у простір, і створює ефект таємничості та прихованої загрози, то в кульмінаційній сцені артисти балету підкидають його догори, формуючи куполоподібну структуру. Образно кажучи, з “болота”, що утримується на піднятих руках темних постатей,

виростають не лише голови, а й ноги – метафора тотального поглинання. Великі па в хореографічній лексиці акцентують масштаб і стрімкість наступу “орди”. В шовковому полотні передбачено отвори, крізь які з’являються голови артистів балету. Полотно спадає на їхні плечі, утворюючи монолітну масу. У цій сцені хода “темної маси” асоціюється із смертельною загрозою наступу ворожого війська. Супровід у вигляді барабанного дробу посилює відчуття напруги. Комунікація в цьому фрагменті виходить за рамки вербального: значення передаються через візуальні образи, пластику, ритміку та резонанс глядацького сприйняття. Несподівано “темна маса” поглинає Мазепу, і він на мить стає її частиною. Чинячи, Мазепа розриває символічні пута, звільняється та підносить на руках Мотрю – алегоричний образ України (рис. 3).



Рис. 3. Мотря-віщунка, полонена “темними силами”.

Автор фото Сергій Смірнов

Важливим елементом вирішення сценографії вистави “Офіра” є велика дерев’яна драбина, за допомогою якої побудовано окрему мізансцену “поневолення Мазепи”. Дві демонічні постаті якоїсь миті накидають драбину на плечі гетьмана, що викликає асоціацію із величезним знаряддям для тортур. Вільна пластика образної імпровізації дає змогу максимально – емоційно та технічно – відтворити весь трагізм ситуації. В наступному епізоді драбина (вже у вертикальному положенні) стане символом “дороги до неба”, де із закликem “Живи, живи, мій краю!... Ти переможеш, Україно! За тобою дух!” Мазепа розкидає великі куби, наче усуваючи перешкоди на шляху до духовного відродження України. “Офіра...” – звучить крик Гетьмана, який символізує будівництво сходів до майбутнього.

Окремо потрібно відзначити вирішення костюмів для вистави “Офіра” Іриною Гев. Палітра кольорів окремого костюма в батиковому розписі вражає

не лише своїм спектром, а й відповідно до характеру кожного персонажа. Про постановку “Офіри” згадує О. Подольська: “Вистава «Офіра» стала справді подією у Львові. До участі у ній залучили навіть модерн-балет Оксани Лань «Акверіас». Костюми, автором яких є донька пані Марії Ірина Гев, вражали своєю неповторністю. Жоден з них не був схожий на інший. Усе оздоблювалося методом батика” [9, с. 4]. Подібне свідчить дослідниця К. Мосєсова: “Відповідно до поетики драми, візуальні образи вирішено в абстрактному ключі, усі костюми, розписані в батиковій техніці – символічні...” [6, с. 40]. На нашу думку, ця колекція сценічних костюмів створює враження справжнього витвору прикладного мистецтва.

Окрему семантичну роль у виставі відведено світлу, що виконує не лише естетичну, а й концептуальну функцію. Завдяки цьому формується майже ритуальне поєднання знакових елементів, що створюють ефект перебування в сакральному просторі.

Як зазначає В. Ляшкевич, “прем’єра «Офіри» відбувається у переповненій залі львівського театру ім. Заньковецької. Проходить під високі овації, залишаючи роздуми, відчуття глибини і емоції по-різному підготовлених до Містерії людей, – усе глибше, аніж зазвичай, і коротше, ніж звичайно, і так нетрадиційно...” [4].

Незважаючи на складність завдання, театральна реалізація продемонструвала ефективність мистецьких механізмів у процесі трансляції історико-культурного та ідеологічного змісту, що сприяє інтеграції минулого досвіду в сучасне мистецтво. Вистава “Офіра” також була показана глядачам Львівщини (міста, Червоноград, Трускавець) та польській аудиторії в рамках проєкту “Дні України в Польщі 4 жовтня 2001 р. у Вроцлаві”. “Офіра!” – голос Гетьмана гримить, заповнюючи простір, і цей заклик довго відлунує в залі та коридорах театру, як емоційний та інтелектуальний резонанс, що залишає слід у глядачів.



Рис. 4. Зліва направо: Є. Светліца, А. Сотникова, О. Лань, М. Верес, Т. Жирко, С. Глова, А. Козак, Н. Донська. Автор фото Сергій Смірнов

Свою думку висловлює режисер Т. Жирко: “Наш народ є обраним, про що він віками пише на піску історії власною кров’ю ... Це народ зі світлим обличчям і променистим зором. То й Театр у нього кличе до єдиного, чим може бути виправдане наше перебування тут, – до любові” [13]. Ця пожертва стає частиною нескінченного ланцюга жертв, які становили ті, хто вважав себе українцями, і хоча б частково, але має бути внесена і нами. Вона є проявом усвідомлення, що в цьому світі неможливо створити нічого вічного, тож потрібно жертвувати тим, що надано нам для цього земного життя, щоб увійти в майбутнє.

Висновки. Поява сценічних синтезованих форм, в яких слово, дія та пластика є рівноцінними складовими, стала однією з особливостей розвитку перформативного мистецтва. Таким прикладом є вистава “Офіра” за однойменною поетичною драмою Юрія Липи, створена 2001 р. плеядою діячів мистецтв під орудою театру “Небо” (режисер – Т. Жирко, хореограф – О. Лань). З позиції наукового дослідження, ґрунтовний аналіз синтезованих сценічних творів, реалізованих у період становлення незалежної України, є перспективним напрямом, оскільки вони стали важливим чинником формування світоглядних орієнтирів молодого покоління. В дослідженні зазначено виконавців головних ролей: Юрій Липа – народний артист України Т. Жирко; Гетьман Мазепа – народний артист України С. Глова; Мотря – народна артистка України А. Сотникова; Ангел Орлик – заслужений артист України А. Козак. Окремо висвітлено внесок модерн-балету Оксани Лань “Акверіас” (“Aquerias.” – О. Л.), зокрема солістки Н. Донської (Мотря) та народного артиста України Є. Светліци (Мазепа). Зосереджено увагу на застосуванні хореографом “живих рухомих декорацій”. Оригінальність пластично-хореографічної компоненти заслуговує уваги щодо виразних засобів та їх символізму. Також показано співпрацю художників-постановників сценографії (Марії Верес) і костюмів (Ірини Гев).

Аналіз мізансцен сценічного втілення поетичної драми Ю. Липи “Офіра” дає змогу зробити висновок, що пластично-хореографічне рішення вистави є важливою складовою режисерської концепції цього мистецького проєкту, виконуючи формотворчі функції створення мізансцен та узагальнених художніх образів. Очевидно, що звертання до вивчення сценічного мистецтва в Україні початку її розбудови, прикладом якого стала вистава “Офіра”, є актуальним питанням дослідження та способом збереження надбань режисури та хореографії для навчання та застосування.

Список використаної літератури та джерел

1. Комариця М. “Липа Юрій Іванович” редкол. : І. Дзюба, А. Жуковський, М. Железняк та ін. *Енциклопедія Сучасної України*. Київ : Ін-т енциклопед. досліджень НАН України, 2023. Т. 17. URL: <https://esu.com.ua/article-54710> (дата звернення: 30.12.2024).
2. Лань О. Пластично-хореографічні конфігурації художніх образів у рок-опері Ю. Саєнка “Вірую”. *Вісник КНУКіМ. Серія “Мистецтвознавство”*. 2024. № 51. С. 108–115. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.51.2024.318362>

3. Лань О. Режисура одноактної хореографічної вистави: теоретично-практичний аспект : дис. ... д-ра філософії : спеціальність 024 Хореографія. 27.06.2024. Львівський національний університет імені Івана Франка. Львів, 2024. 260 с.

4. Ляшкевич В. Юрій Липа і Гетьман Мазепа на Львівській театральній сцені. *Поетичні майстерні*. URL: <http://maysterni.com/ukrart/theatr1.html> (дата звернення: 30.12.2024).

5. Містерія. (2007). *Літературознавча енциклопедія* : у 2 т. Т. 2 : М–Я / авт.-укл. Ю. Ковалів. Київ : ВЦ “Академія”. С. 49, 50. URL: <https://archive.org/details/literaturoznachat2/page/n49/mode/1up?view=theatr> (дата звернення: 13.01.2025).

6. Мосєсова К. Модерн-балет Оксани Лань “Акверіас”: концептуальний підхід у сучасній хореографії України. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2020. 93 с.

7. Офіра. Великий тлумачний словник української мови. WordBook. URL: <https://tsum.wdbk.org/%D0%BE/%D0%BE%D1%84%D1%96%D1%80%D0%B0> (дата звернення: 11.01.2025).

8. ОФІРА – ЕТИМОЛОГІЯ. *Горох – онлайн-бібліотека*. URL: <https://goroh.pp.ua/Етимологія/офіра> (дата звернення: 01.02.2025).

9. Подольська О. Два народження “Офіри”. *Високий Замок*. 2001. 14 березня. № 56. С. 4.

10. Плахотнюк О. Джаз-танець як феномен художньої культури : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 Теорія й історія культури : Львів, ЛНУ ім. Івана Франка, 2016. 295 с.

11. Плахотнюк О. Фольк-джаз-танець у контексті розвитку сучасного хореографічного мистецтва України. *Вісник Львівського університету : зб. наук. праць. Серія мистецтвознавство*. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2013. Вип. 12. С. 242–247. DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.12.2013.3067>.

12. Розмова з Оксаною Лань. Інтерв'ю С. Смірнова. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SVKl17bv3xk> (дата звернення: 15.01.2025).

13. Стефанова Н. Тарас Жирко: “Наш народ є обраним”. *Кіно-Театр*. 2004. URL: <https://ft.org.ua/news/taras-zirko-nas-narod-je-obranim-uk> (дата звернення: 18.01.2025).

References

1. Komarysya, M. (2023). “Lyra Yuriy Ivanovych”. redkol. I. Dzyuba, A. Zhukovskiy, M. Zheleznyak ta in. *Encyklopediya Suchasnoyi Ukrainy*. Kyiv : Instytut encyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy, й7 [in Ukrainian].

2. Lan, O. (2024). *Plastychno-khoreorafichni konfihuratsii khudozhnikh obraziv u rok-operi Yu. Saienka “Viruii”* [Plastic and Choreographic Configurations of Artistic Images in the Rock Opera Viruii (I Believe) by Yu. Saienko]. *Visnyk KNUKiM. Seriia “Mystetstvoznavstvo”*, (51), 108–115. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.51.2024.318362> [in Ukrainian].

3. Lan, O. (2024). *Rezhysura jednoaktnoi khoreorafichnoi vystavy: teoretychno-praktychnyi aspekt* [Directing a one-act choreographic performance:

theoretical and practical aspect]: dys. ... d-ra filosofii: spets. 024 Khoreohrafiia. 27.06.2024. Lvivskiy natsionalnyi universytet imeni Ivana Franka. Lviv [in Ukrainian].

4. Liashkevych, V. (2001). Yurii Lypa i Hetman Mazepa na Lvivskii teatralnii stseni [Yuriy Lypa and Hetman Mazepa on the Lviv theater stage]. Retrieved from <http://maysterni.com/ukrart/theatr1.html> [in Ukrainian].

5. Misteriia. (2007). Literaturoznavcha entsyklopediia : u 2 t. / avt.-ukl. Yu. I. Kovaliv. Kyiv: VTs "Akademiia", T. 2 : M–Ya, 49, 50 [in Ukrainian].

6. Mosiesova, K. (2020). Modern-balet Oksany Lan "Akverias": kontseptualnyi pidkhid u suchasni khoreohrafi Ukrainy [Modern ballet by Oksana Lan "Aquerias": A conceptual approach in modern choreography of Ukraine]. Ivan Franko National University of Lviv [in Ukrainian].

7. Ofira. Velykyj tlumachnyj slovnyk ukrains'koi movy. WordBook. Retrieved from <https://tsum.wdbk.org/%D0%BE/%D0%BE%D1%84%D1%96%D1%80%D0%B0> [in Ukrainian].

8. OFIRA – ETYMOLOHIYA [Etymology/offer]. Gorox – onlajn-biblioteka. Retrieved from <https://goroh.pp.ua/Etymologiya/ofira> [in Ukrainian].

9. Podolska, O. (2001). Dva narodzhennia "Ofiry" [The Two Births of "Ophira"]. 14.03.2001. *Vysokyj Zamok*, 56 [in Ukrainian].

10. Plahotnyuk, O. (2016). Dzhaz-tanets' yak fenomen khudozhn'oyi kul'tury [Jazz Dance as a Phenomenon of Art Culture]: dis. ... kandydat mistetstvoznavstva: 26.00.01 Teoriia y istoriya kul'turi. L'viv, L'vivs'kyi natsional'nyy universytet imeni Ivana Franka [in Ukrainian].

11. Plakhotniuk, O. (2013). Folk-dzhaz-tanets u konteksti rozvytku suchasnoho khoreohrafichnoho mystetstva Ukrainy [Folk-jazz dance in the context of the development of modern choreographic art in Ukraine]. *Visnyk Lvivskoho universytetu: zb. nauk. prats. Seriia mystetstvoznavstvo*. Lviv: LNU im. Ivana Franka, 12, 242–247. <http://dx.doi.org/10.30970/vas.12.2013.3067> [in Ukrainian].

12. Rozмова z Oksanoi Lan [Interview with Oksana Lan]. (2024). Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=SVKl17bv3xk> [in Ukrainian].

13. Stefanova, N. (2004). Taras Zhyrko: "Nash narod ie obranyim". [Taras Zhyrko: "Our people are the chosen ones"]. 02.02.2004. *Kino-Teatr*. Retrieved from <https://ft.org.ua/news/taras-zirko-nas-narod-je-obranim-uk> [in Ukrainian].

THE SYMBOLISM OF PLASTIC AND CHOREOGRAPHIC IMAGERY IN THE STAGE INTERPRETATION OF YURII LYPA'S POETIC DRAMA "OFIRA"

Oksana LAN

*Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Directing and Choreography,
Valova Str., 18, Lviv, Ukraine, 79008*

e-mail: oksana.lan@lnu.edu.ua

The development of Ukrainian performing arts features the emergence of new synthesized forms where word, action, and movement are equally important. A notable example is the performance “Ofira”, based on the poetic drama of the same name by Yuri Lipa. Created in 2001 by a group of artists under the direction of the “Nebo” theater, the directorial concept for this stage interpretation was developed by the People's Artist of Ukraine, Taras Zhyrko. The choreographic interpretation was carried out by director-choreographer Oksana Lan.

Although the performance “Ofira” has been referenced in works and publications by K. Mosiesova, O. Lan, and V. Lyashkevych, it has not been extensively analyzed in art criticism as a synthesized stage work, especially regarding choreographic art. This article provides an analysis of Oksana Lan's plastic-choreographic interpretation of “Ofira”, focusing on the specifics of mise-en-scène construction and the symbolism of the artistic images, which deserve attention.

The main cast includes: Yuri Lipa as People's Artist of Ukraine Taras Zhyrko, Hetman Mazepa as People's Artist of Ukraine Serhiy Hlova, Motrya as People's Artist of Ukraine Anastasiya Sotnikova, and Angel Orlyk as Merited Artist of Ukraine Andriy Kozak. The article also highlights the contribution of Oksana Lan's modern ballet “Aquerias”, particularly the performances of soloist N. Donska (Motrya) and People's Artist of Ukraine Ye. Svetlytsia. Furthermore, it discusses the collaboration with set designer Maria Veres and costume designer Iryna Hev, with special emphasis on the choreographer's use of “living moving decorations”.

The research methodology includes description, definition, analysis, and interpretation to characterize the mise-en-scène and artistic imagery of the performance, as well as a historical and cultural-artistic analysis of the event in the context of the development of performing arts in Ukraine.

The scientific novelty of this work lies in the in-depth study of the choreographic component of “Ofira”, detailing the choreographic and directorial techniques employed in the staging, including Oksana Lan's modern ballet “Aquerias”.

In conclusion, the study of performing arts in Ukraine, particularly the emergence of artistic works like “Ofira”, remains a relevant research topic and serves to preserve the achievements of directing and choreography for educational and practical applications.

Keywords: performing arts, performance, dance, modern ballet, poetic drama, mise-en-scène, artistic image.

Стаття надійшла до редколегії 09.02.2025

Прийнята до друку 28.04.2025

УДК [792.8:793.3]:355.4(470+571-651.1:477)"20"
DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.245-257>

ФУНКЦІОНУВАННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО КОЛЕКТИВУ: ВИКЛИКИ СЬОГОДЕННЯ

Володимир ЗАМЛИННИЙ

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0188-8526>
*Волинський національний університет імені Лесі Українки,
кафедра хореографії,
проспект Волі, 13, Луцьк, Україна, 43025
e-mail: zamlynnyi.volodymyr@vnu.edu.ua*

Віталій ШИНГЕР

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6367-9899>
*Рівненський державний гуманітарний університет,
кафедра хореографії,
вул. Степана Бандери, 12, Рівне, Україна, 33000
e-mail: vitaliy.shynher@rshu.edu.ua*

Люція ЗАНЬ

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6178-9477>
*Рівненський державний гуманітарний університет,
кафедра хореографії,
вул. Степана Бандери, 12, Рівне, Україна, 33000
e-mail: lyutsiya.zan@rshu.edu.ua*

У статті йдеться про виклики та розвиток нових підходів до хореографічної освіти в сучасних реаліях війни в Україні, з якими стикаються танцювальні колективи. Переглянуто різноманітні аспекти функціонування таких колективів в умовах військового стану, що спричинив зміну культурного, соціального та економічного середовищ. Визначено та окреслено головні, зокрема організаційні та фінансові проблеми, на які наражаються колективи у процесі своєї діяльності, а також втрату основного місця перебування та пов'язані з нею технічні труднощі. Розглянуто питання інноваційних підходів у хореографії, що допомагають дають артистам змогу адаптуватися в сучасних умовах і досягати нових результатів у творчості. Акцентовано на необхідності вдосконалення менеджменту та його взаємодії з іншими культурними установами, що в сукупності сприяє розвитку хореографічних колективів в епоху глобалізації. Автори статті проаналізували не тільки головні виклики, з якими в умовах

війни, економічної нестабільності та соціальних потрясінь змушені мати справу танцювальні колективи України, а також запропонували шляхи збереження і розвитку цих мистецьких спільнот у складних реаліях сучасності. Не оминули автори статті вивчення впливу військового конфлікту на культурне середовище та дослідження можливостей адаптації й трансформації хореографічних колективів у відповідь на нові випробування. Комплексний огляд проблем з функціонування хореографічних колективів в Україні сьогодні зроблено завдяки оцінці впливу запровадженого в державі військового стану на культурне життя країни та вимог часу, з огляду на які постає завдання – зберегти систему хореографічної освіти.

Визначено не лише головну роль керівника хореографічного колективу, який повинен поєднувати навички педагога, балетмейстера, організатора і менеджера, а й розкрито завдання розвитку його особистісних якостей: комунікабельність, відповідальність, творчий підхід та емоційна зрілість. Кризові умови, що виникли, відкривають можливості для нових форм співпраці, збереження культурної ідентичності та використання мистецтва як інструменту підтримки нації в її соціально-суспільних прагненнях. Колективи, що попри сучасні незгоди й надалі служать мистецтву, демонструють стійкість і творчий потенціал, залишаючи свій слід у боротьбі за мир і незалежність.

Ключові слова: мистецтво, культура, хореографія, танець, хореографічний колектив, перформативне мистецтво, війна в Україні, хореографічна освіта.

Постановка проблеми. У сучасних умовах глобальних змін, соціально-економічних потрясінь, зокрема війни в Україні, хореографічні колективи стикаються з низкою викликів, які ускладнюють їхню поточну діяльність. Розвиток культурної сфери в умовах війни, економічної нестабільності та соціальних пертурбацій потребує термінового переосмислення принципів і методів роботи хореографічних колективів.

У контексті постійної небезпеки, вимушеного переміщення, втрат учасників та появи додаткових фінансових труднощів однією з головних проблем є збереження функціонування та творчого потенціалу хореографічних колективів. Війна в Україні призвела до значних змін в інфраструктурі культурного простору, помітного обмеження можливостей для проведення репетицій і виступів, а також поглиблення психологічного стресу в учасників того чи іншого колективу та керівників. Зміни аудиторії, скорочення культурного попиту та необхідність адаптації до нових умов створюють серйозні проблеми для збереження традиційних форм танцювальної творчості.

Крім того, хореографічні колективи потребують нових підходів до організації репетицій, фінансування та взаємодії з аудиторією. Водночас важливим залишається питання адаптації до змін у соціально-культурному середовищі, пошуку нових форм для відображення й візуалізації завдяки танцювальному мистецтву, що відповідають на психологічні виклики війни та пов'язані з нею глобальні зміни.

Таким чином, проблема полягає у тому, щоб визначити основні виклики, з якими стикаються хореографічні колективи, і зберегти діяльність та стабільність останніх у період кризи, а також знайти шляхи розвитку для культурного продукту в умовах війни і постконфліктного відновлення країни. Питання збереження і підтримки хореографічних колективів, які є важливим

елементом культурної спадщини та ідентичності нації, потребує не тільки наукового аналізу, а й розробки практичних рекомендацій.

Метою статті є аналіз основних викликів, з якими стикаються хореографічні колективи України в умовах війни, зокрема економічної нестабільності та соціальних змін, а також визначення шляхів збереження цих колективів та розвитку в сучасних реаліях. Стаття досліджує вплив військового конфлікту на культурне середовище та можливості адаптації і трансформації хореографічних колективів у відповідь на нові обставини.

Завдання статті – надати комплексний огляд проблем функціонування хореографічних колективів в Україні, а також оцінити їхній внесок у культурне життя країни.

Виклад основного матеріалу. Автори досліджень, покликаних опікуватися проблемами модернізації освітніх систем, пропонують на основі новітніх принципів створити державну політику у навчанні. Вони підкреслюють важливість освіти, її пріоритетність, (у контексті інвестиційної політики та стратегії розвитку держави), зокрема питання культури і мистецтва України за їх важливістю. Іншим помітним аспектом є орієнтація на досягнення якості освіти світового рівня та високі стандарти для її фінансового, матеріально-технічного, інтелектуального та інформаційного забезпечення з розрахунку на одного учня. До основних принципів належать: гуманістичний та суспільний характер освіти, пріоритет загальнолюдських цінностей за умов збереження національних традицій, культури та особливостей навчальних систем європейського зразка, свободи розвитку особистості та поваги до прав людини. Крім того, підкреслюється однаковий доступ до всіх рівнів і форм освіти, право батьків та учнів на вибір навчальних закладів, а також автономія освітніх установ і гарантії невтручання держави в їхню внутрішню діяльність. Водночас, на думку В. Лук'янова, державна освітня політика базується на принципах поєднання інтересів особистості, суспільства та держави у галузі освіти; збереження і розвитку фундаментальних здобутків у галузі навчання; забезпечення цілісності різних рівнів навчання і перетворення її у процес безперервного розвитку особистості впродовж усього життя з урахуванням попередньої освіти людини та її професійного зростання; підвищення на всіх рівнях освітньої системи ролі держави і суспільства в управлінні системою навчання та в оцінці результатів діяльності навчальних закладів; збереження в системі освіти провідної ролі державних закладів поряд із підтримкою недержавних навчальних установ; підтримки громадських ініціатив та суспільних інститутів у галузі освіти [6, с. 7].

Перелік деяких інших правил стосовно державної освітньої політики пропонує О. Комарова, стверджуючи, що така концепція повинна реалізовуватися на підставі принципу пріоритетності, коли освіта розвивалася б як одна з найбільш важливих галузей економіки, що потребує визнання її продуктивного характеру, високої економічної й соціальної ефективності; стабільності, коли держава шляхом кардинального вдосконалення організаційно-економічного механізму розвитку освітнього потенціалу зобов'язана подбати про створення стабільних умов для функціонування

освітньої галузі. Для цього автор пропонує запровадити модель двосекторного бюджету освітньої галузі. Перший сектор передбачав би кошти на нормативне фінансування навчальних закладів, а другий – фінансування розвитку потенціалу галузі. На думку автора, треба забезпечити диверсифікацію джерел фінансування освіти, насамперед, за рахунок упровадження нових механізмів кредитування та страхування; запровадити вітчизняну модель випереджальної освіти як запоруку працевлаштування випускників навчальних закладів та основи розвитку навчання ноосферного типу. О. Комарова зачислює до своєї класифікації і принцип відповідності наявних ресурсів реформам, що започатковуються в галузі освіти: планування та практична реалізація заходів державної освітньої політики, що повинна відбуватися у чіткій відповідності до наявних фінансових, матеріально-технічних та кадрових ресурсів; обов'язковий принцип комплексності, коли напрями державної освітньої політики охоплюють усі ланки навчальної галузі та узгоджують їх; принципи спадковості, які передбачають розробку нових заходів державної освітньої політики на основі збереження вітчизняних навчальних традицій, урахуванні зарубіжного досвіду та найновіших наукових досягнень; принцип гласності, який охоплює забезпечення максимально вичерпного та правдивого інформування суспільства про освітні реформи з урахуванням суспільної думки щодо доцільності та ефективності їх впровадження [5, с. 109].

Принципи та мета державної освітньої політики характеризуються повільністю трансформацій, які, як звичайно, є наслідком зміни чи суттєвого коригування політичного курсу. А дії суспільства і держави щодо розвитку системи освіти у досягненні декларованих раніше завдань змінюються доволі динамічно. Наприклад, перший Закон України “Про освіту”, який прийняли у 1991 р., проіснував з конкретними змінами і доповненнями понад 16 років. Не зважаючи на те, що цей Закон, починаючи з 1991 р., близько 50 разів поновлювали, та принципів державної освітньої політики це, за винятком деяких редакційних правок, майже не торкалося. Освіта визначалася пріоритетною сферою соціально-економічного, духовного і культурного розвитку суспільства. Серед принципів було названо: доступність кожного громадянина до всіх форм і типів освітніх послуг, що надаються державою; рівність умов кожної людини для повної реалізації її здібностей, таланту, всебічного розвитку; гуманізм, демократизм, пріоритетність загальнолюдських духовних цінностей; органічний зв'язок зі світовою та національною історією, культурою та традиціями; незалежність освіти від політичних партій, громадських і релігійних організацій; науковий світський характер освіти; інтеграція з наукою та виробництвом; взаємозв'язок з освітою інших країн; гнучкість і прогностичність системи освіти; нерозривність та різноманітність освіти; поєднання державного управління і громадського самоврядування в освіті [4]. Безперечно, Закон України “Про освіту” (1991) [4] виконав свою місію з формування компілятивної системи державної освітньої політики. Однак із часом він став потребувати вдосконалення. Звернуто увага на його слабку ефективність, падіння пріоритетності в освітній державній політиці, скорочення фінансування тощо. Постало питання про “іншу державну освітню політику, яка повинна вести до Європейської України” [3]. Тож 20 травня

2016 р. у Комітеті Верховної Ради України з питань науки і освіти відбулися слухання “Про підготовку проекту Закону України «Про освіту»: концептуальні засади”, під час якого було сформульовано три виклики, на які Закон мав дати відповіді: євроінтеграція, соціальна нерівність, війна, розкол суспільства [3]. 6 жовтня 2016 р. Верховна Рада України прийняла проект Закону в першому читанні, а 5 вересня 2017 р. затверджує Закон України “Про освіту”.

Наступним важливим принципом у новому Законі була структура освіти відповідно до міжнародних стандартів. Цей процес є складним і тривалим, потребує великого інформаційного ресурсу, зокрема проведення роз’яснювальної роботи, щоб розкрити поняття 12-річної школи та необхідність здобувати обов’язкову шкільну освіту особі до 18 років у Європейському Союзі. Інша справа, що для того, аби нам диверсифікувати ці можливості для людини і вона протягом трирічного старшого профільного навчання могла освоїти професію. Саме так влаштована освіта в Європейському Союзі, що дає можливість підготувати дітей і підлітків до життя в суспільстві XXI ст. А вона потребує нового змісту і більш тривалого терміну навчання [3].

В Україні активно розвиваються сучасні напрями хореографічного мистецтва. За твердженням О. Плахотнюка, це простежується на прикладі кількох змістовних у хореографічному мистецтві України осередків сучасного танцю, зокрема, львівського, рівненського, харківського, київського та ін. [8, с. 160]. Професійна підготовка керівників хореографічних колективів, діяльність яких синтезує всі аспекти хореографічної професії, відбувається у середніх спеціальних та вищих навчальних закладах освіти, культури й мистецтва шляхом комплексного вивчення спеціальних дисциплін загальноосвітнього блоку з урахуванням специфіки майбутньої соціокультурної діяльності хореографа [2]. Система хореографічної освіти сьогодні – це складне багатоступеневе і безперервне сполучення різних за своїми завданнями та рівнями навчальних закладів хореографічного спрямування: заклади початкової професійної освіти (хореографічні та мистецькі школи, деякі танцювальні колективи); заклади середньої професійної освіти (хореографічні училища, училища культури, хореографічні коледжі); відповідно, вища ланка представлена навчальними закладами IV рівня акредитації. З реформуванням системи освіти України в роки незалежності початкова мистецька освіта розширила свої завдання, визначивши два основні спрямування для проведення навчального процесу: художньо-естетичне виховання грамотного поціновувача мистецтва та надання початкової освіти, достатньої, щоб обрати конкретний вид творчості для майбутньої професії. Сьогодні Міністерством культури і туризму України, Державним методичним центром навчальних закладів культури і мистецтв України був затверджений типовий навчальний план, який визначає державний стандарт початкової спеціальної мистецької освіти, встановлює вимоги до змісту та обсягу освітньої підготовки учнів [4].

Комплексний характер професійної підготовки студента-хореографа, майбутнього керівника хореографічного колективу передбачає вивчення всього

спектра спеціальних курсів, спрямованих на формування основних якостей як педагога-балетмейстера, так і хореографа-виконавця. Основними серед профільних дисциплін є: “Теорія і методика викладання класичного танцю”, “Теорія і методика викладання народно-сценічного танцю”, “Теорія і методика викладання історико-побутового танцю”, “Теорія і методика викладання сучасного бального танцю”, “Теорія і методика викладання українського академічного танцю”, “Теорія і методика викладання сучасного танцю”, “Методика викладання хореографії”, “Композиція і постановка танцю”, “Історія перформативного мистецтва”, “Історія хореографічного мистецтва”, “Ансамбль танцю”, “Методика роботи з хореографічним колективом”, “Мистецтво балетмейстера”, “Історія костюма” та ін.

Крім того, навчальним планом передбачено спецкурси та спецпрактикуми, тематику яких щорічно визначає профільна кафедра і висвітлює актуальні проблеми розвитку хореографічного мистецтва, інноваційні методики викладання хореографії, творчий досвід авторських танцювальних шкіл. Завдяки системному комплексному вивченню фахових хореографічних дисциплін виконано таку групу хореографічних завдань:

- підготовка фізичного апарату студента з метою розвитку координації, виворотності, апломбу, гнучкості, розтягнутості, балона, рухливості, пластичної виразності та ритмічності, культури руху;
- поповнення теоретичних знань про хореографію як мистецтво, її історію, педагогічну та терапевтичну функції хореографічного мистецтва, його види, напрями, стилі, методичні засоби;
- розвиток танцювальної різноплановості студента шляхом насичення програми у вивченні танцювальних стилів, па, окремих елементів;
- розвиток емоційної виразності та відкритості;
- розвиток уміння слухати музику, розуміти її настрій і характер; активізування проєктно-творчої роботи студентів, інтеграція в ній когнітивної і креативної діяльності;
- розвиток уміння студентів самостійно підвищувати власний професійний рівень;
- сприяння визначенню студентом свого індивідуального стилю, траєкторії самоосвіти, організації професійної викладацької діяльності на продуктивному рівні [2, с. 17].

Різнобічна діяльність керівника хореографічного колективу передбачає володіння комплексом необхідних професійних знань, умінь та навичок, але насамперед – вияву професійно-значущих особистісних рис. О. Бурля [2, с. 16], зачислює хореографічні, педагогічні, балетмейстерські, організаторські, дизайнерські та менеджерські уміння до професійних навичок, якими повинен володіти керівник хореографічного колективу. У своєму дослідженні вона пропонує концептуальну модель формування педагогічної майстерності керівника хореографічного об’єднання, яка охоплює знання, уміння та навички з теорії і методики хореографічної роботи з дітьми (принципи, форми, методи, напрями та умови організації освітнього процесу, види планування та форми звітності хореографічної роботи, зміст, структура та методика проведення різних видів репетицій, особливості хореографічної роботи з дітьми різного

віку, специфіка організації концертної діяльності та виховної роботи, засоби підвищення кваліфікації керівника та майстерності учасників дитячого творчого об'єднання, методика роботи з класичного, народно-сценічного та інших видів хореографічного мистецтва, особливості дихання в хореографії); психолого-педагогічні знання (характер формування та етапи розвитку дитячого колективу, вікові особливості поступу дітей, психологічні аспекти хореографічної творчості в підростаючого покоління, специфіка індивідуальної роботи з юними обдаруваннями, групою дівчат, хлопчиків, у мішаних групах); знання та вміння з балетмейстерської роботи (вимоги до дитячого репертуару, закони драматургії та композиції та системи запису танців, методика роботи над їх постановою та сценічним оформленням та ін.); загальнонаукові знання та соціально-економічні знання (економічні умови організації художньо-педагогічної діяльності, режим фінансового забезпечення художньо-педагогічних проєктів); знання основ правового забезпечення професійної діяльності (загальне законодавство про працю, законодавчі та нормативні акти в галузі освіти, культури, правового захисту дитини, законодавче забезпечення економічної діяльності) [2, с. 15]. До цього варто додати професійну компетентність, прагнення до фахового зростання, творче ставлення до мистецтва, достатній рівень виконавської майстерності, дотримання педагогічної етики, вільне володіння державною мовою.

Керівник хореографічного колективу повинен володіти низкою особистісних якостей, до яких входять об'єктивна самооцінка професійної підготовки, любов до дітей, працелюбність, розвинена уява, незалежність творчого мислення, цілеспрямованість, відповідальність, самокритичність, вимогливість до себе та впевненість, комунікабельність, спостережливість, енергійність, суспільна активність, витриманість, принциповість, охайність, доброзичливість, ерудованість, організаційні вміння та моральна стійкість. Сьогодні діяльність керівника танцювального колективу характеризується багатьма аспектами і визначає чимало функцій, які він повинен виконувати: 1) організаційно-керівна (керівник-хореограф є організатором колективу і забезпечує його функціонування); 2) навчально-виховна (керівник навчає виконавській майстерності учнів та відповідає за їхнє духовно-естетичне виховання); 3) розвивальна (керівник відповідає за всесторонній розвиток учнів шляхом рівноцінного фізичного, емоційного, естетичного, інтелектуального, креативного виховання); 4) балетмейстерська (керівник є головним балетмейстером-постановником, за винятком колективів, у яких працюють запрошені балетмейстери); 5) репетиторська (керівник здійснює репетиційний процес як головний педагог-репетитор); 6) концертно-виконавча (керівник планує виступи та бере участь у концертах, виховних та суспільних заходах, конкурсах та фестивалях).

Війна в Україні створює додаткові та особливі виклики для функціонування хореографічних колективів, які потребують швидкої адаптації до умов війни. Ці виклики охоплюють як фізичні, так і психологічні аспекти, а також зміни в соціально-економічній ситуації, що дуже ускладнює розвиток культури в країні. Головні виклики, з якими стикнулися хореографічні колективи під час війни в Україні, – це насамперед нове трактування заходів

безпеки учасників, а також зниження їх фізичної активності. Війна змусила багатьох учнів і педагогів залишити рідний дім та виїхати за кордон або перебувати в зоні бойових дій. Тож колективи не лише втратили частину своїх учасників, а й зіткнулися з великими труднощами у створенні безпечних умов під час репетицій або виступів. Репетиції можуть бути тимчасово припинені, а у разі активних бойових дій фізична активність і регулярні тренування стають взагалі неможливими. Чимало колективів були змушені евакуюватися з гарячих точок, що вплинуло на їхню організацію і стійкість. Можемо говорити про цілий пласт динаміки та переміщення мистецьких колективів у безпечні регіони України. Це спричинило логістичні проблеми з транспортом, розселенням, орендою приміщень для репетицій та виступів. Колективам часто доводиться працювати в умовах невизначеності, що ускладнює організацію навчання та гастролей. Український мистецтвознавець-хореолог О. Плахотнюк зазначає: “Вже сьогодні можна констатувати той факт, що відображення не простої тематики і водночас актуальної тематики героїко-патріотичного спрямування, засобами хореографічного мистецтва хореографами-постановниками, танцівниками використовуються новітні технології та форми сучасного танцю, а саме: джаз-танець у його новій і самобутній формі фольк-джаз-танець, що потужно розвивається в українській танцювальній культурі в останні роки” [7, с. 104].

Економічна ситуація, спричинена війною, значно погіршилася, що безпосередньо позначилось на мистецько-культурному секторі. Спонсорські внески стали рідкісними, фінансування від держави кардинально скоротилось, а деякі колективи втратили можливість мати фінансову підтримку через руйнування інфраструктури та обмеження в проведенні публічних заходів. Усе це створює відчутний фінансовий і організаційний тиск на хореографічні колективи, які часто змушені скорочувати свої витрати або, навіть, припиняти діяльність. Війна в Україні призвела до постійного стресу, тривожності та психоемоційних переживань серед вихованців у колективах. Психологічна і емоційна стабільність танцюристів є важливою для підтримки високого рівня виконання і розвитку колективу, однак, на фоні війни, багатьом артистам важко зосередитись на творчій діяльності. Психологічна підтримка є важливою та часом вирішальною, проте в умовах війни доступ до кваліфікованих психологів і психотерапевтів часто обмежений.

Руйнування традиційної інфраструктури танцювальних студій, а також знищення чи пошкодження культурних центрів в Україні ускладнили роботу хореографічних колективів. Деякі з них не мають доступу до звичних майданчиків для виступів, репетицій та тренувань. Ця ситуація перешкоджає не лише практичній діяльності, а й самоідентифікації колективів як складової частини культурної спадщини та традицій. Через війну чимало людей стали менш активними в культурному житті, а їхня увага та емоційні ресурси зосереджені на виживанні і безпеці, що призвело до змін аудиторії та культурного попиту населення України. Культурні інституції (зокрема хореографічні колективи) зазнали помітного звуження спектра аудиторії та попиту на традиційні мистецькі події. Це ускладнює не лише фінансову стабільність колективів, а й їхню роль у культурному житті країни.

Частина учнів-танцівників, педагогів і керівників хореографічних колективів змушена була виїхати за кордон у пошуках безпеки, стабільності, можливого працевлаштування. Еміграційні процеси зумовили й надалі спричиняють нестабільність у складі колективів, що ускладнює процес пошуку нових учасників або педагогів. Водночас деякі українські хореографічні колективи стали частиною культурного представництва України на міжнародних майданчиках, працюючи в еміграції або під час гастролей. В умовах війни з'являється потреба у більш актуальних і соціально значущих темах, які б відображали реалії сьогодення, де відбувається зміна тематики перформативних робіт колективів. Тож багато митців почали експериментувати з новими формами та концепціями виступів, які зберігають зв'язок з культурною спадщиною, водночас відповідаючи викликам часу. Потрібно знаходити нові способи відображення емоційного болю, втрат і надії завдяки хореографії, зберігаючи творчість і мистецький рівень.

Танцювальні колективи активно долучаються до волонтерської роботи, системно проводячи благодійні заходи, концерти, спрямовані на підтримку армії, біженців, потерпілих від війни. Це уможливлює не лише підтримувати моральний дух нації, а й зберігати зв'язок із глядачами та аудиторією, навіть в умовах кризової ситуації. Для багатьох українських хореографічних колективів війна стала стимулом для налагодження зв'язків з міжнародними культурними установами, що дало їм змогу інтегруватись у світову спільноту. Міжнародні фестивалі, співпраця із закордонними партнерами стають важливими для популяризації української хореографії, а також підтримки морального духу як артистів, так і глядачів за межами України.

Висновки. Принципи державної освітньої політики України визначають основні засади, а саме пріоритетність навчання, високі вимоги до якості, рівність доступу та автономію інституцій. Пропоновано різні підходи до модернізації освіти, зокрема стабільність, комплексність та відповідність фінансових та кадрових ресурсів запроваджуваним реформам.

Хореографічна освіта в Україні має багатоступеневу структуру, що охоплює початковий рівень, позашкільля, середній рівень, передвищу та вищу ланки. Це дає можливість забезпечити якісну підготовку спеціалістів. Важливою є інтеграція різних навчальних дисциплін, до яких входять як теоретичні, так і практичні аспекти хореографії, в тім числі класичний, народно-сценічний, сучасний танець, їх перформативні форми та ін. Формується комплексна професійна підготовка керівника хореографічного колективу, який отримує глибокі знання з теорії та методики викладання хореографії, а також вивчаються основи педагогічної роботи, організації репетиційного процесу, перформативного мистецтва та інших аспектів, які допомагають розвивати всебічно розвинену особистість. Важливою є також підготовка до самостійної творчої роботи і створення індивідуального стилю керівника хореографічного колективу.

Визначено головну роль керівника хореографічного колективу, яка має поєднувати навички педагога, балетмейстера, організатора і менеджера. Його діяльність – багатогранна, вона передбачає організаційно-керівну, навчально-виховну, балетмейстерську, репетиторську та концертно-виконавчу функції.

Важливим є також розвиток особистісних якостей, таких як комунікабельність, відповідальність, творчий підхід та емоційна зрілість. Керівник колективу повинен постійно вдосконалювати свої професійні компетенції та бути готовим до адаптації нових методів, ефективного управління та розвитку колективу. Йому не тільки потрібно знати методику викладання хореографії, а й володіти соціально-економічними знаннями, бути поінформованим про правове забезпечення професійної діяльності.

Війна в Україні ставить перед хореографічними колективами виклики, які потребують не лише організаційних змін, а й значного психологічного ресурсу для збереження цілісності та розвитку творчих процесів. Водночас, творчість в умовах кризи відкриває можливості для нових форм співпраці, відображення культурної ідентичності та використання мистецтва як інструменту соціально-суспільної підтримки нації. Колективи, що провадять мистецьку діяльність, засвідчують стійкість і творчий потенціал, залишаючи свій слід та внесок у боротьбі за мир і незалежність України. Отже, функціонування хореографічних колективів потребує не лише високого рівня професіоналізму, а й здатності керівників інтегрувати освітні, творчі та організаційні функції для досягнення високих результатів у педагогічній та художній діяльності.

Подальші дослідження в рамках цієї теми можуть бути спрямовані на кілька основних напрямів: вивчення впливу війни на культурну індустрію та мистецькі колективи; висвітлення соціальної ролі хореографічних колективів у відновленні національної ідентичності; аналіз психологічних аспектів роботи з учасниками хореографічних колективів у кризових умовах.

Список використаної літератури та джерел

1. Бахрушин В. Новий Закон України “Про освіту” – які зміни нас очікують? Освітня політика: портал громадських експертів. URL: <http://education-ua.org/ua/articles/432-novij-zakon-ukrajini-pro-osvitu-yaki-zmini-nas-ochikuyut>.
2. Бурля О. Формування педагогічної майстерності керівника дитячого хореографічного об’єднання : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.06. Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2004. 20 с.
3. Гриневич Л. Міністр освіти і науки: “Я вирішила, що цей виклик треба приймати” URL: <http://gazeta.dt.ua/internal/liliya-grinevichministr-osviti-i-nauki-ya-virishila-scho-cey-viklik-trebapriyati-.html>.
4. Закон України “Про вищу освіту”. *Відомості Верховної Ради УРСР (ВВР)*. 1991. № 34. Ст. 451. URL: <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/1060-12/page>.
5. Комарова О. Пріоритетні напрями державної освітньої політики. Економіка та управління національним господарством. URL: www.problecon.com/pdf/2015/1_0/107_113.pdf.
6. Лук’янов В. Нововведення в освітній сфері: сучасний стан і проблеми. *Голос України*. 2009. 20 серпня.
7. Плахотнюк О. Героїко-патріотична спрямованість сучасної хореографії в рамках фестивалю “Сурми звитяги” : зб. наук. праць. *Вісник*

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2020. № 1. С. 97–103. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2020_1_21. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2020.196575>.

8. Плахотнюк О. Джаз-танець як феномен художньої культури : дис. ...канд. мистецтвознавства : 26.00.01 Теорія й історія культури. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2016. 295 с.

9. Шульга Н. Принципи державної освітньої політики як інструменту соціально-економічного розвитку України. *Інвестиції: практика та досвід*. 2018. № 18. URL: http://www.investplan.com.ua/pdf/18_2018/17.pdf

References

1. Bakhrushyn, V. (2015). Novyi Zakon Ukrainy “Pro osvitu” – yaki zminy nas ochikuiut? [The new Law of Ukraine “On Education” – what changes await us?]. *Osvitnia polityka: portal hromadskykh ekspertiv*. Retrieved from <http://education-ua.org/ua/articles/432-novij-zakon-ukrajini-pro-osvitu-yaki-zmini-nas-ochikuyut> [in Ukrainian].

2. Burlia, O. (2004). Formuvannya pedahohichnoi maisternosti kerivnyka dytiachoho khoreohrafichnoho obiednannia [Formation of pedagogical skills of the head of a children’s choreographic association] : avtoref. dys. ... kand. ped. nauk: 13.00.06. Kyivskiy natsionalnyi universytet kultury i mystetstv, Kyiv [in Ukrainian].

3. Hrynevych, L. (2016). Ministr osvity i nauky: “Ja vyryshyla, shcho tsei vyklyk treba pryimaty” [Minister of Education and Science: “I decided that this challenge must be accepted”]. Retrieved from: <http://gazeta.dt.ua/internal/liliya-grinevichministr-osviti-i-nauki-ya-virishila-scho-cey-viklik-trebapriymati-.html> [in Ukrainian].

4. Zakon Ukrainy “Pro vyshchu osvitu”. (1991). [Law of Ukraine “On Higher Education”]. *Vidomosti Verkhovnoi Rady URSR (VVR)*, 34, 451. Retrieved from <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/1060-12/page> [in Ukrainian].

5. Komarova, O. (2015). Priorityetni napriamy derzhavnoi osvitnoi polityky [Priority areas of state educational policy]. *Ekonomika ta upravlinnia natsionalnym hospodarstvom*. Retrieved from www.problecon.com/pdf/2015/1_0/107_113.pdf [in Ukrainian].

6. Lukianov, V. (2009). Novovvedennia v osvittii sferi: suchasnyi stan i problemy [Innovations in the educational sphere: current status and problems]. *Holos Ukrainy*, 20 sept. [in Ukrainian].

7. Plakhotniuk, O. (2020). Heroiko-patriotychna spriamovanist suchasnoi khoreohrafii v ramkakh festyvaliu “Surmy zvytiaty” [Heroic-patriotic orientation of modern choreography within the framework of the “Trumpets of Victory” festival]: zb. nauk. Prats. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 1, 97–103. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2020_1_21. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2020.196575> [in Ukrainian].

8. Plakhotniuk, O. (2016). Dzhaz-tanets yak fenomen khudozhnoi kultury [Jazz dance as a phenomenon of artistic culture]: dys. kand. mystetstvoznavstva: 26.00.01 Teoriia y istoriia kultury. Lviv, LNU im. Ivana Franka [in Ukrainian].

9. Shulha, N. (2018). Pryntsypy derzhavnoi osvitnoi polityky yak instrumentu sotsialno-ekonomichnoho rozvytku Ukrainy [Principles of state

educational policy as an instrument of socio-economic development of Ukraine].
Investytsii: praktyka ta dosvid, 18. Retrieved from
http://www.investplan.com.ua/pdf/18_2018/17.pdf [in Ukrainian].

FUNCTIONING OF THE CHOREOGRAPHY TEAM: CURRENT CHALLENGES

Volodymyr ZAMLYNNYY

*Lesya Ukrainka Volyn National University,
department of Choreography,
Voli Avenue, 13, Lutsk, Ukraine, 43025
e-mail: zamlynnyi.volodymyr@vnu.edu.ua*

Vitaliy SHYNHER

*Rivne State Humanitarian University
department of Choreography,
Stepana Bandera Str., 12, Rivne, Ukraine, 33000
e-mail: vitaliy.shynher@rshu.edu.ua*

Lyutsiya ZAN'

*Rivne State Humanitarian University
department of Choreography,
Stepana Bandera Str., 12, Rivne, Ukraine, 33000
e-mail: lyutsiya.zan@rshu.edu.ua*

This article examines the current challenges faced by choreographic groups in Ukraine amid the war and explores new approaches to choreographic education in these changing circumstances. It addresses various aspects of functioning under wartime conditions, including a transformed cultural, social, and economic environment. The main problems that dance groups encounter – such as organizational and financial issues, the loss of their primary spaces, and associated technical difficulties – are identified and discussed.

The article also considers innovative approaches in choreography that enable groups to adapt to contemporary realities and achieve new creative successes. It emphasizes the need for improved management and collaboration with other cultural institutions, which collectively contribute to the development of choreographic groups in the context of globalization.

An analysis of the key challenges facing choreographic groups in Ukraine is provided, highlighting the effects of war, economic instability, and social upheaval. The article proposes ways to preserve and develop these groups amidst the complexities of modern life. It also explores the impact of military conflict on the cultural environment and examines how choreographic groups can adapt and transform in response to new challenges.

Furthermore, the article offers a comprehensive review of the current functioning of choreographic groups in Ukraine, evaluating the influence of martial law on the country's

cultural life and the demands placed on the preservation of the choreographic education system. The crucial role of the head of a choreographic group is highlighted, emphasizing the need for this leader to possess skills as a teacher, ballet master, organizer, and manager.

The article discusses the importance of developing personal qualities in group leaders, such as sociability, responsibility, creativity, and emotional maturity. Although the crisis presents difficulties, it also opens up new opportunities for collaboration, cultural expression, and the use of art as a tool to support national aspirations. Collectives that continue their creative pursuits exemplify resilience and creative potential, making their mark in the struggle for peace and independence.

Keywords: art, culture, choreography, dance, choreographic team, performative art, war in Ukraine, choreographic education.

Стаття надійшла до редколегії 09.02.2025

Прийнята до друку 28.04.2025

УДК 378.015.31:793.31]:398.1(=161.2)

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.258–268>

АКСІОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ТАНЦЮ В ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Віра СИНЄОК

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0623-1718>

*Київський столичний університет імені Бориса Грінченка,
кафедра хореографії,
бул. І. Шамо, 18/2, Київ, Україна, 02154
e-mail: v.synieok@kubg.edu.ua*

Костянтин КАЛІЄВСЬКИЙ

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4202-4222>

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра режисури та хореографії,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008;
e-mail: k.kaliievskyi@kubg.edu.ua*

Розглянуто концептуальні аспекти ціннісних парадигм формуючого спрямування, які зберігаються в народній культурній спадщині. Висвітлено інтеграційні процеси народних традицій та звичаїв у сучасний освітній простір із залучанням аксіологічного потенціалу в практичну складову навчального процесу. Акцентовано увагу на пошуку нових методичних підходів, сформованих на національних принципах, для покращення професійної освіти хореографів. Показано, що визначну роль у формуванні національної свідомості посідає український народний танець з його моральними та естетичними цінностями.

Аргументовано, що український народний танець є важливим інструментом аксіологічного виховання студентів у закладах вищої освіти. Народна культура є джерелом духовності, що транслює історичний досвід через призму хореографічного мистецтва. Зазначено ціннісний потенціал народної хореографії, який повинен стати фундатором базової підготовки фахівців у галузі мистецької освіти. Наголошено на основних напрямках виховного процесу, спрямованого на усвідомлення поняття “національної ідентичності” засобами народного хореографічного мистецтва.

Звернено увагу на головні орієнтири освіти, які спрямовані на розвиток естетичного мислення у студентів та визначають основну лінію поведінки задля досягнення ідеалу. Акцентовано на важливих аспектах духовної сили особистості, які здатні вирішувати складні завдання, змінювати загальний рівень інтелектуального, морального та естетичного розвитку. Доведено, що аксіологічні принципи освітнього

процесу нерозривно пов'язані з духовним змістом, що формують консеквенцію моральних досягнень.

Зазначено важливі аспекти формування українських педагогічних принципів виховання на засадах прадавніх козацьких традицій. Козацький вишкіл передбачав об'єднання духовної та фізичної культури, формування цілісної особистості із широким спектром світоглядних орієнтирів. Висвітлено процес формування ціннісних якостей у студентів закладів вищої освіти засобами танцювального мистецтва – учасників хореографічного колективу “Либідь” навчальної лабораторії виконавської майстерності факультету музичного мистецтва і хореографії Київського столичного університету імені Бориса Грінченка. Констатовано, що оволодіння фундаментальними знаннями з українського танцю та напрацювання технічних навичок і виконавської майстерності сприяють формуванню у студентів національної свідомості та патріотизму.

Ключові слова: мистецтво, хореографія, танець, український народний танець, хореографічний колектив, хореографічна освіта, танцювальна культура.

Постановка проблеми. Ціннісні парадигми формуючого спрямування зберігаються в культурних звичаях і традиціях українського народу. Одним із головних провайдерів національної спадщини в сучасний простір є народне українське хореографічне мистецтво. Важливим завданням сьогодення постає інтеграція народних танцювальних традицій у освітній процес, виведення українського танцю з його аксіологічним потенціалом на провідні позиції в навчальних програмах. Варто віднайти нові методичні підходи для вивчення українського народного танцю і визнати його важливим елементом професійної освіти хореографів.

Як показав **аналіз останніх досліджень і публікацій** на обрану тему, визначальна роль виховного потенціалу лежить у площині аксіологічних вимірів, які компліуються засобами українського народного танцю. У статті “Аксіологія танцю в культурологічній парадигмі: традиції і сучасність” [13] Лілія Савчин зазначає, що: “Танець протягом тисячолітнього історико-культурного розвою демонструє духовну єдність народу, цілісність культурної парадигми як чинника ціннісної основи особистості, яка інтегрується в соціум, усвідомлюючи мотивацію духовних потреб” [13, с. 59]. Авторка зауважує, що еталонні маркери поведінки особистості тісно пов'язані з базовими етнокультурними архетипами та символами українських традицій, які модулюють естетику та ментальність народу.

У статті “Професійна підготовка майбутніх фахівців у галузі культури і мистецтв на засадах аксіологічного підходу” [17] Наталія Шетеля висвітлює поняття аксіологічних наративів у контексті професійної підготовки майбутніх хореографів. Зосереджує свою увагу на екстраполюючих пріоритетах у формуванні цінностей особистості, її внутрішніх компонентів свідомості і самосвідомості. Дослідниця визначає пріоритетні позиції аксіологічних чинників у процесі професійного становлення майбутніх фахівців.

У статті Ольги Хвашевської та Володимира Котова “Теоретичні аспекти розвитку вищої хореографічно-педагогічної освіти в Україні” [16] проаналізовано сучасні тенденції розвитку вищої освіти. Автори розглядають

новітні тенденції еволюції хореографічної освіти та інноваційні підходи у сучасній фаховій підготовці викладачів хореографії. Дослідники спостерігають поєднання традицій і новаторства в головній генезі професійної підготовки фахівців, убачаючи розвиток народно-сценічної хореографії.

Педагогічні та психологічні аспекти впливу на формування професійних якостей майбутнього викладача хореографії висвітлено у статті Ольги Мерлянової “Психолого-педагогічні аспекти хореографічного виховання студентів вищих навчальних закладів” [6]. У праці проаналізовано стилі спілкування між викладачем і студентом у процесі створення сумісних творчих проєктів. Автор зосереджується на питаннях комунікативної співпраці та акцентує увагу на прищеплюванні психолого-педагогічних технік для професійного зростання здобувачів освіти. О. Мерлянова торкається проблеми гуманізації освіти, зокрема хореографічної, з акцентом на духовний розвиток особистості безпосередньо.

Новим прочитанням архаїстично-традиційних поглядів на збереження народних танцювальних традицій ділиться Олександр Плахотнюк у статті “Етносвітогляд фольклорного танцю в мистецькому просторі сучасності” [10]. Автор убачає в глобалізованих процесах сучасності нові можливості для інтеграції українського мистецького доробку в європейський культурний простір, який впливатиме на формування світових мистецьких трендів.

У статті “Стилістичні виконання народної хореографічної культури бойків у весняному-літньому циклі святкувань” [14] Ярослав Сапего та Роман Берест аналізують автентичну спадщину танцювальної культури бойків. Дослідники звертають увагу на компоненти язичницької та християнської релігійної обрядовості, які вплинули на самобутність танцювальної культури дослідженого регіону.

Особливості викладання хореографічних дисциплін у закладах вищої освіти досліджено у статті “Викладання хореографії у вищій школі в умовах сьогодення” [5]. Колектив авторів визначив головні аспекти освітнього процесу із висвітленням провідних навчальних платформ для викладання хореографії в умовах дистанційного навчання.

Питання підготовки майбутніх фахівців з хореографії порушує Юрій-Станіслав Клим’юк у статті “Аксіологічна компетентність майбутніх учителів хореографічних дисциплін як методологічна основа їх фахової підготовки” [3]. Автор звертає увагу на ціннісні аспекти філософсько-педагогічного пізнання у хореографічній освіті та вбачає нові шляхи генези педагогічної майстерності через вдосконалення особистісного розвитку.

Актуалізацію професійного потенціалу хореографів, формування фахових компетентностей із базовою інтегративно-естетичною складовою мистецтва висунуто в статті “Застосування цифрових технологій у формуванні естетичної компетентності майбутніх педагогів засобами хореографічного мистецтва” [2]. Дослідники акцентували увагу на естетичних аспектах хореографії в площині перетину із педагогікою, стверджено, що: “без естетичної компетентності неможливо розв’язати завдання всебічного і гармонійного розвитку особистості педагога хореографії” [2, с. 139].

Ціннісні орієнтації особистості висвітлено у статті Світлани Білозерської “Аксіологічні основи формування професійного іміджу майбутнього педагога” [1]. Авторка аналізує аксіологічні домінанти, які впливають на формування професійного іміджу, визначає ціннісну функцію виховання із трансформацією його в освітній процес.

У монографії О. Олексюк “Розвиток духовного потенціалу особистості у постнекласичній мистецькій освіті” [7] розглянуто теоретико-методологічні засади генези духовного потенціалу особистості, окреслено сучасні тенденції розвитку, визначено механізми реалізації ціннісних аспектів у форматі мистецької освіти.

У виданні Юрія Руденка та Олексія Губка “Українська козацька педагогіка” [12] досліджено історико-педагогічні, науково-теоретичні та методологічні засади української козацької педагогіки. Обґрунтовано форми та методи виховання духовних цінностей та української національної свідомості.

У статті О. Плахотнюка “Впровадження освітньо-наукового проекту «Хореографічне мистецтво в Україні та світі: традиції та тенденції розвитку»” [8] висвітлено формуючі процеси популяризації хореографічних досліджень із урахуванням унікальних виразно-зображальних якостей регіонального колориту. Доведено важливість розвитку спеціальності “Хореографія” як самобутнього професійного напрямку освітнього процесу.

У дослідженні науковців О. Плахотнюка, А. Гриненко, А. Яценко “Хореографічно-музичний аналіз – супровід танцювальної культури Лемківщини” [9] наведено аргументи з питань формування хореографічної культури України на прикладі українського етнографічного регіону Лемківщини. Автори наголошують на важливості поширення та популяризації української хореографії, збереження національних традицій у сучасному світі.

Мета статті – визначити роль українського народного танцю в контексті фахової хореографічної освіти та формування її аксіологічних принципів засобами народного танцю.

Формулювання цілей дослідження: дослідити роль українського танцю в процесі формування національних цінностей у студентів закладів вищої освіти.

Методологія дослідження полягає в застосуванні комплексного підходу для глибокого аналізу моральних та естетичних цінностей, що містить народна хореографія. Аксіологічний метод дає змогу дослідити вплив соціальних цінностей, які транслюються засобами українського танцю, формуючи національну свідомість студентів. Історико-культурний метод надає можливість дослідити історію розвитку і трансформацію українського фольклору із подальшою його інтеграцією в сучасний освітній процес. Фольклористичний метод вивчає зразки національної культурної спадщини, які містять стародавні традиції і обряди із особливою символікою. Порівняльний метод надає змогу порівнювати різні форми народної хореографії, а також аналізувати навчальний процес та його результати.

Наукова новизна роботи. Визначено український народний танець як важливий інструмент аксіологічного виховання в системі хореографічної освіти у закладах вищої освіти України.

Виклад основного матеріалу. Виклики сьогодення пов'язані із процесами глобалізації всіх сторін соціально-культурного життя суспільства. Це вплинуло на посилення вимог до вищої освіти, яка потребує впровадження інноваційної методології з основними антропогенними характеристиками. Розвиток фахової освіти потребує посиленої уваги до якості підготовки майбутніх викладачів хореографії, які б відповідали сучасним вимогам національного спрямування.

Головним пріоритетом у цьому питанні постає формування національної самосвідомості через опанування молоддю своєї етнічної культури з її національними цінностями. Як зазначає О. Кузик: “Фольклорний матеріал слугує фундаментом для побудови сучасного мистецтва, наповненого новим змістом” [4, с. 144]. Важливим аспектом виховного вектора повинен стати український народний танець. У статті “Застосування цифрових технологій у формуванні естетичної компетентності майбутніх педагогів засобами хореографічного мистецтва” зазначено, що: “Важливим її аспектом, який має безпосередній зв’язок із онтологічною парадигмою хореографічного мистецтва, є мета формувати глибоке і цілісне усвідомлення концептів національної самобутності, самоідентифікації...” [2, с. 136].

Народне хореографічне мистецтво розвивалось протягом усього історичного шляху української нації, створивши унікальні зразки самобутньої культурної спадщини. За словами О. Плахотнюка “... за тисячоліття своєї історії сформувалась танцювальна національна спадщина української культури, яка стала самостійним виразно-зображальним явищем серед різних однакових між собою видів мистецтв, що відображають духовну та естетичні цінності українських традицій і обрядів, нових проявів сучасного танцю, які розкриваються в хореографічних творах, траншуючи етнічний код наших пращурів” [11, с. 51]. Мова українського танцю колоритна і виразна, забарвлена регіональними особливостями та відтінками. Національна танцювальна культура зберігає ціннісні скарби людського буття, увібравши в себе історичний досвід і мудрість багатьох поколінь. Український танець, що був і є джерелом духовності та ментальності, здатен спрямувати етнічні вектори високої естетики на розвиток художнього смаку, почуття гармонії і краси.

Ціннісний потенціал народного хореографічного мистецтва повинен стати важливим фундатором процесу підготовки фахівців у галузі мистецької освіти. Національна-культурна ідентичність стає основним напрямом у виховному процесі, яка ґрунтується на засадницьких позиціях збереження національної спадщини, відродження народних традицій із переданням автентичних надбань із покоління в покоління.

Варто розглянути аксіологічні підходи в закладах вищої освіти. Аксіологія – це філософська наука про ціннісні парадигми, їх вплив на людство та суспільство загалом. У контексті вищої освіти аксіологічні принципи надають можливість формувати у студентів здатність усвідомлювати глибинність ціннісного фундатора, який впливає на духовність особистості. Освіта, орієнтована на аксіологічні принципи, сприяє розвитку у студентів естетичного мислення, чутливості до соціальної відповідальності. Ціннісні фундаментальні орієнтири найбільш стабільно характеризують духовність

особистості, визначають її основну лінію поведінки, спрямовують вектор її розвитку на досягнення ідеалу. Як зазначає Л. Савчин: "...аксіологічні ідеї генетично постають як явища переоцінки цінностей у процесі їх збереження та трансформації. Виокремлені аксіологічні принципи забезпечують їх описові функції, визначають традиції як провідні універсальні культурологічної парадигми" [13, с. 61].

Важливим аспектом духовної сили особистості є здатність вирішувати складні завдання, спрямовувати свою активність на здобування нових знань і умінь, змінювати загальний рівень інтелектуального, морального та естетичного розвитку. Духовні сили людини проєктують закономірності душевних та психічних процесів, які безпосередньо впливають на творчу діяльність і створюють духовний простір. Зростання духовного потенціалу обумовлює накопичення людиною духовного багатства із трансляцією в оточуючий соціум своїх духовних якостей. Отже, аксіологічні принципи освітнього процесу нерозривно пов'язані з духовним змістом, який стає своєрідним злитком моральних досягнень. Юрій-Станіслав Клим'юк зазначає, що: "У хореографічному мистецтві знання завжди набувають аксіологічного характеру ще й тому, що пов'язуються з уявленням про значущість хореографічного мистецтва для формування національної самосвідомості учнівської молоді, її гармонійного духовного і фізичного розвитку" [3, с. 339, 340].

У контексті українського народного танцю аксіологічні парадигми транслують через призму хореографічного модусу моральні, естетичні і культурні цінності. Як зазначає С. Білозерська: "Аксіологічний підхід визначає, з одного боку, всю систему духовно-морального розвитку та виховання, весь устрій освіти, в основі якого – український освітній ідеал як вища педагогічна цінність, сенс усієї сучасної освіти та система базових цінностей" [1, с. 137].

Важливий аспект у формуванні українських педагогічних принципів виховання – прадавні козацькі традиції, які ґрунтувалися на засадах народної культури. В козацькому вихованні високо цінувався культ сили та любові до України. Запорукою виконання поставлених завдань була загартованість духу та тіла. Козацький вишкіл передбачав об'єднання духовної та фізичної культури, формування цілісної особистості із широкими світоглядними орієнтирами. Як зазначав К. Ушинський: "...виховання, створене самим народом і засноване на народних основах, має ту виховну силу, якої немає в найкращих системах, заснованих на абстрактних ідеях або запозичених в іншого народу... У кожного народу своя особлива система виховання..." [15, с. 100, 102].

Акцентуючи увагу на процесі формування ціннісних якостей у студентів закладів вищої освіти засобами танцювального мистецтва, в навчальній лабораторії виконавської майстерності факультету музичного мистецтва і хореографії Київського столичного університету імені Бориса Грінченка був створений студентський хореографічний колектив "Либідь". Діяльність ансамблю спрямована на оволодіння фундаментальних знань у галузі українського танцю, напрацювання технічних навичок і виконавської майстерності в поєднанні зі сценічною практикою. Основу репертуарного плану колективу становлять народні танцювальні композиції, які сприяють

духовному піднесенню, відчуттю гордості за свою культуру, формують у студентів естетичні почуття та національну свідомість. Як зазначає Н. Шетеля: “У хореографічному мистецтві наукові знання, уміння й навички завжди мають аксіологічну спрямованість, оскільки пов’язані з уявленням про закономірності й тенденції розвитку хореографічного мистецтва та сприяють формуванню національної самосвідомості майбутніх хореографів, гармонійному й духовному розвитку, прагненню до ідеалів Істини, Добра, Краси, Віри та шанобливого ставлення до історичної пам’яті та здобутків у галузі хореографічного мистецтва” [17, с. 29, 30].

Висновки. Отже, для професійної освіти хореографів варто визначити низку основних напрямів. Головним аспектом потрібно вважати виховний процес, який ґрунтується на засадах українського народного мистецтва. Також дослідження національного автентичного фольклору, відтворення самотутніх танцювальних обрядових композицій допоможуть сформувати у молоді поглиблене розуміння народних традицій, закохати майбутніх фахівців у народну культуру України. Не менш значимим напрямом освітнього процесу варто вважати формування навичок у створенні власних постановок, розвитку креативного мислення та творчого потенціалу, зокрема: напрацювання вмінь виконавської майстерності з опануванням різних стилів хореографії, розвиток акторської майстерності, засвоєння методики викладання хореографічних дисциплін з психологічними та мотиваційними аспектами. Подальші дослідження повинні стосуватись практичних напрацювань у галузі національної хореографічної освіти, зважаючи на базові аспекти аксіологічного підходу.

Список використаної літератури та джерел

1. Білозерська С. Аксіологічні основи формування професійного іміджу майбутнього педагога. *Вчені записки ТНУ ім. В. Вернадського*. 2022. Т. 33, № 2. С. 133–135. DOI: <https://doi.org/10.32838/2709-3093/2022.2/22>.
2. Жуйсюе Ч., Водяна В., Щур Л., Баньковський А., Машталер І., Солонинка Т. Застосування цифрових технологій у формуванні естетичної компетентності майбутніх педагогів засобами хореографічного мистецтва. *Щомісячний науково-педагогічний журнал “Молодь і ринок”*. 2023. № 9 (217). С. 135–140. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2023.291110>.
3. Клим’юк Ю.-С. Аксіологічна компетентність майбутніх учителів хореографічних дисциплін як методологічна основа їх фахової підготовки. *Актуальні питання гуманітарних наук : зб. наук. праць молодих вчених Дрогоб. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка*. 2022. Вип. 53. Т. 1. С. 337–342. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/53-1-49>.
4. Кузик О. Дослідницька спадщина хореографів ХХ століття. *Вісник Львівського університету. Сер. Мистецтвознавство*. 2023. Вип. 24. С. 144–150. DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.24.2023.144-150>.
5. Кундис Р. Лавриненко С., Никорович І., Машталер І., Тіщенко О. Викладання хореографії у вищій школі в умовах сьогодення. *Вісник науки та освіти. Сер. Культура і мистецтво*. 2023. Вип. 4 (10). С. 885–897. DOI: [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2023-4\(10\)-885-897](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2023-4(10)-885-897).

6. Мерлянова О. Психолого-педагогічні аспекти хореографічного виховання студентів вищих навчальних закладів : *Наук. зап. Терноп. нац. пед. ун-ту ім. Володимира Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство*. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка. 2018. Вип. 1(38). С. 126–133. URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/9877>.

7. Олексюк О. Розвиток духовного потенціалу особистості у постнекласичній мистецькій освіті : монографія. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2019. 268 с.

8. Плахотнюк О. Впровадження освітньо-наукового проєкту “Хореографічне мистецтво в Україні та світі: традиції та тенденції розвитку”. *Вісник Львівського університету. Сер. Мистецтвознавство*. 2023. Вип. 24. С. 151–162. DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.24.2023.151-162>.

9. Плахотнюк О., Гриненко А., Яцеленко А. Хореографічно-музичний аналіз – супровід танцювальної культури Лемківщини. *Вісник Львівського університету. Сер. Мистецтвознавство*. 2020. Вип. 21. С. 81–90. DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.21.2023.12132>.

10. Плахотнюк О. Етносвітогляд фольклорного танцю в мистецькому просторі сучасності. *Актуальні питання гуманітарних наук : Міжвузівський зб. наук. праць молодих вчених Дрогоб. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка*. 2021. Вип. 35. Т. 5. С. 4–8. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-5-1>.

11. Плахотнюк О. Значення впровадження стандартів вищої освіти галузі знань 02 “Культура і мистецтво”, спеціальність: 024 “Хореографія”. *Вісник Львівського університету. Сер. Мистецтвознавство*. 2021. Вип. 22. С. 51–59. DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.22.2021.12180>.

12. Руденко Ю., Губко О. Українська козацька педагогіка: витоки, духовні цінності, сучасність. Київ : МАУП, 2007. 384 с.

13. Савчин Л. Аксіологія танцю в культурологічній парадигмі: традиції і сучасність. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2023. № 1. С. 59–64. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277634>.

14. Сапего Я., Берест Р. Стилистичні виконання народної хореографічної культури бойків у весняно-літньому циклі святкування. *Актуальні питання гуманітарних наук : зб. наук. праць молодих вчених Дрогоб. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка*. 2023. Вип. 65. Т. 2. С. 121–127. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/65-2-16>.

15. Ушинський К. Про народність у громадському вихованні. Вибрані педагогічні твори : у 2 т. Т. 1. Київ, 1983. 488 с.

16. Хвашевська О., Котов В. Теоретичні аспекти розвитку вищої хореографічно-педагогічної освіти в Україні. *Професіоналізм педагога: теоретичні й методичні аспекти*. 2023. Вип. 20. С. 64–73. DOI: <https://doi.org/10.31865/2414-9292.20.2023.296628>.

17. Шетеля Н. Професійна підготовка майбутніх фахівців у галузі культури і мистецтв на засадах аксіологічного підходу. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. 2022. № 7. С. 27–31. DOI: <https://doi.org/10.28925/2518-766X.2022.75>.

References

1. Bilozerska, S. (2022). Aksiologichni osnovy formuvannia profesiinoho imidzhu maibutnoho pedahoha [Axiological foundations of the formation of the professional image of the future teacher]. *Vcheni zapysky TNU im. V. Vernadskoho*, 33, 2, 133–135. <https://doi.org/10.32838/2709-3093/2022.2/22> [in Ukrainian].
2. Zhuisiue, Ch. (2023). Zastosuvannia tsyfrovyykh tekhnolohii u formuvanni estetychnoi kompetentnosti maibutnikh pedahohiv zasobamy khoreorafichnoho mystetstva [The application of digital technologies in the formation of aesthetic competence of future teachers by means of choreographic art]. *Shchomisiachnyi naukovopedahohichnyi zhurnal "Molod i rynok"*, 9 (217), 135–140. <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2023.291110> [in Ukrainian].
3. Klymiuk, Yu.-S. (2022). Aksiologichna kompetentnist maibutnikh uchyteliv khoreorafichnykh dystsyplin yak metodolohichna osnova yikh fakhovoi pidhotovky [Axiological competence of future teachers of choreographic disciplines as a methodological basis of their professional training]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: zb. nauk. prats molodykh vchenykh Drohob. derzh. ped. un-tu im. Ivana Franka*, 53, 1, 337–342. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/53-1-49> [in Ukrainian].
4. Kuzyk, O. (2023). Doslidnytska spadshchyna khoreorafiv XX stolittia. [The research heritage of choreographers of the 20th century]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Ser. Mystetstvoznavstvo*, 24, 144–150. <http://dx.doi.org/10.30970/vas.24.2023.144-150> [in Ukrainian].
5. Kundys, R. (2023). Vykladannia khoreorafii u vysshchii shkoli v umovakh sohodennia [Teaching choreography in higher education in today's conditions]. *Visnyk nauky ta osvity. Ser. Kultura i mystetstvo*, 4 (10), 885–897. DOI: [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2023-4\(10\)-885-897](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2023-4(10)-885-897) [in Ukrainian].
6. Merlianova, O. (2018). Psykholoho-pedahohichni aspekty khoreorafichnoho vykhovannia studentiv vyshchykh navchalnykh zakladiv [Psychological and pedagogical aspects of choreographic education of students of higher educational institutions]: *Nauk. zap. Ternop. nats. ped. un-tu im. Volodymyra Hnatiuka. Ser. mystetstvoznavstvo*. Ternopil: TNPU im. V. Hnatiuka, 1(38), 126–133. <http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/9877> [in Ukrainian].
7. Oleksiuk, O. (2019). Rozvytok dukhovnoho potentsialu osobystosti u postneklasychnii mystetskii osviti: monohrafiia [Development of the spiritual potential of the individual in post-non-classical art education: monograph]. Kyiv : Kyiv. un-t im. B. Hrinchenka [in Ukrainian].
8. Plakhotniuk, O. (2023). Vprovadzhennia osvitno-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 mystetstvoznavstvo*, 24, 151–162. <http://dx.doi.org/10.30970/vas.24.2023.151-162> [in Ukrainian].
9. Plakhotniuk, O. (2020). Khoreorafichno-muzychnyi analiz – suprovid tantsiuvalnoi kultury Lemkivshchyny [Choreographic and musical analysis – accompaniment of dance culture of Lemkiv region]. *Visnyk Lvivskoho universytetu*.

Ser. Mystetstvoznavstvo, 21, 81–90. <http://dx.doi.org/10.30970/vas.21.2023.12132> [in Ukrainian].

10. Plakhotniuk, O. (2021). Etnosvitohliad folklornoho tantsiu v mystetskomu prostori suchasnosti [Ethnoview of folklore dance in the artistic space of modernity]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: zb. nauk. prats molodykh vchenykh Drohob. derzh. ped. un-tu im. Ivana Franka*, 35, 5, 4–8. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-5-1> [in Ukrainian].

11. Plakhotniuk, O. (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. Ser. mystetstvoznavstvo*, 22, 51–59. <http://dx.doi.org/10.30970/vas.22.2021.12180> [in Ukrainian].

12. Rudenko, Yu. (2007). Ukrainska kozatska pedahohika: vytoky, dukhovni tsinnosti, suchasnist [Ukrainian Cossack pedagogy: origins, spiritual values, modernity]. Kyiv: MAUP [in Ukrainian].

13. Savchyn, L. (2023). Aksiolohiia tantsiu v kulturolohichnii paradyhmi: tradytsii i suchasnist [Axiology of dance in the cultural paradigm: traditions and modernity]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv: nauk. zhurnal*, 1, 59–64. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277634> [in Ukrainian].

14. Sapeho, Ya. (2023). Stylistychni vykonannia narodnoi khoreohrafichnoi kultury boikiv u vesnianomu-litnomu tsykli sviatkuvan [Stylistic performances of folk choreographic culture of fights in the spring-summer cycle of celebrations]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: zb. nauk. prats molodykh vchenykh Drohob. derzh. ped. un-tu im. Ivana Franka*, 65, 2, 121–127. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/65-2-16> [in Ukrainian].

15. Ushynskiy, K. (1983). Pro narodnist u hromadskomu vykhovanni [About nationality in public education]. *Vybrani pedahohichni tvory: u 2 t. T.1*, Kyiv [in Ukrainian].

16. Khvashchevska, O. (2023). Teoretychni aspekty rozvytku vyshchoi khoreohrafichno-pedahohichnoi osvity v Ukraini [Theoretical aspects of the development of higher choreographic and pedagogical education in Ukraine]. *Profesionalizm pedahoha: teoretychni y metodychni aspekty*, 20, 64–73. <https://doi.org/10.31865/2414-9292.20.2023.296628> [in Ukrainian].

17. Shetelia, N. (2022). Profesiina pidhotovka maibutnikh fakhivtsiv u haluzi kultury i mystetstv na zasadakh aksiolohichnoho pidkhodu [Professional training of future specialists in the field of culture and arts based on the axiological approach]. *Muzychne mystetstvo v osvitolohichnomu dyskursi*, 7, 27–31. <https://doi.org/10.28925/2518-766X.2022.75> [in Ukrainian].

AXIOLOGICAL ASPECTS OF UKRAINIAN FOLK DANCE IN HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS

Vira SYNIEOK

*Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University,
Faculty of Musical Art and Choreography, Department of choreography,
Boul. I. Shamo, 18/2, Kyiv, Ukraine, 02154
e-mail: v.synieok@kubg.edu.ua*

Kostiantyn KALIIEVSKYI

*Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Directing and Choreography,
Valova Str., 18, Lviv, Ukraine, 79088
e-mail: k.kaliievskiyi@kubg.edu.ua*

The article deals with the conceptual aspects of the value paradigms of the formative direction, which are preserved in the folk cultural heritage. The article highlights the integration processes of folk traditions and customs into the modern educational space with the involvement of axiological potential in the practical component of the educational process. Attention is focused on the search for new methodological approaches based on national principles to improve the professional education of choreographers. It is shown that Ukrainian folk dance plays a significant role in forming national consciousness with its moral and aesthetic values.

It is argued that Ukrainian folk dance is an important tool for the axiological education of students in higher education institutions. Folk culture is a source of spirituality that transmits historical experience through the prism of choreographic art. The value potential of folk choreography, which should become the foundation of basic training of specialists in art education, is noted. The key directions of the educational process aimed at understanding the concept of “national identity” using folk choreographic art are emphasised.

Attention is drawn to the main guidelines of education aimed at developing aesthetic thinking in students and determining the general line of behaviour to achieve the ideal. Important aspects of the spiritual power of the individual, which can solve complex problems and change the overall level of intellectual, moral and aesthetic development, are indicated. It is proved that the axiological principles of the educational process are inextricably linked to the spiritual content, which forms the convention of moral achievements.

Important aspects of forming Ukrainian pedagogical education principles based on ancient Cossack traditions are noted. The Cossack education aimed to combine spiritual and physical culture, forming a holistic personality with various worldview orientations. The article highlights the process of forming values in students of higher education institutions using dance art – participants of the choreographic collective “Lybid” of the training laboratory of performing skills of the Faculty of Musical Art and Choreography of Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University. It is stated that students’ mastery of fundamental knowledge of Ukrainian dance and the development of technical skills and performance skills contribute to the formation of national consciousness and patriotism.

Keywords: art, choreography, dance, Ukrainian folk dance, choreographic team, choreographic education, dance culture.

Стаття надійшла до редколегії 16.01.2025

Прийнята до друку 28.05.2025

УДК [792.82:793.31](477)"18"

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.269–283>

СТВОРЕННЯ НОВОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО ОБРАЗУ КРІЗЬ ПРИЗМУ КОНТАМІНАЦІЇ НАРОДНОГО ТА КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ ХІХ СТ.

Наталя ДЕМЧЕНКО

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-8568-6272>

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра режисури та хореографії;
Дніпропетровський фаховий мистецько-художній коледж культури,
Дніпро, Україна,
e-mail: nataly_demchenko@ukr.net*

Розглянуто важливу проблему формування в танцювальному мистецтві України нового хореографічного образу через призму контамінації народного та класичного напрямів. Її вирішення безпосередньо пов'язано із питаннями взаємодії та інтеграції вітчизняної хореографії до глобального культурного простору, взаємовпливу різних за характером видів та жанрів національного танцю з ідентичними явищами в розвинутих країнах світу, від яких вони були штучно ізольовані через колоніальну залежність України від царської, а потім більшовицької імперій. Особливої ваги у зв'язку з цим набуває не просто повернення до споконвічних фольклорних джерел та актуалізація надбань народного мистецтва, а й його всебічне осмислення та органічне залучення в процеси формування нової хореографічної культури незалежної країни. Зазначено, що український танець дуже швидко проходить стадію обрядово-релігійного та тісно пов'язаного з сільськогосподарським способом життя дійства і вже за часів Київської Русі стає політичним мистецьким явищем, що успішно розвивається у контексті різноманітних зарубіжних країн (скандинавських народів, північних слов'ян, Візантії). У творчості скоморохів, що практично на професійній основі розвиваються у княжо-дружинних центрах, не просто збереглася неповторна стилістика та техніка народного танцю, а й ускладнювався його малюнок, з'являються нові рухи та пози, а відтак починають створюватись оригінальні танці.

Перетворення України на колоніальну залежну окраїну московії та практична реалізація міфологеми про "єдність трьох братніх народів" не лише призупиняє поступальний розвиток національного танцювального мистецтва, визнаного у світі, а й фактично підпорядковує його культурі метрополії. Відбувається тотальна "декоренізація" української духовності та ідентичності, суттєво коригуються вірування і традиції народу, а його культура віднині приречена на вторинність та маргіальність. Останнє змушує й надалі заглиблюватись у єдине чисте джерело – фольклор, який надалі розвивається і надихає мистецтво (у тім числі танець). Фольклор активно інтегрується в літературу, драматургію, театрі і музичне мистецтво, що дало змогу ввести елементи народної творчості як в літературну основу хореографії (лібрето), так і в звучання, а також у мову й стилістику танцю. В цей період саме на подібній основі

формується національний варіант характерного танцю, що передає всі особливості образів українців: сміливість, чесність, відданість, спритність та дотепність. І хоча в Україні не було створене академічне підґрунтя для подібного танцю (його термінологічно-теоретичну основу сформує лише у XX ст. Василь Верховинець), він на практиці сприяв оновленню танцювальної мови, виведенню на сцену яскравих і самобутніх характерів.

Вирішальним моментом для формування досконалого художнього образу у вітчизняній хореографії стає період романтизму. Саме тоді з'являється плеяда композиторів і музикантів (М. Лисенко, С. Гулак-Артемовський та ін.), які покликали до життя творчі здобутки народної хореографії, зробили їх актуальними для нових поколінь шанувальників. Відтоді еталоном української хореографії стає вистава, наповнена елементами національної ідентифікації, музикою, партитура якої насичена народним мелосом, а танець стає органічним поєднанням класики та фольклору.

На сучасному етапі фактичного відродження самобутньої національної культури танцю знову актуалізується проблема синтезу класичної та народної хореографії, їх складових і створення на цій основі дбайливо збереженої спадщини, що відповідає естетичним викликам сучасності.

Ключові слова: хореографія, танець, балет, художній образ, класичний танець, характерний танець, фольклор, хореографічна мова, сценографія, синтез, контамінація.

Постановка проблеми. Особливості взаємодії та інтеграції українського танцювального мистецтва до глобального світового культурного простору, взаємовпливу різних за характером видів та жанрів національної культури з ідентичними явищами в розвинутих країнах світу набувають тепер особливої актуальності. Можна констатувати, що вони переходять з периферії до центру наукових інтересів вітчизняних учених. У зв'язку з цим особливої ваги набуває не лише повернення до споконвічних фольклорних джерел та актуалізації надбань народного мистецтва, а й його всебічне осмислення та органічне залучення в процеси формування нової хореографічної культури незалежної України.

Варто пам'ятати: попри те, що український етнос найбільш яскраво реалізував себе в пісенно-танцювальному мистецтві, становлення національного танцю та класичної хореографії відбувається зі значними труднощами та перервами. Історичні та геополітичні обставини переривають їх поступальний розвиток на століття, вилучаючи з загальноєвропейського та світового контексту.

Колонізація України московським царством по суті зупиняє цей процес на злеті. Все, що можна привласнити та пристосувати до своїх потреб, московити зосереджують у новонародженій метрополії, прирікаючи культуру поневоленого народу жити на узбіччі мистецького розвитку. Українську культуру віднині розглядають лише як явище вторинне, меншовартісне, яке залишилось для вжитку на власному “містечковому” рівні. Вплив та взаємодія з іншими культурами, крім московських мистецьких проявів, проявляються через їх “омосковичені” варіанти.

Іншими словами, характерний танець саме завдяки національному фольклору формує неповторну пісенну та танцювальну культуру, на відміну від західноєвропейських країн, де цей процес набуває академічного характеру.

Актуальність статті корелюється із загальним мейнстрімом сучасного українського мистецтва. Осмислення власної ідентичності як соціокультурного процесу насамперед містить збільшення фокусу інтересу до власної історії і до власних фольклорних джерел. З іншого боку, існує гостра потреба у рятуванні від поверхневого і кон'юнктурного підходу до народного мистецтва, коли стилізований творчий продукт практично не має нічого спільного з оригіналом. Натомість запропоновано шлях глибокого проникнення в сутність процесу контамінації класичної та народної хореографії, який на цій основі дає можливість формувати сучасні образні системи з їх новим духовним наповненням та сакральним змістом.

Новизна запропонованого дослідження ґрунтується на виявленні та вивченні взаємодії певних елементів класичного та народного танцю, які формують новий сучасний хореографічний образ. Таке творче взаємозбагачення не лише розширює можливості використання пластичної мови, драматичної експресії, лірико-епічного та філософського наповнення сценічного твору, а й робить його яскравим та емоційним.

Мета статті полягає в аналізі процесу контамінації народного і класичного танців та особливостей нової художньої образності, що утворюється в її результаті; визначенні головних етапів трансформації хореографічної мови, її сучасних функцій, окресленні видозмін, що відбулися у неопластичних елементах танцювального спектаклю (лібрето, музики, сценографії, костюмів тощо), їх місці та ролі у формуванні цілісного образу сценічного твору.

Методи дослідження. Використано аналіз емпіричного матеріалу, в теоретичне підґрунтя якого покладено низку підходів, що забезпечують розгляд проблематики з урахуванням всієї своєрідності розглянутих порівняльно-історичних, ретроспективних, ситуативних та аналітичних методів.

Виклад основного матеріалу. Свою термінологію та теоретичне підґрунтя український характерний танець отримає лише ХХ ст., зокрема завдяки працям Василя Верховинця, який першим уклав глосарій, присвячений народній хореографії. У передмові до "Теорії українського народного танцю" він зазначив: "Одну дуже важливу прогалину довелося поновити самому, а саме: дати в цій праці назви майже всім рухам..." [4, с. 7].

Це ще раз засвідчує, що для танцювального мистецтва в Україні характерний танець ніколи не мав вторинного характеру, а навпаки, був тісно пов'язаний із виникненням та становленням професійної музики, драматургії та хореографії. Вперше, вже у своєму завершеному вигляді, "справжня українська хореографія з'явилась на сцені у п'єсі Івана Котляревського "Наталка Полтавка" (1819 р., м. Полтава). Національний колоритний танець стає справжньою окрасою українських спектаклів. Вокальні твори, масові сцени створювали особливу атмосферу та підкреслювали колорит, а танцювальні масові групи ще виразніше розкривали душу та побут українського народу" [12, с. 131].

Жанровий колорит та національну основу передавали і сцени з опери Гулака-Артемовського "Запорожець за Дунаєм". "Образи Івана Карася (бас),

Одарки (сопрано), Андрія (тенор), Оксани (сопрано) наділено кращими рисами, притаманними українському характеру: сміливість, чесність, відданість, спритність, дотепність. В образах ліричних героїв – Оксани та Андрія – уособлено чисті і високі почуття: любов до вітчизни, палке кохання, позбавлене будь-яких корисливих розрахунків. Їх музична характеристика відзначається задушевним, проникливим звучанням, елегантними вальсовими мелодіями і спирається на виразні засоби українського побутового романсу” [17, с. 8].

Отже, народний танець, який відповідав як вимогам балетної музики, так і народним зразкам, з’являється в опері Миколи Лисенка “Різдвяна ніч” (1903). Як зазначає у зв’язку з цим Юрій Станішевський, у ній “...численні танцювальні епізоди стали одним з основних компонентів яскравого і самобутнього оперного спектаклю. Вони були не просто вставними номерами, а гармонійно вплітались у розвиток дії і служили засобом розкриття змісту й настроїв героїв твору” [15, с. 48].

Принципи, закладені корифеями українського мистецтва у їх баченні шляху формування нового хореографічного образу через призму контамінації народного та класичного танцю, не втратив своєї актуальності й сьогодні. Особливо тепер, коли ми змушені вирішувати цю проблему через суттєвий історичний відрізок часу, позначений як утисками національного мистецтва, так і більш пізнім його підпорядкуванням ідеологічним догмам.

Виділення з народного танцю в країнах Західної Європи “танцю в образі” (*“danse de caractère”*) започатковує процеси формування самобутнього художнього втілення в хореографії. Адже створюють не лише особливий вид танцювального мистецтва, а по суті закладають підґрунтя активної взаємодії фольклорного танцю, який через прив’язаність до конкретних регіонів не могли показувати на сцені з класичним мистецтвом, у якому вже сформувались доволі усталені хореографічні канони, структури та виконавча техніка. Однак через свій елітарний характер класичний танець був далекий від реального життя, натомість *“danse de caractère”* або “танець в характері”, як його почали називати, переніс у хореографію як музику, так і змістовний образ. Ось чому він був здатним навіть попри свій доволі розповсюджений побутовий та приземлений світогляд передавати як елементи навколишньої дійсності, так і наближатись до правдивого відтворення людського характеру.

Проте обмежені можливості “танцю в характері” тривалий час не давали йому змоги посісти вагоміше місце в класичній хореографії, залишаючи за ним роль другорядного елемента. Загалом його роль полягала лише у заповненні пауз між виходами артистів, виступаючи в вигляді інтермедії. Водночас його комічна спрямованість слугувала засобом розваги та відволікання публіки.

Характерний танець завдяки своїм особливостям міг забезпечити глибоке розкриття людського характеру та створення на цій основі яскравого художнього образу. В ньому були представлені типи, притаманні італійській *“commedia dell’arte”* [19, с. 36, 60] середньовіковими “фабліо” (Франція) чи “шванками” (Німеччина), які представляли людину у гротескно-комічному вигляді. Українцям подібне дійство було відоме завдяки Різдвяним вертепам.

На початку ця типологія була пов'язана лише з євангельськими мотивами. Проте згодом розмаїття типів було забезпечено зверненням до біологічних рис людини, екзотичних героїв, національно-етнічних особливостей, соціального станового становища тощо.

Представлений у *“danse de caractère”* тип здебільшого був шаржовим. Він міг втілюватися у різноманітні ампула: хитруна і скупаря, молодика і старця, чоловіка і жінки і водночас селянина, ремісника, солдата, розбійника, монаха тощо. Це також підкреслювалось відповідним музичним супроводом, костюмами та масками, гротескною пластикою та мімікою танцюристів майданного характеру.

Україна була штучно відокремлена від цих визначальних для хореографії трансформацій. Уже з XVI і аж до XVIII ст. відбувся масштабний процес зросійщення та асиміляції автохтонного населення, знищення та деформація його духовності вірувань, традицій. Він супроводжується виникненням, а потім і утвердженням на імперському ідеологічному рівні міфологеми про “три братні слов'янські народи”, які нібито мали єдину (тобто великоруську) мову, вірування, традиції та цінності [18, с. 144, 145].

Імперська політика перетворення національних традицій (зокрема в танцювальному мистецтві) в маргінальні, в повну “декорінезацію” власних надбань і традицій та їх повну заміну на перенесення всіляких змін – “чуже”, що сприймалося з холопським плазуванням перед ним, подібне ставлення залишилося в повсякденній ментальності росіян аж до радянських часів. Проте для України це означало новий етап розвитку повернення до народного мистецтва. Ось чому характерний танець, що виникає на поєднанні фольклорних традицій та тенденцій національно-побутової хореографії, ніколи не був у сприйнятті українців вторинним та зневаженим. Обмеження його проблематики селянським побутом переважної більшості населення дає змогу шукати та знаходити позитивні риси передусім у козацьких і сільських характерах. Дмитро Багалій зауважував: “Українські народні звичаї – весілля, танки, ігри – збереглися у козацтва та селянства куди краще і довше, ніж у старшин” [1, с. 167]. Саме козаки завдяки відокремленому способі життя протягом усього часу є в опозиції до офіціозу у духовній сфері. А їхнє танцювально-пісенне мистецтво стало різновидом колективної історичної та світоглядної пам'яті [2, с. 809].

Показово, що таке описання створюваних попри всі труднощі танцювальних здобутків бачимо в українських письменників І. Котляревського, Т. Шевченка, М. Гоголя, які в літературних творах завдяки танцю віддзеркалюють особливу національну атмосферу, місцевий колорит і найбільш виразні риси характерів.

Проте процес створення глибоких художніх образів в українській хореографії по-справжньому розпочинається лише в період утвердження романтизму, що пов'язане з кількома суттєвими чинниками. По-перше, доба романтизму і в Західній Європі стає вирішальною для формування завершеної художньо-образної системи танцювального мистецтва. По-друге, в гострій полеміці із усталеними канонами класицизму романтики концентрують свої

естетичні пошуки навколо неповторної індивідуальності людини. Зосередившись на внутрішньому світі своїх героїв, вони створюють неповторно-суб'єктивний (навіть егоцентричний) характер, що дає можливість максимально передати найпотаємніші нюанси переживань особистості та її ставлення до навколишнього світу. Романтичний герой безкомпромісно протистойть усьому приземлено-побутовому та зосереджується на пошуках неповторно ідеалу позасуспільного переживання.

Одже, цей період у національній культурі позначений майже одночасною появою плеяди композиторів світового рівня, починаючи від геніального М. Лисенка і завершуючи С. Гулаком-Артемовським, М. Вербицьким та ін. В умовах імперської політики вселяючого стримування ровику української культури, непереборних перешкод на її шляху, заборон та обмежень вони не лише змогли у кращих своїх творах досягти європейського рівня, а й вийти за межі колоніальної автаркії.

Утім, М. Лисенко після навчання в Харківському та Київському університетах та після закінчення Лейпцизької консерваторії так і не реалізував себе повністю як професіонал-музикант, інструменталіст та популяризатор національної музично-пісенної творчості, бо був часто змушений заробляти на життя як учитель музики та організатор аматорських вистав. А коли в 1878 р. він створив першу українську героїчну оперу “Тарас Бульба”, то вона з’явилась на сцені лише 1924 р., хоча відразу після її написання композитор отримав запрошення П. Чайковського, що відкривало йому сцену імператорського театру в Петербурзі, однак для цього твір потрібно було перекласти російською мовою, від чого автор відмовився [5, с. 70].

Хоча класичне мистецтво танцю в Україні відчуватиме наслідки власного становлення пізніше, ніж у визнаних центрах світової хореографії, воно дуже швидко проходить “учнівський період” і не лише сповідує головні тенденції його розвитку, а й продукує власні методи до хореографічної образності. Це бачимо з ознак, які характеризують національні школи хореографії: в Німеччині та Австрії художня образність у танцювальному мистецтві розвивається під знаним впливом лірики, у Франції – активно взаємодіє з досягненням драматичного театру, в Італії – орієнтується на музично-оперну культуру.

Новаторство української національної школи хореографії полягло у залученні ще на ранніх етапах становлення класики багатого неповторного фольклорного спадку. Її творці не просто повернули мистецькі здобутки народної творчості, а й зробили їх актуальними для нових поколінь шанувальників і забезпечили таким способом новий етап її розвитку. Ось чому еталоном українського балету стає вистава, наповнена елементами національної ідентифікації та музикою, партитура якої насичена народним мелосом, а хореографія – вибудована на поєднанні класичного танцю і фольклору.

Водночас українські митці завдяки персональним зв'язкам з представниками шкіл Західної Європи уважно адаптують провідні тенденції, що були характерні для концепцій, і впроваджують їх у національну практику.

Крім того, західноєвропейський вплив та зв'язок з новітніми тенденціями у сфері хореографії відбувався завдяки тісним зв'язкам з польськими митцями.

Втративши свободу, право на національну ідентичність та самовизначення, українські митці звертаються до вітчизняної історії “прадідів великих”. Звідси – відчуття героїко-патріотичного спрямування мистецтва (зокрема танцювального), що давало можливість спрямувати героїчне минуле на гірке сьогодення. На відміну від домінуючої тоді російської традиції, представники якої вбачали своє завдання в тому, щоб “очистити”, “облагородити” національне мистецтво, перетворити його з майданного в “пристойне”, “поважне”, українські митці обрали інший шлях. Як зазначає Лариса Маркевич: “Синтез двох зустрічних напрямів – театралізація українського танцювального фольклору та насичення народно-пластичними інтонаціями класичного танцю – сформував основу особливої хореографічної мови національного балету, найважливішу стилістичну ознаку жанру” [11, с. 19].

Саме такий підхід допомагав створювати виразні та самобутні танцювальні образи навіть у хореографічних виставах, у драмі та опері. Зокрема, уже в першій постановці опери М. Лисенка “Утоплена” з'являються танці, в основу яких покладено ігри та обряди. У створенні вистави як консультант-знавець українських хороводів бере участь В. Верховинець. Завдяки цьому у сцені русалок (“Вже місяць над нами високо”) використано традиційні для фольклору композиційні методи та принцип багатоголосся (лінії, кола, півкола тощо). Розширенням амплітуди дій позначено і хороводом “Ох і глухої пори, як князь місяць у горі” [3, с. 106].

Об'ємний характер танцювальних образів забезпечило органічне поєднання музики, режисури, сценічного вирішення і навіть костюмів. Художник А. Петрицький стилізував для вистави український жіночий костюм (ніжно-зелені прозорі хітони, сорочки з українським орнаментом та віночки з білих лілій), якому судилося надалі залишатись у національній практиці використання балетного вбрання [3, с. 107].

Характерно, що безпосередня участь у творчому процесі під час постановок опер та балетів спонукає В. Верховинця відмовитися від категоричності та уточнити своє бачення щодо поєднання фольклору і класики. Як засвідчує К. Василенко, він “хоч і рішуче відстоював принципи збереження першоджерела, все ж після спілкування з театральними балетмейстерами закликає знавців танцювального фольклору до всебічної обробки танцю...” [3, с. 116].

Етапним для розвитку української танцювальної образності став балет В. Литвиненка на музику В. Вериківського “Пан Каньовський”. Показово, що для постановки цього спектаклю було залучено В. Верховинця (і як консультанта-етнографа, і як співпостановника). Ось чому ця вистава доволі чітко вказувала, в якому напрямі розвивається балетний театр: “В. Верховинець з ретельністю хореографа-фольклориста прагнув прищепити акторам своєрідну народну виконавську манеру, розуміння самої природи й образності стилістики українського танцю” [16, с. 65].

Постановники вистави практично вперше в українській хореографії звертаються до найбільш значних епізодів у національній історії як і в її героїчному пафосі, так і в трагічних моментах, створюючи оригінальний і доволі рідкісний у світовій балетній практиці жанр – героїко-патріотичне полотно, що таїло в собі прагнення до волі та незалежності. Про цей національно-неповторний характер балету зазначає Анастасія Король, яка вважає її першим взірцем справжньої української хореографії. Вона справедливо зазначає: "...ця балетна вистава насичена елементами національної ідентифікації (світогляд, етичні, естетичні, психологічні особливості тощо); партитура з елементами народного мелосу і хореографія побудована на поєднанні/синтезі класичного танцю й українського танцювального фольклору" [9, с. 152].

Цю тезу підтримує й Ю. Станішевський, на думку якого "у спектаклі утверджуються два основні зображальні засоби – класичний танець і національний хореографічний фольклор, які були основою образно-танцювальної мови українського балету" [6, с. 85]. Справді, "В. Литвиненко разом з В. Верховинцем уперше об'єднали діаметрально-протилежні хореографічні мови і класики, і народного танцю (позиції рук та ніг, тулуба, манери виконання та форму виконання, теми тощо) та створили на цій основі яскравий народно-сценічний танець, що "засяяв усіма барвами веселки, відзначився життєвою і водночас сценічною правдою" [3, с. 107]. Разом з тим, В. Литвиненко та О. Соболев – виконавці партії Яроша – збагатили ще й український героїчний танець, витоки якого – у бойовому гопаку запорізьких козаків. Вони розширили як виразні можливості сольних партій, так і дуєтів.

Творча лінія "Пана Каньовського" знайшла згодом своє втілення у балеті композитора К. Данькевича та балетмейстера Г. Березової "Лілея". Цей балет належить до безсюжетних, бо його лібрето створене за мотивами поезій Т. Шевченка ("Утоплена", "Княжна", "Відьма" та деяких ін.). Уперше основою балетного спектаклю стали твори видатного класика української літератури, які своєю чергою спиралися на фольклорні, зокрема пісенно-стильові, засади. Ось чому драматургія спектаклю постає в лірико-епічному жанрі, що визначало його художньо-образну структуру. Єва Коваленко пропонує вважати "Лілею" жанром "хореодрами", в якій на перший план виходять "внутрішні почуття героїв, що потребує від балетмейстера не лише хореографічного, а й режисерського мислення" [7, с. 21].

Фольклорні мотиви можна відшукати і в музичній партитурі балету, коли композитор, як і поет, звертається безпосередньо до мотивів народних пісень. Безумовно, на характер сценічної образності спектаклю вплинуло і глибоке відчуття природи народного танцю, яким володів геніальний поет. Вадим Купленик звертає увагу на ту виразність, з якою в його творчості змальовано танцювальні сцени за допомогою виразних засобів слова: "Т. Шевченко володів своєрідним стилем опису танцювальних сцен та самих танців... Метою автора є створення у читача відповідного настрою від зображених у творі танців – лірично-спокійного танцю дівчат, або гостро-емоційного парубків, або несамовитого і героїчного танцю козаків" [10, с. 47].

Можна стверджувати, що оригінальність “Лілеї” як синтетичності поєднання класичного танцю і народного фольклору забезпечена попереднім взаємопроникненням класики і народної творчості у кожній складовій балету: лібрето та сценографії, музиці, лірико-епічній літературній основі тощо. Вагомим був і внесок виконавців головних партій Лілеї (А. Васильєва) та Степана (О. Соболя). Кожен із них розвиває свою класичну лейттему [7, с. 21].

Деякі критики побачили в цьому недолік, зокрема в сценічному тлумаченні образів: у О. Соболя – широкий жест, а у А. Васильєвої – надмірність дрібних рухів [14, с. 369]. Однак можна погодитися з Є. Коваленко, що це не недолік, а навпаки, заслуга хореографа Г. Березової, яка продемонструвала глибоку обізнаність “у стилістиці українського народного танцю, де чоловічі й жіночі танцювальні рухи мають різний характер і амплітуду” [7, с. 21].

Своєрідність підходів українських митців до створення нової хореографічної єдності – класичного та фольклорного танців – позначено ще одним важливим напрямом, чого практично нема у західній теорії та практиці. Маємо на увазі шлях до синтезу не від класики до фольклору, а навпаки, від глибокого освоєння народної танцювальної практики, і не просто її стилізації, а вичерпної естетизації, коли в її структуру органічно вводять хореографічні методи з арсеналу класичного балету. Безумовно, першим у зв’язку з цим абсолютно національно-неповторним процесом варто назвати Михайла Соболя та його послідовника Павла Вірського. Віртуоз-танцюрист та самобутній хореограф М. Соболя мету своєї творчості вбачав у своєрідній театралізації (а зараз можна сказати, що і в естетиці та наближенні до класики) народних обрядів, звичаїв і традицій. Створений ним ансамбль уперше познайомив глядачів із розгорнутими танцювальними композиціями: “Весілля на Україні”, “Запорізький козак”, “Українські дівочі хороводи”, “Польський бал”, “Картинки в горах Кавказу” та ін.

Мистецтвознавець-хореолог О. Плахотнюк зазначає: “У послідовності утвердження багатозначної танцювальної образності зверталися українські балетмейстери, які прагнули до художнього перетворення фольклорних зразків у сценічний образ і розширення виразних засобів класичного танцю, синтезуючи його з фольклорною хореографією” [13, с. 175], що підтверджує думку багатогранності методів використання хореографічної лексики балетмейстерами України.

У цих творах балетмейстер-постановник “ускладнює і лексику, але не за рахунок технічних прийомів чи циркових трюків, а збільшуючи і амплітуду дії того чи іншого руху” [3, с. 144], відповідно, породжуючи нові зразки традиційно народних повзунця чи присядок.

Розширюючи функції руху, М. Соболя не ставить перед собою завдання максимально вдосконалити цей процес. Навпаки, він спирається на його образно-дієвий чинник. Саме такий підхід у комбінації із іншими елементами, на його думку, допомагав максимально повно і всебічно розкрити тему і сюжет кожної композиції. Удосконалення багатьох повітряних рухів, що притаманні українському чоловічому танцю, балетмейстер упроваджував саме завдяки

видозміні основної структури руху відповідно до художнього завдання [3, с. 144].

Творчою сміливістю позначено й експерименти митця в композиції його сценічних творів, у яких він створював різноманітні побудови: коло, ворітця, зірочки, вертикальні та горизонтальні розташування ліній [3, с. 145]. Подібними підходами позначено і його участь у постановках великих спектаклів. Це засвідчує, наприклад, постановка танців у опері “Тарас Бульба”. Вона починається з “горлиці”, а фінальні картини завершуються несамовитою “метелицею”.

Як бачимо з наведеного вище, в хореографії не існує універсальних або зразкових художніх методів, які були б однаково придатними в усі часи й для всіх народів. Художні методи, що сформувалися в результаті складної та тривалої еволюції, завжди були підпорядковувались завданню розкриття виразної природи танцювальної образності. Сьогодення хореографічного мистецтва – це насамперед відповідність духові часу, відображення актуального хореографічного та образного мислення, в якому виразність завжди зберігає свою неповторність.

Керуючись цією тезою, авторка спробувала втілити свої теоретичні підходи у практичних постановках композицій, у створеному нею колективі класичного танцю “Подих” Дніпропетровського фахового мистецько-художнього коледжу культури. Однією з найбільш виразних вважаємо хореографічну композицію “Ой верба, вербиченька...” на музику Р. Гриньків та М. Дремлюги. В основу її образної системи покладено символічний та навіть сакральний для українців образ верби і пов’язані з нею легенди про перетворення дерева на людину і навпаки. За драматургічну основу було взято вірш Н. Ковальської-Гуменюк “Що тобі сниється, вербиченько?”.

“Плакуча верба-вербиченька

Схилила віти над річкою

Ой, вербо, вербо плакуча,

Що тобі сниється, подруженько

Ночами довгими-предовгими

Осінніми та зимовими” [8], та декілька народних легенд, у яких верба є символом печалі, співчуття до складної жіночої долі, коли вже з юності дівчині доводиться багато пережити, страждати, та не зламатись, а відтак навечно перетворитися на вербу плакучу.

Ось чому і композиція починається з дівочого кола, де кожна щойно з вербиченьки перевтілилась у дівчину і разом з усіма відповідає на питання “Що тобі сниється, подруженько?”. У кожної з дівчат – своя історія, а виразність і особливу тональність цим сольним партіям надає лексичний матеріал-контамінація класичного танцю (на пуантах) з народним. Ніжні та прекрасні дівчата бавляться на воді і прохід кожної з них дрібними балетними кроками увесь час видозмінює коло, а також зачаровує (майже за легендою) кожного, хто стає свідком цього неповторно-реального й одночасно загадкового хороводу. Перехід до рухів на пуантах підкреслює і робить ще виразнішим ліризм та м’якість саме дівочого танцю, хиткість, прозорість та піднесеність їхніх мрій і прагнень, а особливе положення рук із їх фольклорними зразками

та “тріпотінням” класики лише підсилює емоційно-психологічний вплив цієї хореографічної дії. Теми танцю, що змінюються ближче до фіналу відповідно до музичної партитури, готують глядача до майбутнього магічного перетворення: закінчиться чарівна ніч та настане буденний ранок, де вже немає місця дивам, і дівчата знову перетворюються на самотню вербиченьку, у відчаї схилювши над водою руки-віти. Проте є у цьому невтішному фіналі й надія на нову зустріч, бо “без верби і калини – нема України”.

Висновки. На сучасному етапі розвитку української культури, якій відводиться значна роль у формуванні національної ідентичності та самосвідомості, у хореографії вкотре актуальною постає проблема синтезу сучасної танцювальної образності та виразності класики з фольклором, який потрібно повертати до активного життя не як залежність від мистецьких трендів, а як нагальну потребу сучасного мистецтва.

Така актуалізація народної творчості надзвичайно важлива ще й тому, що в духовності та ментальності українського етносу від його народження пісенно-танцювальна складова посідає особливе місце. Вона дуже швидко проходить стадію архаїчних ігрищ, коли всі елементи навколишнього світу сприймалися як конкретно-одухотворені образи і супроводжували певні етапи сільськогосподарських робіт та початок і завершення тієї чи іншої пори року.

Цей потужний поступальний рух та високий рівень танцювального мистецтва, яке різнобічно вписувалось у загальноєвропейський мейнстрім культурних процесів, призупиняються з моменту колонізації України Московією, за якою Україну позбавили і національної ідентичності, і славетної історії, і духовності, і мови та культури. Цей процес асиміляції, суцільного зросійщення заганає Українську культуру (і хореографія не була винятком) у таку собі “резервацію”, що мусила творити культурний продукт лише для свого “містечкового” вжитку.

У цій ситуації засобом збереження національної ідентичності, історичної пам’яті, власних традицій і ментальності стає звернення до фольклору, який не “консервується” і не викидається як щось вторинне, а стає носієм кращих рис, притаманних українському характеру. У цьому процесі, в який активно долучаються вітчизняні письменники, композитори та хореографи, починає формуватися національний вид характерного танцю, який, маючи різнобічну практичну основу, лише у XX ст. вперше отримує термінологічно-теоретичне підґрунтя у працях М. Верховинця.

Отже, ознакою українських хореографічних шкіл, на відміну від аналогічних шкіл у інших країнах, стає шлях до синтезу не від класики до фольклору, а навпаки, від повноцінного освоєння народної танцювальної практики, і не просто її стилізації, а вичерпної естетизації, коли в її структуру органічно вводяться хореографічні методи з арсеналу класичного балету. Їх контамінація дає змогу утвердити як домінуючі два основні зображальні засоби – класичний танець і національний хореографічний фольклор, які й стали підґрунтям образно-танцювальної мови українського балету.

Список використаної літератури та джерел

1. Багалій Д. Історія Слобідської України. Харків : Основа при ХДУ, 1990. 257 с.
2. Богород А. Танець як різновид колективної пам'яті: історико-релігійнознавчий аспект. *Гілея : наук. вісник*. 2013. Вип. 68 (№1). С. 806–810.
3. Василенко К. Український танець. Київ : ІПКГІК, 1997. 282 с.
4. Верховинець В. Теорія українського народного танцю. Київ : Муз. Україна, 2008. 150 с.
5. Іваницька Я. Оригінал та редакції опери “Тарас Бульба” М. Лисенка. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Музичне мистецтво*. 2022. № 5(1). С. 69–82.
6. Климчук І. Українська національна балетна вистава в УРСР в оптиці соцреалізму. *Молодий вчений*. 2020. № 12 (88). С. 84–87.
7. Коваленко Є. Балет “Лілея” К. Данькевича як взірць хореографічної інтерпретації шевченкової творчості. *Культурологічна думка*. 2014. № 7. С. 19–26.
8. Ковальська-Гуменюк Н. “Поетичні майстерні”. Вірш: “Що тобі сниється, вербиченько?” 2017. URL: <https://maysterni.com/user.php?id=9009&t=1>.
9. Король А. “Українські балети як етномаркери”. *Танцювальні студії*. 2019. Vol. 2. № 2, С. 149–157.
10. Купленик В. Тарас Шевченко і українське танцювальне мистецтво. *Народна творчість та етнографія*. Київ, 2003. № 3. С. 42–47. URL: <https://www.etnolog.org.uahttps://nte.etnolog.org.ua/arkhiv-zhurnalu/2003-rik/3/1615-pamiati-velykoho-kobzaria/2795-taras-shevchenko-i-ukrainske-tantsiuvalne-mystetstvo>
11. Маркевич Л. Трансформація системи художньої мови української національної балетної вистави в 20–80 роках ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Івано-Франківськ, 2019. 25 с.
12. Мартинів О. Вклад В. Верховинця у становлення та розвиток українського народного танцю. *Молодь і ринок*. 2012. № 8 (91). С. 130–133.
13. Плахотнюк О. Творчість Тараса Григоровича Шевченка на балетній сцені. *Вісник Львівського університету : зб. наук. праць. Серія: мистецтвознавство*. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2014. № 15. С. 171–176. URL: <http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/artstudies/article/view/3171>.
14. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія та сучасність. Київ : Музична Україна, 2002. 736 с.
15. Станішевський Ю. Український радянський балет. Київ : Жовтень, 1963. 214 с.
16. Станішевський Ю. Український радянський Балетний театр (1925–1975). Київ : Музична Україна, 1975. 223 с. URL: <https://journals.urau.ua/visnyknakkkim/article/view/137967/134914>.
17. Яворська Л. Опера “Запорожець за Дунаєм” – перша українська національна опера. 2013. 12 с. URL: https://www.cherkasy-music-art.org.ua/mus/imag_news/File/Opera_ZZD.pdf.
18. Thompson, Ewa M. Imperial knowledge : Russian literature and

colonialism. Green Press: Westport, Connecticut. London, 2000. 386 p. URL: <https://archive.org/details/imperialknowledg0000unse/page/n6/mode/1up>.

19. Homans J. *Apollo's angels: a history of ballet*. Includes bibliographical references. New York : Published in the United States by Random House, 2010. 792 p.

References

1. Bahalii, D. (1990). *Istoriia Slobidskoi Ukrainy* [The History of Slobidska Ukraine]. Kharkiv : Osnova pry KhDU [In Ukrainian].
2. Bohorod, A. (2013). Tanets yak riznovyd kolektyvnoi pamiaty: istoryko-relihiiezhnavchyi aspekt [Dance as a Kind of Collective Memory: Historical and Religious Aspect]. *Hileia : naukovyi visnyk*, 68 (1), 806–809 [In Ukrainian].
3. Vasylenko, K. (1997). *Ukrainskyi tanets* [Ukrainian dance]. Kyiv : YPKHIK [in Ukrainian].
4. Verkhovynets, V. (2008). *Teoriia ukrainskoho narodnoho tantsiu* [Theory of Ukrainian Folk Dance]. Kyiv : Muz. Ukraina [in Ukrainian].
5. Ivanytska, Ya. (2022). Oryhinal ta redaktsii opery “Taras Bulba” M. Lysenka [Original and Revised Versions of the Opera Taras Bulba by M. Lysenko]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia : Muzychne mystetstvo*, 5(1), 69–82 [in Ukrainian].
6. Klymchuk, I. (2020). *Ukrainska natsionalna baletna vystava v URSS v opytyi sotsrealizmu* [The Ukrainian National Ballet Performance in the Ukrainian SSR in the Light of Socialist Realism]. *Molodyi vchenyi*, 12 (88), 84–87 [in Ukrainian].
7. Kovalenko, Ye. (2014). Balet “Lileia” K. Dankevycha yak vzirets khoreohrafichnoi interpretatsii shevchenkovoï tvorchosti [Ballet “Lileia” by K. Dankevych as a Model of Choreographic Interpretation of Shevchenko’s Works]. *Kulturolohichna dumka*, 7, 19–26 [in Ukrainian].
8. Kovalska-Humeniuk, N. (2017). “Poetychni maisterni”. Virsh: “Shcho tobi snytsia, verbychenko?” [“Poetry Workshops”. Poem: “What are you dreaming about, willow?”]. URL: <https://maysterni.com/user.php?id=9009&t=1> [in Ukrainian].
9. Korol, A. (2019). *Ukrainski balety yak etnomarkery* [Ukrainian Ballets as Ethnomarkers]. *Tantsiuvalni studii*, 2, 2, 149–157 [in Ukrainian].
10. Kuplenyk, V. (2003). *Taras Shevchenko i ukrainske tantsiuvalne mystetstvo* [Taras Shevchenko and Ukrainian Dance Art]. *Narodna tvorchist ta etnohrafiiia*. Kyiv, 3, 42–47. URL: <https://www.etnolog.org.uahttps://nte.etnolog.org.ua/arkhiv-zhurnalu/2003-rik/3/1615-pamiaty-velykoho-kobzaria/2795-taras-shevchenko-i-ukrainske-tantsiuvalne-mystetstvo> [in Ukrainian].
11. Markevych, L. (2019). *Transformatsiia systemy khudozhnoi movy ukrainskoi natsionalnoi baletnoi vystavy v 20–80 rokakh XX st.* [Transformation of the System of Artistic Language of the Ukrainian National Ballet Performance in the 20–80s of the 20th Century]. *Avtoreferat dysertatsii kandydata mystetstvovnavstva*. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].
12. Martyniv, O. & Vklad, V. (2012). *Verkhovyntsia u stanovlennia ta rozvytok ukrainskoho narodnoho tantsiu* [Contribution of V. Verkhovynets to the

Formation and Development of Ukrainian Folk Dance]. *Molod i rynok*, 8 (91), 130–133 [in Ukrainian].

13. Plakhotniuk, O. (2014). Tvorchist Tarasa Hryhorovycha Shevchenka na baletnii stseni [Taras Shevchenko's Works on the Ballet Stage]. *Visnyk Lvivskoho universytetu : zb. nauk. prats: seriia mystetstvovnavstvo*. Lviv : LNU im. I. Franka. 15, 171–176. URL: <http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/artstudies/article/view/3171> [in Ukrainian].

14. Stanishevskiy, Yu. (2002). Natsionalnyi akademichnyi teatr opery ta baletu Ukrainy imeni Tarasa Shevchenka: Istoriia ta suchasnist [Taras Shevchenko National Academic Theater of Opera and Ballet of Ukraine: History and Modernity]. Kyiv : Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

15. Stanishevskiy, Yu. (1963). Ukrainskyi radianskyi balet [Ukrainian Soviet Ballet]. Kyiv : Zhovten [in Ukrainian].

16. Stanishevskiy, Yu. (1975). Ukrainskyi radianskyi Baletnyi teatr [Ukrainian Soviet Ballet Theatre]. Kyiv : Muzychna Ukraina. URL: <https://journals.urau.ua/visnyknakkim/article/view/137967/134914> [in Ukrainian].

17. Yavorska, L. (2013). Opera “Zaporozhets za Dunaem” – persha ukrainska natsionalna opera [The opera “Zaporozhets Beyond the Danube” is the First Ukrainian National Opera]. URL: https://www.cherkasy-music-art.org.ua/mus/imag_news/File/Opera_ZZD.pdf.

18. Thompson, M. (2000). Imperial knowledge : Russian literature and colonialism. Green Press: Westport, Connecticut. URL: <https://archive.org/details/imperialknowledg0000unse/page/n6/mode/1up>.

19. Homans, J. (2010). Apollo's angels: a history of ballet. Includes bibliographical references. New York : Random House.

THE CREATION OF A NEW CHOREOGRAPHIC IMAGE THROUGH THE PRISM OF THE CONTAMINATION OF FOLK AND CLASSICAL DANCE OF THE 19TH CENTURY

Natalya DEMCHENKO

*Ivan Franko Lviv National University;
Senior lecturer of Dnipro professional college of arts and culture,
Ukraine, Dnipro,
e-mail: nataly_demchenko@ukr.net*

The article explores the crucial issue of developing a new choreographic image in the dance art of Ukraine, focusing on the blending of folk and classical styles. This development is closely linked to the interplay and integration of Ukrainian choreography within the global cultural landscape, highlighting the mutual influences between various types and genres of national dance and similar phenomena in developed countries. Historically, Ukraine has been isolated from these influences due to its colonial subjugation by the Tsarist and Bolshevik empires.

In this context, it is essential not only to reconnect with original folklore sources and highlight the achievements of folk art but also to understand and seamlessly incorporate them into the formation of a new choreographic culture in an independent Ukraine.

The evolution of Ukrainian dance can be traced from its origins in ritual-religious practices and its ties to agricultural life to its emergence as a political and artistic phenomenon during the times of Kyivan Rus. It flourished while interacting with various foreign cultures, including the Scandinavian peoples, northern Slavs, and Byzantium. The skomorokhs, who developed professionally within princely-military centers, played a significant role in preserving and enhancing the unique style and techniques of folk dance, leading to new movements, poses, and the creation of original dances.

However, Ukraine's transformation into a colonial dependency of Muscovy and the propagation of the myth of "the unity of three brotherly peoples" halted the progressive development of nationally recognized dance art. This shift effectively subordinated Ukrainian dance to the culture of the metropolis, resulting in a substantial "de-rooting" of Ukrainian spirituality and identity. Consequently, the beliefs and traditions of the people underwent significant alterations, relegating their culture to a state of secondary importance and marginality.

This situation necessitates a deeper exploration of the only untainted source—folklore—which continues to develop and inspire various forms of art, including dance. Folklore significantly influences literature, dramaturgy, theater, and music, enabling the integration of folk creativity elements into the foundational aspects of choreography, such as the libretto, music, and the very language and style of dance. During this period, a national interpretation of character dance emerged, showcasing the unique characteristics of the Ukrainian people: bravery, honesty, devotion, agility, and wit. While Ukraine lacked a formal academic foundation for such dance (with its terminological and theoretical framework only established in the 20th century by Vasyl Verkhovynets), this movement contributed to the renewal of dance language, introducing vibrant and original characters to the stage.

The pivotal moment for establishing a comprehensive artistic image within domestic choreography occurred during the romantic period. It was during this time that a remarkable group of composers and musicians, including M. Lysenko and S. Hulak-Artemovsky, revitalized the creative achievements of folk choreography, rendering them relevant for new generations. As a result, Ukrainian choreography became characterized by performances infused with elements of national identity, where the music featured folk melodies, and the dance represented a harmonious blend of classical and folk styles. Currently, as Ukraine seeks to revive its original national dance culture, the synthesis of classical and folk choreography is again being emphasized. This involves creating a carefully preserved heritage that aligns with the aesthetic challenges of modernity.

Keywords: choreography, dance, ballet, artistic image, classical dance, character dance, folklore, choreographic language, scenography, synthesis, contamination.

Стаття надійшла до редколегії 09.02.2025

Прийнята до друку 28.04.2025

УДК 793.322.036:[316.472.4:004.738.5]

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.284–298>

ВИСВІТЛЕННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА У СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖАХ (НА ПРИКЛАДІ ВУЛИЧНИХ СТИЛІВ ТАНЦЮ)

Віталій ДУБІНІН

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2692-7491>

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

Проаналізовано вибірку танцювальних відеоматеріалів з акцентом на вуличні стилі танцю з метою виявлення характерних особливостей репрезентації хореографічного мистецтва в Інтернет-просторі та соціальних мережах. У процесі дослідження було встановлено, що вказані відеоматеріали можна умовно класифікувати на кілька категорій: професійні танцювальні відеороботи, відеозаписи танцювальних виступів, аматорські (необроблені або “живі”) відео, а також навчальні відеоматеріали – як коротко-, так і довготривалі та короткотривалі – з різних стилів танцю. Для кожної з категорій визначено характерні риси, а також проаналізовано позитивні й негативні впливи аспекти їх впливу. Наголошено на актуальності подальшого вивчення впливу соціальних мереж на розвиток і сприйняття хореографічне мистецтво.

Ключові слова: танець, мистецтво, культура, танцювальне відео, вуличні стилі танцю, паппінг, соціальні мережі, хореографічне мистецтво.

Постановка проблеми. Вплив соціальних мереж на сьогодення важко переоцінити. Більшість наших сучасників має обліковий запис хоча б у одній соцмережі. Така їх поширеність надає користувачам безліч можливостей для спілкування, обміну інформацією та життєвим досвідом, висвітлення власних талантів і навичок, самореалізації і саморекламування.

Важко заперечити, що популярність танцівника у соціальних платформах на соціальних платформах Інтернету сприяє підвищенню кількості пропозицій щодо співпраці, а також зростанню його затребуваності як тренера, лектора чи судді. Це особливо актуально для комерційної сфери хореографічного мистецтва. Приватні танцювальні студії, фестивалі, конкурси та змагання мають сторінки у соціальних мережах, через які здійснюють інформаційне просування про власну діяльність, залучають ширшу аудиторію та формують власний бренд. Таку тенденцію можна простежити на прикладі профілів популярних танцівників і студій у світовому масштабі.

Основний інструмент висвітлення хореографічного мистецтва у соціальних мережах – танцювальне відео. Завдяки йому танець, що існує лише в момент, у часі та просторі, можна згодом вільно відтворювати та переглядати. Для більшої видовищності в таких відео часто використовують монтаж, операторську роботу, а також різноманітні способи покращення їх візуальної складової. Тож танцювальні відеоматеріали стали об'єктом цього дослідження. Водночас, з огляду на високу популярність соціальних мереж, дуже важливим є зміст та спосіб подання матеріалу у танцювальних відео.

Аналіз останніх досліджень. Дослідження Р. Лаоса “Соціальні медіа та їх вплив на комерційний танцювальний світ” (англ. *Robert Rene Laos “Social media and its effects in the commercial dance world”*) [13] розглядає взаємовплив соціальних мереж, медіа і комерційного танцювального мистецтва. Однією із тем, розглянутих у цьому дослідженні, є вплив соціальних мереж на успішність танцівника у комерційній сфері хореографічного мистецтва. Зокрема, автор звертає увагу на важливість профілю танцівника у Instagram, який у сучасному світі є своєрідним портфоліо для виконавця. Як один із висновків дослідження, автор доводить, що популярність профілю танцівника у соціальних мережах безпосередньо корелює з його професійною реалізацією та ефективністю у пошуку роботи. Р. Лаос також зазначає, що платформи соціальних мереж надають значно ширші можливості танцівникові для самопрезентації та просування серед потенційних працедавців. Водночас комерційна складова хореографічної галузі зумовлює упереджене ставлення до більш відомих та впливових танцівників, наділяючи їх статусом вищої професійності з менш популярними колегами.

Стаття Г. Зімані та А. Ланські “Вплив соціальних мереж на танцюристів хіп-хопу та їхні заняття” (англ. *Gabriella Zimányi, Anita Lanszki “The influence of social media on hip-hop dancers and their classes”*) [20] аналізує вплив соціальних мереж на представників хіп-хопу, а також культуру викладання у танцювальних студіях, зокрема у рамках майстер-класів. Автори зазначають, що останніми роками використання платформ соціальних мереж стало доволі популярним для просування танцювальних студій та привабливим до участі нової аудиторії (клієнтів) у майстер-класах, які проводять в рамках таких студій. Водночас, соцмережі дають танцівникам можливість охоплювати все більшу аудиторію в рамках онлайн-платформ. Популярності танцівників у соціальних мережах сприяє публікація відеозаписів із репетицій та майстер-класів, які поступово стають більш відредагованими й постановочними, набуваючи рис показового виступу. Такий формат часто має маніпулятивний характер, формуючи в глядачів ілюзорне уявлення та завищені очікування від реального навчального процесу. Це, своєю чергою, може призводити танцівників до розчарування, зниження мотивації, а також впливати на ментальне та фізичне самопочуття, які не потрапляють у поле публічного візуального представлення, оскільки в таких відео зазвичай фігурують найуспішніші й технічно вправніші виконавці.

У статті Ю. Лі “Дослідження поточної ситуації та стратегії маркетингу вуличних танцювальних змагань” (англ. *Li Yuexin “Research on the current situation and strategies of street dance competition marketing”*) [14]

проаналізовано наявні принципи просування та популяризації різноманітних фестивалів, конкурсів, змагань та заходів з вуличних стилів танцю. Одним із важливих аспектів цього, зазначає авторка, є використання соціальних мереж як потужного інструменту для маркетингу і розширення бази учасників таких заходів. Водночас використання соцмереж допомагає організаторам залучати спонсорів та рекламодавців до своїх подій, таким способом отримуючи необхідний фінансовий ресурс для масштабування реалізації ідей, закладених у таких танцювальних заходах. Інший позитивний вплив використання соцмереж полягає у збільшенні лояльності і взаємодії аудиторії з танцювальними подіями шляхом більш прямого спілкування з нею (у соцмережах), поширенням закулісних моментів та історій танцівників-учасників та ін.

Хоча стаття Т. Хейланд, В. Мюррея і П. Едлі “Образ тіла танцівників у Лос-Анджелесі: культ стрункості та вплив ЗМІ серед студентів танців” (англ. *Teresa Heiland, Darrin Murray, Paige Edley “Body image of dancers in Los Angeles: the cult of slenderness and media influence among dance students”*) [9] не зосереджена на темі вуличних стилів танцю, аналізує вплив соціуму та медіа на танцівниць, зокрема на проблемну тенденцію нав’язування специфічних стандартів зовнішності танцівника. Дослідження демонструє великий вплив медіа на самосприйняття танцівників. Подібні процеси формування уявлень про зовнішність, стиль руху та способи самореалізації танцівника ми бачимо сьогодні соціальних мережах.

Дослідження Х. Харрінгтон “Споживацька танцювальна ідентичність: перетин змагального танцю, танцювальних телешоу і соціальних мереж” (англ. *Heather Harrington “Consumer dance identity: the intersection between competition dance, televised dance shows and social media”*) [8] критично аналізує аспект становлення нової танцювальної ідентичності (виконавця) у сучасному світі під впливом технологій, культури споживацтва, зростання конкуренції, соціальних мереж і телевізійних медіа (телепередач). Як зазначає авторка, сучасні тенденції у танцювальному мистецтві, особливо у змагальному секторі, приватних танцювальних студіях і медіа, перебувають під вагомим впливом феномена соціальних мереж. Саме в соціальних мережах формується тенденція диктування моди для танцівників, які прагнуть бути впізнаваними та відомими, фактично, знаходячи там засіб професійної самореалізації та публічного визнання. Проте танець в соціальних мережах часто дуже відрізняється від танцю в реальному житті, оскільки для власних публікацій у соцмережах танцівники використовують у відео редагування та монтаж.

Як зазначає Х. Харрінгтон: “бути помітним в Інтернеті має значення з точки зору фінансів і самооцінки. Зараз людина може витрачати більше часу в Інтернеті на формування іміджу, ніж на те, аби бути танцівником у реальному житті” [8, с. 178].

Серед українських дослідників варто звернутись до монографії О. Плахотнюка, О. Середи “Хіп-хоп – танцювальна субкультура молоді” [6], а також статті О. Плахотнюка “Стилі і напрямки сучасного хореографічного мистецтва” [4] та колективної праці О. Плахотнюка, Р. Берест, М. Гарбузюк “Генеza вуличних танців (street dance): трактування основних дефініцій” [5]. У цих наукових розвідках розглянуто питання історії формування вуличних

стилів танцю, а також шляхи набуття популярності хіп-хопу, як молодіжної субкультури молоді, що допомагає краще розуміти тенденції розвитку вуличних стилів танцю та їх тісну взаємодію з соціальними мережами.

Інші вітчизняні дослідження, як-от “Сучасний танець і новітні технології: грані взаємодії” за авторством І. Герц [2], “Скринданс як медійна технологія” за авторством О. Алексеєнка, О. Гудошник [1] і “Просування бренду студії танцю в соціальних мережах” за авторством В. Гойни [3], торкаються теми впливу соціальних мереж та медіа на хореографію. Зокрема, аналізують деякі інноваційні форми синтезу танцю та інформаційних технологій, як-от скринданс (англ. *screendance*), що набувають усе більшого поширення в мережі Інтернет.

Наявні дослідження цієї тематики здебільшого відзначають високий рівень впливу соціальних мереж та медіа на танцівників і танцювальну культуру, а також її розвиток.

Мета дослідження. Виявити позитивні та негативні тенденції висвітлення хореографічного мистецтва у соціальних мережах за допомогою танцювальних відеоробіт на прикладі вуличних стилів танцю, зокрема хіп-хопу і паппінгу.

Наукова новизна. Проаналізовано феномен танцювальних відео та їх вплив на процес висвітлення хореографічного мистецтва в соціальних мережах; висвітлено позитивні та негативні тенденції цього процесу.

Виклад основного матеріалу. Соціальні мережі вагомо впливають на популяризацію танцювального мистецтва, залучення до нього дітей та молоді. Для вуличних танцювальних стилів, одним із яких є паппінг (англ. *poping*), соціальні мережі є стимулюючим фактором їх активного розвитку і поширення. Адже стилі вуличного танцю – відносно молоді (існують близько 40–50 років), тоді як період їх виникнення і раннього поширення припадає на епоху активного розвитку мережі Інтернет.

Як зазначає мистецтвознавець-хореолог О. Плахотнюк: “завдяки розвиненим технологіям (відео-, телефіксації, мережі Інтернет) глядачі, як і танцівники та балетмейстери, мають змогу отримати швидкий доступ до найцікавіших зразків хореографічного мистецтва всього світу. Як результат, у митців розширюються можливості швидкої і продуктивної організації власне гастрольної діяльності, продажу свого творчого продукту щодо розповсюдження та демонстрації своїх балетів, хореографічних вистав, творів, перформенсів у різних світових театрах та сценічних просторах” [16, с. 43].

Ураховуючи процес глобалізації сучасного світу, вуличні стилі танцю набули світового розповсюдження за відносно короткий період часу, особливо порівняно з іншими напрямками хореографічного мистецтва. Одну з вирішальних ролей у цьому відіграли саме соціальні мережі та можливість обміну інформацією і знаннями між танцівниками “без кордонів”.

Для виявлення закономірностей, особливостей і можливих проблем висвітлення хореографічного мистецтва в соціальних мережах, а також визначення позитивних та негативних тенденцій цього явища, було проведено аналіз різноманітних відеоробіт на танцювальну тематику. У вибірку входили матеріали відомих закордонних і українських танцівників, записи виступів

низки танцювальних колективів на міжнародних танцювальних фестивалях і змаганнях/батлах (таких як World of Dance, Juste Debout, Hip Hop International, Explosion Choreo Fest і т. п.). Ці відеоматеріали було взято з таких платформ мережі Інтернет: Youtube, Instagram, TikTok.

Для систематизації та зручності аналізу всі відеоматеріали, які входили до вибірки, були розподілені на п'ять умовних категорій:

- професійні танцювальні (з обробкою та монтажем) відеороботи;
- відеозаписи хореографічних виступів та перформансів;
- аматорські або “живі” (без обробки та монтажу) відеороботи;
- довготривалі навчальні танцювальні відео;
- короткотривалі навчальні танцювальні відео.

Насамперед можна виділити специфіку танцювальних відео відповідно до платформи, на якій вони були опубліковані. Так, YouTube володіє можливостями публікації майже будь-яких (за технічними характеристиками) відеоматеріалів. Саме на цій платформі наявні відео усіх п'яти категорій.

Instagram має власні правила стосовно можливостей публікування відео, що зумовлено орієнтацією платформи на мобільні пристрої. Тож тут існують обмеження щодо тривалості відео, а також обмежені технічні можливості налаштування якості відео у порівнянні з платформою YouTube.

TikTok позиціонується як платформа для поширення коротких відеороликів і проведення прямих трансляцій. Попри наявність технічної можливості завантаження відео середньої тривалості (до 10 хв) таку функцію користувачі зрідка використовують нечасто. Технічні параметри публікації відеоконтенту на TikTok подібні до аналогічних характеристик Instagram.

Друге – це орієнтація відео на горизонтальну і вертикальну. Переважна більшість довготривалих танцювальних відео характеризується горизонтальною орієнтацією, тоді як короткотривалі зазвичай мають вертикальну. Така тенденція зумовлена специфікою платформи, на яких розміщується відео. YouTube насамперед було створено під пропорції екранів персональних комп'ютерів, відповідно, на ньому переважають танцювальні відео з горизонтальною орієнтацією. Instagram та TikTok одразу створювали як мобільні застосунки, в зв'язку з чим на них переважну більшість становлять відео з вертикальною орієнтацією.

Орієнтація відео відіграє важливу роль, адже від неї залежить структура кадру, режисура і особливості постановки хореографічної композиції, а також кількість задіяних у кадрі виконавців водночас.

Перечислені раніше категорії танцювальних відео були визначені за характерними для них ознаками під час аналізу відеографічних матеріалів.

Наприклад, відео танцювальної команди Jabbawockeez “Jabbawockeez Presents REGENERATE” [11] містить фахову режисерську роботу, сюжетну лінію, вибудовану драматургію і хореографічну частину. В ньому наявні обробка та монтаж, використані для підкреслення сюжетної складової і танцювальної частини. Остання починається з 4:41 і триває до 6:14, а повна тривалість відеороботи – 9:18. На перший погляд, це відео може не сприйматися як танцювальне. Проте хореографічний фрагмент у ньому виконує функцію кульмінації – найвищої емоційної точки відеотвору. Усе, що

передую цьому моменту, виконує дві головні функції: введення в сюжетну канву та підготовку глядача до хореографічної сцени. Події, що відбуваються після кульмінації, сприяють зниженню напруги й інтегрують танець після кульмінації та логічно вписують його у загальний наратив. Отже, танець у цьому відео – це не лише засіб емоційної та сюжетної виразності, а й центральний елемент композиції.

Відео танцювальної групи “Strawhatz” “Strawhatz – Koto” [18] також є прикладом професійної відеороботи з монтажем та операторськими методами, де головний задум втілено методами танцю. Повна тривалість відеоролику – 4:22, тоді як танцювальна частина триває з 1:10 до 3:55. Також у цій роботі поєднано хореографію на основі вуличних стилів танцю і традиційної японської культури, зокрема театру Но.

Як у першому прикладі, так і в другому разом з танцем використовують безліч способів монтажу, операторської роботи, режисури та драматургії. Тож така відеоробота стає повноцінним мистецьким твором, у центрі якого – танець (в цьому випадку – вуличні стилі). Обидва відео мають горизонтальну орієнтацію та середню тривалість.

Можна зробити висновок, що такі відеоматеріали позитивно впливають на поширення і популяризацію хореографічного мистецтва, зокрема його вуличних стилів. Адже демонструють його з найкращого боку, з високим ступенем видовищності та емоційного навантаження. Також відеотвори демонструють існування хореографічного мистецтва і його якісного впливу на глядача не тільки під час виконання, а й у форматі запису.

Відеороботи на кшталт “Raw & Rugged 2nd Place Upper | FRONTROW | World of Dance Los Angeles 2015 | #WODLA15” [15], які виставлено на youtube-каналі Official World of Dance, є записами виступів танцювальних команд на фестивалях та змаганнях. Вони не містять монтажу або складних операторських методів, а відповідно – і режисерської складової. Їхня функція – запис і збереження хореографічного твору під час виступу.

Відеозаписи танцювальних номерів без використання монтажу та обробки не мають власної самостійної мистецької цінності, адже їх створення не передбачає творчого осмислення аудіовізуальної форми. У такому випадку мистецьку цінність становить лише хореографічна композиція. За умови якісного технічного виконання, такі записи можуть позитивно впливати на глядача, оскільки забезпечують дистанційний доступ до хореографічного твору і сприяють його зацікавленню танцювальним мистецтвом. Негативним наслідком таких робіт є можливість плагіат з боку недобросовісних хореографів, які можуть використовувати фрагменти відзнятих танцювальних номерів без авторського права.

Раніше зазначені й проаналізовані категорії становлять частину наявних у соціальних мережах відеороликів, що стосуються хореографічного мистецтва. Інша частина – це навчальні та пояснювальні відеороботи з різних стилів танцю.

В одному з проаналізованих навчальних відео є “POPPING DANCE TUTORIAL (MUSCLE CONTROL) / POPPING DANCE FOR BEGINNERS (BY JROCK)” за авторством танцівника Джона Райана Нельсона, сценічний

псевдонім “ДжиРок” (англ. *John Ryan “JRock” Nelson*) [19] танцівник детально пояснює основи та принципи танцювальної техніки “pop” і контролю м’язів, наводить приклади різноманітних вправ для покращення виконання цієї техніки та свідомого керування м’язами. Водночас, Дж. Р. Нельсон пояснює помилки, які можуть виникнути під час опанування цієї техніки, способи їх усунення та уникнення, можливі ризики травмування та їх запобігання, демонструє наочні приклади використання елемента паппінгу у танці, імпровізації, взаємодії з музикою. Важливо, Дж. Р. Нельсон у відео використовує термінологію як усно, так і в текстовому форматі, що дає змогу краще пов’язувати побачене з назвами та термінами.

З технічного боку, у відео наявні монтаж, обробка, робота оператора. Тривалість відео – 20:56. Більша його частина (усні пояснення, наведення асоціативних прикладів, термінологія тощо) присвячена комунікації з глядачем. Менша – наочна демонстрація вправ, виконання танцювальних комбінацій, імпровізація.

Згідно з аналізом цього відео і подібних до нього можна зробити висновок, що вони позитивно впливають на танцівників, оскільки допомагають їм у вільному доступі знаходити інформацію стосовно складових стилю, який вони вивчають/опановують. Крім того, незалежно від рівня танцівника (новачка чи впевненого виконавця), такі відео – інформативні, містять потрібну термінологію і допомагають розширити розуміння основних аспектів стилю і т. п. З іншого боку, вони не надто впливають на популяризацію танцювального стилю або хореографії загалом, оскільки більше спрямовані на танцівників, що вже обрали напрям розвитку і цілеспрямовано шукають інформацію.

Варто зазначити, завжди існують ризики того, що автор навчального відео може подавати в ньому недостовірну або помилкову інформацію чи транслювати хибні тези. Тож потрібно критично оцінювати надану у відео інформацію і не сприймати її як істину, особливо якщо у ньому нема посилань на джерела або аргументації. Проте у випадку з такими відеоматеріалами позитивний вплив переважає можливі негативні наслідки, адже надає більше можливостей для вивчення та опанування різними видами/стилями танцю.

Розглянемо інше відео, зі списку проаналізованих – “48 of BASIC MOVES in POPPING BOOGALOO DANCE and STYLES that a popper needs to know | ALIREZA SONIC” [10]. У цьому відеоматеріалі наочно продемонстровано різноманітні рухи і техніки паппінгу, а також інших ілюзорних стилів. До кожного елемента додається назва та короткий підпис. Проте під час першого огляду одразу появляється суперечність: назва самого відео означає, що у ньому демонструють саме базові (танцювальні) рухи (англ. *basic moves*), тоді як перший продемонстрований елемент паппінгу є танцювальною технікою пап (англ. *pop*). Також автор демонструє й деякі ілюзорні стилі та їх елементи, як тоймен (англ. *toymen*), вейвінг (англ. *waving*), анімейшен (англ. *animation*). Якщо брати до уваги використання термінології автором і коротких (в одне речення) описів елементів, можна відчуті відсутність детальних інструкцій або методики стосовно виконання рухів, технік, стилів. Відповідно, така відеоробота здебільшого демонструє (у вигляді “відеокаталогу”) частину елементів паппінгу та ілюзорних стилів.

Зважаючи на проведений аналіз, відео і подібні до нього матеріали мають дві сторони. З одного боку, такі відео можуть зацікавити танцівників-новачків до подальшого вивчення та опанування нових елементів і складових стилів. Можуть бути корисні й більш навченим стилю танцівникам, які шукають можливостей урізноманітнити власну виконавську стилістику. Також надають змогу лаконічно і наочно ознайомитись з елементами стилю та їх назвами. Проте не у всіх подібних матеріалах термінологію подають правильно. Існують випадки, коли автор надає власні назви вже добре знаним елементам, тим самим створюючи плутанину. З іншого, негативного боку – інформативність таких відеоматеріалів є сумнівною через відсутність будь-яких пояснень, аргументації чи посилань на інші джерела. Відповідно, існує ризик того, що людина, яка скористається такими матеріалами для вдосконалення своїх навичок у танцювальному стилі, може неправильно засвоїти інформацію, або ж запам'ятати хибні назви чи термінологію.

Наведені раніше відеоматеріали здебільшого розміщені на платформі YouTube. Далі розглянемо короткотривалі відео, які зазвичай викладені на платформах Instagram і TikTok.

Відеоробота танцівниці І. Лі, під сценічним псевдонімом “Дассі” (англ. *Inyoung “Dassy” Lee*) [7] – це невеликий відеоролик навчального характеру. В ньому танцівниця демонструє одну танцювальну вправу на основі ілюзорного стилю тоймен у повільному та помірному темпах. На початку відео у текстовому форматі подано назву – “toyman drill”. Те саме авторка зазначає у дописі до відео, чітко зазначаючи, що вправа складається із елементів стилю тоймен із характерним для нього виглядом. Цю роботу можна визначити як позитивний приклад коротких навчальних відео, оскільки в ній наявна чітка термінологія, відповідність стилю, простота сприйняття вправи та її виконання у декількох темпах. Важливо зазначити, що для Instagram також потрібно звертати увагу на хештеги, які вказує автор у описі до свого відео. Адже вони прив'язують відео до конкретних тем, за якими користувачі у подальшому можуть його віднайти. Якщо ці хештеги не відповідають змісту відео (наприклад, коли використовують хештег #hiphop, а танцівник виконує паппінг), це може ввести в оману глядачів, а також танцівників, які переглядатимуть його.

Відеоробота танцівника Алана Кастро Ліла під сценічним псевдонімом “КідБугі” (англ. *Alan Castro “KidBoogie” Leal*) [12] позиціонується як навчальне відео, згідно з описом у якому зазначено, що у ньому продемонстровано основні (або ж фундаментальні, базові) рухи паппінгу. Також використовують саме термін “steps” (в рамках формулювання у описі відео – “popping foundation steps”), який дослівно можна перекласти як “кроки”, а не “moves”, що дослівно тлумачиться як “рухи”. Проте перше краще підходить для позначення танцювальних елементів, що містять лише рухи ніг, наприклад, як у вуличному стилі танцю хаус, де більшість танцювальних рухів виконують ногами і позначають терміном “dance steps” або ж “basic steps”. Тоді як другий термін логічно використовують для позначення елементів, які виконують не тільки ногами (тобто усім тілом, або його верхньою частиною). Таким способом виникає неточність у формулюваннях. Відтак у відео нема

будь-яких пояснень до показаних елементів. Наявна лише їх наочна демонстрація окремо і у вигляді танцювальної комбінації.

Також викликає питання той факт, що у відео показано елементи не тільки паппінгу, а й інших ілюзорних стилів, зокрема вейвінгу (англ. *waving*) та снейкінгу (англ. *snaking*). Це такі елементи (в порядку, продемонстрованому у відео): “popping”, “the shamrock”, “the king cobra”, “arm wave”, “tidal wave”. Якщо перші два можна вважати фундаментальними складовими паппінгу, то останні три не є такими. Зі слів Тімоті Ерла Соломона (англ. *Timothy Earl Solomon*): “паппінг – це скорочення м’язів у відповідності з ритмом та музикою” [17, 0:43], а також те, що “паппінг не є терміном парасолькою для усіх (ілюзорних) стилів” [17, 0:51]. Відповідно, у відео А. К. Ліла не всі демонстровані елементи можна назвати фундаментальними для паппінгу, зважаючи на слова Т. Е. Соломона, який наголошував, що кожен ілюзорний стиль має власні фундаментальні елементи.

Хоча в таких навчальних відеороботах наявний видовищний вигляд з лаконічною подачею, що може зацікавити глядача, протетам – чимало спірних моментів, через які можуть з’являтися проблеми у правильному розумінні основ танцювального стилю. Зокрема, проблемним є використання термінів та їх співвідношення з демонстрованими елементами. Як було зазначено, не всі показані рухи є фундаментальними для паппінгу, а належать до інших ілюзорних стилів. Проте, у відео ці рухи подано саме як “фундаментальні рухи паппінгу”. Це спонукає танцівників до некоректного висновку, що паппінг є об’єднуючим для усіх ілюзорних стилів. Також це зменшує вагомість інших ілюзорних стилів, які часто використовують танцівники у своїх виступах, та все ж це є окремі стилі, що мають власну історію, основи, концепції.

Висновки. У процесі аналізу танцювальних відеоматеріалів, що розміщені в соціальних мережах, було виявлено, що їх можна умовно розділити на кілька категорій: професійні відеороботи, записи танцювальних виступів, аматорські (необроблені або “живі”) версії, а також навчальні відеоматеріали довгої та короткої тривалості, присвячені різним стилям.

Професійні і аматорські відеороботи суттєво сприяють просуванню та популяризації хореографічного мистецтва загалом, а також окремих його стилів. Також вони стимулюють зацікавлення аудиторії соціальних мереж танцем. Такі аудіовізуальні матеріали поступово з кожним роком виділяються у окремий вид мистецтва, синтезованого на основі хореографії та інформаційних технологій.

Відеозаписи танцювальних виступів виконують функцію як популяризації, так і збереження хореографічних творів, надають можливість ширшій аудиторії глядачів ознайомитися з ними. Як негативну тенденцію можна виділити ризики плагіату записаних танцювальних номерів. Адже запис танцювальної композиції, зазвичай, відбувається повністю.

Під час аналізу навчальних відеоматеріалів з танцю було виявлено, що вони містять чимало спірних тенденцій. З одного боку, такі відео надають більше можливостей вільно вивчати різні стилі хореографічного мистецтва, без прив’язки до фінансового стану чи місця перебування, а лише за наявності доступу до мережі Інтернет і пристрою для відтворення відео. Також вони

допомагають танцівникам просувати себе як тренерам і вчителям танцю, демонструючи у вільному доступі власні навички як виконавця, так і викладача. З іншого боку – проблемним залишається питання перевірки достовірності інформації, поданої у таких відео, оскільки в них дуже часто бракує або недостатньо пояснень методичних принципів виконання продемонстрованих елементів, важливих історичних фактів. У таких відео проблемним аспектом є використання термінології для позначення стилів: іноді вона подається недостовірно, а іноді автори підміняють загальноприйняті терміни власними або невідповідними назвами.

Особливо багато питань до коротких навчальних відеоматеріалів, які здебільшого публікують у соціальних мережах Instagram і TikTok. У зв'язку з обмеженістю максимальної тривалості відео на таких платформах, опублікованим навчальним відеоматеріалам часто бракує детальних пояснень та аргументації, що може призвести до хибного засвоєння продемонстрованих елементів танцівниками, які послуговуються такими джерелами.

Оскільки формат танцювальних відео у майбутньому лише набиратиме популярності, існує необхідність окремо детально дослідити кожну категорію наявних танцювальних відеоробіт. Також важливо приділити особливу увагу розширеному дослідженню формату навчальних відеоматеріалів і пошуку способів поширення якісних джерел у відкритому доступі.

Список використаної літератури та джерел

1. Алексєєнко О. С., Гудошник О. В. Скринданс як медійна технологія. *Масова комунікація у глобальному та національному вимірах*. 2020. Вип. 13. С. 5–10.
2. Герц І. І. Сучасний танець і новітні технології: грані взаємодії. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць*, 2023. Вип. 43. С. 58–63.
3. Гойна В. О. Просування бренду студії танцю в соціальних мережах. *Журналістика та реклама: вектори взаємодії : тези доп. III Міжнар. наук.-практ. конф.*, 24 березня 2021 р. Київ : Київ. нац. торг.-екон. ун-т, 2021. С. 95–98.
4. Плахотнюк О. А. Стилi і напрямки сучасного хореографічного мистецтва. *Вісник Міжнародного слов'янського університету. Серія мистецтвознавство*. Харків, 2007. Вип. 1. Х. С. 32–36. URL: <https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2015/03/Plakhotniuk-O.-Styli-i-napriamky-suchasnoho-khoreohrafichnoho-mystetstva-1.pdf>.
5. Плахотнюк О. А., Берест Р. Я., Гарбузюк М. В. Генеза вуличних танців (street dens): трактування основних дефініцій. *Актуальні питання гуманітарних наук : зб. наук. праць молодих вчених Дрогоб. держ. уні-ту ім. Івана Франка*. Дрогобич, 2023. Вип. 65. Т. 2. С. 114–120. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/65-2-15>.
6. Плахотнюк О. А., Середа О. О. Хіп-хоп – танцювальна субкультура молоді. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2024. 144 с.

7. EVERYDAY POPPING. The 17-minute Toyman Style drill is out tomorrow 9AM(PST). We'll start with basic patterns and then get creative, 2024. URL: https://www.instagram.com/p/C84_Sq6SdvJ/ (дата звернення: 04.07.2024).

8. Harrington H. Consumer dance identity: the intersection between competition dance, televised dance shows and social media. *Research in Dance Education*. 2020. Vol. 21(2). P. 169–187. DOI: <https://doi.org/10.1080/14647893.2020.1798394>.

9. Heiland T. L., Murray D. S., Edley P. P. Body image of dancers in Los Angeles: the cult of slenderness and media influence among dance students. *Research in Dance Education*. 2008. Vol. 9(3). P. 257–275. DOI: <https://doi.org/10.1080/14647890802386932>.

10. HopeStyl. 48 of BASIC MOVES in POPPING BOOGALOO DANCE and STYLES that a popper needs to know | ALIREZA SONIC. 2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FQsR1NgMKL0> (дата звернення: 03.07.2024).

11. JABBAWOCKEEZ OFFICIAL. Jabbawockeez Presents REGENERATE. 2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QFfZ1kfiAEs> (дата звернення: 02.07.2024).

12. KIDBOOGIE x MZK x MGF (Alan Castro Leal). #new #popping #foundation steps for this #thursdaysmotivation with a little bit of #waving and #snaking hope you guys enjoy. 2024. URL: <https://www.instagram.com/p/C6wRUwErcub/> (дата звернення: 02.07.2024).

13. Laos R. R. Social Media and Its Effects in the Commercial Dance World. *UC Irvine Electronic Theses and Dissertations*. 2019. 70 p. URL: <https://escholarship.org/uc/item/6dj8x3wp> (дата звернення: 31.06.2024).

14. Li Y. Research on the Current Situation and Strategies of Street Dance Competition Marketing. *Academic Journal of Business & Management*. 2023. Vol. 5. Iss. 15. P. 36–40. DOI: <https://doi.org/10.25236/AJBM.2023.051506>.

15. Official World of Dance. Raw & Rugged 2nd Place Upper | FRONTROW | World of Dance Los Angeles 2015 | #WODLA15. 2015. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sVWwMntzRZ8> (дата звернення: 07.07.2024).

16. Plakhotnyuk O. A. Cosmopolitan processes in the theater of classical ballet. *Knowledge. Education. Law. Management Nauka. Oświata. Prawo. Zarządzanie*. Lublin : Fundacja Instytut Spraw Administracji Publicznej w Lublinie, 2020. No. 5 (33) Vol. 3. P. 38–43. DOI: <https://doi.org/10.51647/kelm.2020.5.3.7>.

17. Red Bull BC One. The Importance of Culture in Dance | 100 Days of Popping | Episode 3. 2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FE30OB7gDKo> (дата звернення: 08.07.2024).

18. Strawhatz. Strawhatz – Koto. 2016. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NPZEGtrkRH8> (дата звернення: 08.07.2024).

19. STYLES UPON STYLES (POPPING DANCE HEADQUARTERS). POPPING DANCE TUTORIAL (MUSCLE CONTROL) POPPING DANCE FOR BEGINNERS (BY JROCK). 2020. URL: https://www.youtube.com/watch?v=JYyGP_fTak&list=PLw_D917RJHAo96jUqr_Brr82LDlqkxjw8&index=24 (дата звернення: 09.07.2024).

20. Zimányi G., Lanszki A. The Influence of Social Media on Hip-Hop Dancers and their Classes. *Tánc és Nevelés. Dance and Education*. 2020. No. 1(1). P. 97–112. DOI: <https://doi.org/10.46819/TN.1.1.97-11297>.

Reference

1. Aleksieienko, O. S., Hudoshnyk, O. V. (2020). Skryndans yak mediina tekhnolohiia [Screendance as a media technology]. *Masova komunikatsiia u hlobalnomu ta natsionalnomu vymirakh*, 13, 5–10 [in Ukrainian].

2. Herts, I. I. (2023). Suchasnyi tanets i novitni tekhnolohii: hrani vzaiemodii [Modern dance and the latest technologies: facets of interaction]. *Mystetstvoznavchi zapysky : zb. nauk. pr.*, 43, 58–63 [in Ukrainian].

3. Hoina, V. O. (2021). Prosuvannia brendu studii tantsiu v sotsialnykh merezhakh [Promotion of the brand of the dance studio in social networks]. *Zhurnalistyka ta reklama: vektory vzaiemodii : tezy dop. III Mizhnar. nauk.-prakt. konf. (Kyiv, 24 bereznia 2021 r.)*, 95–98 [in Ukrainian].

4. Plakhotniuk, O. A. (2007). Styli i napriamky suchasnoho khoreorafichnoho mystetstva [Styles and directions of modern choreographic art]. *Visnyk Mizhnarodnoho Slovianskoho universytetu. Seriiia mystetstvoznavstvo*, 1, 32–36. Retrieved from Plakhotniuk-O.-Styli-i-napriamky-suchasnoho-khoreorafichnoho-mystetstva [in Ukrainian].

5. Plakhotniuk, O. A., Berest, R. Ya., Harbuziuk, M. V. (2023). Geneza vulychnykh tantsiv (street dens): traktuvannia osnovnyi definitsii [The genesis of street dances: interpretation of the main definitions]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk : zb. nauk. pr. molodykh vchenykh Drohobyskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka*, 65, 2, 114–120. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/65-2-15> [in Ukrainian].

6. Plakhotniuk, O. A., Sereda, O. O. (2024). Khip-khop – tantsiuvalna subkultura molodi [Hip-hop is a dance subculture of youth] [in Ukrainian].

7. EVERYDAY POPPING [@everydaypopping]. (2024, July 1). The 17-minute Toyman Style drill is out tomorrow 9AM(PST). We'll start with basic patterns and then get creative [Video]. Retrieved from https://www.instagram.com/p/C84_Sq6SdvJ/ [in English].

8. Harrington, H. (2020). Consumer dance identity: the intersection between competition dance, televised dance shows and social media. *Research in Dance Education*, 21(2), 169–187. <https://doi.org/10.1080/14647893.2020.1798394> [in English].

9. Heiland, T. L., Murray, D. S., & Edley, P. P. (2008). Body image of dancers in Los Angeles: the cult of slenderness and media influence among dance students. *Research in Dance Education*, 9(3), 257–275. <https://doi.org/10.1080/14647890802386932> [in English].

10. HopeStyl. (2021, October 20). 48 of BASIC MOVES in POPPING BOOGALOO DANCE and STYLES that a popper needs to know | ALIREZA SONIC [online video]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=FQsR1NgMKL0> [in English].

- 11.JABBAWOCKEEZ OFFICIAL. (2014, February 18). Jabbawockeez Presents REGENERATE [online video]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=QFfZ1kfiAEs> [in English].
- 12.KIDBOOGIE x MZK x MGF (Alan Castro Leal) [@kidboogie_official]. (2024, May 9). #new #popping #foundation steps for this #thursdaymotivation with a little bit of #waving and #snaking hope you guys enjoy [Video]. Retrieved from <https://www.instagram.com/p/C6wRUwErcub/> [in English].
- 13.Laos, R. R. (2019). Social Media and Its Effects in the Commercial Dance World. UC Irvine Electronic Theses and Dissertations. Retrieved from <https://escholarship.org/uc/item/6dj8x3wp> [in English].
- 14.Li, Yuexin. (2023). Research on the Current Situation and Strategies of Street Dance Competition Marketing. *Academic Journal of Business & Management*, 5/15, 36–40. <https://doi.org/10.25236/AJBM.2023.051506> [in English].
- 15.Official World of Dance. (2015, August 20). Raw & Rugged 2nd Place Upper | FRONTROW | World of Dance Los Angeles 2015 | #WODLA15 [online video]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=sVWwMntzRZ8> [in English].
- 16.Plakhotnyuk, O. A. (2020). Cosmopolitan processes in the theater of classical ballet. *Knowledge. Education. Law. Management Nauka. Oświata. Pravo. Zarządzanie*. Lublin: Fundacja Instytut Spraw Administracji Publicznej w Lublinie, 5 (33) / 3, 38–43. <https://doi.org/10.51647/kelm.2020.5.3.7> [in English].
- 17.Red Bull BC One. (2018, September 19). The Importance of Culture in Dance | 100 Days of Popping | Episode 3 [online video]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=FE30OB7gDKo> [in English].
- 18.Strawhatz. (2016, December 18). Strawhatz – Koto [online video]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=NPZEGtrkRH8> [in English].
- 19.STYLES UPON STYLES (POPPING DANCE HEADQUARTERS). (2020, March 17). POPPING DANCE TUTORIAL (MUSCLE CONTROL) POPPING DANCE FOR BEGINNERS (BY JROCK) [online video]. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=JYoGP_fTak&list=PLw_D917RJHAo96jUqr_Brr82LDlqxkjw8&index=24 [in English].
- 20.Zimányi, G., Lanszki, A. (2020). The Influence of Social Media on Hip-Hop Dancers and their Classes. *Tánc és Nevelés. Dance and Education*, 1(1), 97–112. <https://doi.org/10.46819/TN.1.1.97-11297> [in English].

**ILLUSTRATION OF CHOREOGRAPHIC ART ON SOCIAL MEDIA
(A FOCUS ON STREET DANCE STYLES IN DANCE VIDEO FORMATS)****Vitalii DUBININ**

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

A sample of dance videos focusing on street dance styles was analyzed to identify the characteristic features of choreographic art representation on the Internet and social networks. The analysis found that these videos can be conditionally divided into several categories: professional dance video works, recordings of dance performances, amateur (unprocessed or “live”) dance videos, and both long-term and short-term educational materials on various dance styles. For each category, distinct characteristics were identified, and their potential positive and negative effects were studied. The need to examine the influence of social networks on choreographic art was also emphasized. Research Objective: To identify both positive and negative trends in the coverage of choreographic art on social networks using dance videos, particularly focusing on street dance styles like hip-hop and popping.

Scientific Novelty: This article analyzes the phenomenon of dance videos and their impact on the coverage of choreographic art in social networks, highlighting both the positive and negative trends of this process.

Conclusions: The analysis of dance video works posted on social networks revealed that they can be categorized into several types: professional dance video works, recordings of dance performances, amateur dance videos (unprocessed or “live”), and educational materials on various dance styles.

Both professional and amateur video works have a significant positive impact on promoting and popularizing choreographic art in general, as well as its individual styles. They also stimulate the interest of social media audiences in dance. These video works are increasingly emerging each year as a separate art form, synthesized from choreography and information technology.

Recordings of dance performances serve both to popularize and preserve choreographic works, allowing a broader audience to become familiar with them. However, a negative trend is the risk of plagiarism, as the recording of a dance composition typically occurs in full.

When analyzing educational video materials on dance, a range of controversial trends was observed. On one hand, these videos provide more opportunities for individuals to freely study different styles of choreographic art, regardless of their financial status or location (as long as they have access to the Internet and a device to play videos). They also allow dancers to promote themselves as trainers and teachers by showcasing their skills in a publicly accessible format. On the other hand, the reliability of the information provided in such videos can be problematic. Often, they lack sufficient explanations of the methodological principles behind the demonstrated elements and key historical facts. Additionally, terminology used in these videos can sometimes be inaccurate, with authors distorting commonly accepted terms or replacing them with their own inappropriate terminology.

Particularly concerning are short educational video materials, which are predominantly published on social networks like Instagram and TikTok. Due to the limited maximum video duration on these platforms, such educational materials often lack detailed explanations and arguments, which can lead to incorrect understanding of the demonstrated elements by dancers using these resources.

As the dance video format continues to gain popularity in the future, it will be essential to investigate each category of existing dance video works in depth. Special attention should also be given to expanding research into the format of educational materials and finding ways to distribute high-quality educational resources in open access.

Keywords: dance, art, culture, dance video, street dance styles, popping, social networks, choreographic art.

Стаття надійшла до редколегії 09.02.2025

Прийнята до друку 28.04.2025

УДК 793.3.03:659.126

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.299–306>

ВПЛИВ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА НА ІДЕНТИФІКАЦІЮ БРЕНДУ

Денис ЖОЛНА

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-9041-560X>

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

Проаналізовано, як хореографічне мистецтво впливає на формування та зміцнення ідентифікації бренду, досліджуючи його роль у візуальній та емоційній комунікації. Зокрема, розглянуто механізми, за допомогою яких танець як форма мистецтва може бути інтегрований у маркетингові стратегії компаній для створення унікального іміджу бренду та залучення аудиторії. Окрему увагу приділено використанню хореографії в рекламних кампаніях та цифровому контенті. Танцювальні елементи візуально підсилюють емоційне сприйняття бренду, формуючи певні асоціації та закріплюючи головні меседжі у свідомості споживачів. Завдяки динаміці руху, синхронізації з музичним супроводом та естетичній складовій хореографія стає потужним інструментом для передавання корпоративних цінностей, посилення емоційного впливу та підвищення впізнаваності бренду. Розглянуто, як танець може сприяти створенню іміджу бренду в контексті цифрового маркетингу, зокрема в соціальних мережах, де відеоконтент має значну перевагу. Крім того, вивчено взаємозв'язок між традиційною та сучасною хореографією у бренд-комунікаціях, розглядаючи, як різні стилі танцю можуть впливати на позиціонування бренду. Виявлено, що класичний балет використовують для створення образу елегантності та розкоші, тоді як сучасний танець і хіп-хоп допомагають брендам позиціонувати себе як інноваційні, креативні та орієнтовані на молодіжну аудиторію.

Розкрито потенціал хореографії як багатовимірного інструменту бренд-комунікацій, що поєднує мистецтво, емоційний вплив та комерційну ефективність.

Ключові слова: хореографія, бренд, ідентифікація бренду, маркетинг, візуальна комунікація, емоційний вплив, реклама, бренд-стратегія, танцювальне мистецтво, соціальні мережі.

Постановка проблеми. У сучасному конкурентному середовищі бренди прагнуть створити унікальну ідентичність, що допомагає виділитися серед численних аналогічних пропозицій. Традиційні маркетингові стратегії, засновані на логотипах, кольоровій гамі та слоганах, уже не є достатніми для ефективного залучення аудиторії. У зв'язку з цим бренди активно шукають нові засоби комунікації, які дають можливість налагодити глибший емоційний

зв'язок зі споживачами. Одним із таких інструментів є хореографічне мистецтво, яке, завдяки руху, ритму та пластичності, має потужний емоційний вплив і здатне формувати певні асоціації з брендом. Танцювальні постановки часто використовують у рекламі, соціальних мережах, брендових подіях та цифрових кампаніях, проте їхній вплив на ідентифікацію бренду залишається малодослідженим. Отже, виникає необхідність у глибшому дослідженні ролі хореографії в бренді, визначенні її впливу на споживче сприйняття та аналізі успішних практик використання танцю в маркетингових стратегіях.

Аналіз попередніх досліджень. Праці, такі як Гагорт Г. “Менеджмент мистецтва: підприємницький стиль” (2008), Крикавський Є. В. “Маркетинговий менеджмент” (2014) та Кузьмін О. Є. “Основи менеджменту” (2007), є важливими стосовно менеджменту в культурній та мистецькій сфері для створення стратегій бренду. Вони доводять, що для успішної ідентифікації бренду потрібно брати до уваги емоційну складову, яку може створити хореографія. Виступи, танцювальні шоу та відео можна використовувати не тільки для продажу товарів чи послуг, а й для формування унікальної емоційної ідентичності бренду. Зокрема, хореографія є важливим елементом для передавання культурних цінностей та побудови зв'язку з аудиторією. Вивчення танцю як форми емоційної комунікації підтверджують праці таких авторів, як Шерер К. Р. “Що таке емоції?” (2005). Він показує, що танець, завдяки своїй виразності та емоційній насиченості, здатний створювати унікальні асоціації у споживача, що сприяють формуванню стійкої ідентичності бренду. Емоційна складова, яку передає танець, може бути використана для посилення впізнаваності бренду, а також для впливу на сприйняття його емоційних характеристик. Дослідження в галузі культури та менеджменту, зокрема праці “Менеджмент у сфері культури” (2006) та “Основи менеджменту. Теорія і практика” (2017), свідчать про те, що ефективна інтеграція хореографії з іншими елементами бренду (наприклад, логотипами, слоганами або продуктами) дає змогу створити цілісну ідентичність. Танцювальні елементи допомагають розкривати емоційні аспекти бренду і створювати незабутнє враження у споживачів. Попри наявність досліджень у сфері маркетингу, мистецтва та брендингу комплексний аналіз впливу хореографічного мистецтва на бренд-айдентіку залишається недостатньо розробленим. Це свідчить про необхідність подальших досліджень та аналізу практичного використання хореографії у формуванні іміджу бренду.

Мета статті – визначити роль хореографічного мистецтва у формуванні ідентифікації бренду, дослідження спрямоване на виявлення механізмів, за допомогою яких танець може стати частиною бренд-комунікацій, підвищити пізнаваність бренду, емоційно впливати на споживачів та формувати унікальний імідж компанії.

Завдання дослідження – розглянути хореографію як засіб невербальної комунікації у бренд-маркетингу, дослідити вплив танцювальних постановок на емоційне сприйняття бренду та визначити, як різні стилі танцю можуть впливати на формування бренд-айдентіки.

Виклад основного матеріалу. Хореографічне мистецтво, зазвичай пов'язане з художнім виразом та розвагами, відіграє несподівано значну роль у

формуванні ідентичності бренду. Танцювальні рухи можуть передавати потужні меседжі, викликати емоції та залишати незабутні враження в аудиторії. У цьому розділі ми розглянемо, як саме хореографія танцю впливає на сприйняття бренду, взаємодію з клієнтами та загальну цінність бренду. Так само, як логотип, кольорова гама чи слоган відображають основні цінності компанії, хореографія танцю може фізично втілювати ці принципи. Наприклад, стартап, що пишається своєю інноваційністю та гнучкістю, може використати сучасний танець із плавними рухами, несподіваними переходами та динамічною енергією. Натомість традиційний вальс більше пасуватиме бренду, що акцентує увагу на спадковості та елегантності. Ось, наприклад, знаменита кампанія Nike “Just Do It” зазначила спортсменів, які виконують потужні танцювальні рухи, підкреслюючи прагнення бренду до подолання меж і досягнення величі. Бренди постійно шукають способи виділитися на насиченому ринку. У сучасному маркетинговому просторі бренди дедалі частіше торкаються хореографічного мистецтва як до засобу створення унікальної ідентичності та емоційного зв’язку з аудиторією [1, с. 72]. Добре продумана хореографія може перетворити звичайний запуск продукту чи корпоративний захід на захопливий досвід. Чи то флешмоб на виставці, чи синхронізований танець під час презентації, несподіваність і креативність приваблюють увагу. Танцювальне мистецтво, яке виходить за межі мовних бар’єрів і напряду, впливає на емоції. Коли бренд використовує танець у своїй маркетинговій стратегії, він стосується до універсальної мови, яка відгукується у різних аудиторій. Чи то прониклива сучасна постановка, чи енергійний хіп-хоп-номер – емоційний ефект зберігається надовго. Кожен бренд має власну індивідуальність – грайливу, вишукану, бунтарську чи турботливу. Хореографія дає змогу фізично виразити цю особистість. Наприклад, люксовий модний бренд може використати елегантні балетні рухи, тоді як стрітвер-лейбл може надати перевагу брейк-дансу та фрістайлу. Танці об’єднують людей, створюючи відчуття спільності. Бренди, які організовують танцювальні заходи, майстер-класи чи челенджі, запрошують аудиторію до активної участі. Інклюзивність є головним фактором – чи то традиційні народні танці, чи сучасні ф’южн-перформанси. Впізнаваність є головним фактором успіху бренду. Хореографія може стати фірмовим елементом, що відрізняє бренд від конкурентів. Багато успішних рекламних кампаній використовували культові танцювальні програми, які не тільки розважали, а й вбудовували бренд у колективну пам’ять споживачів.

Теорія втіленого пізнання припускає, що людське пізнання глибоко вкорінене в тілесному досвіді. Коли люди спостерігають за танцювальними рухами, пов’язаними з брендом, або беруть участь у них, нейронні процеси кодують ці рухи так, що покращує запам’ятовування та впізнавання. Дзеркальні нейрони, які спрацьовують як під час акту, так і під час спостереження, сприяють неявному засвоєнню пов’язаної з брендом хореографії, що приводить до сильніших асоціацій з брендом. Дослідження в галузі когнітивної психології підтверджують ідею, що рухове навчання покращує збереження пам’яті. Це пояснює, чому бренди, які охоплюють фірмові танцювальні рухи у свої маркетингові кампанії, мають вищі показники

впізнаваності бренду. Дослідження щодо сприйняття танцю показують, що естетично приємні рухи активують систему винагороди мозку, зокрема вентральний стріатум, підкіркове утворення переднього мозку, і орбітофронтальну кору. Ці області асоціюються із задоволенням, мотивацією та прийняттям рішень. Коли споживачі відчують добре виконані танцювальні послідовності в зусиллях з брендингу, їх нейронна взаємодія зростає, що приводить до посилення позитивних асоціацій з брендом.

Синхронізація руху з музикою – явище, відоме як захоплення – також сприяє привабливості бренду. Ритмічні рухи в рекламі та вмісті соціальних мереж створюють мультисенсорний досвід, який підсилює ідентичність бренду. Добре поставлений танець не тільки привертає візуальну увагу, а й викликає дофамінергічні реакції, роблячи досвід брендингу приємнішим. Також варто згадати ще одне явище під назвою емоційний брендинг, що належить до маркетингових стратегій, які викликають міцні емоційні зв'язки між споживачами та брендами. Танець за своєю суттю емоційний, оскільки він передає розповіді за допомогою виразу тіла. Дослідження афективної психології показують, що моделі рухів можуть викликати певні емоції – плавні, розмашисті рухи викликають відчуття спокою та елегантності, тоді як різкі, енергійні – хвилювання та силу. Розкішні бренди, такі як Chanel і Dior, використовують хореографію, натхненну балетом, щоб передати витонченість і грацію, підкріплюючи своє позиціонування високого рівня. І навпаки, такі бренди, як Adidas і Nike, об'єднують міські та вуличні стилі танців, щоб узгодити їх із темами стійкості, атлетизму та самовираження. Загалом танець є потужним засобом для оповідання історій. Семіотичний аналіз руху показує, що різні стилі танцю мають унікальні культурні значення. Бренди, які інтегрують культурно значимі танцювальні форми у свої кампанії, можуть налагодити глибші зв'язки з цільовою демографічною групою. Використання танцю у рекламних кампаніях сприяє глибшому емоційному залученню аудиторії. Є. Крикавський наголошує, що креативний візуальний контент з використанням руху помітно впливає на споживчі емоції та поведінку [2, с. 274]. Дослідження також свідчить про ефективність відео з елементами хореографії в утриманні уваги глядачів, порівняно з традиційними форматами реклами [3, с. 211]. Якщо згадати корпоративний брендинг, то це явище виходить за рамки логотипів і слоганів; він охоплює загальну ідентичність та індивідуальність компанії. Танець, як форма мистецтва, є потужним засобом, за допомогою якого бренди можуть виражати свою ідентичність у візуально захоплюючий та емоційно резонансний спосіб. Залучаючи танець до своїх зусиль із брендингу, компанії можуть ефективно передавати свої цінності, культуру та унікальні характеристики.

Наприклад, технологічна компанія, відома своїми інноваціями, може використовувати сучасний танець як символ творчості та перспективного мислення. З іншого боку, люксовий бренд може обрати класичні танцювальні форми, щоб передати елегантність і витонченість. Вибір танцювального стилю, хореографії та навіть використовуваної музики можна адаптувати відповідно до ідентичності бренду, створюючи цілісне та автентичне уявлення про компанію. Одним із найпереконливіших аспектів танцю є його здатність

викликати емоції та спілкуватися з аудиторією на більш глибокому рівні. У сучасному маркетинговому просторі бренди дедалі частіше звертаються до хореографічного мистецтва як до засобу створення унікальної ідентичності та емоційного зв'язку з аудиторією. Як зазначає Г. Гагорт, мистецький менеджмент передбачає пошук нетрадиційних форм виразності, зокрема через залучення сценічних мистецтв до маркетингових стратегій [1, с. 132]. У контексті корпоративного брендингу цей емоційний зв'язок може кардинально змінити ситуацію. Коли аудиторія відчуває емоційний зв'язок із брендом, вона, насамперед, розвине почуття лояльності та довіри. Танцювальні виступи на корпоративних заходах чи в маркетингових кампаніях можуть викликати широкий спектр емоцій – від хвилювання та радості до ностальгії та натхнення. Ці емоції резонують з аудиторією, створюючи бренд більш відомим і таким, що запам'ятовується. Наприклад, бренд, який залучає танець у свою маркетингову кампанію для увиразнення культурного розмаїття, може створити відчуття інклюзивності та спільних цінностей, сприяючи міцному емоційному зв'язку зі своєю різноманітною аудиторією. На переповненому ринку дуже важливо виділятися серед конкурентів. Танець пропонує компаніям унікальний і творчий спосіб виділитися. Хоча багато брендів покладаються на традиційні маркетингові методи, ті, які використовують танець у своїх зусиллях з брендингу, можуть привернути увагу несподіваним і вражаючим способом. Варто згадати корпоративні заходи, під час яких кілька брендів демонструють свої продукти чи послуги. Добре поставлена танцювальна вистава може стати “фокусом” – привернути увагу аудиторії та залишити незабутнє враження. Ця унікальність не тільки виділяє бренд, а й позиціонує його як інноваційний і перспективний: якості, які високо цінують у сучасному діловому світі.

Висновки. Інтеграція танцювальної хореографії в ідентичність бренду є конвергенцією мистецтва, науки та маркетингу. Завдяки втіленій когнітивності, нейроестетичній привабливості, культурній розповіді та цифровій взаємодії хореографічний рух покращує впізнаваність бренду, емоційний зв'язок і лояльність споживачів. Оскільки цифрові платформи та технології будуть розвиватися і надалі, бренди, які використовують експресивну та пізнавальну силу танцю, залишатимуться в авангарді інноваційних маркетингових стратегій. Крім того, наукове розуміння психологічних і неврологічних ефектів танцю демонструє його потенціал як інструменту переконливого брендингу. Здатність танцю викликати емоції, створювати культурну релевантність і використовувати цифрову видимість позиціонує його як важливий елемент у сучасному ландшафті брендингу. Оскільки бренди прагнуть налагодити глибші стосунки зі споживачами на дедалі більш насиченому ринку, стратегічне застосування хореографічних рухів буде важливим для визначення ідентичності бренду, сприяння взаємодії та забезпечення довгострокового успіху.

Список використаної літератури та джерел

1. Гагорт Г. Менеджмент мистецтва: підприємницький стиль. Львів : Літопис, 2008. 358 с.

2. Крикавський Є. В. Маркетинговий менеджмент : навч. посібник. Львів : Вид-во Львів. політехніки, 2014. 380 с.
3. Кузьмін О. Є. Основи менеджменту. Київ : Академвидав, 2007. 462 с.
4. Менеджмент у сфері культури : навч. Посібник. Одеса : Центр практичного менеджменту культури, 2006. Кн.1. 274 с.
5. Менеджмент: питання та відповіді : навч. посібник / [заг. ред. проф. Мошека Г. Є.]. Харків : Діса плюс, 2016. 940 с.
6. Основи менеджменту. Теорія і практика : навч. посібник / за заг. ред. проф. Мошека Г. Є. Київ : Ліра-К, 2017. 528 с.
7. Крись А. Сценічна бална хореографія як явище сучасних видовищних мистецтв : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київський національний університет культури і мистецтв ; Міністерство освіти і науки України. Київ, 2023. 230 с.
8. Погребняк М. Танець “модерн” ХХ ст.: витоки, стильова типологія, панорама історичної ходи, еволюція : монографія. Полтава : ПНПУ ім. В. Г. Короленка, 2015. 312 с.
9. Семенова Н. Тенденції розвитку сучасної національної балетної вистави. *Хореографія ХХІ століття: мистецький та освітній потенціал : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Київ, 15–16 квітня 2016 р.)*. Київ : КНУКіМ, 2016. С. 139–143.
10. Чернишова А. Сценічний костюм як засіб відображення ідеї хореографічного твору. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського*. 2012. № 11, 12. С. 27–34.
11. Кіптілова Н. В., Костур І. А., Колесник С. І. Методика роботи над створенням етюдів у характерах народно-сценічних танців освоєних за попередні семестри навчання з дисципліни “Теорія та методика викладання народно-сценічного танцю” . Навч.-метод. вказівки. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2022.
12. Кравчук О. Г. Імпровізаційні витоки та форми сучасного танцю [Електронний ресурс]. *Вісник МСВ. Сер. : мистецтвознавство*. 2011. Т. XIV. № 2.
13. Cross E. S., Hamilton A. F., & Grafton S. T. Building a motor simulation de novo: Observing dance by expert dancers. *NeuroImag.* (2006). № 31(3), С. 1257–1267.
14. Hanna J. L. Dancing and identity in a globalized world. *Anthropology News*. 2010. № 51(6). С. 15,16.
15. Scherer K. R. What are emotions? And how can they be measured? *Social Science Information*. 2005. № 44(4). С. 695–729.

References

1. Gagort, H. (2008). *Management of art: An entrepreneurial style*. Lviv: Litopys.
2. Krykavskiy, Y. V., Deineha, I. O., Deineha, O. V., & Lorvi, I. F. (2014). *Marketing management: A textbook*. Lviv: Lviv Polytechnic Publishing House.

3. Kuzmin, O. Ye., & Melnyk, O. I. (2007). *Fundamentals of management*. Kyiv: Akademvydav.
4. Yaromich, S. A. (2006). *Management in the field of culture: A textbook*. Odesa: Center for Practical Cultural Management, 1.
5. Moshek, H. Ye. (Ed.). (2016). *Management: Questions and answers: A textbook for distance learning*. Kharkiv: Disa Plus.
6. Moshek, H. Ye. (Ed.). (2017). *Fundamentals of management. Theory and practice: A textbook*. Kyiv: Lira-K.
7. Krys, A. (2023). *Stage ballroom choreography as a phenomenon of contemporary performing arts* (PhD dissertation). Kyiv National University of Culture and Arts. Kyiv, Ukraine.
8. Pohrebniak, M. (2015). *Modern dance of the 20th century: Origins, stylistic typology, historical panorama, evolution: A monograph*. Poltava: Poltava National Pedagogical University named after V. G. Korolenko.
9. Semenova, N. (2016). Trends in the development of modern national ballet performances. In *Choreography of the 21st century: Artistic and educational potential: Materials of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference*. Kyiv: KNUKiM, 133–143.
10. Chernyshova, A. (2012). Stage costume as a means of reflecting the idea of a choreographic work. *Scientific Bulletin of the South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushinsky*, 11,12, 27–34.
11. Kyptilova, N. V., Kostur, I. A., & Kolesnyk, S. I. (2022). “Methodology for creating études in the styles of folk-stage dances studied in previous semesters” for the discipline “Theory and methodology of teaching folk-stage dance”. *Educational and methodological guidelines*. Lviv: Ivan Franko National University of Lviv.
12. Kravchuk, O. H. (2011). Improvisational origins and forms of contemporary dance. *Bulletin of MSU, Art Studies*, XIV(2).
13. Cross, E. S., Hamilton, A. F., & Grafton, S. T. (2006). [Electronic resource]. Building a motor simulation de novo: Observing dance by expert dancers. *NeuroImage*, 31(3), 1257–1267.
14. Hanna, J. L. (2010). Dancing and identity in a globalized world. *Anthropology News*, 51(6), 15, 16.
15. Scherer, K. R. (2005). What are emotions? And how can they be measured? *Social Science Information*, 44(4), 695–729.

THE INFLUENCE OF CHOREOGRAPHIC ART ON BRAND IDENTIFICATION

Denys ZHOLNA

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

The article analyzes how choreographic art influences the formation and strengthening of brand identification, exploring its role in visual and emotional communication. It particularly examines the mechanisms by which dance, as an art form, can be integrated into companies' marketing strategies to create a unique brand image and attract an audience.

Special attention is paid to the use of choreography in advertising campaigns and digital content. Dance elements visually enhance the emotional perception of a brand, forming specific associations and consolidating key messages in the minds of consumers. Due to the dynamics of movement, synchronization with musical accompaniment, and the aesthetic components of choreography, it becomes a powerful tool for conveying corporate values, enhancing emotional impact, and increasing brand recognition.

The article also discusses how dance can contribute to creating a brand image in the context of digital marketing, particularly on social networks, where video content has a significant advantage. In addition, the study examines the relationship between traditional and modern choreography in brand communications, considering how different dance styles can affect brand positioning. It turns out that classical ballet is often used to create an image of elegance and luxury, while modern dance and hip-hop help brands position themselves as innovative, creative, and focused on a youthful audience.

Thus, the article reveals the potential of choreography as a multidimensional tool for brand communication, combining art, emotional impact, and commercial effectiveness.

Keywords: choreography, brand, brand identification, marketing, visual communication, emotional impact, advertising, brand strategy, dance art, social media.

Стаття надійшла до редколегії 10.03.2025

Прийнята до друку 28.04.2025

УДК 780.616; 792.5

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.307–319>

ПОСТАТЬ ВОЛОДИМИРА МУХИ ЯК ПРИКЛАД КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У ХОРЕОГРАФІЧНОМУ КОЛЕКТИВІ НАРОДНОГО ТАНЦЮ

Іван НИКОРОВИЧ

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6610-5823>

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

Проаналізовано особистий досвід практикуючого концертмейстера в ансамблі народного танцю. Для дослідження було обрано один з найвідоміших танцювальних колективів Львова – Заслужений ансамбль танцю України “Юність”, а також проведено інтерв’ю з концертмейстером Володимиром Мухой, який працює з цим колективом майже 35 років. Аналіз творчого шляху концертмейстера В. Мухи окреслює основні аспекти його професійного становлення, зокрема значущість ранньої практики, освоєння технік виконання музичного супроводу народних танців і специфіки роботи з хореографами. Проведене дослідження дає можливість розглянути діяльність концертмейстера в хореографічних колективах як складне та багатогранне явище, яке потребує від музиканта специфічних навичок та глибоких знань як у сфері музичного мистецтва, так і в хореографії. Простежено формування концертмейстерських навичок у процесі здобуття професійної академічної освіти, а також у практичній роботі з хореографічним колективом, що потребує від музиканта активної інтеграції в нове творче середовище. Зосереджено увагу на важливості співпраці між концертмейстером і хореографом, яка є основою гармонійного поєднання музики і танцю. Підкреслено необхідність створення умов для розвитку творчих партнерських відносин у рамках навчальних програм і професійної діяльності.

Ключові слова: танець, музика, хореографічне мистецтво, концертмейстер хореографії, концертмейстерська діяльність, синтез мистецтв.

Актуальність дослідження. Українське хореографічне мистецтво є важливою частиною світової хореографічної культури. У галузі українського народного танцю працюють численні хореографічні колективи, найпопулярнішим з яких – Національний заслужений академічний ансамбль танцю України ім. П. Вірського. Одним із найвідоміших танцювальних колективів Львова, який за роки своєї творчої діяльності здобув широку популярність в Україні та за її межами, є Заслужений ансамбль танцю України “Юність”. Він заснований у 1964 р. відомим українським хореографом

Мирославом Вантухом (зараз М. Вантух – генеральний директор та художній керівник Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського, Герой України), а з 1980 р. й дотепер ансамблем керує Михайло Ваньовський – Народний артист України. За 60 літ свого існування ансамбль співпрацював із багатьма музикантами, серед яких: Тарас Баран, Станіслав Хитряк, Юрій Чекин, Сергій Кушнірук та багато ін.

З 1989 р. ансамбль співпрацює з концертмейстером Володимиром Мухой¹, випускником Львівської державної консерваторії імені Миколи Лисенка, в якій він здобув вищу музичну освіту як баяніст та диригент оркестру.

Дослідження базується на напівструктурованому інтерв'ю з В. Мухой, одним із сучасних представників когорти досвідчених концертмейстерів народних танців у Львові кінця XX – початку XXI ст. Аналіз цього інтерв'ю допомагає детально розглянути специфіку роботи концертмейстера народного танцю, а також окреслити важливі аспекти, пов'язані з цим видом діяльності.

Важливо зазначити, що ансамбль також співпрацює з акомпаніатором-піаністом, який забезпечує музичний супровід класичного екзерсису. Акордеоністи супроводжують комбінації, що базуються на рухах народного танцю, а також беруть участь у репетиціях хореографічних композицій у народному стилі. Таким способом у роботі ансамблю “Юність” чітко простежується диференціація між концертмейстерами класичного та народного танцю.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Теоретичною базою дослідження стали праці вітчизняних та зарубіжних дослідників хореографії, музикознавства та педагогіки. Наукові погляди на особливості професійної діяльності концертмейстера хореографії бачимо у працях Е. Девідсона [2], О. Єфімової [9], В. Зоріна [11], Н. Коресандович [13], Р. Кундиса [14], В. Моултона [5], О. Настюк [17], С. Раша [5], Н. Слупської [20], І. Степанюка [21], С. Фросі [3]. Наукове опрацювання концертмейстерської діяльності з погляду музикознавства відображено у працях Т. Грінченка [7] і Т. Молчанової [15; 15]. Педагогічним аспектам теорії та методики формування концертмейстерських умінь присвячено статтю І. Каленик [12].

¹**Володимир Олексійович Муха** — львівський музикант, баяніст, диригент, концертмейстер. Народився 12 травня 1956 р. в с. Глуховичі на Львівщині. Здобув професійну музичну освіту у Львівському музичному училищі ім. С. Людкевича (1971–1976) та Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка (1976–1981).

Свою викладацьку діяльність розпочав у 1980 р. і як учитель баяна у Львівській музичній школі № 3. Упродовж 1980–1985 рр. працював концертмейстером Народного ансамблю танцю “Горицвіт” Львівського медичного інституту. Від 1989 року – концертмейстер Заслуженого ансамблю танцю України “Юність”, з яким активно гастролював у країнах Європи, а також співпрацював з балетмейстером ансамблю Богданом Ткачишином під час постановок українських танців у Канаді.

У середині 90-х років минулого століття брав участь у волонтерських місіях Червоного Хреста в м. Аахен (Німеччина) з метою збору коштів для постраждалих від аварії на ЧАЕС.

Як диригент оркестру ансамблю “Юність” здійснив низку гастрольних виступів і запис фонограм, зокрема до “Сюїти польських танців” і “Циганського танцю”.

2. Сьогодні В. Муха обіймає посаду головного концертмейстера Заслуженого ансамблю танцю України “Юність”, плідно співпрацюючи з його художнім керівником, Народним артистом України Михайлом Ваньовським та хореографом-репетитором Петром Карпієм. Митець надалі проводить активну концертну діяльність, зокрема виступаючи разом із донькою – співачкою, Заслуженою артисткою України Оксаною Мухой.

Увагу для дослідження привертають також посібники, в яких розглянуто питання концертмейстерської підготовки майбутніх фахівців, зокрема: “Теорія та методика формування концертмейстерських умінь” В. Ревенчука [19], “Самоосвітня діяльність піаніста-концертмейстера: теоретичний аспект: навчальний посібник” Т. Молчанової [15], “Музична хрестоматія для уроків народно-сценічного танцю” О. Голдрича та С. Хитряка [8], “Танець і музика: посібник з танцювального акомпанементу для музикантів та викладачів танцю” Х. Каваллі [0], “Мистецтво балетного акомпанементу: комплексний посібник” Дж. Лішки [4].

Сьогодні в науковій сфері майже нема досліджень, зокрема на основі інтерв’ю з фахівцями, присвячених діяльності концертмейстерів, які працюють з ансамблями народного танцю. Тож **метою** цієї статті є аналіз особистого досвіду концертмейстера-практика в хореографічному колективі.

Методологія. Це дослідження базується на комплексному міждисциплінарному підході, що інтегрує музикознавство та хореологію для глибшого розуміння ролі концертмейстера в хореографічному мистецтві. Аналіз наукових джерел допоміг систематизувати існуючі дослідження, виокремити основні теми та виявити прогалини у вивченні діяльності концертмейстерів. Описовий аналіз допоміг деталізувати функції концертмейстера, його вплив на мистецький процес та взаємодію з хореографами і танцівниками. Дослідницька частина спиралася на метод кейс-стаді, зосереджений на діяльності концертмейстера в Заслуженому ансамблі танцю України “Юність”, де живий музичний супровід відіграє важливу роль у репетиційному та виконавському процесі. У межах цього підходу було проведено відбір кейсу, що ґрунтувався на вагомій мистецькій репутації колективу, виконано збір даних шляхом напівструктурованого інтерв’ю з концертмейстером, а також перегляду репетицій та сценічних виступів. Подальший аналіз отриманої інформації допоміг виокремити основні закономірності, що визначають внесок концертмейстера у робочий процес ансамблю, його співпрацю з хореографами та вплив музичного супроводу на кінцевий мистецький результат.

Виклад основного матеріалу. Концертмейстерство в хореографії є складним явищем, що розвивається на межі перетину хореографічного і музичного мистецтв. Така діяльність вимагає від музиканта багатьох навичок, які практично неможливо здобути в рамках навчальних програм музичних коледжів та академій, де концертмейстерська практика зосереджується на акомпануванні солістам-вокалістам та інструменталістам. Відтак залучення музикантів для супроводу на репетиціях хореографії спричиняє тривалий процес адаптації до нової сфери діяльності, що потребує знання специфіки виконання музичного супроводу в танцювальних студіях й опанування унікальної навички, яку американський дослідник С. Раш описав так: “Ми, музиканти в танці, робимо те, що ми любимо. Ми володіємо унікальною здатністю «бачити звук», або «чути рух», працювати в діалозі з рухом як композитори, постановники та виконавці. Ці здібності є унікальними для світу мистецтва, і в більшості культур вони шануються за особливості мистецького шляху до їх опанування. Кожен з нас має унікальну підготовку, яка готує нас до

цієї кар'єри. Чого не можна сказати про наших теперішніх і майбутніх колег-музикантів в академічних колах, які мають більш-менш стандартизований освітній шлях, що веде до здобуття ступеня доктора філософії у своїй галузі” [5, с. 2].

На складнощах уміння поєднувати танець з музикою наголошує український науковець В. Зорін: “Коли йдеться про роль концертмейстера на заняттях хореографією, його діяльність значно відрізняється від тієї, яка представлена під час акомпанування іншому музиканту. Насамперед, єднання музики та танцю становить складне явище синтетичного характеру. Хоча музика може існувати відокремлено від танцювального начала, проте танець без музичного супроводу зустрічається досить рідко. Саме завдяки тісному взаємозв'язку танцю та музики може виникати екстатичний стан, коли відбувається взаємне доповнення цих мистецьких сфер і розкриття тих потенційних можливостей, що могли існувати в «зародковому» стані та ніколи не розкритись без їхньої взаємодії” [11, с. 42].

У вітчизняній хореографічній культурі концертмейстерська діяльність посідає важливе місце в ансамблях народного танцю. Практика в таких ансамблях потребує від музиканта не тільки фахової музичної освіти, а й тривалого навчання безпосередньо в хореографічному колективі і прямого залучення у репетиційний процес.

Проведене інтерв'ю з концертмейстером-практиком Заслуженого ансамблю танцю України “Юність” В. Мухой дає змогу простежити шлях, формування компетентних навичок роботи музиканта у хореографічному колективі завдяки унікальності його біографії та творчого шляху.

Розпочати вивчення життєвого й творчого шляху концертмейстера В. Мухи можна від початку здобуття ним фахової музичної освіти на відділі народних інструментів Львівського музичного училища ім. С. Людкевича (1972–1976). У процесі навчання, крім опанування основної спеціальності баяніста-інструменталіста, виникали практичні виклики, пов'язані зі здобуттям концертмейстерських навичок у роботі з вокалістами та інструменталістами. Це допомогло розвинути базові вміння, зокрема опанування навичок транспозиції, побудови логічної структури акомпанементу у концертній практиці. “Під час навчання, ми проходили практику акомпанування. Брали участь у концертах з солістами-інструменталістами, зокрема виступали у військовому госпіталі...” [18].

Під час навчання у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка (1976–1981) зростає масштаб професійної діяльності В. Мухи як у ролі виконавця-інструменталіста, так і концертмейстера. На початкових курсах В. Муха отримав практику: залучення до виступів з концертними бригадами (формувалися на базі різних мистецьких закладів, зокрема консерваторії та Львівського училища культури) та танцювальними колективами розширили сферу його професійних компетенцій: “Я вже навчався в консерваторії, а навпроти було культосвітнє училище, там організовували концертні бригади і залучали танцюристів, які там навчалися... Саме в цей час я був залучений до виконання музичного супроводу танцювальних композицій. Ми грали і з солістами-вокалістами, з інструменталістами, а також самі могли виступати як

солісти. Це були перші рази моїх спроб в акомпаніаторстві танців” [18]. На третьому курсі навчання В. Муха почав співпрацювати як концертмейстер з хореографом Володимиром Сахманом, який організовував самодіяльні танцювальні колективи в селищах Дубляни і Малехів неподалік Львова: “Тоді я вже почав вивчати танець... «Гуцулка», «Полька», «Гопак»... Вже бачив, що там і за чим, які є рухи, яку музику підібрати на відповідний рух. Дуже діти тішилися, батьків це також тішило... Ми збирали дітей, робили концерти і, відповідно, я вже мав якийсь прибуток” [18]. Саме опанування репертуару для супроводу репетицій хореографії було одним з найважливіших етапів становлення молодого концертмейстера, важливість цього етапу підтверджує у своєму дослідженні І. Степанюк: “Специфіка виконання народних танців передбачає великий різновид динаміки і характеру виконання, ритмічних побудов, їхніх особливостей, техніки звукоутворення, знань і специфіки звучання, характерних для тієї чи іншої народності. Також багато народних танців потребують надто гарного володіння виконавською технікою і віртуозною грою” [21, с.181]. Саме здобуття професійної музичної освіти дало молодому музикантові можливість поступово опановувати виконання музики народних танців.

Концертмейстерська діяльність дістала свій розвиток після здобуття вищої освіти в ансамблі “Горицвіт” Львівського медичного інституту ім. Д. Галицького (1980–1985). Робота у цьому ансамблі дала можливість поглибити знання про специфіку роботи з хореографічним колективом народного танцю. Зокрема, важливим був досвід закордонних гастрольних поїздок, наприклад, участь у міжнародному фестивалі танцювальних колективів у Франції (1985).

Водночас із роботою в танцювальному ансамблі “Горицвіт” В. Муха в 1981 р. розпочав педагогічну роботу вчителем баяна в музичній школі № 3 м. Львова, що свідчить про широкий спектр професійної діяльності музиканта, який уже на перших етапах вдало поєднував виконавську і педагогічну практику.

Початок діяльності в Заслуженому ансамблі танцю України “Юність”. З 1989 р. В. Муха розпочинає працювати концертмейстером у Заслуженому ансамблі танцю України “Юність” на запрошення диригента оркестру Тараса Барана. Головним балетмейстером ансамблю на той час був Богдан Ткачишин, паралельно з ним у колективі працював також хореограф Тадей Риф’як. Важливою була атмосфера в колективі, яка сприяла дружній співпраці: “До мене дуже добре ставилися, розуміли, що мені треба увійти в репертуар, дуже так акуратно зі мною поводитися і це мене підкупило... і того ж року відбулася моя перша поїздка з ансамблем “Юність” за кордон, в Чехію” [18].

Як бачимо з наведеної цитати В. Мухи, саме сприятлива атмосфера в колективі та взаєморозуміння з хореографами-репетиторами сприяли його вдалому старту у роботі з ансамблем “Юність”. Одну з найвдаліших характеристик співпраці між хореографом і концертмейстером бачимо у праці Х. Каваллі: “Відносини між викладачем і концертмейстером дуже особливі. Вони набагато інтимніші, ніж звичайні відносини між роботодавцем і працівником, і не можуть розвиватися і процвітати без взаємної поваги... Ця

співпраця проявляється не обов'язково в тривалих обговореннях музичних творів під час уроку, а в зустрічі думок, яка зазвичай відбувається поза класом, під час роботи над проблемними питаннями та визначенням спільних цілей” [1, с. 52, 54].

На початку роботи В. Мухи ансамбль співпрацював з відомими у Львові музикантами та аранжувальниками музики до танцювальних композицій – Юрієм Чекіним та Станіславом Хитряком. Саме ці музиканти слугували для концертмейстера-початківця прикладом. “Це були дуже серйозні музиканти... на репетиціях ми працювали завжди в дуетах. Один, як правило, не працював. Я працював з Ю. Чекіним... він був неймовірно віртуозним баяністом і мав великий концертмейстерський досвід, часто імпровізував і грав різні варіації, також брав участь у концертах ансамблю як соліст... А С. Хитряк писав оркестровки. Грав клас [класичний екзерсис. – *І. Н.*] винятково, виконував музику так неймовірно, що коли я вперше прийшов послухати, то подумав: «Звідки він мав в голові стільки різних мелодій?»... Велику частину його виконавського репертуару становили класичні твори” [18].

Варто також зазначити, що тривалий час у складі Заслуженого ансамблю танцю “Юність” був великий мішаний оркестр, який налічував 28 осіб і до складу якого входили: велика струнно-смичкова група, в тому числі віолончелі і контрабаси; група дерев'яних духових; група мідних духових (періодично до складу залучали тубу); барабанна установка; два баяни (партії виконували концертмейстери – Ю. Чекін та В. Муха, в окремих випадках С. Хитряк). Провідні партії в оркестрі зазвичай виконували музиканти Львівської філармонії та Прикарпатського військового округу.

Наявність у В. Мухи освіти диригента оркестру, здобутої в консерваторії, дала йому можливість проводити репетиції з оркестром за відсутності головного диригента Т. Барана. “Володя! Я їду. Подиригуєш оркестром? – А хто може продиригувати? Оскільки я маю також освіту диригента, замінити Т. Барана на час його відсутності не було проблемою. Завдяки постійним репетиціям з хореографічною групою, я знав усі темпи і їхні відхилення, а професійність учасників оркестру, дозволяла не заглиблюватись достеменно в тексти партитур. Головним моїм завданням, як концертмейстера хореографії в ролі диригента, було вести оркестр і чітко показувати зміни темпу і контрасти динамічних відтінків, дуже важливим був контакт з ударником, особливо під час трюкових частин... Саме концертмейстерська практика дозволила мені успішно справитись із цим завданням” [18].

Завдяки диригентській практиці з оркестром, невдовзі під керівництвом В. Мухи було записано фонограми “Циганського танцю” та “Польської сюїти”.

Важливою частиною концертмейстерської діяльності В. Мухи стали поїздки в Канаду для участі в постановках українських танців балетмейстером Б. Ткачишиним: “Я багато разів був в Канаді для участі в постановках танців. Саме ця практика дозволила мені усвідомити, що діяльність концертмейстера виходить далеко за межі звичайного музичного супроводу. Моя робота полягала у створенні музичних композицій для танцювальних постановок, що включала композиторський підхід до аранжування музики від вибору початкових тем та розробки кульмінацій, повільних і швидких епізодів, компонування фінальних

частин, що в результаті надавало цілісності музичній композиції. Якщо, до прикладу, відбувалася постановка гуцульського танцю, необхідним стає використання великої кількості гуцульських мелодій і їх адаптація до хореографічної композиції, запропонованої балетмейстером. В таких моментах і проявляється композиторський хист концертмейстера, що вимагає уваги до деталей та повного занурення в ідею хореографічної постановки. Завершальним етапом такої роботи було укладення фінальної версії клавіру музичного супроводу та запис відео хореографічної композиції під мій акомпанемент” [18].

Сьогодні В. Муха працює на посаді головного концертмейстера Заслуженого ансамблю танцю “Юність” під художнім керівництвом Народного артиста України М. Ваньовського.

Важливим є підсумок, у якому В. Муха дає характеристику концертмейстерській діяльності у хореографічному колективі: “Тобто я веду до того, що будучи концертмейстером хореографії, потрібно мати широкий спектр вмінь і навичок. Починаючи з самого початку по кроках – вивчити танці, вивчити всі мелодії, вміти їх трансформувати, грати у всіх тональностях, зіграти по своєму. Навчитися відчувати танець і підбирати та підкреслювати музику відповідно до його рухів... *Тобто ти маєш бути танцюристом в душі.* Бути концертмейстером – це бути універсальним митцем. Ти мусиш бути і солістом, і диригентом, і композитором, а також досконало розуміти танець, знати його термінологію та особливості. Концертмейстер хореографії – це людина, яка володіє музичними здібностями, технікою виконання, практикою та вмінням взаємодіяти з хореографічними колективом. Віртуозність соліста не гарантує успіху в супроводі ансамблю, якщо немає практичного досвіду і здатності швидко адаптуватися. Щоб досягти майстерності, концертмейстер повинен постійно вчитися, вдосконалюватися і вбирати все, що відбувається навколо – від стилів роботи балетмейстерів до національних особливостей музики. Це складна, але надзвичайно відповідальна справа, яка вимагає глибокого розуміння і повної віддачі” [18].

Висновки. Отже, інтерв’ю з концертмейстером Заслуженого ансамблю танцю України “Юність” В. Мухой допомогло детально простежити процес становлення його професійної майстерності. Здобуті навички та досвід засвідчують важливість тривалого навчання, постійного самовдосконалення та творчого підходу в концертмейстерській діяльності.

Діяльність концертмейстера народної хореографії характеризується універсальністю та високим рівнем творчої складової. Крім технічної підготовки, особливе значення має вміння адаптуватися до специфіки кожного хореографічного твору, а також створювати оригінальні музичні композиції, які органічно вписуються у загальну художню концепцію постановки.

Респондент наголосив, що успішний концертмейстер повинен володіти глибокими знаннями в галузі музики, розуміти основи хореографії, опанувати практичні навички створення клавіру та здатності ефективно працювати у творчому колективі.

Муха В., керуючись власним досвідом участі в хореографічних постановках, окреслив важливу роль концертмейстера у створенні музично-

хореографічного образу. Концертмейстерська діяльність є не лише технічним забезпеченням постановки, а й важливим складником естетичного та емоційного впливу на глядача.

Дослідження засвідчило, що діяльність концертмейстера в колективах народного танцю – багатогранна і потребує не тільки високого рівня музичної майстерності, а й гнучкості та творчого підходу до виконання своїх обов'язків.

Значна частина роботи концертмейстера в народній хореографії пов'язана з імпровізацією, що допомагає більш якісно адаптувати музичний супровід до танцювальних рухів. Цей аспект вимагає глибокого знання народних мелодій та досвіду їх виконання, що робить роботу концертмейстера у колективах народного танцю унікальною.

Особливу увагу варто звернути на важливість співпраці між концертмейстером і хореографом, яка є основою гармонійного поєднання музики й танцю. Це є необхідністю створення умов для розвитку таких партнерських відносин у рамках навчальних програм і професійної діяльності.

Перспективи подальших досліджень. Дослідження діяльності концертмейстерів у народних танцювальних колективах різних регіонів України дасть змогу виявити регіональні особливості у виконанні народних танців та їх музичного супроводу. Вивчення цих відмінностей допоможе зрозуміти, як локальні традиції, стилістика виконання та музичні особливості впливають на формування репертуару і манери виконання. Такий аналіз сприяє розширенню знань про регіональну специфіку народного танцю та його музичного супроводу, а також може стати основою для вдосконалення методик навчання майбутніх концертмейстерів.

Важливим напрямом подальших досліджень є розробка спеціалізованих навчальних програм для концертмейстерів ансамблю народного танцю. Сьогодні існує потреба у створенні комплексного підходу до навчання, що охоплюватиме методи імпровізації, опанування традиційного народного репертуару, а також розвиток навичок співпраці з хореографами. Оскільки відсутність систематизованої підготовки у цій сфері значно ускладнює професійний розвиток концертмейстерів, створення таких навчальних програм допомогло б підвищити рівень їхньої компетентності.

Порівняння ролі концертмейстерів у колективах народного та класичного танцю дасть можливість глибше зрозуміти специфіку роботи та виявити як загальні риси, так і відмінності у вимогах до концертмейстерського мистецтва в різних жанрах. Аналіз цих особливостей може сприяти розробці рекомендацій щодо вдосконалення професійної підготовки концертмейстерів, адаптації їхніх навичок до різних хореографічних напрямів та покращення методики роботи у танцювальних колективах.

Список використаної літератури та джерел

1. Cavalli H. Dance and Music: A Guide to Dance Accompaniment for Musicians and Dance Teachers. Gainesville, FL : University Press of Florida, 2001. 426 p.

2. Davidson A. The cycle of creativity': a case study of the working relationship between a dance teacher and a dance musician in a ballet class. *Research in Dance Education*, 24:4. 2023. P. 323–341. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14647893.2021.1971645>.
3. Frosi S. The improvisation of structured keyboard accompaniments for the ballet class. Edith Cowan University, 2011. URL: https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/39.
4. Lishka G. R. The Art of Ballet Accompaniment: A Comprehensive Guide. Indiana University Press. 2022. 332 p.
5. Moulton W. Musicians in Dance: The Struggle for Legitimacy in Academia. *Journal of the International Guild of Musicians in Dance*. 1991. Vol. 1. P. 24–32. URL: <https://igmd.clubexpress.com/docs.ashx?id=451261>.
6. Rush S. A Survivor's Guide For Musicians In Dance. *Journal of the International Guild of Musicians in Dance*. 2007. Vol. 7. P. 2–6. URL: <https://igmd.clubexpress.com/docs.ashx?id=451256>.
7. Грінченко Т. Д. Теоретико-практичні засади підготовки майбутнього вчителя музики до концертмейстерської діяльності в дитячому хореографічному колективі [Електронний ресурс]. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія : Педагогіка і психологія*. 2015. № 44. С. 116–119. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzvdpu_pp_2015_44_28.
8. Голдрич О. С., Хитряк С. І. Музична хрестоматія для уроків народно-сценічного танцю. Львів : Вид-во “Край”, 2003. 232 с.
9. Єфімова О., Подкопай Є., Шаршонь Д., Сидоренко В. Особливості роботи концертмейстера під час викладання українського та народно-сценічного танцю. *Витоки педагогічної майстерності*. 2024. Вип. 34. С. 280–284. DOI: <https://doi.org/10.33989/2075-146x.2024.34.317988>.
10. Зайцев Є. В., Колесниченко Ю. В. Основи народного-сценічного танцю. Вид. 3-тє. Вінниця : Нова книга, 2009. 416 с.
11. Зорін В. В. Методичні аспекти роботи піаніста-концертмейстера у хореографічному класі. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 5 : Педагогічні науки: реальність та перспективи : зб. наук. праць*. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2018. Вип. 65. С. 42–45. URL: <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/24085>.
12. Каленик І. В. Теоретичні аспекти формування концертмейстерських умінь майбутніх учителів музики. *Актуальні питання мистецької педагогіки*. 2013. Вип. 2. С. 50–54.
13. Коресандович Н. М. Специфіка діяльності концертмейстера в хореографічному ансамблі: психолого-педагогічний аспект. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць*. 2022. Вип. 41. С. 123–128.
14. Кундис Р. Хореографічні колективи Львова як чинник вдосконалення акордеоніста-акомпаніатора. *Молодий вчений*. Херсон. 2014. № 10. С. 123–128. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_2014_10_28.

15. Молчанова Т. О. Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика : монографія. Львів : Ліга Прес, 2015. 558 с.

16. Молчанова Т. О. Самоосвітня діяльність піаніста-концертмейстера: теоретичний аспект : навч. посібник. Львів, 2021. 220 с.

17. Настюк О. *Синкретизм музики і танцю в балетній хореографії. Актуальні питання гуманітарних наук : зб. наук. праць молодих вчених Дрогоб. держ. пед. ун - ту ім. Івана Франка* / [ред.-упор. В. Ільницький, А. Душний, І. Зимомря]. Дрогобич, 2014. Вип. 8. С. 152–157.

18. Никорович І. (2024, лютий 28). Запис інтерв'ю з концертмейстером Заслуженого ансамблю танцю України "Юність" м. Львова Володимиром Мухой (І. Никорович, інтерв'юер). З особистого архіву автора.

19. Ревенчук В. В. Теорія та методика формування концертмейстерських умінь : навч. посібник. Ніжин : Вид-во НДУ ім. М. Гоголя, 2009. 111 с. URL: <http://lib.ndu.edu.ua/dspace/handle/123456789/1978>.

20. Слупська Н. В. Роль концертмейстера хореографії у забезпеченні творчого процесу: (на прикладі відкритого заняття з класичного танцю у Київському національному університеті культури і мистецтв). *Танцювальні студії*. 2023. № 6 (1). С. 51–62. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7646.6.1.2023.283726>.

21. Степанюк І. В. Роль концертмейстера-баяніста (акордеоніста) на занятті з народного танцю в закладах вищої освіти [Електронний ресурс]. *Інноваційна педагогіка*. 2021. Вип. 42. С. 178–182. DOI: <https://doi.org/10.32843/2663-6085/2021/42.36>.

References

1. Cavalli, H. (2001). *Dance and Music: A Guide to Dance Accompaniment for Musicians and Dance Teachers*. Gainesville, FL: University Press of Florida.

2. Davidson, A. (2023). The cycle of creativity: a case study of the working relationship between a dance teacher and a dance musician in a ballet class. *Research in Dance Education*, 24(4), 323–341. Available at: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14647893.2021.1971645>.

3. Frosi, S. (2011). The improvisation of structured keyboard accompaniments for the ballet class. Edith Cowan University. Available at: https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/39.

4. Lishka, G. R. (2022). *The Art of Ballet Accompaniment: A Comprehensive Guide*. Bloomington, IN: Indiana University Press.

5. Moulton, W. (1991). Musicians in Dance: The Struggle for Legitimacy in Academia. *Journal of the International Guild of Musicians in Dance*, 1, 24–32. Available at: <https://igmd.clubexpress.com/docs.ashx?id=451261>.

6. Rush, S. (2007). A Survivor's Guide For Musicians In Dance. *Journal of the International Guild of Musicians in Dance*, 7, 2–6. Available at: <https://igmd.clubexpress.com/docs.ashx?id=451256>.

7. Hrynchenko, T. D. (2015). Teoretyko-praktychni zasady pidhotovky maibutnoho vchytelia muzyky do kontsertmeisterskoi diialnosti v dytiachomu khoreohrafichnomu kolektyvi [Theoretical and practical foundations of preparing future music teachers for concertmaster activity in a children's choreographic ensemble]. *Naukovi zapysky Vinnytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Mykhaila Kotsiubynskoho. Serii: Pedahohika i psykholohiia* [Scientific Notes of Vinnytsia State Pedagogical University named after Mykhailo Kotsiubynskyi. Series: Pedagogy and Psychology], 44, 116–119. Available at: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzvdpu_pp_2015_44_28 [in Ukrainian].

8. Holdrych, O., Khytriak S. (2003). Muzychna khrestomatiia dlia urokiv narodno-stsenichnoho tantsiu. [Musical Anthology for Folk-Stage Dance Lessons]. Lviv: Krai Publishing House, [in Ukrainian].

9. Yefimova, O., Podkopai, Ye., Sharshon, D. and Sydorenko, V. (2024). Osoblyvosti roboty kontsertmeistera pid chas vykladannia ukrains'koho ta narodno-stsenichnoho tantsiu [Features of the concertmaster's work during the teaching of Ukrainian and folk-stage dance]. *Vytoky pedahohichnoi maisternosti* [Origins of Pedagogical Mastery], 34, 280–284. <https://doi.org/10.33989/2075-146x.2024.34.317988> [in Ukrainian].

10. Zaitsev, Ye., Kolesnychenko, Yu. (2009). Osnovy narodno-stsenichnoho tantsiu [Fundamentals of Folk-Stage Dance], 3rd edn. Vinnytsia: Nova Knyha [in Ukrainian].

11. Zorin, V. (2018). Metodychni aspekty roboty pianista-kontsertmeistera u khoreohrafichnomu klasi [Methodological aspects of the pianist-concertmaster's work in the choreography class]. *Naukovyi chasopys NPU imeni M. P. Drahomanova. Serii 5: Pedahohichni nauky: realii ta perspektyvy* [Scientific Journal of NPU named after M. P. Drahomanov. Series 5: Pedagogical Sciences: Realities and Prospects], 65, 42–45. Available at: <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/24085> [in Ukrainian].

12. Kalenyk, I. (2013). Teoretychni aspekty formuvannia kontsertmeisterskykh umin maibutnikh uchyteliv muzyky [Theoretical aspects of forming concertmaster skills of future music teachers]. *Aktualni pytannia mystetskoi pedahohiky* [Current Issues of Art Pedagogy], 2, 50–54 [in Ukrainian].

13. Koresandovych, N. (2022). Spetsyfika diialnosti kontsertmeistera v khoreohrafichnomu ansambli: psykholohichno-pedahohichniy aspekt [The specifics of the concertmaster's activity in a choreographic ensemble: psychological and pedagogical aspect]. *Mystetstvoznavchi zapysky* [Artistic Notes], 41, 123–128 [in Ukrainian].

14. Kundys, R. (2014). Khoreohrafichni kolektyvy Lvova yak chynnyk vdoskonalennia akordeonista-akompaniatora [Choreographic ensembles of Lviv as a factor in improving the accordionist-accompanist]. *Molodyi vchenyi* [Young Scientist], 10, 123–128. Available at: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_2014_10_28 [in Ukrainian].

15. Molchanova, T. (2015). Mystetstvo pianista-kontsertmeistera u kulturno-istorychnomu konteksti: istoriia, teoriia, praktyka [The Art of the

Pianist-Concertmaster in a Cultural-Historical Context: History, Theory, Practice]. Lviv: Liga Press [in Ukrainian].

16. Molchanova, T. (2021). Samoosvitnia diialnist pianista-kontsertmeistera: teoretychnyi aspekt [Self-Education of the Pianist-Concertmaster: Theoretical Aspect], Lviv [in Ukrainian].

17. Nastiuk, O. (2014). Synkretyzm muzyky i tantsiu v baletnii khoreohrafi. [The Syncretism of Music and Dance in Ballet Choreography]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk* [Current Issues in the Humanities], 8, 152–157 [in Ukrainian].

18. Nykorovych, I. (2024, February 28). Zapys interviu z kontsertmeisterom Zasluzhenoho ansambliu tantsiu “Yunist” m. Lvova Volodymyrom Mukhoiu [Interview recording with the concertmaster of the Honored Dance Ensemble “Yunist” of Lviv, Volodymyr Mukha] (I. Nykorovych, interviewer). Personal archive of the author [in Ukrainian].

19. Revenchuk, V. V. (2009). Teoriia ta metodyka formuvannia kontsertmeisterskykh umin [Theory and Methods of Forming Concertmaster Skills]. Nizhyn: NDU Publishing House [in Ukrainian].

20. Slupska, N. (2023). Rol kontsertmeistera khoreohrafi u zabezpechenni tvorchoho protsesu: (na prykladi vidkrytoho zaniattia z klasychnoho tantsiu u Kyivskomu natsionalnomu universyteti kultury i mystetstv) [The role of the choreography concertmaster in ensuring the creative process: (on the example of an open lesson in classical dance at the Kyiv National University of Culture and Arts). *Tantsiuvalni studii* [Dance Studies], 6 (1), 51–62. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.6.1.2023.283726> [in Ukrainian].

21. Stepaniuk I., Dudai M. and Bovkaniuk P. (2021). Rol kontsertmeistera-bayanista (akordeonista) na zaniatti z narodnoho tantsiu v zakladyakh vyshchoi osvity [The role of the concertmaster-bayanist (accordionist) in folk dance classes in higher education institutions]. *Innovatsiina pedahohika* [Innovative Pedagogy], 42, 178–182. <https://doi.org/10.32843/2663-6085/2021/42.36> [in Ukrainian].

VOLODYMYR MUKHA AS AN EXAMPLE OF CONCERTMASTER ACTIVITY IN A FOLK DANCE ENSEMBLE

Ivan NYKOROVYCH

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

This study examines the professional experience of a concertmaster in a folk dance ensemble, focusing on the Honored Folk Dance Ensemble “Yunist” in Lviv. The research includes a semi-structured interview with Volodymyr Mukha, who has served as the ensemble’s concertmaster for nearly 35 years. It explores his professional development,

emphasizing early training, mastery of musical accompaniment techniques for folk dances, and collaboration with choreographers.

The study highlights the concertmaster's role as a key figure in choreographic ensembles, requiring specialized skills and a deep knowledge of both music and dance. It investigates the formation of concertmaster competencies through academic education and practical engagement, underscoring the necessity of adapting to a dynamic creative environment. Special attention is given to the cooperation between the concertmaster and choreographer, which is essential for effectively integrating music and dance. The research also emphasizes the need to foster creative partnerships in educational programs and professional activities. Using a multidisciplinary approach that combines musicology and choreology, the study systematically reviews academic sources, identifies gaps in research, and employs descriptive analysis to clarify the concertmaster's artistic and pedagogical role. A case study methodology is applied to analyze the concertmaster's work within "Yunist", where live accompaniment is crucial for rehearsals and performances. Data collection includes interviews and observations, revealing key aspects of the concertmaster's contribution to ensemble work, collaboration with choreographers, and influence on artistic outcomes.

The findings show that the concertmaster's role in folk dance is multifaceted, requiring technical mastery, adaptability, and improvisation. The research underscores the importance of live accompaniment, distinguishes between classical and folk dance concertmasters, and highlights the necessity of strong collaboration between concertmasters and choreographers. These insights contribute to a deeper understanding of the concertmaster's role in dance ensembles and reinforce the need for supportive professional and educational environments.

Keywords: dance, music, choreographic art, dance concertmaster, concertmaster activity, synthesis of arts.

Стаття надійшла до редколегії 09.02.2025

Прийнята до друку 28.04.2025

УДК [793.3:77.01.02.09](477)"20"

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.320–329>

ХОРЕОГРАФІЯ В ОБ'ЄКТИВІ: СУЧАСНІ ПІДХОДИ ДО ЗОБРАЖЕННЯ ТАНЦЮ У ФОТОГРАФІЇ ТА ВІДЕО

Віктор СЕМБРАТОВИЧ

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-2476-2428>

Львівський національний університет імені Івана Франка,

кафедра режисури та хореографії

вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008

e-mail: Viktor.Sembratovych@lnu.edu.ua

Проаналізовано, як сучасні фотографи та відеографи відображають динаміку, емоції та естетику танцю, використовуючи нові технології та творчі підходи. Особливу увагу приділено впливу цифрових технологій, таких як високошвидкісна зйомка, дрони та віртуальна реальність, на зображення руху. Стаття також розглядає вплив різних танцювальних стилів – від класичного балету до сучасного танцю та стріт-дансу – на візуальну мову фотографів і відеографів. Крім технологічного аспекту, у статті показано художню складову зображення танцю. Досліджено, як фотографи та відеографи використовують композицію, світло, колір та інші візуальні елементи для передавання емоцій, трансляції історій та створення естетичних образів. Особливий акцент зроблено на тому, як зображення танцю може виходити за рамки простої документації руху і ставати самостійним мистецьким твором. З'ясовано, що, на відміну від безпосереднього сприйняття танцю в живому виконанні, фотографія та відео обмежені певними рамками, що зумовлює необхідність застосування специфічних технік та концепцій для передавання емоційного і фізичного стану танцюриста, рухів і, загалом, ідеї хореографії. Важливим аспектом є вибір моменту, в якому фіксується танцювальна дія. У фотографії це може бути миттєвий кадр, що передає лише одну частину руху або емоцію, в той час як відео дає змогу спостерігати за розвитком руху протягом певного часу, створюючи враження динамічної цілісності.

Отже, сучасне зображення танцю через фотографію та відео стало важливим інструментом не лише для фіксації і збереження хореографічних перформансів, а й для нових форм його інтерпретації та взаємодії з глядачем. Сучасні підходи до зображення танцю у фотографії та відео надають митцям нові можливості для творчого самовираження, допомагаючи створювати унікальні візуальні концепції, що виходять за межі традиційного перформансу. Застосування інноваційних технологій, розширення меж медіа та використання інтерактивних елементів відкривають нові горизонти для розвитку хореографії та її взаємодії з іншими видами мистецтва.

Ключові слова: мистецтво, культура, хореографія, танець, балет, візуалізація танцю, перформанс, фотограф, відеограф.

Постановка проблеми. Хореографія – це мова руху, яка передає емоції, історії та ідеї через тіло танцівника. У сучасному світі технології відіграють важливу роль у візуалізації танцю, зокрема завдяки відеозйомці. Відео стало не лише засобом фіксації хореографічного мистецтва, а й інструментом для його трансформації.

Процес створення зразка хореографічного мистецтва та його фіксації є складним і трудомістким завданням, зумовленим абстрактною природою танцю як індивідуального виду мистецтва. Емоційна виразність і технічна складність танцювальних рухів ускладнюють їх точний опис і пояснення. Хоча танцювальні рухи мають довільну форму, вони водночас чітко структуровані відповідно до музичного супроводу. Сучасні комп'ютерні методи автоматичної генерації танцювальних композицій здатні частково оптимізувати процес їх створення. Проте, незважаючи на досягнутий прогрес, завдання залишається складним: наявні методи і технології часто не забезпечують адекватного відтворення фізичних та стилістичних характеристик реального людського руху.

Аналіз попередніх досліджень. Зазначені питання тією чи іншою мірою стають предметом наукових розвідок таких українських науковців, як М. Погребняк, у рамках досліджень якої опрацьовано стильову типологію та історико-культурні передумови формування театрального танцю на межі ХХ–ХХІ ст. [2]. Акцент на тенденціях балетної вистави розкрито у роботі Н. Семенової [5]. Вагомий теоретичний та практичний внесок щодо вивчення джаз-танцю як феномена танцювальної культури робить О. Плахотнюк, пропонуючи визначення нових форм джаз-танцю; розглядаючи зв'язок та взаємовідношення понять, категорій і явищ, які використовують як засади систематизації мистецтвознавчого знання, так і пізнавального процесу джазу загалом [4]. Розглядає космополітичні ознаки танцювальної культури ХХІ ст., ті фактори, що вплинули на популяризацію хореографічного мистецтва у світі [8]. Про перспективи застосування програм віртуальної та доповненої реальності йдеться у розвідках Т. Совгири, В. Кузнєцова, Ю. Шмегельської [6]. Водночас у цих та інших працях простежується мінімальна увага до методів і технік, які, власне, забезпечують трансляцію всього купажу специфіки сучасного хореографічного мистецтва, що свідчить про його індивідуальність та самобутні риси.

Мета статті – світоглядно визначити та проаналізувати сучасні підходи до зображення танцю у фотографії та відео.

Завдання дослідження – розкрити особливості взаємодії хореографії як мистецтва руху з об'єктивністю візуальних медіа, а також виявити інноваційні методи та техніки, що забезпечують передання динаміки, емоційності та художньої цінності танцю через засоби фото- та відеозображення.

Виклад основного матеріалу. Сучасний танець, як мистецтво, що ґрунтується безпосередньо на досвіді епохи модернізму та інновацій, не може бути байдужим до візуалізації, що створює свої власні правила та знання, ціннісні та когнітивні рамки, важливі для здатності свідомо оперувати в музичних інноваціях. Він є ідеальним інструментом для критичного аналізу

сучасної культури, оскільки використовує індивідуальну практику руху для перетворення того, що тепер є як універсальне. Концептуальні тенденції в танці відновлюють емансипаційний і критичний потенціал культури, який упродовж тривалого часу залишався у тіні через впливи індустріалізації та комодифікації масового виробництва. Сьогодні спостерігається зростання зацікавленості молоді до експериментів у сфері хореографії, що виявляється у сміливих поєднаннях різних танцювальних технік. Зокрема, це може бути інтеграція партнерської роботи з нетрадиційними концепціями, поєднання швидкого темпу з розслабленими, невимушеними рухами, а також використання методичної ходьби в поєднанні з технічно складними хореографічними фразами.

Мистецтвознавець О. Плахотнюк зазначає: “Репертуарна політика балетних труп та національних театрів спрямована таким чином, що має спільну тенденцію до об’єднання в репертуарі класичної спадщини балетного мистецтва, балетів популярніших сучасників та робіт локальних (національних) хореографів-балетмейстерів. Завдяки розвиненим технологіям (відео-, телефіксації, мережі Інтернет) глядачі, як і танцівники та балетмейстери, мають змогу отримати швидкий доступ до найцікавіших зразків хореографічного мистецтва всього світу. Таким способом у митців розширюються можливості швидкої і продуктивної організації власне гастрольної діяльності, продажу свого творчого продукту, щодо розповсюдження та демонстрації своїх балетів, хореографічних вистав, творів, перформенсів у різних світових театрах та сценічних просторах”. Отож відео-, телефіксація танцю сприяють його популяризації у світовому просторі хореографічного мистецтва [8, с. 42].

Основна специфіка сучасної відеозйомки танцю полягає у взаємодії камери з хореографією. Камера більше не є пасивним спостерігачем, який лише фіксує події. Сьогодні вона стає активним учасником хореографічного процесу [1, с. 156]. Замість статичних кадрів, які традиційно використовували для документування танцю, режисери експериментують із рухомою камерою, яка відтворює динаміку рухів танцівника.

Однією з особливостей розуміння танцю є усвідомлення природи досвіду в усіх його аспектах: когнітивних, кінестетичних та чуттєвих. Процес вивчення кінестетичних реакцій глядача і вплив цієї реакції на розуміння мистецтва сучасного танцю досліджують за допомогою сучасних технологій. Результати таких розвідок є основою побудови подальшої хореографічної композиції. Подібні постановки набувають інтерактивного характеру, тобто хореограф пропонує “скелет” вистави, однак самі рухи в ній залежать від зовнішніх чинників та майстерності танцюристів.

Відеоряд композиції розгортається в обмеженому просторі (сцена, площа, галявина тощо), проте сценічна якість відеоряду має просторову протяжність, іноді незалежну від меж реального простору. Коли йдеться про сценічний простір, то він у цей момент може бути надзвичайно малим або навпаки – великим. Водночас сцена за короткий проміжок часу здатна перенестися з реального світу Жизель в ірреальний світ. У таких перетвореннях велике значення має декораційне оформлення. Воно, своєю чергою, сприяє зміні відеоряду. Дієвості та живучості цьому простору надає танцювальна

композиція, створена залежно від передбачених обставин і місця дії. На усвідомлення простору впливає і специфіка руху, зокрема траєкторія переміщення – від початкової до кінцевої точки – а також мотивація цього руху або його зворотній напрям. У цьому контексті важливе значення має хореографічне завдання, яке ставить перед виконавцем постановник, оскільки саме воно визначає змістовну і просторову логіку руху. Власне, завдання та рішення є основними чинниками сценічного дійства.

Сценічне оформлення хореографічного твору має специфічні особливості, що детермінуються характеристиками жанру. Елементарні специфічні вимоги, висунуті хореографією до роботи художника-оформлювача і костюмера, – це створення належного сценічного майданчика і зручного сценічного костюма. Як ми з'ясували, сценічні майданчики – різноманітні за своїми розмірами, конструкцією та оснащенням. Це можуть бути як добре обладнані постійні сцени, так і невеликі простори з обмеженим технічним оснащенням, а також відкриті локації. Однак способи оформлення хореографічного твору на цьому не закінчуються. У хореографії існує такий метод, як “жива завіса”, “живі декорації”. Виконавці, відповідно одягнені, організовують зміну епізодів у композиції або перебувають на сцені, виконуючи функцію декорації.

Водночас сучасне декораційне оформлення хореографічних творів дедалі більше спрощується. Громіздкі декорації замінюють легкими конструкціями або взагалі відмовляються від оформлення сцени. У цих умовах особливу роль відводять освітленню. Воно дає можливість “вихопити” окремих персонажів, зробити композиційні акценти, розділити сценічний майданчик на окремі складові. У сучасних постановках (наприклад, у балеті “Аліса в Країні чудес”) використовують відеопроєкції, які поєднуються зі світлом, створюючи ілюзії [5, с. 142]. Світло допомагає сформувати особливу атмосферу хореографічного твору.

У сучасних постановках, таких як балети Моріса Бежара чи Піни Бауш, часто використовують потужні контрасти світла й тіні для створення драматичних ефектів [3]. Тіні можуть посилювати відчуття тривоги, додавати багатшаровість сцені, або створювати ілюзію нових форм і рухів. Світло тут створює ілюзію світанку, водночас виділяючи героїв. У окремих випадках таким способом простіше заповнювати простір сцени, виділяючи трепетний образ героя. У фіналі хореографічної мініатюри світло змінюється, показуючи згасання дня і життя водночас. Світлові ефекти використовують у своїх творах чимало балетмейстерів та хореографів, проте основною складовою хореографічного твору є сценічний костюм.

Роль костюма в танці – значна: через відсутність вокального або словесного тексту у хореографічній постановці візуальний аспект набуває особливого значення. Костюм не лише слугує характеристикою героя та виявленням рис його індивідуальності, а й відповідає вимогам танцювального одягу: він має бути зручним для виконання рухів, не обмежувати їх рух, а навпаки, підкреслювати. Випадково підібраний костюм значно знижує сценічну переконливість хореографічної постановки [7, с. 29].

Аналогічне стосується і фотографії, проте варто взяти до уваги декілька нюансів. Для швидкісної зйомки в студії найважливішою є коротка тривалість спалахів. Витримка синхронізації спалаху з камерою не відіграє особливої ролі в таких проєктах (діапазон від 1/60 до 1/250 с). Щоб зробити знімки більш динамічними, доцільно використовувати вентилятори. Більше того, наявність одного або двох асистентів – для руху тканини або підкидання борошна – потрібна для створення ідеального образу. Точна координата рухів і правильно обраний момент є ключем до створення найкращих фотографій. Кількість борошна, а також відстань, з якої його кидають, визначають розмір частинок, що потрапляють у кадр, і безпосередньо впливають на форму хмари та її текстуру. Що стосується освітлення, то для створення подібних кадрів професіонали віддають перевагу використанню спалаху в світлодіодних софтбоксах із сітками розміром 30x180 см, розташованими ліворуч і праворуч від моделі. Освітлення сцени зверху також може привести до дивовижних результатів. Щоб мати можливість проводити серійну зйомку на швидкості 16 кадрів/с, достатньо середньої потужності освітлення. Також дуже важливо через годину після початку зйомок влаштувати перерву, щоб пилюка встигла трохи осісти і її концентрація в приміщенні не стала критичною [2, с. 94].

Спіймати красивий пірует танцюриста зі спалахом дуже непросто, проте ще складніше зберегти фокус під час зйомки швидких і різнопланових рухів вуличних танцюристів або брейк-дансерів, не кажучи вже про композицію і фіксацію ідеальних моментів. У зв'язку із зазначеним, розуміння головних елементів хореографії танцюриста дуже важливе для планування розміщення камери та освітлення. І танцюристи балету, і брейк-дансери рухаються неймовірно швидко, тому дуже важливо напередодні обговорити всі рухи до початку фотозйомки, що допоможе правильно налаштувати камеру і підготуватися фотографу. Для зйомки брейку потрібно встановити камеру на досить низькому рівні, бо тоді танцюрист матиме ефектніший вигляд у кадрі, ніж під час зйомки з більш високого кута (фокусна відстань повинна мати 24 мм, щоб у кадр потрапив достатній простір). Додатково зазначимо, що для фотозйомки брейк-дансера, який виконує рухи з максимальною віддачею, потрібна система автофокусування, яка зможе витримати такий темп.

Одна з особливостей сучасної хореографії – експериментальний підхід. Хореографи намагаються не обмежуватися рамками традиційних танцювальних стилів, а знаходити нові форми вираження і передавання емоцій. Для створення унікальних постановок, які пам'ятали б, вони використовують незвичайні рухи, нестандартні ритми та оригінальні композиції. Також сучасна хореографія вирізняється емоційністю. Танцюристи прагнуть передати свої почуття через рухи, створюючи глибоку взаємодію з аудиторією. Вони використовують міміку, жести, фізичну силу і грацію, щоб викликати у глядачів різні емоції – від радості і захоплення до смутку й тривоги.

Сучасна хореографія може бути відображенням тенденцій і проблем суспільства. Хореографи створюють постановки, які стосуються актуальних тем, таких як соціальна несправедливість, екологія, політика та багато ін. Вони використовують танець як засіб комунікації, а завдяки своїм постановкам привертають увагу до важливих проблем суспільства. Крім того, сучасна

хореографія пропонує величезне поле для самовираження і творчості. Танцюристи мають можливість експериментувати з різними стилями, техніками та ідеями, створюючи власний унікальний напрям.

Сучасне танцювальне мистецтво постійно еволюціонує, використовуючи новітні технології для створення унікальних та незабутніх візуальних вражень. Одним із найбільш динамічних напрямів цієї еволюції є інтеграція відео, а також технологій віртуальної (VR) та доповненої реальності (AR) у хореографію. Подібного роду інновації відкривають нові перспективи для розвитку танцювального мистецтва, сприяючи розширенню меж традиційного сприйняття танцю та його адаптації до вимог сучасного світу [6, с. 182, 183]. Традиційна візуалізація хореографії за допомогою відео зазнала значних змін завдяки появі новітніх технологій зйомки та обробки відеоматеріалів. Використання дронів допомагає створювати нові ракурси, які неможливо досягти за допомогою традиційних камер. Танцювальні постановки можуть бути зняті з висоти пташиного польоту, що додає динаміки та масштабу до хореографічного задуму. Зйомки крупним планом передають емоції виконавців, акцентуючи увагу на деталях руху та міміки. Комбінація цих ракурсів дає змогу створювати багатогранний досвід для глядачів.

Крім того, важливу роль у візуалізації хореографії відіграє постпродакшн. Завдяки сучасним програмам для монтажу та комп'ютерної графіки можна створювати ілюзію простору, світлових ефектів або навіть повністю змінювати контекст сцени. Наприклад, хореографічні номери можуть бути перенесені у вигадані світи, які підсилюють художній задум постановника. Такі інструменти, як 3D-анімація та ефекти доповненої реальності, розширюють межі уяви, перетворюючи танець на симбіоз руху і цифрового мистецтва.

Важливою перспективою є також інтерактивність відео. Глядачі отримують можливість вибирати ракурси або навіть брати участь у розвитку сюжету, що робить їх частиною творчого процесу. Такі інтерактивні проєкти сприяють більш глибокому зануренню у танцювальне мистецтво, забезпечуючи новий рівень взаємодії між аудиторією та виконавцями.

Технології віртуальної (VR) та доповненої реальності (AR) відкривають унікальні можливості для танцювального мистецтва, перетворюючи сприйняття глядача та формат взаємодії з хореографією. VR занурює людину в повністю вигаданий світ, де вона стає безпосереднім учасником танцювального перформансу. Наприклад, глядач може опинитися в центрі сцени, спостерігаючи за танцюристами зсередини, або навіть переміщуватися між ними, що відкриває можливість відчути танець не лише як мистецтво споглядання, а й як досвід особистого занурення. AR, своєю чергою, забезпечує можливість поєднання реального та віртуального світів. Уявімо хореографічний перформанс, де танцюристи взаємодіють із цифровими об'єктами, видимими через AR-окуляри або додатки. Така методика формує ілюзію розширеного простору, де рухи виконавців можуть візуально взаємодіяти зі світлом, геометричними фігурами або навіть віртуальними персонажами. Аналогічний метод особливо цікавий для інтерактивних вистав, де глядачі можуть через свої пристрої впливати на перебіг перформансу. Крім

того, VR та AR відкривають нові перспективи у навчанні танцювальному мистецтву. Технології дають можливість створювати інтерактивні освітні програми, де учні можуть вивчати складні рухи або хореографічні комбінації, спостерігаючи за ними в режимі 360 градусів, що сприяє більш глибокому розумінню техніки та естетики танцю.

Одним із найбільш перспективних напрямів використання VR і AR є створення гібридних вистав, де традиційні танцювальні елементи поєднуються з технологічними новаціями. Такі проєкти стають не просто танцювальними номерами, а й багатовимірними мистецькими витворами, які викликають у глядача глибокі емоції та враження. Зокрема, у світі вже існують експерименти з використанням VR-спектаклів, які глядач може переглядати у власному просторі, одягаючи шолом віртуальної реальності, що загалом стирає межі між сценою та аудиторією, переносячи танцювальне мистецтво на новий рівень доступності.

Використання технологій відео, VR та AR у хореографії, попри очевидні переваги, також має свої виклики. Насамперед, це висока вартість розробки та впровадження таких проєктів. Технічна складність та необхідність у фахівцях із цифрового мистецтва можуть стати бар'єром для багатьох творчих колективів. Проте поступове здешевлення технологій та зростання інтересу до них сприятимуть розширенню їх використання у майбутньому. Ще одним викликом є збереження автентичності танцювального мистецтва в умовах цифрової трансформації. Хореографи та митці повинні знаходити баланс між традиційними формами вираження та технологічними новаціями, щоб не втратити глибинного сенсу танцю як форми комунікації та самовираження.

Висновки. Отже, нові ракурси для візуалізації хореографії через відео, а також перспективи VR та AR у танцювальному мистецтві відкривають безмежні можливості для інновацій і творчості. Перелічені технології не лише розширюють кордони мистецтва, а й дають аудиторії змогу взаємодіяти з танцем на зовсім іншому рівні. У майбутньому, завдяки прогресу технологій, ми можемо очікувати ще більшу інтеграцію цифрових інструментів у хореографію, що сприятиме розвитку нових форм художнього самовираження. Перспективи подальших наукових розвідок убачаємо в характеристиці ролі і значення сценічного костюму для формування візуального образу хореографічної постановки.

Список використаної літератури та джерел

1. Кризь А. Сценічна бальна хореографія як явище сучасних видовищних мистецтв : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київський національний університет культури і мистецтв ; Міністерство освіти і науки України. Київ, 2023. 230 с.

2. Погребняк М. Нові напрями театрального танцю XX – поч. XXI ст.: історико-культурні передумови, крос-культурні зв'язки, стильова типологія : монографія. Полтава : ПП “Астрія”, 2020. 327 с.

3. Погребняк М. Танець “модерн” XX ст.: витоки, стильова типологія, панорама історичної ходи, еволюція : монографія. Полтава : ПНПУ ім. В. Г. Короленка, 2015. 312 с.

4. Плахотнюк О. Сучасний джаз-танець як феномен художньої культури : дис. ... канд. мистецтвознавства. Львівський національний університет імені Івана Франка. Львів, 2016. 295 с.

5. Семенова Н. Тенденції розвитку сучасної національної балетної вистави. *Хореографія XXI століття: мистецький та освітній – потенціал : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Київ, 15–16 квітня 2016 р.)*. Київ : КНУКіМ, 2016. С. 139–143.

6. Совгира Т., Кузнецова В., Шмегельська Ю. Віртуальна та доповнена реальність у сценічних практиках: комплексне дослідження технологічного досвіду. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. 2024. Вип. 7/2. С. 181–190.

7. Чернишова А. Сценічний костюм як засіб відображення ідеї хореографічного твору. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського*. 2012. № 11, 12. С. 27–34.

8. Plakhotnyuk O. Cosmopolitan processes in the theater of classical ballet. *Knowledge. Education. Law. Management Nauka. Oświata. Prawo. Zarządzanie. Lublin : Fundacja Instytut Spraw Administracji Publicznej w Lublinie*. 2020. № 5 (33). Vol. 3. P. 38–42. URL: <http://kelmczasopisma.com/ua/jornal/24>.

References

1. Krys, A. (2023). Stsenichna balna khoreohrafiia yak yavyshe suchasnykh vydovyschnykh mystetstv [Stage ballroom choreography as a phenomenon of contemporary spectacular arts]: Dys. kandydata mystetstvoznavstva. Kyivskyi natsionalnyi universytet kultury i mystetstv; Ministerstvo osvity i nauky Ukrainy. Kyiv [in Ukrainian].

2. Pohrebniak, M. (2020). Novi napriamy teatralnoho tantsiu XX – poch. XXI st.: istoryko-kulturni peredumovy, kros-kulturni zviazky, stylova typolohiia: monohrafiia [New directions of theatrical dance of the 20th – early 21st century: historical and cultural prerequisites, cross-cultural connections, stylistic typology: monograph]. Poltava: PP “Astraia” [in Ukrainian].

3. Pohrebniak, M. (2015). Tanets “modern” XX st.: vytoky, stylova typolohiia, panorama istorychnoi khody, evoliutsiia: monohrafiia [Modern dance of the 20th century: origins, stylistic typology, historical overview, evolution: monograph]. Poltava: PNPU im. V. H. Korolenka [in Ukrainian].

4. Plakhotniuk, O. (2016). Suchasnyi dzhaz-tanets yak fenomen khudozhnoi kultury [Contemporary jazz dance as a phenomenon of artistic culture]: dys. ... kan. mystetstvoznavstva. Lvivskyi natsionalnyi universytet imeni Ivana Franka. Lviv [in Ukrainian].

5. Semenova, N. (2016). Tendentsii rozvytku suchasnoi natsionalnoi baletnoi vystavy [Trends in the development of contemporary national ballet performance]. *Khoreohrafiia XXI stolittia: mystetskyi ta osvithii potentsial: materialy Vseukr. nauk.-prakt. konf. (m. Kyiv, 15–16 kvit. 2016 r.)*. *Choreography of the 21st century: artistic and educational potential: materials of the All-Ukrainian scientific-*

practical conference (Kyiv, April 15–16, 2016). Kyiv: KNUKiM, 139–143 [in Ukrainian].

6. Sovhyra, T., Kuznietsova, V., Shmehelska, Yu. (2024). Virtualna ta dopovnena realnist' u stsenichnykh praktykakh: kompleksne doslidzhennia tekhnolohichnoho dosvidu [Virtual and augmented reality in stage practices: a comprehensive study of technological experience]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv*, 7/2, 181–190 [in Ukrainian].

7. Chernyshova, A. (2012). Stsenichniy kostium yak zasib vidobrazhennia idei khoreorafichnoho tvoruv [The stage costume as a means of reflecting the idea of a choreographic work]. *Naukovyi visnyk Pivdennoukrainskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. K. D. Ushynskoho*, 11, 12, 27–34 [in Ukrainian].

8. Plakhotnyuk, O. (2020). Cosmopolitan processes in the theater of classical ballet. *Knowledge. Education. Law. Management Nauka. Oświata. Prawo. Zarządzanie*. Lublin: Fundacja Instytut Spraw Administracji Publicznej w Lublinie, 5 (33), 3, 38–42. Retrieved from <http://kelmczasopisma.com/ua/jornal/24> [in Ukrainian].

CHOREOGRAPHY THROUGH THE LENS: CONTEMPORARY APPROACHES TO DEPICTING DANCE IN PHOTOGRAPHY AND VIDEO

Victor SEMBRATOVYCH

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

The article analyzes how contemporary photographers and videographers capture the dynamics, emotions, and aesthetics of dance using new technologies and creative approaches. Particular attention is paid to the impact of digital technologies such as high-speed filming, drones, and virtual reality on the portrayal of movement. The article also examines how different dance styles, from classical ballet to contemporary dance and street dance, influence the visual language of photographers and videographers.

In addition to the technological aspects, the article delves into the artistic components of dance imagery. The author analyzes how photographers and videographers utilize composition, light, color, and other visual elements to convey emotions, tell stories, and create aesthetically pleasing images. Special emphasis is placed on how the image of dance can transcend mere documentation of movement to become an independent work of art.

It is established that, unlike the direct perception of dance in live performance, photography and video are limited by certain frameworks. This limitation necessitates the use of specific techniques and concepts to convey the emotional and physical state of the dancer, the movements, and the overall idea of choreography. An important aspect is the choice of the moment in which the dance action is captured; in photography, it can be a snapshot that

conveys only one part of the movement or emotion, while video allows viewers to watch the development of movement over time, creating the impression of dynamic integrity.

As a result, the contemporary depiction of dance through photography and video has become an important tool not only for capturing and preserving choreographic performances but also for new forms of interpretation and interaction with the viewer. Contemporary approaches to depicting dance in photography and video provide artists with new opportunities for creative expression, enabling them to create unique visual concepts that go beyond traditional performance. The use of innovative technologies expands the boundaries of media and incorporates interactive elements, opening up new horizons for the development of choreography and its interaction with other art forms.

Keywords: choreography, dance, ballet, dance visualization, culture, performance.

Стаття надійшла до редколегії 09.02.2025

Прийнята до друку 28.04.2025

МАТЕРІАЛИ. РЕЦЕНЗІЇ. ОГЛЯДИ

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.330–334>

РЕФЛЕКСІЯ

За лаштунками Часу

або

“Хроніка Львівського органного залу”

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, 79008
e-mail: nsyrotynska@gmail.com*



Дня 2-го листопада 2024 р. у Львівському органному залі відбулася презентація книги “Хроніка Львівського органного залу”, опублікованої також у електронному форматі на сторінці закладу¹. Цю подію чудово прокоментувала відома львівська музикознавиця Любов Кияновська на сторінках інтернет-газети “Збруч”². Розпочавши від термінологічного уточнення слова “хроніка”, підкреслюючи його тривалий шлях трансформації від імені давньогрецького бога часу Хроноса крізь середньовічний літописний жанр аж сучасної журналістики, вона справедливо наголосила на лінійному розгортанні подій, що є суттю призначення хронології. В цьому переконуємось, лиш розгорнувши

¹ <https://www.lvivconcert.house/chronicles-lch>.

² <https://zbruc.eu/node/119963>.

книгу і занурившись у міріади подій, документів, спогадів, фотографій за понад півстолітній період функціонування Органного залу, офіційно відкритого для концертного життя у 1969 р.

МИ І МИСТЕЦТВО

ЗУСТРІЧ З БАХОМ

Це було взимку 1968-ого, під час зимових канікул. Наші оркестранти і хористи щойно розташувались (дехто й цього ще не встиг зробити) — у гуртожитку Ризького політехнічного, як у коридорі вже зібралась на нараду «фракція» шанувальників органної музики.

— Значить, у Домський?

Показало: саме в цей вечір грав заслужений артист Латвійської РСР Петеріс Сполонієнс. А коли десь біля 12-ої ночі вийшли із Домського концертного залу, чийсь голос промовив з темряви:

— От якби в нашій «Магдалені»...

Власне, це була загальна мрія.

І от 6 вересня, напередодні дня освіти, в житті нашого вузу, навіть більше — в житті нашого міста, сталася подія: відбулося відкриття концертного залу органної музики при клубі художньої самодіяльності Львівського політехнічного. Тепер нам позаздирять навіть студенти... консерваторії!

...Природньо, хвилювались усі. Як же воно пройде? Адже вперше! Та коли в урочистій тиші залу пролунали перші звуки «Фантазії» Кухаржа, всі полетіли зітхнути, зачаровані чудовим звучанням нашого органу.

П'ять прелюдій, шпроковідомка «Токката і fuga ре-мінор» Йоганна-Себастьяна Баха у виконанні доцента Львівської консерваторії Самуїла Ароковича

Дайча з перших акордів полонили присутніх.

Бурхливі оплески, бунети квітів... У відповідь на настійливі оплески виконується ще «Пастораль» (третя частина) та «Мала прелюдія і fuga» Баха.

...А в цей час на площі перед концертним залом — десят-

ки тих, хто прагнув потрапити на концерт, та... не вистачило місць у залі! Сподіюємося, ці невдахи — й надалі так будуть любити класичної і сучасної органної музики завжди знайдуть аудиторію!

І. ПЕТРОВСЬКИЙ
Фото К. Стебана



Грає доцент С. А. Дайч.

Проте, занурившись у зміст книги, відчуття “хронології” поступово втрачаємо і, подібно до пережиття Різдвяних свят, відчуваємо Світло сотвореного, усвідомлюємо вагомість усього пережитого, що відкривало дорогу новим шляхам і цілям. Ще раз звернувшись до античного трактування часу, повернемось до Кайроса (Καιρός) – давньогрецького бога, вісника миті й Вічності водночас, того благодатного почину, що ховається за лаштунками хронологічних послідовностей. Заирнути туди означає віднайти глибинні зв’язки і сенси пережитого, відчутти

емоційні жести та монологи, надихнутися миттєвостями життя відомих митців.

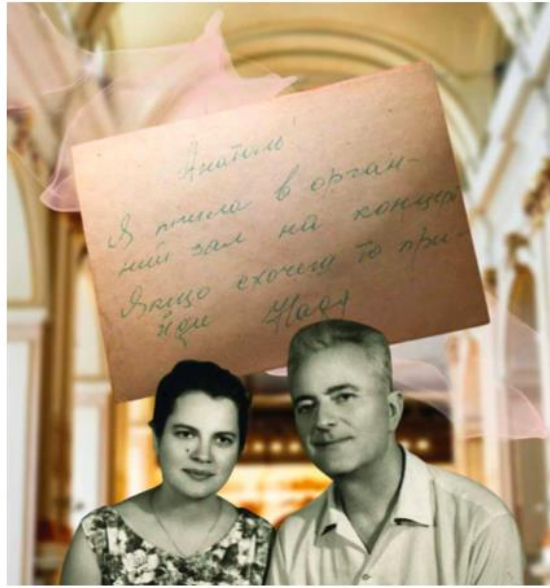
Важливо зазначити, що об’ємний матеріал “Хронік” від перших сторінок захоплює передчуттям майбутнього, що з мимовільних експериментів та інтуїтивних прозрінь у наш час трансформувалося у сталі опори.

Такою опорою є “Львів-ська Органна резиденція” (2021) – найважливіший сучасний проєкт Львівського органного залу, занурений в минуле, сконцентрований довкола чи-сельних складових органного мистецтва, зокрема, майстер-класів, публічних перформансів і відкритих лекцій, а в подальшому, у вже традиційних концертах українських та зарубіжних провідних органістів та підтримці молодих музикантів. Проте весь цей комплекс сучасних заходів апелює до перших кроків відновлення органного мистецтва після відкриття Органного залу у 1969 р., зокрема завдяки провідному ініціатору відродження органу Самуїлу Дайчу (1928–1988) та його послідовникам.

У цей період проводилися міжнародні органні фестивалі “Ренесанс”, “Діапазон”, а також органні симпозіуми з лекціями та доповідями про органну музику, музичні експериментти, концерти etc. А поруч, завдяки організації органного факультативу під керівництвом Віталія Півнова у 1988 р., виховувалися молоді органісти, і ця тенденція зберігається дотепер.

Важливо, що в наш час список органістів-солістів постійно поповнюється, тож до Олени Мацелюх та Надії Величко поступово долучилися Світлана Позднішева, Олена Стрілецька, Марк Новакович та Віталій Дворовий.

Симптоматично, що в Органному залі працювала також династія налаштувачів, зокрема, Володимир Северов, про чю роботу в 1970 р. було



Записка Надії Кос до чоловіка Анатолія Кос-Анатольського, а також фото подружки Косів з сімейного архіву. Колаж Львівського органного залу

знято документальний фільм, та його син Віктор, а з 2018 р. орган допилює Шандор Шрайнер, зокрема, автор книги “Органи Закарпаття”.

Зазначений “органний” ракурс став вихідною точкою опори для Львівського органного залу, що добре видно з висоти 2024 року завдяки детальному “хронікальному” висвітленню подій, підтверджених документальними свідченнями, структурованими за періодами. Останній, зокрема, виокремлює 2017 – наші дні, відколи цей мистецький заклад очолили Іван Остапович і Тарас Демко.



Керівники Органного залу Іван Остапович і Тарас Демко

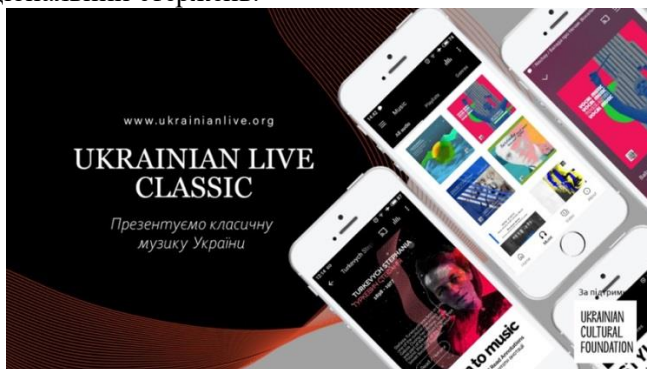
активно функціонує і ставить нові цілі, зумовлені історичними обставинами. Так, виклики і завдання сьогодення визначили концептуальні стратегії для збереження, популяризації і розвитку української музичної спадщини насамперед. У цьому напрямі активно відшукуються, виконуються і записуються невідомі або маловідомі твори українських композиторів, зокрема, Стефанії Туркевич, Михайла Вербицького, Порфирія Бажанського etc, проводяться фестивалі (ЛюдкевичFEST), підтримується виконавська і композиторська діяльність українських творців, популяризуються національні твори у форматі мобільного додатку “Ukrainian Live” та нотних матеріалів, активно функціонує мистецька галерея українських митців. Головне, що сцена Львівського органного залу завжди відкрита для українських та зарубіжних виконавців, а керівництво – до інноваційних проєктів.

Ймовірно, така активна діяльність та цілеспрямованість привела до символічних змін мистецького складу Органного залу. Зокрема, часті в минулі роки, концерти “Дударика” та концертні програми гостьових колективів у сьогоденні проявилися у симптоматичному розширенні “органного гурту”, до якого увійшов муніципальний хор “Гомін” (2023) та симфонічний оркестр Луганської філармонії (2022), що значно масштабувало проєктні можливості інституції. А водночас, поза розбудовою прямого призначення Органного залу – виконавського потенціалу, діяльність закладу перейшла на наступний щабель – піднесення соціальної значущості. Завдяки активному підписанню меморандумів з громадськими організаціями, осередками та освітніми закладами Львівський органний зал поступово сформував важливу соціокультурну мережу, впливаючи на суспільство, переконуючи його у

Відтоді розпо-чався новий етап функціонування Органного залу, що, ввібравши досвід минулого, розширив його до неймовірних діапазонів. Показово також, що навіть за таких несприятливих умов для провадження мистецького життя, як епідемія ковіду й постійні загрози військових дій російсько-української війни, Органний зал

вагомості культурно-мистецького середовища, у неймовірній силі мистецтва, що зміцнює і усвідомлює національний стержень.

Так, із послідовного “хронотопу” подій поступово вилищується естетичний, філософський і натхненний досвід, що володіє особливими енергіями і формує майбутнє. Це і є тим “кайросом”, що підносить над часом і розгортається у міріадах ідей безмежного простору. Це виразно засвідчує символіка об-



Мобільний додаток “Ukrainian Live”

кладинки книги. Це – справжній Космос Львівського органного залу, до якого нас долучила велика команда одностудійців: Іван Остапович, Тарас Демко, Ольга Осадця, Євеліна Стебельська, Вікторія Антошевська, Діана Коломовець, Юлія Пендрак, Євген Червоний, Арсеній Дісковський, Олександр Кириловець, Роксоляна Труш, Людмила та Максим Луніни. Дякуємо їм за це.



Матеріали надійшли до редколегії 09.02.2025
Прийняті до друку 28.04.2025

УДК 016:002.2(=161.2):930.85“1914/1939”

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.335–343>

**“УКРАЇНСЬКА КНИГА В ГАЛИЧИНІ, НА БУКОВИНІ,
ЗАКАРПАТТІ, ВОЛИНІ ТА В ЕМІГРАЦІЇ, 1914–1939”:
КУЛЬТУРОЛОГІЧНО-МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ**

Наталія РИБЧИНСЬКА

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0809-4171>

*Львівська національна наукова бібліотека України
імені Василя Стефаника,
відділ наукової бібліографії,
вул. Стефаника, 2, Львів, Україна, 79000
e-mail: rybchynska@ukr.net*

На шляху до створення національної бібліографії пройдено важливий етап: завершено бібліографічний проєкт “Українська книга в Галичині, Буковині, Закарпатті, Волині та на еміграції, 1914–1939” (Львів, 2010–2024). Колектив укладачів відділу наукової бібліографії Львівської національної наукової бібліотеки України імені Василя Стефаника (Л. Кужель, Н. Рибчинська, Т. Дубова, Л. Суц, І. Морозова, І. Жеваженко, М. Шуварик, М. Мовна, С. Когут) підготував під керівництвом Л. Ільницької шеститомне видання в десяти книгах, яке налічує понад 15 тис. бібліографічних записів.

Кількісні та якісні показники ресурсу зумовлені високим професіоналізмом укладачів, залученням до співпраці найбільших бібліотек західноукраїнського регіону, поєднанням традиційних і сучасних електронних джерел інформації, опрацюванням *de visu* друкованих або оцифрованих примірників книг, наявністю скрупульозно вивіреного науково-довідкового апарату (передмови, іменний покажчик, покажчик місць видання). Охоплено календарі, альманахи, видання, що виходять надалі (“Записки”, “Праці”, “Збірники”, “Навчальні програми”, “Звіти”, “Звідомлення”) з детальним розкриттям їх текстового змісту та ілюстративного матеріалу.

Універсальний характер бібліографічного покажчика увиразнює його евристичний потенціал, тож він зацікавить дослідників із різними науковими запитамі. Вивчаючи культурно-мистецькі процеси міжвоєнного періоду, вони матимуть можливість деталізувати вже відомі факти та отримати багато нової інформації. Адже західноукраїнські та українські еміграційні видання міжвоєнного періоду тривалий час перебували у так званих “спецфондах” і лише в незалежній Україні набули статусу реабілітованих.

Бібліографічний покажчик реєструє велику кількість драматичних творів, збірок пісень, каталогів виставок живопису, альбомів. За іменним покажчиком можна знайти інформацію про українських акторів, художників, співаків, танцюристів.

Залучення видань, що виходили в еміграції майже в тридцяти країнах на п’яти континентах, дає можливість розглядати український видавничий рух як складову світового культурно-історичного процесу.

Ключові слова: національна бібліографія, українська книга, міжвоєнна доба, культурно-мистецькі процеси.

Постановка проблеми. На шляху до створення національної бібліографії пройдено важливий етап: фінішував бібліографічний проєкт “Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939”. Колектив укладачів відділу наукової бібліографії Львівської національної наукової бібліотеки України імені Василя Стефаника (далі – ЛННБУ) презентує ґрунтовне шеститомне видання у десяти книгах [12]. Це – понад 15 тис. професійно опрацьованих бібліографічних записів, які в хронології представляють західноукраїнську та українську еміграційну книгу у межичассі двох світових воєн. Учасники проєкту використовували передусім фонди ЛННБУ, в якій є унікальна збірка україніки, успадкована здебільшого від книгозбірні Наукового товариства імені Шевченка у Львові. Крім того, було вивчено та використано фонди університетських бібліотек у Львові, Чернівцях, Ужгороді, Луцьку, а також книгозбірні музеїв, архівів, товариств.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Керівник проєкту – відома в Україні науковиця Луїза Ільницька, авторка історико-книгознавчих досліджень, укладачка ґрунтовних бібліографічних покажчиків. До кожної з десяти книг видання подано за її підписом передмову “Від укладачів”. Луїза Ільницька не тільки обґрунтувала концепцію добору та бібліографування матеріалу, а й окреслила особливості українського книговидавничого процесу на різних етапах його розвитку. “На сьогодні, – констатувала вона у передмові до останнього шостого тому, – це єдине в Україні і, мабуть, у світі базове джерело, яке реєструє, по можливості, в повному обсязі західноукраїнську й українську еміграційну книгу міжвоєнної доби” [6, с. 3]. Науково-методичні засади створення бібліографічного покажчика “Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939” як складової частини національної бібліографії Л. Ільницька розкрила у кількох публікаціях [4; 5; 7]. Роль Л. Ільницької як керівника вагомого бібліографічного проєкту висвітлила докторка наук із соціальних комунікацій Тетяна Добко [3]. Важливими є також передмови до перших трьох томів видання професора Мирослава Романюка, тодішнього генерального директора ЛННБУ.

У рамках заходів 25 Форуму видавців у Львові 20 вересня 2018 р. відбулася презентація чотирьох томів видання, яку згодом оприлюднила на сайті “Читомо” Вікторія Гончаренко [2]. В процесі реалізації проєкту його укладачі (Любов Кужель, Наталія Рибчинська, Тетяна Дубова, Інна Морозова, Ірина Жеваженко, Марта Шуварик, Маріанна Мовна, Софія Когут), використовуючи підготовлений бібліографічний матеріал, опублікували низку статей, які згодом увійшли до збірника “Реабілітована історією” [9]. Та цим не вичерпується значення бібліографічного покажчика, який зберігає свою актуальність і відкриває широкі можливості для глибокого дослідження українського культурно-мистецького руху міжвоєнної доби. Науково опрацьований шеститомний реєстр книг суттєво доповнив добірку

бібліографічних матеріалів, які відображають публікації культурно-мистецької тематики в українській періодиці Галичини першої половини ХХ ст. [8].

Мета дослідження – розкрити науковий потенціал видання “Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939”, сфокусувавши увагу на бібліографічному забезпеченні культурологічно-мистецтвознавчих досліджень.

Виклад основного матеріалу. Національна бібліографія, що з максимально можливою повнотою відображає репертуар української книги, вже самим фактом свого існування має велике культурно-історичне значення та засвідчує рівень інтелектуальної спроможності нації, тобто є по суті її документальною пам’яттю. Це зумовлює високі вимоги до методичних засад добору матеріалу, формування бібліографічних записів, підготовки науково-довідкового апарату. Достовірність і докладність бібліографічного опису книг у виданні “Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939” досягнута шляхом опрацювання *de visu* їх друкованих чи оцифрованих примірників. Прізвища авторів у заголовку бібліографічних записів подано за сучасними науковими і правописними нормами, за можливості, з повним ім’ям та розв’язанням псевдонімів або криптонімів. Часто атрибуція авторів вимагала тривалих і копітких пошуків не лише у спеціальних словниках та довідкових виданнях, а й у наукових публікаціях та архівних документах. Натомість у відомостях про відповідальність збережено форму прізвища чи імені (чи ініціалів), вжиту в оригіналі (Верн Жуль / *Ю. Верне*; Готорн Натаніель / *Натаніель Хавсорн*). Важливо, що в бібліографічних записах зазначено також сигли фондосховищ (бібліотек, архівів, музеїв), у яких перебувають ці видання. Книги з ЛННБУ подано з шифрами їх зберігання. Якщо бібліографічний опис укладачі формували чи доповнювали з архівних, друкованих, електронних джерел, то це зазначено у примітках з посиланнями на використані інтернет-ресурси.

Кожен том споряджений скрупульозно вивіреном науково-довідковим апаратом. В іменному покажчику зареєстровані прізвища авторів; перекладачів; упорядників; редакторів; видавців та власників друкарень; художників; фотографів; осіб, зображених на портретах чи світлинах; осіб, що згадуються в рекламних оголошеннях. Це тисячі імен: в п’ятому і шостому томах, наприклад, іменний покажчик охоплює відповідно 100 і 139 сторінок, на кожній з яких подано 50–70 прізвищ. Покажчик місць видання наочно засвідчує, що українська книга виходила на п’яти континентах у майже тридцяти країнах світу. Відповідальний редактор перших п’яти томів видання професор Мирослав Романюк зауважив, що це “взагалі, є феноменальним явищем у світовій видавничій практиці” [11, с. 3]. Для зручності користувачів подано також два списки скорочень: використаних бібліографічних джерел і назв бібліотек та інтернет-ресурсів.

Універсальний характер бібліографічного покажчика увиразнює його евристичний потенціал, тож зацікавить дослідників з різними науковими запитамі. Цьому сприяє також трактування укладачами поняття “книга” не тільки в його класичному розумінні, а й залучення календарів, альманахів, видань, що виходять надалі (“Записки”, “Праці”, “Збірники”, “Програми

викладів”, “Звіти”, “Звідомлення”, “Шематизми”) з докладним розкриттям їх текстового змісту й ілюстративного матеріалу.

Ретельно опрацьований бібліографічний покажчик відкриває можливості для ширших культурологічних і мистецтвознавчих досліджень. Вивчаючи культурно-мистецькі процеси міжвоєнного періоду, викладачі та студенти зможуть деталізувати вже відомі факти й почерпнути багато нової інформації. Адже західноукраїнські та українські еміграційні видання міжвоєнної доби тривалий час перебували у так званих “спецфондах” і лише в незалежній Україні набули статусу реабілітованих.

Сучасні бібліотекознавчі та бібліографознавчі студії неможливо уявити без вивчення заборонених комуністичною цензурою праць Левка Биковського, Ілька Борщака, Володимира Дорошенка, Наталії Дорошенко, Петра Зленка, Івана Калиновича, Івана Кривецького, Степана Сірополька та ін., оголошених радянською владою “буржуазними націоналістами”. У бібліографічному покажчику зареєстровано збірники книгознавчого характеру (з розписаним змістом): “Книга” (Київ; Відень, 1921), “Українське книгознавство” (Подєбради, 1922), “Провідник для читальняних бібліотек” (Львів, 1930; 1931) та ін. Книгознавців і бібліофілів зацікавлять зафіксовані укладачами відомості про наявність у книгах екслібрисів, печаток, автографів, власницьких і дарчих написів, що відкриває можливості для різнопланових студій, як, наприклад, вивчення інскриптів [10]. Навіть примітки, що розкривають зміст рекламних оголошень, містять розмаїту інформацію про видавництва, книгарні, переплетні; анонсують появу нових книг; запрошують до передплати української преси у різних країнах тощо.

Варто наголосити на значущості самої джерельної бази національної бібліографії, до формування якої залучено українські та зарубіжні друковані видання, особливо електронні ресурси. Студенти повинні їх знати і вміти виконувати інформаційно-бібліографічний пошук, використовуючи online-каталоги бібліотек України і світу, бібліографічні бази даних, зокрема Polona, WorldCat.

Театрознавців здивує кількість п’єс (комедії, трагедії, сценічні картини, оперети, монологи і жарти для сцени, часто зі співами і танцями), які виходили на західноукраїнських теренах та в еміграції. Формувалися навіть спеціальні театральні серії книг: “Лемковська Театральна Бібліотека” товариства “Лемко-Союз”; “Театральна Бібліотека” видавництва “Русалка”; “Театральна бібліотека” видавництва “Українська Культура”; “Репертуар «Діточого Театру» видавництва “Світ Дитини»; “Діточий театр” Накладні М. Матвійчука; “Бібліотека Аматорського Театру” видавництва “Рекорд” в Коломиї; “Аматорський Театр” видавництва “Наш Прапор” у Львові; “Подільська Театральна Бібліотека” в Тернополі; “Бібліотека релігійної драми” Видавництва ЧСВВ у Жовкві; “Театральна Бібліотека” книгарні “Свободи” у Джерсі Сіті; “Театральна бібліотека” Робітничо-фермерського Видавничого Товариства у Вінніпезі та ін. Часто у книгах вміщували “режисерські завваги”, а також інформацію про дозвіл на постановку п’єси. Для прикладу, на звороті

титульного аркуша історичної драми Осипа Барвінського “Гетьман Полуботок” (№ 12668*¹) зазначено: “Право вистави мають лише ці читальні “Просвіти”, кружки “Рідної Школи”, “Сільського Господаря” й інші аматорські гуртки, які є точними передплатниками часопису “Наш Прапор”. Усі товариства, які не є передплатниками часопису “Наш Прапор”, а виставляли б цю п’єсу – відповідатимуть за порушення авторських прав. З професійних театрів право вистави має Український Театр ім. М. Садовського” [1, с. 2].

До уваги музикознавців численні збірники пісень – робітничих, народних, обрядових, військових, (стрілецьких), шкільних, релігійних (колядки, щедрівки). Такі співаники були популярними й неодноразово перевидавалися, серед них опубліковані “Просвітою” збірники пісень (укладач Антін Гапак). Деколи видавці повідомляли про свої добродішні наміри: “30 % доходу на Українських Січових Стрільцях” (№ 707); “На дохід Червоного Хреста” (№ 790).

Заслуговує на згадку багатоілюстроване видання “Українська пісня за кордоном” (Париж, 1929) про світове концертне турне українського національного хору під проводом Олександра Кошиця (№ 8169). У ньому подано відомості про склад хору під час гастролей до різних країн і відгуки про концертну подорож закордонної музичної критики різними мовами.

За іменним покажчиком можна знайти інформацію про українських акторів, співаків, танцюристів. Так, відомий український хореограф, балетмейстер, актор, кінорежисер Василь Авраменко удостоївся численних публікацій у календарях та збірниках, виданих у діаспорі, де його називали “батьком українського танцю”. Він є автором книг про український танок, перша з яких – досить раритетна – була видана у Вінніпезі 1928 р. Її бібліографічний опис укладачі виконали за даними світової бібліографічної бази WorldCat (№ 6995).

У бібліографічному покажчику зареєстровано чимало каталогів виставок живопису, які організовували у 30-х роках минулого століття творчі об’єднання художників, зокрема Мистецький гурток “Спокій” у Варшаві, Асоціацію Незалежних Українських Митців у Львові (АНУМ). Вони практикували колективні експозиції, а також персональні виставки художників: Лева Геца (№ 10876), Миколи Глуценка (№ 11577), Олекси Гриценка (№ 13845), Володимира Ласовського (№ 14820) та ін. Першу виставку АНУМ організувала 1931 р., запросивши французьких, італійських і бельгійських митців (№ 9270). У 1932 р. Асоціація брала участь у виставці сучасної української графіки (№ 9548), а в 1938 – залучила до експозиції роботи “митців самоуків” (№ 14019). Регулярно проводило виставки світлин Українське фотографічне товариство у Львові (УФОТО): від першої виставки аматорського фото у 1930 р. (№ 8333) до восьмої виставки української мистецької фотографії у 1938 р. (№ 13788).

*Тут і далі в дужках вказано номери бібліографічних записів, під якими видання зареєстровані в бібліографічному покажчику “Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939”.

Художні виставки організовував також Національний музей у Львові. Для прикладу назвемо каталоги: “Виставка малюнку і рисунку 15–18 в.” (№ 9547), на якій презентовано роботи зарубіжних митців; “Вистава галицького примітиву XVII–XIX вв.” (№ 14648) з рубриками: “Народні первні в іконописі”, “Різьблені ручні хрести”, “Образи на склі” та ін. Завдяки розписаному змісту каталога “Вистава Василя Перебийноса” (№ 13772) дізнаємося, що тут експонувалися театральні костюми, сценічні декорації, афіші, рисунки самого В. Перебийноса та карикатури на нього товаришів-митців.

Багатство ілюстративного матеріалу в західноукраїнській та українській еміграційній книзі міжвоєнної доби може бути об’єктом окремих наукових досліджень. На жаль, в рамки бібліографічного опису не завжди вдавалося закласти ширшу інформацію, однак укладачі намагалися у відомостях про відповідальність зазначити ілюстраторів книг, авторів художніх обкладинок, фотографів. Календарі, альманахи, збірники часто містили впродовж тексту портрети та світлини, відомості про них подавали в області приміток, за можливості, зі збереженням оригінальних підписів. Зареєстровано альбоми з текстовим супроводом, як, наприклад, “Альбом артистів “Драматичної Секції” при товаристві “Буковинський Кобзар”, виданий у Чернівцях 1936 р. (№ 11874). Колективні світлини і фотографії окремих акторів, режисерів, диригентів, майстрів сцени доповнює вступне слово і нарис про діяльність секції Льва Романовського.

Укладачі вдячні усім, хто допомагав у реалізації проєкту, і запрошують у світ української книги, в якому справжнього дослідника очікують важливі, часом несподівані, знахідки.

Висновки. Шеститомне видання “Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939” відображає український видавничий рух як складову світового культурно-історичного процесу. Сьогодні це найповніше в Україні та світі джерело, в якому з максимальною повнотою охоплено та докладно описано масив західноукраїнської та української еміграційної книги міжвоєнної доби. Його кількісні та якісні показники обумовлені високим професіоналізмом укладачів, залученням до співпраці найбільших бібліотек західноукраїнського регіону, поєднанням традиційних і новітніх електронних джерел інформації, наявністю скрупульозно вивіреного науково-довідкового апарату. Універсальний характер видання відкриває можливості для різновекторних наукових студій, зокрема культурологічних і мистецтвознавчих досліджень.

Список використаної літератури та джерел

1. Барвінський О. Гетьман Полуботок: історична драма на 3 дії (4 відслони) / інсценізація Гр. М. Лужницького ; з режисерськими заввагами. Львів : видавець Іван Тиктор, 1937. 36 с. : іл. (Аматорський театр “Нашого Прапора” ; вип. 10).

2. Гончаренко В. Українська книга в 1914–1939 роках: підпільна, емігрантська, реабілітована. 25.01.2019. URL : <https://chytomo.com/ukrainska-knyha-v-1914-1939-rokakh-pidpilna-emihrantska-reabilitovana/>.

3. Добко Т. Ільницька Луїза Іванівна. *Українська бібліотечна енциклопедія*. URL: <https://ube.nlu.org.ua/article/Ільницька%20Луїза%20Іванівна>.

4. Ільницька Л. І. Бібліографія західноукраїнської та української еміграційної книги міжвоєнного періоду (1914–1939): засади створення. *Записки Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника*. Львів, 2005. Вип. 13. С. 39–51.

5. Ільницька Л. І. Бібліографія української книги в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині і в еміграції (1914–1939) : наук.-метод. засади створення видавничого проекту та його реалізація. *Бібліотечний вісник*. 2019. № 2. С. 16–23.

6. Ільницька Л. І. Від укладачів. *Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939: бібліографічний покажчик*. Львів, 2024. Т. 6. Кн. 1. С. 3–6.

7. Ільницька Л. І. Західноукраїнська та українська еміграційна книга міжвоєнного періоду (1914–1939) як складова частина національної бібліографії. *Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника: історія і сучасність* : матеріали Міжнар. наук. конф., Львів, 28–30 жовтня 2010. Львів : ЛННБ України ім. В. Стефаника, 2010. С. 107–111.

8. Культурно-мистецькі процеси на сторінках української періодики Галичини першої половини ХХ століття : матеріали до бібліографії / укл. : Г. Біловус, Н. Рибчинська, Є. Чирук. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2009. 254 с.

9. “Реабілітована історією”: західноукраїнська та українська еміграційна книга міжвоєнної доби: зб. наук. праць / упоряд. та заг. ред. текстів Л. І. Ільницька ; відп. ред. Л. В. Снісарчук. Львів : ЛННБ України ім. В. Стефаника, 2024. [VI]. 822 с.

10. Рибчинська Н. А. Дарчі написи на книгах як свідчення збагачення фондів книгозбірень та благодійництва. *Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника*. Львів, 2022. Вип. 14 (30). С. 169–190.

11. Романюк М. М. На шляху до національної бібліографії. *Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939: бібліографічний покажчик*. Львів, 2010. Т. 1. С. 3–6.

12. Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939: бібліографічний покажчик : [у 6 т., 10 кн.] / НАН України, Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника, відділ наукової бібліографії ; укл.: Л. І. Ільницька (керівник проекту), Т. М. Дубова, І. А. Жеваженко, С. Н. Когут, Л. Я. Кужель, М. В. Мовна, І. В. Морозова, Н. А. Рибчинська, Л. Т. Суц, М. А. Шуварик ; передм. М. М. Романюка ; відп. ред. М. М. Романюк (т. 1–5), Л. В. Снісарчук (т. 6). Львів, 2010–2024. Т. 1–6. URL : https://chtyvo.org.ua/authors/Ilnytska_Luiza/; <http://irbisnbnv.gov.ua/ulib/item/ukr0000025920>.

References

1. Barvinskyi, O. (1937). *Hetman Polubotok : istorychna drama na 3 dii (4 vidslony) / instsenizatsiia Hr. M. Luzhnytskoho ; z rezhyserskymy zavvahami*. Lviv : vydavets Ivan Tyktor, 36 p. : il. (Amatorskyi teatr “Nashoho Praporu” ; vyp. 10) [In Ukrainian].
2. Honcharenko, V. *Ukrainska knyha v 1914–1939 rokakh: pidpilna, emihrantska, reabilitovana*. 25.01.2019. Retrieved from <https://chytomo.com/ukrainska-knyha-v-1914-1939-rokakh-pidpilna-emihrantska-reabilitovana/> [In Ukrainian].
3. Dobko, T. Ilnytska Luiza Ivanivna. *Ukrainska bibliotechna entsyklopediia*. Retrieved from <https://ube.nlu.org.ua/article/Льницька%20Льїза%20Іванівна> [In Ukrainian].
4. Ilnytska, L. I. (2005). *Bibliohrafiia zakhidnoukrainskoi ta ukrainskoi emigratsiinoi knyhy mizhvoiennoho periodu (1914–1939) : zasady stvorennia*. *Zapysky Lvivskoi naukovoï biblioteki im. V. Stefanyka*, 13, 39–51 [In Ukrainian].
5. Ilnytska, L. I. (2019). *Bibliohrafiia ukrainskoi knyhy v Halychyni, na Bukovyni, Zakarpatti, Volyni i v emihratsii (1914–1939) : nauk.-metod. zasady stvorennia vydavnychoho proektu ta yoho realizatsiia*. *Bibliotechnyi visnyk*, 2, 16–23 [In Ukrainian].
6. Ilnytska, L. I. (2024). *Vid ukladachiv. Ukrainska knyha v Halychyni, na Bukovyni, Zakarpatti, Volyni ta v emihratsii, 1914–1939 : bibliohrafichni pokazhchyk*. Lviv, 6, 1, 3–6 [In Ukrainian].
7. Ilnytska, L. I. (2010). *Zakhidnoukrainska ta ukrainska emihratsiina knyha mizhvoiennoho periodu (1914–1939) yak skladova chastyna natsionalnoi bibliohrafii*. *Lvivska natsionalna naukova biblioteka Ukrainy imeni V. Stefanyka: istoriia i suchasnist : materialy Mizhnar. nauk. konf., Lviv , 28-30 zhovt. 2010*. Lviv : LNNB Ukrainy im. V. Stefanyka, 107–111 [In Ukrainian].
8. Bilovus, H., Rybchynska, N., Chyruk, Y. (2009, comp.) *Kulturno-mystetski protsesy na storinkakh ukrainskoi periodyky Halychyny pershoi polovyny XX stolittia : materialy do bibliohrafii*. Lviv : Lvivskyi natsionalnyi universytet imeni Ivana Franka [In Ukrainian].
9. Ilnytska, L. I. (2024, comp.), Snitsarchuk, L. V. (ed.). “*Reabilitovana istoriiei*” : *zakhidnoukrainska ta ukrainska emihratsiina knyha mizhvoiennoi doby : zbirnyk naukovykh prats*. Lviv : LNNB Ukrainy im. V. Stefanyka, [VI] [In Ukrainian].
10. Rybchynska, N. A. (2022). *Darchi napysy na knykhakh yak svidchennia zbahachennia fondiv knyhozbiren ta blahodiinytstva*. *Zapysky Lvivskoi natsionalnoi naukovoï biblioteki Ukrainy imeni V. Stefanyka*. Lviv, 14 (30), 169–190 [In Ukrainian].
11. Romaniuk, M. M. (2010). *Na shliakhu do natsionalnoi bibliohrafii. Ukrainska knyha v Halychyni, na Bukovyni, Zakarpatti, Volyni ta v emihratsii, 1914–1939 : bibliohrafichni pokazhchyk*. Lviv, 1, 3–6 [In Ukrainian].
12. Ilnytska, L. I. Dubova, T. M., Zhevazhenko, I. A., Kohut, S. N., Kuzhel, L. Ya., Movna, M. V., Morozova, I. V., Rybchynska, N. A., Sushch, L. T., Shuvar'yuk, M. A. (2010–2024, comp.), Romaniuk, M. M. (pref., ed.), Snitsarchuk, L. V. (ed.). *Ukrainska knyha v Halychyni, na Bukovyni, Zakarpatti,*

Volyni ta v emihratsii, 1914–1939 : bibliohrafichnyi pokazhchyk : [u 6 t., 10 kn.] / NAN Ukrainy, Lvivska natsionalna naukova biblioteka Ukrainy imeni V. Stefanyka, viddil naukovoï bibliohrafii. Lviv [In Ukrainian]. Retrieved from https://chtyvo.org.ua/authors/Ilnytska_Luiza/; <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000025920>.

**“THE UKRAINIAN BOOK IN GALICIA, BUKOVYNA,
TRANSCARPATHIA, VOLHYNIA, AND EMIGRATION, 1914-1939”:
A CULTURAL AND ART HISTORY PERSPECTIVE**

Natalia RYBCHYNSKA

*Vasyl Stefanyk National Scientific Library of Ukraine in Lviv,
Department of Scientific Bibliography,
Stefanyka Str., 2, Lviv, Ukraine, 79000
e-mail: rybchynska@ukr.net*

An important milestone has been achieved in the development of a national bibliography: the bibliographic project “Ukrainian Books in Galicia, Bukovyna, Transcarpathia, Volyn, and Emigration (1914–1939)” has been completed (Lviv, 2010–2024). The team from the Scientific Bibliography Department of the Vasyl Stefanyk Lviv National Scientific Library of Ukraine, led by L. Ilnytska, has prepared a six-volume edition comprising ten books, which includes over 15,000 bibliographic entries. The compilers include L. Kuzhel, N. Rybchynska, T. Dubova, L. Sushch, I. Morozova, I. Zhevazhenko, M. Shuvar'yk, M. Movna, and S. Kohut.

The extensive quantitative and qualitative features of this resource reflect the high professionalism of the team, the collaboration with major libraries in the Western Ukrainian region, the integration of traditional and modern electronic information sources, and thorough processing of printed or digitized copies of books. It also includes meticulously verified scientific and reference materials, such as prefaces, a personal index, and an index of places of publication. The bibliography covers a variety of materials, including calendars, almanacs, continuing editions (such as “Notes,” “Works,” “Collections,” “Syllabus Programs,” “Reports,” and “Notices”), providing detailed descriptions and illustrative content.

The universal nature of this bibliographic index highlights its heuristic potential, making it valuable for researchers with diverse scientific inquiries. Scholars studying the cultural and artistic processes of the interwar period will find opportunities to elaborate on known facts and uncover new information. Many publications from Western Ukraine and Ukrainian emigrants during the interwar period were classified as “special funds” for an extended period, and only gained recognition as rehabilitated in independent Ukraine.

The bibliographic index includes numerous dramatic works, song collections, catalogs of painting exhibitions, and albums. The name index offers insights into Ukrainian actors, artists, singers, and dancers. The inclusion of publications from nearly thirty countries across five continents allows for viewing the Ukrainian publishing movement as a vital component of the global cultural and historical landscape.

Keywords: national bibliography, Ukrainian books, interwar period, cultural and artistic processes.

Стаття надійшла до редколегії 21.02.2025

Прийнята до друку 28.04.2025

УДК [005.745:[008:7]](100):378.4(477.83-25)ЛНУ
DOI: [http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.344–349](http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.344-349)

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ВИМІРИ ПОЧАТКУ ТРЕТЬОГО ТИСЯЧОЛІТТЯ: ХРОНІКА НАУКОВОЇ ПОДІЇ

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*

9–10 квітня 2024 р. у Львівському національному університеті імені Івана Франка відбулася Міжнародна наукова конференція “Ab initio: культурно-мистецькі виміри початку третього тисячоліття. До 20-річчя заснування факультету культури і мистецтв”. Вона об’єднала знаних науковців, дослідників, викладачів, аспірантів з України та з-за кордону, які обговорили широкий спектр актуальних тем мистецької освіти в класичному Університеті, вагомі наукові здобутки факультету культури і мистецтв упродовж першого двадцятиліття діяльності та окреслили перспективи подальшого розвитку.

У роботі конференції, що проводилася у змішаному (онлайн/офлайн) форматі, взяли участь представники професійних спільнот відповідної галузі, фахівці-практики, а також освітяни, які репрезентували *вітчизняні* заклади вищої освіти: Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені Івана Карповича Карпенка-Карого, Харківський національний університет мистецтв імені Івана Петровича Котляревського, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, Національну академію керівних кадрів культури і мистецтв (Київ), Закарпатську академію мистецтв (Ужгород), Харківську державну академію культури, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника (Івано-Франківськ), Таврійський національний університет імені Володимира Івановича Вернадського (Київ), Сумський державний педагогічний університет імені Антона Семеновича

Макаренка, Національний університет “Львівська політехніка”, Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Національну музичну академію України імені Петра Ілліча Чайковського (Київ), Одеську національну музичну академію імені Антоніни Василівни Нежданової, Львівську національну музичну академію імені Миколи Віталійовича Лисенка, Полтавський національний педагогічний університет імені Володимира Галактіоновича Короленка, Бердянський державний педагогічний університет (Запоріжжя), Київський національний університет культури і мистецтв, Запорізький національний університет, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, Українську академію друкарства (Львів) і **закордону**: Бірмінгемський університет (Стретфорд-на-Ейвоні, Великобританія), Стетсонський університет (США), Вроцлавський університет (Польща), Університет музики імені Франца Ліста (Веймар, Німеччина), Міжнародний гуманітарний університет (Будапешт, Угорщина), Жешувський університет (Польща), Університет Дебрецена (Угорщина), Університет музики і суміжних мистецтв (Відень, Австрія), Університет Лафборо (Великобританія).

Доповіді відповідної тематики представили так само працівники наукових і мистецьких установ: Національної академії мистецтв України – Інституту проблем сучасного мистецтва (Київ), Львівської національної наукової бібліотеки України імені Василя Стефаника, бібліотеки Національного медичного університету імені Данила Галицького, обласної універсальної наукової бібліотеки, Академічного театру естрадних мініатюр “І люди, і ляльки”, Першого академічного українського театру для дітей та юнацтва, Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької (усі – Львів), а також Державного агентства України з питань мистецтв та мистецької освіти (Київ).

Під час урочистого відкриття учасників і гостей привітали: в. о. декана факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка Мирослава Циганик, ректор Університету, член-кореспондент НАН України, професор Володимир Мельник, директор Шекспірівського інституту у Стретфорді на Ейвоні, професор шекспірознавства Бірмінгемського університету Майкл Добсон, доцент університетів Стретсонського та Львівського національного імені Івана Франка – Мейгіл Фавлер, завідувач кафедри теорії виховання і опіки Інституту педагогіки Жешувського університету, професор Гжегож Гжибек, завідувач кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені Івана Карповича Карпенка-Карого, професор Наталія Владимірова, директор бібліотеки Львівського національного медичного університету імені Данила Галицького Марта Надрага.

Учасники наукового форуму взяли участь у пленарному та секційному засіданнях. Під час пленарного засідання доповідачі ювілейної конференції презентували різноаспектні наукові дослідження. Зокрема, доктор наук, голова кафедри ЮНЕСКО з міжкультурних музичних досліджень Університету музики імені Франца Ліста (Веймар, Німеччина), професор **Тьяго де Олівейра Пінту** виголосив доповідь “Слухаючи інших – як нематеріальна культурна спадщина допомагає пізнавати світ”. Учений зупинився на двох важливих

конвенціях ЮНЕСКО, що стосуються культурної спадщини та її збереження. Одна з них (1972) має відношення переважно до матеріальної спадщини, тоді як інша (2003) належить до нематеріальної культури людства. У доповіді було наведено конкретні приклади нематеріальної культурної спадщини – мови, фольклору, традицій, звичаїв, обрядів, знань, що передаються від покоління до покоління, також виконавського мистецтва: акторської гри, співу, танців, зокрема музики, що відіграє одну з найважливіших ролей у творенні культури кожного народу. Як значущий концепт нематеріальної спадщини, музика водночас репрезентує історію конкретного народу та є живою традицією, що розвивається. Відтак зберігання та значимість нематеріальної спадщини є її важливими цінностями. Відомо, що музична спадщина втілена у документах, матеріалах, переважна більшість яких – під охороною конвенції 1972 р. та програми “Пам’ять світу”, а також у живому виконанні представників різних культур. 60 % цієї спадщини людства сьогодні перебуває під охороною ЮНЕСКО, що є важливим для збереження культурного розмаїття в умовах постійної глобалізації.

У режимі онлайн із Польщі взяв участь доцент кафедри теорії культури та сценічного мистецтва Вроцлавського університету **Пьотр Рудзкі**, який ознайомив присутніх із результатами дослідження на тему “До історії театру у Львові: невідомий документ з дозволом на поставу п’єси Юліуша Словацького “Кордіан” у 1900 р., виданий Поліцейським управлінням у Львові”. На підставі аналізу новознайденого документа вчений презентував науково обґрунтоване ствердження права на здійснення сценічної постановки у Міському театрі Львова (Teatr Miejskim we Lwowie) початку XX ст. одного із найвидатніших літературних досягнень Юліуша Словацького – п’єси “Кордіан”, яка посідає особливе місце в каноні польської літератури. У доповіді науковця йшлося про документи, які раніше в науковій літературі не публікували та не обговорювали. У листах графа Скарбека вказано частини, які потрібно вирізати з драми “Кордіан”. Науковець розглянув тривалий період спільної польсько-української історії театру.

З ґрунтовною доповіддю “Театр San Cassiano в історії опери” виступив на конференції професор кафедри музикознавства та хорового мистецтва Львівського національного університету імені Івана Франка **Юрій Чекан**. Він зосередився на історії появи першого загальнодоступного оперного театру San Cassiano у Венеції (1637), розповівши про мистецтво проектування та спорудження театральної будівлі (сцени, глядацької зали, лож), що стала в майбутньому архітектурним прототипом не лише оперних театрів Італії, а й усієї Європи. Зокрема, серед венеційських театрів XVII ст. на San Cassiano орієнтувались загальнодоступні театри SS Giovanni e Paolo (1638), Novissimo (1640), San Moise (1640), San Giovanni Crisostomo (1678); за межами Венеції – Teatro Falcone (Генуя, 1652) та Teatro Tordinona (Рим, 1671). Окрему увагу Ю. Чекан приділив відкриттю театру San Cassiano прем’єрою опери “Андромеда” Франческо Манелі на лібрето Бенедето Ферарі. Учений наголосив також на знаковій ролі в оперно-театральній історії власників театру – братів Франческо та Еторе Тронів – динамічності поширення загальнодоступної

опери країнами Європи та її утвердження як першого концепційного жанру Новоевропейської музики.

З особливим зацікавленням аудиторія сприйняла доповідь “Українська театральна шекспіріана в наукових студіях, житті і креативних проєктах Майї Гарбузюк: масштаб особистості в контексті часу”, з якою виступила доктор філологічних наук, професор Запорізького національного університету, академік АН ВШ України **Наталія Торкут**. Вона окреслила театрознавчий доробок Майї Володимирівни Гарбузюк (06.05.1965–14.08.2023) – доктора мистецтвознавства, професора кафедри театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імені Івана Франка, автора концепції видання й відповідального, а згодом головного редактора українського театрознавчого часопису “Просценіум”, члена Спільки театральних діячів України, лауреата премії в галузі театрознавства та театральної критики. Особливу увагу Наталія Торкут присвятила діяльності М. В. Гарбузюк як почесної старшої наукової співробітниці Шекспірівського інституту Бірмінгемського університету, висвітливши її участь у численних шекспірознавчих проєктах: щорічному Всеукраїнському шекспірознавчому конкурсі дослідницьких і креативних проєктів імені Віталія Кейса, щорічному міжнародному проєкті “Дні Шекспіра в Україні”, міжнародних наукових конференціях, театральних фестивалях, започаткуванні віртуального біалінгвального музею, присвяченого ювілею прапрем’єри українського “Гамлета” (2023) тощо. Доповідач детально охарактеризувала перше дисертаційне дослідження М. В. Гарбузюк “Сценічні прочитання трагедії “Гамлет” В. Шекспіра” у львівських театрах (1796–1997)” (Київ, 2007), у якому висвітлено історію постановок трагедії про Данського принца на львівських професійних сценах, окреслено хронологічну ретроспективу вистав в Австрії, Польщі та Україні, їх взаємовпливів на розвиток національного театального мистецтва. Детально проаналізувавши історіографію української театальної шекспіріани, науковець наголосила на незаперечній теоретико-методологічній важливості як дисертаційного дослідження, так і подальших наукових студій М. В. Гарбузюк у царині шекспірознавства. Відзначила вона також вплив ідей театрознавця М. В. Гарбузюк на розвиток української театальної шекспіріани ХХІ ст. та вагомий внесок у світове шекспірознавство.

У центрі уваги була доповідь доктора мистецтвознавства, професора, завідувача кафедри історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, члена-кореспондента Національної академії мистецтв України **Любові Кияновської** про роль слова в інтерпретації музики в сучасній культурно-мистецькій інфраструктурі. Зокрема, вона проаналізувала його освітню, популяризаторську, мистецтвознавчу та критичну функції, наголосивши на важливості у міждисциплінарних зв’язках. Дослідниця детально розповіла про взаємодію музики з іншими видами мистецтва: театром, кінематографом, літературою, візуальними формами, що створює синтез значного пласту національної культури. Знаний український музикознавець констатувала, що роль тексту в музичному просторі лише зростає, постаючи як необхідний інструмент для взаємодії з виконавцями, науковцями та слухачами. Л. Кияновська наголосила також на важливості й

продуктивності текстового супроводу для осмислення, популяризації та збереження музичного мистецтва. Учена розкрила сутність та зміст слова в контексті музики, що є не лише описом чи коментарем, а й важливим фактором у її розвитку і сприяє збереженню, популяризації та осмисленню мистецтва, допомагаючи йому інтегруватися в сучасну культурну інфраструктуру.

Діяльності видатних архівістів Ореста Мацюка та Ярослава Дашкевича присвятив свою доповідь історик, археограф, директор Львівської обласної універсальної наукової бібліотеки **Іван Сварник**. Під час виступу на пленарному засіданні науковець охарактеризував архівний та архівознавчий доробок видатних представників науки і культури, подав відомості про спеціальні публікації львівських істориків-архівістів, висвітлив питання спільної праці із ученими на різних етапах його професійної діяльності. Велику частину доповіді І. Сварник присвятив співпраці з відомим львівським істориком-архівістом, краєзнавцем і багатолітнім директором Центрального державного історичного архіву України у Львові О. Я. Мацюком (1932–1999). Доповідач розповів про дослідження науковця, присвячені історії паперу, українського друкарства та джерелознавства. З дослідницькими зацікавленнями визначного українського історика-архівіста О. Я. Мацюка тематично пов'язані й окремі наукові розвідки Я. Р. Дашкевича (1926–2010) – видатного мислителя сучасності, історика та сходознавця. З ним І. Сварник зустрівся в Історичному архіві 1975 р., коли почав працювати молодшим науковим співробітником, і він орієнтував молодих архівістів на документальність науки, її інформаційну основу, а також сприяв відновленню археографічних і джерелознавчих досліджень. Відзначаючи потужність наукового потенціалу обидвох учених, І. Сварник наголосив на засадничих принципах архівних студій, дослідницька траєкторія яких триває.

Після пленарного засідання Міжнародної наукової конференції “Ab initio: культурно-мистецькі виміри початку третього тисячоліття” робота тривала в секціях “Інформаційна, бібліотечна та архівна справа: традиції та інновації”, “Менеджмент соціокультурної діяльності у викликах сучасної доби”, “Музикологія та виконавство: фундаментальні аспекти взаємодії”, “Музичне мистецтво та педагогіка в освітньому просторі України”, “Театральна педагогіка вищої школи: історія, методологія, практика”, “Проблематика та перспективи розвитку хореології в Україні та світі: мистецтвознавчий дискурс”.

Роботу секційних засідань спрямовано на різнобічні аспекти діяльності факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка, внесок визначних постатей української культури у заснування й розвиток факультету, підсумки його першого двадцятиліття. У межах роботи секцій “Театральна педагогіка вищої школи: історія, методологія, практика” й “Інформаційна, бібліотечна та архівна справа: традиції та інновації” розглянуто етапи становлення й функціонування перших кафедр факультету: театрознавства та акторської майстерності, а також бібліотекознавства і бібліографії з нагоди їхнього 25-річного ювілею. Описано тенденції розвитку сценічного мистецтва і театральної критики, теоретико-методологічні питання театральної педагогіки вищої школи, науково-видавничі здобутки, творчі

проекти й міжнародну співпрацю кафедри театрознавства та акторської майстерності; розглянуто питання впровадження інноваційних технологій і новітніх практик у бібліотечну діяльність, суспільних викликів і освітніх трендів у бібліотечній професіології з урахуванням європейського досвіду підготовки інформаційних фахівців, програми архівування в університетах України на сучасному етапі, перспективні напрями розвитку інформаційно-бібліотечної галузі загалом.

Під час засідання секції “Менеджмент соціокультурної діяльності у викликах сучасної доби” учасники конференції заслухали доповіді, присвячені ролі креативних індустрій як засобу модернізації культури, їх місцю у сучасному українському суспільстві, функціям соціокультурної діяльності в освітній галузі. Свої виступи доповідачі присвятили також питанням внеску креативних індустрій в економічний розвиток України, насамперед у післявоєнну відбудову її економіки, новітні напрями вдосконалення державної політики у сфері культури.

Значну увагу доповідачі наукового зібрання приділили різноаспектним дослідженням музичного мистецтва (секція “Музичне мистецтво та педагогіка в освітньому просторі України”) й хорового виконавства (секція “Музикологія та виконавство: фундаментальні аспекти взаємодії”), серед яких – вектори розвитку музикології у Львівському університеті, творчість хорових колективів, сучасні форми концертно-хорової практики, основні чинники вокальної культури сьогодення, тенденції розвитку сучасної фортепіанної педагогіки, перспективи вдосконалення музичного мистецтва в освітньому просторі України, моделі музичних взаємодій та ін.

Тематичний спектр доповідей наукового форуму охоплював питання хореографічного мистецтва (секція “Проблематика та перспективи розвитку хореології в Україні та світі: мистецтвознавчий дискурс”): історія становлення хореології в Україні, перспективи її розвитку як міждисциплінарної науки, формування напрямів, шкіл та осередків хореографічного мистецтва на сучасному етапі, внесок видатних майстрів танцю у зростання української національної культури.

Разом із цим, під час конференції йшлося про такі важливі проблеми сьогодення, як питання національно-культурної ідентичності й збереження її в умовах війни, своєчасне реагування на динамізм і трансформації культури і мистецтва в контексті євроінтеграції. Також були розглянуті питання європейського досвіду міждисциплінарної підготовки фахівців культурно-мистецької галузі, модернізації теоретичних і практичних аспектів розвитку факультету культури і мистецтв на сучасному етапі.

Загалом Міжнародна наукова конференція “Ab initio: культурно-мистецькі виміри початку третього тисячоліття. До 20-річчя заснування факультету культури і мистецтв” засвідчила високий професійний рівень, постійне прагнення його вдосконалювати, а також рушійну силу до подальших тематично розмаїтих досліджень.

Матеріали надійшли до редколегії 11.02.2025

Прийняті до друку 28.04.2025

ЗМІСТ

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО. ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО. РЕСТАВРАЦІЯ

Юрій ЯМАШ, Інна ПРОКОПЧУК

Особливості композиційного моделювання пейзажного простору
Івана Труша: стилістичні інновації та авторська методологія 3

Mariya KLYMENKO

Between the immanence and cognition:
Alexander Archipenko's creative experiences 16

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Наталія СИРОТИНСЬКА

Міфологічні основи функціонування духового інструментарію 25

Юлія ВОСКОБОЙНИКОВА

Семантика засобів музичної виразності
у циклі “Псалми Давидові” Рубена Толмачова 33

Наталія КЛЮЧИНСЬКА

Критичний аналіз та саморефлексія
у професійному розвитку хорового диригента 47

Тетяна МЛАДЕНОВА, Олена ПАРИС

Стилістичний диктант на уроках сольфеджіо 55

Анастасія ПАТЕР

Великодній концерт “Ангел вопієше” Михайла Вербицького:
до питання виконавської інтерпретації сакрального тексту. 65

Василь ЧУЧМАН

Творча діяльність французького хору “Achoriny”
в контексті української культурної дипломатії 74

Богдан ПРИТУЛА

Обробки українських народних пісень Олександра Кошиця
та їх вплив на розвиток хорового мистецтва України 84

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

Denys SHARYKOV

Creation and development of the science of “Circology”
in contemporary Ukrainian art criticism: a study of the scientific school
and artistic examples from the Department of Circus Genres
at the Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts 92

Людмила ШЕВЧЕНКО

Історія створення та творча діяльність першого
та другого українських національних циркових колективів 103

Роман ЛАВРЕНТИЙ

Оперети Ярослава Барнича на сцені Українського
народного театру імені Івана Тобілевича: до історії постановок 119

Роман ЛАВРЕНТИЙ, Софія РОСА-ЛАВРЕНТИЙ

Український театр ляльок у контексті міжвоєнної культури Львова 133

Дар'я ІВАНОВА-ГОЛОЛОБОВА

Figurentheater – термін, що легітимізував
статус театру ляльок у Німеччині 151

Карина СУХОПУКОВА

Сценічна мова у фокусі педагогічної імпровізації:
інноваційні підходи у підготовці акторів 166

Аліна БОГДАНОВИЧ

Міжнародні проєкти в театрах України
як інструмент культурної дипломатії 176

Вікторія БУБНОВА

Проблемні статті Світлани Веселки
в журналі “Український театр” 70–80-х років ХХ ст.:
жанрово-тематичний аналіз та особливості стилю 185

Яна ТИТАРЕНКО

До питання створення інсценізацій
за поетичними творами Ліни Костенко у театрі ляльок
(на прикладі вистав Хмельницького академічного обласного театру
ляльок “Дивень” і студентів факультету культури і мистецтв
Львівського національного університету імені Івана Франка) 194

Ярослав ЧИГЛЯЄВ

Антитеатр футуристів і дадаїстів
як спростування концепції міметичного театру Аристотеля 206

ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО

Роман БЕРЕСТ, Олег ПЕТРИК

Народна мовна та пісенно-хореографічна особливість Лемківщини 217

Оксана ЛАНЬ

Символізм пластично-хореографічних образів
у сценічному втіленні поетичної драми Юрія Липи “Офіра” 232

Володимир ЗАМЛИННИЙ, Віталій ШИНГЕР, Люція ЗАНЬ

Функціонування хореографічного колективу: виклики сьогодення 245

Віра СИНСОК, Костянтин КАЛІЄВСЬКИЙ

Аксіологічні аспекти українського народного танцю
в закладах вищої освіти 258

Наталя ДЕМЧЕНКО

Створення нового хореографічного образу
крізь призму контамінації народного та класичного танцю XIX ст. 269

Віталій ДУБІНІН

Висвітлення хореографічного мистецтва
у соціальних мережах (на прикладі вуличних стилів танцю) 284

Денис ЖОЛНА

Вплив хореографічного мистецтва на ідентифікацію бренду 299

Іван НИКОРОВИЧ

Постать Володимира Мухи як приклад концертмейстерської діяльності
у хореографічному колективі народного танцю 307

Віктор СЕМБРАТОВИЧ

Хореографія в об'єктиві: сучасні підходи до зображення танцю
у фотографії та відео 320

МАТЕРІАЛИ. РЕЦЕНЗІЇ. ОГЛЯДИ

Наталія СИРОТИНСЬКА

Рефлексія. За лаштунками Часу
або “Хроніка Львівського органного залу” 330

Наталія РИБЧИНСЬКА

“Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині
та в еміграції, 1914–1939”: культурологічно-мистецтвознавчий аспект . . 335

Мирослава ЦИГАНІК, Галина БІЛОВУС

Культурно-мистецькі виміри початку третього тисячоліття:
хроніка наукової події 344

CONTENTS**FINE ARTS. DECORATIVE ARTS. RESTORATION***Yurii YAMASH, Inna PROKOPCHUK*Features of compositional modeling in Ivan Trush's landscape art:
stylistic innovations and authorial methodology 3*Марія КЛИМЕНКО*Між іманентністю та пізнанням:
творчі досвіди Олександра Архипенка16**MUSICAL ART***Natalia SYROTYNSKA*

Mythological foundations of the functioning of wind instruments 25

*Yuliia VOSKOBOINIKOVA*The semantics of musical expression
in Ruben Tolmachov's cycle "Psalms of David"33*Nataliia KLIUCHYNSKA*Critical analysis and self-reflection
in the professional development of choral conductors47*Tetiana MLADENOVA, Olena PARIS*

Stylistic dictation for the solfeggio course55

*Anastasiia PATER*Easter concert "Angel vopiyashe" by Mykhailo Verbytskyi:
a discussion on the interpretation of a sacred text65*Vasyl CHUCHMAN*The creative activities of the french choir "Achoriny"
in the context of Ukrainian cultural diplomacy74*Bohdan PRYTULA*The arrangements of Ukrainian folk songs by Oleksandr Koshyts
and their influence on the development of choral art in Ukraine84**PERFORMING ARTS***Денис ШАРИКОВ*Створення і розвиток науки "Циркології"
у сучасній українській арт-критиці: на прикладі наукової школи
та художніх зразків кафедри циркових жанрів Київської муніципальної
академії циркового і перформативного мистецтва 92

Lyudmila SHEVCHENKO

History of the creation and creative activities
of the first and second Ukrainian national circus groups 103

Roman LAVRENTII

Operettas by Yaroslav Barnych on the stage
of the Ivan Tobilevych Ukrainian National Theatre: a history of productions . .119

Roman LAVRENTII, Sofiia ROSA-LAVRENTII

Ukrainian Puppet Theatre in the context of the interwar culture in Lviv133

Daria IVANOVA-HOLOLOBOVA

Figurentheater – a definition that legitimises
the status of Puppet Theatre in Germany 151

Karyna SUKHORUKOVA

Stage speech in the focus of pedagogical improvisation:
innovative approaches to training actors 166

Alina BOHDANOVYCH

International projects in Ukrainian theaters
as an instrument of cultural diplomacy 176

Viktoriiia BUBNOVA

The problematic articles by Svitlana Veselka
in the journal “Ukrainskyi Teatr” from the 1970s to 1980s:
a genre-thematic analysis and examination of stylistic features 185

Yana TYTARENKO

Revisiting adaptations of Lina Kostenko’s poetry for the stage
in Puppet Theatre: a case study of performances
by the Khmelnytskyi Academic Regional Puppet Theatre “Dyven”
and students of the Faculty of Culture and Arts
of Ivan Franko National University of Lviv194

Yaroslav CHYGLIAIEV

The anti-theater of futurists and dadaists
as a refutation of Aristotle’s concept of mimetic theater 206

CHOREOGRAPHIC ART

Roman BEREST, Oleg PETRYK

Folk language and song-and-dance traditions of the Lemko region217

Oksana LAN

The symbolism of plastic and choreographic imagery
in the stage interpretation of Yurii Lypa’s poetic drama “Ofira”232

Volodymyr ZAMLYNNYY, Vitaliy SHYNHER, Lyutsiya ZAN'

Functioning of the choreography team: current challenges 245

Vira SYNIEOK, Kostiantyn KALIEVSKYI

Axiological aspects of Ukrainian folk dance in higher education institutions . . 258

Natalya DEMCHENKO

The creation of a new choreographic image through the prism
of the contamination of folk and classical dance of the 19th century 269

Vitalii DUBININ

Illustration of choreographic art on social media
(a focus on street dance styles in dance video formats) 284

Denys ZHOLNA

The influence of choreographic art on brand identification 299

Ivan NYKOROVYCH

Volodymyr Mukha as an example
of concertmaster activity in a folk dance ensemble 307

Victor SEMBRATOVYCH

Choreography through the lens:
contemporary approaches to depicting dance in photography and video 320

MATERIALS. REVIEWS

Natalia SYROTYNSKA

Reflection. Behind the Curtains of Time
or “The Chronicle of the Lviv Organ Hall” 330

Natalia RYBCHYNSKA

“The Ukrainian book in Galicia, Bukovyna, Transcarpathia, Volhynia,
and emigration, 1914–1939”: a cultural and art history perspective 335

Myroslava TSYHANYK, Halyna BILOVUS

Cultural and artistic dimensions of the beginning of the third millennium:
a chronicle of a scholarly event 344

Збірник наукових праць

Вісник Львівського університету

СЕРІЯ
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

ВИПУСК 26

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**