

**VISNYK
OF THE LVIV
UNIVERSITY**

Series Art Studies

Issue 24

Published since 2001

**ВІСНИК
ЛЬВІВСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ**

Серія мистецтвознавство

Випуск 24

Видається з 2001

Ivan Franko National
University of Lviv

Львівський національний
університет імені Івана Франка

2023

Друкується за ухвалою Вченої ради
Львівського національного університету
імені Івана Франка.
(Протокол №65/4 від 30 квітня 2024 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 четвертий випуск “Вісника Львівського університету” серії “Мистецтвознавство”, що упорядковано й підготовано до друку на факультеті культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка, містить дослідження актуальних питань музичного мистецтва, музикознавства, театрознавства, теорії, історії та філософії мистецтв, хореології.

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

Редакційна колегія:

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

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

Адреса редакційної колегії:
Львівський національний
університет імені Івана Франка,
вул. Валова, 18, кім. 16,
79602 Львів, Україна
тел.: (38) (032) 2394197

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

e-mail: visnyk.mystetstvoznavstvo@lnu.edu.ua

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

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

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

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

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

© Львівський національний університет імені Івана Франка, 2023

ВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 792.054(477)“19”

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.24.2023.12275>

“СЕСТРИ РІЧИНСЬКІ” ІРИНИ ВІЛЬДЕ ЯК ІГРОВА КОМУНІКАТИВНА ПРАКТИКА У ВІЗУАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Оксана ПАЛІЙ

<https://orcid.org/0009-0000-6338-947X>
*Київський національний університет
театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого,
вул. Ярославів Вал, 40, Київ, Україна
palijoksana958@gmail.com*

Статтю присвячено історії створення інсценізації п'єси на сцені театру імені Марії Заньковецької, а також телеспектаклю на Львівському обласному телебаченні за романом письменниці Ірини Вільде “Сестри Річинські”. Вперше системно на широкому пресовому матеріалі проаналізовано медійний дискурс, присвячений телевізійному та театральному культурним продуктам, створених на матеріалі відомого масштабного літературного твору. Також охарактеризовано критичну рецепцію на п'єсу “Сестри Річинські” в інсценізації Ірини Вільде та Богдана Анткова на камерній сцені Театру імені Марії Заньковецької, особливості функціонування акторського ансамблю, режисерської концепції та сценографічного рішення.

Ключові слова: роман “Сестри Річинські”, Ірина Вільде, Роман Олексів, Богдан Антків, роман-епоса, інсценізація, телеспектакль, Львівське обласне телебачення, Театр імені Марії Заньковецької, вистава, камерна сцена, гастролі, преса, медійний дискурс.

Без сумнівів, постать Ірини Вільде посідає важливе місце у історії національної культури. Вплив письменниці на формування культурного середовища II половини ХХ ст. насправді важко переоцінити. Роман “Сестри Річинські” – одна із основних вершин творчого доробку Ірини Вільде. Свого часу, молодший сучасник романістики письменник Дмитро Герасимчук у своїй статті “Любов'ю любов нарікши...” (з нагоди 75-річного ювілею львівської літераторки) слушно зауважив: “якби письменниця не написала більш нічого, а лише роман «Сестри Річинські», і тоді б її ім'я було б у списку найдостойніших. Але крім згаданого роману, ще є повісті «Метелики на шпильках», «Б'є восьма», «Повнолітні діти», «Ті, з Ковальської», книжки повістей та оповідань і нарисів «Химерне серце», «Історія одного життя», «Яблуни зацвіли вдруге», «Окрушини» (мініатюри). Та все ж над тим усім – «Сестри Річинські». За цей твір письменниця удостоєна найвищої нагороди держави в галузі літератури – Державної премії імені Тараса Шевченка. Ми з радістю сьогодні

згадуємо про це, висловлюючи Ірині Вільде (Дарині Дмитрівні Полотнюк) у день її 75-ліття найсердечніше подяку за її добрі слова, світлі думки та прекрасні книги” [8, с. 4].

З часу публікації цієї статті письменника Дмитра Герасимчука минулого багато часу, проте творчість письменниці Ірини Вільде до сьогодні залишається у фокусі дослідження літературознавців, мистецтвознавців та медійників. Зокрема, відома літературознавиця Віра Агеєва у інтерв'ю іншому літературознавцеві, письменникові, видавцеві Ростиславові Семківу висловила ідею того, що є актуальною необхідність перевидати повне видання творів Ірини Вільде з фаховим коментарем, без цензурних правок [26]. Крім згадуваної бесіди, є дуже численна кількість наукових літературознавчих та літературно-критичних розвідок про життєпис та творчість Ірини Вільде.

Крім того, у вільному доступі наявні документальні та документально-ігрові фільми про Ірину Вільде, систематично з'являються різні телевізійні продукти про творчість письменниці. Оскільки характеристика та аналіз літературного доробку письменниці не є предметом нашого дослідження, тому ми не будемо на цьому зупинятися у пропонованій статті.

Предметом нашого глибшого зацікавлення стала телевізійна та театральні постанови “Сестри Річинські” як приклади ігрової комунікативної практики у візуальній культурі Львова та й поза ним. Важливо було також дослідити: коли та за яких обставин текст роману-епопеї Ірини Вільде став функціонувати як медійний продукт у культурному середовищі Львова: спочатку у вигляді телефільму (телепостави), а згодом було втілено на цьому ж літературному матеріалі й театральну постанову. Крім того, ми простежили критичну рецепцію на згадувані культурні продукти: телепоставу та театральну виставу за романом “Сестри Річинські” у медіях Львова та ширше – виконали фронтальне дослідження медійного дискурсу на пресовому матеріалі гастрольного маршруту заньківчан по різних містах тогочасної радянської держави. Відтак удалося проаналізувати перспективи такої мистецької валентності літератури та театру для розвитку національного культурного середовища.

Також варто зазначити, що одним із важливих аргументів на користь дослідження вистави “Сестри Річинські” як ігрової комунікативної практики в українській візуальній культурі II половини XX ст. стала лекція відомого письменника Тараса Прохаська, який є племінником Ірини Вільде. У цій відеолекції Тарас Прохасько зокрема акцентує увагу глядачів та читачів на медійності письменниці, що для неї важливим фактором були друковані медіа, а відтак можливість мати різноманітну аудиторію через друковані засоби масової інформації. І ця обставина значно впливала на її творчість, зокрема жанрову палітру, тематику творів [38].

Справді, як слушно зауважив Тарас Прохасько, Ірина Вільде була письменницею медійно заангажованою, її творчість, активну громадську діяльність знали у Львові та поза ним. Так, до прикладу, відома тогочасна акторка Надія Доценко, сучасниця Ірини Вільде, яка згодом блискуче втілить роль Олени Річинської, так згадувала про письменницю Ірину Вільде у тогочасній львівській російськомовній газеті “Львовская правда”: “Письменница ніколи не була чужою в нашому театрі. Вона часто відвідувала наші вистави, (...) а головне сама досить часто брала участь у відкритих обговореннях того чи іншого спектаклю. А згодом спектакль «Сестри Річинські» став одним із кращих у репертуарі нашого театру” [15, с. 3].

Однак з нашої точки зору важливо зауважити, що твір Ірини Вільде “Сестри Річинські” не потрапив на заньківчанську сцену випадково чи ситуативно. Річ у тім, що спочатку заньківчани дуже успішно втілили на своїй сцені виставу за повістю іншого львівського прозаїка Романа Іваничука, що мала назву “На краю ночі”. Причому цю повість спочатку взяла до роботи львівська телестудія. Як зауважила журналістка І. Моторнюк у своїй статті “Глядач задоволений”. (“На краю ночі” Р. Іваничука на Львівській телестудії): “Львівська телестудія існує всього кілька років, (...) тут працює талановитий, але дуже здібний колектив. Передачі, телевистави львівської студії дивляться десятки людей, вже є сформована своя глядацька аудиторія. Львівська телестудія знайомить глядачів із цікавими телепередачами. До нових творчих знахідок студії слід віднести телепостановку «На краю ночі» Р. Іваничука”. Також авторка статті найбільше відзначала акторську роботу Наталі Лотоцької у ролі Оленки за повістю Р. Іваничука “На краю ночі”. За словами критикині І. Моторнюк, тогочасна початкуюча акторка Наталя Лотоцька мала можливість виявити свій талант і на телеекрані, що неабияк сприяло популярності мисткині, її ширшому визнанню серед глядачів [33, с. 2].

Так чи інакше, але напередодні співпраці Ірини Вільде з Театром імені Марії Заньковецької щодо інсценізації свого роману “Сестри Річинські” глядачі мали можливість побачити, як була втілена повість “На краю ночі” Р. Іваничука: спочатку як телестова, а згодом як театральна вистава. В обох випадках літературний твір відомого львівського письменника задовго до інсценізації “Сестер Річинських” Ірини Вільде функціонував у культурному середовищі у вияві двох медійних продуктів: телевізійному і театральному. Це неабияк сприяло розкриттю акторських індивідуальностей молодих митців, які тільки починали свій професійний шлях у мистецтві, їх впізнаваності, популярності серед глядацької аудиторії, зокрема згадувана акторка Наталя Лотоцька та ін.

Припускаємо, що медійний успіх “На краю ночі” і як телестова, і як театральна вистава також сприяв популярності автора літературного тексту серед глядачів, мотивуючи самого письменника Романа Іваничука досягати нових вершин у своїй творчості. Письменник Роман Іваничук у своєму есеї “Мій приятель Богдан Антків”, уміщеному на сторінках збірника спогадів “Лицар галицької сцени” (Богдан Антків – автор низки інсценізацій українських письменників на театральній сцені, в тім числі творів львівських письменників Романа Іваничука та Ірини Вільде. – *О. П.*), згадував, що Ірина Вільде дивилася виставу “На краю ночі” за повістю Романа Іваничука, і от, якось під час цього обговорення, до них підійшов автор інсценізації Богдан Антків, Роман Іваничук представив Ірину Вільде Богдану Анткову, так вони познайомилися. Відтак Ірина Вільде одразу, при першому ж знайомстві, сама запропонувала Анткову інсценізувати для театру її роман “Сестри Річинські”, пропозиція була радо прийнята [24, с. 104–109].

А от сам Богдан Антків у своїй публікації “Як не загинули «Сестри Річинські»” дещо інакше згадував історію знайомства із Іриною Вільде: “у своїй публікації митець зауважив, що він сам, за власною ініціативою звертався до письменниці з пропозицією інсценізації її роману “Сестри Річинські” [1, с. 161–164]. Тобто з цих спогадів можемо простежити, що самі митці, які були безпосередніми дієвцями медійного дискурсу, з плином часу у своїх спогадах не уточнювали багато важливих деталей, інформацію, яка є потрібною для сучасних науковців, що займаються

вивченням культурологічних процесів, того, як література працює на полі медій та візуальних мистецтв. А “Сестри Річинські” Ірини Вільде є одним з найяскравіших матеріалів для такого дослідження. Тож ми, опираючись на матеріали тогочасної періодики, спогади сучасників, спробуємо внести доповнення у вже існуючу інформацію, а також проаналізувати медійну рецепцію роману “Сестри Річинські”, які за початковим задумом не були пристосовані для театральної сцени, чи навіть більше – телебачення!

Справді, роман-епопея “Сестри Річинські” спочатку був адаптований як телевізійна постава, яка вийшла на екрани в листопаді 1966 р. Тобто було створено спеціальний медійний візуальний продукт за текстом роману “Сестри Річинські” на Львівській студії телебачення. Тут варто зробити крок у бік і зауважити, що в цей час у Львові почала дуже динамічно формуватися виразна медійна школа з власним обличчям. Одним із яскравих представників львівської школи медійників був телевізійний режисер Роман Олексів. Саме Роман Олексів реалізував цей неймовірно амбітний задум – адаптувати “Сестри Річинські” на телевізійні екрани для українського глядача!

Водночас зазначимо, що в цей час надзвичайну популярність у світі набирала екранізація роману “Сага про Форсайтів” американського письменника Джона Голсуорсі. Всесвітньо відома медіакомпанія ВВС уперше зняла телесеріал за мотивами цього твору 1967 р. Згодом цей телевізійний продукт був офіційно дозволений до показу на телеекранах усього Радянського Союзу. Припускаємо, що прем’єра власного телепродукту на схожу сюжетну тематику неабияк приваблювала глядачів, адже дала змогу відчутти контекст глобальних культурних процесів попри радянський тиск і цензуру. Така прикметна деталь свідчить, що Роман Олексів як режисер телебачення мав чуття на медійний матеріал, який “триматиме” аудиторію. Одним із таких авторських проєктів львівської телестудії якраз була телестава “Сестри Річинські”. Режисер – Роман Олексів, авторка сценарію – Катерина Розстальна. Як зауважив у своїй статті журналіст М. Терновий, Р. Олексів уже мав досвід роботи над телеставами, припускаємо, що він мав на увазі зокрема і досвід адаптації твору Р. Іванчука для телебачення. Тому він зумів знайти вдалий ключ до адаптації “Сестер Річинських” на телевізійному екрані, бо вже мав аналогічний успішний досвід до цього проєкту. Також одним із цих ключів був ретельно підібраний, дуже злагоджений акторський ансамбль виконавців [46, с. 2].

Так, справді, акторський ансамбль був дуже цікавий, особливу увагу автор статті присвятив аналізу ролі Олени Річинської у виконанні легендарної акторки Лесі Кривицької (учениці Олександра Корольчука), сценом Олени Річинської (Леся Кривицька) із Орестом Білинським (Микола Біловодський). А от акторські роботи втілених образів сестер Річинських М. Терновий згадає лише побіжно. Для автора статті найцікавішими серед акторських робіт була Любов Каганова в ролі Ольги та Федір Стригун у ролі Бронка Завадки.

Крім того, журналіст зауважив, що дуже вирашними для телевізійної постановки були крупні плани окремих сцен дійових персонажів у телестановці. Зокрема, М. Терновий відмітив дуже вдалу сцену зустрічі Нелі Річинської у виконанні Ольги Піцишин та Богдана Ступки у ролі Маркіяна Івашкова. Також автор статті зазначив, що у телестановці “Сестер Річинських” була бездоганна операторська робота І. Ахрема та І. Крюкова. В телевізійному проєкті “Сестри

Річинські” на Львівському обласному телебаченні була ще одна важлива деталь: зважаючи на специфіку телебачення, деяку фрагментарність телевізійного сценарію щодо першооснови літературного твору, режисер телепостави ввів спеціального додаткового персонажа на самому початку телепостави. Йшлося про так звану роль Ведучого, яку виконував Олександр Гринько [46, с. 2].

Принагідно зазначимо, що телепостава “Сестри Річинські” за романом Ірини Вільде була знакова для українського медіапростору ще й тим, що саме у цьому телепроекті Богдан Ступка вперше спробував себе як актор на телебаченні. Роман Олексів під час ретельного добору акторів зумів побачити в Богданові Ступці, який до того моменту не мав жодного досвіду роботи на телестудії, талант не лише для театральної сцени, а й виразне телевізійне чуття, вміння відчувати специфіку екрана.

У згадуваній статті М. Тернового про телевізійну постановку “Сестер Річинських” автор публікацій наводив приклад із листа одного одеського глядача стосовно того, що цей твір Ірини Вільде варто поставити на театральній сцені. І справді, невдовзі заньківчани взялися інсценізувати роман Ірини Вільде для сцени. В цій творчій групі передусім працював Богдан Антків, він є автором інсценівки, а згодом став актором-виконавцем ролі єврея Сулімана в безпосередньо самій театральній постановці. Також до створення інсценізації, крім Богдана Антківа, активно долучалися сама письменниця Ірина Вільде і режисер-постановник вистави Олекса Ріпко [1, с. 161].

Так чи інакше, але робота над інсценізацією тривала понад півроку і була вже цілком готова до реалізації влітку 1968 р. Б. Антків у своїх згадуваних спогадах зауважував, що прапрем’єра постановки “Сестри Річинські” відбулася у Харкові під час закриття гастролей колективу, на цій виставі була присутня авторка. Однак після прапрем’єри творці спектаклю побачили багато недоліків, передусім її тривалість – вистава йшла понад чотири години. Тому інсценізацію “Сестер Річинських” допрацьовували, взявши до уваги недоліки першого сценічного прочитання [1, с. 161].

І ось уже в репертуарі театру імені Марії Заньковецької з’явилася довгоочікувана вистава “Сестри Річинські” Ірини Вільде. Однак дата прем’єри в історії колективу, зазначається від дати першої прапрем’єрної вистави на харківських гастролях театру: 28 червня 1968 р. Верифікуючи інформацію зі спогадів її творців, зауважимо, що у харківській пресі нам не вдалося знайти жодних згадок про цю харківську прапрем’єру “Сестер Річинських”, а також рецензій чи інформаційних матеріалів на цю виставу. Першою зафіксованою рецензією у пресі, яку нам вдалося віднайти на постановку “Сестер Річинських” Ірини Вільде, була розгорнута аналітична рецензія львівської критикині Антоніни Мацкевич у російськомовній львівській газеті “Львовская правда”, де авторка публікації зауважила, що: “відобразити в інсценізації, розрахованій на три години сценічного життя, все багатство літературного першоджерела, зберегти всю філософську та соціальну значимість просто неможливо. Тому спектакль охоплює лише ті події які визначають життєву долю сестер Річинських” [31, с. 3]. Крім того, критикиня висловила зауваження, що є чимало цікавих акторських робіт, але вони існують ніби самі по собі.

На думку Антоніни Мацкевич, це виникло тому, що виставі бракує атмосфери свого часу, всього того, що відбувається поза домом Річинських. Зокрема,

оформлення сценографії вирішено в традиційному стилі, і в багатьох епізодах це робить сценічну дію дуже статичною (художник-постановник спектаклю був Валентин Борисовець). Музичне оформлення також, на думку Антоніни Мацкевич, нудне, бо зведене до функції заповнення пауз між картинами. (композитор вистави Ісидор Виммер). Однак, як наголосила згадувана журналістка, робота над покращенням вистави ще триває, вона висловила побажання, щоб ці недоліки були усунуті, адже вистава стала справжньою подією у місті і дуже полюбилася глядачам [31, с. 3].

Влітку 1969 р. заньківчани були на гастролях у Києві, відтак на шпальтах друкованих медіа вийшла друком низка публікацій, присвячена заньківчанам, серед цих публікацій варто виділити три окремі спеціальні статті, присвячені постановці “Сестри Річинські” Ірини Вільде. Одну з таких вагомих аналітичних публікацій щодо спектаклю “Сестри Річинські” вміщено у київській газеті “Правда України” під назвою “Напередодні”, її авторкою є тогочасна знана театрознавиця Ірина Давидова [12, с. 4]. З цієї публікації ми довідуємося, що спектакль на прапрем’єрі був дуже розкритикований глядачами, було організовано чимало обговорень у Львові цієї постановки, і, як результат – уже із зауваженнями інсценізацію відправили на доопрацювання.

Давидова І. у своїй публікації зазначила, що над інсценізацією працювали: Богдан Антків, Ірина Вільде, Олексій Ріпка і тогочасний головний режисер театру Михайло Гіляровський, який брав участь у другому доопрацюванні інсценізації роману “Сестри Річинські”. Мистецтвознавиця зауважила, що й досі тривають пошуки в більш вдалому художньому оформленні фінальної сцени і кращого музичного рішення у спектаклі, над яким працюють художник В. Борисовець та композитор І. Виммер [12, с. 4].

Крім того, І. Давидова надзвичайно тепло аналізувала режисерське рішення Олексі Ріпка у постановці “Сестри Річинські”, зауваживши, що цей постановник виконав цілу низку надзвичайно професійних спектаклів на сцені Театру імені Марії Заньковецької. У своїх режисерських прочитаннях, передусім у спектаклі “Сестри Річинські”, режисер О. Ріпка тримає у фокусі своєї уваги психологію дійових осіб, духовні порухи персонажів з крупно-масштабним виміром драматичного матеріалу, на прикладі однієї родини створює справжню картину життя [12, с. 4].

А от інший київський журналіст, який переглянув виставу “Сестри Річинські”, Леонід Серпілін, навпаки, дуже схвально відгукнувся про спектакль, зауваживши, що Ірина Вільде свого часу читала окремі частини із цього роману в редакції львівського часопису “Вільна Україна”, слухачі дуже захоплено слухали її твір. Однак письменниця була дуже вимоглива до себе і ще впродовж тривалого часу доопрацьовувала, шліфувала свій текст. Тож, на думку Леоніда Серпіліна, вистава стала своєрідним другим народженням цього твору. Саме Л. Серпілін зауважив, що режисура О. Ріпка у цій постановці позначена дуже високим рівнем сценічної культури [44, с. 4].

На відміну від уже згадуваних критикинь А. Мацкевич та І. Давидової, Леонід Серпілін, навпаки, дуже схвально оцінив художнє оформлення Валентина Борисовця, зауваживши, що таке візуальне рішення відповідає естетичній концепції самої вистави. Художник В. Борисовець подав панораму прикарпатського містечка: на фоні вдалині видніється костюл, церква, Карпати, міські будиночки провулка,

а ліворуч – на просценіумі – наче кут будинка, і глядач потрапляє в будинок Аркадія Річинського, де розгортаються основні події спектаклю [44, с. 4]. Тож, на думку київського критика Леоніда Серпіліна: “Граничний лаконізм мистецької мови сполучається з тонким смаком і виразністю кольорової гами, що гарно в’яже в єдине ціле й деталі декорації, і костюми виконавців” [44, с. 4].

Крім публікацій І. Давидової та Л. Серпіліна, дуже визначальною є рецепція іншого київського критика – О. Тарасенко – у київському виданні “Робоча газета” під назвою “Вірність” [45, с. 2]. У цій статті автор публікації найбільше уваги приділяє аналізу драматичного матеріалу, а відтак і режисерській концепції постанови “Сестри Річинські”: “існують передумови такому успіхові колективу на гастролях у Києві. І щоб зрозуміти їх, придивимося ретельніше до вистави «Сестри Річинські», значною мірою показовою для репертуару театру. (...) Перегляд інших спектаклів, поставлених О. Ріпком, переконує, що «Сестри Річинські» відповідає його жанровим, стильовим уподобанням, творчій манері. (...) «Сестри Річинські» – це неспішна розповідь за допомогою психологічного дослідження характерів, теплий, інтелігентний погляд на симпатичних йому героїв, приправлений добірним гумором, (...) не виходить за межі камерної бесіди” [45, с. 2].

Крім того, на шпальтах “Робочої газети” сценографічне рішення Валентина Борисовця у рецепції О. Тарасенко було охарактеризовано як дуже вдале: “на фоні високих шпиль та високих кам’яних будинків – затишна кімната. Статечно розставлені стільці навколо сімейного столу, виблискують прикрашений народною різьбою буфет, переливається приємними заспокійливими барвами (кольорова гама у стилі – народних малювань) стіна, в кутку модний радіоприймач. «Вікно» сцени теж обрамлене у стилі народних малюнків візерунком. У цьому місті, як у всьому світі, йде своє життя, хтось буде кам’яниці, хтось по радіо передає вісті, а в цей дім як в те голубе світло крізь фіранки проникає лише все заспокійливе, приємне. Це інтелігентна українська родина, тут читають світову літературу, мають добрі європейські манери і слухають по радіо Париж, Берлін... І от починається сценічна дія, в цьому домі щойно помер господар. І поступово виявляється справжня ціна затишку цього дому” [45, с. 2].

Як простежуємо з цього матеріалу, В. Борисовець відтворив у камерному просторі атмосферу прикарпатського міста, будинку, всі деталі від декорацій до костюмів героїв вистави були підпорядковані задуму режисера, а також створенню естетики, стилю міжвоєнної Галичини. Так чи інакше, але київські гастролі Театру імені Марії Заньковецької, які відкрилися виставою “Сестри Річинські” Ірини Вільде, були доволі успішні, що досвідчений київський глядач переконувався у тому, що заньківчани “уміють мислити на сцені” [45, с. 2].

Окрім Києва, влітку 1969 р. вистава “Сестри Річинські” І. Вільде була презентована і чернігівським глядачам. Враження від спектаклю на сторінках чернігівської газети “Деснянська правда” зафіксував літературознавець та мистецький оглядач Василь Півторадні. Критик зауважив, що ця вистава – “то духовна драма, (...) де на перший план висунуто тему родинного життя Річинських, і ця тема буде «вічною», оскільки завжди приваблюватиме глядачів” [36, с. 3]. Також літературознавець дуже докладно аналізував жіночі образи сестер Річинських, наскільки вдало або ні їх втілили на сцені заньківчанські акторки. Принагідно варто зауважити, що вистава “Сестри Річинські” існувала в репертуарі Театру імені

Марії Заньковецької понад 30 років, пройшла сотні разів із незмінним успіхом у глядачів в Україні та поза її межами. Причому вистава була водночас справжнім практичним акторським вишколом, передусім для заньківчанських актрис різних поколінь, адже дев'ять повноцінних різновікових характерних жіночих образів на два акторські склади задіювали в поставі практично весь жіночий персонал театрального колективу.

Винятково вагоме значення постави за романом І. Вільде “Сестри Річинські” на сцені Театру імені Марії Заньковецької зауважив тогочасний директор заньківчан Сергій Сечук для львівського видання “Вільна Україна”: “Традиція творчої співдружності Театру імені Марії Заньковецької із драматургами давня і не раз приносила заслужений успіх та визнання. (...) У співавторстві з нашим актором Богданом Антковим львівська письменниця Ірина Вільде інсценізувала свій роман «Сестри Річинські», який дістав вдале сценічне втілення і має успіх у глядачів. Окрилені цим успіхом, співавтори продовжили роботу над романом, в результаті чого створена п'єса «А Прут тече ...», включена в постановочний план театру” [42, с. 3].

Відтак у медійній рецепції було опубліковано цілу низку різних аналітичних матеріалів, присвячених детальному розбору саме акторських образів у цій виставі, наскільки вони співвідносяться з літературним першоджерелом. Це передусім стосується саме образів сестер Річинських та їх матері Олени Річинської. Так, львівська критикиня Світлана Веселка у творчому портреті Надії Доценко зауважила, що роль Олени Річинської є однією із вдалих і вагомих у доробку відомої акторки Надії Доценко: “Делікатна, безпорадна перед життям Олена Річинська в «Сестрах Річинських»” [7, с. 3]. Миколаївський критик К. Федулов для місцевого часопису “Південна правда” дав дещо іншу рецепцію ролі Олени Річинської, а також особливо відзначив акторські образи: тітки Клавдії Річинської, яку виконувала Віра Полінська, і роль покоївки Річинських Марини, яку виконувала Тамара Колесник: “Марина вважає себе майже членом родини Річинських. Вона ладна лишатися тут хоч бий без платні. Усіх дочок Річинських виняньчила вона пані Олені. (...) Не дивно, що пані Олена щиро бачить у Марині свою підтримку, коли лишається сама або коли неслухняні дочки сперечаються поміж себе не звертаючи увагу на матір. (...) Роль пані Олени багата на переживання, їх життєво правдиво відтворює артистка Надія Доценко. (...) Змістовністю відзначається гра заслуженої артистки Віри Полінської в ролі тітки Клавдії, якою спонукають, перш за все, заздрощі і зловтіха, а під ними ховається горе” [50, с. 2]. А ось луцький літературознавець Р. Федорук зауважив інший важливий сюжетний контекст творення контрастних образів Олени на Клавдії Річинських: “Сестри Річинські. У кожній своїй прагненні та переконання, своє розуміння щастя. І різними стежками вони йдуть до нього. Місце людини в суспільстві, розуміння нею своїх обов'язків – ось головна із проблем вистави, яка лейтмотивом проходить через образи сестер. (...) А між цими різними таборами мати сестер Річинських – Олена Річинська. Глядач одразу потрапляє в полон гри Надії Доценко! Актриса вивела на сцену живу людину, із її болями, стражданнями, безпорадністю та делікатністю. Гра актриси глибоко зачепила серце своєю майстерністю. А доповнює ансамбль тітка Клавдія Річинська, жорстока та підступна, в цій ролі задіяна артистка Віра Полінська” [49, с. 2]. Можемо констатувати, що у тогочасному, передусім національному медійному

дискурсі виникла ціла низка рецензій, оглядів, інформаційних заміток, творчих портретів окремих акторок, де подано аналіз цієї заньківчанської постанови, і для аналізу візуального матеріалу критики використовували метод протиставлення образів Олени Річинської та тітки Клавдії.

Окремі оглядачі, зокрема Д. Федорець, для часопису “Радянське Поділля” під час гастролей заньківчанського колективу у Хмельницькому зауважив, що: “У центрі цієї драми дружина отця Річинського, наївна, чистосердечна Олена Річинська. (...) Ангельську чистоту серця передає народна артистка СРСР Надія Доценко, творячи образ вдови Річинської. Мрійлива, задумана, і затуркана одночасно. Вона чужа тому світові, в який привів її чоловік, покійний Аркадій Річинський. Ось портрет Олени Річинської. Її серце сповнене любові і віри в своїх дітей та згадки про колишнє кохання” [48, с. 2].

Роль Олени Річинської стала однією із професійних візитівок акторки Надії Доценко. У невеличкій за обсягом статті-ескізі, творчому портреті Надії Доценко, інша мистецтвознавиця Л. Лучко подала світліну з постанови “Сестри Річинські”, де зображені Надія Доценко у ролі Олени Річинської та Олександр Гринько в ролі Ореста Білинського. Також у цьому матеріалі для місцевого чернівецького видання, невеликому за обсягом, проте дуже глибокому за змістом, критикиня привідкрила секрети творчої майстерні видатної акторки, магію творення образів, у тім числі ролі відомої Олени Річинської: “Надія Петрівна ніколи не дивиться на роль, як засіб «показати себе», для неї це перш за все матеріал, над яким треба багато-багато працювати. Велика робота передує появі актриси в новому образі. (...) Не відразу, а поступово вимальовується канва характеру нової героїні. На репетиціях і вдома Надія Петрівна безперервно працює над роллю, обдумуючи кожну інтонацію, кожен рух, намагається виправдати кожну мізансцену. А головне – робота над роллю не припиняється і тоді, коли вистава вже йде на сцені!” [29, с. 2]. Тож, як підсумовував київський критик С. Нарбут: “Спектакль «Сестри Річинські» промовляє до серця глядача. Вистава підкупає своїм психологізмом, людяністю, ліричністю, а саме це має робити більш важливі ідеї близькими, і потрібними глядачеві” [34, с. 2].

Зважаючи на медійну рецепцію “Сестри Річинські” І. Вільде, варто зауважити, що кількісно найбільше відгуків у пресі, спеціальних рецензій та заміток у друкованих медіа вийшло на сторінках херсонської та миколаївської преси. Зауважимо, що це були не лише статті місцевих журналістів, які мали завдання від редакторів видань висвітлити репертуар гастролей того чи іншого колективу, а й відгуки звичайних глядачів (учителів, лікарів, працівників заводів та ін.), вистава схвилювала багатьох людей, бо промовляла про “вічні” цінності: родина, почуття родинного обов’язку, почуття, життєвий шлях. До прикладу, миколаївська критикиня Тетяна Трескунова, роблячи огляд заньківчанського репертуару, так зауважила тематику спектаклю “Сестри Річинські”: “Люди живуть на сцені природним життям. Так само, як у житті, люблять, гніваються, ненавидять” [47, с. 2]. А тогочасний завідувач літературною частиною заньківчан Б. Завадка у своєму інформаційному огляді ростовської газети “Молот” з нагоди гастролей заньківчан зауважив, що постава “Сестри Річинські” була відзначена дипломом Міністерства культури СРСР [22, с. 4]. А вже в іншій інформаційній статті, з нагоди виступів заньківчан у Краснодарі для газети “Советская Кубань”, той же оглядач Б. Завадка зауважив, що заньківчани презентуватимуть свої спектаклі у Краснодарському

театрі оперети. Гастрольний репертуар, який привіз до Краснодару, заньківчанський театральний колектив складаються із найкращих вистав у репертуарі заньківчан, серед цього переліку є постава “Сестри Річинські” [21, с. 4].

Про успіх презентованих спектаклів зауважив тогочасний директор заньківчан С. Сенчук під час відкриття гастролей у Хмельницькому: “Театр імені Марії Заньковецької був нагороджений грамотами Верховних рад Латвійської, Естонської, Грузинської, Азербайджанської, Узбецької, Казахської республік. Творчий колектив заньківчан очолює головний режисер, заслужений діяч мистецтв С. Данченко. Успіхи колективу гідно відзначені. У 1970 році театру присвоєно звання академічний (...). Відкриваємо гастролі у м. Хмельницький. (...) Творчість львівських письменників буде представлена інсценізацією роману відомої української письменниці І. Вільде «Сестри Річинські», яку вона створила у співдружності із актором нашого театру Б. Антковим” [43, с. 3]. В цьому аспекті важливо презентувати і рецепцію Сергія Данченка щодо діяльності колективу в різних аспектах, які відбувалися в театрі цього періоду. Нам важливо показати, в якому контексті існувала постава “Сестри Річинські”.

Тож наведемо розлогу, проте надзвичайну цитату з інтерв’ю Сергія Данченка під промовистою назвою “Глядач і театр”: “Наш театр – один з перших драматичних професійних колективів України. Усі ці роки він знаходився в руслі пошуків, пошуків такого репертуару такої сценічної форми, які б найповніше задовольняли смаки і потреби масової аудиторії, будучи в той же час громадською трибуною та вихователем свого глядача. У статистичному викладі минулорічна діяльність нашого театру виглядає так: зійснено 6 прем’єр, показано понад 400 вистав, на яких побувало приблизно 300 тисяч глядачів. Середня цифра відвідування коливається від 70 до 80 відсотків наповнення залу на кожному спектаклі. Причому, така картина спостерігається не лише у Львові, а й у Москві, містах Прибалтики та Середньої Азії, містах Закавказзя та Сибіру, у всіх цих містах та країнах, де гастролювала трупа заньківчан. Хоча зауважу, що ми граємо лише українською мовою!” (підкреслення наше. – *О. П.*) [14, с. 3].

Успіхи колективу, справді, були вражаючі і помітними для всіх: і звичайних глядачів, і партійних чиновників. Постава “Сестри Річинські” була однією із цеглин такого успіху, користувалася великою популярністю серед глядацької аудиторії. Сергій Данченко як один із найвидатніших режисерів того часу вмів мислити стратегічно у різних аспектах театрального процесу. У цій згадуваній публікації С. Данченко зауважив ще одну дуже важливу складову такого успіху театру загалом і заньківчанських вистав зокрема: “Чого приховувати, нерідко, коли мова заходить про театральні процеси, ми замикаємося на питаннях режисури, акторської майстерності, вибору п’єси. Ніби театр – то просто будинок, де лицедіють актори. А проте для підтримання театрального життя потрібні не лише ті, хто ставить вистави, але й ті, хто їх дивиться. Іншими словами, стільки буде жити мистецтво Мельпомени, стільки буде існувати “проблема глядача”. Особливо для такого “середнього” міста як Львів, відносно невеликого за кількістю населення, і де є 5 професійних театральних колективів. (...) У нас глядачами повинні стати всі або ж просто ніхто. Під словом всі я розумію не всіх городян загалом, або ж лише завідників театральних прем’єр (хоча у Львові таких є багато). Йдеться про масового глядача – конкретних людей, наших співгромадян, сусідів по

вулиці, інколи співбесідників, від імені яких ми намагаємося усвідомити і передати в сценічній формі все, що їх хвилює, задує і засмучує. Глядач повинен розуміти театр! І його для цього потрібно готувати!” [14, с. 3].

З цієї розлогої цитати ми можемо простежити ще одну важливу складову успіху постанови “Сестри Річинські” – високого рівня розвитку театру того часу, про який практично не згадують у сучасних дослідженнях: заньківчани виховали свого глядача, і не лише у Львові. І це була запланована стратегія Сергія Данченка та інших керманічів колективу, які працювали до нього. Так, в іншій своїй замітці “Піднімаючи завісу” з нагоди відкриття сезону для львівського часопису “Вільна Україна” Сергій Данченко зауважив: “Попереду багато праці, радісних зустрічей з глядачами, планів на майбутнє” [13, с. 3].

Більше того, нам вдалося простежити з матеріалів періодики, що практично в кожній своїй замітці, чи у львівській пресі, чи в гастрольних замітках Борис Романицький, Борис Тягно, зокрема Сергій Данченко, весь час зверталися до глядачів. Глядацька аудиторія була більшою чи меншою мірою завжди у фокусі уваги заньківчан у різних містах, країнах, тож це дало можливість налагоджувати добру комунікацію, порозуміння з публікою. І ця особливість приносила ефективні результати навзаєм: у численних відгуках глядачів у пресі, у спогадах, світлинах тощо, практиках зі збереженням культурної спадщини.

Варто зазначити, що велика кількість із згадуваних матеріалів у друкованих медіа також тією чи іншою мірою аналізує, наскільки або ні близька театральна інсценізація до літературної першооснови, цей аспект наявний практично у всіх публікаціях. Очевидно, що багато мистецьких аспектів лишилося за кадром, але прикметним є те, що завдяки театральній та телевізійним постановкам літературний твір навзаєм отримував ширше коло читачів на всій території України, і не тільки.

Наприклад, завдяки таким інформаційним статтям із приводу театральної постановки “Сестри Річинські” І. Вільде ми одночасно отримували рецепцію в медіа і літературного твору також. Можемо стверджувати, що низка рецензій на заньківчанську постанову мала міждисциплінарний характер: інструменти аналізу критики враховували і літературознавчий, і театрознавчий інструментарій. Так, наприклад, херсонський критик зазначав, що: “Роман Ірини Вільде «Сестри Річинські» любителям красного письменства запам’ятався рельєфно, майстерно змальовані образи цього багатопланового, одного із найскладніших за замістом творів новочасної української літератури” [10, с. 3]. Крім того, Юрій Голобородько зауважив, що Ірина Вільде та Богдан Антків доклали надзвичайних зусиль, щоб цей твір отримав друге народження – театральну сцену. Спектакль “Сестри Річинські” заговорив до глядачів живими голосами людей, хлюпнув на них болями і радощами, думами і стражданнями героїв, розкрив глибини їх душ [10, с. 3].

Тобто, вистава “Сестри Річинські” була близькою для глядачів і в Херсоні, і у Львові, і у Києві, і в Миколаєві, незважаючи на “прикарпатський” колорит сценічної дії. Зауважимо, що Ірина Вільде доволі часто їздила на гастролі разом з Театром імені Марії Заньковецької, презентуючи спектакль за своїм романом, їй також була надзвичайно важлива жива рецепція глядачів на свій твір. З точки зору сучасного культурного менеджменту, нам здається, це одна із головних подій, варта глибокої уваги і навіть спеціального дослідження. Адже до цього часу в українській театральній культурі такі речі не практикувалися: щоб автор/авторка літературного

твору (першооснови) до театральної постанови сама, особисто, була промоутером, презентувала постанову глядачам. Як маємо можливість простежити із медійної рецепції, це було дуже незвично, проте дієвим інструментом для додаткової уваги публіки і налагодженням комунікації письменниці серед дуже широкої аудиторії в різних точках тогочасної радянської держави.

Так, в інформаційній статті для “Казахстанської правди” місцевий оглядач А. Брагін в своєму матеріалі під назвою “Украинские вечера” після відвідування гастрольних виступів заньківчан у Алма-Аті зауважив, що: “Львівський академічний театр імені Марії Заньковецької склався в дуже цікавий театральний колектив, який, на високому рівні, достойно презентує українське театральне мистецтво поза межами України” [2, с. 2]. Варто зазначити, що схожі думки наводив у своєму вступному історико-культурологічному нарисі, присвяченому відкриттю гастролей заньківчан у Житомирі, місцевий оглядач М. Пригорницький для часопису “Радянське Полісся”: “Мало знайдеться на карті України міст, де не побували б заньківчани. Театр знають шахтарі Донбасу, суднобудівники Миколаєва, металурги Дніпропетровська, садівники Мелітополя, рибалки Херсона. З їх мистецтвом знайомі в Харкові, Одесі, Полтаві, Чернігові і в нас на Житомирщині” [37, с. 3].

Так само наголошували, що літо – “гаряча пора” для заньківчан і редакції газети “Вінницька правда”, куди заньківчан запросили для дружньої бесіди в колі місцевих медійників з нагоди гастролей у Вінниці [28, с. 4]. Тобто, на матеріалі періодики, хроніці, інформаційних замітках, редакційних оголошеннях можемо пересвідчитися, що гастрольна карта виступів заньківчан була дуже широкою і в Україні, і поза її межами. Відтак постанову “Сестри Річинські” заньківчани презентували серед найрізноманітнішої глядацької аудиторії.

Зрештою, як зауважив критик А. Недзвідський, коли були обговорення дискусії після першого показу постанови у Львові, Ірина Вільде також брала активну участь у цих обговореннях. Письменниця не була осторонь розробки та створення концептуальної театральної інсценізації за своїм романом “Сестри Річинські”, тому її вказано як авторку театральної інсценізації поруч із Богданом Антківим. Утім, відомий львівський письменник Роман Іваничук, з нагоди ювілею Богдана Антківа на сторінках львівського часопису “Вільна Україна”, писав, що митець має талант до інсценізації, який став зрозумілим, як тільки він інсценізував його роман “На зламі ночі”.

Крім того, Р. Іваничук зауважив, що перетворити романічний матеріал на сценічний – то нелегка справа. Адже, як відмітив письменник Роман Іваничук, епічний роман Ірини Вільде був справді видатним твором, і, беручись за його інсценізацію, Богдан Антків свідомо йшов на певний професійний ризик: “Адже роман Ірини Вільде не відзначається гострою сюжетністю чи несподіваними колізіями, а глибиною прописаних характерів, своєю глибиною. Проте Б. Антків на цьому матеріалі зумів створити п’єсу, яка, незважаючи на сюжетну повільність, тримає глядача в напрузі від першої й до останньої сцени” [25, с. 3]. Саме Романові Іваничукові належить один із кращих проникливих аналізів акторського доробку Б. Анткова, і саме характеристика образу маклера Сулімана з цієї ж постанови, якого втілював на сцені Богдан Антків: “Одна з найколеритніших ролей – це роль маклера Сулімана у виконанні Богдана Анткова. Він створив образ, який відштовхує своєю хижацькою сутністю, але вражає глибиною душевної драми” [25, с. 3].

Проте тогочасний завідувач літературною частиною, літературознавець та критик Б. Завадка, навпаки, вважав, що найколеритніший образ у цій поставі – це образ галицького адвоката Ореста Білінського, якого втілював на сцені Олександр Гринько. Відтак, з нагоди ювілею актора, на шпальтах того ж таки львівського видання “Вільна Україна” критик зауважив: “Його адвокат Білінський – типовий галицький інтелігент старої дати, непідробний у своїх хитаннях та вболіваннях за українську мову, культуру, історію. Через призму протиріч у світогляді та характері свого героя артист зумів створити цілісний образ людської індивідуальності, типовий для передвоєнної Галичини” [17, с. 3].

З нашого погляду, окремої уваги заслуговує також образ Олі Річинської, який створила акторка Ольга Піцишин. У замітці-творчому портретові під назвою “Красива доля”, присвяченій доробкові цієї мисткині у вінницькому часописі “Комсомольське плем'я”, Б. Завадка зауважив, що роль Олі Річинської стала візитівкою акторки, більшість глядачів у Львові та за його межами так і запам'ятали Ольгу Піцишин: “Актриса Піцишин – це та, яка грала Олю Річинську” [18, с. 3]. Справді, образ Олі Річинської, який створила Ольга Піцишин, приваблював рецензентів своєю неординарністю. Так, інша критикиня Лариса Іваненко у російському часописі “Вечірній Ростов” зауважила, що Оля Річинська має вигляд найбільш “українського” образу через виняткову соковитість, багатомодульованість української сценічної мови мисткині [23, с. 3]. Роль Олі Річинської у виконанні О. Піцишин вдало розкривається через партнерство з Бронком Завадкою, якого виконує Ф. Стригун. На думку Л. Іваненко, образ Олі Річинської-Піцишин доречно підкреслюється також через гумор, іронію Бронка Завадки-Стригуна, то один із вдало підібраних актором інструментів для розкриття цієї сюжетної лінії: Оля Річинська – Бронко Завадка [23, с. 3].

Так само підкреслював вдалий партнерський тандем Олі Річинської у виконанні Ольги Піцишин та Бронка Завадки у виконанні Богдана Козака Краснодарський критик Н. Михайлов у іншому російськомовному часописі “Советская Кубань”: актори показали розвиток своїх героїв, зміни їх характерів через трансформацію їх світоглядів. На початку дії постави “Сестри Річинські” ці герої є антиподами, навіть ворогами, а у фіналі цього спектаклю Оля Річинська та Бронко Завадка стали однодумцями [32, с. 3].

Як зауважив у своїй статті “П'ятеро сестер і два шляхи” А. Незвідський: “Театр у своїй інсценізації відмовився від багатоплановості літературної першооснови і зосередився на одній камерній сюжетній лінії, коротшому відтинку часу” [35, с. 3]. Відтак, на думку критика, події на сцені набирають логічного розвитку дії, і є зрозумілими тисячам глядачів, навіть тим, які не читали літературного твору. А. Незвідський уважав відсутність багатоплановості у театральній постановці не вадою, а чеснотою цієї інсценізації, яка, навпаки, спонукувала до прочитання літературного роману “Сестри Річинські” Ірини Вільде [35, с. 3].

Так чи інакше, заньківчанська постава “Сестри Річинські” стала справді небуденною подією в медійному просторі, яка засвідчила, що український культурний продукт може осмислювати теми не лише локального колориту, а й глибокі психологічні речі, які відповідають світовим мистецьким тенденціям на телебаченні чи на театральній сцені.

Тож коли заньківчани перебували на гастролях в Одесі, перед початком вистави було урочисто вручено термінову телеграму з Києва про те, що театральному колективу заньківчан було присвоєно звання академічного за високу сценічну культуру [35, с. 3]. А постава “Сестри Річинські” Ірини Вільде на камерній сцені Театру імені Марії Заньковецької була однією із важливих компонентів цього успіху.

Список використаної літератури

1. Антків Б. Як не загинули “Сестри Річинські”. Богдан Антків. Лицар галицької сцени. Львів : Вид. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2015. С. 161–164.
2. Брагін А. Українські вечори. Часи літніх гастролей. *Казахстанська правда*. Алма-Ата, 1977. 14 липня. С. 2.
3. Вальо М. Ірина Вільде : бібліографічний покажчик. Львів, 1972. 66 с.
4. Вальо М. Ірина Вільде : літературно-критичний нарис. Київ, 1962. 137 с.
5. Вальо М. Ірина Вільде: незбагненне серце : збірник. Львів, 1990. 225 с.
6. Вітавський К. Самобутність народжується в пошуках. Гастролі театру імені М. Заньковецької. *Вінницька правда*. Вінниця, 1972. 11 липня. С. 4.
7. Веселка С. Байба, Мавка, Мати та інші. *Вільна Україна*. Львів, 1983. 27 грудня. С. 3.
8. Герасимчук Д. Любов’ю любов нарікши ... (Ірині Вільде з нагоди 75-річчя). *Ленінська молодь*. 1982. 5 травня. С. 4.
9. Гіляровський М. Гастролі. Після тривалої перерви. *Робітничка газета*. Київ, 1969. 29 травня. С. 3.
10. Голобородько Ю. Сестри Річинські. *Наддніпрянська правда*. Херсон, 1971. 17 липня. С. 3.
11. Давидова І. Штрихи до портрета (Олександр Гринько). Актор і ролі. *Культура і життя*. Київ, 1969. 17 серпня. С. 2.
12. Давидова І. Напередодні. Театр. *Правда України*. Київ, 1969. 30 травня. С. 4.
13. Данченко С. Піднімаючи завісу. До відкриття ного театального сезону. *Вільна Україна*. Львів, 1976. 18 вересня. С. 3.
14. Данченко С. Попов В. Глядач і театр. *Ленінська молодь*. Львів, 1975. 20 листопада. С. 3.
15. Доценко Н. Так ми зростали. Про що нагадала стара фотографія. *Львівська правда*. Львів, 1981. 17 вересня. С. 3.
16. Дузь І. Суцвіття талантів. Театр. *Чорноморська комуна*. Одеса, 1971. 31 липня. С. 3.
17. Завадка Б. Олександр Гринько. Творчі портрети митців. *Вільна Україна*. Львів, 1972. 2 квітня. С. 3.
18. Завадка Б. Миколаївці – наші давні друзі. *Ленінське плем’я*. Миколаїв, 1970. 30 травня. С. 3.
19. Завадка Б. Творча співпраця. Хроніка культурного життя. *Вільна Україна*. Львів, 1968. 9 лютого. С. 3.
20. Завадка Б. За лаштунками і на сцені. *Вільна Україна*. Львів, 1969. 28 березня. С. 3.
21. Завадка Б. Знову зустрічі з кубанцями. До гастролів Львівського академічного театру імені Марії Заньковецької у Краснодарі. *Радянська Кубань*. Краснодар, 1973. 29 травня. С. 4.

22. Завадка Б. Артисти Львова – глядачам Дона! Початок гастролей Львівського академічного театру імені Марії Заньковецької у Ростові. *Молот*. Ростов-на-Дону, 1973. 22 червня. С. 4.

23. Іваненко Л. Перед світанком. Гастролі Львівського академічного театру імені Марії Заньковецької. *Вечірній Ростов*. Ростов-на-Дону, 1972. 27 липня С. 3.

24. Іваничук Р. Мій приятель Богдан Антків. Богдан Антків. Лицар галицької сцени. Львів : Вид. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2015. С. 104–109.

25. Іваничук Р. Слово про митця. Заслуженому артистові УРСР Богданові Антківу – сімдесят! Вільна Україна. Львів, 1985. 13 січня. С. 3.

26. Інтерв'ю Віри Агеєвої з Ростиславом Семківим про Ірину Вільде. URL : https://nenp.facebook.com/permalink.php?story_fbid=593210309034573&id=102217448133864

27. Кореневич Л. Хліб-сіль вам, заньківчани! *Робітничка газета*. Київ, 1969. 22 червня. С. 2.

28. Кузнецов І. Гаряче літо. Гості “Вінницької правди”. *Вінницька правда*. Вінниця, 1972. 8 липня. С. 4.

29. Лучко Л. Улюблена артистка. Гості нашого міста – Надія Доценко. *Радянська Буковина*. Чернівці, 1974. 21 вересня. С. 2.

30. Лучко Л. ...І продовжувала йти тернистою стежкою. Розповіді про митців – Леся Кривицька. *Вільна Україна*. Львів, 1979. 16 січня. С. 3.

31. Мацкевич А. Нове життя сестер Ричинських. *Львівська правда*. Львів, 1968. 23 листопада. С. 3.

32. Михайлов Н. Випробування на моральну стійкість. Спектакль “Сестри Ричинські” в постановці Львівського академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької. *Радянська Кубань*. Краснодар, 1973. 29 чевня. С. 3.

33. Моторнюк І. “Глядач задовлений”. (“На краю ночі” у постановці Львівської телестудії). *Вільна Україна*. Львів, 1961. 30 листопада. С. 2.

34. Нарбут С. Уроки одного спектаклю. *Радянська Україна*. Київ, 1968. 23 листопада. С. 2.

35. Незвідський А. П'ять сестер і два шляхи. *Чорноморська комуна*. Одеса, 1970. 10 липня. С. 3.

36. Півторадні В. Неспокійно в домі Ричинських. Нотатки літературознавця. *Деснянська правда*. Чернігів, 1969. 15 липня. С. 3.

37. Пригорницький М. Імені Марії Заньковецької. Гості нашого міста. *Радянське Полісся*. Житомир, 1978. 5 липня. С. 3.

38. Прохасько Т. Відео лекція про Ірину Вільде. URL : https://www.youtube.com/watch?v=MU7oWtc4ZPI&ab_channel=LITOSVIT

39. Романицький Б., Яременко В. Вітаємо! Перед відкриттям завіси. *Соціалістична Харківщина*. Харків, 1968. 29 травня. С. 3.

40. Сандович Ф. Ласкаво просимо до заньківчан. Перед відкриттям завіси. *Соціалістична Харківщина*. Харків, 1968. 29 травня. С. 3.

41. Сенчук С. Ми – заньківчани! *Прикарпатська правда*. Івано-Франківськ, 1984. 30 травня. С. 4.

42. Сенчук С. Шляхи мистецькі заньківчан. До відкриття театрального сезону. *Вільна Україна*. Львів, 1972. 15 вересня. С. 3.

43. Сенчук С. Запрошуємо на вистави. У Хмельницькому починаються гастролі Львівського державного Ордена Трудового Червоного Прапора академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької. *Радянське Поділля*. Хмельницький, 1975. 12 вересня. С. 3.
44. Серпілін Л. Друге народження Сестер Річинських. *Культура і життя*. Київ, 1969. Вип. 22 (293). С. 4.
45. Тарасенко О. Вірність. *Робоча газета*. Київ, 1969. 27 липня. С. 2.
46. Терновий М. “Сестри Річинські” на телеекрані. *Вільна Україна*. Львів, 1966. 27 листопада. С. 2.
47. Трескунова Т. Мистецтво заньківчан. (Замітки з приводу гастролей заньківчан в Миколаєві). *Вільна Україна*. Львів, 1970. 22 липня. С. 2.
48. Федорець Д. Сестри Річинські. *Радянське Поділля*. Хмельницький, 1975. 25 вересня. С. 2.
49. Федорук Р. На сцені – “Сестри Річинські”. *Радянська Волинь*. Луцьк, 1978. 14 червня. С. 2.
50. Федулов К. “Сестри Річинські”. Гастролі Львівського театру імені Марії Заньковецької. *Південна правда*. Миколаїв, 1970. 6 червня. С. 2.

References

1. Antkiv, B. (2015). Yak ne zahynuly “Sestry Richyns’ki”. Bohdan Antkiv. Lytsar haluts’koyi štseny. L’viv : Vyd. tsentr LNU im. Ivana Franka, 161–164.
2. Brahyn, A. (1977). Ukraynskye vechera. Vremya letnykh hastroley. *Kazakhstanskaya pravda*. Alma-Ata, 14 yuulya, 2.
3. Val’o, M. (1972). Iryna Vil’de : bibliografichnyy pokazhchyk. L’viv.
4. Val’o, M. (1962). Iryna Vil’de : literaturno-krytychnyy narys. Kyiv.
5. Val’o, M. (1990). Iryna Vil’de : nezbahnenne sertse : zbirnyk. L’viv.
6. Vitavs’kyy, K. (1972). Samobutnist’ narodzhuyet’sya v poshukakh. Hastroli teatru imeni M. Zan’kovets’koyi. *Vinnyts’ka pravda*. Vinnytsya, 11 lypnya, 4.
7. Veselka, S. (1983). Bayba, Mavka, Maty ta inshi. *Vil’na Ukrayina*. L’viv, 27 hrudnya, 3.
8. Herasymchuk, D. (1982). Lyubov’yu lyubov narikshy ... (Iryni Vil’de z nahody 75-richchya). *Lenins’ka molod’*, 4.
9. Nylyarovskyy, M. (1969). Hastroly. Posle bol’shoho pereryva. *Robitnycha hazeta*. Kyiv, 29 travnya, 3.
10. Holoborod’ko, YU. (1971). Sestry Richyns’ki. *Naddnipyans’ka pravda*. Kherson, 17 lypnya, 3.
11. Davydova, I. (1969). Shtrykhy do portreta (Oleksandr Hryn’ko). Aktor i roli. *Kul’tura i zhyttya*. Kyiv, 17 serpnya, 2.
12. Davydova, Y. (1969). Nakanune. Teatr. *Pravda Ukrayny*. Kyev, 30 maya, 4.
13. Danchenko, S. (1976). Pidnimayuchy zavisu. Do vidkryttya noho teatral’noho sezonu. *Vil’na Ukrayina*. L’viv, 18 veresnya, 3.
14. Danchenko, S., Popov, V. (1975). Hlyadach i teatr. *Lenins’ka molod’*. L’viv, 20 lystopada, 3.
15. Dotsenko, N. (1981). Tak my rosly. O chem napomnyla staraya fotohrafyya. *L’vovskaya pravda*. L’vov, 17 sentyabrya, 3

16. Duz', I. (1971). Sutsvittya talantiv. Teatr. *Chornomors'ka komuna*. Odesa, 31 lyupnya, 3.
17. Zavadka, B. (1972). Oleksandr Hryn'ko. Tvorchy portrety myttsiv. *Vil'na Ukrayina*. L'viv, 2 kvitnya, 3.
18. Zavadka, B. (1972). Krasyyva dolya. Rozpovidi pro artystiv teatru imeni Zan'kovets'koyi. *Komsomol's'ke plem'ya*. Vinnytsya, 15 lyupnya, 3.
19. Zavadka, B. (1968). Tvorchy spivpratsya. Khronika kul'turnoho zhyttya. *Vil'na Ukrayina*. L'viv, 9 lyutoho, 3.
20. Zavadka, B. (1969). Za lashtunkamy i na stseni. *Vil'na Ukrayina*. L'viv, 28 bereznya, 3.
21. Zavadka, B. (1969). Behind the scenes and on stage. *Vil'na Ukrayina*. Lviv, March 28, 3.
22. Zavadka, B. (1973). Meeting the Kubans again. To the tour of the Lviv Academic Theater named after Maria Zankovetska in Krasnodar. *Soviet Kuban*. Krasnodar, May 29, 4.
23. Zavadka, B. (1973). Artists of Lviv – to the audience of Don! To the beginning of the tour of the Lviv Academic Theater named after Maria Zankovetska in Rostov. *Hammer*. Rostov-on-Don, June 22, 4.
24. Ivanenko, L. (1972). Before dawn. Tours of the Lviv Academic Theater named after M. Zankovetska. *Evening Rostov*. Rostov-on-Don, July 27, 3.
25. Ivanychuk, R. (1985). Slovo pro myttsya. Zasluzhenomu artystovi URSS Bohdanovi Antkivu – simdesyat! *Vil'na Ukrayina*. L'viv, 13 sichnya, 3.
26. Interv'yu Viry Aheyevoyi z Roštyslavom Semkivym pro Irynu Vil'de. URL : https://nenp.facebook.com/permalink.phpstory_fbid=593210309034573&id=102217448133864
27. Korenevych, L. (1969). Khlib-sil' vam, zan'kivchany! *Robitnycha hazeta*. Kyiv, 22 chervnya, 2.
28. Kuznyetsov, I. (1972). Haryache lito. Hosti "Vinnyts'koyi pravdy". *Vinnyts'ka pravda*. Vinnytsya, 8 lyupnya, 4.
29. Luchko, L. (1971). Ulyublena artystka. Hosti nashoho mišta – Nadiya Dotsenko. *Radyans'ka Bukovyna*. Chernivtsi, 21 veresnya, 2.
30. Luchko, L. (1979). ...I prodovzhuvala yty ternystoyu stezhkoyu. Rozpovidi pro myttsiv – Lesya Kryvyts'ka. *Vil'na Ukrayina*. L'viv, 16 sichnya, 3.
31. Matskevych, A. (1968). Novaya zhyzn' sester Rychynskykh. *L'vovskaya pravda*. L'vov, 23 lystopada, 3.
32. Mykhaylov, N. (1973). Ysputanye na nraštvennuyu stoykost'. Spektakl' "Sestry Rechynskye" v postanovke L'vovskoho akademicheskoho ukraynskoho dramatycheskoho teatra ymeny M. Zan'kovets'koy. *Sovetskaya Kuban'*. Krasnodar, 29 yyunya, 3.
33. Motornyuk, I. (1961). "Hlyadach zadovlenyy". ("Na kraiyu nochi" u postanovtsi L'vovs'koyi teletudiyi). *Vil'na Ukrayina*. L'viv, 30 lystopada, 2.
34. Narbut, S. (1968). Uroky odnogo spektaklyu. *Radyans'ka Ukrayina*. Kyiv, 23 lystopada, 2.
35. Nezvids'kyy, A. (1970). P'yat' sester i dva shlyakhy. *Chornomors'ka komuna*. Odesa, 10 lyupnya, 3.
36. Pivtoradni, V. (1969). Nespokiyno v domi Richyns'kykh. Notatky literaturoznavtsya. *Desnyans'ka pravda*. Chernihiv, 15 lyupnya, 3.

37. Pryhornyts'kyy, M. (1978). Imeni Mariyi Zan'kovets'koyi. Hosti nashoho mista. *Radyans'ke Polissya*. Zhytomyr, 5 lypnya, 3.
38. Prokhas'ko, T. Video lektsiya pro Irynu Vil'de URL : https://www.youtube.com/watch?v=MU7oWtc4ZPI&ab_channel=LITOSVIT
39. Romanyts'kyy, B., Yaremenko, V. (1968). Vitayemo! Pered vidkryttyam zavisy. *Sotsialistychna Kharkivshchyna*. Kharkiv, 29 travnya, 3.
40. Sandovych, F. (1968). Laskavo prosymo do zan'kivchan. Pered vidkryttyam zavisy. *Sotsialistychna Kharkivshchyna*. Kharkiv, 29 travnya, 3.
41. Senchuk, S. (1984). My – zan'kivchany! *Prykarpats'ka pravda*. Ivano-Frankivs'k, 30 travnya, 4.
42. Senchuk, S. (1972). Shlyakhy mystets'ki zan'kivchan. Do vidkryttya teatral'noho sezonu. *Vil'na Ukrayina*. L'viv, 15 veresnya, 3.
43. Senchuk, S. (1975). Zaprosuyemo na vystavy. U Khmel'nyts'komu pochynayut'sya hastroli L'vivs'koho derzhavnoho Ordena Trudovoho Chervonoho Prapora Akademichnoho Ukrayins'koho Dramatychnoho teatru imeni Mariyi Zan'kovets'koyi. *Radyans'ke Podillya*. Khmel'nyts'kyy, 12 veresnya, 3.
44. Serpilin, L. (1969). Druhe narodzhennya “Sestery Richyns'kykh”. *Kul'tura i zhyttya*. Kyiv, Vypusk 22 (293), 4.
45. Tarasenko, O. (1969). Virnist'. *Robocha hazeta*. Kyiv, 27 lypnya, 2.
46. Ternovyy, M. (1966). “Sestry Richyns'ki” na teleekrani. *Vil'na Ukrayina*. L'viv, 27 lystopada, 2.
47. Tryeskunova, T. (1970). Mystetstvo zan'kivchan. (Zamitky z pryvodu hastroley zan'kivchan v Mykolayevi). *Vil'na Ukrayina*. L'viv, 22 lypnya, 2.
48. Fedorets', D. (1975). Sestry Richyns'ki. *Radyans'ke Podillya*. Khmel'nyts'kyy, 25 veresnya, 2.
49. Fedoruk, R. (1978). Na stseni – “Sestry Richyns'ki”. *Radyans'ka Volyn'*. Luts'k, 14 chervnya, 2.
50. Fedulov, K. (1970). “Sestry Richyns'ki”. Hastroli L'vivs'koho teatru imeni Mariyi Zan'kovets'koyi. *Pivdenna pravda*. Mykolayiv, 6 chervnya, 2.

**“SISTERS RICHINSKY” BY IRINA VILDE AS A PLAYFUL
COMMUNICATIVE PRACTICE IN THE VISUAL CULTURE
OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY**

Oksana PALII

*Kyiv National University
theater, cinema and television named after I. Karpenko-Kary,
Yaroslaviv Val Str., 40, Kyiv, Ukraine
palijoksana958@gmail.com*

The article is dedicated to the history of the creation of the staging of the play on the stage of the Maria Zankovetska Theater, as well as the teleplay on the Lviv Regional Television based on the novel by the writer Iryna Wilde “Richynski Sisters”. For the first time, the media discourse devoted to television and theatrical cultural products created on the material of a famous large-scale literary work was systematically analyzed on the basis of extensive press material. The

critical reception of the performance of the “Richinsky Sisters” staged by Iryna Wilde and Bohdan Antkov on the chamber stage of the theater named after Maria Zankovetska, the peculiarities of the functioning of the acting ensemble, the director’s concept and the scenographic decision are also characterized.

Keywords: staging, teleplay, dramatization, the novel “Richinsky Sisters”, Iryna Wilde, Roman Oleksiv, Bohdan Antkiv, epic novel, dramatization, teleplay, Lviv Regional Television, Theater named after Maria Zankovetska, performance, chamber stage, tours, press, media discourse.

Стаття надійшла до редколегії 19.12.2023

Прийнята до друку 30.12.2023

УДК 721

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.24.2023.12276>

АРХІТЕКТУРНО-ТИПОЛОГІЧНІ ПРОПОЗИЦІЇ І ДИЗАЙН НЕСТАЦІОНАРНИХ ОБ'ЄКТІВ ДЛЯ ТЕАТРАЛЬНО-ВИДОВИЩНОЇ І КУЛЬТУРНО-ПРОСВІТНИЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В РУЇНАХ ПІД ЧАС ВІДНОВЛЕННЯ ВТРАЧЕНОГО І ПІСЛЯ ПЕРЕМОГИ НАД РФ

Віктор ПРОСКУРЯКОВ

<https://orcid.org/0000-0003-1022-8984>

*Національний університет “Львівська політехніка”,
Львів, Україна
e-mail: Viktor.I.Proskuriakov@lpnu.ua
proskuryakov_das@ukr.net*

Максим ЛОПОША

*Національний університет “Львівська політехніка”,
Львів, Україна
e-mail: Maksym.A.Loposha@lpnu.ua
loposha.maksym.arch@gmail.com*

У статті висвітлено архітектурно-типологічну палітру нестационарних об'єктів для театральньо-видовищної і культурно-просвітницької діяльності під час відновлення з руїн мережі стаціонарних будівель, а також після перемоги над рф. Автори спираються як на досягнення світової архітектурно-дизайнерської науки в проектуванні таких об'єктів, так і, зокрема, на здобутки в навчальному, пошуковому, експериментальному, конкурсному проектуванні і наукових дослідженнях кафедри дизайну архітектурного середовища (ДАС) Інституту архітектури та дизайну НУ “Львівська політехніка”.

Ключові слова: палітра дизайну архітектурних типів, мобільні, пересувні і возимі, разові або постійного використання, нестационарні об'єкти, сцени, павільйони, простори, установки, комплекти конструкцій.

Постановка проблеми. За час повномасштабної війни з рф (від 24.02.2022 р.) в Україні ворог знищив багато будівель, загалом на суму понад 200 млрд \$. Зруйновано близько 150 тис. житлових будинків; понад 3 тис. закладів середньої, дошкільної та вищої освіти; близько 2 000 об'єктів культури, спорту, туризму, зокрема 900 клубів, кінотеатрів, театрів; 100 релігійних об'єктів; понад 400 лікарень, 600 адмінбудівель та багато ін.

Це свідчить про те, що після перемоги за короткий час буде неможливо швидко відбудувати об'єкти архітектури і їх мережі, тому що їх формували переважно

стаціонарні будівлі. Це стосується житла, виробничих об'єктів, портів, будівель освіти, культури, обслуговування та ін.

Відновлення нових мереж будівель потребує нового бачення використання архітектурних типологій, технологій, пропозицій з організації відновлення, тих, які потрібно відновлювати негайно, і тих, які можна на деякий час відкласти.

Важливими об'єктами у відновленні країни у культурній галузі можуть стати нестаціонарні будівлі і споруди для театральнo-видовищної і культурно-просвітницької діяльності, використання яких можна розпочати ще під час воєнних дій. Водночас, коли першочергово зводитимуть житло і підприємства, вони не будуть дорожчими за подібні стаціонарні і швидко окупляться.

Аналіз досліджень і публікацій. Один з векторів навчального, пошукового, експериментального, конкурсного проектування на кафедрі ДАС усі роки від часу її створення були також будівлі і споруди мобільного, пересувного, збірно-розбірного характеру. Започаткував цей напрям засновник кафедри професор Віктор Проскуряков.

Ця наукова і проектна діяльність спиралася як на досвід співробітників і студентів кафедри, так і на проектні пошуки і реалізації інших архітекторів: Д. Леонтьєва, І. Мальцина, А. Карімова, які розробили підприємства культурно- побутового, театральнo-видовищного обслуговування на автомобілях для сільських регіонів (Леонтьєв); театри, сцени, цирки на автомобілях, плавзасобах, залізничному транспорті (Мальцин); мобільні будівлі в регіонах видобутку природної сировини Сибіру (Карімов), на діяльність європейських і заокеанських архітекторів, таких як: А. Барсака (Франція), А. Шансереля (Франція), П. Сонреля (Франція), П. Едстрема (Швеція), Е. Переса (Іспанія), Р. Урготті (Іспанія), Е. Філітса (Німеччина), М. Паулі (Швейцарія), Л. Кана (США), Дж. Стелла (США), а також колективу Бреттвіль–Ходжетт–Куппер (США) та ін.

Щодо кафедри ДАС, то наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. викладачі і студенти під керівництвом професора В. Проскурякова розробили цілу серію пересувних, мобільних, возимих, збірно-розбірних театрів, сцен, універсальних майданчиків, конструкцій, просторових утворень для видовищ, театральнo-видовищних споруд, естрад, конструкцій моментальних театрів і різноманітних сценографічно-театральних установок.

Цю тематику відображено в публікаціях професора В. Проскурякова, доцента З. Климко, ст. викладача Р. Кубая, магістрів М. Лопоші, Ю. Чолавина та інших співробітників [1, 2, 3, 4, 5, 6]. У цих публікаціях висвітлено аналіз архітектурно-просторових і функціональних рішень усіх вищезгаданих типів нестаціонарних об'єктів для театральнo-видовищної і культурно-просвітницької діяльності, що надало можливість усвідомити, що така діяльність є надзвичайно актуальною в умовах війни в Україні і потребує не лише абсолютно сучасних нестаціонарних будівель, які проектуються в умовах війни, а й будівель, які були апробовані в недавньому минулому для обслуговування населення країни під час сільськогосподарської діяльності, в рекреаційних регіонах, під час масових релігійних, сезонних, державних і національних свят.

Мета статті – ознайомити з пропозиціями актуальних архітектурних типів і дизайну нестаціонарних об'єктів для театральнo-видовищної і культурно-просвітницької діяльності в умовах війни в Україні – як тих, що проектувалися

і будувалися в минулому, так і тепер, у XXI ст. в Україні і світі, зокрема тих, що розроблялися на кафедрі ДАС.

Виклад основного матеріалу. З широкої палітри різноманітних будівель та споруд – мобільних, пересувних, возимих, сцен, естрад, просторових утворень, театральньо-видовищних споруд, конструкцій – які проектувала і споруджувала Львівська архітектурна школа, а пізніше, вже у XXI ст., найбільш актуальними в час війни з РФ, можна назвати три об'єкти. Це збірно-розбірні майданчики, збірно-розбірні возимі естради і пересувна театральньо-видовищна споруда.

У 90-х роках XX ст. на кафедрі ДАС було розроблено універсальні збірно-розбірні майданчики-модулі, які могла використовувати трупа будь-якого жанру. Комбінуючи прямокутні модулі розміром 1 на 1 м, можна створювати сцени різноманітної конфігурації. Сцени-модулі було виготовлено напередодні святкування Дня міста Львова, їх з успіхом використовували довгий час. Місцем установки таких об'єктів були вулиці, площі міста, корт'ярди історичних будинків, парки (рис. 1).

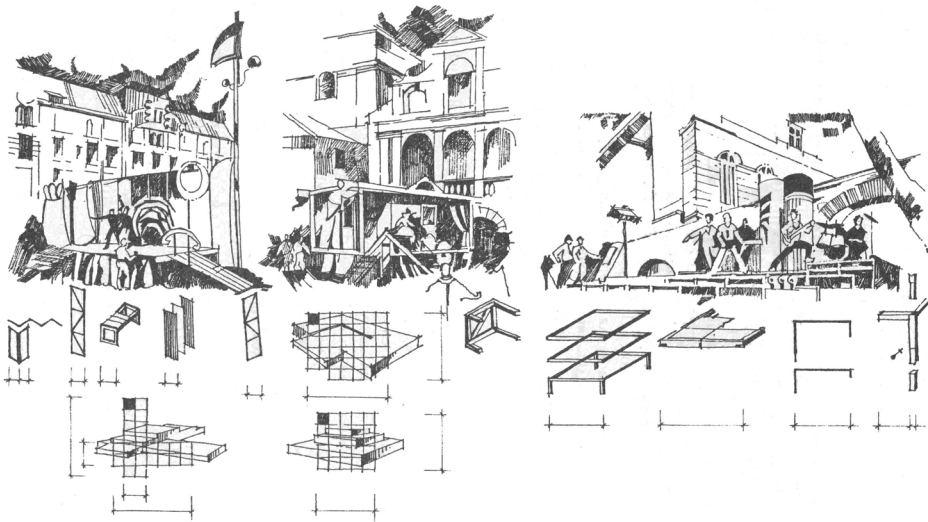


Рис. 1. Сцени для свят м. Львова

Зважаючи на досвід наукового проектування, особливо на прикладний досвід спорудження сцени для Фестивалю інтерпесні та майданчиків для фестивалю “Свято м. Львова”, автор, професор В. Проскуряков, спроектував пересувні сцени і нові типи збірно-розбірних мобільних естрад.

Загалом було спроектовано три варіанти пересувних сцен:

- на базі автопричепу ГКБ-8352 (збірно-розбірна);
- на базі автопричепу МАЗ-8378 (збірно-розбірна);
- пересувна сцена на базі спеціального причепу (типу 2-П-10) – трансформаційна.

Головними тягачами було використано авто, популярні на той час, КАМАЗ-5320 та КАМАЗ-53212. На шасі авто КАМАЗ також розміщувався блок гримерних-костюмерних. Усі варіанти пересувних блок-сцен і блоку гримерних-костюмерних призначалися для забезпечення в позастанціонарних умовах виступів хореографічних груп, естрадних ансамблів, а також для проведення окремих збірних концертів, до складу яких входять театральні вистави з невеликим обсягом декорацій.

За проектом блок гримерних-костюмерних мав розсувні бокові стіни. Кузов і блок у транспортному положенні становив: довжина – 900 см; ширина – 250 см; висота – 200 см. Його площа – 23,4 м²; об'єм – 57,5 м³. У робочому положенні (під час вистав) площа блоку – 34,55 м²; об'єм – 86,46 м³.

Ще однією спорудою для вирішення потреб театральньо-видовищного обслуговування населення зруйнованих міст і українських військ у тилу може стати “Пересувна театральньо-видовищна споруда на 250 місць для львівського Клубу творчої молоді”, спроектована архітекторами В. Проскуряковим і В. Пухняком наприкінці ХХ ст.

Ця споруда проектувалася для виїзних збірних концертів, театралізованих видовищ, вистав, виставок, вплив яких творча молодь Львова прагнула поширити як на міста, так і на найвіддаленіші села і хутірці Львівської області.

Творчий колектив клубу на той час становили непересічні особистості: А. Новаківський, В. Івасюк, І. Білозір, ансамблі “Ватра”, “Львівські музики”, С. Кустов, С. Петелько, В. Баша, Т. Максимюк, В. Камінський, С. Шлімкевич, друзями клубу були І. Мисько, Д. Крвавич, Я. Братунь та багато ін.

Тому вимоги до якості акцій, вистав, виставок були надзвичайно високими. І це вплинуло на функціонально-технологічне рішення, на пропозицію високого рівня технічного забезпечення, комфортності умов проведення заходів, рівень їх художньо-естетичного оформлення.

На марші ця споруда мала вигляд вантажного автомобіля (трейлера) з причепом, роль якого виконував корпус автобуса (ЛАЗ). На місці дії, завдяки трансформації боковин автобуса, трансформації його підлоги, інших конструктивних елементів, утворюється сцена завглибшки до 4 м і 4–5 м по фронті.

Трейлер автомобіля під час дії трансформувався у зал на 70–75 місць з ухилом у напрямку сцени (рис. 2).

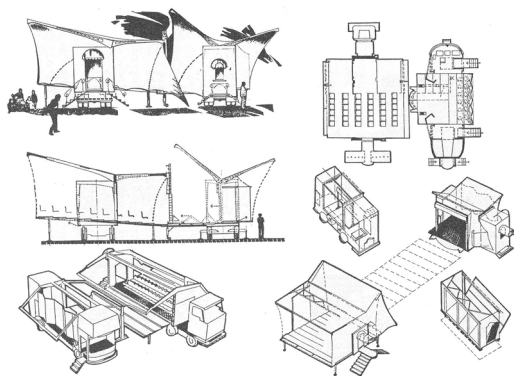


Рис. 2. Пересувна театральньо-видовищна споруда на 250 місць для львівського КТМ

Може бути ефективним в умовах війни, а також перших років відбудови використання конструкцій сцени, яку спроектували і виготовили архітектори В. Проскуряков, І. Кузьман і О. Кондратюк для театру “Дідова криниця”.

Монтаж конструкцій для цього мандрівного театру справедливо можна назвати моментальним. Комплект конструкцій сцени під час руху розміщується у валізі завдовжки 2,05 м, завширшки 1,10 м і завтовшки 25 см. Для вистави театру монтаж сцени займає не більше п’яти хвилин.

Для вистави монтувалися чотири куліси розміром 2 на 0,4 м за двох основних бар’єрних рам. Завдяки монтажу можна було створювати різні типи сценічного простору – глибинний, симультанний, фронтальний – 6 x 2; 6 x 4; 6 x 6 м по фронту (рис. 3).

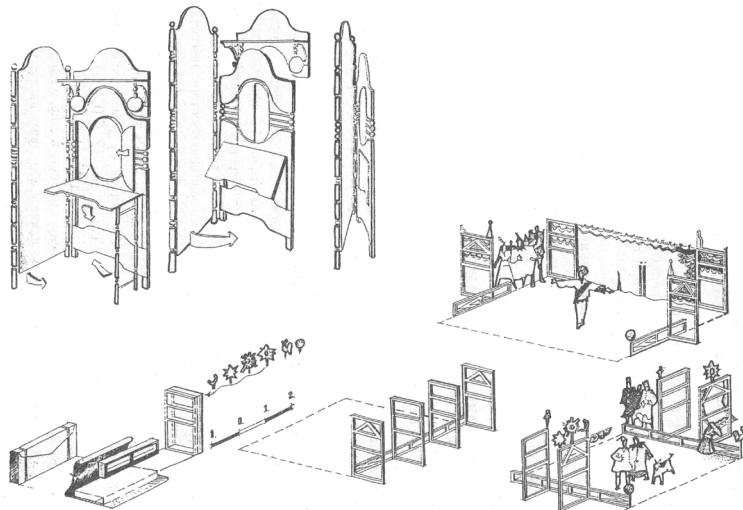


Рис. 3. Моментальний театр – сцена-пакет для театру “Дідова криниця”

Абсолютно актуальними в умовах війни і в роки відновлення архітектури і природного середовища країни може стати утворення для експозиції і театральновидовищної діяльності, створене колективом студентів і викладачів кафедри ДАС під керівництвом професора В. Проскурякова.

Залежно від завдань простір-павільйон (а точніше установка) міг бути:

- театром;
- сценою;
- лекторієм;
- театральною майстернею;
- експозицією.

Такі споруди проектували для театральних форумів Празького квадрінале у 2015 і 2019 рр.

Було розроблено чимало ідей. Один з ескіз-проектів передбачав створення українського павільйону як каркасної просторової конструкції, обтягнутої по периметру сітчастою оболонкою, з амфітеатром у центрі.

Ідея іншого простору мала вигляд талерійної сцени, вмонтованої в куб, трикутні куліси якої могли б бути кулісами для спонтанних вистав, або панелями екранів. Були й інші рішення.

У пошуку просторових ідей брали участь багато студентів: В. Лілик, В. Савіна, В. Мадяр, О. Секереш, Т. Городчук, О. Котоус, Н. Дуда та ін. Викладачі: К. Янчук, Ю. Філіпчук, З. Климко.

Проте найкращим рішенням став Національний павільйон-установка для Празького квадрієнале 2019 р., розроблений професором В. Проскуряковим, який узяв за основу український “купальський театр”, реконструював його загальний вигляд, визначив головні складові елементи, з яких формувався його простір, розробив ескізи креслень, підібрав сучасні матеріали для виготовлення всіх елементів і узгодив їх масштаб.

Упорядкувати ескізи допомогли студенти старших курсів, а тепер професійні архітектори В. Вовк і А. Откидач, а виготовити просторовий макет – М. Лопоша і Ю. Чолавин (рис. 4).

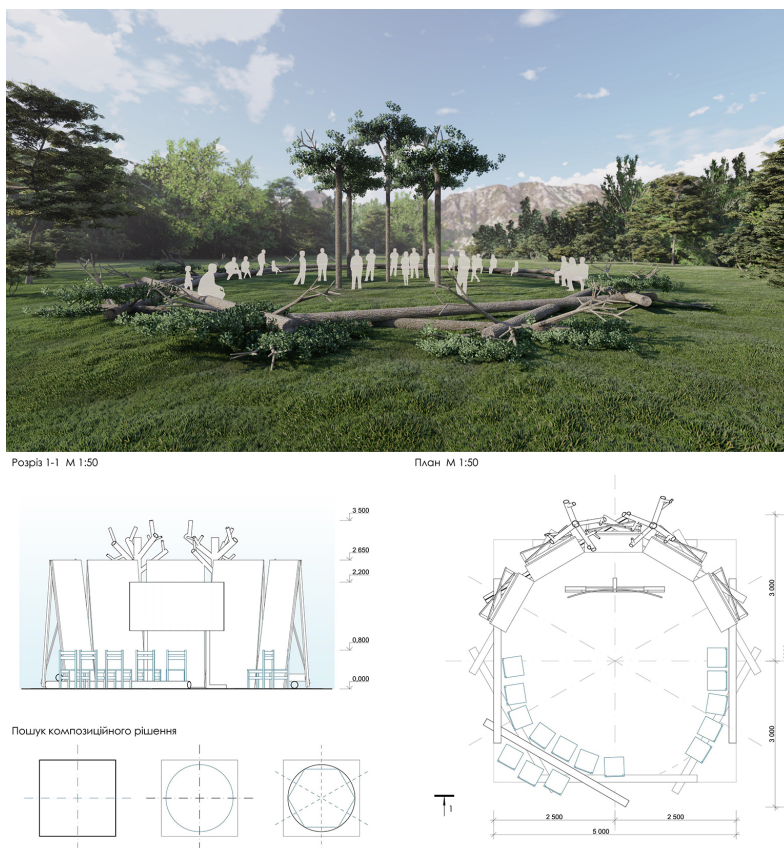


Рис. 4. Реконструкція загального вигляду споруди “купальського театру” та ескізи основних креслень

У кінцевому підсумку, проєкт був реалізований у просторову конструкцію і віднайшов своє гідне місце на театральному форумі в Празі у 2019 р. (рис. 5, 6).



Рис. 5. Пропозиція побудови простору Національного павільйону-установки для PQ 2019.



Рис. 6. Відкриття Першого українського національного театрального павільйону 6 липня 2019 р.

Просторове вирішення павільйону-установки було настільки простим, що могло використовуватися й під час війни – в тилу, в місцях відпочинку українських військових, у подвір'ях та вцілілих господарських і складських будівлях, навіть у руїнах різновеликих поселень.

Просторове вирішення планшета-павільйону-установки могло набувати вигляду подвійного шестикутника в плані, зміщеного один щодо одного і вписаного в коло або в квадрат.

З одного боку поперечної осі простору був вибудований амфітеатр зі стільців, колод та інших засобів. З іншого – був установлений “горизонт”, який кріпився до просторових конструкцій з п'яти планшетів, розташованих півколом. З одного боку, “горизонт” обмежував простір дії, з іншого – відділяв простір довкілля. Ось і все.

Єдине, що може бути потрібним для організації вистав, концертів – мінімум технічних засобів.

Цікавими рішеннями також були розробки подібних установок З. Волянюком, Н. Консуловим, Ю. Чолавиним для PQ 2023 р. (рис. 7, 8).



Рис. 7. Проект павільйону українського театрального мистецтва на міжнародній виставці PQ 2023, виконаний Н. Консуловим



Рис. 8. Проект павільйону українського Національного театрального павільйону на PQ 2023, виконаний Ю. Чолавиним

Для театральних-видовищних і культурно-просвітницьких завдань в умовах війни в Україні і після перемоги над РФ, під час відновлення усього зруйнованого можна використати розробки закордонних архітекторів, апробованих у реальній діяльності.

Наприклад, павільйон ВА_LIK, розроблений Vallo Sadovsky Architects, використовували на історичних площах м. Братислава у Словаччині з 2009 р.

Сам об'єкт складається з п'яти елементів, установлених на колесах, а його структура гнучка і може адаптуватися та змінюватися залежно від запланованого заходу. Павільйон може бути адаптованим для театральної вистави, концертів чи експозицій.

Коли немає потреби в названих вище видах діяльності, композиції з елементів павільйону можуть виконувати функцію паркових “меблів” (рис. 9) [7].



Рис. 9. Адаптивний павільйон “ВА_LIK” у Братиславі

Цікавим для України в сучасних умовах може бути фанерний павільйон “In the Loop”, спроектований і побудований для Фестивалю освіти у 2015 р. в Університеті Васеда в Японії.

Конструкція у формі сітки фанерних панелей, яку запропонували архітектори для павільйону у формі куба з чотирма сферичними отворами на кожній стороні, всі дні фестивалю привертала увагу відвідувачів.

Вони не тільки фотографували об'єкт і експозицію, а й брали участь у її трансформації (рис. 10) [8].



DESIGN PROCESS

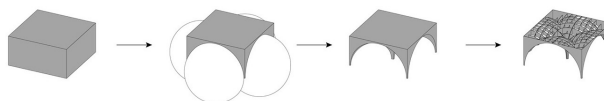


Рис. 10. Фанерний павільйон “In the Loop” для Фестивалю освіти в Університеті Васеда в Японії

“The Yellow Pavilion” в Косово був спроектований і збудований на одній із вулиць міста. Його завданням було заактивізувати соціальну важливість і привабливість цього фрагменту міського середовища шляхом використання конструкцій павільйону для широкого спектра заходів – від спокійних ігор і спонтанного місця зустрічей до концертів, дискусій, співу (рис. 11) [9].



Рис. 11. “The Yellow Pavilion” у Косово

Простір “Loggia d’Ombra” був частиною виставки в Серра-дей-Джардіні, куратором якої була Ульріка Карлсон.

Просторову конструкцію лоджії формували підлога, дах і колони. Сама лоджія була близька за вирішенням до традиційного шведського павільйону. Події в цій споруді можна споглядати як під дахом, так і довкола крізь V-подібні стовпи. Самі стовпи відхиляються назовні, тому дах є більшим за підлогу і накриває площу, в якій є можливість організувати місця для сидіння (рис. 12) [10].



Рис. 12. Простір “Loggia d’Ombra” для виставки в Серра-дей-Джардіні

Можуть також стати нестационарними об'єктами для театральньо-видовищної і культурно-просвітницької діяльності під час війни в Україні й інші об'єкти, розроблені закордонними інженерами:

– тимчасовий павільйон PXSTL, який має вигляд просторової конструкції на пілонах, розроблений для візуальних мистецтв у Сент-Луїсі, США [11];

– простір для зібрань і ігор зі сценою в м. Шанхай у КНР, вирішений архітекторами як простий повторюваний хрестоподібний модуль, здатний змінювати конфігурацію залежно від функціональних завдань – перетворюватися в лабіринти, галереї та ін. [12];

– інсталяційний простір Pixel Cloud, вирішений ісландським архітектором М. Зотесом, об'єктом з комбінації конструктивних елементів, що нагадують будівельні ліси, інтегрованих у середовище [13].

Висновки. Науковий фундамент і проєктний досвід кафедри ДАС зі створення архітектури нестационарних об'єктів для театральньо-видовищної діяльності з широкою архітектурно-типологічною палітрою можна і треба використовувати від часу руїн і до моменту відновлення інфраструктури стационарних об'єктів, які були зруйновані.

Попередню типологічну палітру формування нестационарних об'єктів можна класифікувати так:

- за засобами транспортування: мобільні, пересувні, везимі об'єкти;
- за функціонально-просторовим вирішенням нестационарні об'єкти можуть бути як місце дії, такими, що формують простір та мають вигляд універсальних подумів, майданчиків, сцен, залів, різноманітних сценографічно-театральних установок;

- нестационарні об'єкти можуть бути разового або постійного (тривалого) використання;

- конструкції і структури таких об'єктів можуть бути збірно-розбірними, трансформативними, або з постійною конструктивно-просторовою схемою;

- за складом конструктивно-планувальних і функціональних елементів об'єкти формуються з мінімальної, середньої і великої кількості;

- за видами транспортування, беручи до уваги географію України, можна запропонувати: автотранспорт; на плавзасобах; залізничний; повітряний – гелікоптери, літаки, повітряні кулі, целіліни тощо, а також комбіноване транспортування.

Список використаної літератури

1. Проскуряков В. І. Архітектура українського театру. Простір і дія: Сценографія. Львів : Вид-во НУ “Львівська політехніка” ; Срібне слово, 2004. С. 417–433.

2. Проскуряков В. І. Проєктуючи свято. Мобільна архітектура. *Медіаноліс*. 1998. № 2. С. 34–38.

3. Проскуряков В. І., Кубай Р. М. Мобільні збірно-розбірні сцени і конструкції для організації видовищ під час гуцульського фестивалю у м. Надвірна. *Вісник держ. ун-ту “Львівська політехніка”*. 1999. № 375. С. 250–252.

4. Proskuryarov V., Yamach Y. La scene dans La Rue. *La scene*. 1992. No. 3. P. 34.

5. Proskuryarov V. Designing the Architecture of the first Ukrainian national theater pavilion for the world exhibition. *Architectural Studies*. Lviv Polytechnic Publishing House. 2020. Vol. 6, No. 1. P. 120–127.

6. Климко З. В. До питання творення архітектури українських національних театральних павільйонів на всесвітніх виставках. *Вісник Нац. ун-ту “Львівська політехніка”*. Львів : Вид-во НУ “Львівська політехніка”, 2018. № 895. С. 54–59.
7. BA_LIK / Vallo Sadovsky Architects. ArchDaily. 2009. URL : https://www.archdaily.com/34207/ba_lik-vallo-sadovsky-architects
8. In the Loop. Archello. 2015. URL : <https://archello.com/it/project/in-the-loop>
9. The Yellow Pavilion. Architecture for humans. 2019. URL : <https://www.architectureforhumans.com/the-yellow-pavilion/>
10. Loggia d’Ombra. Arvet. 2018. URL : <https://www.arvet.se/loggia-dombra/>
11. PXSTL: Lots. Architizer. 2014. URL : <https://architizer.com/projects/pxstl-lots/>
12. Arup Temporary Permanence. Divisare. 2016. URL : <https://divisare.com/projects/322803-arup-temporary-permanence>
13. Pixel Cloud by Marcos Zotes. Metalocus. 2013. URL : <https://www.metalocus.es/en/news/pixel-cloud-marcos-zotes>

References

1. Proskurjakov, V. I. (2004). *Arxitektura ukrajins’koho teatru. Prostrir i dija: Scenohrafiya*. L’viv : Vydavnytstvo NU “L’vivs’ka politexnika” ; *Sribne slovo*, 417–433.
2. Proskurjakov, V. I. (1998). *Projektujučy svjato. Mobil’na arxitektura*. *Mediapolis*, 2, 34–38.
3. Proskurjakov, V. I., Kubaj, R. M. (1999). *Mobil’ni zbirno-rozbirni sceny i konstrukciji dlja orhanizaciji vydovyšč pid čas hucul’s’koho festyvalju u m. Nadvirna. Visnyk derž. un-tu “L’vivs’ka politexnika”*, 375, 250–252.
4. Proskuryarov, V., Yamach, Y. (1992). *La scene dans La Rue*. *La scene*, 3, 34.
5. Proskuryarov, V. (2020). *Designing the Architecture of the first Ukrainian national theater pavilion for the world exhibition*. *Architectural Studies*. Lviv Polytechnic Publishing House, 6, 1, 120–127.
6. Klymko, Z. V. (2018). *Do pytannja tvorennja arxitektury ukrajins’kyx nacional’nyx teatral’nyx pavil’joniv na vsesvitnix vystavkax*. Vyd-vo NU “L’vivs’ka politexnika”, 895, 54–59.
7. BA_LIK / Vallo Sadovsky Architects. (2009). ArchDaily. URL : https://www.archdaily.com/34207/ba_lik-vallo-sadovsky-architects
8. In the Loop. (2015). Archello. URL : <https://archello.com/it/project/in-the-loop>
9. The Yellow Pavilion. (2019). Architecture for humans. URL : <https://www.architectureforhumans.com/the-yellow-pavilion/>
10. Loggia d’Ombra. (2018) Arvet. URL : <https://www.arvet.se/loggia-dombra/>
11. PXSTL: Lots. (2014). Architizer. URL : <https://architizer.com/projects/pxstl-lots/>
12. Arup Temporary Permanence. (2016). Divisare. URL : <https://divisare.com/projects/322803-arup-temporary-permanence>
13. Pixel Cloud by Marcos Zotes. (2013). Metalocus. URL : <https://www.metalocus.es/en/news/pixel-cloud-marcos-zotes>

ARCHITECTURAL-TYOLOGICAL PROPOSALS AND DESIGNS FOR NON-STATIONARY STRUCTURES INTENDED FOR THEATRICAL, SPECTACLE, AND CULTURAL-EDUCATIONAL ACTIVITIES AMIDST RUINS, DURING THE RESTORATION OF LOSSES, AND IN THE AFTERMATH OF THE VICTORY OVER THE RUSSIAN FEDERATION

Viktor PROSKURYAKOV

*Lviv Polytechnic National University,
Architectural Environment Design Department,
Lviv, Ukraine
e-mail: Viktor.I.Proskuriakov@lpnu.ua;
proskuryakov_das@ukr.net*

Maksym LOPOSHA

*Lviv Polytechnic National University,
Architectural Environment Design Department,
Lviv, Ukraine
e-mail: Maksym.A.Loposha@lpnu.ua;
loposha.maksym.arch@gmail.com*

The publication highlights the architectural and typological diversity of non-stationary structures designed for theatrical, spectacle, and cultural-educational activities during the reconstruction of stationary buildings after their destruction, as well as in the post-victory period over the Russian Federation.

The authors draw on the achievements of global architectural and design science in the design of such objects, relying specifically on advancements in educational, exploratory, experimental, competitive design, and scientific research conducted by the Department of Architectural Environment Design at the Institute of Architecture and Design of the Lviv Polytechnic National University.

The scientific foundation and design experience of the Department of Architecture and Urban Studies in creating architecture for non-stationary objects for theatrical and performance activities with a wide architectural typological range can and should be utilized from the time of ruins to the moment of restoring the infrastructure of stationary objects that have been destroyed.

The previous typological range of formation of non-stationary objects can be classified as follows:

By means of transportation: mobile, movable, transportable objects. By functional-spatial solution, non-stationary objects can appear as places of action, those shaping space and resembling universal podiums, platforms, stages, halls, various scenographic-theatrical installations.

Non-stationary objects can be for one-time or permanent (long-term) use.

The structures and configurations of such objects can be modular, transformable, or with a permanent structural-spatial scheme.

Based on the composition of structural-planning and functional elements, objects can be formed with a minimum, average, or large number of elements.

Considering the transportation methods, taking into account the geography of Ukraine, the following can be proposed: road transport; by watercraft; railway; air – helicopters, airplanes, hot air balloons, airships, etc., as well as combined transportation.

Keywords: architectural typology design, mobile, portable and transportable structures, one-time or permanent use, non-stationary objects, stages, pavilions, spaces, installations, sets of constructions.

Стаття надійшла до редколегії 19.12.2023
Прийнята до друку 30.12.2023

УДК 792.071.1:37.01](477)*19*

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.24.2023.12277>

ТЕТЯНА МЕДВІДЬ – МАЙСТРИНЯ УКРАЇНСЬКОЇ СЦЕНОГРАФІЇ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Наталія РУДЕНКО-КРАЄВСЬКА

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

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

Тему дослідження присвячено висвітленню феномену, генези, параметрів і місця творчості української сценографіні Т. Д. Медвідь у національному, мистецькому та соціокультурному просторі, окреслено етапи творчого розвитку, принципи її мистецького методу та їхній вплив на сучасне сценографічне мистецтво України. У статті досліджено творчу діяльність і доробок Т. Д. Медвідь у часовому, просторовому, дієвому та творчому розвитку, зазначено сценографічні проекти Т. Медвідь, реалізовані в Харківському академічному театрі імені Т. Шевченка “Березіль” та деяких інших театрах регіону. Автором доведено, що Т. Медвідь була визначним творцем монументальної дієвої сценографії в Україні кінця ХХ – початку ХХІ ст., яскравим представником плеяди театральних художників останньої чверті ХХ ст., які створювали сценографічні проекти в системі образотворчої режисури.

Ключові слова: театр, сценографія, образотворча режисура, творчість Тетяни Медвідь, “Березіль”.

З вдячністю до наставниці.

На початку 2023 р. відійшла у засвіти видатна українська сценографія, беззмінна, впродовж сорока шести років, головна художниця Харківського академічного драматичного театру ім. Т. Шевченка, “Березіль” Тетяна Медвідь. З її іменем пов’язана, без перебільшення, ціла епоха української сценографії.

Тетяна Дмитрівна Медвідь народилася 14 жовтня 1938 р. у Харкові в родині української інтелігенції. Мати – Надія Варич, родом з Галичини, працювала у Харківському комбінаті художнього фонду України художником-оформлювачем, дід Серж Варич, за походженням австрієць – був репресований у 1937 р., тато – Дмитро Медвідь, родом з Ужгорода, був мобілізований до лав радянської армії та загинув під час оборони Харкова. Дитинство Тетяни проходило у самому центрі радянського Харкова, на Бурсацькому узвозі, неподалік від театру “Березіль”, театру, який чверть сторіччя потому стане її другим домом. З дитинства Тетянка любила все робити своїми руками: випилувати меблі, а то й цілі будинки, своїм лялькам, шити їм одяг, зрештою, робити їх самих. Майструючи лялькам казковий

світ, вона ще не усвідомлювала, що все життя створюватиме матеріальні, об'ємні світи театральних вистав, адже саме цим – створенням моделі світу – і займається справжній театр.

Становлення світогляду Тетяни Медвідь відбувалося в середовищі, агресивному до всього українського, у середовищі, в якому свідомо стримувався розвиток української культури, нав'язувались консерватизм та провінціалізм. Попри безмежну материнську любов, яку Тетяні дарувала мама, боротьба за право бути собою сформувала твердий та безкомпромісний характер майбутньої художниці. 1954 р., після закінчення восьмого класу загальноосвітньої школи, Тетяна успішно склала іспити до Харківського художнього училища і стала студенткою театральньо-декораційного факультету. Її першим учителем з мистецтва сценографії був Петро Шигимага, учень сценографа-імпресіоніста Михайла Бурачека. 1960 р., у віці 22-х років, Тетяна вступила на театральньо-декораційне відділення при факультеті живопису Харківського художнього інституту до майстерні Б. Косарева. Її однокурсниками були відомі нині художники: П. Оснадчук, М. Хахін, М. Кужелев, А. Пучко, Ю. Чурсін (Іл. 1). Ось як класик української сценографії Б. Косарев згадував про студентку Тетяну Медвідь: “Надзвичайно скромна і надзвичайно талановита – такою я, насамперед, пам'ятаю Таню Медвідь. Вона завжди перебувала ніби в тіні успіхів своїх колег. А на ділі виходило, що її малюнки та ескізи, як правило, виявлялись найкращими. Тетяна була лідером у мене в групі. Вона вміла добре читати драматургію. Вона її не боялася, ніби усе життя тільки й робила, що вивчала цю п'єсу, цього драматурга. Легкості з якою вона вирішувала художні образи у виставах заздрили і ми вчителі. Лаконічність її рішень, майже емблемна стилістика була оригінальною, часом навіть, кокетливою у своїй розкутості” [8, с. 16].

1966 р. Тетяна завершила навчання сформованим майстром і була готова реалізовувати проекти будь-якої складності. За час навчання вона встигла одружитися зі своїм однокурсником Миколою Кужелевим та 1964 р. народити доньку Марину (нині провідний харківський сценограф), а 1967 р., вже після закінчення навчання – сина Ігоря. Виховуючи маленьких дітей, з 1968 року до 1970 Тетяна Дмитрівна брала участь у республіканських та всесоюзних виставках, зробила декілька сценографічних проектів у театрах Харкова та деяких інших містах України. 1970 р. Медвідь розпочала викладацьку діяльність у Харківському художньо-промисловому інституті на кафедрі рисунку, продовжуючи працювати творчо як театральна художниця.

1974 р., під час роботи над виставою «Коли водились чорти на землі» Ю. Бобошка в Харківському ТЮГу, молодшу сценографиню помітив режисер А. Литко та запросив до Харківського театру ім. Т. Шевченка “Березіль”. Того ж року вона була затверджена на посаді головного художника. Розпочався другий етап у творчій біографії Тетяни Медвідь – етап опанування славетного спадку Леся Курбаса та його школи режисерського театру. За рік до цього, 1973 р., вона стала членом Харківської організації НСХ України, а п'ять років потому, 1978 р. – членом Національної спілки театральних діячів України. Ранні роботи Тетяни Дмитрівни в театрі ім. Т. Шевченка свідчать про велике зацікавлення вираженням змісту сценічної дії, драматичного конфлікту, теми вистави та її наріжних моментів. У цей період активного дослідження естетики “Березоля” та мистецьких принципів “методу перетворення” Тетяна створила низку сценографічних проектів: “Дарую

тобі життя” Д. Валєєва, 1974 р.; “Живий труп” Л. Толстого, 1974 р. (у співавторстві з чоловіком М. Кужелєвим); “Тригрошова опера” Б. Брехта, 1975 р.; “Своєю дорогою” Р. Ібрагімбекова, 1975 р. І вже за два роки молода успішна сценографія, головна художниця театру Тетяна Медвідь вирішує вчитися далі та їде до Києва, до творчої майстерні при Українському театральному товаристві, яку очолював Данило Лідер.

Від 1978 до 1982 рр. тривав наступний, третій етап творчої біографії художниці – етап вдосконалення майстерності та опанування актуальних тенденцій сучасної української сценографії, впродовж якого Тетяна з головою занурилася у дослідження сучасних практик “дієвої сценографії”. В команді учнів Д. Лідера Медвідь розпочала активно опановувати характерну особливість його методу – концептуальність. Із властивими їй характеру ґрунтовністю та наполегливістю вона почала шукати та вибудовувати концепції через виявлення надзадуму сценографічного образу, через посилення та загострення внутрішнього пластичного конфлікту. Досліджуючи впродовж чотирьох років “лідерівський метод”, Т. Медвідь щоразу наново вживалася в матеріал і виражала його через себе, спираючись на свої знання сучасних практик та професійний досвід. Цей метод відкрив їй шлях до виражального переозброєння, зміни мови та уникнення шаблонів у подальшій творчості. Впродовж цього періоду успішною можна вважати співпрацю Т. Медвідь з молодим режисером В. Івченком 1978 р. в роботі над виставою “Тил” за однойменною п’єсою М. Зарудного; режисером В. Петровим 1982 р. в роботі над виставою “Пролетарський млин щастя” В. Мережка; режисерами театру М. Гіляровським, 1979–1981 рр., та О. Біляцьким, 1983–1989 рр. – вистави: “Шлях” О. Біляцького й З. Сагалова, 1984 р., “П’ять діамантів Тев’є-молочника” за повістю Шолом-Алейхема, 1986 р., “Дай серцю волю, заведе в неволю” М. Кропивницького, 1986 р., “Воронячий гай” О. Вампілова, 1987 р., та ін.

Від середини 80-х років ХХ ст. почався четвертий етап творчої біографії художниці. Нарешті, була реалізована ініціатива Тетяни Дмитрівни й відкрилася “Мала сцена” театру. В цей період Т. Медвідь створила сценографічні проекти, які стали окрасою її творчого доробку: “Бояриня” Лесі Українки, 1991 р. (реж. Оглоблін) (Іл. 2); “Мина Мазайло” М. Куліша, 1989 р. (реж. О. Біляцький); “Король Лір” У. Шекспіра, 1991 р.; “Маруся Чурай” Л. Костенко, 1992 р.; “Гедда Габлер” Г. Ібсена, 1993 р. (реж. І. Борис) (Іл. 3); “За двома зайцями” М. Старицького, 1992 р.; “Горбань” С. Мрожика, 1994 р.; “Пригвоженні” В. Винниченка, 1995 р. (Іл. 4); “Тартюф” Мольєра, 1996 р. (реж. М. Яремків); “Чорна пантера, білий ведмідь” В. Винниченка, 1994 р. (реж. А. Бабенко); “Сни Крістіана” за п’єсою Г. Х. Андерсена “Олле Лукойє”, 1995 р. (реж. О. Кравчук) (Іл. 5); “Макбет” Е. Іонеску, 1996 р.; “Фортінбрас не прийде” В. Гітіна, 1998 р. (реж. А. Литко); “Вишневий сад” А. Чехова, 1999 р. (реж. В. Кучинський). Цей період її творчості можна вважати найбільш досконалим та усвідомленим. Сценографічні образи Т. Медвідь, створені в кінці 80-х – на початку 90-х років ХХ ст., свідчили про остаточне формування авторської візуально пластичної мови, глибину трактовки теми та ідеї вистави, яскраву індивідуальність художника. Саме в цей період творчого життя, 1994 р., їй було присвоєне почесне державне звання – заслужений діяч мистецтв України, а 1999 р. Т. Медвідь стала лауреатом міжнародної премії в галузі сценографії ім. В. Клеха.

На початку 90-х років минулого століття до театру прийшла молода художниця, випускниця майстерні Б. Косарева на монументальному відділенні Харківського художньо-промислового інституту Наталія Руденко-Краєвська. Вона стала першою та єдиною ученицею Тетяни Медвідь, і з її “благословення” вже за рік самостійно створювала успішні сценографічні проекти в театрі. Крізь усе життя вона пронесла настанови своєї наставниці – безкомпромісно служити театру, ставити найвищу мистецьку “планку” на початку роботи і до останньої репетиції боротися за досконалість реалізації проекту (Іл. 6).

Упродовж роботи в театрі на посаді головного художника Т. Медвідь виховала покоління художників виконавців, бутафорів-декораторів, які під її керівництвом здатні були реалізувати найскладніші технічні завдання.

З приходом 2001 р. до театру постмодерніста А. Жолдака для Тетяни Медвідь почався наступний, п’ятий етап її творчого життя – етап творчої рецесії. Вона важко переживала кардинальну зміну атмосфери творчого процесу в театрі.

Проте у перше десятиріччя ХХІ ст. Тетяну Дмитрівну неодноразово нагороджували грамотами та подяками з нагоди ювілейних дат театру. Її роботи: макети, ескізи та ескізи костюмів у складі пересувних виставок побували в п’яти містах Криму, у Києві (неодноразово), Львові, Івано-Франківську, Тернополі, Ужгороді, Херсоні та, звичайно, були регулярно представлені у виставкових просторах Харкова. 2006 р. сценографію Т. Медвідь до вистави “В джазі тільки дівчата” О. Аркадіна-Школьника за мотивами кінофільму Біллі Уайлдера в Донецькому театрі відзначили перемогою на міжрегіональному театральному фестивалі “Театральний Донбас – 2006”, і того самого року вистава отримала гран-прі на міжнародному театральному фестивалі “Мельпомена Таврії” у Херсоні. 2012 р. творчість Т. Медвідь була відзначена премією ім. Ф. Нірода, яка присуджується за вагомий внесок у розвиток театрального сценографічного мистецтва, за визначні досягнення та за високу мистецьку досконалість у цій галузі.

На початку 10-х років ХХІ ст. Т. Медвідь виконала низку проектів разом з режисером О. Аркадін-Школьніком, серед яких “Примадонни” К. Людвіга, 2010 р., “Зойчина квартира” М. Булгакова, 2011 р., та ін. Тетяна Дмитрівна з головою поринула у творчість, проте відновитися в повній творчій формі було надто складно. Адже їй на той час вже виповнилось 70 років. Єдине, що незмінно характеризувало її нові сценографічні проекти, це досконалість і майстерність виконання, смак і професіоналізм у виборі фактур і матеріалів, добротна, виражена просторова, тональна та колірна якість композиції. Незважаючи на поважний вік, Тетяна Дмитрівна продовжувала служити в театрі, на посаді головного художника, до жовтня 2020 р.

Творчий доробок Тетяни Дмитрівни Медвідь став вагомим внеском у розвиток мистецтва української сценографії останньої третини ХХ ст. Упродовж майже 50-ти років Медвідь послідовно і наполегливо впроваджувала актуальні принципи побудови сценографічної композиції на засадах театрального синтезу. В рамках третьої сценографічної системи (образотворчої режисури) її творчість була орієнтована на створення візуальних образів у контексті сценічної дії з метою розкриття теми, ідеї драматургічної історії та її режисерської інтерпретації. Впродовж творчого шляху Т. Медвідь зверталася до основних типів оформлення сценічної дії, які могли визначати: місце, середовище, простір, у якому відбувалася дія; окремі елементи, які ставали безпосередніми учасниками гри акторів;

зображально-пластичні, матеріально-речові образи як самостійні персонажі сценічної дії. В кожній постановці Тетяна Дмитрівна пропонувала своє індивідуальне рішення візуального образу, своє розуміння завдань оформлення сценічної дії і можливості функціонування сценографії в структурі театральної вистави. В її оригінальних проєктах активна участь у сценічній дії зображально-пластичних та матеріально-речових персонажів не виключала можливості як гри з ними акторів, так і застосування прийомів визначення місця дії. Натомість проєкти, створені за принципом ігрової сценографії, могли містити персонажні образи та організовувати сценічний простір, а у проєктах з чітким визначенням місця дії окремі елементи включалися в гру акторів, а сам простір міг ставати сценографічним персонажем.

Однією з основних характеристик театральних проєктів Т. Медвідь була присутність у її роботах дієвих сценографічних персонажів, що розкривали засобами образотворчого мистецтва тему, ідею, головні конфлікти та внутрішні протиріччя як п'єси, так і вистави відповідно до режисерської концепції. В одній виставі Медвідь могла використовувати сценографічні персонажі як одного, так і декількох типологічних характеристик, які сприймалися глядачем, як на емоційному, так і на інтелектуальному рівнях. Характерною особливістю творчого доробку Тетяни Дмитрівни було використання в різних виставах одних і тих самих візуальних елементів, які мали різне змістовне та функціональне навантаження.

Окремо варто відмітити величезну культуру виконання Т. Медвідь своїх проєктів: доречність і масштабність застосування фактур, гармонійність і збалансованість колірної рішення, вираженість тональних контрастів, органічне поєднання композиційних співвідношень та орієнтованість на кінетичність візуально-образного ряду залежно від визначеного темпоритму вистави.

Творчість Медвідь глибока й поліфонічна, вона успішно адаптувала кращі традиції трьох національних шкіл у сучасну сценографічну систему – образотворчу режисуру. Проєкти Медвідь містили як принципи наступництва, так і ідеї новаторства, були наповнені життєстверджуючим світобаченням та відчуттям індивідуального стилю. Застосовуючи принцип кліповості й мозаїчності, колажності й фрагментарності, змішання стилів у рамках однієї вистави – полістилістику – Т. Медвідь багато в чому передбачила сучасні тенденції української сценографії. Концептуальність її проєктів можна вважати предтечею утвердження в театральному мистецтві України принципів постмодернізму. Її “концепти” у виставах – це дієві сценографічні персонажі, а їх наслідування – яскраве втілення в сучасних арт-проєктах.

Зважаючи на видатний внесок Тетяни Медвідь в українську культуру, сподіваємося, що харківська спільнота подбає про належне увічнення її пам'яті, а феномен творчості Медвідь буде всебічно досліджений та популяризований, адже її пластичні ідеї є актуальними для сучасного театру, а послідовне, віддане служіння театральному мистецтву залишається прикладом професійності та безкомпромісності для молодих сценографів.

Список використаної літератури

1. Гарбузюк М. Філософія театру Леся Курбаса: від Анрі Бергсона до Альберта Айнштайна. *Життя і творчість Леся Курбаса*. Львів ; Київ ; Харків : Літопис, 2012. С. 199–207.

2. Горбенко А. Харківський театр ім. Т. Шевченка. Київ : Мистецтво, 1979. 196 с.
3. Заболотна В. Вони обрали “Березиль”. *Український театр*. Київ, 1993. № 2. С. 4–7.
4. Козак Б. Життя і творчість Леся Курбаса. Львів ; Київ ; Харків : Літопис, 2012. 656 с.
5. Кравець В. Майстер сценічних метафор. *Харківська цивілізація*. 2008. № 41.
6. Меллер В. Макетна майстерня “Березиль”. *Глобус*. Київ, 1925. № 4. 163, 164 с.
7. Руденко-Краєвська Н. Творчість Тетяни Медвідь в контексті розвитку української сценографії 1970–2000 рр. Львів, 2021. 300 с. URL : <https://drive.google.com/file/d/1lq-Y6UJ7FRmBVAzPslMx9Wd1zb3sSoU/view?usp=sharing>
8. Чепалов О. Ностальгія за достеменністю. *Український театр*. Київ, 1989. № 3. С. 16–18.
9. Чепалов О. Майстер образної сценографії. *Соціалістична Харківщина*. Харків, 1989. 18 червня.
10. Черкашин Р. Лист до Н. Єрмакової від 10.11.1989. Архів театру “Березиль”.

References

1. Garbuzyuk, M. (2012). The philosophy of theater of Les Kurbas: from Henri Bergson to Albert Einstein. *Life and work of Les Kurbas*. Lvov ; Kyiv ; Kharkiv : Litopys, 199–207.
2. Horbenko, A. (1979). Kharkov Theatre named after T. Shevchenko. Art. Kyiv, 196 p.
3. Zabolotna, V. (1993). They chose “Berezil”. *Ukrainian theatre*. Kyiv, 2, 4–7.
4. Kozak, B. (2012). Life and work of Les Kurbas. Lviv ; Kyiv ; Kharkiv : Lytopys, 656 p.
5. Kravets, V. (2008). The master of stage metaphors. *Kharkov civilization*, 41.
6. Meller, V. (1925). Model workshop “Berezil”. *Globe*. Kyiv, 4, 163, 164 p.
7. Rudenko-Kraevska, N. (2021). Creativity of Tatyana Medvid in the context of the development of Ukrainian theatrical design 1970–2000. Lviv, 300 p. URL : <https://drive.google.com/file/d/1lq-Y6UJ7FRmBVAzPslMx9Wd1zb3sSoU/view?usp=sharing>
8. Chepalov, O. (1989). Nostalgia for authenticity. *Ukrainian theatre*. Kyiv, 3, 16–18.
9. Chepalov, O. (1989). Master of figurative theatrical designer. *Socialikt Kharkov region*. Kharkiv, 18.06.1989.
10. Cherkashin, R. (1989). Letter to N. Yermakova dated November 10. Archive of the “Berezil” theatre.

**TATYANA MEDVID – MASTER OF UKRAINIAN THEATRICAL DESIGNER
OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURIES****Natalia RUDENKO-KRAYEVSKA**

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

The topic of the study is dedicated to highlighting the phenomenon genesis parameters and place of work of the Ukrainian theatrical designer T. D. Medvid in the national, artistic and socio-cultural space the stages of creative development, the principles of her artistic method and their influence on the modern theatrical design of Ukraine are outlined. Tetyana Dmytrivna Medvyd can be considered a representative of three Ukrainian schools of scenography: the theatre department of the Kharkiv Art Institute, the workshop of the experienced scenographer and teacher Borys Kosarev (1960–1965); mastering the philosophical principles of the “method of transformation”, the laws of theatrical synthesis and director’s theater, which were practically explored in mock-up laboratories by the artists of “Berezil” (1974–1978) in the position of chief artist, communicating with colleagues and students of Les Kurbas and V. Meller; studying in the creative workshop of D. Lider (1978–1982). In her work, Tetiana Medvid united three main scenographic schools of Ukraine: Kurbas-Meller’s “Berezil” laboratories, B. Kosarev’s school, and Danylo Lider’s scenographic classes. The article examines the creative activity and achievements of T. D. Medvid in temporal, spatial, effective and creative development, the noted theatrical designer projects of T. Medvid, realized in the T. Shevchenko Kharkiv Academic Theatre “Berezil” and some other theatres of the region. The author proved that T. Medvid was a prominent creator of monumental effective theatrical designer in Ukraine at the end of the 20th – beginning of the 21st century, a bright representative of the constellation of theatre artists of the last quarter of the 20th century, who created theatrical design projects in the system of art direction.

Keywords: theatre, theatrical design, visual direction, art of Tatyana Medvid, “Berezil”.

Стаття надійшла до редколегії 19.12.2023

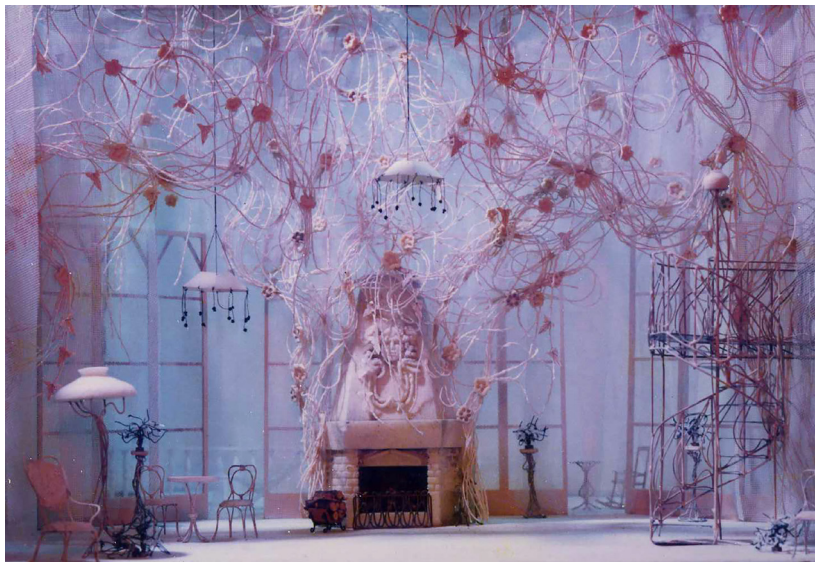
Прийнята до друку 30.12.2023



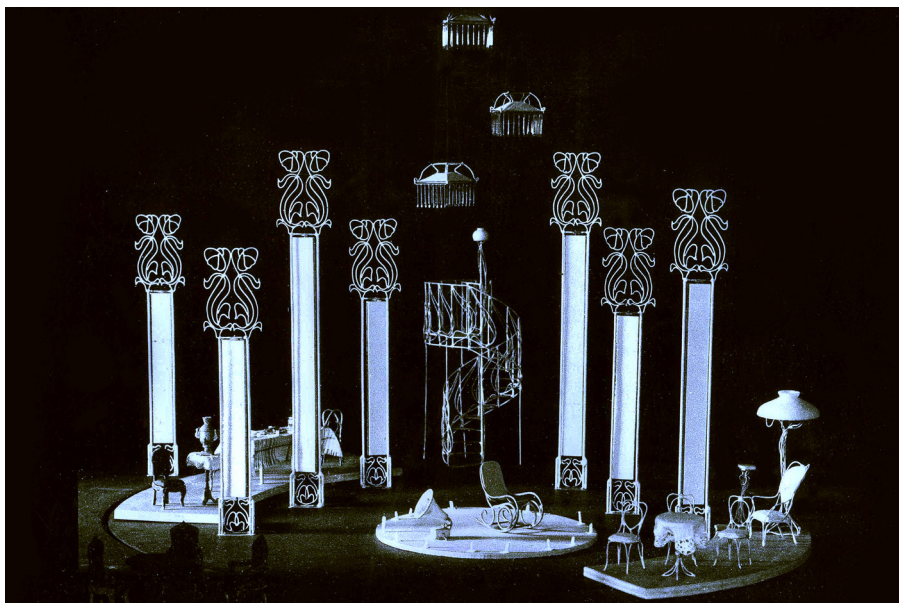
Світлина 1. Курс Б. Косарева, випуск 1966 р. Стоять: А. Пучков, М. Хахін, М. Кужелев, Ю. Чурсін. Сидять: Т. Медвідь, професор Б. Косарев, П. Оснадчук. 20 років після закінчення інституту. 1986 р. (Архів родини Т. Медвідь)



Світлина 2. Т. Медвідь. Макет до вистави “Боярина” Лесі Українки. Харківський академічний драматичний театр ім. Т. Шевченка “Березіль” 1991 р. Режисер В. Оглоблін (Архів музею театру “Березіль”)



Світлина 3. Т. Медвідь. Макет до вистави “Гедда Габлер” Г. Ібсена. Харківський академічний драматичний театр ім. Т. Шевченка “Березіль” 1993 р. Режисер І. Борис (Архів музею театру “Березіль”)



Світлина 4. Т. Медвідь. Макет до вистави “В лабіринті” за п’єсою В. Винниченка “Пригвожені”. Харківський академічний драматичний театр ім. Т. Шевченка “Березіль” 1996 р. Режисер М. Яремків (Архів музею театру “Березіль”)



Світлина 5. Т. Медвідь. Ескіз костюму до вистави “Сни Крістіана” за п’єсою Г. Х. Андерсена “Олле Лукойє”.
Харківський академічний драматичний театр ім. Т. Шевченка “Березіль”
1995 р. Режисер О. Кравчук (Архів музею театру “Березіль”)



Світлина 6. Тетяна Медвідь (праворуч) – головний художник Харківського академічного драматичного театру ім. Т. Шевченка “Березіль” зі своєю ученицею, художником-постановником цього театру Наталією Руденко-Краєвською. 1997 р. (Фото з архіву автора)

УДК 7.04

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.24.2023.12278>

CHURCH BANNERS: PRESERVING NATIONAL ART AND RELIGIOUS HERITAGE

Olena KHOMENKO

<https://orcid.org/0000-0001-9352-9269>

*Ukrainian Academy of Design, Department
of graphic design and book art, Pidvalna
Str., 17, Lviv, Ukraine, 79020
e-mail: ol.xom888@gmail.com*

Uliana-Magdalyna KHOMENKO,

*Lviv Polytechnic National University,
Department of architectural design,
S. Bandera Str., 12, Lviv, Ukraine, 79000
e-mail: uliana-mahdalyna.v.khomenko@lpnu.ua*

This article delves into the historical evolution and symbolic importance of church banners within Ukrainian religious and artistic contexts. It explores how these banners, integral to the modern temple interior, have evolved while remaining rooted in ancient patterns and canons.

The article elucidates the iconographic significance of church banners, emphasizing their portrayal of saints, feasts, and biblical events that connect them to the identity and affiliations of communities. It examines the historical customs surrounding the use of church banners during various festive occasions, demonstrating their historical continuity with military rituals.

Through an in-depth analysis of Ukrainian church banners from the 18th to the 19th centuries, the article explores their materials, techniques, and iconographic themes. Furthermore, the article explores the diverse functions and influences of different types of banners, including those used in military and urban contexts. It discusses the emergence of heraldic traditions and their impact on the character of Ukrainian banners, highlighting the fusion of local and borrowed elements.

In the contemporary context, the article examines efforts to preserve and innovate in the field of sacred art, particularly through educational initiatives aimed at restoring and creating church banners. It showcases collaborations between academic institutions and religious organizations, illustrating the ongoing relevance and sacred value of church banners in the modern world.

In conclusion, the article reflects on the enduring significance of church banners in Ukrainian religious and cultural contexts. It anticipates continued exploration and implementation of new projects that will enrich this venerable tradition, driven by the dedication of students, educators, and religious practitioners alike.

Keywords: church banners, ukrainian tradition, symbolism, iconography, heritage preservation, sacred art.

In the modern temple interior, the church banner is one of the integral parts that develops based on ancient patterns and canons. However, the church banner develops also due to the novelty of the interpretation and interpretation of canonical images, methods and principles of their implementation.

The processional banner symbolizes the triumph of the Church of Christ at the services in the interior of the temple. The theologians point out that church fans are the symbol of angels in white and colored clothing. The triumphal significance of the banner is also emphasized by the iconography of the Risen Christ, who is depicted with a banners in his hand in Western European Art since the XII century.

The banners represent the church in processions on the occasion of various holidays or solemn events. According to their iconography, one can determine the community's affiliation with a particular temple. All the festive processes took place with the banners, especially on the occasion of Epiphany, Easter, temple holiday, procession with the miraculous icon, arrival or meeting of a worthy person, etc. The custom of holding a church banner in the church during the liturgy comes obviously from a military ritual.

An image of a saint, feast, or event of Scripture that connects the icon to the church is required on the church choir. It can be attributed to the type of icons that we call processional, only with the difference that it is made on the fabric and has the appropriate shape and frame. According to iconographic sources and preserved works, one can be trace that since the XVIII century the Ukrainian church banners consisted of a cloth, a fabric with three or four cutouts from below, attached to a horizontal cross that was attached to the top by a staff. The staff was topped with a cross. In the center of the cloth in a rectangular or square frame was a central image of Christ, the Virgin, the saints or the biblical scene. On both sides of the cloth, the themes of the middle were different. The lower cutouts were decorative in nature, one can also speak about the symbolic meaning of their number. Some older church banners had no such cut-outs at all.

The image on Ukrainian church banners of the 18th-19th centuries in most cases is painted with tempera or oil on the canvas. The banners in which the images and ornaments are made by gapping technique are also preserved. The development of the church banner was in close contact with the iconography, graphics and liturgical sewing that were the sources of her artistic decision. Unlike military, guild, territorial banners, which disappeared completely or changed substantially due to historical circumstances, church banners came to us practically unchanged. Style, manners, techniques of execution has undergone evolution, but the basic iconographic and compositional features have remained.

The number of church banners in the temple could be different. In some churches there was only one banner, and in some there were eight, most often there were three or four. According to the photos of the interiors of Western Ukrainian temples of the first half of the nineteenth century, the banners were located most often along the wall of the left or right nave, in some churches banners were located on the sides near the parapet in front of the iconostasis, in others – attached to the winged benches.

In Kievan Rus, the princes banners performed the functions of military-territorial insignia, which can be traced in the annals. The military banners reproduced land and tribal insignia. In addition, it is worth mentioning the unique haptic banners of northern Rus of the XV–XVI centuries, because the tradition of making such works is apparently derived from the Byzantine. Zaporizhzhyan Sich banners form a special group of banners.

The Cossacks used a special system of depictions on the banners, which continued the traditions of princely times.

At the church banners of the eighteenth and eighteenth centuries depicted in various iconographic variants of Christ, the Virgin, saints, evangelical events. The images of such holy warriors as Yuri Zmieborets and the Archangel Michael dominated, more rarely – St. Demetrius, St. Nicholas, St. Great Martyr Paraskeva and Rev. St. Paraskeva from the Gospel scenes of Epiphany, Nativity of Christ, Worship of the shepherds, Annunciation.

Another type of church banners – urban – stood out with the adoption of the Magdeburg Law, which Ukrainian cities received during the fourteenth and eighteenth centuries. According to it, the city received its own emblem and seal as a privilege.

The organization of workshop crafts in Ukraine in the fourteenth and eighteenth centuries can be associated with the emergence of crafts. Despite their Western origins, Ukrainian guild organizations were related to church fraternities. The fraternity, having borrowed the paraphernalia of the workshops, also took over the privileges of having their own mark or banner.

Historical processes, contacts with Western European states have influenced the development of heraldic traditions and the character of Ukrainian banners. Types of banners were formed, combining local traditions with borrowed ones. The church banner became an attribute of the community. XVIII–XVIII centuries are marked by the development of Ukrainian banners in different dimensions of social life.

With the proclamation of independence and the final legalization of the Greek Catholic Church in Ukraine, a spiritual revival began, and there was a need to build new temples and to fill temple interiors. In art education, new educational trends and programs for the study of iconography, for the creation and restoration of sacred art have appeared.

On the basis of the college after I. Trush a department of restoration and conservation of easel and oil painting was established in 1992. Now it is a department of restoration of works of art, which deals directly with the restoration of icons and works of sacred art. In 1994, the Department of Sacred Art and the Department of Restoration of Painting Works were created at the Lviv Academy of Arts.

One of the oldest departments of the college is the department of artistic weaving. Art textiles, as a training profile, appeared in 1887. Students learned to gab, network, batik. The high level of professional training of the time can be evidenced by the curtain in applique technique, created on folk motives under the guidance of teacher Catherine Beltowska, who decorated the Galicia department in the Austro-Hungarian pavilion at the 1900 World's Exhibition in Paris.

Weaving department of the college after I. Trush successfully works and develops today. He continues the ancient artistic traditions and performs banners for temples and secular establishments. The department's program is based on a deep study and study of Ukrainian folk art. Elementary students are working on used textile compositions. Their main task is the development of emotional and associative capabilities, a departure from the utilitarian and constructive logic of organizing of the tasks, the creative search for their solution, the creation of complex visual compositions. One of the goals of the program is a collage composition on a heraldic or sacral theme. To accomplish this task, the student relies not only on the knowledge base obtained at the department of artistic weaving. Creating this composition requires sound concepts in iconography, heraldry, and art history. There is an opportunity to get acquainted with iconographic sources, to

get acquainted with sacral subjects, to study canons and at the same time to create your own creative composition.

The purpose of teachers of the college after I. Trush is to teach a student based on iconographic and heraldic sources, to create a sacral or heraldic composition, at the same time to operate a wide range of approaches, which helps to formulate the individual handwriting of a young specialist, to enable him to respond more professionally and meaningfully.

Synthesizing knowledge in various subjects such as drawing, color studies, history of tissue development, students create a project of fans, banners, shrouds and more. Working on sketches involves experiments with materials, invoices, techniques, applied and collage method, modern printing technologies. Sacred subjects are closely related to the emotional and psychological state and require deep analysis and spiritual rethinking.

During the last few decades, a large number of sacral works have been designed and executed. This is, first of all, the banners, as well as fans, shrouds, tapestries on sacred subjects. Most of them are diploma works, commissioned by churches, educational institutions and institutions.

The cooperation of the department with the Ukrainian Catholic University (UCU) is fruitful and interesting. At the request of UCU at different times a number of barnacles and tapestries were sold. Among them, the iconic fan of the university, made in 2003 by Miroslav Rozhko under the guidance of instructor Olena Khomenko.

Three unique banners realized in the technique of wallpaper weaving were designed and implemented for the church in the city of Chervonograd, Lviv region. The banner called “Virgin Mary of Ukraine” created as a new type of banners is particularly interesting. It is also the banner “Salvation in Glory” and the banner “Andrey Sheptytsky”, 2016.

In 2015 for the Patriarchal cathedral in Kiev a pair banner “Olga and Vladimir” was performed under the direction of the head of the department Sheremety MM.

Today, the church banner renew and retains its sacred value in the modern worldly world with the efforts of students and teachers of the college after I. Trush. There are many interesting and noteworthy projects that are still awaiting their future implementation.

References

1. Kosiv, R. Ukrainian Church Banners. National Museum in Lviv. Oranta Publishing House, 2009. 372 p.
2. Sheremeta, M. The Department of Art Weaving “Karby”. *Appendix to the Journal of Fine Arts*, 2002. P. 62–64.
3. Stankevych, M., Bonkovska, S., Vasylik, R. Dictionary of Ukrainian Sacred Art. Institute of Ethnology of NAS of Ukraine. Kyiv, 2006. 348 p.
4. Kara-Vasilyeva, T. Masterpieces of the Church Shield of Ukraine. Kyiv : UOC Information and Publishing Center, 2000. 96 p.

Illustrations

1. The fan of the Ukrainian Catholic University, made by Rozhko M., under the supervision of Olena Khomenko in 2003.
2. The project of the church banner “Andrey Sheptytsky”, made by Kovalchuk U., under the supervision of Olena Khomenko. 2016.

3. The project of the church banner, “Vasylly the Great”, made by Biletska T., under the supervision of Olena Khomenko. 2016.

4. The shroud project, made by Ghiblyak I., under the supervision of Olena Khomenko in 2015.

5. The Tapestry “Prayer”, made by Olena Khomenko. 2015.

Олена ХОМЕНКО

*Українська академія дизайну,
кафедра графічного дизайну та мистецтва книги,
вул. Підвальна, 17, Львів, Україна, 79020
e-mail: ol.xom888@gmail.com*

Уляна-Магдалина ХОМЕНКО

*Національний університет “Львівська політехніка”,
кафедра архітектурного проектування,
вул. С. Бандери, 12, Львів, Україна, 79000
e-mail: uliana-mahdalyna.v.khomenko@lpnu.ua*

Розглянуто історичну еволюцію та символічне значення церковних хоругв в українському релігійному та мистецькому контекстах. Досліджено розвиток хоругви як невід’ємної частини інтер’єру сучасного храму, з давньою історією та глибокими сакральними сенсами. З’ясовано іконографічне значення церковних хоругв, а саме зображення святих, свят і біблійних подій, які пов’язують їх з національною ідентичністю та належністю до громад. Подано історичні звичаї використання церковних знамен під час різних святкових подій, демонструючи їх значущість у різних обрядах та процесіях.

Шляхом поглибленого аналізу українських церковних хоругв XVIII–XIX ст. у статті досліджено їх матеріали, техніку виконання та іконографічну тематику. Визначено функції та впливи різних типів хоругв, що використовуються у певних релігійних обрядах, зокрема військових.

Досліджено виникнення геральдичних традицій та їхній вплив на характер українських хоругв, висвітлено злиття місцевих і запозичених елементів.

Розглянуто зусилля щодо збереження та інновації у сфері сакрального мистецтва, зокрема через освітні ініціативи, спрямовані на реставрацію та створення церковних хоругв. Відмічено важливість дослідження хоругв як елемента, який несе історичну та сакральну цінність та потребує детального вивчення як науковими установами, так і релігійними організаціями.

Стаття ілюструє незмінну актуальність і цінність хоругви у науковому, культурному та сакральному контекстах, її значущість для громадянського суспільства та національної ідентичності. Отримані результати свідчать про необхідність подальшого дослідження та впровадження нових проєктів для продовження та розвитку давньої традиції церковної хоругви.

Ключові слова: хоругва, українська традиція, символізм, іконопис, збереження спадщини, сакральне мистецтво.



The fan of the Ukrainian Catholic University, made by Rozhko M.,
under the supervision of Olena Khomenko in 2003



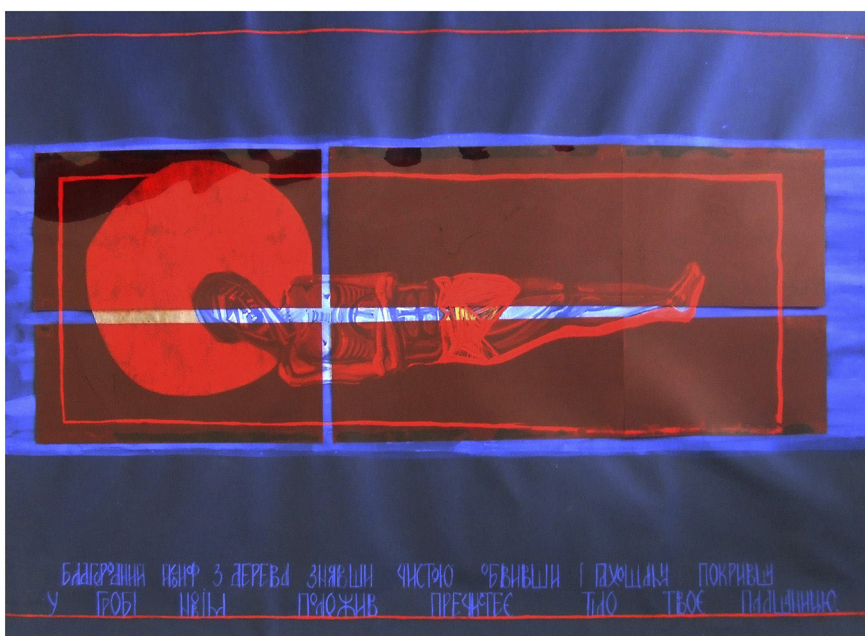
Проект хоругви “Андрей Шептицький”.
Виконала Ковальчук У., кер. Хоменко О. С. 2016 р.

The project of the church banner “Andrey Sheptytsky”, made by Kovalchuk U.,
under the supervision of Olena Khomenko. 2016.



Проект хоругви “Василій Великий”.
Виконала Білецька Т., кер. Хоменко О. С. 2016 р.

The project of the church banner, “Vasyliy the Great”, made by Biletska T.,
under the supervision of Olena Khomenko. 2016.



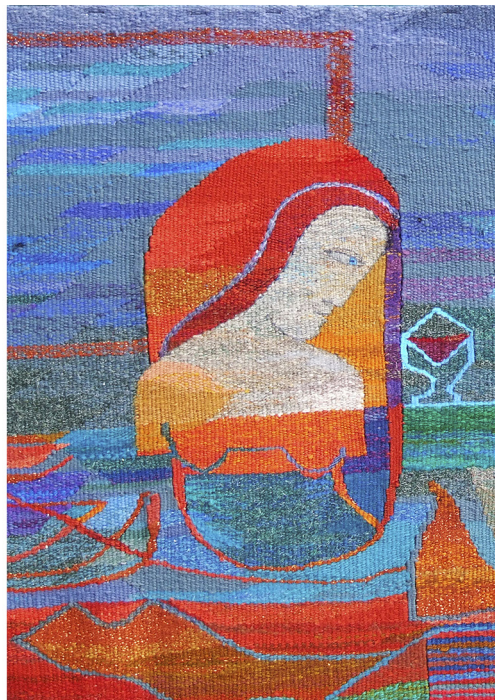
Проект плащаниці .
Виконала Гібляк І., кер. Хоменко О. С. 2015 р.

The shroud project, made by Ghiblyak I.,
under the supervision of Olena Khomenko in 2015

tapestry



Молитва, 2015
гобелен, вовна
70 x 110



Prayer, 2015
tapestry, wool
70 x 110

The Tapestry “Prayer”, made by Olena Khomenko. 2015

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78.07

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.24.2023.12279>

СОЦІОКУЛЬТУРНІ І ПОЛІТИЧНІ ОБСТАВИНИ СТВОРЕННЯ “ГРАМАТИКИ МУЗИКАЛЬНОЇ” МИКОЛИ ДИЛЕЦЬКОГО

Наталя СИРОТИНСЬКА

<https://orcid.org/0000-0001-9542-4574>

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

Мета статті – виявити обставини створення “Граматики музикальної” Миколи Дилецького в контексті соціокультурної і політичної ситуації в Європі XVII століття. В цей період у 1648 році було підписано Вестфальський договір, встановлено нову систему міжнародних відносин, а в Україні розпочинається національно-визвольна війна під проводом Богдана Хмельницького. Всі ці зміни мали релігійний контекст і опиралися на важливі соціокультурні та освітні реформи – засновуються друкарні, де друкуються духовна полемічна література та церковні книги, організуються музичні капели, відкриваються школи тощо. В Україні виникає партесне багатоголосся і започатковується повсюдна початкова музична освіта. Це сприяло підвищенню рівня музичної освіченості українців, які навчалися в Києво-Могилянській чи Віленській академіях. Саме з Вільна розпочинається діяльність українського композитора і теоретика, автора першого національного музично-теоретичного трактату “ГраMATика музикальна” Миколи Дилецького. Автор трактату став одним із численної когорти освічених українців – богословів, філософів, письменників і музикантів, чий зусилля спрямовувалися не лише на внутрішні потреби, а й на реформування літургійного обряду Московського князівства. Саме за цих умов за межами України продуктивно працював М. Дилецький. Тож пріоритетним завданням української музикознавчої думки і надалі залишається висвітлення діяльності і популяризація композиторської творчості Миколи Дилецького, українця за походженням, що активно працював у руслі європейських просвітницьких тенденцій XVII століття.

Методологія. У процесі дослідження використано джерелознавчий, історичний, музично-теоретичний, культурологічний методи дослідження.

Наукова новизна. Завдяки проведеному дослідженню простежено обставини діяльності Миколи Дилецького, який активно працював у руслі європейських просвітницьких тенденцій XVII століття.

Ключові слова: Микола Дилецький, “ГраMATика музикальна”, партесний спів, просвітництво, Віленська академія.

Постановка проблеми. В XVII столітті, в Західній Європі відбувалося активне розповсюдження просвітницьких проєктів, що на тлі численних релігійних конфліктів сприяло порозумінню і встановленню нової системи міжнародних відносин. Зокрема, завдяки підписанню у 1648 році Вестфальського договору римо-католицьке християнство і протестантські церкви були зрівняні у правах. У цей же період в Україні розпочинається національно-визвольна війна під проводом Богдана Хмельницького, а в Московському князівстві за ініціативи патріарха Нікона активізується літургійне реформування православного обряду. Всі ці зміни мали релігійний контекст і опиралися на важливі соціокультурні та освітні реформи – заснуються друкарні, де друкуються духовна полемічна література та церковні книги, організуються музичні капели, відкриваються школи тощо. В Україні, зокрема, поширюється партесне багатоголосся і встановлюється повсюдна початкова музична освіта, що сприяло підвищенню рівня музичної освіченості українців. У цей час талановиті українці навчаються в Києво-Могилянці або Віленській академіях, що славилися високим рівнем освіти.

Виклад основного матеріалу. З Вільна розпочинається діяльність українського композитора, теоретика і автора першого національного музично-теоретичного трактату “Грамматика музикальна” Миколи Дилецького. Він став одним із численної когорти освічених українців – богословів, філософів, письменників і музикантів, чий зусилля спрямовувалися не лише на реформування літургійного обряду в Україні, а й у московському князівстві. Для цього й було створено Дилецьким ще у Вільні “Грамматику музикальну”. Це стало наслідком свідомої педагогічної праці, спрямованої на поширення багатоголосого співу на Схід. Відтак діяльність М. Дилецького за межами України вповні відповідала тогочасним просвітницьким тенденціям, проте й дотепер в російських наукових колах присвоюється ім'я нашого талановитого земляка. Тож пріоритетним завданням української музикознавчої думки і надалі залишається висвітлення діяльності і популяризація композиторської творчості Миколи Дилецького, українця за походженням, що активно працював у руслі європейських просвітницьких тенденцій XVII століття.

Друга половина XVII століття відзначається активізацією просвітницьких тенденцій у європейському ареалі і одним з найважливіших питань того часу є освіта. Це пов'язано з важливими соціокультурними змінами, зумовленими розвитком науки та конфесійними реконструкціями, зокрема утвердженням Реформації. Подібно і в Україні було започатковано організацію братських шкіл, а також Києво-Могилянську академію (1632). На противагу завданням європейських освітніх закладів, функціонування Могилянки полягало не лише в просвітництві, а й, як писав відомий візантиніст Ігор Шевченко: “в укріпленні української еліти відчуття її «інакшости» як від поляків, так і від московитів, створюючи таким чином основу росту пізніших, модерніших уявлень про українську окремішність” [14, с. 222]. Певною мірою ця теза суголосна засадам європейської вестфальської системи і обставинам національної визвольної війни під проводом Богдана Хмельницького, що поєднувалося із тенденцією повсюдного шкільництва в межах українського етносу XVII століття. Зокрема, таку функцію взяла на себе Українська Церква, храми якої стали осередками обов'язкової початкової дитячої освіти для всіх соціальних верств, а першими підручниками – Псалтир та нотолінійний Ірмологіон [16]. Відтак в Україні всі суспільні зміни, у тім числі шкільництво, пов'язувалися з релігійним середовищем і літургійними реформами. І в цьому контексті важливу

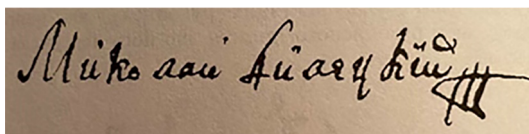
роль відіграв український композитор і теоретик, автор першого національного музично-теоретичного трактату “Граматики музикальна” Микола Дилецький.

Діяльність М. Дилецького і весь його непростий життєвий шлях були вповні суголосні загальним процесам українського культурного простору XVI–XVII століть. Головною характеристикою цього періоду, за визначенням Джованні Беркофф, був поліморфізм, тобто багатшаровість, мінливість і чутливість до зовнішніх впливів, а також мовний і конфесійний плюралізм [18]. Зазначені риси відповідали соціокультурній ситуації міста Вільно, де М. Дилецький остаточно сформувався як композитор і теоретик. У цьому місті жили люди різних національностей і віросповідань. Зокрема, завдяки німецьким колоністам місто Вільно з XVI століття стало центром лютеранства, тут співпрацювали представники православних, католицьких, а згодом уніатських церков. У Вільно був сформований поліграфічний центр Великого Князівства Литовського (ВКЛ), де друкували книги на різних мовах з протилежними релігійними позиціями [9], а в 1579 році Стефан Баторій заснував Віленську академію. Відтак створення М. Дилецьким “Граматики музикальної” у Вільні було логічним продовженням активних релігійно-освітніх процесів, оскільки підручник призначався насамперед для літургійних потреб, у тім числі для розповсюдження партесного (багатоголосого) співу за межами українських земель.

У ці часи перебування музикантів на службі при дворі була звичним явищем, зокрема, документальні свідчення про знаходження руських музикантів при дворі польських та литовських правителів у XIV столітті відзначає Іван Кузьмінський [5]. Тож не випадково саме українські ченці, професори Києво-Могилянки, започатковували літургійно-освітні реформи в Московії XVII століття, де також перебували численні українські музиканти та співаки [1, с. 216]. Відтак діяльність М. Дилецького за межами України вповні відповідала тогочасним тенденціям, проте в майбутньому це зумовило активну дискусію в дослідницьких колах під час комуністичного режиму. Варто пригадати великий резонанс, що виник довкола віднайденого у фондах Львівського державного музею українського мистецтва¹ рукописного Петербурзького списку “Граматики музикальної” М. Дилецького 1723 року.

Цю пам’ятку в 60-х роках минулого століття знайшла відома українська музикознавиця Олександра Цалай-Якименко, яка у складних умовах великого тиску з боку московської академічної школи опублікувала факсимільне видання цього манускрипту у видавництві “Музична Україна” (1970) [11]. Тривалий процес протистояння між московською (на чолі з Юрієм Келдишем) та українською (на чолі з Онисією Шреєр-Ткаченко) школами докладно висвітлив мистецтвознавець Ігор Савчук [7]. Він також звернув увагу на статтю О. Цалай-Якименко та О. Зелінського “Море непробранное: Новознайдений автограф Миколи Дилецького” (1966), в якій було порушено низку дискусійних питань як щодо самого новознайденого фоліанта М. Дилецького, так і щодо аспектів його життя. Зокрема, українські науковці відзначали, що мова рукопису є “...візерунчастим українським скорописом кінця XVII – початку XVIII ст.” [12], а дата його створення у 1723 році дає можливість визначити більш пізні роки народження та смерті автора (близько 1650 – близько 1723). Авторство Дилецького також підтверджується наявністю його підпису у рукописі [10, с. 350].

¹ Тепер Львівський національний музей імені Андрея Шептицького.



Іл. 1. Миколай Дилецький

Віднайдення ще одного переконливого свідчення діяльності М. Дилецького пов'язане з перебуванням у Віленській академії, де про нього збереглася перша задокументована згадка. У 1675 році у друкарні францисканців вийшов у світ невеликий панегірик М. Дилецького з присвятою міському магістратові. Ця дата стала головною для визначення його віку, що не міг перебільшувати 25–30 років у момент його навчання в академії. В цьому контексті варто відмітити, що й дотепер у соціальних мережах фігурують помилкові дати народження Дилецького: близько 1630 – близько 1690, які потребують виправлення на попередньо зазначені: близько 1650 – близько 1723.

Добра освіта і талант М. Дилецького як теоретика і композитора визначили його активну просвітницьку діяльність за межами України. Для цього й була написана ним “Грамматика музикальна” – результат свідомої педагогічної праці, спрямованої на поширення партесної музики на Схід – через Смоленськ до Москви і Петербурга.

Перебування М. Дилецького в Московії не було спонтанним, його переїзд був пов'язаний з важливими реформами, започаткованими патріархом Ніконом в другій половині XVII століття. Започаткування обрядових змін було ініційоване наближенням православного обряду до українського з метою майбутнього об'єднання земель і утвердження політичної концепції московитів “Москва–Третій Рим”. Ця доктрина з новою силою відродилася за правління московського царя Олексія Михайловича після Переяслава 1654 року і активно зрушила інвазію української культури на Московію. Ще у 1640 році Петро Могила прислав Ігнатія Старушича із пропозицією заснувати в Москві першу школу силами українського духовництва. Тож не дивно, що й славнозвісна реформа патріарха Никона була фактично проведена за участі українців, вихідців з Київської академії [13].

Очолити Православну церкву, патріарх Никон розпочав реалізовувати задумані ним реформи уніфікації церковних обрядів, ініціював збір старовинних рукописів і з цією метою в Москву зі Сходу було привезено чимало грецьких рукописних книг X–XVII століття. Він також відкрив патріарше училище та інші духовні заклади з вивченням латинської та грецької мов, запровадив церковну проповідь, а також розвивав московський друкарський двір. І всі ці процеси супроводжуються активною міграцією українців до Москви в XVII столітті [3].

Уже відтоді київські співаки потрапляють до Москви, зокрема Олексій привозить із собою до Москви 12 українських виконавців [2]. У 1656 році, за царським указом, з Києва було викликано старців Йосипа та Василя Пикулицького – вчителів партесного співу. У цьому ж році київські півчі О. Лешковський та К. Коновський привозять до Москви вчителя хорового співу з Братського монастиря О. Загвойського. Завдяки клопотанням патріарха Никона за указом московського царя Олексія Михайловича партесний спів було запроваджено як обов'язковий.

У цей час у Москві використовувався трактат “О піїні Божественном”, який вважається найбільш раннім документом, де зафіксовано особливості українського

партесного багатоголосся [10, с. 283]. Зміст трактату дає змогу припустити, що його автором є представник “київської учености” і порушує в ньому чимало актуальних питань. Автор переконливо доводить необхідність реформи знаменної нотації, виправлення тристрочного та демественного співу і пропагує київський согласний хоровий спів, що спирається на акордову узгодженість голосів та імітаційну техніку. На основі переконливих фактів Олександра Цалай-Якименко визначила дату створення трактату між 1652 та 1654 роками одним із провідних киян, які виконували в Москві перекладацьку, видавничу і культурно-освітню місію – Єпифанія Славинецького [10, с. 304]. Безумовно, що цей трактат мав певне ідеологічне призначення задля подолання опору впровадження партесного співу і доведення непрактичності невменної нотації. Це була символічна підготовка для появи “Граматики мусикійської” Миколи Дилецького.

У період проведення Олександром Мезенцем у 1668 році реформи російського церковного нотного письма назріла велика потреба в реформаторах, здатних теоретично і практично забезпечити поширення партесного багатоголосся – і це зробив Микола Дилецький.

Перший обширний варіант “Граматики” тодішньою книжною українською мовою М. Дилецький створив ще у Вільні (1675) і назвав “Віленською граматикою”, а її наступну (меншу) редакцію – “Смоленську граматику” – готує вже в Смоленську (1677). Згодом у Москві він переклав обидві редакції на так званий словенський діалект – міжнаціональну книжну мову східнохристиянського світу, що сприяло розповсюдженню. Певною мірою подібними аналогами для трактату Дилецького були граматики його попередників: “ГраMATика слов’янська” Зизанія Лаврентія, надрукована у Вільні 1596 року, і Мелетія Смотрицького, надрукована в маєтку князя Богдана Огинського 1619 року. Відтак уже на початку XVII століття закладалися міцні підвалини для впорядкування усіх церковнослов’янських текстів, а також формування освітньо-педагогічних процесів серед широких верств українського населення. Це, ймовірно, вплинуло і на практику повсюдного навчання українських дітей музичної грамоти за нотолінійними ірмологіонами, про що йшлося вище.

У цьому контексті варто також згадати свідчення, що знаходимо у Каталозі стародруків, укладеному Якимом Запаском і Ярославом Ісаєвичем [4, с. 136]. У Львові та Острозі систематично друкували підручники для початкового навчання дітей: Буквар (Львів, друкарня Івана Федорова, 1574); Азбука. Грецька і старослов’янська читанка (Острог, 1578); Буквар (Острог, близько 1578); Буквар Начало ученія дѣтем (Острог, 80-ті роки XVI століття); Аделфотис. Грамматіка доброглаголивого еллинословенскаго языка (Львів, друкарня братства, 1591); Буквар (Острог, не раніше 1598); Буквар. Книжка словенская рекома я грамматика (Острог, 1598); Іоанн Златоуст. О воспитанії чад (Львів, друкарня братства, 1609); Буквар (Львів, друкарня братства, не пізніше 1611); Буквар (Львів, друкарня Сльозки, 1638). Подібно мислив і Теофан Прокопович, який у Петербурзі у 1728 році заснував школу, де діти різних соціальних верств навчалися багатьох дисциплін, включно з церковним співом та інструментальною музикою [1, с. 223].

Відтак за доволі короткий період в Україні вже на початку XVII століття було створено відповідні умови для поширення багатоголосся, що супроводжувалося добрим вишколом співаків. Зокрема, важливим свідченням цього процесу є збережені пам’ятки партесного багатоголосся з Перемиської єпархії [6]. Збережені партеси походять з різних містечок і сіл Надсяння: Олешич, Валяви, Русельшич,

Самбора, Корманичева та ін. Музичний матеріал засвідчує високий рівень розвитку тогочасних партесних співів і, водночас, високий технічний рівень виконавства і естетичну досконалість музики з рисами концертності. Музична палеографія перемиських пам'яток, зроблена Ольгою Шуміліною, виявляє традицію запису церковних піснеспівів, відому за українськими і білоруськими рукописними ірмологіонами середини та другої половини XVII століття [15]. Це свідчить про тяглість і професіоналізм української півної традиції, на ґрунті якої сформувався “київський граматик” і “віленський академік” Микола Дилецький.

Усе це переконує в тому, що “Граматику музикальну” Микола Дилецький створював як ґрунтовну просвітницьку працю “на експорт” і передбачав працювати за межами Речі Посполитої уже у Вільні. Першим містом на цьому шляху став Смоленськ, що, ймовірно, пояснюється можливими контактами з місцевими духовними особами. Історично це місто входило до ареалу Київської Русі і згадується у “Повісті временних літ” (862) як центр племені кривичів. З 1404 року Смоленськ потрапляє до Великого Князівства Литовського, а після укладання Андрусівського миру (1667) переходить до складу Московського царства.

У Смоленську М. Дилецький (1677) не лише створює “Смоленську граматику”, а й пише Смоленську Службу Божу, призначену для виконання подвійним восьмиголосим хором. Твір демонструється в “Граматиці” вперше як взірець хорової партитури, і цей фрагмент зберігається у всіх подальших редакціях трактату [10, с. 350]. За короткий час М. Дилецький переїжджає до Москви (1679) і від того часу розпочалася триумфальна хода його реформаторського трактату.

У цей період (1676–1682) московський престол належав Федору Олексійовичу – вихованцю видатного білоруського богослова, письменника і поета Симеона Полоцького, який навчався в Києво-Могилянській колегії і, на думку окремих науковців, у Віленській академії. До Москви Симеон Полоцький переїхав у 1664 році, де розгорнув активну літературну та громадську діяльність. Він створив об'ємні поетичні книги “Рифмологіон” і “Вертоград многоцвітний”, що засвідчило його особливий талант, добру освіту і статус засновника поетичної школи. Він також переклав віршами старозавітний Псалтир (1680) – “Псалтирь рифмотворная”, покладений на музику дяком Василем Титовим (1685). І саме Василь Титов став одним із найталановитіших послідовників Миколи Дилецького. В цей період великим впливом при дворі також користувався прозахідно налаштований патріарх Йоаким, який попередньо був ченцем Межигірського монастиря у Києві.

У такому оточенні творчість Дилецького отримувала підтримку при царському дворі, проте порівняно з ситуацією повсюдної музичної освіти в Україні патріархальне московське суспільство не визнавало ані початкової музичної освіти, ані професійної композиторської творчості. Подібно вважав і Полоцький, який писав до друзів-киян: “Цар і тут без жала, але юрба не жалує тих, хто мислить інакше. Тут клопотатись, це промовляти до глухих” [10, с. 384]. Тому не випадково після смерті царя Федора (1682), внаслідок стрілецького повстання, всі реформи припинилися, а сам Дилецький був змушений тікати до Києва, остереігаючись розправи. І лише наприкінці XVII століття, за правління Петра I, він повертається до Москви, а згодом переїжджає до нової столиці Санкт-Петербургу. Водночас активізується переселення до Московії київських професорів Могилянки і великої кількості співаків. У цей час у 1700 році в Амстердамі спеціально для московського царя друкується латинська граматика, а через три роки виходить тримовний,

словено-греко-латинський Лексикон, що засвідчило безповоротне прийняття західних впливів. Відтак у черговій редакції “Граматики” Дилецький також уперше впроваджує численні латинські музичні терміни, які не вживав у попередніх варіантах. Натомість останній взірць тиражування Дилецьким “Граматики музикальної” (1723) постає яскравим прикладом коштовної барокової пам’ятки.



Іл. 2. Граматика музикальна. 1723 р.

Вона написана красивим київським скорописом з барвистими вкрапленнями червоної кіноварної фарби, з мережаними нотними ілюстраціями, зображеннями постатей святих і великого ангельського оркестру у променях Божественного світла. Це чудовий приклад поєднання змісту і форми як взірця естетичної досконалості. І не випадково просвітницька діяльність українського композитора і теоретика заклала потужну педагогічну школу. В 40-х роках XVIII століття поширюється “Буквар і Граматика” Михайла Березовського, який створив власну “транскрипцію” трактату Дилецького. Надалі партесну “Азбуку” створює Гаврило Головня (1766), а Стефан Бишковський – “Граматику” [8]. Обидві праці були останніми навчальними посібниками для опанування музичною грамотою на хоровій основі, що використовувалися як для монодійного, так і для партесного співу. Їх апробували і укладали в Україні протягом XVII–XVIII століть у різних осередках виховання співаків, зокрема у Глухівській школі.

Висновки. Отже, переконуємось, що діяльність Миколи Дилецького, як і його багатьох попередників та послідовників, уповні суголосна європейським

просвітницьким тенденціям XVII століття. А пріоритетним завданням української музикознавчої думки й надалі залишається висвітлення діяльності і популяризація композиторської творчості Миколи Дилецького.

Список використаної літератури

1. Антонович М. Музичний brain-drain: український вплив на російську літургійну музику. *Musica sacra*. Львів, 1997. С. 216–228.
2. Антонович М. Українські співаки на Московщині. *Musica sacra* : зб. ст. з історії укр. церковної музики. Львів, 1997. С. 186–201.
3. Антонович М. Українські хори й диригенти 17–19 ст. *Musica sacra* : зб. ст. з історії укр. церковної музики. Львів, 1997. С. 236–243.
4. Запаско Я., Ісаєвич Я. Каталог стародруків (1574–1700). Пам’ятки книжкового мистецтва : каталог стародруків, виданих в Україні. Кн. 1: 1574–1700. Львів, 1981. 136 с.
5. Кузьмінський І. Музиканти на службі східноєвропейських правителів. *Локальна історія*. Львів, 2020. С. 4–7.
6. Партесна музика Перемиської єпархії. Рукописні уривки середини XVII – початку XVIII ст. / упоряд. В. Пилипович, Ю. Ясіновський ; ідентиф. уривків, реконструкція партитури, передмова О. Шуміліної. Перемишль : Товариство “Український Народний Дім”, 2015. 258 с.
7. Савчук І. Микола Дилецький “Грамматика музикальна” Петербурзький список 1723 року: від часу відкриття до опублікування. *Українське музикознавство*. Київ, 2016. Вип. 42. С. 6–34.
8. Стріхар О. “Грамматика музикальна” Миколи Дилецького та досягнення музично-теоретичної думки кінця XVII – першої половини XVIII століть. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2011. Вип. 20. С. 79–87.
9. Тимошенко Л. Руська релігійна культура Вільна. Контекст доби. Осередки. Література та книжність (XVI – перша третина XVII ст.) : монографія. Дрогобич : Коло, 2020. 796 с.
10. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII століття. Київ ; Львів ; Полтава, 2002. 488 с.
11. Цалай-Якименко О. Грамматика музикальна. Микола Дилецький. Київ : Музична Україна, 1970.
12. Цалай-Якименко О., Зелінський О. Море непребранное: новознайдений автограф Миколи Дилецького. *Жовтень*. Львів, 1966. № 7. С. 109–116.
13. Шевельов Ю. Москва, Маросейка. URL : <https://parafia.org.ua/biblioteka/stati/moskva-marosejka/>
14. Шевченко І. Україна між Сходом та Заходом. Київ, 2014. 290 с.
15. Шуміліна О. Перемиські партеси. *Каллофонія* : Наук. зб. з історії церковної монодії та гимнографії. Львів, 2016. Ч. 8. С. 127–136.
16. Ясіновський Ю. Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу. Львів, 2011. 448 с.
17. Ясіновський Ю. Грамматика музикальна Миколи Дилецького в 50-ту річницю виходу в світ. *Каллофонія*. Львів, 2020. Ч. 10. С. 171–178.

18. Bercoff G. Rus, Europa, Ukraina, Ruthenia, Wielkie Ksiaństwo Litewskie, Rzeczpospolita, Moskwa, Europa Srodkowo-Wschodnia: o wielowarstwowosci I polifunkcionalizmie kulturowym. *Contributi italiani al XIII congress internazionale degli slavisti*. Pisa, 2003. P. 325–387.

References

1. Antonovych, M. (1997). Musychnyi brain-drain: ukrainskyi vplyv na rosiisku liturhiinu muzyku [Musical brain-drain: ukrainian influence on the russian liturgical music]. *Musica sacra*. Lviv, 216–228.
2. Antonovych, M. (1997). Ukrainski spivaky na Moskovshshchyni [Ukrainian singers in the Moscovia region]. *Musica sacra*. Lviv, 186–201.
3. Antonovych, M. (1997). Ukrainian choirs and conductors of the 17th–19th centuries. *Musica sacra*. Lviv, 236–243.
4. Zapasko, Ya., Isaievych, Ya. (1981). Kataloh starodrukiv (1574–1700). Pamiatky knyzhkovoho mystetva : kataloh starodrukiv, vydanukh na Ukraini [Catalog of the manuscripts (1574–1700). Catalog of the manuscript published in Ukraine]. Lviv.
5. Kuzminskyi, I. (2020). Muzykanty na sluzhbi skhidnoieuropeiskykh pravyteliv. [Musicians in the service of Eastern European rulers]. *Local history*. Lviv, 4–7.
6. Pylypovych, V. ed. (2015). Partesna muzyka Peremyskoï yeparkhii. Rukopysni uryvky sere diny XVII – pochatku XVIII st. [Partesna music of the Peremyshl diocese. Manuscript's excerpts from the XVII–XVIII st.]. Peremyshl.
7. Savchuk, I. (2016). Mykola Dyleckyï “Hramatyka muzykalna”. Peterburzkyi spysok 1723 roku: vid chasu vidkryttia do opublikuvannia [St. Peterburg list of 1723: from the time of opening to publication]. *Ukrainian musicology*. Kyiv, 42, 6–34.
8. Strikhar, O. (2011). “Hramatyka muzykalna” Mykoly Dyleckoho ta dosiahnennia musychno-teoretychnoi dumky kincia XVII–XVIII st. [Mykola Diletsky's “Musical Grammar” and the achievements of musical-theoretical thought of the end of the XVII–first half of the XVIII st.]. *Arts notes*. Kyiv, 20, 79–87.
9. Tymoshenko, L. (2020). Ruska relihiina kultura m. Vilna. Kontekst doby. Oseredky. Literatura ta knyzhnist (XVI–XVII st.) [Russian religious culture in Vilno. Context of the day. Centers. Literature and books (XVI–XVII st.). Drohobych.
10. Tsalaj-Yakymenko, O. (2002). Kyivska shkola muzyky [Kyivan school of the music of the XVII st.]. Kyiv–Lviv–Poltava.
11. Tsalaj-Yakymenko, O. (1970). “Hramatyka muzykalna”. Mykola Dyleckyï. [“Musical grammar”. Mykola Diletsky]. Kyiv.
12. Tsalaj-Yakymenko, O., Zelinskyi, O. (1966). More neprebrannoie: novoznaidenyi avtohrاف Mykoly Dyleckoho [More neprebrannoie: the new found autograph of Mykola Diletsky]. *October*, 7, 109–116.
13. Sheveliov, Yu. Moskva, Marosejka [Moscow, Marosejka]. URL : <https://parafia.org.ua/biblioteka/statti/moskva-marosejka/>
14. Shevchenko, I. (2014). Ukraina mizh Skhodom i Zakhodom [Ukraine between East and West]. Kyiv.
15. Shumilina, O. (2016). Peremyski partesy [Peremyshl's partesy]. *Kalofonia*. Lviv, 8, 127–136.
16. Yasinovskyi, Y. (2011). Vizantiiska hymnografia i zerkovna monodia v ukrainskii recepcii ranniomodernoho chasu [Byzantine hymnography and church monody in the Ukrainian reception of early modern times]. Lviv.

17. Yasinovskiy, Y. (2020). Hramatyka muzykalna Mykoly Diletskoho v 50–tu richnytsiu vykhodu v svit. *Kalofonia*. Lviv, 10, 171–178.

18. Bercoff, G. (2003). Rus, Europa, Ukraina, Ruthenia, Wielkie Ksiastwo Litewskie, Rzeczpospolita, Moskwa, Europa Srodkowo-Wschodnia: o wielowarstwowosci I polifunkcionalizmie kulturowym. *Contributi italiani al XIII congress internazionale degli slavisti*. Pisa, 325–387.

SOCIO-CULTURAL AND POLITICAL CIRCUMSTANCES OF THE CREATION OF MYKOŁA DYLETYSKYI “MUSICAL GRAMMAR”

Natalia SYROTYNSKA

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

The purpose of the paper is to highlight the circumstances of Mykola Dyletskyi creation of the Grammar of Music in the context of the socio-cultural and political situation in Europe in the seventeenth century. During this period, in 1648, the Treaty of Westphalia was signed, a new system of international relations was established, and the national liberation war led by Bohdan Khmelnytsky began in Ukraine. All of these changes had a religious context and were based on important socio-cultural and educational reforms: printing houses were founded to publish spiritual polemical literature and church books, music chapels were organized, schools were opened, and so on. Partes polyphony emerged in Ukraine and widespread primary music education was introduced. This contributed to raising the level of musical education of Ukrainians who studied at Kyiv-Mohyla Academy and Vilnius Academy. Mykola Dyletskyi, a Ukrainian composer and theorist, the author of the first national musical theoretical treatise, Grammar of Music, began his career in Vilna. He became one of a large cohort of educated Ukrainians-theologians, philosophers, writers, and musicians-whose efforts were directed not only to domestic needs but also to reforming the liturgical rite of the Moscow principality. It was under these conditions that M. Dyletsky worked productively outside Ukraine. Therefore, the priority task of Ukrainian musicological thought continues to be to highlight the activities and popularize the compositional work of Mykola Dyletsky, a Ukrainian by birth who actively worked in the mainstream of European educational trends of the seventeenth century.

Methodology. In the course of the study, the author used source, historical, musical-theoretical, and cultural research methods.

Scientific novelty. As a result of the study, the circumstances of the activity of Mykola Dyletskyi, who actively worked in the mainstream of European educational trends of the seventeenth century, were traced.

Keywords: Mykola Dyletskyi, “Musical Grammar”, partes singing, enlightenment, Vilnius Academy.

Стаття надійшла до редколегії 19.12.2023

Прийнята до друку 30.12.2023

УДК [78.01:75.01.071.1:111.852]»18/19»
DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.24.2023.12280>

АСПЕКТИ ВПЛИВУ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА НА ТВОРЧИСТЬ ХУДОЖНИКІВ КІНЦЯ ХІХ–ХХ СТОЛІТЬ

Дана ЛИСЕНКО

<https://orcid.org/0009-0006-7360-7796>

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

Статтю присвячено вивченню впливу музичного мистецтва на творчий процес та естетичні уявлення художників у живописі кінця ХІХ–ХХ століть з фокусом на художниках-синестетах. Мета дослідження полягає у розкритті взаємозв'язку між музичними враженнями та візуальним мистецтвом з особливим акцентом на особливостях сприйняття митців-синестетів. У рамках дослідження проаналізовано різні аспекти використання музики як джерела натхнення та впливу елементів музичної композиції на створення образів у творчості митців-синестетів. Результати дослідження виявляють глибину співвідношення між музичним та образотворчим мистецтвом, розкриваючи унікальний погляд синестетів на світ мистецтва.

Ключові слова: синестезія, мистецтво, творчий процес, митець, музичне мистецтво, художнє мистецтво, живопис, музична естетика.

У сучасному дослідженні мистецтва виникає все більший інтерес до взаємопроникнення мистецтв, а також щодо ролі синестезії у творчому процесі. Синестезія, як явище, коли один вид сприйняття викликає асоціації з іншим, стає об'єктом вивчення для розуміння сприйняття мистецтва через різні сенсорні канали. Необхідним стає більш глибокий аналіз впливу синестезії на творчий процес з особливим акцентом на взаємодію музичного та художнього мистецтва.

Ш. Дей, американський науковець, вже у 2022 році виокремив щонайменше 75 різних типів синестезії на основі аналізу 1 297 свідчень окремих синестетів. Приміром, звуко-візуальні сприйняття входять до п'яти найбільш поширених, зокрема, музичні звуки, звуки загалом та ноти, що викликають асоціації зі зоровими відчуттями (18,05, 16,21 та 7,8 %, відповідно) [9]. Наприклад, сам Ш. Дей має синестетичні відчуття, в яких тембр музичних звуків асоціюється з певними кольорами. Ці результати свідчать про необхідність розглядати не лише музичне, а й художнє мистецтво з огляду на їхню взаємодію у контексті впливу синестетичних відчуттів на творчий метод митців.

Останніми роками простежується зростання інтересу до вивчення взаємозв'язку між музикою та образотворчим мистецтвом, зокрема у контексті синестезії. Зокрема,

Ліва Н. розглядає формування амбівалентності поняття тональності та тональної семантики у мистецтві XIX–XX століть. Й. Єванські також розглядає взаємозв'язок між кольором і музикою, але зосереджується на практичних аспектах, таких як вплив кольору на тонові інтервали, світло та звук, а також на взаємодії між музикою і образотворчим мистецтвом [7].

Підвищений інтерес серед науковців належить вивченню синестезії в мистецтві. Дослідження проводять у різних напрямках, зосереджуючись як на біологічних основах (О. Сакс) та психологічних особливостях синестезії, так і на її впливі на творчий процес (Ш. Дей). Крім того, розробки авторів Т. Цанг, К. Шлосс [6], К. Спенс, Н. Ді Стефано [5] та Ф. Егідо [4] доповнюють розгляд історичного та психологічного контексту синестезії та впливу кольору на музичне сприйняття, відкриваючи нові перспективи для подальших досліджень у цій області. Проте взаємозв'язок музичного мистецтва із творчістю синестетів та несинестетів художників кінця XIX–XX століть залишається недостатньо дослідженим.

Попри значні дослідження у цій області все ще існує потреба у подальшому вивченні впливу музичного мистецтва в контексті прояву синестетичних асоціацій у мистецтві.

З огляду на важливість розуміння ролі синестезії в творчому процесі, мета дослідження полягає у вивченні впливу музичного мистецтва на творчий процес та естетичні уявлення художників у живописі кінця XIX–XX століть, що передбачає аналіз різних аспектів співвідношення музики та образотворчого мистецтва, включаючи використання музики як джерела натхнення, вплив елементів музики на створення образів у творчості. Дослідження спрямоване на глибше розуміння впливу музичного мистецтва на художників кінця XIX–XX століть та розкриття нових аспектів вивчення образотворчого мистецтва через призму музичної естетики та синестезії.

Виклад основного матеріалу дослідження. Відомо, що явище синестезії неоднорідно поширене однаково у всіх людей. Міжчуттєві асоціації, образи і аналогії, що залучають відчуття від різних органів почуттів – усім цим володіє кожен із нас завдяки досвіду і звичної координації відчуттів. У творчості цей досвід загострюється і перетворюється в більш насичені індивідуальні картини світу, в яких починають домінувати чуттєві синестетичні зв'язки. Такий спосіб переживання синестетичних зв'язків можна назвати неявним, прихованим, інші ж способи характеризуються яскраво вираженими відчуттями, явною закономірністю мимовільної природи.

Синестезійні компоненти художньої образності виводять на зв'язок несвідомого і свідомого у процесі сприйняття мистецтва та торкаються природи злиття звуку, кольору, пластики та інших модальностей сприйняття музики. Це дає можливість під час мистецької діяльності оцінити естетичну реакцію на твір, виховати вміння регулювати свій емоційний стан. Тому шляхом поєднання малювання та музики міжчуттєві синтети звуку і кольору мають довільний характер і яскравіше проявляються у творчій діяльності.

Ідея поєднання живопису та музики не є новою. Традиція “музичних картин” з'явилася у другій половині XIX століття та вплинула на художників-символістів (Кампен, В. Уйтерт). Згодом німецька мистецька група під назвою “Блакитний вершник” проводила синестетичні експерименти, в яких брала участь зведена група художників, композиторів, танцюристів і театральних продюсерів. Група

зосередилася на об'єднанні мистецтв за допомогою “всіх видів мистецтва” (Gesamtkunstwerk) (Ф. Маур, Халь-Кох, Йоне). Дослідження мистецтва на межі століть виявляє у творчості чи не кожного прогресивного чи авангардного художника інтерес до аналогій музики та образотворчого мистецтва.

Загалом образотворче мистецтво ХХ століття, поєднане із музичним, часто зображене у жанрі абстракціонізму через вплив епохи, різне трактування проявів музики на полотні, втілення особистих переживань автора, які також зрідка є детермінованими образами.

Абстракціонізм – напрям у мистецтві, образність якого ґрунтується на кольорі, лінії, формі та текстурі, а не на мотивах, запозичених із навколишньої реальності. У певних контекстах у такому значенні вживається поняття “нефігуративне мистецтво”, “непредметне мистецтво”, “нерепрезентативне мистецтво”, “ненаративне мистецтво” і т. д. [2].

Отже, зосередження на кольорі та формі на противагу реалістичності відображення є ключовим у напрямі абстракціонізму. Це зумовлено, частково й передуючими стилями, такими як імпресіонізм, експресіонізм, кубізм, фовізм. На багатьох абстракціоністів значно впливала музика та прийоми, що використовуються в ній, оскільки музичний твір, у якому немає вокального тексту та чіткого сюжетного трактування, якраз і є абстрактним мистецтвом у чистому вигляді.

Ідея синтезу музичного та образотворчого мистецтва давно володіла розумами філософів, художників та музикантів. Натхненні філософськими роздумами та творчістю Р. Вагнера, А. Шенберга, А. Шопенгауера, художники взялися до розширення можливостей образотворчого мистецтва. П. Клеє, Ф. Купка, Р. Делоне відкрили наступним поколінням, що правильно підібрані поєднання фарб, ліній і фігур можуть мати не менший емоційний вплив, ніж музичний твір. Особливий інтерес викликає творчість художників-абстракціоністів, які мають синестезію.

Вид синестезії, за якої почуті звуки забарвлюються у певний колір, називають синопсією. Власники такого тонкого кольорозвукового сприйняття створюють неповторні абстрактні полотна, що відкривають візуально-звукові паралелі.

Розглянемо картини митців, наділених або не наділених синестезією. Головною відмінністю перших є те, що синестети мають індивідуальні асоціації, зумовлені особливостями нейронних зв'язків, сприйняття та індивідуального досвіду. Така особливість дає можливість творити безліч картин протягом усього життя, на відміну від інших, яким для створення потрібна значна кількість часу. Відповідності різних синестетів зрідка повторюються та можуть бути протилежними відносно інших. Щодо несинестетів, то їх об'єднує спільний досвід, знання та схожі моделі вибору асоціативного ряду.

Однією із перших синестетичних картин за сюжетом стала робота норвезького художника Е. Мунка (див. дод.), що зображає крик людини та чітко передає емоцію жаху за допомогою кольору та форм.

М. Чюрльоніс (1875–1911) – один із найвідоміших синестетів початку ХХ століття, що також був і музикантом. Він став однією із головних культурних постатей Литви, збагативши музичне мистецтво близько 400 творами (серед яких перші литовські симфонічні поеми “У лісі” та “Море”). Крім того, у доробку митця близько 300 картин, значний літературний та поетичний доробок. Цікаво, що Ф. Ліст (1811–1886), винахідник жанру симфонічних поем, уважав себе синестетом, як і М. Чюрльоніс, проте його творчість припала на другу половину ХІХ століття.

Особливістю творчого методу литовського композитора стало те, що він шукав аналогії музики та образотворчого мистецтва, прагнув до синтезу мистецтв загалом. Яскравим прикладом є цикл робіт: “Соната сонця”, “Соната весни”, “Соната зірок”, “Соната моря”, “Соната вужа”, “Соната змії”. Деякі з них мають три або чотири частини, як і в класичній сонаті, з якої митець узяв форму, додавши до заголовків типові назви частин: “Алегро”, “Анданте”, “Скерцо”, “Фінал” (див. дод.).

Часто картина зосереджена на певному кольорі, що може відповідати тональному забарвленню музики. До прикладу, у деяких роботах циклу “Соната сонця” М. Чюрльоніс використовує жовтий у крайніх, а блакитний та зелений колір – у середніх полотнах. Так і в класичній сонаті – крайні частини написані в одній тональності, а середні можуть варіюватися. Кожна із картин є змістовною, передає певний образ. До того ж можна простежити трансформацію “Фіналу” після попередніх полотен: в останній частині є як жовтий і чорний, так і вкраплення зеленого та синього з другої та третьої частини, що об’єднує цикл, подібно до розвитку музичного твору.

Дещо схожою є історія швейцарсько-німецького художника П. Клеє (1879–1940), що також вивчав і музичне (з дитинства грав на скрипці) та художнє мистецтво (з підліткового віку). Він не є синестетом, але у його творчості наявне проникнення музичної термінології та принципів. Деякі його картини, як-от “Поліфонія” (1932), є своєрідним переосмисленням музики через живопис (див. дод.).

На картині зображено напівпрозорі прямокутники різної величини, що накладаються один на одного, через що виникають нові відтінки. Це цілком відповідає філософії фуги – де кожен голос є самостійним та може трансформуватися, модулюючи у середній частині до нової тональності. Жовтий (охра) та синій є контрастними кольорами у художньому мистецтві. Вони домінуючі у картині, тому можна припустити, що синій є темою у основній тональності, а жовтий – темою у тональності домінанти. Розмір фігур можна асоціювати із динамікою (чим більше квадрат, тим голосніше тема) або тривалістю (чим довше, тим більше квадрат).

Теорію із кореляцією величини форми та тривалості звуку підтверджує наступна картина “Червоно-зелений і фіолетово-жовтий ритми” (див. дод.), де фігури є менш пропорційними та нагадують короткі та довгі тривалості. Чорні елементи схожі на штилі нот короткої тривалості, наприклад, 64 –.

Художник експериментував також із відтворенням епох. “Стародавня Гармонія” (1925) та “Нова Гармонія” (1936) (див. дод.) є відображенням особливостей часу. Безліч відтінків, пастельні/природні кольори, неідеальні форми, проте дуже гармонійні поєднання на першій картині характеризують не лише образотворче, а й мистецтво загалом як багатогранне та високе мистецтво, яке дещо втратило насиченість із часом. Художник настільки майстерно попрацював із акцентами у картині, що, здається, можна розгледіти античний портрет.

На противагу “Стародавній”, другу картину зображено “прямолінійними”, яскравими кольорами, чіткими формами, дзеркальною симетричністю, що свідчить про кітчевість, неоригінальність, банальну, проте яскраву простоту “Нового” мистецтва. Однак навіть таке поєднання є “Гармонією” нового світу.

Тому П. Клеє втілює музичне мистецтво у своїх картинах, насичуючи їх закономірностями музики, її термінологією (гармонія, ритм, поліфонія) та засобами (тривалостями, фактурою).

Відомий український художник І. Марчук (1936) цікавий тим, що у переліку його робіт є значна кількість картин, що мають назви, так чи інакше пов'язані зі звуком чи музикою: цикл робіт “Кольорові прелюдії”, “Музика на полотні”, “Тиша літньої ночі”, “Бринить різдвяна коляда” (див. дод.).

Творчість митця є особливо цінною для дослідження через акцент на кольорі. Його роботи зосереджені навколо одного чи кількох базових: “Помаранчево-жовтий”, “Абстрактна композиція” (чорний, червоний та світлий кольори), “Парна абстрактна композиція” (домінують червоний, жовтий та чорний), “Виходять мрії з берегів” № 2–4 (простежуються базові кольори синій та блакитний) (див. дод.).

І. Марчук у своїх роботах досліджує не лише колір, а й інші аспекти візуального мистецтва. У 1978 р. створено “Кольорові прелюдії”, де композитор вивчав питання гармонізації кольору, ритму та форми. Саме цей цикл найбільше став популярним по всьому світу настільки, що у митця залишилося лише кілька творів [3]. Проаналізувавши описи картин, можна стверджувати, що творчість митця збагачена проникненням музики (в якій І. Марчук є досить вибагливим), зокрема музичного тезаурусу.

Відтворення емоцій на полотні є основним творчим методом американської художниці-синестета М. Маккарен, що відчуває музику як суміш відтінків, рухів та текстур. Її творчість (див. дод.) зосереджена на зображенні сучасних популярних композицій у стилі авангарду. Для сольних фортепіанних композицій художниця вибирає полегшену напівпрозору кольорову гаму. Щодо рок-музики мисткиня обирає контрастну та темну палітру.

Лондонська художниця-синестет Дж. Маккей [9] надихається творами Ф. Мендельсона (1809–1847), Г. Малера (1860–1911), Дж. Дайсона (1883–1964), Дж. Фінзі (1901–1956), Б. Бріттена (1913–1976). Особливістю її полотен є те, що мисткиня відображає не музику загалом, а певні її фрагменти. Якщо М. Чюрльоніс надихався класичними назвами частин сонати, то Дж. Маккей не лише користується таким методом, а й для деяких полотен обирає для відображення певну кількість тактів.

Художницю настільки вразила “Сюїта для віолончелі № 3”, тв. 87 Б. Бріттена, що вона розширила кількість частин, виокремивши кондакт (різновид релігійного гімну, що походить із Візантії). Картина має акцент на червоному та жовтому кольорах з виразною символікою: червоний, що символізує кров і священномучеників, обрамлює полотно з боків, тоді як жовтий та золотий кольори у центрі відображають світло і святість (див. дод.). Творчий доробок мисткині доповнюють “Струнний квартет № 3” Ф. Мендельсона, що має аналогію у 13-х картинах художниці та “Струнний квартет № 3” Б. Бріттена – у 12-х (див. дод.).

Твір для оркестру угорського композитора Д. Лігеті (1923–2006) “Поліфонія Сан-Франциско” своєю контрастною взаємодією хаосу та організованості спонукав англійського художника Дж. Крісті (1975) на створення неповторної картини з ідентичною організацією простору (див. дод.). Фактуру композиції точно відображено на полотні: хаотичні, на перший погляд, лінії темних кольорів змушують глядача стежити за їх розвитком. Перетинаючись, вони заповнюють майже увесь вільний простір, тому Дж. Крісті не акцентує на кольорі, а зосереджується на формі.

Р. Шуман у своїх висловлюваннях наголошував на взаємозв'язку музики Ф. Мендельсона з іншими формами мистецтва. На його думку, якби не самостійність

творів композитора, його “Пісні” можна було б легко виразити через вірші чи фарби. Це спостереження стало очевидним, коли художник Ф. Лейтон (1830–1896) втілює подібну ідею у своїй творчості (див. дод.).

Проведемо паралель між його картиною та композиторським рішенням Ф. Мендельсона (1809–1847). Митці створили “Пісні без слів” із різницею у 30 років. Незрозуміло, чи Ф. Лейтон намалював цю роботу у відповідь на роботи композитора, чи він просто погодився назвати свою картину “Пісня без слів” згодом, на знак спільної чутливості між двома роботами. Зв’язком є емоційний аспект: під час перегляду картини музика “Пісень” виражається у погляді дівчини.

С. Девіс (1892–1964) надихався афроамериканською музикою, з якою ознайомився після переїзду у Нью Йорк у 1900 р. Американський художник порівнював джаз із абстрактним мистецтвом та черпав натхнення від джазових піаністів Е. Хайнса та Ф. Уоллера. Джазові теми відображені у його картині “Свінговий краєвид” (Swing Landscape) (див. дод.). Композиція яскрава і ритмічна, на її поверхні ніби “танцюють” візерунки. Художник зобразив впізнавані об’єкти, більшість із яких були натхненні рибальськими човнами навколо Глостера, штат Массачусетс – одним із його улюблених сюжетів. С. Девіс використовує барви однакової інтенсивності, оскільки інструменти в джазовому біг-бенді є рівнозначними та відіграють цілісну композицію. Контрастність кольорів передає багатство джазової гармонії. Музика сповнена синкопованими ритмами, такий самий ефект мають діагональні лінії на картині.

Ще одним прихильником джазової музики був художник П. Мондріан (1872–1944). “Бродвей бугі-вугі” (1943), а згодом незавершена “Перемога бугі-вугі” (1944) – картини написані після того, як він переїхав до США в 1940 році (див. дод.). Легко уявити цей різновид блюзу саундтреком до активного життя у Нью-Йорку. Незважаючи на те, що більшу частину своєї кар’єри художник присвятив створенню абстрактних робіт, у цьому випадку П. Мондріана надихнули яскраві приклади з реального світу: переплетіння міських доріг Манхеттена та музика афроамериканського блюзу, яку любив митець.

Прихильність до жанру бугі-вугі, можливо, частково впливає з того факту, що художник бачив його цілі аналогічними своїм власним. Перша ознака – руйнування мелодії, що є руйнуванням природного вигляду; другою – побудова через безперервне протиставлення чистих засобів – динамічного ритму. Жовтий, червоний та блакитний є основними кольорами картини, втілюють ідею руху та є допоміжними у ритмічній формі зображених квадратів. Нерівномірне їх розміщення натякає на ті ж синкоповані ритми, характерні для джазової музики.

Ж. Брак (1882–1963) був не лише художником, а й класичним музикантом. Він ушанував пам’ять Й. Баха, як улюбленого композитора, наприкінці періоду, що тривав кілька місяців, коли він і П. Пікассо дуже тісно працювали разом, створюючи картини в стилі, який став відомий як аналітичний кубізм. У такій техніці художник часто зображав популярні музичні інструменти (гітару чи скрипку) як самостійний образ або їх разом із музикантами у процесі гри. Митець уважав, що музичні інструменти надають картинам життя, оскільки вони звучать після дотику до них руки музиканта.

В аналітичному кубізмі простір дуже стиснутий і поверхневий, кольори зведені до палітри коричневих і сірих, а впізнаваний предмет (скрипка) з’являється лише частково. Цією картиною (див. дод.) Ж. Брак увів у кубізм імітацію деревини –

техніку, якої він навчився будучи маляром. Застосування техніки трафаретного малювання літер (тут ВАСН, J і S як ініціали) натхненне комерційним навчанням митця. Поліфонічні твори Й. Баха, що є домінуючими музичними мотивами через різні шари інструментів і голосів, схожі на те, як картини у стилі кубізму є тими самими об'єктами через різноманітні фрагментовані перспективи. Сплетіння голосів у фузі Й. Баха дає відчуття структури, лінії та архітектури в живописі Ж. Брака.

Висновки. Вплив музичного мистецтва на творчий процес та естетичні уявлення художників кінця XIX–XX століть є важливою темою для дослідження в контексті взаємодії мистецтв. Цей вплив проявляється у різноманітних аспектах, включаючи синестетичне сприйняття, музичні теми в образотворчому мистецтві та взаємозв'язок музичних ідей з творчістю художників.

Вплив музичного мистецтва на творчий процес та естетичні уявлення художників кінця XIX–XX століть проявляється у великій різноманітності форм. Музика не лише слугує джерелом натхнення та емоцій, а й впливає на колір, форму, композицію та стиль живопису. Синестезія, яка є невід'ємною частиною цього процесу, сприяє формуванню унікальних візуальних асоціацій, роблячи творчість синестетів-художників особливо цікавою для подальших досліджень.

Аналіз синестезії в контексті мистецтва надає можливість розуміти глибокий зв'язок між різними видами сприйняття, що сприяє створенню унікальних візуальних образів, натхнених музичними творами. Цей аспект є важливим для розуміння естетичного розвитку мистецтва та розкриття нових шляхів вираження мистецьких ідей.

Значення музики в образотворчому мистецтві особливо яскраво проявляється у контексті абстракціонізму. Цей художній напрям відкриває нові шляхи для вираження емоцій та внутрішніх переживань художників, що створює унікальний простір для взаємодії музичного та образотворчого мистецтва.

Розуміння впливу музичного мистецтва на творчий процес художників є основним для розкриття глибинних зв'язків між різними видами мистецтва. Подальші дослідження в цій області допоможуть розкрити нові аспекти і закономірності взаємодії музики та образотворчого мистецтва, що має велике значення для подальшого розвитку мистецької інтерпретації та естетики.

Список використаної літератури

1. Ліва Н. В. Феномен тональності у контексті взаємопроникнення засобів виразності європейської музики та живопису: XIX–XX століття. *Культура і сучасність* : альманах. Київ : Міленіум, 2013. № 2. С. 115–122.

2. Рудик Г. Б. Абстракціонізм. *Енциклопедія Сучасної України* [Електронна версія] / ред. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін. ; НАН України, НТШ. Київ : Ін-т енциклопедичних досліджень НАН України, 2001. Т. 1. URL : <https://esu.com.ua/article-42249>

3. Шоріна А. Український геній Марчук: історії. Київ : COOP Media, 2016. 150 с. : іл.

4. Egido F. "Intrasensory Synesthesia in Musical Composition". *Proceedings VI International Congress Synesthesia, Science & Art*. 2018. URL : https://www.academia.edu/36689384/Intrasensory_Synesthesia_in_Musical_Composition

5. Spence C., & Di Stefano N. Coloured hearing, colour music, colour organs, and the search for perceptually meaningful correspondences between colour and sound. *i-Perception*. 2022. No. 13 (3). DOI : <https://doi.org/10.1177/20416695221092802>
6. Tsang T. Associations between Color and Music are Mediated by Emotion and Influenced by Tempo. 2012. URL : https://cpb-us-w2.wpmucdn.com/campuspress.yale.edu/dist/a/1215/files/2015/11/2010_Tsang-and-Schloss-The-Color-of-Music-1w1j7sr.pdf
7. Jewanski J. Colour and music. URL : <https://www.bodysonics.co.uk/wp-content/uploads/2011/04/jorg-jewanski-color-and-music.pdf>
8. Demohrafichni aspekty synesteziyi. URL : <http://www.daysyn.com/Types-of-Syn.html>
9. Dzheyhyn Makkey. Tvory mystetstva. URL : <https://janemackay.wixsite.com/new-website/artworks>

References

1. Liva, N. V. (2013). Fenomen tonal'nosti u konteksti vzayemoprnyknennya zasobiv vyraznosti yevropeys'koyi muzyky ta zhyvopysu: KHIKH-KHKH stolittya. *Kultura i suchasnist'* : al'manakh. Kyiv : Milenium, 2, 115–122 [in Ukrainian].
2. Rudyk, H. B. (2001). Abstraksionizm. *Entsyklopediya Suchasnoyi Ukrayiny* : [Elektronna versiya] / red. : I. M. Dzyuba, A. I. Zhukovs'kyy, M. H. Zheleznyak ta in. ; NAN Ukrayiny, NTSH. Kyiv : In-t entsyklopedychnykh doslidzhen' NAN Ukrayiny, 1. URL : <https://esu.com.ua/article-42249> [in Ukrainian].
3. Shorina, A. (2016). Ukrayinskyy heniy Marchuk: istoriyi. Kyiv : COOP Media, 150 s : il. [in Ukrainian].
4. Enido, F. (2018). "Intrasensorna synesteziya v muzychniy kompozytsiyi". *Intrasensorna synesteziya v muzychniy kompozytsiyi* [in English].
5. Spens, K., Di Stefano, N. (2022). Kol'orovy slukh, kol'orova muzyka, kol'orovi orhany ta poshuk pertseptyvno zachushchyykh vidpovidnostey mizh kol'orom i zukom. *i-Perception*, 13 (3). URL : <https://doi.org/10.1177/20416695221092802> [in English].
6. Tsanh, T. (2012). Asotsiatsiyi mizh kol'orom i muzykoyu oposeredkovuyut'sya emotsiyamy ta vplyvayut na temp [in English].
7. Yevanski, Y. (2011). Kolir i muzyka. URL : <https://www.bodysonics.co.uk/wp-content/uploads/2011/04/jorg-jewanski-color-and-music.pdf> [in English].
8. URL : <http://www.daysyn.com/Types-of-Syn.html> [in English].
9. URL : <https://janemackay.wixsite.com/new-website/artworks> [in English].

ASPECTS OF MUSICAL ART INFLUENCE ON THE CREATIVITY OF ARTISTS IN THE LATE 19TH–20TH CENTURIES

Dana LYSENKO

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

The article is dedicated to studying the influence of musical art on the creative process and aesthetic perceptions of artists in painting from the late 19th to the 20th centuries, with a focus on synesthetic artists. The research aims to reveal the interconnection between musical impressions and visual art. Various aspects of using music as a source of inspiration and the influence of musical composition elements on the creation of images in the works of synesthetic artists are analyzed within the study.

This research explores how synesthetic artists utilize music as a source of inspiration and how elements of musical composition – rhythm, harmony, and structure – shape the imagery within their art. By investigating these aspects, the study sheds light on the multifaceted ways music informs the creative process in art, ultimately revealing the singular perspective that synesthesia brings to the world of artistic creation. These results indicate the necessity to consider not only music but also visual arts in light of their interaction concerning the influence of synesthetic sensations on artists' creative methods.

For synesthetic artists, music is not simply a source of inspiration; it is an integral part of the creative process. They use music to evoke emotions, create atmosphere, and develop ideas. The specific ways in which they do this vary depending on the individual artist. Some synesthetic artists use music to create a visual representation of the sounds they hear. Others use music to generate a mood or feeling that they then translate into images. Still others use music to structure their art, using the rhythm and tempo of the music to dictate the pacing of their work.

The study of synesthesia in art is significant for several reasons. First, it provides a unique insight into the creative process of artists. By undershow synesthetic artists perceive and use music, we can gain a better understanding of how art is created. Second, the study of synesthesia can help us to appreciate the richness and complexity of art. By understanding how music can be used to create visual imagery, we can develop a deeper appreciation for the art we experience. Finally, the study of synesthesia can help us to understand the relationship between the senses and how they can be used to create art. By understanding how synesthesia can merge the senses, we can gain a new perspective on the world around us.

Keywords: synesthesia, art, creative process, artist, musical art, visual art, painting, musical aesthetics.

Стаття надійшла до редколегії 19.12.2023

Прийнята до друку 30.12.2023

УДК [78.087.68.02.03.071.1/.2:378.09.01(477.83-25)]“191/199”Є.Вахняк
DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.24.2023.12281>

ДИРИГЕНТСЬКО-ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЄВГЕНА ВАХНЯКА У ЛЬВІВСЬКІЙ ДЕРЖАВНІЙ КОНСЕРВАТОРІЇ ІМ. М. В. ЛИСЕНКА

Василь ЧУЧМАН

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

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музикознавства та хорового мистецтва,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79000
e-mail: vasyk.chuchman@lnu.edu.ua*

Статтю присвячено творчій діяльності відомого українського диригента, педагога та композитора Євгена Вахняка (1912–1998), яка значно впливала на розвиток вітчизняного хорового мистецтва. Мета статті – сфокусувати увагу на багатолітній диригентсько-педагогічній діяльності Є. Вахняка у Львівській державній консерваторії ім. М. В. Лисенка (тепер – Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка). Проаналізовано творчу діяльність диригента на чолі чоловічого хору “Гомін”, хору оперної студії, студентського хору Консерваторії. Виявлено мистецько-світоглядні засади, репертуарні пріоритети, риси диригентсько-виконавського стилю та педагогічні підходи митця. Коротко охарактеризовано навчально-методичну та композиторську спадщину. Подано перелік найбільш відомих учнів та послідовників.

Ключові слова: Євген Вахняк, диригент, педагог, хорове мистецтво, диригентсько-педагогічна діяльність, Львівська державна консерваторія ім. М. В. Лисенка.

Творча діяльність відомого диригента, педагога та композитора Євгена Дмитровича Вахняка (1912–1998) залишила помітний слід в історії української музичної культури ХХ ст. Під впливом його творчої особистості виросло декілька поколінь диригентів, сформувалася виконавська манера багатьох хорових колективів. Великою мірою цьому сприяла багаторічна диригентсько-педагогічна діяльність Є. Вахняка у Львівській державній консерваторії ім. М. В. Лисенка (тепер – Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка), що стала вагомою ділянкою багатогранної творчої праці митця. Широка ерудиція та великий диригентсько-виконавський досвід Є. Вахняка, екстрапольовані в його мистецько-світоглядній позиції, педагогічних підходах і теоретично-методологічних працях, дотепер “незримо присутні” у вітчизняному хоровому середовищі, а відтак, потребують всебічного наукового осмислення.

Найбільш змістовним джерелом, що висвітлює життя і творчу діяльність Є. Вахняка, є праця колишнього старости заслуженої хорової капели України “Боян” ім. Є. Вахняка Володимира Лиги “І проросте посіяне зерно” [15]. Книга містить біографічний нарис про диригента (багато викладеного записано зі слів

Є. Вахняка) та керовану ним капелу працівників зв'язку, а також спогади деяких учнів, колег і хористів. Вагомим джерелом інформації щодо життєвого і творчого шляху двох диригентів-побратимів Володимира Василевича та Євгена Вахняка, а також спробою зіставлення їхніх творчих методів є праці Івана Чупашка [19; 25; 26]. Творча спадщина Є. Вахняка стала предметом кандидатського дисертаційного дослідження, а також низки публікацій автора цієї статті [27; 28; 29]. Джерельною базою цієї розвідки, крім вищезазначених праць, стали також документи з архівних і музейних фондів, нотні видання, пресові публікації.

Оскільки впродовж майже всього свого творчого шляху Є. Вахняк поєднував диригентсько-виконавську діяльність з педагогічною працею в декількох музичних навчальних закладах Львова, а його досягнення на концертній естраді були тісно пов'язані з педагогічним талантом, уважаємо за потрібне ґрунтовніше дослідити цей взаємозв'язок. Крім того, сорокадворічна праця Є. Вахняка у Львівській консерваторії становить вагому сторінку історії цього навчального закладу і, безперечно, вартує окремого дослідження.

Мета статті – сфокусувати увагу на диригентській та педагогічній діяльності Є. Вахняка у Львівській державній консерваторії ім. М. В. Лисенка.

Насамперед варто зазначити, що початковий співацький та диригентський досвід Є. Вахняк отримав під час навчання у Коломийській гімназії (1923–1933) та Львівській богословській академії (1936–1939). У капелі “Трембіта” (1939–1949) він формувався як хормейстер під впливом Дмитра Котка, Петра Гончарова, Олександра Сороки, Миколи Колесси, Павла Муравського та у співпраці з В. Василевичем. Протягом 1944–1948 років Є. Вахняк навчався у Львівській консерваторії в класі диригування М. Колесси і вокалу С. Крушельницької. Одночасно з навчанням він продовжував виконувати обов'язки хормейстера “Трембіти”. Свою самостійну диригентську творчість Є. Вахняка розпочав у 1947 р., очоливши невеликий аматорський хор, який згодом завдяки його наполегливій праці став відомим як хорова капела Львівського Будинку культури працівників зв'язку (тепер – заслужена хорова капела України “Боян” ім. Є. Вахняка). Цей колектив, яким диригент керував понад п'ятдесят років, став його основною творчою лабораторією. Педагогічна діяльність Є. Вахняк розпочалася 1948 р. у Львівському музично-педагогічному училищі. У цьому навчальному закладі він багато років викладав хорові дисципліни, керував мішаним хором [15, с. 13–61].

Успіхи Є. Вахняка як керівника хорової капели працівників зв'язку та викладача музично-педагогічного училища створили йому авторитет диригента і педагога. У вересні 1956 р. його запросили працювати на кафедру хорового диригування Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка [23]. Є. Вахняк прийняв пропозицію, його праця в Консерваторії тривала аж до 1998 р. Він викладав хорове диригування, хорові дисципліни (хорознавство, історію хорового мистецтва, хорове аранжування), керував хорами: чоловічим хором “Гомін” (1956–1959), хором оперної студії (1959–1962), студентським хором (1962–1975) [15, с. 16–26].

Наприкінці 1956 р. Є. Вахняк разом із однокумцями вирішив зібрати студентську молодь і відновити у Львові чоловічий хор, якому дали назву “Гомін”. Метою діяльності хору було повернення на концертну естраду творів українських композиторів, написаних для чоловічого хору. Ця ідея сколихнула музичну громадськість Львова і до хору потягнулися активісти аматорських хорів, студенти музичних училищ, викладачі та студенти Консерваторії, зокрема: Олександр

Врабель, Стефан Турчак, Іван Гамкало, Тарас Микитка, Володимир Пекар, Богдан Завойський, Ігор Жук, Лев Коцан, Іван Майчик, Микола Попенко, Степан Стельмашук, Ярослав Базів та ін. В репетиційній роботі Є. Вахнякові допомагали Михайло Антків та Іван Небожинський. У виконанні хору зазвучали відомі, проте зрідка тоді виконувані твори М. Лисенка, С. Воробкевича, О. Нижанківського, В. Матюка, Г. Топольницького, Д. Роздольського, А. Вахнянина, П. Ніщинського, К. Стеценка, М. Леонтовича. Свої твори до виконання запропонували М. Колесса, Є. Козак, А. Кос-Анатольський. Репетиції хору часто відвідував С. Людкевич, він мав великий сентимент до цього сегмента хорового репертуару. Хор співав його композиції: “Чорна рілля”, “Пою коні при Дунаю”, обробку революційної пісні “Сміло, други”. Крім того, більшість творів галицьких композиторів виконували у перекладеннях і редакціях С. Людкевича. Оскільки основу репертуару колективу становили твори без супроводу, то й відомий хор П. Ніщинського “Закувала та сива зозуля” С. Людкевич надав співакам у своїй редакції а cappella. Перший концерт хору “Гомін” відбувся 29 квітня 1957 р. у концертному залі Львівської консерваторії [10; 15, с. 17].

За три роки концертної діяльності хор “Гомін” набув великої популярності на Львівщині. Оскільки основу його репертуару становили твори галицьких композиторів, українських хорових класиків та обробки народних пісень, то це викликало велике занепокоєння “поборників ідейної чистоти” в радянському мистецтві. На це Є. Вахнякові доводилося зважати, а подекуди й “хитрувати”. Покажемо у цьому плані єпізод, згаданий С. Стельмашуком, коли Є. Вахняк увів до репертуару “Гомону” народовольчий гімн “Сміло, други”, який у радянських пісенниках значився як “російська революційна пісня”. Цей твір в опрацюванні С. Людкевича побутував у Львові ще задовго до приходу радянської влади, у хорі звучав дуже добре, кожне його виконання викликало овації. Беручи до уваги таку реакцію публіки, твір треба було заборонити, проте як, якщо це “революційна пісня”? У виконанні “Гомону” вона мала величезний успіх у Львівському університеті (в одному з концертів її було виконано тричі). Пізніше цей твір увійшов до репертуару чоловічого хору “Бескид” у Дрогобичі, а звідти потрапив до Леопольда Яценка, який поширив його у Києві [15, с. 17, 66, 67].

У 1959 р. у Львівській консерваторії почала діяти оперна студія, а Є. Вахняк очолив її хоровий колектив. У процесі постановочної роботи над музично-драматичними та оперними виставами він співпрацював з диригентами Макаром Гончаровим (рідний брат Петра Гончарова) і Миколою Лобановим, режисерами Яковом Гречневим, Олександром Гаєм, В. Шевченком, балетмейстером Н. Єгурною [17].

16 листопада 1959 р. у Театрі ім. М. Заньковецької відбулося урочисте відкриття оперної студії, на якому прозвучали: “Ноктюрн” М. Лисенка, “Сотник” М. Вериківського (в редакції С. Людкевича) та “Вечорниці” П. Ніщинського (вставна дія до драми Т. Шевченка “Назар Стодоля”). Ці вистави отримали позитивні відгуки в пресі, їх транслювало Львівське телебачення. У 1960 р. було поставлено одноактну оперу “Алеко” С. Рахманінова, а також оперу “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського в редакції С. Людкевича. Під час підготовки цих постановок диригентові М. Лобанову асистував С. Турчак, якому доручали диригувати деякі вистави. У хормейстерській роботі Є. Вахнякові допомагав М. Антків. Протягом сезону 1959–1960 рр. колектив оперної студії дав дев’ятнадцять вистав. Спектаклі

відбувалися на сценах професійних театрів Львова, у Великому залі консерваторії, в інших закладах культури міста, у тім числі в Будинку культури працівників зв'язку. У жовтні 1961 р. відбулася прем'єра опери В. А. Моцарта “Викрадення із Сералю”, яка засвідчила потужний потенціал і творчу зрілість колективу оперної студії. Вистава мала великий успіх і була показана на сценах Львівського оперного театру, Дрогобицького і Тернопільського музично-драматичних театрів, транслювалася Львівським телебаченням [21, с. 46–48].

У 1962 р., після трагічної смерті в авіакатастрофі В. Василевича, Є. Вахнякові доручають керувати студентським хором Консерваторії. Цього ж року його призначають виконувачем обов'язків завідувача кафедрою музично-педагогічного факультету, а наступного 1963 р. утверджують у вченому званні доцента [18, с. 7]. Як слушно зауважив В. Лига, період роботи з хором Консерваторії (1962–1975) був часом найбільшого розквіту диригентського таланту Є. Вахняка. Вже протягом кількох перших місяців праці зі студентським хором він підготував велику програму з творів М. Лисенка до святкування 120-ліття від дня народження композитора. Потім були концертні програми до 85-ліття С. Людкевича, до 150-ліття Т. Шевченка [15, с. 18, 19].

У диригентському репертуарі Є. Вахняка особливе місце належало творам сакральної музики європейських авторів, над ними він працював з особливим пієтетом. У радянські часи цю музику дозволялося виконувати, оскільки зміст латинського тексту був недоступний для широкого загалу, проте для інтелігента та людини з міцними релігійними переконаннями Є. Вахняка робота над творами сакральної музики була справжнім одкровенням.

23 травня 1964 р. у залі Львівської філармонії хором студентів та симфонічним оркестром Консерваторії було виконано “Магніфікат” Й. С. Баха. Диригував М. Колесса, сольні партії виконували викладачі Консерваторії М. Процев'ят та В. Кобржицький, а також студенти Г. Арзамасова, Ю. Косенко, О. Федина. Присутні на концерті музикознавці, вітаючи М. Колессу та Є. Вахняка з великим успіхом, рекомендували виступити з цим твором у Києві, проте, на жаль, не склалося. Однак у Львові його було повторно виконано 28 травня того самого року [15, с. 19, 20].

Окрилений успіхом, Є. Вахняк почав роботу над “Месою” сі мінор Й. С. Баха, яку в ті часи виконували дуже зрідка. Чимало часу й зусиль було затрачено на засвоєння розгорнутих поліфонічних форм з широкою фактурною та динамічною шкалою, складними теситурними умовами, на подолання численних метроритмічних та вокально-інтонаційних труднощів. 20 грудня 1965 р. “Месу” сі мінор Й. С. Баха було виконано в концертному залі Львівської філармонії в рамках конкурсу-звіту чотирьох консерваторій України. Оркестром і хором диригував М. Колесса, сольні партії виконували: викладач Консерваторії М. Процев'ят, викладач музичного училища Н. Фоменко, студенти Консерваторії І. Крупенко та Р. Вітошинський. Це було в другому відділі конкурсу, а в першому – хор студентів під керівництвом Є. Вахняка виконав велику акапельну програму [15, с. 20, 21]. Музикознавиця З. Лежанська особливо відзначила яскраву інтерпретацію твору “Вівчарик” Є. Козака [14].

Журі конкурсу-звіту склали завідувачі кафедр хорового диригування всіх консерваторій України: О. Міньківський з Києва, К. Греченко з Харкова, С. Загрецький з Одеси. Членами журі від Львова були М. Колесса та Є. Вахняк. Як пише З. Лежанська, до кінця 1966 р. були завершені огляди хорів консерваторій

Одеси, Харкова та Києва. Всі хори продемонстрували високий професійний рівень, проте на перший раз вирішено не визначати місця. Журі відзначило роботу львів'ян, оскільки ними, незважаючи на короткий строк підготовки до огляду, було виконано твір великої форми за участю симфонічного оркестру [14]. Успішне виконання сі мінорної “Меси” Й. С. Баха стало серйозним творчим здобутком хору і диригента. Через п'ять місяців, 24 травня 1966 р., твір було повторно виконано в залі Львівської філармонії [15, с. 21].

Протягом наступних років хор студентів Львівської консерваторії підготував багато тематичних концертних програм. До програми концерту, присвяченого творчості М. Вербицького, з відомих причин, увійшли лише світські твори композитора: “Заповіт”, “Тост до Русі”, “Поклін”, “Жовнір” у редакції С. Людкевича. На концерті, присвяченому творчості Д. Січинського, хор виконав такі твори: “Лічу в неволі”, “Дніпро реве”, “Пісне моя”, “Нудьга гнітить”. 17 січня 1969 р. хор Консерваторії брав участь у концерті, присвяченому 100-річчю видатного українського художника Івана Труша. Було виконано низку творів композиторів-сучасників митця [16, с. 19, 20].

Значний вокальний потенціал студентського хору давав можливість Є. Вахнякові регулярно виконувати твори великої форми. У 1969 р. до 90-ліття від дня народження С. Людкевича було підготовлено і виконано кантату-симфонію “Кавказ”. Роботу Є. Вахнякові полегшувало те, що розучуванням хорових партій і опрацюванням окремих частин твору займалися студенти-випускники, які потім диригували ці частини на державному іспиті. Екзамени з диригування хором були відкритими і проводилися, зазвичай, у концертному залі філармонії, на них приходило багато шанувальників хорового співу. Виконання кантати-симфонії “Кавказ” справило велике враження на слухачів, які щирими оплесками вітали присутнього в залі автора-ювіляра [15, с. 21]. З. Демцюх, який тоді співав у студентському хорі, зазначив: “Панували особливий дух і особлива атмосфера. Патріотична настроєна молодь зі сльозами на очах співала цей твір. Пригадую, в мене на словах «Не скує душі живої і слова живого» завжди підходив клубок до горла, а стан душі набував виняткового піднесення” [15, с. 93, 94].

У 1970 р. студентський хор Львівської консерваторії, готуючись до участі в конкурсі хорів музичних закладів України, розучував концерти Д. Бортнянського і М. Березовського в оригіналі. Репетиції хору відбувалися в неділю зранку, коли в Консерваторії майже нікого не було. Для консультацій Є. Вахняк запрошував С. Людкевича. Як писав М. Бурбан: “хор «йшов на святу справу» і вона мала бути освяченою легендарною людиною” [15, с. 90, 91]. Зазначимо, що твори Д. Бортнянського і М. Березовського в радянський період на сценах України в оригіналі не звучали. Окремі концерти та їх частини можна було почути лише у кафедральних соборах, де були добрі хори та професійні регенти. У тогочасних нотних виданнях друкували “сурогатні” партитури з надуманими світськими текстами. Їх і виконували хори музичних навчальних закладів, щоб “ознайомитися з принципами музичної драматургії” [15, с. 90, 91].

5 квітня 1971 р. у концертному залі філармонії у виконанні хору і оркестру студентів Консерваторії прозвучав монументальний твір Антоніна Дворжака “Стабат Матер”, диригував М. Колесса. 1 червня 1974 р. в органному залі хор і камерний оркестр студентів Консерваторії (керівник оркестру – Олександра Деркач) виконали “Велику месу” В. А. Моцарта. Крім того, в репертуарі хору

студентів були такі твори: “Мотет” Д. Палестріни, “Аве Марія” І. Луцці, “Кіріє” Й. Гайдна, “Мотет” Ф. Анеріо, “Алилуя” Г. Ф. Генделя [15, с. 22].

Значну частину репертуару студентського хору становили твори української музики, насамперед хорові обробки народних пісень М. Лисенка, М. Леонтовича, Ф. Колесси, С. Людкевича, Є. Козака, А. Кос-Анатольського та інших, а також твори великої форми: “Б’ють пороги”, “Радуйся, ниво неполита”, “Веснянки” М. Лисенка, “Хустина” Л. Ревуцького, “Шевченкові” К. Стеценка та ін. [1; 15, с. 18, 19; 30].

У 1971 р. фонографічна фірма “Мелодія” випустила грамплатівку із записами хорових творів у виконанні студентського хору ЛДК ім. М. В. Лисенка під керуванням Є. Вахняка. На цій платівці записано кантату Є. Вахняка “В золотих загравах” на вірші Ростислава Братуня у виконанні об’єднаного хору студентів та капели зв’язківців, а також обробки народних пісень у виконанні студентського хору: “Сонце ся схвало” С. Людкевича; “Я до леса не підзем”, “Сива зозуленько”, “Булиця”, “Ягілочка”, “В гаю зелененьків” Ф. Колесси [22].

Виконання творів великої форми, щорічні творчі звіти, підготовка концертів-лекцій та державних програм випускників потребували від керівника великих зусиль для організації функціонування хору як складного навчально-виконавського організму, підвищення його виконавського рівня шляхом використання різноманітних форм і методів роботи.

Процес розспівування хору в Є. Вахняка був скерований на одночасний розвиток у хористів вокальних та інтонаційно-слухових навичок. Він був твердо переконаним в тому, що в хорі треба співати з відчуттям ладотональних тяжінь натурального строю і, відповідно, формував матеріал для розспівок. Ними часто були окремі мелодичні звороти або гармонічні уривки виконуваних творів. Це був наперед продуманий інтонаційний тренінг. Уже на стадії розспівування Є. Вахняк вимагав правильного співочого дихання, позиційної подачі звука та виразної дикції [19, с. 199]. Наступним етапом роботи після розспівування було читання з листа [25, с. 178]. На початкових стадіях розучування твору, крім сумлінного опрацювання інтонації та ритму, Є. Вахняк одразу вимагав від хористів повноцінного, відповідного до характеру виконуваної музики, насиченого тембрового звучання і домагався цього за допомогою власного показу, вдалого пояснення, дотепного порівняння. Він не сприймав легковажного підходу до практики хорового співу та критикував деяких диригентів за надмірне захоплення так званім “камерним звучанням”, яке часто ґрунтувалося на елементарній відсутності у співаків вокальних даних. Є. Вахняк уважав, що хор повинен володіти широкою звуковою шкалою та, відповідно до художнього образу, застосовувати повну гаму динамічних і тембрових нюансів. Це було характерною рисою його виконавського стилю [15, с. 83].

Також Є. Вахняк удався до різноманітних творчих експериментів, зокрема до квартетного розташування співаків у хорі. За свідченням Б. Мазепи, таку практику Євген Дмитрович запроваджував у 1965 р. [16, с. 19]. Вона мала свої недоліки та переваги. Недоліки полягали у роз’єднаності ансамблю хорових партій, а перевагою було підвищення рівня індивідуальної відповідальності кожного співака, що запобігало форсуванню звука та покращувало чистоту інтонування. Сергій Амбарцумян у рецензії на звітний концерт студентського хору, який відбувся в травні 1969 р., зазначив, що така доволі рідкісна на той час розстановка запозичена

з практики зарубіжних хорів, виявилась вдалим експериментом. Хор звучав м'яко, синтезовано, монолітно, чисто і злагоджено [1].

Згодом Є. Вахняк використовував різні способи розміщення хору: традиційний, квартетами, зі зміною розташування чоловічих партій. Це давало оригінальний звуковий ефект і забезпечувало різноманітні перспективи звучання хору. Тогочасна критика відзначає особливе, притаманне лише цьому хорові, темброве забарвлення, променистий і прозорий звук, багате нюансування, акварельну м'якість звучання, прекрасний ансамбль окремих партій і хору загалом, а крім того – студенти співали з величезним ентузіазмом і піднесенням, який передавався їм від керівника хору Є. Вахняка [30].

У серпні 1975 р. Є. Вахняк за власним бажанням відмовився від керування студентським хором ЛДК ім. М. В. Лисенка. Після його відходу хор консерваторії об'єднала з хором музичного училища. Керівником об'єднаного хору призначили Ірину Байцар [20]. Невідомо, чим було зумовлене таке рішення Є. Вахняка. Варто лише зазначити, що він покинув студентський хор Консерваторії на піку своєї творчої кар'єри, адже в липні того самого 1975 р. хорова капела Будинку культури працівників зв'язку під його керуванням стала лауреатом Міжнародного фестивалю хорів "Таллінн – 75" [15, с. 44, 45].

Педагогічні підходи Є. Вахняка ґрунтувалися на засадах християнської моралі, на його особистих і професійних якостях. Як син священника, колишній семінарист і людина релігійна, він до кінця життя не зрадив своїх переконань, не став членом комуністичної партії. Є. Вахняк не був педагогом авторитарного типу, для нього був неприйнятним будь-який тиск на інших. Значних успіхів він добивався завдяки своїй ерудиції, комунікабельності та професійній компетентності. Диригент заохочував до праці особистим прикладом, відданістю роботі, властивою тільки йому культурою. Наділений великим педагогічним даром, Є. Вахняк умів розпізнавати талановитих студентів, підтримувати й скерувати їх. Особливо старався допомогти здібним студентам-українцям, вихідцям із сіл, які мали слабшу базову підготовку, а крім того, відчували певні побутові та матеріальні труднощі. Таких студентів він підтримував морально, підкріплював їхню віру у правильності зробленого вибору, додатково займався з ними, дуже часто допомагав їм матеріально, причому у своєрідний спосіб. Під приводом того, що він, нібито, не зовсім добре себе почуває, Євген Дмитрович запрошував студентів на заняття до себе додому. Студенти приходили, він з ними займався диригуванням і принагідно годував обідом. Водночас робив це дуже тактовно і делікатно, аби не образити студента, не принизити його людської гідності [13].

Студенти любили і шанували Є. Вахняка як надзвичайно ерудовану людину високої культури, видатного диригента-інтерпретатора. Вони з усіх сил намагалися дотягнутися до його "високої планки вимог", не розчарувати, не підвести свого педагога. Іноді Є. Вахняка дуже дратувала буденна студентська недбалість, але свої зауваження він завжди висловлював в гумористично-афористичній формі, не ображаючи нікого особисто. Такі його вислови, як "басова лінь" або зауваження, на кшталт: "Що, тенори, думка стерпла?" дуже веселили студентів і водночас заохочували до праці [13; 19, с. 198].

У своєму диригентському класі у Львівській консерваторії Є. Вахняк виховав плеяду диригентів-хормейстерів, які згодом очолили професійні та аматорські колективи. Серед них: Володимир Пекар – заслужений діяч мистецтв України,

художній керівник та головний диригент капели “Трембіта”; Микола Попенко – заслужений артист України, художній керівник та головний диригент Закарпатського народного хору; Богдан Дерев’янок – заслужений артист України, художній керівник та головний диригент Гуцульського ансамблю пісні і танцю, народної хорової капели “Мрія”, студентського хору ЛНМА ім. М. В. Лисенка; Ярослав Базів – заслужений працівник культури України, диригент заслуженої хорової капели України “Боян”; Володимир Головка – керівник церковного чоловічого хору “Благовіст”, хору Львівської духовної семінарії Святого Духа УГКЦ, хору “Черемош” (Австралія); Роман Сов’як – кандидат мистецтвознавства, доцент Дрогобицького педагогічного університету, керівник оркестру Дрогобицького музично-драматичного театру; Михайло Бурбан – кандидат мистецтвознавства, професор Дрогобицького педагогічного університету та ЛНМА ім. М. В. Лисенка, керівник чоловічого хору “Прометей” Львівського національного університету імені Івана Франка; Мар’ян Телішевський – заслужений артист України, керівник хору оперної студії ЛНМА ім. М. В. Лисенка [17; 27].

До числа учнів і послідовників Є. Вахняка можемо сміливо віднести багатьох музикантів, хто не навчався безпосередньо в його диригентському класі, проте багато років співав у хорах, якими керував маестро, переймав його мистецькі принципи та стиль роботи. Кращих студентів Консерваторії Є. Вахняк залучав до роботи з аматорською капелюю працівників зв’язку, яка багато років була творчою лабораторією для молодих диригентів, співаків та композиторів. У капелі під керівництвом Є. Вахняка у різний час співали та набували виконавського досвіду майбутні диригенти: Стефан Турчак, Іван Гамкало, Тарас Микитка, Андрій Кушніренко, Ігор Жук, М. Дуда, Б. Завойський, І. Небожинський, О. Кураш, І. Майчик, Я. Базів, З. Демцюх, В. Яциняк та ін. Співоче середовище капели сприяло вихованню багатьох професійних співаків, серед яких: М. Фікташ, М. Процев’ят, Я. Крилошанська, В. Пержило та ін. [27].

Свої знання і практичний досвід Є. Вахняк передав нащадкам у друкованих працях і підручниках. Варто відмітити скептичне ставлення Є. Вахняка до радянської мистецтвознавчої науки через її надмірну заідеологізованість, замовчування або перекручування багатьох фактів. Мабуть, тому не була видана його “Історія хорового мистецтва” (рукопис не зберігся), а переважну частину опублікованого доробку митця становлять навчально-методичні праці: “Хор – школа співака” [2], “Як працювати над хоровими творами а капелла” [9], “Хорове аранжування” [7], “Про інтерпретацію хорових творів С. Людкевича” [6].

Особливої уваги заслуговує підручник “Хорове аранжування” [7], яким дотепер користуються викладачі та студенти музичних закладів освіти. Під час його підготовки, як зазначено в передмові, Є. Вахняк користувався робочими матеріалами С. Людкевича, його лекціями з хорового аранжування, перекладами на різні склади хору. У восьми розділах підручника послідовно викладено різні способи аранжування, усі теоретичні положення ілюстровано фрагментами з творів українських і зарубіжних композиторів, а також на прикладах композицій та перекладів автора.

Даниною пам’яті вчителям і наставникам Є. Вахняка є монографія “Олександр Сорока” [4] та стаття-спогад про Соломію Крушельницьку “Пам’ять про неї житиме у віках” [5]. У цих працях зафіксовано важливі біографічні факти, а також

суб'єктивні враження, судження та оцінки зрілого музиканта щодо багатьох аспектів творчого процесу.

Нечисленні відгуки та рецензії, опубліковані в пресі, виявляють музично-громадську заангажованість Є. Вахняка. Свій авторитет маестро спрямовував на те, щоб підтримати творчу ініціативу колег, сприяти новим ідеям щодо розвитку хорового мистецтва Львова [3; 24].

Найвагоміше місце в композиторській творчості Є. Вахняка посідає хоровий жанр: переклади камерно-вокальних та інструментальних композицій, обробки народних пісень, оригінальні хорові твори. Свої композиції маестро оцінював скромно, апробовував їх зі своїми хорами. Він не був композитором-новатором, проте йому вдалося створити якісні зразки хорових творів уже існуючих жанрових моделей [28]. Його музичні твори побутували переважно у вигляді рукописів, багато з яких втрачено. За життя Є. Вахняка було надруковано лише два його хорові твори: “Ніч яка місячна” [12, с. 61–63] та “Підлися” [11, с. 238–344]. Після смерті маестро його учень Олег Підківка зібрав та опублікував окремим виданням ноти всіх музичних творів свого вчителя, які вдалося віднайти [8].

Висновки. Впродовж сорокарічної творчої праці у Львівській державній консерваторії ім. М. В. Лисенка Є. Вахняк проявив себе як хормейстер-практик, диригент-педагог, викладач-методист, аранжувальник і композитор. Практична хормейстерська діяльність диригента засвідчила його професійний універсалізм, зрілість і осмисленість індивідуального творчого стилю, а також схильність до творчих експериментів і впровадження інноваційних методів роботи. Широкий діапазон диригентського репертуару митця містив багато монографічних концертних програм, пріоритет належав хоровій музиці українських композиторів та монументальним духовним творам західноєвропейських авторів. Є. Вахняк був дуже добрим інтерпретатором і активним популяризатором хорових творів галицьких композиторів. Його мистецькі та педагогічні принципи ґрунтувалися на засадах християнської моралі та мали виразні ознаки тихого нонконформізму щодо тодішнього суспільного ладу. Є. Вахняк не сприймав і не застосовував авторитарних методів роботи. Запорукою його успіхів була широка ерудиція, професійна компетентність, особиста заангажованість, комунікабельність. Знання та мистецький досвід Є. Вахняка зафіксовані в його монографії, статтях, навчально-методичних посібниках і підручниках, нотних виданнях, звукозаписах, пресових публікаціях. Велика кількість учнів і хорових вихованців, які згодом стали успішними професійними музикантами, засвідчує високу ефективність Є. Вахняка як педагога вищої школи, а композиторська творчість митця гармонійно доповнює образ його універсальної творчої особистості ренесансного типу.

Перспективи подальших досліджень з цієї теми полягають у виявленні проявів етичних і естетичних настанов Є. Вахняка в творчості його учнів і послідовників, у дослідженні діяльності інших диригентів і педагогів, представників львівської диригентської школи.

Список використаної літератури

1. Амбарцумян С. Хор львівських студентів. *Культура і життя*. 1969. 1 черв. (№ 44).

2. Вахняк Е. Хор – школа певна. *Художественная самодеятельность*. 1959. № 8. С. 26–29; № 9. С. 42–44.
3. Вахняк Є. Діти виступають в філармонії. *Культура і життя*. 1972. 13 лип. (№ 54). С. 3.
4. Вахняк Є. Олександр Сорока. Київ : Музична Україна, 1975. 64 с.
5. Вахняк Є. Пам'ять про неї житиме у віках. *Соломія Крушельницька: спогади, матеріали, листування* : у 2 ч. Ч. 1 : спогади / вст. стаття, упоряд. і прим. М. Головащенко ; ред. Р. Немировський. Київ : Музична Україна, 1978. С. 266–268.
6. Вахняк Є. Про інтерпретацію хорових творів С. Людкевича. *Творчість Станіслава Людкевича* : зб. статей / ред. кол. : Ю. Булка, Л. Кияновська, Я. Якуб'як. Львів, 1995. С. 85–100.
7. Вахняк Є. Хорове аранжування. Київ : Музична Україна, 1977. 72 с.
8. Вахняк Є. Хорові твори, солоспіви, твори для фортепіано / упоряд., вст. стаття О. Підківка. Львів : НВМ поліграфічного технікуму УАД, 2003. 96 с.
9. Вахняк Є. Як працювати над хоровими творами а капела: методичні поради для хорових самодіяльних колективів. Київ : Виробничий комбінат музфонду УРСР, 1967. 27 с.
10. Гамкало І. Мої спогади про Станіслава Людкевича. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2010. Вип. 7. С. 347–359. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/khud_kult_2010_7_25 (дата звернення: 04.02.2021).
11. Збірник музичних творів на слова Маркіяна Шашкевича: у 180-річчя від дня народження поета / муз. ред. Ю. Гнатюк, мовн. ред. Я. Розумний. Київ ; Вінніпег ; Львів, 1992. 362 с.
12. Зелений мій краю: хоровий репертуар Гуцульського ансамблю пісні і танцю / [упоряд. Б. Дерев'янку]. Київ : Музична Україна, 1983. 76 с.
13. Інформатор: Дерев'янку Богдан Петрович, 1942 р. н. Інтерв'юер: Чучман Василь Мар'янович. Дата інтерв'ю : 06.07.2016 р. Місце проведення інтерв'ю : м. Львів.
14. Лежанська З. Перший хоровий конкурс-звіт. *Вільна Україна*. 1966. 7 січ.
15. Лига В. І проросте посіяне зерно. Євген Вахняк: людина, митець, педагог. Львів : Дивосвіт, 2001. 112 с.
16. Мазепа Б. Нарис про творчу діяльність диригента-хормейстера заслуженого артиста Української РСР Євгена Дмитровича Вахняка: дипломна робота / ЛДК ім. М. Лисенка. Львів, 1969. 31 с.
17. Оперна студія ЛНМА. URL : <https://op-studiya-lnma.webnode.com.ua/pro-nas/> (дата звернення: 04.02.2021).
18. Особова справа Вахняка Євгена Дмитровича. *АЛНМА ім. М. В. Лисенка*. (Архів Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка). 49 арк.
19. Побратими [про життя і творчість В. В. Василевича та Є. Д. Вахняка] / автор ідеї та упоряд. І. Чупашко. Львів : Растр-7, 2016. 355 с.
20. Протоколи засідання кафедри [диригування] (30.08.1975–25.05.1976). ДАЛО (Державний архів Львівської області). Ф. Р-2056. Оп. 1. Спр. 858. 50 арк.
21. Сторінки історії Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Львів : Сполом, 2009. 352 с.
22. Студентський хор Львівської консерваторії ім. М. Лисенка (1971) Г-33Д-34693-94 [грамплатівка]. *АЗХКУ “Боян” ім. Є. Вахняка*. Інв. № А-19710000.

23. Трудова книжка Вахняка Євгена Дмитровича. *ФМІН* (Фонди Музею історії Надвірнянщини). Інв. № КМ–1145. Р–341. 32 с.
24. Хор потребує уваги і турботи [Підписанти: Людкевич С., Колесса М., Кос-Анатольський А., Кармалюк П., Козак Є., Вахняк Є., Паїн І., Пелехатий Д., Луців Ю., Пекар В.]. *Вільна Україна*. 1972. 22 жовт. (№ 209).
25. Чупашко І. Володимир Василевич. Воля і доля. Львів : Афіша, 2008. 216 с.
26. Чупашко І. Особливості виконавської майстерності Євгена Вахняка та Володимира Василевича. *Народознавчі зошити*. 2011. № 3 (99). С. 497–502.
27. Чучман В. Євген Вахняк: диригент і педагог. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Львів, 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 107–117.
28. Чучман В. Композиторська творчість Євгена Вахняка. *Молодий вчений*. 2017. № 7. С. 99–104.
29. Чучман В. М. Творча спадщина Євгена Вахняка в хоровій традиції Галичини : дис. ... канд. мистецтвозн. : 26.00.01. Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ, 2019. 203 с. (Додатки: окремих том – 179 с.). URL : https://svr.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/5/2019/09/dis_Chuchman.pdf (дата звернення: 04.02.2021).
30. Ямінська А. Львівський студентський. *Культура і життя*. 1972. 11 черв. (№ 45).

References

1. Ambartsumian, S. (1969) Khor lvivskykh studentiv [Choir of Lviv students]. *Kultura i zhyttia*, 01 June [in Ukrainian].
2. Vakhniak, Ye. (1959). Hor – shkola pevtsa [The choir – singers school]. *Khudozhestvennaya samodeyatelnost*, 8, 26–29 ; 9, 42–44 [in Russian].
3. Vakhniak, Ye. (1972). Dity vystupaiut v filarmonii [The children perform in the Philharmonic]. *Kultura i zhyttia*, 13 July, 3 [in Ukrainian].
4. Vakhniak, Ye. (1975). Oleksandr Soroka. Kyiv : Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
5. Vakhniak, Ye. (1978). Pamiat pro nei zhytyme u vikakh [Her memory will live forever]. In Holovashchenko, M., Nemyrovskiy, R. (Eds.). *Solomiia Krushelnytska: spohady, materialy, lystuvannia* : in 2 parts. P. 1. : spohady. Kyiv : Muzychna Ukraina, 266–268 [in Ukrainian].
6. Vakhniak, Ye. (1995). Pro interpretatsiiu khorovykh tvoriv S. Liudkevycha [About the interpretation of S. Lyudkevych choral compositions]. In: Bulka, Yu., Kyianovska, L. & Yakubiak, Ya. (Eds.). *Creativity of Stanislav Liudkevych*. Lviv, 85–100 [in Ukrainian].
7. Vakhniak, Ye. (1977). Khorove aranzhuvannia [Choral arrangement]. Kyiv : Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
8. Vakhniak, Ye. (2003). Khorovi tvory, solospivy, tvory dlia fortepiano [Choral works, solos, works for piano]. Pidkivka, O. (Ed.). Lviv : NVM polihrafichnoho tekhnikumu UAD [in Ukrainian].
9. Vakhniak, Ye. (1967). How to work on choral compositions acapella: methodological advices for amateur choirs. Kyiv : Vyrobnychyi kombinat muzfondu of Ukrainian SSR [in Ukrainian].

10. Hamkalo, I. (2010). *Moi spohady pro Stanislava Liudkevycha* [My memories of Stanislav Ludkevych]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problem*, 7, 347–359. Available at : http://nbuv.gov.ua/UJRN/khud_kult_2010_7_25 [Accessed: 04.02.2021] [in Ukrainian].
11. Hnatiuk, Yu., Rozumnyi, Ya. (Eds.). (1992). *Zbirnyk muzychnykh tvoriv na slova Markiiiana Shashkevycha: u 180-richchia vid dnia narodzhennia poeta* [A collection of musical works to the words of Markiyana Shashkevych: on the 180th anniversary of the poet's birthday]. Kyiv ; Winnipeg ; Lviv [in Ukrainian].
12. Derevianko, B. (Ed.). (1983). *Zelenyi mii kraiu: khorovy repertuar Hutsulskoho ansambliu pisni i tantsiu*. Kyiv : Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
13. Informer: Derevianko Bohdan, born in 1942. Interviewer: Chuchman Vasyl. Date of interview : 06.07.2016. Place of interview : Lviv.
14. Lezhanska, Z. (1966). *Pershyi khorovy konkurs-zvit* [The first choral competition-report]. *Vilna Ukraina*, 01 Jan. [in Ukrainian].
15. Lyha, V. (2001). *I proroste posiiane zerno. Yevhen Vakhniak: liudyna, mytets, pedahoh*. [Simple sifted grains: Yevhen Vakhniak: man, artist, pedagogue]. Lviv : Dyvosvit [in Ukrainian].
16. Mazepa, B. (1969). *Sketch about the artistic activity of the conductor and choir master Honored Artist of the Ukrainian SSR Yevhen Dmytrovych Vakhniak*. (Diploma thesis). Lviv State Conservatory named after M. Lysenko. Lviv [in Ukrainian].
17. *Opera studiya LNMA* [LNMA Opera Studio]. Available at : <https://op-studiya-lnma.webnode.com.ua/pro-nas/> [Accessed: 04.02.2021] [in Ukrainian].
18. *Osobova sprava Vakhniaka Yevhena Dmytrovycha* [Personal file of Yevhen Dmytrovych Vakhniak]. Archive of the Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko.
19. Chupashko, I. (Ed.). (2016). *Pobratymy* [Brotherhood]. Lviv : Rastr-7 [in Ukrainian].
20. Meeting protocols of the [conducting] department (30.08.1975–25.05.1976). State archive of Lviv region. (Reg.: Ф. Р-2056. Оп. 1. Спр. 858. 50 p.).
21. Anonymous. (2009). *Storinky istorii Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii im. M. V. Lysenka* [Pages of the history of the Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko]. Lviv : Spolom [in Ukrainian].
22. *Studentskyi khor Lvivskoi konservatorii im. M. Lysenka* [Student choir of the Lviv Conservatory named after M. Lysenko]. (1971). Gramophone record Г-33Д-34693-94. Archive of the “Boyan” Choir named after Ye. Vakhniak. (Reg. No. А-19710000).
23. *Employment record book of Vakhniak Yevhen Dmytrovych*. Collection of the Historical Museum of Nadvirna region. (Reg. No. KM–1145, P–341, 32 p.).
24. *Liudkevych, S., Kolessa, M., Kos-Anatolskyi, A., Karmaliuk, P. / at al. / (1972). Khor potrebuie uvahy i turboty* [The choir needs attention and care]. *Vilna Ukraina*, 22 Oct. [in Ukrainian].
25. Chupashko, I. (2008). *Volodymyr Vasylevych. Volia i dolia* [Volodymyr Vasylevych. Will and fate.]. Lviv : Afisha [in Ukrainian].
26. Chupashko, I. (2011). *Osoblyvosti vykonavskoi maisternosti Yevhena Vakhniaka ta Volodymyra Vasylevycha* [Peculiarities of performing skills of Yevgen Vakhniak and Volodymyr Vasylevych]. *Narodoznachchi zoshyty*, 3 (99), 497–502 [in Ukrainian].
27. Chuchman, V. (2015). *Yevhen Vakhnyak: conductor and educationalist*. *Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies*, 16, 1, 107–117 [in Ukrainian].

28. Chuchman, V. (2017). Musical composition of Yevhen Vakhniak. *Young Scientist*, 7 (47), 99–104 [in Ukrainian].
29. Chuchman, V. (2019). Yevhen Vakhniak creative heritage in Galicia choral tradition. (Candidate thesis). Public Higher Education Institution “Vasyl Stefanyk Precarpathian National University”. Ivano-Frankivsk. (Appendices volume, 179 p.). Available at : https://svr.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/5/2019/09/dis_Chuchman.pdf [Accessed: 04.02.2021] [in Ukrainian].
30. Yaminska, A. (1972). Lvivskyi studentskyi [Lviv Student [Choir]]. *Kultura i zhyttia*, 11 June [in Ukrainian].

CONDUCTING AND EDUCATIONAL WORK OF YEVHEN VAKHNIAK AT M. V. LYSENKO STATE CONSERVATORY OF LVIV

Vasyl CHUCHMAN

*Candidate of Art Studies,
Senior Lecturer of the Department of Musicology and Choir Art,
Ivan Franko National University of Lviv,
Valova Str., 18, Lviv, Ukraine, 79000
e-mail: vasyi.chuchman@lnu.edu.ua*

This article is devoted to the creative work of the famous conductor, teacher and composer Yevhen Vakhniak (1912–1998) which had a significant impact on the evolution of Ukrainian choral art. The purpose of this article is to focus the attention on long years conducting and educational work of Ye. Vakhniak at M. V. Lysenko State Conservatory of Lviv (now named M. V. Lysenko National Academy of Music of Lviv). We have analyzed the creative work of the conductor as head of men’s choir “Homin”, the choir of the opera studio, the student’s choir of the conservatory. We have identified artistic and worldview principles, repertoire priorities, features of conducting and performing style and educational approaches of the artist. We have briefly described his educational and methodological and compositional heritage. We provide the list of his most famous students and followers.

During forty years of his creative work at M. V. Lysenko State Conservatory of Lviv, Ye. Vakhniak showed himself as practical choirmaster, conductor pedagogue, teacher trainer, arranger, and composer. The choirmaster practical activity of the conductor proved his professional universalism, maturity, and meaningfulness of his individual artistic style, as well as his inclination to creative experiments and integration of innovative methods of work. The wide range of the conducting repertoire of the artist included many monographic concert programs, the priority was given to the choir music of Ukrainian composers and to the ecclesiastic pieces of Western European authors. Ye. Vakhniak was a very good interpreter and proactive promoter of choral pieces by Galician composers. His artistic and pedagogical principles were based on the principles of Christian morality and had expressive signs of quiet non-conformism in relation to the social order of that time. Ye. Vakhniak didn’t accept and never applied authoritarian methods of work. The key to his success was great erudition, professional competency, personal commitment, and sociability. Ye. Vakhniak’s knowledge and creative experience are recorded in his monograph, articles, educational and methodical manuals and textbooks, music prints, phonograms, press publications. Large number of students and choir performers who later became successful

professional musicians testify about high efficiency of Ye. Vakhniak as high school pedagogue, and the composer activity of the artist harmoniously complements the image of his universal creative personality of the Renaissance type.

Keywords: Yevhen Vakhniak, conductor, pedagogue, choir art, conducting and educational work, M. V. Lysenko State Conservatory of Lviv.

Стаття надійшла до редколегії 19.12.2023

Прийнята до друку 30.12.2023

УДК [378.4.016:78]:784.071.1(477)“18”:821.161.2-1“18”Т.Шевченко
DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.24.2023.12282>

**ВНЕСОК УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХІХ СТОЛІТТЯ
У РОЗВИТОК ВОКАЛЬНОЇ ПЕДАГОГІКИ
(НА МАТЕРІАЛАХ ТВОРІВ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА)**

Іванна ШТУРМАК-ЯРЕМИШИН

<https://orcid.org/0009-0003-3814-9935>

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музичного мистецтва
Львів, Україна
e-mail: shturmak.ivanna5371@gmail.com*

Розглянуто мовно-інтонаційний аспект шевченківської поезії та висвітлено її вплив на творчу діяльність українських композиторів ХІХ ст. Охарактеризовано основні здобутки музичної культури через призму вокальної шевченкіани композиторів ХІХ ст. Зосереджено увагу на вокальних творах для різних типів голосів та розкрито основні моменти їх вивчення. Розкрито постать Т. Г. Шевченка не тільки як письменника, а й як мелодиста.

Ключові слова: Т. Г. Шевченко, національна культура, традиції, вокальна музика, композитори ХІХ ст., вокальна педагогіка.

Постановка проблеми. Сучасне суспільство розглядає мистецьку постать Т. Шевченка як поета, але куди менше як прозаїка і художника. Для українців Тарас Григорович – це борець за волю нашої країни, символ духовного життя нації, символ її незалежності. Але ми зрідка згадуємо про Шевченка як про людину з пристрастями і почуттями, зі стійкими смаками та мистецькими вподобаннями, освіченого чоловіка, тонкого знавця світової культури. Ми більше говоримо про кріпака, а не про академіка. А проте це важливий факт, який допомагає досягнути всю величчя і багатогранність його таланту, зрозуміти його як інтелігента тонкої душі і світлого розуму...

Аналіз досліджень і публікацій. Музичні фольклористи, зокрема такі як Ф. Колесса, М. Грінченко, Д. Ревуцький, П. Козицький, чимало сучасних учених, музикознавців, збирачів усної творчості, доклали багато зусиль для поповнення фольклорної шевченкіани, для поглиблення знань про історію виникнення, розкриття музичного авторства деяких пісень та їх поширення.

Формулювання цілей статті. Метою цієї статті є спроба зробити теоретичний аналіз мовно-інтонаційного аспекту шевченківської поезії та висвітлити її вплив на творчу діяльність українських композиторів ХІХ ст. Також одним із завдань є відновлення історичної справедливості та науковій об'єктивності ролі українських

композиторів у збереженні та розвитку національної української музичної культури, зробити аналіз основних елементів написання музики до Кобзаря.

Виклад основного матеріалу. У наш час ця тема теж не залишається поза увагою. Це ми простежуємо у діяльності видатних науковців сьогодення, таких як Л. Кияновська, В. Кавун та ін. Однак усе-таки бракує ґрунтовних академічних досліджень цієї теми і, що важливо, її широкого пропагування і розповсюдження. Бракує “шевченківських вечорів у новому форматі”, де б висвітлювалися нові, цікаві, досі не відкриті загалу грані цієї непересічної, всебічно обдарованої особистості, твори якої не оминали жодного палаючого серця серед українських композиторів.

Шевченко належить до числа правдиво музичних поетів. Більшість своїх віршів він творив як пісні.

В одному із інтерв'ю Л. Кияновська дуже влучно описала ставлення Т. Шевченка до музики: “...Шевченко дуже добре відчував музику, навіть більше того – він навчився сам грати на фортепіано, виконував нескладні твори Моцарта і Бетховена. Він романтик за натурою – як же він міг творити свою поезію, не відчуваючи тогочасної музики в усьому її багатстві?! Поети того часу без музики не існували...” [6].

Українські народні пісні та думи стимулювали художньо-образну сферу поетичної спадщини Шевченка, а яскраво виражена їх мелодійність, наспівність перейшла і в поетичне слово Кобзаря. Корифей західноукраїнської професійної музики С. Людкевич зазначав: “Поезія Шевченка співна, ... повна логічної простоти і симетрії, мелодійних повторень, рефренів, відзвуків – за всіма психологічними правилами врізується в пам'ять” [5, с. 245].

Т. Шевченко увібрав у своїй поезії не тільки зміст, а й усі елементи та форми народної пісні. Хоча його поезія і не була безпосередньо пов'язана зі співом, проте всі ознаки української народної співучості перейшли у вірші поета. Багато з них мають таку ж ритмічну основу, як українська пісня. Тарас Григорович майстерно поєднав народну ритміку з класичною. Він розробив нову форму ритмічної організації вірша на основі народної пісенної традиції (так званий Шевченковий вірш). Багатогранність віршів Шевченка, їх своєрідний ритм, мінливість настроїв і широчінь думки завжди були приманливими для композиторів.

На тексти Великого Кобзаря композитори почали писати свої твори ще за його життя. Твори з “Кобзаря”, як писав М. Грінченко, оспівано в різних музичних формах. На творчість Шевченка відгукнулося понад 120 композиторів. Кількість творів на слова Шевченка сягає понад півтисячі. Майже не можна знайти жодного українського композитора, що не звертався б до поезії Т. Шевченка.

Одним з перших друкованих музичних творів на текст Шевченка є солоспів “Сирота” (“Нащо мені чорні брови”), автором якого став друг поета М. Маркевич (1847). Першою оперою на Шевченкову тематику стала “Катерина” М. Аркаса (1891), а першим балетом – “Лілея” К. Данькевича (1939).

Вивчаючи творчу діяльність наших композиторів ХІХ ст., ми неодноразово стикаємось із поезією Кобзаря.

До творчості Т. Г. Шевченка звертались видатні композитори України, а саме попередник М. Лисенка – С. Гулак-Артемівський. Композитор написав дві пісні на народні слова – “Стоїть явір над водою” (1858), “Спать мені не хочеться” (1861). Першу пісню присвячено Т. Шевченку. Як свідчать історико-документальні джерела, Т. Шевченко співав народні українські пісні, й досить часто – з С. Гулаком-

Артемівським [2, с. 95]. Як зазначає професор Л. Корній, у пісні “Стоїть явір над водою” втілюються типово романтичні мотиви козацької “неволі”, настрої журби і туги. У мелодиці цієї пісні С. Гулак-Артемівський спирався на традиції української пісні-романсу. Другу пісню – “Спать мені не хочеться” – написано в жанрі танцювально-жартівливої пісні [4, с. 232].

У другій половині XIX ст. багато пісень-романсів виникло на тексти Т. Шевченка. Музикальність поезії Т. Шевченка, її близькість до української народно-пісенної творчості, ідейно-художній зміст віршів, їх глибока народність сприяли тому, що ще за життя поета й потім з'явилася велика кількість народних пісень та народних пісень-романсів на його тексти. З цього приводу М. Грінченко писав: “Поезії Шевченка стають піснями, поета не тільки читають, але й співають” [1, с. 307]. На думку українських дослідників, до народних пісень на тексти Т. Шевченка належать наступні: “Нащо мені чорні брови”, “Думи мої, думи мої”, “Ой крикнули сірі гуси”, “Тяжко, важко в світі жити”, “Летить галка через балку”, “Плавай, плавай, лебедоньку”, “Така її доля” та багато ін. [4, с. 232, 233]. Серед народних пісень на тексти Т. Шевченка є й авторські твори, як, наприклад: “Заповіт”, створений учителем з Полтавщини Г. Гладким, “Рече та стогне Дніпр широкий” Д. Крижанівського та ін.

З-поміж інших композиторів, що писали вокальну музику на слова Шевченка, варто виділити В. Зарембу. Понад 30 пісень-романсів на вірші Т. Шевченка написав В. Заремба, серед них: “Якби мені черевички”, “Якби мені, мамо, намисто”, “Утоптала стежечку” та ін.). Ці твори скомпоновано для різних голосів у супроводі фортепіано, деякі з них набули широкої популярності. Пісні В. Заремби вирізняються, насамперед, простотою музичного змісту і форми, наспівною мелодиєю. В інтонаційній сфері композитор спирався, головню, на міський фольклор. На думку музикознавців, його пісні-романси ще не мають виразного народного характеру, і, як зазначив М. Грінченко, “від змісту шевченкових поезій вони досить далекі” [1, с. 357]. Гармонійно поєднати музику з народним характером вірша Т. Шевченка було нелегкою справою, і вперше по-справжньому це вдалося лише М. Лисенку.

Так, саме постать М. Лисенка стала переломною в історії українського музичного мистецтва та й української національної культури загалом.

Серед оригінальних музичних творів композитора на першому плані і кількісно, і вартісно стоїть “Музика до Кобзаря” Т. Шевченка. Композитор зумів тонко відчути поезію геніального поета, допомагаючи нам через музику відчутти душу Шевченкових творів. Як писав один з дослідників творчості композитора Л. Кобилянський, “Лисенкова музика – то наче чудові звукові фарби до Шевченкових розкішних малюнків олівцем” [3].

Музика до “Кобзаря” охоплює понад 80 вокальних творів (7 серій), об'єднаних єдиною тематичною основою. Складається вона переважно з солоспівів (56), однак містить й чимало дуетів, тріо, квартетів та хорів. Усі твори написані у супроводі фортепіано, і супровід цей, виходячи за рамки простого акомпанементу, несе значне мистецьке навантаження.

Найбільш численну групу творів на слова Шевченка становлять солоспіви. До пісенної групи належать такі романси, як “Якби мені черевички”, “Утоптала стежечку”, “Огні горять”, “Садок вишневий” тощо. В них часом звучать танцювальні, звукообразальні елементи. Романси другої групи часто наповнені

суспільно-соціального звучання, ритмічна і метрична свобода декламації сприяє драматизації музичних образів. До них належать такі драматичні монолози: “Ой умер старий батько”, “Мені однаково”, “Чого мені тяжко”, “У неділю вранці-рано”.

На чолі широко розбудованих вокально-інструментальних композицій М. Лисенка стоїть кантата “Радуйся, ниво неполитая”, яку справедливо вважають одним із найкращих творів усієї української музичної літератури. Ця прославна кантата втілює контрастні образи одного з найбільш революційних творів Шевченка “Подражаніє Ісайї”. Тут уперше в українській музиці втілено класичну п’ятичастинну форму твору.

Не менш ваговою є діяльність І. Воробкевича, який написав тринадцять хорів на тексти Т. Шевченка та композитора П. Сениці, у творчому доробку якого є десять солоспівів у двох серіях та сім хорових пісень на тексти “Кобзаря”.

Видатний український композитор П. Сокальський, починаючи від 50-х років XIX ст., писав романси, багато з яких стали відомими й часто виконують сучасні виконавці України та зарубіжжя. У нього є також декілька романсів на слова Т. Шевченка “Утоптала стежечку”, “Полюбила молодого козака дівчина”, “Дума” (“Есть на свете доля”, виданий у 1881 р.). У “Думі” (уривок з “Катерини” в перекладі російською мовою) композитор створив цей колорит у фортепіанному вступі, що має зосереджено-роздумливий характер. На думку професора Л. Корній, вокальна партія “Думи” не має такої виразної національної специфіки, як вступ, хоча у першому реченні вокалу простежуються певні зв’язки з інтонаційністю українських народних пісень [4].

Яків Степовий (псевдонім Якименко), що залишив спадщину зі семи солоспівів та одне сольне тріо “Над Дніпровою сагою” (сопрано, тенор, бас) у супроводі фортепіано на слова поета, теж не може залишатись поза увагою.

Учень М. Лисенка – К. Стеценко – додав до поезії “Кобзаря” небагато музики. Проте його одинокий солоспів ”Плавай, плавай лебедонько” (з “Тополі”), написаний у рисах мелодії і фортепіанної фактури, доволі виразний, що свідчить про неабиякий вплив науки М. Лисенка.

Елегійний Д. Січинський фігурує у музиці до ”Кобзаря” з двома солоспівами “У золотої, й дорогої” та “У гаю, гаю вітру немає” і кантатою у супроводі фортепіано “Лічу в неволі”.

Д. Ревуцький, досліджуючи багаточасову палітру народнопісенної творчості, яку певною мірою використав поет-кобзар, виділяє такі жанрові пласти, як історичні думи, балада “Хустина”, псалми та хори “Ой чого ти почорніло”, “У перетику ходила”.

З галицьких композиторів новітнього напрямку, мабуть, тільки В. Барвінський дав музичній літературі кілька творів на тексти ”Кобзаря”: ”Заповіт” та солоспів для сопрано ”Ой люлі, люлі”.

Навіть такий видатний композитор, як С. Людкевич не оминув поезію Тараса Григоровича. В цьому ми переконуємось читаючи його статті, у яких він писав: “Коли б не поезія Шевченка, я, мабуть, взагалі не став би композитором” [5].

Висновки і перспективи подальших пошуків у напрямі дослідження. Як ми бачимо, поезія Т. Г. Шевченка, очевидно, не є все-таки те саме, що українська народна колективна поезія. Вона – поезія індивідуальна, нероздільна від особи Шевченка, як безпосередній відблиск і вираз особливих почуттів поета. Мабуть, кожен

композитор, який писав на слова такого митця, мав би добре володіти не тільки музичною грамотою, а й відчувати основні риси української свідомості загалом.

Як уже було зазначено, українські композитори ХІХ ст. своєю творчою діяльністю доклали неабиякі зусилля для популяризації Шевченка між найширшими кругами української суспільності та досить вдало відчули внутрішні переживання генія української поезії.

Упродовж століть творчість поета залишається живим джерелом натхнення для композиторів. З плином часу ускладнюються засоби музичної виразності у її втіленні, розширюються жанрові межі: від народних та аматорських пісень до опер і ораторій, та інтерес до Шевченкової музики не згасає. Кожне покоління митців може знайти у поезії Шевченка нові риси біблійної мудрості та отримати імпульс для творчості.

Список використаної літератури

1. Грінченко М. Шевченко і музика. В кн. : М. Грінченко. Вибране. Київ : Рад. письменник, 1959. 456 с.
2. Кауфман Л. С. С. Гулак-Артемівський. Київ : Муз. Україна, 1962. 198 с.
3. Кобилянський Д. Микола Лисенко. Львів, 1930.
4. Корній Л. П. Історія української музики : [підручник]. Київ ; Нью-Йорк : Вид. М. П. Коць, 2001. Ч. III. 480 с.
5. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд. ред., вст. стаття і прим. З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 1999. Т. 1. 496 с.
6. Урбан О. Якби я був двічі рабом, за віолончель я б продав себе у рабство втретє... *День*. 2009. № 52.

References

1. Hrinchenko, M. (1959). Shevchenko i muzyka. V kn. : M. Hrinchenko. Vybrane. Kyiv : Rad. pismennyk.
2. Kaufman, L. S. (1962). S. Hulak-Artemovskiy. Kyiv : Muz. Ukraina.
3. Kobylianskyi, D. (1930). Mykola Lysenko. Lviv.
4. Kornii, L. P. (2001). Istoriia ukrainskoi muzyky : [pidruchnyk]. Kyiv ; Niu-York : Vyd. M. P. Kots, III.
5. Liudkevych, S. (1999). Doslidzhennia, statti, retsenzii, vystupy / uporiad. red., vst. stattia i prym. Z. Shtunder. Lviv : Dyvosvit, 1.
6. Urban, O. (2009). Yakby ya buv dvichi rabom, za violonchel ya b prodav sebe u rabstvo vtretie... *Den*, 52.

**CONTRIBUTION OF UKRAINIAN COMPOSERS OF THE 19TH CENTURY
TO THE DEVELOPMENT OF VOCAL PEDAGOGY
(BASED ON THE WORKS OF TARAS SHEVCHENKO)****Ivanna SHTURMAK-YAREMYSHYN**

*Ivan Franko Lviv National University,
Faculty of Culture and Arts,
Department of Musical Arts
e-mail: shturmak.ivanna5371@gmail.com*

The article examines the linguistic and intonation aspect of Shevchenko's poetry and highlights its influence on the creative activity of Ukrainian composers of the 19th century. The main achievements of musical culture are characterized through the prism of vocal Shevchenko composers of the 19th century. Attention is focused on vocal works for different types of voices and the main points of their study are revealed. The figure of T. G. Shevchenko is revealed not only as a writer, but also as a melodist. Examples of works with the help of which it is possible to improve the performance skills of the vocalist are given.

As we can see, the poetry of Taras Shevchenko is evidently not the same as Ukrainian folk, collective poetry. It is individual poetry, inseparable from Shevchenko himself, as a direct reflection and expression of the poet's unique feelings. Perhaps every composer who set music to the words of such an artist would need to possess not only musical literacy but also feel the fundamental characteristics of Ukrainian consciousness in general.

As noted earlier, Ukrainian composers of the 19th century exerted considerable effort through their creative endeavors to popularize Shevchenko among the widest circles of Ukrainian society and keenly felt the inner experiences of the genius of Ukrainian poetry.

Throughout the centuries, the poet's work remains a vibrant source of inspiration for composers. With the passage of time, the means of musical expression in its embodiment become more complex, and the genre boundaries expand: from folk and amateur songs to operas and oratorios, yet the interest in Shevchenko's music does not wane. Each generation of artists can find in Shevchenko's poetry new features of biblical wisdom and receive an impulse for creativity.

Keywords: Shevchenko, national culture, tradition, vocal music, the composers of the XIX century, vocal pedagogy.

Стаття надійшла до редколегії 19.12.2023

Прийнята до друку 30.12.2023

УДК 792.54.071.2 (477.83 – 25)

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.24.2023.12283>

**З УКРАЇНОЮ В СЕРЦІ. ПАМ'ЯТІ НАРОДНОГО АРТИСТА
УКРАЇНИ, ПРОФЕСОРА БОГДАНА БАЗИЛИКУТА
(ДО 85-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)**

Наталія ЮЗІЮК

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

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

Народний артист України, професор Богдан Базиликот – відомий український співак, провідний соліст Львівського театру опери та балету, митець, подвижник, а також визнаний викладач вокалу, який плідно працював на кафедрі театрознавства і акторської майстерності та на кафедрі музичного мистецтва факультету культури і мистецтв ЛНУ ім. Івана Франка.

У творчому доробку співака Богдана Базиликота були головні тенорові партії як західноєвропейського, так і національного класичного оперного репертуару, а також чималий пласт народних пісень. Майстерний педагог, він більш ніж півстоліття щедро ділився з молоддю своїми знаннями і вагомим особистим досвідом, відтак серед його найкращих вихованців є ціла низка лауреатів Міжнародних конкурсів.

Висвітлено яскраву концертну, виконавсько-просвітницьку та педагогічну діяльність народного артиста України, професора Богдана Базиликота – палкого популяризатора українського музичного мистецтва на українських теренах та за кордоном.

Ключові слова: М. Копнін, bel canto, гастрольні поїздки, творчий доробок, особиста Шевченкіана, концертно-просвітницька діяльність, педагогічна діяльність, навчально-методичні посібники, вихованці, лауреати Міжнародних конкурсів.

Робота над українською вокальною класикою збагачує творчість кожного мистця все новими й новими досягненнями, адже цей мистецький доробок вирізняється чіткими пропорціями форми, досконалим урівноваженням цілого й деталей, а також безпосередністю та романтичною піднесеністю, що потребує бездоганної емоційної виконавської концепції.
Богдан Базиликот

Видатний український співак і педагог Богдан Омелянович Базиликот – митець надзвичайно цікавий і неординарний. Виходець із селянської родини, він досягнув найвищих вершин виконавського мистецтва. Багатогранне природне обдарування

сформувало успішні мистецькі аспекти його творчої, науково-методичної та викладацької діяльності.

Фахівці високо оцінювали природну красу голосу і досконалість мистецтва співу артиста, відмічали, що Б. Базиликот належить до того типу співаків, кожний виступ якого на оперній чи концертній сцені магнетично діє на слухачів. У партіях, які він виконував, розкривався не тільки ліричний, а й драматичний талант митця. Голос його з багатством модуляцій передавав мінливість душевного стану і зміну настроїв його героїв, а яскрава експресія і, разом з тим, щирість та невимушеність природного співу, барвистість тембру голосу, гнучкість і пластичність кантилени, досконала дикція, глибоке проникнення в художній образ – усе це в органічному комплексі залишало виразний слід у серцях зворушених слухачів.

Народився майбутній оперний співак 24.08.1938 р. на Поділлі у с. Гадинківці, тепер Гусятинського р-ну Тернопільської обл., виріс у простій селянській родині. Пішов з життя 17.08.2020 р. у м. Львові після тривалої важкої хвороби.



Зростав майбутній співак, як усі сільські діти, допомагаючи батькам у щоденній праці, повсякчас співаючи, проте не думав про спів як про щось серйозне. У сільській хаті по радіоприймачу слухав визначних співаків, а оскільки концерти по радіо часто повторювалися, – він, зачарований голосами солістів, вивчив їх репертуар та підспівував їм, інтуїтивно сприймаючи вокальну техніку співу від найкращих оперних артистів світового рівня. Особливо вплинули на його мистецьке формування вітчизняні ліричні тенори Іван Козловський та Петро Білинник, а серед зарубіжних – представники італійського *bel canto* – Енріко Карузо та Беньяміно Джільї.

Спочатку майбутній артист обрав собі професію шкільного вчителя української мови і літератури, хоча у 1955 р. вступив на філологічний факультет Львівського державного педагогічного інституту (який згодом перебазували у Дрогобич) одразу на дві спеціальності: “учитель української мови та літератури” та “учитель музики і співів”. Пізніше все-таки переважила любов до співу.

Після закінчення навчання Б. Базиликот працював у педінституті викладачем вокалу, але ще й сам продовжував займатися співом у колишнього соліста Харківського

та Київського оперних театрів Михайла Копніна, учня відомого іспанського тенора Карлоса Баррери. Саме він навчив Богдана свідомого підходу до вокалу, розкрив секрети правильного, професійного співу знаменитого *bel canto*, а також заохотив до інтенсивного збирання і вивчення методичної літератури з предмета.

Уже в перші студентські роки молодий співак брав активну участь у різноманітних концертах та фестивалях, виступав по радіо, на телебаченні. Несподівано примхлива доля спрямувала талановитого філолога у мистецьку царину і стрімко здійняла до вершин професійної творчості. Влітку 1967 р. на заключному концерті у Києві Б. Базиликот гідно презентував Дрогобицький педінститут, про що “Радянська освіта” від 16 серпня 1967 р. написала: “...Базиликота Б. О., викладача Дрогобицького педагогічного інституту, ми віднесли до “ветеранів”, незважаючи на його молодий вік. За багато років участі в самодіяльності він набув професійної вокальної культури. Богдан Омелянович має голос оперного плану – ліричний тенор великого діапазону і незрівняної краси тембру. В його репертуарі багато оперних арій, романсів композиторів-класиків, пісень сучасних композиторів та народних пісень. Базиликот Б. О. – це єдиний виняток, коли республіканське журі не рекомендувало здібному співаку вчитися в консерваторії: воно одностайно вирішило, що співак має блискучу підготовку і може прикрасити сцену будь-якого оперного театру”.

Усупереч цій схвальній оцінці молодий філолог незабаром удосконаливав свою вокальну і акторську майстерність на вечірньому відділенні Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка, у класі оперного співака Миколи Шелюжка. Водночас удень продовжував займатися педагогічною діяльністю у педінституті.

У листопаді 1969 р. Богдан Базиликот став лауреатом І-ї премії республіканського фестивалю молодіжної пісні. Перед ним відкрилися нові цікаві творчі перспективи. Наприкінці 60-х – початку 70-х років минулого століття молодий співак з оркестром “Харків’янка”, а також із заслуженим ансамблем танцю України “Юність” уперше гастролює в Україні, згодом – за кордоном: у Бельгії, Болгарії, на Кубі.

У 1971 р., після закінчення Львівської державної консерваторії, Б. Базиликот стає солістом Львівського академічного театру опери та балету ім. І. Франка (тепер Львівський національний академічний театр опери та балету ім. С. Крушельницької), а від 1984 по 1990 рік знову поєднує творчу роботу з педагогічною, працюючи у Дрогобицькому педінституті.

Дебютом артиста у Львівському оперному театрі була партія Андрія з опери С. Гулака-Артемовського “Запорожець за Дунаєм”, а за нею – ціла низка інших. Молодий соліст вивчав оперні партії швидко, і за короткий час увійшов у весь чинний репертуар, співаючи усі провідні тенорові партії, також виконуючи ролі в оперетах та у поставах для дітей.

Репертуар співака загалом налічує понад 20 провідних оперних партій, серед них: Андрій в опері С. Гулака-Артемовського “Запорожець за Дунаєм”; Петро в опері М. Лисенка “Наталка Полтавка”; Герцог Мантуанський у “Ріголетто” Дж. Верді; Альфред у “Травіаті” Дж. Верді; Рудольф у “Богемі” Дж. Пуччіні; Дубровський в однойменній опері Е. Направника; Ленський у “Євгеній Онегін” П. Чайковського; Голіцин у “Хованщині” М. Мусоргського; Пінкертон у “Мадам Батерфляй” Дж. Пуччіні; Стефан у “Страшному дворі” (“Зачарований замок”) С. Монюшка; Ернесто в “Дон Паскуале” Г. Доніцетті; Федоровський у “Відродженому травні” В. Губаренка; Йотоко Міягі в опері “Ріхард Зорге” Ю. Мейтуса; Вальтер у “Тангейзері” Р. Вагнера; Ликов

у опері “Царева наречена” М. Римського-Корсакова; Туріду в опері “Сільська честь” П. Масканьї; Канію в “Паяци” Р. Леонкавалло; Барінкай у опереті “Циганський барон” Й. Штрауса; Граф Данило в опереті “Весела вдова” Ф. Легара; Генріх Айзенштайн у опереті “Летюча миша” Й. Штрауса; також ціла низка партій у дитячих операх.

Під час відповідальних гастролей Львівського театру опери та балету влітку 1974 р. у Києві серед вистав, запропонованих київським слухачам, також була опера “Зачарований замок” С. Монюшка. Столичні слухачі тепло приймали львівських артистів, музикознавці подавали у пресі схвальні відгуки. І в кожній статті критики обов’язково зупиняли свою увагу на ролях, у яких виходив на сцену Б. Базиликот, окремо висловлюючи схвальне враження від співу молодого тенора, як, наприклад, у публікації у “Вечірньому Києві» від 16 серпня 1974 р.: “...Вдумливим, вельми перспективним співаком-актором зарекомендував себе Б. Базиликот. Його дзвінкий тенор, сповнений ніжного суму й високого благородства в арії з курантами (“Зачарований замок” С. Монюшка) набуває цікавих тембрових барв”. [...] “...Молодий шляхтич Стефан в інтерпретації Базиликота по-юнацькі зворушливий, більш ліричний, ніж мужній. Знамениту арію з курантами він співає дуже емоційно, проникливо, особливо вдається артисту драматична кульмінація арії. Внутрішня чіткість, продуманість сценічної поведінки та вокальної характеристики образів у поєднанні з вокальною культурою дають підстави чекати від молодого співака дальших творчих успіхів”.

Для гастролей у Польщі Б. Базиликот вивчає польською мовою поетичні тексти окремих творів з програми, серед них – Арію Стефана з опери С. Монюшка “Страшний двір”, яку захоплені слухачі неодмінно вимагали повторити “на біс”.

На початку 1976 р. у столичному Будинку композиторів відбувся творчий вечір лауреата Державної премії СРСР, народного артиста України, композитора Анатолія Кос-Анатольського. Серед митців, яких автор запросив узяти участь у концерті, також був і Б. Базиликот, який виконав романс “Шумлять смереки” на вірші Дмитра Луценка (концертмейстер – Ярослава Матюха).

Від 1979 р. Б. Базиликот виступає в багатьох урочистих концертах у Києві, Австрії, Бельгії, Данії, Естонії, Латвії, Литві, Польщі, Угорщині, Югославії... І в яку б країну не вирушав співак із гастрольною поїздкою, – він обов’язково співає там арії з національних опер або народні пісні оригінальною мовою. З часом нагромадився чималий репертуар, і наприкінці 70-х років минулого століття співак вирішив підготувати до запису 15 народних пісень – по одній від кожної союзної республіки, серед них були, зокрема, українська – “Чорнії брови, карії очі”; литовська “Подумай, качечка”; туркменська – “Моя душа”; узбецька – “О, якби твоє личко”; таджицька – “Голубок”; молдавська – “Святковий день”; латиська – “Пісня молодого рибалки”; естонська – “Серце б’ється”; грузинська – арія Малхаза з опери “Даїсі” З. Паліашвілі та ін. Про те, як відбувалася робота над піснями, можна дізнатися у вступному слові “Пісня – праця Богдана Базиликота” професора Михайла Шалати до збірника “Українські пісні та романси з репертуару Б. Базиликота”, що побачив світ у видавництві “Каменяр” 2003 р.: “... Скільки праці, скільки наполегливості треба було, щоби втілити цей задум! І підбір репертуару, і вживання у зміст і психологію кожної пісні, і заучування чужих слів, правильної їх вимови (для того часто навідувався у військові частини, знаходив там естонця, грузина чи узбека й перевіряв себе – складав перед ним “екзамен”!)” [3, с. 6]. Неординарний репертуар зацікавив фірму грамзапису “Мелодія”, і 1979 року вона випустила платівку із записами цієї програми.

У 1991 р. – на початку українського Національного відродження, – побачила світ перша українська аудіокасета із записами заслуженого артиста Б. Базиликута. Вона мала символічну назву “Христос Родився! Коляди на Різдво Христове”. Запис під № 001 циклу народних колядок і шедрівок у виконанні співака був зроблений на новоствореній вітчизняній студії звукозапису “Аудіо України”. За три роки прийшла до слухачів ще одна аудіокасета – “Стрілецькі пісні Р. Купчинського”. Запис виконували у супроводі Національного оркестру народних інструментів України. Нині у золотому фонді Державної телерадіокомпанії України знаходиться 73 фондові записи (п’ять окремих програм) у виконанні артиста у супроводі оркестру Держтелерадіокомпанії та національного оркестру народних інструментів України. Серед них: “Маловідомі українські народні пісні та романси”; “Українські колядки в обробці Д. Січинського” (є у мережі YouTube); “Стрілецькі пісні Р. Купчинського в обробці Я. Ярославенка”; “Пісні вояків УПА” (є у мережі YouTube); “Пісні всіх колишніх 15 союзних республік мовою оригіналу”.

Уперше молодий співак узяв участь у святковому вечорі, присвяченому великому Кобзареві у березні 1970 р., – тоді у Львівській державній філармонії у його виконанні прозвучав романс Якова Степового “Ой три шляхи широкі” і народна пісня “Чорнії брови, карії очі”. Відтоді класичні твори та народні пісні, написані на тексти Т. Шевченка, завжди були в репертуарі самого артиста та його студентів – а відтак, з роками склалася Шевченкіана Б. Базиликута – окрема сторінка мистецького життя професора та його студентів.

На початку ХХІ ст. на Львівському обласному телебаченні були записані три святкові концерти циклу “У вінок Кобзареві”, в яких у виконанні студентів класу прозвучали такі твори: романси М. Лисенка, К. Стеценка, М. Аркаса, Д. Січинського; чотири солоспіви І. Соневицького, а також романси інших сучасних українських композиторів: В. Барвінського, Б. Фільц, М. Скорика, Ю. Мейтуса, М. Гайворонського та інших (концертмейстери – В. Баб’як, Н. Юзюк, Г. Скалзубов). У виконанні Б. Базиликута були записані речитатив та арія Андрія з опери М. Аркаса “Катерина”; “Три шляхи” – Я. Степового; “Минули літа молодії” – О. Нижанківського; “І золотої і дорогої” – Д. Січинського; народна пісня “Така її доля” – в обробці Ф. Надененка (записи є у мережі YouTube). Інтерпретація артистом кожного солоспіву щоразу виявляла все нові й нові ракурси розкриття філософської думки великого поета, особливо співзвучними йому були солоспіви-монологи, які потребували зрілості мистецької думки, тонкого проникнення в нюанси психологічного стану героя, глибокої зосередженості, вишуканої точності і класичної довершеності. У виконанні кожного твору співак виявляв майстерність ведення досконалої кантилени, пластичну лірику, експресію, м’якість тембру та гнучкість голосу [4].

У таких щорічних березневих концертах, які були започатковані професором 20 років тому, в останніх роках участь брали не лише студенти, а й з’їжджалися випускники минулих років, щоб віддати шану великому синові українського народу. Про високий професійний рівень мистецького виконання цих солоспів можна реально судити, прослухавши у мережі YouTube відеозаписи трьох концертних програм “Вокальна музика на слова Тараса Шевченка”.

Також варто відмітити значну виховну роботу, яку провадив останні два десятиліття професор Б. Базиликут зі своїми вихованцями, беручи участь у різноманітних просвітницьких концертах. Наприклад, 2013 р. аріями з опер Дж. Верді вшановано

200-літній ювілей геніального італійця та 135-річчя від дня народження великого українського тенора Модеста Менцинського. Сакральна вокальна музика, українська і зарубіжна, звучала 2015 р. на урочистих концертах з нагоди 150-річного ювілею митрополита Андрея Шептицького в Домініканському соборі м. Львова. Вокальна музика на слова Івана Франка звучала на концертах до 160-ї річниці від дня народження великого Каменяря, які з великим успіхом відбулися у львівському меморіальному будинку-музеї поета та у Хмельницькій філармонії восени 2016 р. У червні 2017 р. концертною програмою з творів з репертуару Соломії Крушельницької відбулося вшанування 145-ї річниці від дня народження славетної української співачки (концертмейстер – Г. Скалозубов).

З роками прийшло визнання. Богдан Базиликут 1979 р. став заслуженим артистом України, також у 1992 р. йому було присвоєно почесне звання “Народний артист України”, а у 1994 р. – звання професора.

У 1999 р. Б. О. Базиликута запрошують до Львівського національного університету імені Івана Франка на кафедру театрознавства та акторської майстерності новоствореного факультету культури та мистецтв, у 2005 р. – також на кафедру музичного мистецтва цього ж факультету. З 2004 р. він суміщає педагогічну діяльність у Львівській національній музичній академії імені М. В. Лисенка.

Різномісні вроджені таланти заклали підвалини успішних творчих задумів, а також рясної науково-методичної і викладацької діяльності народного артиста України, професора Богдана Омеляновича Базиликута. Не дивно, що серед найкращих вихованців класу професора є чимало лауреатів поважних Міжнародних конкурсів, солістів оперних театрів і філармоній. Його вихованці також займаються професійною постановкою вокальних голосів, передають новим поколінням методичні настанови свого викладача, плекаючи молоді таланти.

На підставі ґрунтовних теоретичних фахових знань та великого особистого виконавського досвіду професор Б. Базиликут пише “Навчальну програму з вокального класу” для впровадження у освітньо-виховний процес підготовки студентів музично-педагогічних факультетів вищих навчальних закладів. У програмі автор звертає увагу на важливі елементи постановки голосу, вказує на значення орфоєпії та дикції під час роботи над вокальним твором, на шкідливість “мікрофонного” співу, наголошує на необхідності вдумливого підбору пісень популярної музики до навчального репертуару з метою прищеплення молодому поколінню естетичного смаку.

Компетентність у філології (перша спеціальність!) дала професору змогу створити цікавий навчальний посібник: “Орфоєпія в співі” (Львів, 2001, з грифом МОН). Фахівці відмічають, що поради автора, викладені у посібнику, обдумані і перевірені досвідом філолога, який знає особливості оперного і камерного співу [1].

Для любителів вокального мистецтва і для тих, хто цікавиться українською піснею, а також для викладачів і студентів професор упорядкував і видав збірник “Українські пісні та романси з репертуару Богдана Базиликута” (2006), до якого увійшли відомі й сьогодні дещо призабуті бойківські, лемківські пісні, старовинні романси Поділля, пісні січових стрільців. У своєму вступному слові “Пісня – праця Богдана Базиликута” професор М. Шалата зазначив: “Такого ревного працелюба, такого відповідального за кожен виступ і за доручену справу, такого естета в житті і на сцені треба ще знайти! За довгі літа знайомства не відшукаю аніякісінького формалізму у ставленні Б. Базиликута до обов’язку” [3, с. 3].

Ще працюючи у Дрогобичі, Б. Базиликот видав два збірники Педагогічного репертуару вокаліста – для тенора (1994), а також для баса (1997). Згодом було надруковано такі збірники: “Хрестоматія вокальних творів для баса” (2006), з ґрунтовними методичними порадами, “Українські народні пісні для мецо-сопрано” (2010), а також “Ліричні пісні українських композиторів” (2018), де, крім хрестоматійно підібраних пісень українських композиторів різної доби, також подано до них вичерпну методичну частину щодо вокальної сторони, правильної вимови звуків української мови та інші коментарі.

Остання праця професора – Хрестоматія “Українські народні пісні для сопрано” для вищих навчальних закладів освітнянської сфери педагогічного спрямування – побачила світ лише 2023 р. завдяки старанням його учнів та концертмейстера класу професора Г. Скалозубова, які підготували збірник до публікації. У посібнику, крім низки рекомендованих пісень, у ґрунтовних методичних настановах подано вказівки професора про методику формування основ сольного співу усіх типів голосів та про вокальний процес у хорі. У “Роздумах” про українську пісенну творчість автор обґрунтовує історичну закономірність появи народних пісень, з’ясовує головні причини тимчасового гальмування народного піснетворення.

Отже, різносторонній вроджений хист та щоденне самовдосконалення сформувало винятково успішну, плідну творчу діяльність народного артиста України, професора Б. О. Базиликота у різноманітних аспектах: у виконавському, науковому та педагогічному, і вкрай важко визначити який аспект був провідним.

Особистий творчий досвід професора був ґрунтовною основою для прищеплення молоді професійних вмінь і навичок широкого спектру – тому його учні ставали співаками із яскраво виразною особистістю. Педагог скеровував і переконував, знаходив нові методи для розкриття їхньої індивідуальності, а відтак “дарував” кожному вихованцю персональний, притаманний тільки йому тембр голосу, забарвлення, діапазон і теситуру. Професор навчав їх культурі співу, ділився фаховими секретами творчого довголіття. У класі панував пієтет до вітчизняного мистецтва, рідного слова і народної пісні. Вихованці засвоювали не тільки засади суто вокальної майстерності, вони вчилися самостійно працювати над поетичним словом і над художнім образом, вдосконалювали знання рідної мови, а також виконували класичні твори мовою оригіналу.

Сьогодні найкращі вихованці класу плідно працюють викладачами вокалу у вищих і середніх навчальних закладах, передаючи традиції класу та професійні настанови свого незабутнього Вчителя наступним поколінням талановитої української молоді. Випускники класу також успішно працюють і на творчій ниві, співають на вітчизняних і зарубіжних оперних сценах, у різноманітних хорових колективах: у хорі Львівського національного академічного театру опери та балету ім. С. Крушельницької та хорі оперної студії Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, у хоровій капелі “Трембіта”, Галицькому камерному хорі та чоловічому хорі “Гомін”, у чоловічому октеті “Орфей” та музичній формації “Да Сапо”, у різноманітних вокальних ансамблях, беручи участь у закордонних гастролях. Удосконалюючи свій фах, багато вихованців класу професора стають лауреатами і дипломантами престижних Міжнародних конкурсів, серед них:

- Григорій Смолій – дипломант Міжнародного вокального конкурсу ім. А. Дворжака, 1997 р., Карлові Вари; випускник Дрогобицького педагогічного університету ім. І. Франка; тепер працює в оперному театрі м. Лімож (Франція).
- Олена Харачко – Ді Стефано – дипломантка Міжнародного сопранового конкурсу ім. Ренати Тебальді, 2002 р., м. Модена (Італія); випускниця Дрогобицького педагогічного університету ім. І. Франка; тепер працює в Італії за різними контрактами.
- Віталій Загорбенський – лауреат I-го Міжнародного конкурсу молодих виконавців “Кримська весна–2001”, м. Ялта, I-ша премія; магістрант Дрогобицького педагогічного університету ім. І. Франка; тепер соліст Львівського національного академічного театру опери і балету ім. С. Крушельницької.
- Віталій Вовк – лауреат III-го Міжнародного конкурсу молодих виконавців “Кримська весна–2003”, м. Ялта, I-ша премія; випускник Дрогобицького педагогічного університету ім. І. Франка; тепер артист козацького ансамблю в Німеччині.
- Андрій Стецький – лауреат Міжнародного конкурсу ім. М. Лисенка, 2012 р., V-та премія; випускник магістратури факультету культури і мистецтв ЛНУ імені Івана Франка; з 2015 р. учасник чоловічого вокального квартету LeonVoci.
- Степан Поліщук – лауреат Міжнародного вокального конкурсу “Giovanni Musicisti”, м. Тревизо (Італія), I-ша премія, 2015 р.; також лауреат Міжнародного конкурсу “Мистецтво ХХІ ст.”, III-тя премія, м. Київ, 2017 р.; магістрант факультету культури і мистецтв ЛНУ імені Івана Франка.
- Блез Малаба – студент факультету міжнародних відносин ЛНУ імені Івана Франка, наймолодший учасник півфіналу серед 20-ти оперних співаків світу BBC Cardiff Singer of the world; також лауреат Міжнародного конкурсу “Імпреза” в м. Камянець-Подільському, I-ша премія, 2015 р.; закінчив магістратуру Королівського музичного коледжу у м. Кардіф; тепер соліст Лондонського міського оперного театру.
- Наталія Кухар – лауреатка Першого Міжнародного фестивалю-конкурсу української ретро – музики ім. Богдана Весоловського, II-га премія, 2016 р., м. Львів; випускниця магістратури факультету культури і мистецтв ЛНУ імені Івана Франка; учасниця українсько-польського кабаре “Czwartha rano”; популяризаторка лемківської пісні і засновниця проєкту Лемко-співи.
- Оксана Шульба – лауреатка Міжнародного конкурсу “Мистецтво ХХІ ст.”, м. Київ, 2017 р., IV-та премія; випускниця кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ імені Івана Франка; працює у Львівському театрі естрадних мініатюр “І люди, і ляльки”, також у Львівському академічному обласному театрі ляльок; учасниця українсько-польського кабаре “Czwartha rano”.
- Юлія Єлькіна – лауреатка VI-го Обласного відкритого конкурсу вокального мистецтва імені Іри Маланюк, м. Івано-Франківськ, 2018 р., III-тя премія; магістрантка факультету культури і мистецтв ЛНУ імені Івана Франка; у 2017–2020 рр. – стажистка у Львівському національному академічному театрі опери і балету ім. С. Крушельницької; тепер артистка Галицького академічного камерного хору.
- Микола Мигович – лауреат XII-го Міжнародного конкурсу музичного виконавства, Krasiceń (Польща), 2018 р.; III-тя премія; магістрант факультету культури і мистецтв ЛНУ імені Івана Франка; працює у Муніципальному хорі “Гомін”; артист камерного хору Львівського національного академічного театру опери і балету ім. С. Крушельницької.

- Юлія Лев'юк – магістрантка факультету культури і мистецтв ЛНУ імені Івана Франка, вдосконалює майстерність у музичній академії Кракова (Польща) (Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie), на вокально-акторському факультеті, спеціальність – вокал; там працює: грає в проєкті *Otwarta Rampa* в театрі “*Rampa*” (Варшава); співає камерну музику в *Chopin Salon Nowy i świat Muzyki*; активна учасниця низки вокальних курсів: 1) Хорн, Австрія, Міжнародний фестиваль камерної музики “*Allegro Vivo*”, 06.08.2016–13.08.2016, професорка Клаудія Віска (Віденський університет музики і виконавського мистецтва); 2) Новий Сонч, Польща “XXII Міжнародні курси музичної інтерпретації”, 24.07.2017–13.08.2017, професорка Ольга Пасічник (українська оперна та концертно-камерна співачка); 3) Новий Сонч, Польща “XXIII Міжнародні курси музичної інтерпретації”, 15.08.2019–24.08.2019, професорка Клаудія Віска (Віденський університет музики і виконавського мистецтва); 4) Радзейовіце, Польща “XIV Варшавські Міжнародні курси. Фестиваль Польської Камералістики імені Мачея Падеревського”, 23.08.2020–29.08.2020, професорка Ольга Пасічник (українська оперна та концертно-камерна співачка); 5) дипломантка Міжнародного конкурсу вокального “*Viva Calisia*” (2023).

- Володимир Щур – лауреат X-го Міжнародного вокально-хорового конкурсу-фестивалю “Хай пісня скликає друзів”, м. Чернівці, 2019 р., 1-ша премія; магістрант факультету культури і мистецтв ЛНУ імені Івана Франка.

- Антоніна Вишнякова – магістрантка факультету культури і мистецтв ЛНУ імені Івана Франка; засновниця і керівниця вокальної молодіжної школи “*Cherry Sound*” (з 2019 р.), викладачка вокалу; учасниця вокального тріо “*LvivLadies (МАЖ)*” Наталія Стахів – Винницька – після закінчення Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка (бакалаврат, 2006–2011) по класу бандури та Прикарпатського національного педагогічного університету ім. В. Стефаника (магістратура, 2015–2017) по класу сольного співу, здобула кваліфікацію співачки та викладачки вокалу. Протягом 2011–2015, 2017–2020 рр. для удосконалення фахового рівня стажувалася у Б. О. Базиликута у Львівському національному університеті імені Івана Франка. Тепер працює у Львівській музичній школі № 3, де викладає гру на бандурі і вокал, а також є солісткою гурту “*Вишиванка*” у Львівському палаці мистецтв.

- Олег Садецький – магістрант Дрогобицького педінституту ім. І. Франка, 2015 р. дебютував у партії Герцога в опері Дж. Верді “*Ріголетто*” на сцені Львівського національного академічного театру опери і балету ім. С. Крушельницької.

- Богдана Грабова-Саганська – магістрантка кафедри музичного мистецтва Львівського національного університету імені Івана Франка; викладачка вокалу у Сокальській дитячій школі мистецтв ім. В. Матюка; переможниця Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів, зокрема дипломантка (2022) та лауреатка (2023) у дуєті “*Gal’Dana*” американського міжконтинентального радіофестивалю української пісні “*Співай рідною*” на радіо “*ETNO FM*” Sacramento, California, USA.

- Степан Дробіт – магістрант кафедри музичного мистецтва Львівського національного університету імені Івана Франка; провідний соліст Хмельницької обласної філармонії, виступив у партії Скарпіа в опері Дж. Пуччині “*Тоска*” у постановці оперної трупи названої філармонії; запрошений соліст 2017 р. для виступу в партії *Наббуко* в однойменній опері Дж. Верді на сцені Львівського національного академічного театру опери і балету ім. С. Крушельницької.

- Богдан Полюга – випускник Дрогобицького педагогічного університету ім. Івана Франка, у 1998–2000 рр. був солістом Львівської філармонії, також Київського (2004) і Львівського (2002–2003) національних академічних театрів опери і балету.

- Наталія Поліщук – заслужена артистка України; випусниця кафедри театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імені Івана Франка; дебютувала у партії Сільви у прем'єрній постановці однойменної оперети І. Кальмана у Львівському національному драматичному театрі ім. М. Заньковецької; виконавиця партії Наталки у фільмі-опері “Наталка Полтавка” М. Лисенка, знятого 2015 р. на ТРК у Львові.

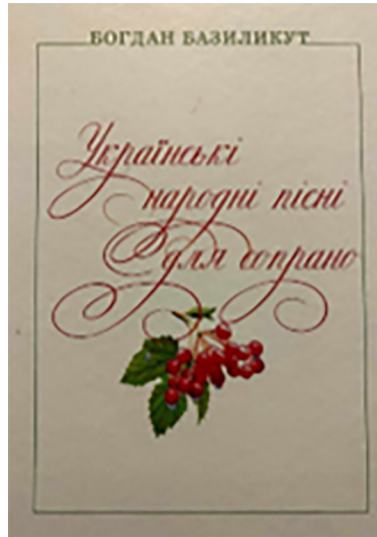
Богдан Омелянович Базиликот був визнаним педагогом – інтенсивний виховний і творчий процес, що вирував у його класі, винагороджувався високими результатами. Професорові була властива фанатична самовідданість улюбленій справі, і від усіх, хто його оточував – своїх партнерів по сцені, колеґ-викладачів, концертмейстерів і студентів, – він очікував того ж. Педагог запаливав учнів жертвним вогнем служіння мистецтву.



Продовжуючи гарну традицію, започатковану колись самим професором, у березні місяці 2023 р. учні його класу підготували концерт з вокальних творів на поезію Кобзаря, під час якого презентували останній збірник свого вчителя – Хрестоматію “Українські народні пісні для сопрано”.

На цей концерт зібралися випускники з різних міст, навіть з-за кордону, незважаючи на складні обставини у нашій країні. Так, у концерті виступали Юлія Лев’юк (яка спеціально приїхала з Варшави), Володимир Щур (приїхав з Хмельницького), Богдана Грабова-Саганська (приїхала з Сокало), Степан Дробіт (приїхав з Хмельницького), а також львів’яни Наталія Стахів-Винницька, Антоніна Вишнякова, Юрій Столяр.

У концерті було використано архівні виступи Богдана Омеляновича Базиликута. У його виконанні прозвучали наступні твори: стрілецька пісня “Ой та зажурились стрільці січовії”, Арія Андрія з опери М. Аркаса “Катерина”, а також один з його улюблених солоспів – “Родимий краю” В. Матюка.



Вела концерт випускниця класу професора, магістр Наталія Кухар, акомпанував солістам досвідчений концертмейстер, дипломант міжнародних конкурсів Григорій Скалозубов, ініціатор і головний організатор пам'ятного вечора.

Народний артист України, професор Богдан Базиликут був людиною без консервативних поглядів і застиглих догм, і це було вирішальною складовою творчої наснаги, життєдайним стимулом прогресивного розвитку. Артистична захопленість, ентузіазм та натхнення були притаманні не тільки його діяльності, вони були властиві його елегантній зовнішності, вишуканій поставі. Свій життєвий і творчий шлях Маестро торував як талановитий співак, видатний педагог, громадянин і щирий патріот України.

Додатки

Творчий доробок народного артиста України Б. О. Базиликута

Записи п'яти тематичних програм (73-х творів) на Українському радіо:

1. “Маловідомі українські народні пісні та романси”.
2. “Українські колядки в обробці Д. Січинського”.
3. “Стрілецькі пісні Р. Купчинського в обробці Я. Ярославенка”.
4. “Пісні вояків УПА” (є у мережі YouTube).
5. “Пісні колишніх 15-ти союзних республік мовою оригіналу”.

Записи трьох аудіокасет із концертними програмами:

1. “З Різдром Христовим”. 1990 р. (є у мережі YouTube).
2. “Стрілецькі пісні Р. Купчинського”. 1993 р. (є у мережі YouTube).

3. “У вінок Кобзареві”: цикл з трьох концертів. 2000, 2001, 2002 рр. (є у мережі YouTube).

Друковані навчально-методичні посібники професора Б. О. Базиликута:

1. Базиликут Б. Орфоепія в співі : навч. посібник Львів, 2001. 124 с.
2. Базиликут Б. О. Навчальна програма з курсу “Вокальний клас” (3-річний план навчання) / укл. Б. Базиликут. Дрогобич : НВЦ “Каменяр”, ДДПУ, 2003. 42 с.
3. Базиликут Б., Сятецький К. Навчальна програма : Спеціалізація (вокал). Львів, 2006. 40 с.
4. Базиликут Б. О. Педагогічний репертуар вокаліста : Бас / упоряд. Богдан Базиликут. Дрогобич, 1997. 152 с.
5. Базиликут Б. О. Педагогічний репертуар вокаліста : Романси та обробки народних пісень українських композиторів : Тенор / упоряд. Богдан Базиликут. Львів, 1994. 96 с.
6. Базиликут Б. О. Українські пісні та романси з репертуару Богдана Базиликута. Львів : Каменяр, 2003. 101 с.
7. Базиликут Б. О. Хрестоматія вокальних творів для баса. Львів, 2006. 150 с.
8. Базиликут Б. О. Українські народні пісні для мецо-сопрано [Текст, ноти] : навч.-метод. посібник / упоряд. і автор теоретичної частини Б. Базиликут. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2010. 194 с.
9. Базиликут Б. О. Ліричні пісні українських композиторів для мецо-сопрано [Текст, ноти] : навч.-метод. посібник / упоряд. і автор теоретичної частини Б. Базиликут. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2018. 236 с.
10. Базиликут Б. О. Українські народні пісні для сопрано : хрестоматія / упоряд. Богдан Базиликут. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2023. 166 с.

Список використаної літератури

1. Базиликут Б. О. Орфоепія в співі : навч. посібник Львів, 2001. 124 с.
2. Терещенко А. К. Львівський театр опери та балету імені Івана Франка. Київ, 1989. 208 с. ; іл. Із змісту [Про Б. Базиликута]. С. 143, 144, 146, 148, 149, 158, 161, 191, 201.
3. Базиликут Б. О. Українські пісні та романси з репертуару Богдана Базиликута. Львів : Каменяр, 2003. 101 с.
4. Юзюк Н. Маєстро Богдан Базиликут : творчий портрет. *Просценіум*. 2014. № 1–3 (38–40). С. 107–112 : фото.
5. Сайти, присвячені Богдану Базиликуту:
 - <https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=899784498url=https://uk.wikipedia.org/wiki>
 - <https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=899784498url=https://vue.gov.ua/>
 - <https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=899784498url=https://www.discogs.com/artist/>
 - https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=899784498url=https://irbisvfmf/cgiirbis_64.exe
 - <https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=899784498url=https://slovnk.me/dict/use/>

References

1. Basylycut, B. O. (2001). Orthoepy in singing : navch. posibnyk. Lviv.
2. Tereshchenko, A. K. (1989). Ivan Franko Lviv Theater of Opera and Ballet. A. Tereshchenko. Kyiv ; il. from the content [about B. Basylycut], 143, 144, 146, 148, 149, 158, 161, 191, 202.
3. Basylycut, B. O. (2003). Ukrainian songs and romances from repertoire of Bogdan Basylycut. Lviv : Kamenyar.
4. Yuzyuk, N. (2014). Maestro Bogdan Basylycut : creative porteraut. *Proscenium*, 1–3 (38–40), 107–112 ; photo.
5. Sites dedicated to the artist Bogdan Basylycut:
 - <https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=899784498url=https://uk.wikipedia.org/wiki>
 - <https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=899784498url=https://vue.gov.ua/>
 - <https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=899784498url=https://www.discogs.com/artist/>
 - <https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=899784498url=https://irbisvfmf/cgiirbis.64.exe>
 - <https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=899784498url=https://slovyk.me/dict/use/>

WITH UKRAINE IN HIS HEART. IN MEMORY OF PEOPLE'S ARTIST OF UKRAINE, PROFESSOR BOHDAN BAZYLYKUT (TO THE 85TH BIRTHDAY ANNIVERSARY)

Nataliya YUZYUK

*Ivan Franko Lviv National University,
Department of Musical Arts,
Valova Str., 18, Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: yuzyk.natalia@gmail.com*

The future opera singer Bohdan Basylykut, People's Artist of Ukraine, professor was born and raised in 1938 in the Ternopil region, in a family of simple laborers. He passed away after a long illness in 2020 in the city of Lviv. B. Basylykut sang in the school choir, mastered musical literacy on his own and learned to play the trumpet. At first, the future artist chose the profession of a school teacher. Although in 1955, he entered the philological faculty of the Lviv State Pedagogical Institute for two specialties at once: "teacher of Ukrainian language and literature" and "teacher of music and singing". Over time, the love of singing prevailed. After graduating from the Institute, B. Basylykut worked here as a vocal teacher, but continued to improve his performing skills the former soloist of the Kharkiv and Kyiv Opera Theaters Mykhailo Kopnin, a student of the famous spanish tenor Carlos Barrera. It was he who taught B. Basylykut a conscious approach to vocals, encouraged intensive collection and study of methodical literature on the subject, and, most importantly, revealed the secrets of correct, professional singing of the famous "bel canto". Even in his first student years, the young singer took an active part in various concerts and festivals sang on the radio, on television, the first favorable reviews of the press appeared. Soon the young singer

improved his vocal and acting skills at the evening department of the Lviv State Conservatory named after M. V. Lysenko in the class of Mykola Shelyuzhka. November 1969, B. Basylykut became the laureate of the first prize of the republican youth festival. The late 1960s and early 1970s, the young singer toured for the first time in Ukraine, later in Belgium, Bulgaria, and Cuba. Since 1971, the young singer has been a soloist of the Lviv Academic Theater of Opera and Ballet named after I. Franko (now Lviv National Opera and Ballet Theater named after S. Krushelnytska). B. Basylykut's creative works included all the leading parts of the classical Western European and Ukrainian opera repertoire. Since the end of the 1970s, B. Basylykut has been performing in many solemn concerts in Kyiv, he has toured a lot – in Austria, Belgium, Denmark, Estonia, Lithuania, Latvia, Poland, Hungary, Yugoslavia. And no matter which country the singer goes to, he always sings arias from national operas or folk songs in the original language. Over time, a considerable repertoire accumulated, and the singer prepared for recording 15 folk songs in the original language of each union republic. The unusual repertoire attracted the interest of the Melodiya record company, and in 1979 it released an album with recordings of this program performed by B. Basylykut.

At the dawn of the Ukrainian Renaissance, in 1991, the first Ukrainian audio cassette with the recordings of the honored artist B. Basylykut, "Christ was born! Christmas carols". Three years later, listeners received another audio cassette, "Striletskyi songs by R. Kupchinsky". Separate page of the artistic life of the singer and the students of his class was the annual preparation of thematic concerts from vocal works to poetic texts by T. Shevchenko. The beginning of the XXI century. Lviv regional television recorded three festive concerts from the cycle "To a wreath to Kobzar". Recent years, not only students have participated in such annual march concerts, but also many graduates of previous years have gathered.

From 1999 to 2020, People's Artist of Ukraine, Professor B. Basylykut worked at the faculty of culture and arts of the Lviv national University named after Ivan Franko. For teachers, students and all those interested in Ukrainian song, the professor organized repertoire collections: "Ukrainian and romances from the repertoire of Bohdan Basylykut", "Textbook of vocal works for bass", "Ukrainian folk songs for mezzo-soprano", "Lyrical songs of Ukrainian composers". The professor's personal creative experience was a thorough basis for inculcating young people with professional skills and a wide range of skills. Today, the students of the professor's class work fruitfully as vocal teachers, passing on the traditions of the class and the professional instructions of their unforgettable teacher. They also successfully work in the creative field, sing on domestic and foreign opera stages.

Therefore, the multifaceted gift of the people's artist of Ukraine, Professor B. Basylykut, formed an exceptionally successful, fruitful creative activity in various aspects: performing, pedagogical and scientific, and it is very difficult to determine which aspect was the leading one. The Maestro spent his life and creative career as a talented singer, an outstanding teacher, a citizen and a sincere patriot of Ukraine.

Keywords: M. Kopnin, bel canto, tour trips, creative contribution, disc (record), audio cassettes, Shevchenkian, concert and educational activity, educational aids, students, laureates of International competitions.

Стаття надійшла до редколегії 19.12.2023

Прийнята до друку 30.12.2023

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 792.2.091.6(477.54):821.161.1.09(092)

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.24.2023.12284>

“ДАМИ І ГУСАРИ” НА СЦЕНІ ХАРКІВСЬКОГО ТЕАТРУ МУЗИЧНОЇ КОМЕДІЇ (1968) ЯК ВИЯВ ТЕНДЕНЦІЇ “ДРАМАТИЗАЦІЇ” РЕПЕРТУАРУ

Юлія ЩУКІНА

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

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

Статтю присвячено єдиному в історії українського театру музичної комедії та оперети сценічному прочитанню комедії Олександра Фредро “Дами і гусари”. Виконана на сцені Харківського театру музкомедії (ХТМК) режисерами Ю. Фрідманом, Л. Синявським та актором Б. Яншевським і диригентом Б. Чебоксаровим, вистава стала відображенням тенденції урізноманітнення репертуару доби “відлиги”. Подано тенденцію пошуків театром музичної комедії нової природи акторської виразності у виставі малої форми. Для постановки характерною була висока ансамблева культура. Художники М. Ушац та О. Імберович створили яскравий візуальний образ постановки.

Ключові слова: Харківський академічний театр музичної комедії, Олександр Фредро, “Дами і гусари”, музична комедія, сценічне мистецтво доби “відлиги”.

Дослідження малознаного сегмента сценічного мистецтва України, яким є режисура театру оперети, має перед собою значні завдання. У 60-х роках ХХ ст., як і все сценічне мистецтво країни, театр музичної комедії інтенсивно шукав своє сучасне обличчя: репертуар, постановочну мову, манеру акторської гри. Головною проблемою науковця при розкритті теми цієї статті стала відсутність рецензій на виставу “Дами і гусари”. Ми опрацювали архів преси ХТМК за відповідні роки, втім, ані рецензії у місцевих виданнях, ані публікації під час гастролей театру щодо постановки “Дами і гусари” знайти не вдалося. Припускаємо, що ця ситуація пов’язана з такими чинниками. Наприкінці 60-х років минулого століття театр випускав щосезону п’ять повноцінних прем’єр і одну виставу для дітей. Головним предметом рецензій у той час були твори радянських авторів на сучасну тематику, а вже на вистави–класичні оперети обсяг критики був значно скромнішим. Музичну комедію “Дами і гусари” не можна було віднести ані до першої, ані до другої репертуарних груп. Крім того, сорокаріччя ХТМК, яке святкували у наступному

сезоні після випуску прем'єри, за О. Фредром, у публічній площині максимально сприяло ідеологічній ревізії його репертуару. Єдину згадку про цю постановку у фаховій літературі бачимо в монографії авторки цих рядків, присвячену творчій діяльності театрів оперети України другої половини ХХ ст.: “Крім сучасного водевілю типовими на сценах театру стали водевілі за класичними комедіями. Початок цій тенденції поклав у Харкові москвич Юрій Фрідман, поставивши водевіль Лева Соліна «Дами і гусари» за Олександром Фредро (1968), для якої було використано сценічний варіант п'єси Московського театру ім. Є. Вахтангова” [9, с. 97].

Під час підготовки цієї статті було з'ясовано, що ескізів до вистави “Дами і гусари” у фонді художників ХТМК, що зберігається в Харківському художньому музеї, немає. Додатковою проблемою вивчення постановки 1968 року стала нечисленність її учасників у сьогоднішні. Сценічне покоління 60-х відходить, і повномасштабна війна пришвидшує цей процес – упродовж перших місяців 2023 року один за одним пішли з життя корифеї ХТМК, заслужені артисти України Віктор Побережець (виконував головну у “Дами і гусари” роль поручника Едмунда) та Алла Хорольська (грала служницю Фрузю).

Отже, **матеріалом для дослідження** стали програмка вистави (з фонду Музею театрального, музичного та кіномистецтва України), інформація, вміщена у виданні “Театральний Харків” [2], два фото з вистави (з буклету до 60-річчя ХТМК 1989 року та особистого архіву Е. Климчук), текст невиданої монографії колишнього головного режисера театру В. Івченка (2009) [3], спогади деяких учасників вистави [4; 5; 7].

Попри очевидний брак фактологічних матеріалів, метою цієї статті є максимально повно реконструювати процес роботи ХТМК над втіленням комедії “Дами і гусари” та виявити особливості цієї вистави у контексті пошуків режисури українського театру оперети того часу.

Нам відома є дата прем'єри вистави – 2 грудня 1968 року. Тобто музична комедія в трьох діях “Дами і гусари” стала подарунком харків'янам до новорічного свята. Видання “Театральний Харків” зберегло авторів перекладу комедії О. Фредро з польської: Б. Бегак і Г. Кандієва. Автор віршів – А. Граве. Музика Л. Соліна. За спогадами В. Івченка, “До постановки було затверджено сценічний варіант п'єси Московського театру ім. Є. Вахтангова з музикою композитора Лева Соліна” [3, с. 34]. На єдиній – великій – сцені дореволюційного цирку “Муссурі” вистава без участі хору і балету здобула формат, близький до драматичного театру. П'єса О. Фредро є перлиною світової комедіографії. Значно збільшена стосовно оперети діалогова частина ролей потребувала від артистів осмисленої драматичної дії, вибудованої разом з режисером і партнерами. У плані яскравої театральності В. Івченко порівнював виставу “Дами і гусари” з постановкою тих років “Вам мое життя, сеньйоро!”, але наголошував на такій відмінності вистави за О. Фредро, як камерність [3, с. 34].

З чим було пов'язане звернення до матеріалу комедії О. Фредро у першому в Україні театрі музкомедії? Це відповідало і загально театральній тенденції в СРСР. Ю. Станішевський писав: “...у мистецькому середовищі поширювалася думка, що серйозна, проблемна п'єса втомлює глядача <...> і треба створювати легкі, розважальні спектаклі, переважно комедії та водевілі” [6, с. 508]. Крім того, від початку 60-х років минулого століття посилилася лінія адаптацій творів світової

класики до музичного театру. Вбачаємо в цьому заслугу диригентів Климентія Бенца, Аліси Відуліної та Бориса Чебоксарова, режисерів Мирона Лукавецького, Геннадія Макарчука, Самарія Однопозова, Леся Синявського, Валентина Івченка, троє з яких були випускниками дуже сильної на той час кафедри режисури драмтеатру в Інституті мистецтв ім. І. П. Котляревського. На цей час ХТМК заново прочитав “Сорочинський ярмарок” М. Гоголя, поставив “Клоп” В. Маяковського, “Любов актриси” (Адрієнна) за Е. Скрібом, “Бравий солдат Швейк” за Я. Гашеком, “Цілуй мене, Кет!” за В. Шекспіром, “Вам – моє життя, сеньйоро!” Ф. Дюмануара і А. Денері.

Включення головним режисером ХТМК В. Івченком до репертуару популярного в Польщі твору О. Фредро могло бути пов’язано з нещодавнім досвідом його самого та дружини – Елеонори Климчук – роботи в Польщі. Якщо захоплення польською модою та естрадою вплинули на особистий стиль акторки, то режисер настільки добре оволодів польською мовою, що згодом робив для видавництв літературні переклади з неї.

У програмці вистави, яку вдалося відшукати у виданні “Театральний Харків” за 1968 рік, а також отримати її оригінал з Музею театального, музичного та кіномистецтва України, значаться двоє режисерів: випускник ХІМ ім. І. П. Котляревського Ю. Фрідман, який наприкінці 60-х уже працював на телебаченні в Москві, та Е. Кожевников (практикант). Утім, більше запам’ятали учасники роботу над виставою “Дами і гусари” із Л. Синявським. Зокрема, репетиції сцен Зосі з Едмундом, за спогадами Л. Крижановської, проводив він [5, с. 2]. Важливим чинником у репетиціях стала належність головного режисера В. Івченка та режисера-постановника Л. Синявського до кола однодумців-шістдесятників. Л. Крижановська наголосила на такій рисі Л. Синявського як інтелектуалізм, глибока обізнаність на літературі [5, с. 2]. Вочевидь, він її успадкував від матері – багаторічної зберігачки духу родини “березільців”, літературно обізнаної, вимогливої та обдарованої Марії Чеботарьової.

В. Івченко згадав ще й про четвертого консультанта по роботі з акторами у “Дамах і гусарах” – помічника режисера заслуженого артиста України Бориса Олександровича Яншевського, який прийшов до ХТМК з Харківського театру російської драми, а до війни мав досвід виступів у кількох сильних театрах оперети країни. За словами В. Івченка, Б. Яншевський “багато зробив для створення творчої атмосфери в період репетицій і неодноразово допомагав порадою молодим акторам” [3, с. 35].

Диригент-постановник вистави Б. Чебоксаров був на час постановки “Дами і гусари” молодим випускником московської консерваторії. Він добре орієнтувався у сучасній музиці, а отже, міг добре прочитати з оркестром театру не лише класичну спадщину. Саме за нього в ХТМК проявилася тенденція вистав-мюзиклів. Алла Хорольська згадує Б. Чебоксарова як дуже талановитого, з почуттям гумору, професіонала, здатного вирішити будь-які творчі форс-мажори: “Якось приїхали на гастролі, а фура з костюмами та клавірами відстала в дорозі, так Борис перші вистави напам’ять диригував” [7, с. 2].

Концертмейстером, з яким солісти вчили вокальні партії, був Павло Леонідович Кулісич. Зі слів у 60-х роках ХХ ст. головної диригентки театру Аліси Відуліної він був досвідченим концертмейстером, володів іноземними мовами, знав історію та мистецтво. В об’єкті його уваги під час роботи з солістами

завжди перебувала культура вокального слова [1, с. 7]. А. Хорольська називала П. Кулісича «концертмейстером-музикознавцем, чоловіком з манерами (акторка також підтвердила, що фахівець знав французьку і ще кілька іноземних мов), а ще людиною з чудовим почуттям гумору, який міг на вокальному уроці спародіювати когось з артисток [7, с. 9]. Отже, припускаємо, що в плані стилю П. Кулісич міг дати цій виставі багато.

Попри те, що харківську виставу було виконано за сценічним варіантом театру ім. Є. Вахтангова, вони не були ідентичними. У виставі в драматичному театрі роль трагікомічного капельмейстера Казіка грав актор, який удавав, ніби керує камерним ансамблем музикантів. У програмці вистави “Дами і гусари” ХТМК ролі Казіка немає. Припускаємо, що під час дії актори могли апелювати до диригента справжнього оркестру Б. Чебоксарова, тим самим руйнуючи ефект “четвертої стіни”.

Вокальні партії з музичної комедії Л. Соліна були цілком осяжними навіть для випускників драматичного факультету. Оркестр та солісти мали справу з піснями, дуетами і терцетами, двома увертюрами (в увертюрі до першої дії було виразно чути тему гусарського маршу, а в увертюрі до другої – запановувала тема дуету Зосі та Поручника). Навіть вихідна пісня героїні Зосі потребувала жанрового акторського виконання як типово водевільна за стилем. Найбільш розгорнутою в першій дії була пісенна характеристика гусарського товариства (третім і четвертим номерами оркестр і четверо солістів виконували гусарські пісні). Характеристику почуттям Зосі та Едмунда у першій дії задавав грайливий вальс, більш комедійний, ніж ліричний. У середині вистави про зміну жанрової тональності Майора свідчив ностальгійний романс. Пам’ятаючи, як знався Б. Чебоксаров на джазовій музиці, не сумніваюся, що епізод, коли оплутаний кокетуванням Зосі Майор закохується в неї (тут музика Л. Соліна раптово набувала виразних ознак танцювальної джазової), ставав своєрідним стильовим сюрпризом для глядачів 60-х років ХХ ст. Окремим дуетом увиразнив композитор лінію взаємин Анелі і Ротмістра, водночас як образи Органової та Диндальської вокальної характеристики не отримали. За законами опереткової музичної драматургії, на початку третьої дії виникала комедійна розрядка від персонажів третього ряду – терцет і танок служниць з Бжегожем на мотив арії Зосі. Другим номером, у якому герой вистави міг виявити свою співочу душу, стало кульмінаційне аріозо розлуки Едмунда. У фіналі лунала сумна реприза романсу Майора у виконанні Майора, Ротмістра та Капелана.

В. Івченко згадував, що Ю. Фрідман запросив оформити виставу театрального сценографа Михайла Ушаца (Москва) і його дружину, художницю по костюмах Ольгу Імберович (Польща), наголошуючи, зокрема, на винятковій якості виконаної художниками роботи: “На ескізи костюмів та їх втілення до театру музичної комедії приходили дивитися студенти театрального і художнього інститутів разом із своїми викладачами” [3, с. 34].

На відміну від постановки “Дами і гусари” Театру ім. Є. Вахтангова, де костюми були просто побутово історичними, не прямо працюючи на жанр, навіть з двох фото харківської вистави вимальовується враження, як костюми О. Імберович відточували жанрову стилістику твору О. Фредро. Л. Крижановська також поділилася згадкою про технічно непросту мізансцену, яку вона з партнером мали виконати під час співу: посередині сцени стояла лава, яка у “драммомент” комедії роз’їдилася, унаочнюючи розлуку закоханих [5, с. 3].

Хореографом вистави був головний балетмейстер Віктор Нікітін, який працював у ХТМК від 1946 року, а головним фахівцем у балетному цеху був протягом 1950–1960-х років. Запрошували його і на окремі постановки до Одеського театру музичної комедії. Отже, В. Нікітін був досвідченим професіоналом, про якого А. Відуліна розповідала: “балетмейстер був вимогливим і наділеним неабиякою постановочною фантазією, полюбляв нестандартні яскраво театральні прийоми” [1, с. 5]. Підтверджують те, що В. Нікітін ставив гарні опереткові номери, і спогади А. Хорольської стосовно концертного номеру з вистави “Дами і гусари”. Удвох з Є. Суховерховим вони ще кілька років після зняття вистави з репертуару грали у концертах сцену і дует Анелі і Ротмістра [7, с. 7]. Очевидно, цей дует з імітацією грайливого алюру В. Нікітіним був поставлений винахідливо й театральньо, адже в музичному сенсі він є невибагливим.

Однією з виконавиць ролі Зосі була вихованка кафедри майстерності актора Елеонора Климчук, яка за кілька років навчання в Харківському театральному інституті та сезон роботи в Театрі російської драми увібрала в себе методи таких різних митців, як учень М. Кропивницького та Л. Курбаса Іван Мар’яненко, “європеєць” та інтелектуаліст Олексій Глаголін, прихильник психологічного театру Володимир Ненашев. Ймовірно, саме спілкування з тонким інтерпретатором класичної костюмованої комедії О. Глаголіним виплекало в акторки відчуття ігрових можливостей “легкого жанру”.

Іншою виконавицею ролі Зосі була салонна героїня Любов Крижановська, чий вокальний клас був незрівнянно вищим за спів Е. Климчук. У парі з Крижановською роль Ротмістра виконував молодий герой театру Володимир Подсадний. За визнанням тогочасного головного режисера, першим номером серед трьох виконавців Едмунда (третім був Геннадій Савченко) був у глядачів молодий характерний актор і співак-тенор Віктор Побережець [3, с. 35].

Є підстави вважати, що головний образ Майора у цій постановці “Дами і гусари” посунувся на периферію. Спочатку цю роль виконували характерний актор середнього покоління Костянтин Райданов і ветеран-фронтвик Павло Цуцура. Згодом у ролі Майора залишився і полишив по собі пам’ять працівників театру лише К. Райданов. Цьому акторові і в житті притаманне було певне “гусарство”. За спогадами А. Відуліної, він приїздив на роботу на мотоциклі, а після завершення вистави цей мотоцикл прикрашав букетами квітів [1, с. 3]. Виконання ним головної ролі Майора мало характер не так драматичний, як гри на ефект, оскільки в минулому К. Райданов був оперетковим простаком та не мав вагомої акторської школи.

Роль Ротмістра стала етапною в творчості трьох акторів театру різних поколінь: заслужений артист УРСР Кузьма Передерников – ставний і високий, у 1930–1940-х роках “герой”, а на той час характерний актор із сильним голосом-тенором, у виставі грав почергово дві ролі – Ротмістра і слугу Майора Рембо, іншого ад’ютанта Гжегоша (в програмці 1971 року – Бжегома) грав молодий обдарований гострохарактерний актор Є. Холодов. Певно, контрастність цієї пари – і в плані зросту, і в плані віку – створювала додатковий комедійний ефект.

Наймолодшим виконавцем ролі Ротмістра був Євген Суховерхов. Проте найбільш запам’ятався у цьому образі партнерам актор, чия оригінальна мистецька особистість височіла над чоловічим ансамблем вистави, такий, який особистісною глибиною та парадоксальністю не вкладався в рамки тривіальності “легкого

жанру”, Микола Гавриленко. Цей актор високої худорлявої статури в кожній ролі був пластично та мімічно виразний на рівні циркової ексцентрики. Можна собі уявити, з якою уїдливістю промовляв його Ротмістр репліки О. Фредра на кшталт: “Приїхали три баби, з котами, мопсами, канарейками...”. Е. Климчук наголошувала, що М. Гавриленка обожнювали всі – і партнери, і глядачі [4, с. 2]. А. Хорольська зізнавалася: “Граючи з Гавриленком, я ледь стримувалася, щоб не розреготатися. Він вмів так подати текст, що гумор був у кожному слові” [7, с. 3]. На колосальному імпровізаційному хисті актора наголошувала і Л. Крижановська [5, с. 2].

Роль Капелана у виставі грав корифей ХТМК режисер та актор-учень Леся Курбаса, володар колоритної гострохарактерної зовнішності, народний артист УзРСР Лесь Івашутич. Згодом цю роль доручили молодому характерному актору Олександру Котову. В. Івченкові найбільш запам’ятався третій виконавець: “Режисеру Юрію Фрідману вдалося передати у виставі за комедією Олександра Фредро певну легкість і тонкість в діалогах, чому чимало сприяв образ Капелана у виконанні Петра Рутинського” [3, с. 35]. Варійований акторами, які грали цю роль, на всі лади дотепний рефрен “Це не годиться, це не годиться” став своєрідною місткою формулою інтелектуального гумору цієї вистави.

Характеризуючи жіночі образи в постановці, В. Івченко віддавав якісну першість Ромуальді Коритек у ролі мадам Органової [3, с. 35]. Володарка колоритної фактури, за спогадами А. Хорольської, дружина экс-головного режисера театру С. Однопозова, Ромуальда була надзвичайно харизматичною акторкою [7, с. 4]. Також цю роль грали колишня героїня театру Алла Лундишева та субретка Надія Шадурська. У ролі Диндальської пріоритетною була корифей театру Лідія Романенко, акторка, яка влучно вміла передати гротесковий шарм дам з костюмованих п’єс. Утім, грала цю роль і актриса побутової характерності Неллі Сіль. По суті ж, роль Диндальської належала до ансамблевих. Молодшу сестру Ротмістра Анелю грали молоді красуні Валентина Джабраїлова та Альбіна Орловська. Другій була притаманна універсальність амплуа (від героїні до субретки) і така професійна риса, як виняткова фіксація ролі [7, с. 5].

Коментар В. Івченка свідчить про презентабельність постановки ХТМК: “Театр вів листування з Міністерством культури СРСР про гастролі у Польщі, оскільки поставлена москвичем Ю. Фрідманом вистава «Дами і гусари» О. Фредро привертала своїм неординарним рішенням глядачів і фахівців. Однак, у 1970-ті роки це був надто складний процес” [3, с. 35].

Однією з причин достатньо швидкого зняття успішної вистави “Дами і гусари” з репертуару ХТМК стала необхідність кількох хвиль уводів. У 1969 році перейшла до Київського театру оперети Л. Крижановська. Після приходу головним режисером Анатолія Самохліба в трупі ХТМК змінилося багато акторів-чоловіків. Об’єктивною причиною стала зміна акторських поколінь. Відходили найстарші корифеї: на початку 1972 року помер один із засновників театру Л. Івашутич. Невдовзі пішов з театру і його ровесник Кузьма Передерников. Утім, головною причиною списання вистави стала ротація в режисерському цеху. З режисерів, які опікувалися постановкою “Дами і гусари”, у 70-х роках минулого століття в театрі не лишилося жодного. Ю. Фрідман працював у столиці, В. Івченко звільнився, Л. Синявський раптово помер унаслідок лікарської помилки.

Приблизний час, коли вистава зійшла з репертуару – між кінцем 1971 та літом 1975 років (адже в гастрольному буклеті ХТМК 1975 року “Дами і гусари”

в репертуарі вже не значаться). Останній за часом документ, який вдалося відшукати в домашньому архіві вдови В. Івченка Е. Климчук, – це Репертуар ХТМК, надісланий до Міністерства культури СРСР (від 15 листопада 1971 року). В ньому відмічено двадцять п'ять позицій. 16-м пунктом серед них – “Дами і гусари”. Привертає увагу примітка: у зв'язку з тим, що гастрольний репертуар театру не дозволяє брати всі назви, то декілька п'єс з вищеперелічених на теперішній час “випали” з афіші театру. Для їх поновлення потрібно не більше 5–7 репетицій з усіма необхідними компонентами.

Тож, може бути, що після осені 1971 року виставу “Дами і гусари” не було поновлено.

Як підсумок, наведемо враження від вистави Л. Крижановської: “Ми всі дуже любили грати у «Дамах і гусарах». Тут, як ніде у виставах цього театру, панувала імпровізація. Найбільше задоволення актори отримували від цієї ігрової, імпровізаційної вистави. Складність роботи в ній полягала у тому, що ніколи не знати було, яку наступну репліку цього разу скажуть твої партнери. «Дами і гусари» – це була феєрична вистава!” [5, с. 4].

Через тридцять років головний художник ХТМК Тарас Шигимага створив макет та ескізи костюмів для постановки “Дами і гусари”, яку планував виконати режисер Харківського академічного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка Микола Яремків. Утім, саме у 2002 році, коли ця робота мала бути втіленою, художнім керівником Театру ім. Т. Г. Шевченка став Андрій Жолдак, чий погляд на репертуар був радикально відмінним. Ескізи та фото макета (в динаміці змін сценографічного образу від картини до картини) дають змогу скласти уявлення про задум проекту, який поки не знайшов свого втілення. Костюми Т. Шигимага та М. Яремків бачили як історично відповідні. А от сценографія була функціонально-образною. Єдина сценографічна установка була утворена станком, на якому щоразу в новий спосіб закріплювалася конструкція з аскетично графічних ширм (вони могли складатися гармошкою, могли розташовуватися як вертикальні жалюзі та ін.), що нагадувала водночас і будинок з вікнами, і вуличний ліхтар, головно, асоціювалася зі світом чоловіків. Біля лівого порталу – три плани ширм з тюлевими фіранками, що своєю квітчастістю “промовляють” про смаки сестер Майора. В іншій дії, обертаючись до глядача тильним боком, ширми мають емблеми з трофеями гусарів на полюванні. Основним рухомим елементом сценографічної установки став штандарт і герб гусарського полку, який, залежно від розстановки сил між персонажами, то гордовито здіймався над сценою, то загрозово нахилився, то звивався в якийсь дамський “локон”, а зрештою – падав долу, мов повалений у бою. Додатковими елементами сценографічного простору стали столовий гарнітур, більярдний стіл, мортіра, полкові барабан і труба.

Висновки. Серед вистав ХТМК за класичною драматургією 60–70-х років минулого століття “Дами і гусари” відрізнялися еталонною культурою прочитання та втілення. Визначальною рисою роботи ХТМК над виставою “Дами і гусари” було поєднання молодості команди постановників із досвідом та неабиякими ігровими можливостями талановитих акторів покоління засновників сорокарічного театру (адже Л. Івашутич, К. Передерников, Л. Романенко були сформовані під впливом методики театру “Березіль”), а також чарівливості, яскравої обдарованості акторів, які щойно прийшли до театру.

Перспективи розвідок у цьому напрямі. Джерелом подальшого дослідження впливу постановки “Дами і гусари” на естетику ХТМК є такі ресурси: примірник п’єси помічника режисера, партитура з нотної бібліотеки театру, папка з матеріалами про виставу (всі – у архіві театру, який від початку повномасштабної війни сховано); протоколи засідань художньої ради театру (вони, ймовірно, є у Фонді ХТМК за 1940–1969 роки), що зберігаються у Харківському державному обласному архіві. Однак, оскільки один з корпусів архіву внаслідок обстрілів у лютому–березні 2022 року був пошкоджений та не працює, під час підготовки цієї статті отримати доступ до цього важливого джерела інформації про виставу, на жаль, не вдалося.

Список використаної літератури

1. Відуліна А. Інтерв’ю від 14.05.2013. Інтерв’ю брала Ю. Щукіна. Харків, 2013. Архів автора. 13 с.
2. “Дами і гусари”. *Театральний Харків*. 1971. № 2. С. 54.
3. Івченко В. Магія оперети або Нариси з історії створення та роботи Харківського театру музичної комедії за 80 років (1929–2009). Комп’ютерний набір монографії (працю не видано). Харків, 2009. Архів Е. Климчук. 78 с.
4. Климчук Е. Інтерв’ю від 23.07.2021. Інтерв’ю брала Ю. Щукіна. Харків, 2021. Архів автора. 7 с.
5. Крижановська Л. Інтерв’ю від 07.09.2023. Інтерв’ю брала Г. Ботунова. Київ, 2023. Архів автора. 3 с.
6. Станішевський Ю. Український театр у перші повоєнні десятиліття. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України ; редкол. : В. Сидоренко (голова) та ін. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 501–532.
7. Хорольська А. Інтерв’ю від 12.10.2021. Інтерв’ю брала Ю. Щукіна. Харків, 2021. Архів автора. 10 с.
8. Шигимага Т. Інтерв’ю від 15.09.2023. Інтерв’ю брала Ю. Щукіна. Харків, 2023. Архів автора. 2 с.
9. Щукіна Ю. Творча діяльність театрів оперети і музичної комедії України II половини ХХ – початку ХХІ ст. : жанровий аспект. Харків : Колегіум, 2021. 368 с. ; іл.

References

1. Vidulina, A. (2013). Pro tvorchiy sklad Kharkivskoho teatru muzychnoi komedii u 1950–1960 rr. [On the creative staff of Kharkiv Theatre of Musical Comedy in the 1950s–1960s] [in Ukrainian].
2. “Lady i husary”. (1971). *Teatralny Kharkiv*, 2, 54 [“Ladies and Hussars”. Theatrical Kharkiv] [in Ukrainian].
3. Ivchenko, V. (2009). Magiia operety, abo Narisy z istorii stvorennia ta roboty Kharkivskoho teatru muzychnoi komedii za 80 rokiv (1929–2009) [The magic of operetta or Essays on the history of the creation and work of Kharkiv Theatre of Musical Comedy over 80 years (1929–2009)]. Arkhyv E. Klymchuk, Kharkiv. Unpublished [in Ukrainian].
4. Klymchuk, E. (2021). Pro partneriv u vystavi “Lady i husary” [About partners in the play “Ladies and Hussars”] [in Ukrainian].

5. Kryzhanovska, L. (2023). Pro vystavu "Damy i husary" [About the play "Ladies and Hussars"] [in Ukrainian].

6. Stanishevskiy, Yu. (2006). Ukrainyskiy teatr u pershi povienni desiatylittia. Narysy z istorii teatralnogo mystetstva Ukrainy XX stolittia [Ukrainian theatre in the first post-war decades. Essays on the history of theatrical art in Ukraine in the XX century]. Kyiv : Intertekhnolohiia, 501–532 [in Ukrainian].

7. Khorolska, A. (2021). Pro tvorchiy sklad Kharkivskoho teatru muzychnoi komedii riznykh rokiv [About the creative staff of Kharkiv Theatre of Musical Comedy of different years] [in Ukrainian].

8. Shyhymaha, T. (2023). Pro proekt postanovky "Damy i husary" u Kharkivskomu akademichnomu dramatychnomu teatri im. T. H. Shevchenka [On the project of staging "Ladies and Hussars" at T. H. Shevchenko' Academic Ukrainian Drama Theatre, Kharkiv] [in Ukrainian].

9. Shchukina, Yu. (2021). Tvorchyia diialnist' teatriv operety i muzychnoi komedii Ukrainy II polovyny XX – pochatku XXI stolittia: zhanrovyi aspekt [Creative activity of operetta and musical comedy theatres of Ukraine in the second half of the XX century – the beginning of the XXI century: a genre aspect]. Kharkiv : Collegium [in Ukrainian].

PLAY "LADIES AND HUSSARS" ON THE STAGE OF KHARKIV THEATRE OF MUSICAL COMEDY (1968) AS A MANIFESTATION OF THE TENDENCY TO "DRAMATIZE" THE REPERTOIRE

Julia SHCHUKINA

*Associate Professor and the head of the Dept of Theatre Studies,
Ivan P. Kotliarevskiy National University of Arts,
Constitution Sq., 11, Kharkiv, Ukraine, 61000
e-mail: kovalenko_752016@ukr.net*

The article is devoted to the only stage reading of the comedy "Ladies and Hussars" (Damy i Huzary) by Aleksander Fredro in the history of the Ukrainian theatre of musical comedy and operetta. Put on at Kharkiv Theatre of Musical Comedy (KhTMK) by directors Yurii Fridman, Les' Syniavskiy and Valentyn Ivchenko as well as conductor Borys Cheboksarov, the performance reflected the trend of diversity in the repertoire of the Thaw period. From a musical point of view, the production with music by Lev Solin, composed with the expectation of performance in a drama theatre, was not noticeable. However, this work reflected the tendency of the musical comedy theatre to search for a new nature of acting expressiveness in a small-form performance (only solo vocalists, without choir and ballet dancers). The production is characterized by a high ensemble culture. The leaders in the play "Ladies and Hussars" were not "heroes" and "heroines", but bright character actors of the older generation (Mykola Havrylenko as Captain, Romuald Korytek as Orgonova). Significantly increased in relation to operetta or musical comedy, the dialogue part of the personages simply required from the actors a meaningful dramatic action, built together with the director and partners. Artists Mykhailo Ushats and Olha Imberovych created a vivid visual image of the performance. Assistant director Borys Yanshevsky, a former leading actor of Kharkiv Russian Drama Theatre, and Pavlo Kulisich, theatre accompanist, polyglot and art critic, worked with the actors to polish the special style of playing roles in classical Polish comedy, as well as

the characteristic phrasing of vocal parts. The actors involved in the production of “Ladies and Hussars” remembered their work as a feast of the game, with unpredictable results thanks to skillful partner improvisation. The layout and sketches of costumes by Taras Shyhymaga, the main artist of KhТМК, prepared for production of “Ladies and Hussars” on the stage of Т. Н. Shevchenko Academic Ukrainian Drama Theatre, Kharkiv (director Mykola Yaremkiу, 2002) also analyzed in the article.

Keywords: Kharkiv Academic Theatre of Musical Comedy, Aleksander Fredro, “Ladies and Hussars”, musical comedy, performing arts of the years of the Thaw.

Стаття надійшла до редколегії 19.12.2023
Прийнята до друку 30.12.2023



Елеонора Климчук – Зося. “Дами і гусари”.
Харківський театр музичної комедії. 1968.
Фото з Музею театрального, музичного
і кіномистецтва України.



Т. Шигимага. Ескіз костюму Майора.
“Дами і гусари”. Реж. М. Яремків.
2002. Виставу не проведено.



Т. Шигимага. Макет
до вистави ХДАУДТ
ім. Т. Г. Шевченка
“Дами і гусари”. 2002.
Реж. М. Яремків.
Виставу не проведено.

УДК 792.071.2.028-056.45(477)“19/20”

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.24.2023.12285>

**ЛАРИСА КАДИРОВА: МАЛОВІДОМІ ГРАНИ МИСТЕЦЬКОГО
ТАЛАНТУ (ЕСКІЗИ ДО ТВОРЧОГО ПОРТРЕТА НАРОДНОЇ
АРТИСТКИ УКРАЇНИ З НАГОДИ 80-РІЧНОГО ЮВІЛЕЮ)**

Світлана МАКСИМЕНКО

<https://orcid.org/0009-0006-6464-8991>

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра театрознавства та акторської майстерності,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: svetmax59@gmail.com*

Статтю присвячено ювілею народної артистки України Лариси Кадирової та урочистостям, які відбулися з цієї нагоди у Київській академічній майстерні театрального мистецтва “Сузір’я” (15 вересня 2023 р.). Виставою “Тасмниця Шопена” за мотивами роману “Мадам Пилінська і тасмниця Шопена” Е.-Е. Шмітта (переклад Івана Рябчія) за участі акторки розпочато святкування у Києві. Коротко аналізовано творчу діяльність та знакові ролі видатної української артистки Л. Кадирової у період її праці у Львівському українському драматичному театрі імені Марії Заньковецької (1963–1993) та від 1993 р. – у Національному академічному драматичному театрі імені Івана Франка. Крім загальної характеристики акторської творчості, акцентовано на художньо-адміністративній, культурологічній, педагогічній діяльності мисткині, яка особливо яскраво проявилася у київський період.

Упродовж сімнадцяти років (2004–2021) Лариса Кадирова була ініціатором та організатором (на базі Київського національного театру імені Івана Франка) проведення єдиного в Україні Міжнародного театрального фестивалю жіночих монодрам “Марія”, який став важливою ознакою відкритості культурно-мистецького простору незалежної України для театральної Європи та світу.

Виокремлено те найвагоміше, що надбала та привнесла у соціокультурне та духовне життя незалежної України Лариса Кадирова, зазначено її громадянську позицію в умовах російсько-української війни. На прикладі широкого спектра творчості показано вагомий внесок мисткині у розбудову націоцентричної України.

Ключові слова: артистка, майстер сцени, творчість, фестиваль монодрам, авторська концепція, театральна мова, педагогіка, культурний діяч.

Знакова для українського театру подія відбулася 15 вересня 2023 р. у Київській академічній майстерні театрального мистецтва “Сузір’я”. Там виставою “Тасмниця Шопена”, за мотивами роману “Мадам Пилінська і тасмниця Шопена”, всесвітньо відомого письменника і драматурга Е.-Е. Шмітта (переклад Івана Рябчія),

розпочалися святкування з нагоди ювілею народної артистки України Лариси Кадирової (режисер-постановник та сценограф вистави – народний артист України Олексій Кужельний).

Лариса Миколаївна Кадирова (народилась 10 вересня 1943 р. у Ташкенті, Узбекистан) – Народна артистка України (1982), відома театральна діячка, педагог, державні нагороди та відзнаки якої важко перелічити в одній публікації, тому вдамося тут лише до зазначених головних у вільній енциклопедії Вікіпедія: “Незмінний директор Міжнародного театрального фестивалю жіночих монодрам «Марія» з часу його заснування (2004). Лауреатка премії «Київська пектораль» у номінації «За вагомий внесок у розвиток театрального мистецтва» (2019). Закінчила драматичну студію при Театрі імені Марії Заньковецької (1963, майстерня Б. Тягна) та Київський державний інститут театрального мистецтва імені І. Карпенка-Карого (1981). Працювала у Львівському українському драматичному театрі імені Марії Заньковецької (1963–1993). Паралельно з роботою в театрі Лариса Кадирова навчалась на мистецтвознавчому факультеті художнього інституту імені І. Рєпіна Ленінградської Академії мистецтв. З 1993 року – актриса Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка та театру «Сузір’я». З 1993 р. – президент міжнародної благодійної організації «Міжнародний інститут театру» (Український центр), з 1998 – професор Національної музичної академії імені П. Чайковського. Лауреат Шевченківської премії за 2008 рік. Лауреат Театральної нагороди імені Марії Заньковецької. Заслужений діяч мистецтв Автономної Республіки Крим. Артдиректор Міжнародного фестивалю «Боспорські агони». Голова правління благодійної організації «Шевченківський фонд ХХІ». Директор-художній керівник міжнародного фестивалю моновистав актрис «Марія». Член Національної спілки театральних діячів України” [1].

Того теплого осіннього вечора у ошатній будівлі театру “Сузір’я” (перший в Україні ангажементний театр, створений у 1988 році О. Кужельним) змогло зібратись лише тісне коло шанувальників творчості Лариси Кадирової. По-перше, сама ювілярка наголошувала, що воєнний час – не для масових святкувань. Тому – жодних букетів! Ювілей – це один із приводів допомоги нашим ЗСУ та (замість квітів) долучитися до збору коштів на адресну допомогу нашим захисникам на фронті. По-друге, саме камерне приміщення театру “Сузір’я” по вулиці Ярославів Вал, 14-Б, у Києві (у стилі модерн початку ХХ ст., збудоване власником кінних заводів Леонтієм Родзянком) – з ліпленням, позолотою, різьбленням по дереву, інкрустованим візерунчастим паркетом, камінами та гербом, датованим “1908” – налаштовує глядачів на особливо довірливу атмосферу дійства, а акторів – на високу планку постановочної та виконавської культури. “У виставах беруть участь найкращі актори столичних театрів – народні та заслужені артисти України, а також театральна молодь. Серед зірок українського театру, що протягом усіх театральних сезонів дарували прихильникам театрального мистецтва свій талант, відомі майстри сцени Надія Батурина, Лариса Кадочникова, Лариса Кадирова, Людмила Лимар, Раїса Недашківська, Степан Олексенко, Ада Роговцева, Богдан Ступка, Микола Рушковський, Валерія Чайковська” [2].

Нечисленне, але добірне товариство у глядній залі, уроча і лаконічна промова перед виставою господаря та художнього керівника театру Олексія Кужельного – налаштовували присутніх на унікальність дійства. А воно було дійсно неповторне! Не вперше переглядаючи виставу “Таємниця Шопена”, впіймала себе на думці: так

грали корифеї! Курбасова “радість від грання” у Л. Кадирової в ролі пані Пілинської пронизували кожную секунду її сценічного життя. Тут життєвий досвід та віртуозне володіння фахом артистки Кадирової (за мінімалізму сценічного простору, мізансценічної режисерської “скупості” – по центру лише музичний інструмент – піаніно, у виставі діють двоє акторів) захоплювало глибиною її проникнення у психологічні нюанси сценічного образу героїні. Дивакувата відлюдниця і талановита піаністка Пілинська (Л. Кадирова) у процесі спілкування зі своїм юним початківцем-піаністом Еріком – артист Олександр Бондар – розкривала протягом вистави не так технічні секрети володіння музичним інструментом, як оголювала основну світоглядну філософію та “таємницю” успіху музиканта: жертвоне, безкомпромісне служіння музиці, якій, як і кохання, мусиш посвятити себе до решти!

“При зустрічі з мадам Пілинською, за плечима якої роки життя і служіння музиці, молодий чоловік з подивом дізнається, що аби стати довершеним піаністом і зрозуміти музику, потрібно зовсім інше. І Пілинська-Кадирова відкриває йому двері у це «щось інше» [...]. Взаємодія акторів, що представляють своїх персонажів, ведеться, наче поєдинок. Спочатку вони приглядаються одне до одного, перевіряють на внутрішню міцність, потім відбувається ламання стереотипів спілкування, згодом долається непорозуміння, виникає вдячність за можливість – для мадам Пілинської поділитися, а для Еріка – за відкриття всесвіту мистецтва” [3].

У цій виставі театральний дебютант О. Бондар (музикант, студент Національної музичної академії імені П. Чайковського) за час своєї практичної роботи на сцені з педагогом – професором Л. Кадировою – “виріс” як актор і музикант. Тож “театральна педагогіка” Кадирової, вихованиці львівської заньківчанської акторської школи, дає свої плідні результати. Власне, завжди ювілей – хороша нагода підвести певний підсумок зробленому та накреслення координат майбутнього руху.

Показана вистава, її планка заявленого високого мистецького рівня дають підставу авторці цих рядків (котра росла та формувалась на кращих виставах за участі Л. Кадирової у Львові, пізніше – на фестивально-гастрольній та суспільно-громадській діяльності артистки у київський період) виокремити найвагоміше, що, вважаємо, надбала та привнесла у соціокультурне та духовне життя України Лариса Кадирова.

Отож різносторонньо обдарована артистка виявила ще замолоду фаховий інтерес до образотворчого мистецтва (навчалась на мистецтвознавчому факультеті Художнього інституту ім. І. Рєпіна Академії мистецтв у Ленінграді та на театрознавчому факультеті Київського театального інституту імені Івана Капенка-Карого), практично провадила театральну-менеджерську діяльність (організувала впродовж сімнадцяти років Міжнародний фестиваль жіночих монодрам “Марія”), була активним громадсько-культурним діячем.

Чи не забагато це як для однієї особи? Для пересічної людини, безумовно! Щодо Лариси Кадирової, напевно, суперлятиви тут видадуться безсилим перед міцністю духу, вродженою чоловічою силою характеру у тілі ніжної, тендітної жінки... Її працездатності, вмінню концентруватися на головному, нерідко свідомо позбавляючи себе зрозумілих і виправданих загальнолюдських бажань (скажімо: келих вина після вистави чи зайва калорія солодоців увечері?), здається, не має рівних.

Шлях Кадирової у мистецтві – свідомий чернечий постриг театру-монастиря Єжи Гротовського, вічна праця в царині антропології театру Евдженію Барби, пошуки курбасівського розумного Арлекіна, невтомна праця в царині людського духа за Станіславським, проникнута глибинною мудрістю філософа і реформатора українського театру II-ї половини XX – початку XXI століть Сергія Данченка... Усі ці знакові постаті європейського театру (в різний час та у різний спосіб) проникли в її розум, серце, душу, психофізику актриси та її сценічних героїв, доставши у креації Кадирової неперевершених Марію Заньковецьку (“Марія Заньковецька” І. Рябокляча, реж. О. Ріпко); Донну Анну (“Кам’яний господар” Лесі Українки, реж. С. Данченко); Федру (“Федра” Ж. Расіна); Ларису Огудалову (“Безприданниця” О. Островського); Ельміру в “Тартюфі” Ж.-Б. Мольєра, Риту (“Чорна Пантера і Білий Ведмідь” В. Винниченка) – в режисурі Алли Бабенко; Жінку (“Любовна відповідь чоловікові в кріслі” Г.-Г. Маркеса, реж. О. Кужельний); вікові ролі – Старої (“Стара жінка висиджує” Т. Ружевича, реж. З. Хшановський), Баби Юстини (“Не плачте за мною ніколи” за М. Матіос, реж. С. Павлюк) та інші, що засвідчили широту творчого діапазону майстра української сцени. Як бачимо, Лариса Кадирова безболісно і повноцінно перейшла від жанрової природи ліричних героїнь (Мавка) – до трагіфарсової старої Баби Юстини та ін. Що за цим стоїть? Можна лише здогадуватись про це вузькому колу, посвячених у акторську професію. Це шлях пустельника в конкурентному і жорсткому мегаполісі. Там виживає і стає успішним лише найсильніший. Що доводиться втрачати актрисі, щоб реалізуватися у театрі? Про це треба запитати Марію Заньковецьку, Катерину Білокур, Марію Примаченко, Сару Бернар, Едіт Піаф, Мерилін Монро (список зумисне зупиняю)...

Позбавляючи себе у реальному житті звичного “жіночого щастя”, актриса-митець стає “іконою стилю” та прикладом для наслідування тисячам глядачів і глядачок, котрим пропонує ключ до розв’язання численних життєвих колізій на прикладі долі своїх сценічних героїнь. Кожна роль артистки – віртуальне втілення її власної історії. Тільки таким шляхом у театрі можна потрясати людські душі. У цьому – вічна принада і магія сцени. Тут Кадировій немає рівних!

Про таких, як народна артистка України Лариса Кадирова, говорять: сама себе зробила. І в цьому сенсі її успішна акторська кар’єра й тут стає винятком із правила: сьогодні невелика, але міцна родина мисткині – син Максим, невістка Світлана, онука Анна є однією творчою командою менеджерів, адміністраторів, співорганізаторів Кадирової в її активній фестивально-гастрольній діяльності.

Упродовж сімнадцяти років (2004–2021) Лариса Кадирова була ініціатором та організатором (на базі Київського національного театру імені Івана Франка) проведення Міжнародного театрального фестивалю жіночих монодрам “Марія”, який став важливою ознакою відкритості культурно-мистецького простору незалежної України, виявив на столичній сцені театру імені Івана Франка феномен монотеатру як окремого виду сценічного мистецтва. На початку XXI ст. це явище було в Україні малознаним, малозрозумілим (як для акторів, так і театрознавців), малопоширеним різновидом театру, що здебільшого асоціювався у фаховому середовищі (і небезпідставно!) як вияв акторського егоцентризму чи бажанням повнішої самореалізації.

Сьогодні, на початку XXI ст., коли особливе зацікавлення викликають “авторські” концепції наукових досліджень соціокультурних, геополітичних,

технологічних та інших процесів, змінюється ставлення до форм і засобів театральної мови. Локальний простір монотеатру у цьому контексті – ідеальний майданчик для спраглих “інтенсивнішого пошуку на межових територіях” [4, с. 8]. Крупний план актора, вивірене предметне середовище, інші (аніж на великій сцені) способи сценічного існування потребують від творців моностав іноваційних режисерських рішень та методологій. І саме тут стає очевидним: не кожен майстер сцени (актор чи режисер) здатен працювати у царині монотеатру. Сьогодні він змінив свій статус та вектор, зайнявши у різновиді сучасних форм та жанрів сценічного мистецтва України своє почесне пріоритетне місце. Ролі організаторки і засновниці Міжнародного театрального фестивалю жіночих монодрам “Марія” Лариси Кадирової за постійної підтримки директора – художнього керівника Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка Михайла Захаревича – у цьому процесі були визначальними.

“Український експериментальний театр продовжує вивчати живого актора, справедливо підозрюючи в ньому великий енергетичний (ментальний, метафізичний тощо) потенціал. Український театр теж іноді дуже вдало, іноді зухвало, відповідає на соціальні й політичні, екологічні виклики, – у своєрідному танку з минулим “витанцьовує” (є в арт-терапії така вправа) свої втрати і травми, промовляє проблемами суспільства, натискаючи на його больові точки, намагається закрити гешталт”, – справедливо зазначає дослідниця сучасного театру О. Танюк [5, с. 42].

Можемо стверджувати, що довгі роки пошуків у царині фестивального руху Лариси Кадирової внесли потужну енергію творчої толерантності в середовище Камерної сцени імені Сергія Данченка Національного академічного театру імені Івана Франка.

Припускаємо, що Сергій Данченко – видатний театральний діяч (“режисер переходу” українського театру II-ї половини XX століття – початку XXI ст.), творчий наставник і автор знакових постанов за участі Лариси Кадирової, наче зрежисерував подальшу мистецьку стратегію Камерної сцени театру імені Івана Франка, яка стала синонімом пошуку сучасної сценічної мови та естетики в театрі. Сьогодні ця модерна будівля живе наповненим, інтенсивним, змістовним життям (вистави Д. Богомазова, І. Уривського, Д. Петросяна та ін.). Роль Міжнародного театрального фестивалю монодрам “Марія” (не оминаємо високе сакральне та історично-вагоме ім’я патронеси фесту) тут, за законами театру, також не випадкові.

Не вдається сьогодні відстежувати усі заходи за участі Лариси Кадирової: презентації нових видань, літературні вечори, вручення державних нагород, наукові конференції... Нещодавно, після ювілейних вистав, на інтернет-сторінці артистки у ФБ побачила зворушливе відео: військовий із Авдіївки дякував Ларисі Кадировій за новий дрон, придбаний на кошти, зібрані під час її ювілею. Життя і боротьба продовжуються!

Список використаної літератури

1. Кадирова Лариса. URL : https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B0_%D0%9B%D0%B0%D1%80%D0%B8%D1%81%D0%B0_%D0%A5%D0%B0%D0%BC%D0%B8%D0%B4%D1%96%D0%B2%D0%BD%D0%B0

2. Київська академічна майстерня театрального мистецтва “Сузір’я”. URL : <https://uk.wikipedia.org/wiki>

3. Підлужна А. “Таємниця Шопена” – нова вистава Київського театру “Сузір’я”: її актуальність і новаторство. URL : <https://surma.com.ua/584-taiemnycia-shopena-nova-vystava-kyivskogo-teatru-suziria-ii-aktualnist-i-novatorstvo.html>

4. Корнієнко Н. На порозі квантового театру: бунт часу в нелінійних системах. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Праці Театрознавчої комісії. Львів, 2020. Т. CCLXXIII. С. 8.

5. Танюк О. Етика майбутнього як основа нової моделі творчості. Розумний Арлекін постнекласичних ландшафтів. *Курбасівські читання*. Науковий вісник. Київ, 2021. № 16. С. 42.

References

1. Kadyrova, Larisa. URL : https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B0_%D0%9B%D0%B0%D1%80%D0%B8%D1%81%D0%B0_%D0%A5%D0%B0%D0%BC%D0%B8%D0%B4%D1%96%D0%B2%D0%BD%D0%B0.

2. Kyiv Academic Workshop of Theater Arts “Constellation”. URL : <https://uk.wikipedia.org/wiki>

3. Pidluzhna A. “The Secret of Chopin” – a new performance of the Kyiv theater “Suzirya”: its relevance and innovation. URL : <https://surma.com.ua/584-taiemnycia-shopena-nova-vystava-kyivskogo-teatru-suziria-ii-aktualnist-i-novatorstvo.html>

4. Kornienko, N. (2020). On the threshold of the quantum theater: time riot in nonlinear systems. *Notes of the Shevchenko Scientific Society*. Proceedings of the Theatrical Commission. Lviv, CCLXXIII, 8.

5. Tanyuk, O. (2021). Ethics of the future as the basis of a new model of creativity. A smart Harlequin of post-classical landscapes. *Kurbas readings. Scientific Bulletin*. Kyiv, 16, 42.

LARISA KADYROVA: LITTLE SIDES OF ARTISTIC TALENT (SKETCHES FOR A CREATIVE PORTRAIT OF THE NATIONAL ARTIST OF UKRAINE ON THE OCCASION OF THE 80TH ANNIVERSARY)

Svitlana MAKSYMENKO

*Ivan Franko Lviv National University,
Department of Theater Studies and Acting,
Valova Str., 18, Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: svetmax59@gmail.com*

The article is dedicated to the anniversary of People’s Artist of Ukraine Larisa Kadyrova and the celebrations held on this occasion at the Kyiv Academic Workshop of Theater Arts “Constellation” (September 15, 2023). The performance “Chopin’s Secret” based on the novel “Madame Pylinska and Chopin’s Secret” by E.-E. Schmitt (translated by Ivan Ryabchii) with the participation of the actress, the celebrations began in Kyiv. The creative activity and iconic roles of the outstanding Ukrainian actress L. Kadyrova during her work in the Lviv Ukrainian Drama

Theater named after M. Zankovetska (1963–1993) and from 1993 – in the National Ukrainian Drama Theater named after I. Franko are briefly analyzed. In addition to the general characteristics of the actor’s work, emphasis is also placed on the artistic-administrative, cultural, and pedagogical activities of the artist, which was especially vividly manifested in the Kyiv period.

For seventeen years (2004–2021), Larisa Kadyrova was the initiator and organizer (on the basis of the Kyiv Ivan Franko National Theater) of holding the only international theater festival of women’s monodramas “Maria” in Ukraine, which became an important sign of the openness of the cultural and artistic space of independent Ukraine for theatrical Europe and the world.

The article singles out the most important things that Larisa Kadyrova gained and brought to the socio-cultural and spiritual life of independent Ukraine, and also emphasizes her civic position in the conditions of the Russian–Ukrainian war. On the example of a wide spectrum of creativity, the significant contribution of the artist to the development of national-centric Ukraine is shown.

Keywords: artist, stage master, creativity, monodrama festival, author’s concept, theatrical language, pedagogy, cultural figure.

Стаття надійшла до редколегії 19.12.2023

Прийнята до друку 30.12.2023



Глядна зала театру “Сузр’я”.
Фото Сергія Марченка (15 вересня 2023 р. Київ)



Фрагмент з вистави “Таємниця Шопена” Е.-Е. Шмітта. Л. Кадирова – Пілинська, О. Бондар – Ерік. Фото Анни Кононенко (театр “Сузір’я”, 15 вересня 2023 р. Київ)



Ювілярку вітає Юрій Костенко. Фото Світлани Наливайко (театр “Сузір’я”, 15 вересня 2023 р. Київ)



Ларису Кадирову вітає Дмитро Дроздовський. Фото Світлани Наливайко (театр “Сузір’я”, 15 вересня 2023 р. Київ)



Після вистави “Тасмниця Шопена” у театрі “Сузір’я”. По центру праворуч із Ларисою Кадировою – Олексій Кужельний
Фото Сергія Марченка (театр “Сузір’я”, 15 вересня 2023 р. Київ)

УДК 791/792.071.1

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.24.2023.12286>

ПРОБЛЕМАТИКА АКТОРСЬКОГО МИСТЕЦТВА В ТЕАТРІ І КІНО

Остап ВАКУЛЮК

<https://orcid.org/0009-0001-3660-9446>

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

Розглянуто основні аспекти та відмінності акторського існування в театрі і кіно, також проаналізовано головні чинники та інструменти театру і кінематографа. Зважаючи на відмінність цих двох мистецтв і театр, і кіно керуються своїми правилами та законами, що безпосередньо впливає як на візуальну естетику обидвох, так і змінює спосіб акторської гри, існування актора на сцені та в кадрі. Театр – набагато старший вид мистецтва, а кіно, як результат технологічного прогресу, є його продовженням, певною трансформацією, іншою формою сприйняття дійсності та способу оповідання людської екзистенції. Незважаючи на свої відмінності, ці два види мистецтв збагачують і доповнюють одне одного, що більш детально розглянуто далі.

Одним із головних об'єктів кінематографа і театру завжди була людина, звідси й участь актора завжди залишалася основною складовою цих мистецтв. Однак і театр, і кіно мають свою специфіку й особливості, тому акторська майстерність потребує іншого підходу та певних навичок, аби бути більш вдалою та переконливою на цих різних площинах. Це, природно, спонукало до появи таких термінів, як кіноактор та театральний актор, бо специфіка кінематографа, інструменти та своєрідна мова втілення мистецького твору на екрані потребували і змін акторського способу існування. Проаналізовано основні теоретичні та практичні аспекти акторського існування в театрі і кіно, також наголошено на важливості в зміні у підході до навчання молодих акторів.

Проведено стисле дослідження витоків театру, появи кінематографа та його розвиток, окрім того, особливо звернено увагу на специфіку та відмінність акторського мистецтва у кіно. Стаття є своєрідним пошуком головних чинників, які впливають на існування актора у кадрі, його органіку та виразність. Проблематика та матеріали статті можуть стати поштовхом для подальшого дослідження та методологічного аналізу.

Ключові слова: театр, кіно, акторське існування, кіноактор, театральний актор, камера, сцена.

Театр і кіно – два різновиди мистецтва, які часто стають об'єктами суперечок про те, яке з них є більш досконалим. Саме проблематика акторської гри в цій дискусії займає чи не головну роль. Звідси й органічно народжуються такі поняття,

як кіноактор і театральний актор. Проте, крім акторської складової, і театр, і кіно вдаються до різних аргументів на свою адресу. Кінокритик Артур Сумароков з цього приводу дуже влучно зазначає: “Стосунки театру та кінематографа пройшли декілька стадій, які навіть можна порівняти із п’ятьма стадіями реагування у психології згідно з Елізабет Кюблер-Росс: заперечення, гнів, компроміс, депресія, прийняття. У період свого зародження кінематограф став небезпечним конкурентом театру, переманюючи не тільки акторів, а й, що гірше, глядачів. Останні знайшли в кіно абсолютно новий, якісніший і порівняно недорогий вид розваг. Однак кінематограф настільки неможливий без впливу театру, як і без інших видів мистецтва. Оскільки кіно ще зі свого зародкового стану було мистецтвом синтетичним, що ввібрало й переробило всі інші практики мистецтва” [8].

На відміну від кіно, театр як вид мистецтва існує вже багато століть і як виконавське мистецтво виник із стародавніх народних ритуалів, свят, ігрищ, пісень, танців, маскарадів. Та сьогодні театр і кіно міцно переплелися, хоча неможливо не зауважити і їхньої відмінності. Та перш ніж зрозуміти специфіку цих двох видів мистецтва звернімося до їхніх дефініцій.

“Театр” у перекладі з давньогрецької – видовище. В театрі образне відтворення дійсності відбувається у формі драматичної дії, сценічної гри, що здійснюється акторами перед глядачами. Тут, власне, найбільше криється, мабуть, відмінність театру від кіно, а саме в тому, що на театральній сцені акторові в живому часі імponує глядач, присутність і вплив якого на актора – не причина ігнорувати. Думку цю підтверджує і видатний український театральний діяч Амвросій Бучма: “Театр – це вид мистецтва, що відображає життя в сценічній дії, яку виконують актори перед глядачами. На відміну від літератури, музики, живопису, скульптури – мистецтво театру є насамперед мистецтвом живих діючих сценічних образів” [1]. Словник театральних термінів подає таке визначення: “Театр – особливий вид видовищного мистецтва, в якому життя відображається за допомогою драматичної дії, а також споруда, де відбуваються вистави” [7].

Розмірковуючи про відносини кінематографа і театру, з яким товаришував технологічний прогрес, не можна не згадати також і про радіо, яке стало такою собі з’єднуючою ланкою між цими двома видами мистецтва. Тому що перш ніж драматургія перейшла на екрани, п’єси успішно ставили на радіо. Та з розвитком кіно і телебачення радіовистави доповнилися ще й зображенням.

Не забудемо й про відомий для світового телебачення твір – американський комедійний телесеріал “Я люблю Люсі” режисера Дезі Арназа, який першочергово був радіошоу, а пізніше перейшов на екрани, хоча, насправді, більше нагадував телевиставу. Основу сюжетного матеріалу перших телевистав тих часів становили як спеціально написані сценарії, так і адаптована під телеформат різноманітна драматургія [8].

Звертає також на себе увагу такий жанр у кінематографі, як ситком, без визначення якого просто не обійтися. Термін “ситком” походить від двох слів, а саме: ситуаційна комедія. Загалом це жанр комедійних програм, що зародився в США наприкінці 20-х років ХХ століття. Головна відмінність від інших жанрів кінематографа була у тому, що під час зйомок на знімальному майданчику були присутні справжні глядачі, тобто ситком можна вважати синергією театру і кіно. Така собі ситуаційна комедія під прицілом камер та глядачів. Таким способом творці хотіли отримати ефект присутності глядача, реакції якого мали додати динаміки та бути додатковим

каталізатором для кращої гри акторів. Проте тут не можна оминати той факт, що після кількох невдалих дублів публіка відверто починала нудьгувати та втрачати інтерес до дійства, що стало приводом для народження славнозвісного закадрового сміху. У театрі дійство на сцені залежне від реакції глядачів, їхнього контакту, ототожнення зі сценічною постановкою, яка на відміну від кіно є живим організмом, який щоразу трохи по-іншому втілюється на сцені, на протигагу фільму, який раз і назавжди фіксується та залишається незмінним. Це добре підкреслює театральний режисер Андрій Приходько: “Театральний процес можна наблизити до природних явищ або до неприродних, штучних. Він може бути таким, що приводить до народження чогось, що потім буде продовжуватися ще і ще, даватиме нове і нове життя” [2].

Кіно також залежне від глядачів, та якщо в театрі теоретично можна скорегувати гру акторів навіть під час самої вистави, то в кінематографі все треба передбачити, запланувати. Кіно – це мистецтво аналітичне, і такої розкоші, як у театрі, не має. З іншого боку, кінематограф має свої переваги, бо володіє більшою мобільністю та можливістю мати доступ до набагато ширшого кола глядачів. Публіка може переглядати фільм на тисячах екранів у будь-який час та в різних куточках світу, що також додає йому комерційної переваги над театром. Перші фільми почали приносити прибуток майже одразу, що не скажеш про театральне мистецтво. Проте магія театру полягає в тому, що все народжується саме тут і зараз, саме жива присутність актора, який проживає весь біль і радість у тебе перед очима, дає ефект неповторної ідентифікації глядачів з акторами і, як наслідок, наближає нас до катарсису. Власне, що і є однією з головних ідей існування всього мистецтва, чи то пак театру, кіно, літератури. Хто робить це краще, то вже індивідуальний досвід кожного. Правда така, що кожний із видів мистецтва робить це трішки по-своєму. “Катарсис у перекладі з грецької це буквально – очищення – термін давньогрецької філософії та естетики, яким позначали сутність естетичного переживання. Особливого значення Катарсису надавав Аристотель у своєму вченні про трагедію. На його думку, трагедія, викликаючи співчуття і страх, змушує глядача співпереживати, одержуючи при цьому “нешкідливу радість” і очищаючи свою душу, підносячи й виховуючи її” [9]. Поняття катарсис стосується не лише мистецтва. У сучасній психології (зокрема, в психоаналізі, психодрамі, тілесно-орієнтованій терапії) поняття катарсис тлумачать як індивідуальний або груповий процес вивільнення психічної енергії, емоційної розрядки, яке сприяє зменшенню чи й повному усуненню почуття тривоги, конфлікту, фрустрації. Власне, визначають три основні значення цього терміна: “1) релігійне; 2) медичне; 3) естетичне. У релігійному значенні – це обряд очищення. У медичному очищення розглядалося як спосіб оздоровлення організму. Основою таких очищень було уявлення про поєднання в людині основних світових стихій. Найповніше ця теорія представлена в поемі Емпедокла “Про природу”, де є розповідь про існування чотирьох стихій, що не зводяться одна до одної, – вогню, повітря, землі й води. І нарешті, естетичне розуміння катарсису – ролі мистецтва, що очищає. Тут мистецтво знову пересікається з релігією, власне, звідки і вийшов театр. Треба обов’язково додати, що катарсис як спосіб духовного оздоровлення, звільнення людини від занепокоєння й негативних емоцій залишається найважливішим елементом європейської культури протягом усього її існування” [4].

Та повернімося до визначення самого терміна кіно, або, як буде правильніше, кінематографа. З грецької “кіне” перекладається як рух, а “графо” – писати, записувати. На відміну від театру та інших видів мистецтва кіно має свою дату народження, її можна назвати абсолютно точно – 28 грудня 1895 р. Саме в цей день у Парижі брати О. і Л. Люм'єр продемонстрували свою першу кінопрограму, що містила коротенькі документальні замальовки: “Вихід робітників з фабрики”, “Прибуття поїзда” та ін. Фільми братів Люм'єр започаткували тенденцію до створення документального кінематографа, адже у всіх їхніх картинах було зафіксовано певну миттєвість реальної дійсності [5]. Якщо говорити про якийсь умовний історичний вік, то кінематограф є наймолодшим видом мистецтва, виникнення якого безпосередньо пов'язане з розвитком науково-технічного прогресу, передусім у галузі оптики, хімії, фотографії. Театр також зазнає невинного впливу прогресу, зміни театральної мови, способу існування акторів, виникнення нових засобів вираження та передання самого дійства. І театр, і кіно можна узагальнити та назвати видовищем, все ж таки ці два види мистецтва дуже схожі, а якщо “кіно” з грецької означає рух, то театр без руху неможливий. У цьому випадку театр треба розуміти ширше, як виставу та акторську гру. Без руху неможлива жодна дія, тому що рух у самому собі передбачає розвиток, зміну, рух – це життя. Мистецтво ж є одним з основних інструментів сприйняття та розуміння людської екзистенції. Незважаючи на всі подібності та відмінності, можна з упевненістю сказати, що кінематограф, безперечно, був би неможливим без театру, а слово прогрес можна розглянути як основний місток, що пояснює народження кіно, яке є певною трансформацією театру та стало новою можливістю його поширення для широкого загалу.

Нові технічні засоби кінематографа, як камера, а пізніше мікрофони, які записували звук, вплинули не тільки на сприйняття публіки, а й на спосіб акторської гри. Якщо закони сцени потребували певної умовності: актори змушені голосно говорити, то в кіно не було такої необхідності. Перші кінофільми були німими, що своєю чергою породило нову акторську пластику та органіку, актор мав передати якомога більше інформації, почуттів, не використовуючи слова. Це змінило поняття акторської гри. Згодом, коли у кіно з'явився звук, актори стали менш експресивними, їхня гра стала більш реалістичною та правдивою.

Сьогодні театр та кіно взаємодоповнюють одне одного, в театральних постановках часто можна побачити використання відеокамер та фільмових прийомів, а кінематограф заповнив не тільки кінотеатри, а й наші домівки, телефони. Тому тепер сучасний актор повинен бути обізнаним не тільки із законами сцени, а й екрана. Беручи до уваги специфіку та інструментарій цих двох видів мистецтва, не можна оминати проблематику акторської гри в кіно та театрі. Та перш ніж ми розглянемо відмінності акторської гри на театральній сцені та знімальному майданчику, треба зрозуміти саме поняття акторства та його етимологію. З латинської “актор” перекладається як той, хто діє, мабуть, тому в українській мові також існує таке слово, як лицедій. Акторська професія зародилася в культових і обрядових ігрищах. Акторське мистецтво ж полягає у відігранні або відтворенні ролей через актора чи навіть краще сказати актором, який насамперед користується своїм голосом, мімікою, жестами, тілом, особистою психофізикою. За своєю суттю акторство є наслідуванням, імітацією та емоційним вираженням. Та ще більше значення має здатність та вміння актора реагувати на емоційні подразники і застосовувати свою уяву. Власне, саме ця здатність, яка

охоплює інтелектуальну та емоційну складову, є найважливішою в акторському мистецтві. Вразливість та інтелект дають можливість акторові перевтілитися, зануритися у персонажа, провести аналіз ролі, п'єси, зрозуміти психофізику персонажа, щоб присвоїти його прагнення, переживання та мотивацію. Такий підхід дає акторові можливість бути переконливим та органічним для публіки. Акторське мистецтво довгий час залишалося чимось невловимим, реєстрація звуку, а потім уже й зображення стали можливими лише наприкінці XIX – початку XX століття. Така ситуація створювала проблему в ґрунтовному аналізі акторської гри, оскільки на її якість могли впливати багато чинників і такий аналіз не міг бути об'єктивним. Інколи актор одного вечора може бути неповторним, а вже наступної вистави повністю провалитися. Тому досвідчені театральні критики дивляться одну й ту саму виставу по кілька разів, перш ніж написати свою рецензію, сповнену грізної правди або захоплення. Та у випадку більшості сценічних постановок реєстрація дійства за допомогою камери не є чимось природним, вона має свої особливості. Відеозапис сценічного матеріалу змінював його сприйняття, оскільки він не був передбачений для перегляду на екрані. Вистава створюється з урахуванням законів театру, а не кінематографа. Музика, образотворче мистецтво чи література набагато частіше ставали предметом дискусії та глибшого розбору, оскільки є мистецтвами сталими та постійними. Акторська ж гра схожа на замки з піску чи скульптури з льоду.

Довгі століття головною формою акторського мистецтва було театральне акторство. З розвитком кінематографа з'явилися й нові акторські техніки, які належать до різних історичних, суспільних та культурних контекстів. Окрім згаданої раніше відмінності, яка полягає в тому, що в театрі публіка присутня під час вистави, є ще багато аспектів, які відрізняють кінематограф від театру. Розглянемо їх детальніше. Важливим аспектом, який відрізняє роботу актора в театрі від роботи у кіно, є хронологічність: “У кіно, на відміну від театру, послідовність сцен, над якими працює актор, найчастіше порушується: після зйомок першої сцени можуть відразу ж перейти до останньої, і акторові потрібно зуміти швидше переключитися з однієї емоції на іншу. Оскільки через це сюжетна послідовність порушується, то арка героя розпадається на окремі частини. Тому актор повинен перед роботою над кожною окремою сценою чітко усвідомити, що відбувається з його героєм у цей момент. Наприклад, спочатку зіграти чоловіка, який приголомшений новиною про невірність дружини, а потім правдоподібно зобразити цього самого героя, який ще не знає про зраду. У театрі ж, де сюжетна дія не розривається на частини, а історія героя розвивається поступово, в актора є можливість «розгойдатися», відчути характер свого персонажа, глибше передати його емоції” [12]. Така специфіка роботи потребує додаткової вмкненості та інтелектуальної складової у роботі актора над роллю.

Наступний фільмовий чинник, який відрізняє акторську гру перед камерою від сценічного існування, відображається у ролі монтажу, ракурсу (кут зору камери), зміні фільмових планів (крупний, середній, американський, загальний) та роботі камери і присутності мікрофона. Завдяки крупному плану та запису звуку змінюється спосіб існування актора. Для гри в театрі дуже важливі вміння пластично рухатися і володіти голосом. При цьому і рух, і манера вимовляти репліки завжди трохи надмірні, набагато експресивніші: бо театральному акторові потрібно “заповнити” собою весь простір сцени. У кіно ж рухи будуть більш природні та

менш перебільшені, і передавати емоції радше буде не пластика тіла, а обличчя, тобто внутрішнє наповнення актора. Тому для зйомок так важлива кіногенічна зовнішність і вміння грати сцену мовчки, щоб на крупному плані, без якого не працює жоден режисер, можна було побачити і страх, і гнів, і радість. Великий театральний та фільмовий режисер Інґмар Бергман особливу увагу приділяв саме крупному плану: “Коли я на сцені, то дрібні фактори, які можуть відволікати, мене практично не хвилюють і не перешкоджають грі, та під час зйомок найдрібніші деталі можуть стати причиною нового дубля. Варто комусь під час зйомки сцени не у відповідному місці раптово зрушити з місця або пройти занадто близько до камери, я одразу вимагаю усе перезняти: тому що я міг відволіктися на якусь мить, крадькома подивився на ту людину, а вираз очей уже змінився. І тоді це буде видно на крупному плані, усі найдрібніші деталі. Саме тому тут важливо все – навіть вираз очей” [3].

Іншою важливою відмінністю між сценічною акторською грою та фільмовою є знання текстів. Театру за своєю суттю дуже притаманна повторюваність, з чого виникає певна знайомість з матеріалом, насамперед для акторів. Коли вистава стає популярною та завойовує свою публіку, то її грають сезон за сезоном інколи по кілька разів на тиждень, а ще їдуть з нею на гастролі по цілому світу. Така повторюваність створює символічний образ самої історії, яка оживає на сцені. З іншого боку, також знову змінюється сприйняття глядачів, які дуже часто приходять почути те, з чим уже певною мірою знайомі і, як наслідок, концентруються на інших чинниках вистави. Певні персонажі, епоха, слова та вислови стають культовими та навіть недоторканими. Простіше кажучи, у багатьох випадках до театральних вистав глядач може підготуватися, хоча треба додати, що у випадку екранізації якогось твору він також має таку можливість. Така обізнаність глядача з матеріалом потребує від театального актора більшої чіткості та достеменного знання тексту. Бо на протигагу театрові у кінематографі публіка не знайома зі сценарієм фільму, що дає акторові більшої еластичності у роботі з текстом. Звичайно, все це дуже залежить від манери, в якій працює режисер, від того, наскільки він приділяє увагу і дотримується оригінального тексту. “Також театральний актор, який грає роль в популярній п’єсі, яку до нього неодноразово ставили, неминуче буде порівнюватися з її попередніми виконавцями, тому він повинен обов’язково врахувати їх досвід і запропонувати своє трактування образу. Актор кіно в цьому плані більш вільний, за винятком ремейків, але все одно навіть вони не такі часті, на відміну від постійних нових постановок Шекспіра, Мольєра або Чехова” [9]. Ця специфічна для театру повторюваність теж впливає на вміння, якими повинен володіти театральний актор. Тому що актор, який грає одну й ту саму роль, виставу за виставою, ризикує втратити свою природність, свіжість і безпосередність. У цьому випадку він стикається з необхідністю машинально і часто повторювати один і той самий текст, репліки, і це відбувається не тільки під час самих вистав, а й на репетиціях. Актор у театрі стикається з викликом, який полягає в тому, що кожного вечора, коли треба повторно виходити на сцену, він мусить зберегти “ілюзію першого виходу”. Ще більше ця ситуація ускладнюється, оскільки переграти нічого не вдасться, бо робота на сцені відбувається наживо, в режимі реального часу. Своєю чергою у кіно якусь невдалу чи слабку сцену можна за необхідності та бажання перезняти. Відомий американський актор та режисер Філіп Сеймур Хоффман, знаний, до прикладу, зі своїх ролей у фільмах “Талановитий містер Ріплі”, “Запах

жінки”, в одному з інтерв’ю зізнався: “Найскладніше для мене в театральній грі – щовечора повертатися на сцену і відтворювати образ свого героя так, ніби ти граєш його вперше, вкладаючи при цьому всю свою душу. Зйомка ж в кіно схожа на якісь короткі спалахи: камера вмикається – ти повинен бути готовий відіграти, камера вимикається – йдеш перепочити. Тому ти повинен зберігати концентрацію на героєві, на його характері та історії всі дні зйомки, але ж є дні, коли ти не граєш. Іноді цілу добу програєш свою роль у голові, тільки став перед камерою – і ось робота вже закінчена, а ти не можеш одразу ж переключитися, і виникає відчуття незадоволеності. Звичайно, якщо сцена є невдалою і її повторюють, це дає змогу увійти в неї поступово, але все-таки мало хто погодиться витратити на тебе багато часу. Тут постає питання високої вартості витрачених годин зйомки” [12].

Беручи до уваги всі ці аспекти та відмінності акторської гри на сцені та в кіно, де інструменти та особливості кінематографа вимагають від актора іншого способу існування, а саме підкресленої автентичності, природності та правдивості створеного персонажа, це не означає, що для досягнення цих цілей сучасному акторові в кіно вистачить лиш бути собою. Тому що на екрані актор не існує у порожньому реальному світі, а це також їх умовність та фікція, що треба заповнювати. У кіно, як і в театрі, ніхто не відмінє правил жанру, в один спосіб актор гратиме комедію, а в інший – мюзикл, трилер чи мелодраму. Часто концепція фільму потребує в актора певного амплуа. В одному випадку комічність актора зіграє на руку кінокартині, а в іншому – може зашкодити. Важливим також є усвідомлення того, що акторське мистецтво протягом своєї історії також зазнає змін. Розуміння цього факту наділяє нас можливістю сприймати та приймати естетику акторства в німому кіно, чи в театральних постановках минулих десятиліть. Без цих знань фільми та вистави давнини для сучасних глядачів були б смішними та мертвими, залишаючи публіку байдужою [6]. Незважаючи на всі ці відмінності, головним завданням актора насамперед є створення привабливого творчого образу, вміння оживити персонаж та надати йому неповторних рис характеру, зрозуміти його мотивацію та переконати глядача повірити. Розуміння проблематики акторського існування на сцені і в кіно дає акторові можливість брати участь та органічно існувати в різних жанрах та видах мистецтва. Також ні в театрі, ні в кіно ніхто не відмінє акторської харизми, того, що називають невловимим і що притягує глядачів магнітом до актора. Відомий кінорежисер Френсіс Форд Коппола під час пошуків виконавця головної ролі в геніальній кінокартині “Хрещений батько” зазначив: “Та роль потребує та вимагає від актора такого магнетизму та харизми, щоб зі звичайного входу до кімнати він умів зробити подію” [11].

Як бачимо, робота на камеру та на сцені має свою специфіку, театр і кіно керуються своїми законами, тому сучасному акторові важливо знати правила гри і вміти існувати в кожній естетиці, універсальність, про яку у певному розумінні говорив Лесь Курбас, все більше стає нормою і маркером професійності. Важливим елементом є також робота актора над собою, вдосконалення акторської техніки, що дає еластичність, більшу виразність, уміння швидко пристосовуватися до нових умов та завдань. Сьогодні в Україні, беручи до уваги розвиток кінематографа, є велика потреба саме в кіноакторах та розумінні специфіки роботи на камеру. Така перспектива потребує також зміни навчання молодих акторів, оскільки здебільшого це підготовка до роботи на театральній сцені. Хорошим способом для освоєння аспектів роботи на камеру є перегляд взірців світової кінокласики, що дасть змогу

краще зрозуміти закони кінематографа та бути переконливим не тільки на сцені, а й на екрані.

Список використаної літератури

1. Академічний тлумачний словник української мови. ТЕАТР – Академічний тлумачний словник української мови. URL : sum.in.ua
2. Бентя Юлія. Театр – це секс. *Український тиждень*. URL : tyzhden.ua
3. Bergman Ingmar Biografia / перекл. О. Вакулук. Wikipedia, wolna encyklopedia. URL : https://pl.wikipedia.org/wiki/Ingmar_Bergman
4. Давньогрецьке поняття “катарсис”. *Культурологія*. Навчальні матеріали онлайн. URL : pidru4niki.com
5. Освіта. UA. Кінематограф як особливий вид мистецтва. URL : <https://osvita.ua/vnz/reports/culture/10727/>
6. Rewińska Elwira. O aktorstwie filmowym / перекл. О. Вакулук. URL : O aktorstwie filmowym – Edukacja Filmowa.
7. Словник театральних термінів. URL : <http://institute-culture.uz.ua>
8. Сумароков А. Неподільне: кіно і театр. URL : <http://moviegram.com.ua>
9. Тофтул М. Г. Сучасний словник з етики. URL : <http://eprints.zu.edu.ua/11783/1/етика-1.pdf>
10. Trzy różnicy pomiędzy graniem w teatrze i filmie / перекл. О. Вакулук. URL : <https://scenastu.com.pl/3-roznicie-pomiedzy-graniem-w-teatrze-i-filmie/>
11. The Godfather – Wikipedia / перекл. О. Вакулук. URL : The Godfather – Wikipedia – VERSUCHUNG
12. Чим відрізняється робота актора в театрі та кіно? URL : <https://www.dramaschool.com.ua/robota-aktora-v-teatri-ta-v-kino/>

References

1. Akademichnyi tлумachnyi slovnyk ukrainskoi movy. TEATR – Akademichnyi tлумachnyi slovnyk ukrainskoi movy. URL : sum.in.ua [in Ukrainian].
2. Bentia, Yuliia. “Teatr – tse seks”. *Ukrainskyi tyzhden*. URL : tyzhden.ua [in Ukrainian].
3. Bergman Ingmar Biografia. / perekl. O. Vakuliuk. Wikipedia, wolna encyklopedia. URL : https://pl.wikipedia.org/wiki/Ingmar_Bergman [in Polish].
4. Davnohretske poniattia “katarsys”. *Kulturolohiia*. Navchalni materialy onlain. URL : pidru4niki.com [in Ukrainian].
5. Osvita. UA. Kinematohraf yak osoblyvyi vyd mystetstva. URL : <https://osvita.ua/vnz/reports/culture/10727/> [in Ukrainian].
6. Rewińska, Elwira. O aktorstwie filmowym / perekl. O. Vakuliuk. URL : O_aktorstwie_filmowym–Edukacja_Filmowa [in Polish].
7. Slovnyk teatralnykh terminiv. URL : [Slovnyk_teatralnykh_terminiv](http://institute-culture.uz.ua) [in Ukrainian].
8. Sumarokov, Artur. Nepodilne: kino i teatr. URL : moviegram.com.ua [in Ukrainian].
9. Toftul, M. H. Suchasnyi slovnyk z etyky. URL : <http://eprints.zu.edu.ua/11783/1/етика-1.pdf> [in Ukrainian].
10. Trzy różnicy pomiędzy graniem w teatrze i filmie / perekl. O. Vakuliuk. URL : <https://scenastu.com.pl/3-roznicie-pomiedzy-graniem-w-teatrze-i-filmie/> [in Polish].

11. The Godfather – Wikipedia / perekl. O. Vakuliuk. URL : The_Godfather–Wikipedia–VERSUCHUNG [in English].

12. Chym vidrizniaietsia robota aktora v teatri ta kino? URL : <https://www.dramaschool.com.ua/robota-aktora-v-teatri-ta-v-kino/> [in Ukrainian].

THE ISSUES OF ACTING IN THEATRE AND CINEMA

Ostap VAKULIUK

*Assistant Professor, Department of Theatre Studies and Acting Mastery,
Ivan Franko National University of Lviv,
Valova Str., 18, Lviv, 79008
e-mail: ostapvakulyuk@gmail.com*

The article explores the fundamental aspects and differences of acting in theatre and cinema, as well as analyzes the main factors and tools of both theatre and film. Considering the distinction between these two arts and the fact that theatre and cinema operate under their own rules and laws, which directly affects both their visual aesthetics and the way actors perform and exist on stage and screen. Theatre is a much older art form, while cinema, as a result of technological progress, is its continuation, a certain transformation, a different form of perceiving reality and telling human existence. Despite their differences, these two arts enrich and complement each other, which will be further examined in detail.

One of the main objects of both cinema and theatre has always been human beings, hence the participation of the actor has always been a key component of these arts. However, both theatre and cinema have their own specificities and characteristics, so acting skills require a different approach and certain skills to be more successful and convincing in these different contexts. Naturally, this led to the emergence of terms such as “film actor” and “theatre actor”, because the specificity of cinema, its tools, and the unique language of artistic expression on screen required a change in the actor’s way of existence. The article analyzes the main theoretical and practical aspects of acting in theatre and cinema, emphasizing the importance of changing approaches to training young actors.

A brief investigation into the origins of theatre, the emergence of cinema, and its development is conducted, with particular attention to the specificity and differences of acting in film. The article serves as a kind of exploration of the main factors that influence the actor’s existence on screen, their organic nature, and expressiveness. The issues and materials discussed in the article can serve as a stimulus for further research and methodological analysis.

Keywords: Theatre, cinema, acting, film actor, theatre actor, camera, stage.

Стаття надійшла до редколегії 19.12.2023

Прийнята до друку 30.12.2023

UDC 378.4.091.3:792.07

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.24.2023.12287>

<https://www.lboro.ac.uk/schools/design-creative-arts/people/doctors-researchers/anastazie-toros/>

DEVISING METHODOLOGY FOR APPROACHING THE DIRECTION OF STUDENT PRODUCTIONS

Anastazie TOROS

<https://orcid.org/0009-0004-5945-7088>

*University in the United Kingdom,
Doctoral Researcher at Loughborough,
3 Lesney Avenue, The Broadcast Centre, Here East,
Queen Elizabeth Olympic Park, London, E20 3BS
email.: A.Toros@lboro.ac.uk*

One of the main trends in the theater industry of the 19 th century was the focus on stories about men. Women faced restrictions regarding the types of roles they could perform on stage. However, with the emergence of “new drama”, social and political issues were incorporated into some plays, allowing for a more comprehensive portrayal of women and their place in society.

Among the relevant aspects of contemporary theater is the process of adapting 19 th and 20 th-century dramaturgy. One of the leading methods in this direction is devised theatre.

The purpose of the article is to demonstrate how this methodology can be used in play production. It has been established that devised theatre technique includes a series of methodological exercises that prepare actors for collaborative work during rehearsals. These include warm-up games, body exercises, and acting techniques.

The research also analyzed the rehearsal process of the play “The Law” (based on the play by Volodymyr Vynnychenko) with master’s students of the acting course at the Ivan Franko National University of Lviv, during which the devised theatre method was utilized. Students wrote internal monologues that were integrated into the play’s text, contributing to the creation of its final script. They also directed the physicality characteristic of the characters’ behavior. Various objects with symbolic undertones were also used during rehearsals. All of this indicates the collaborative effort of the theatrical team in developing the final product, highlighting the use of devised theatre methodology.

Keywords: devised theatre methodology, warm-up games, student productions, adaptation of dramaturgy, role of female on stage.

The problem formulation. The choice of staged material is a challenging task in itself. The directors must consider the context in which it is set and the main message that will be delivered to the audience. With this in mind, directors also have to think about

showcasing the exceptional acting qualities of their students which have been gained throughout the course of BA or MA studies. Furthermore, directors need to concentrate on their own artistic approach to the material and what valuable lessons students can learn from this experience. The choice of material must align with the curriculum for each year of the actor study program, which often requires staging dramas from a certain period, which poses a limitation on freedom of the devising performances. Directors might want to adapt certain things that don't work for them in the play or adapt it with current problematics.

The research analysis. This article will illustrate how to use the devised theatre methodology in order to adapt the play for student production on the example of the rehearsal process with MA Actor-students from Ivan Franko National University of Lviv for the performance "The Law", based on the play by Volodymyr Vynnychenko.

The purpose of this research is to demonstrate the significance of creating an ensemble work in student productions. In dramaturgy, there are typically only a few central roles, and directors have to choose the leading roles without overlooking the rest of the group. Hence, this research illustrates the application of devising methods for identifying equal roles for all members within the ensemble.

The context. The importance of building an ensemble. Firstly, let us understand that devised theatre is "an alternative to the literary theatre tradition, which is the conventionally accepted form of theatre dominated by the often patriarchal, hierarchical relationship of playwright and director" [10, p. 5]. It is also important to acknowledge that "devising" or "devised" work may look diverse with different practitioners or theatre companies. Scott Graham and Steven Hogget, co-founders of Frantic Assembly, gave a detailed description of their devising processes [5]. The process of devising enables participants to make sense of themselves within their own cultural and social context, investigating, integrating, and transforming their personal experiences, dreams, research, improvisation, and experimentation. Devising is about inventing, adapting, and creating what you do as a group [10, p. 3].

Directors often build a set of techniques which they use when working on the roles with actors, while staging the production. Those techniques are unique to the individual director and are based on years of practising their profession. Following practical exercises serve as the foundation of the following methodology (based on the last ten years of directing, performing and teaching).

During the first days of rehearsals it is vital to work on warm-up games, Lecoq's seven levels of body tension and chosen acting exercises.

Warm-up games are not just some games, they are aimed to form the foundation of understanding within the group. One may argue that warm up games are for children, but for them they work for their need to move around, as children have a lot of energy. For adults, the same set of games aims to evoke playfulness and a willingness to explore. Concentration, trust and – ensemble building games when used with actors help them to connect with each other [2, p. 47]. Those same trust-building games help to move physical and emotional barriers within the group; with their help, the limitations on self-expression can be avoided.

One may begin with the ball games, in which a "real" element of communication (the ball) is passed from one person to another. Students learn to pay attention and respond appropriately. The ball does exactly (and only) what it is asked to do by its thrower. "If we pay attention to it, we can see exactly what we asked it to do, we react to a ball coming

towards us, we notice how we respond to something being asked of us. It's that simple. The reality of the ball shows us the reality of our actions" [2, p. 330]. With the basics and knowledge of ball games, directors can then apply this knowledge on props moving and scene transitions: they can stage choreographed sequences of bringing in chairs, tables, beds or any other object that is needed on stage. Instead of aiming for invisibility of transition somewhere in the background – the key for a successful transition is in the joy of building and rehearsing a playful one: "The Lecoq-trained ensemble ideally learns to play not only with each other but with material, the space, the text, any costumes or props, the audience and everything that surrounds them" [2, p. 40].

With the basics of Lecoq methodology, we can especially learn how to create comic moments that are always built in contradiction. For Lecoq, the key to a successful clown, for example, is in "the discovery of how personal weakness can be transformed into dramatic strength" [3, p. 157]¹.

Then a certain methodology of an acting technique (e. g. Sanford Meisner's technique in acting that places a strong emphasis on active listening and emotional honesty [8]; M. Chekhov's "psycho-physical approach", in which transformation, working with impulse, imagination, inner and outer gesture are the essence of his method [12]; K. Stanislavski's method of emotional memory and the exploration of the character's objectives, obstacles, and tactics [9]; J. Grotowski's method of focus and awareness, that helps participants to break free from mental blocks that keep them from reaching the full potential of their performing ability [15] or T. Kantor's concept of "bio-object" and "room of imagination" [21]) can be applied on students in order to connect and fix the body and the mind together. This embodied knowledge of building a dramatic character with actor-students could be applied on moving them out of their comfort zone in order to be more present on stage. If an actor is way too comfortable in their zone, they become invisible for the audience, as it loses interest in watching them.

Once played with the group on those three methodological pillars – warm up games, body exercise and acting techniques – the foundation of an ensemble is set, and the group is ready to begin rehearsing or devising. Britton in short summarises the qualities of an ensemble: "«Ensemble» is not a thing, but a quality of behaviour. A group is not «an ensemble», but can learn to be «ensemble». Every ensemble is different. The intention of the training is to encourage performers to be truly individual while also putting themselves at the service of others. It is in the meeting of these two elements – self and others – that ensemble emerges" [2, p. 49].

With those tasks completed, directors have then a freedom of choice whether to devise a performance without a pre-existed text or (in our case) to adapt an existing play to a script that will reflect the problematics of current society, while also using the embodied knowledge of the above system.

The work on "The Law", based on the play by Volodymyr Vynnychenko (1880–1951) [18; 19].

Most plays written in the 19 th or 20 th century follow a male perspective: women are rarely subjects of drama on their own, but rather in their relations with men. Even though certain pioneering plays such as 'The Law' began to address social and political issues, allowing female characters to engage with more complex themes, it was still male-centred narrative [13].

¹ As an alternative to Lecoq can be used Laban Movement Theory.

A brief description of the play: Inna is a cabaret artist, often undermined by her family. She cannot have children and her loss of any hope for motherhood forces her to ask her husband, professor Panas Mustashenko, to find a mistress Liuda, get her pregnant and then take his child from Liuda and raise the child with her instead. Through the play, we learn that the reason why Inna can not have children is, in fact, her husband's fault, who had previously insisted on her undergoing an abortion. Inna's aunt, Maria Andriivna, is the fourth character of the play who opens up a question of two generations living under one roof, which consequently leads to unexpected consequences. Yurii Kruhlyk is a friend of Mustashenko and is somewhat in love with Inna.

For this production, with a group of four students – three female and one male actors – we decided to highlight the role of females within the current society. We reached a decision to cut off the scenes with Kruhlyk, as we only had one male actor. We also came up with a solution, that each of the female students will carry a certain quality of behaviour on stage: Inna is sexy, flirtatious, manipulative, but vulnerable; Liuda is naive, somewhat ambitious, responsible, but also has strong qualities of a mother; and as for Inna's aunt Maria Andriivna we searched for the solution for a longer time, until we found that she embodies "The Law", she has a quality of something beyond and above humans, she carries the truth by which characters must obey². Hence, by employing devising methods in the process of working on a play, we established equal roles for all four members of the ensemble. This was achieved without diminishing the significance of any character and without altering the rhythm of the original play.

Each of the students, during the devising process of rehearsals, has written an inner monologue about their role in "The Law", and by interweaving those monologues into the text we created a final script, which addressed the audience in a new way. For example, an actress who played Liuda wrote in her monologue a line about age: "I am 34, who would want to marry me, I was lucky that he looked my way". Later, one of the members of the audience gave us feedback about this particular fact, that this play for her was summarised in just this one line, as she saw herself in Liuda's position.

We also created a repetition of certain lines followed by a certain movement in order to exaggerate the problem and deliver it to the audience in an unusual manner. Each of the actors has rehearsed one particular movement that they repeated a couple of times on stage with their lines, that formed in the audience an already-known pattern of physical behaviour – a reflection of inner thoughts. This was rehearsed using Lecoq's methodology [6], when students learned to play with their movement around the stage.

The props and objects also played a vital role. One of the central ones was milk. We found this image throughout the devising process prior to staging the performance. The bottle of milk meant generational impersonation – from a mother to a child, from a husband to a woman, from an aristocracy to a servant. At some point, the actress, who played The Law, poured the milk and then Liuda drank it. In some ways it can be seen as a sin, because Liuda fell for a married man and now is being punished.

² First, we learned this method in 2014 during work on "Miss Julie" at DAMU (The Academy of Performing Arts in Prague), our directors Karel Vořtárek and Ales Bergman came up with a solution to split Julie's nature into three: one student has performed clever and aristocratic Julie (Head), the other naive in love with Jean (Heart) and the third performed flirtatious and sinful Julie (Physical). This enabled us to use all the female actors within our group and devise a play in a new manner.

In our consequent production of "The Law" we were also inspired by "Miss Julie" a contemporary adaptation by Polly Stenham starring Vanessa Kirby titled "Julie", that opened at the Royal National Theatre in London in 2018.

In rehearsing “The Law” we also based our finding on resemblances with Ibsen’s Nora Helmer in “A Doll’s House” (1879), when Nora, for example, only sees her value in performing “tricks” for her husband and serves only as “a doll” that he can play with. Inna sees herself as a not-woman by not being able to fulfil her role of a mother. Nora, instead, walks away from her family and children, forever leaving an imprint in world dramaturgy, that a woman can do that, she has this right, identity does not have a gender. Inna walks away from her husband and leaves him with his new family. We ended the performance with a party, during which all the characters tried to give the baby to one or another and in the end destroyed the baby, leaving the stage in a mess and with an open question for the audience.

Conclusion. It is vital to contextualise and adapt earlier texts with a modern touch of devising methodology. This provides students with a unique set of skills in approaching their roles, skills that they will apply later in their careers. Those texts address the audience on an absolutely different level: they evolve questions, educate, provoke and leave a message to think about afterwards. In a certain way, it is a modern continuation of the revolutionary work of above – mentioned playwrights of the 19th century: who tried to see the world around them through the current lens of the particular cultural and political moment: they left an imprint on the identities of their protagonists that will always be drawn from, as they challenged the time they lived in and reshaped it in order to tell their stories for future generations. This task now falls on us, modern theatre makers, to carry on the message in a new way.

References

1. Banks, R. A. (1985). *Drama and Theatre Arts*. Suffolk: The Chaucer Press.
2. Britton, J. (2013). *Encountering Ensemble*. London: Bloomsbury Methuen Drama.
3. Bryden, M. (2008). ‘Samuel Beckett Today’. *Borderless Beckett*, 19, 157–171. Available at : <https://www.jstor.org/stable/25781828> (Accessed: 17 July 2023).
4. Douglas, A., Scopa K. & Gray C. (2000). *Research Through Practice: Positioning the Practitioner as Researcher*. Working Papers in Art and Design.
5. Graham, S., Hoggett, S. (2014). *The Frantic Assembly, Book of Devising Theatre*. 2nd edn. Oxfordshire: Routledge.
6. Lecoq, J. (2020). *The Moving Body (Le Corps Poétique): Teaching Creative Theatre (Theatre Makers)* 3rd edn. UK : Methuen Drama.
7. Longman, W. (2018). *London Theatre. Reviews*. Available at : <https://www.londontheatre.co.uk/reviews/review-julie-starring-vanessa-kirby-is-a-play-for-the-younger-generation-at-the-national>. (Accessed: 6 January 2024).
8. Moseley, N. (2012). *Meisner in Practice: A Guide for Actors, Directors and Teachers*. 1st edn. London : Nick Hern Books.
9. O’Brien, N. (2018). *Stanislavski in Practice, Exercise for Students*. 2nd edn. London : Routledge.
10. Oddey, A. (1994). *Devising Theatre, a practical and theoretical handbook*. 2nd edn. London : Routledge.
11. Panchenko (1998) *Vynnychenko during 1902–1920*. Available at: <https://library.kr.ua/wp-content/elib/panchenko/panchenko.pdf> (Accessed: 9 January 2024).
12. Prey, D. H. (1985). *Michael Chekhov, Lessons for the Professional Acting*. Maryland : The Johns Hopkins University Press.

13. Sandy, C. (1980). *Dreams and Deconstructions: Alternative Theatre in Britain*. Bath : Amber Lane Press.
14. Schnecher, R. (2003). *Performance Studies*. 2nd edn. New York ; London : Routledge.
15. Slowiak, J., Cuesta, J. (2018). *Jerzy Grotowski*. 1st edn. London : Routledge.
16. Strindberg, A. (1961). *Author's Preface. Preface. Miss Julie*. Chandler Pub : San Francisco, CA.
17. Templeton, Alice. (1990). "«Miss Julie» as «A Naturalistic Tragedy»". *Theatre Journal* 42, 4, 468–80. DOI : <https://doi.org/10.2307/3207723>
18. Vynnychenko, V. (2008). *The Law. Plays*. ed. Hramota.
19. Vynnychenko, V. (1980). *How I wrote my work*. ed. New York : Edmonton.
20. Wickham, G. (1992). *The History of The Theatre*. 2nd edn. London : Phaidon Press Limited.
21. Witts, N. (2018). *Tadeusz Kantor*. 1st edn. London : Routledge.

РОЗРОБКА ПЕДАГОГІЧНО-РЕЖИСЕРСЬКОЇ МЕТОДОЛОГІЇ ПІД ЧАС РОБОТИ НАД СТУДЕНТСЬКИМИ ВИСТАВАМИ

Анастасія ТОРОС

*Університет у Великій Британії,
Докторант у Лафборо,
Лезні Евеню, 3, Бродкаст Центр, Тут Ест,
Олімпійський парк королеви Єлизавети, Лондон, E20 3BS
email: A.Toros@lboro.ac.uk*

Однією з основних тенденцій театральної індустрії XIX ст. була орієнтованість на історії про чоловіків. Жінки стикалися з обмеженнями щодо типів ролей, які вони могли виконувати на сцені. Проте, завдяки “новій драмі” у багатьох п’єсах з’явилась соціально-політична проблематика, яка давала змогу поглянути на жіночі персонажі через оптику комплексного зображення жінки та її місця в суспільстві.

Серед актуальних аспектів сучасного театру є процес адаптації драматургії XIX та XX ст. Одним із основних методів у цьому напрямі є *devised theatre*³.

Мета статті полягає в тому, щоб показати, як можна використовувати цю методологію під час постанови п’єс. З’ясовано, що техніка *devised theatre* містить чимало методологічних вправ, які готують акторів докомандної роботи під час репетиції. Серед них: *warm up games* (ігри для розминки), *body exercise* (фізичні вправи) та *acting techniques* (акторські техніки).

Проаналізовано репетиційний процес вистави “Закон” (за мотивами п’єси Володимира Винниченка) зі студентами-магістрами акторського курсу Львівського національного університету імені Івана Франка, під час якого, власне, використано метод *devised theatre*. Студенти написали внутрішні монологи, які введено у текст п’єси і за допомогою яких створено її кінцевий сценарій; зрежисували пластику, характерну для поведінки персонажів. Під час репетиції також використано різні предмети, які мали певний символічний підтекст. Усе це свідчить про спільну роботу театральної команди

³ Devised theatre – метод створення театру, в якому розробляють сценарій або партитуру в процесі спільної роботи творчого ансамблю.

над виробленням кінцевого продукту, що свідчить про використання методики *devised theatre*.

Ключові слова: “методологія творення театру”, тренаж, студентська постава, адаптація драматургії, роль жінки на сцені.

Стаття надійшла до редколегії 19.12.2023

Прийнята до друку 30.12.2023

ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 793.31(=161.2)(091)“19”

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.24.2023.12288>

ДОСЛІДНИЦЬКА СПАДЩИНА ХОРЕОГРАФІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Олег КУЗИК

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

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

Матеріал підготовлений, опираючись на конкретні історичні та етнографічні матеріали, відомості дослідників, і спонукає до глибшого пізнання історії формування традицій українського народного танцю як частини української традиційної культури, естетичної і духовної спадщини звичаїв українців з їхніми регіональними особливостями, а також елементу народної творчості у поєднанні з іншими видами художньої творчості – образотворчим мистецтвом (виготовлення і оздоблення костюму), піснею, театром, фольклором.

Українське народне мистецтво є великим скарбом і займає одне з провідних місць у світовій культурі. У процесі суспільного та загальнонародського розвитку, руху до вдосконалення всіх науково-технічних та економічних процесів, інновацій та нових технологій не так багато уваги приділяють культурному змісту під час формування загальнонаціональних традицій народу, мистецької ідентичності та вивчення фольклору. Інколи повернення до історії, осмислення усіх процесів, тенденцій людського розвитку, а особливо відтворення народної традиції у мистецтві та культурі нації відкидається на другий план, однак є досить важливим для сьогодення.

У сучасному модернізованому світі важливо пам'ятати про культурну спадщину та надбання народу у далекому минулому. Фольклорний матеріал слугує фундаментом для побудови сучасного мистецтва, наповненого новим змістом. Український народний танець докорінно змінився, коли його почали виконувати на сцені, оскільки він трансформувався в новий вид мистецтва: український народно-сценічний танець. Завдяки таким майстрам танцю, як Василь Верховинець (Костів) і Василь Авраменко кардинально змінилося ставлення етнографів і дослідників народної творчості до фольклорного народного танцю і традицій хореографічної культури. На початку ХХ ст. вони почали активно збирати автентичні танці локальних регіонів України та формувати репертуар творчих ансамблів. Зі своїми театральними трупами гастролювали українськими землями, проводячи гурткові заняття у селах, відшукуючи і відроджуючи притаманні регіональні варіації.

Народний танець наповнився новими жанрами мистецтва і змістовими композиціями, був структурований за своїми формами і видами виконавства. Його сприймали вже не як емоційний вияв імпровізаційної, спонтанної творчості чи фольклору, а як окремий повноцінний вид мистецтва. Почався стрімкий процес розвитку українського народного танцю, який у окремих традиційних елементах композицій і виконавської лексики зберігся до сьогодні та став золотою спадщиною у репертуарах танцювальних колективів. Регіональні стилі танцю з відповідною культурою виконавства і характером, технікою рухів і складністю фігур, сценічним баченням постановників танців розвинулися завдяки все більш і більш досконалому вивченню і дослідженню танцювального мистецтва. Створення цілої розгалуженої системи навчання хореографів та використання сучасних технологій візуальної фіксації відкривають можливості для самоаналізу і вдосконалення, підготовки фахівців.

Ключові слова: хореографія, народно-сценічний танець, хореографічне мистецтво, фольклор, народні традиції, звичаєва культура, народне вбрання, етнокультурна спадщина, народно-сценічний костюм.

Постановка проблеми. Протягом ХХ ст., яке позначилося в українській історії подіями постійної, невтомної боротьби за українську ідентичність та збереження споконвічних традицій попередніх поколінь, представники української еліти, митці, науковці, дослідники української спадщини завжди аналізували час культурного і просвітницького піднесення та становлення Української Держави, визнаної всім цивілізованим світом. Доробок їхніх інтелектуальних і мистецьких напрацювань інколи десятиліттями знаходився під грифами заборон, очікуючи миті, щоб наповнити суспільне середовище українським духом, а головне – збудувати міцну основу культурного розвитку для виховання і навчання нащадків.

Повноцінне та багатогранне пізнання українського народного танцю і звичаєвої культури народно-сценічного костюма можна досягнути лише через комплексне розуміння історії становлення конкретного регіону України та тисячолітніх процесів формування етнографічних груп українців, впливів внутрішнього і зовнішнього характеру, побутової звичаєвої культури, народної творчості етнографічних регіонів тощо.

Аналіз досліджень. Вивчення досвіду поколінь і дослідження сучасного стану розвитку української народно-сценічної хореографії дає підстави констатувати потужність її творчого потенціалу. Українські народні танці широко пропагують численні професійні і самодіяльні хореографічні колективи. Завдяки самобутньому таланту українських хореографів В. Верховинця, В. Авраменка, Я уперчука, К. Балог, К. Василенка, П. Вірського, О. Гомона, Є. Зайцева, А. Кривохижі, Д. Ластівки, В. Петрика, Н. Уварової, Л. Чернишової, О. Голдрича та інших знаних митців народний танець сформувався як народно-сценічне мистецтво, активно розвиваючись у професійних та аматорських колективах.

Окрім матеріалів особистих багаторічних практичних досліджень і наукових пошуків частково опрацьовано науково-методичні матеріали інших дослідників українського народного танцю і народно-сценічного костюма. Дослідженню історії розвитку народної хореографічної культури окремих регіонів України, життєвого та творчого шляху українських педагогів-хореографів ХХ ст., творчих досягнень їхніх колективів присвячено праці Г. Боримської, Я. Верховинця, Д. Демків, Н. Дем'янка, О. Жирова, І. Книш, Б. Кокуленка, Л. Косаковської, В. Купленника,

С. Легкої, Н. Марусик, О. Мерлянової, Р. Пилипчука, Ю. Станішевського, Б. Стаська, Т. Пovalій та ін.

Мета дослідження – спонукати молодих хореографів до набуття професійних знань та усвідомлення причин і передумов, які створили підґрунтя для формування у ХХ ст. українського народно-сценічного танцю і, відповідно, костюма, який зберігає елементи традиційної культури народного вбрання та став сучасним, стилізованим і одночасно сценічним виразником національної культури українців. Поглибити знання про українських хореографів цього періоду, творчий доробок яких частково був знищений або знівельований (перекручений) через національні традиційні ознаки композиційних постановок танців. Сформувані прагнення у молодих хореографів до збереження автентичної і фольклорної основи танцювального мистецтва, зокрема з регіональними традиціями, для продовження мистецької спадщини поколінь і утвердження українського танцювального мистецтва у світовому контексті розвитку творчості.

Виклад основного матеріалу. В хореографічному середовищі фахівців утвердилась переконлива думка, що розвиток народно-сценічного танцю активізувався саме від Павла Вірського. Однак правильним було б стверджувати, що засновниками і першими, які підготували творчий та професійний ґрунт розвитку українського танцювального мистецтва і заклали міцну основу для просування стилю українського народно-сценічного танцю, були Василь Верховинець і Василь Авраменко.

Незважаючи на постійні ідеологічні утиски всього українського з боку тогочасного правлячого режиму, їхню мистецьку і педагогічну школу танцю продовжили активно розвивати також митці-хореографи, керівники творчих колективів в Україні, які підкорювали глядача протягом другої половини ХХ ст. неймовірною красою і багатогранністю українського мистецтва.

Народно-сценічний танець пройшов досить довгий та складний шлях свого розвитку. Джерелом народно-сценічного танцю є народна творчість. За допомогою талановитого балетмейстера танець постає надзвичайно багатим засобом художньої виразності, який, своєю чергою, зобов'язує танцюриста володіти віртуозною технікою виконання, водночас зберігаючи національний характер та звичаєві особливості танцю. Тому у процесі підготовки та становлення танцюриста велике значення відіграє народно-сценічний танець. Вивчаючи танці різних народів, їхній стиль та манеру виконання, майбутній танцюрист отримує знання, потрібні йому для творчого сприйняття і емоційного відтворення художніх образів. Легке та чітке виконання технічно складних рухів свідчить про високий рівень виконавської майстерності [2].

Мистецтвознавець О. Плахотнюк визначає основні характеристики фольклорного танцю сьогодення і зазначає: “космополітичну ознаку танцювальної культури в мистецькому просторі сучасності можемо визначити наступними категоріями. Це нове прочитання архаїстично-традиційних поглядів на збереження народного танцю, формування новітнього етносвітогляду сприйняття фольклорного танцю країн світу, кожного національного осередку, етнічної групи в мистецькому просторі сучасності. Завдяки розвиненості відео-, телефіксації, мережі Інтернет, технологіям розширюються можливості фіксації фольклорного танцю, його популяризації та донесення до глядачів всього світу” [4, с. 8].

Протягом ХХ ст. значних успіхів досягли балетмейстери у галузі народного танцю. Аналізуючи їхній творчий доробок, можна сказати, що вони працювали в трьох напрямках:

а) деякі з хореографів, зберігаючи етнографічну суть і композицію танцю, поглиблювали окремі його сторони, шліфували і ускладнювали ті чи інші танцювальні рухи, жести фігури і т. д.;

б) найвидатніші майстри хореографічного мистецтва створювали нові оригінальні композиції танців на основі вже існуючих народних традицій за допомогою засобів виразності народної хореографії. Тут можна назвати імена реформаторів українського народного танцю – Павла Вірського, Ярослава Чуперчука, Анатолія Кривохижа, Клари Балог, Дани Демків, Мирослава Вантуха та інших знаних хореографів України;

в) період кінця 40-х років ХХ ст. можна вважати початком зародження нового жанру в хореографічному мистецтві та піком розвитку народної творчості. Танцювальні колективи, отримавши назву “ансамбль народного танцю” стали на той час багаточисленними й найулюбленішими видами творчої діяльності. Вони завоювали увагу і любов широкого кола глядачів. Після визнання професійних гуртів як основної форми репрезентації народного пісенно-танцювального мистецтва стала відчутною тенденція до створення мережі професійних танцювальних колективів [5].

Педагог і хореолог Олег Голдріч залишив великий творчий доробок у навчальних посібниках і методичних рекомендаціях щодо народного танцю та його особливостей. У численних навчально-методичних дослідженнях він визначає народно-сценічний танець як художній твір, побудований за сценічними та драматургічними законами. Творче взаємозбагачення класичного і народного танців розширює межі пластичної мови, надає їй багатоплановості. Народно-сценічний танець вважається вдосконаленим різновидом народного танцю з удосконаленою лексикою і доволі складною композиційною побудовою [1, с. 18].

Хоча народно-сценічне танцювальне мистецтво відіграє важливу роль у трансляванні вже сформованої танцювальної спадщини українців, однак залишається під питанням, чи допомагає воно у збереженні фольклорних танцювальних форм, історично сформованої манери виконання рухів, характеру та особливостей поведінки під час виконання того чи іншого танцю [3, с. 160].

Мистецькі процеси підвищують цінність національних танців та мають важливе значення в історії розвитку танцювальної творчості в минулому і хореографічного мистецтва в теперішньому часі. Український народний танець є одним з унікальних мистецьких явищ української національної культури. Його регіональна та етнографічна різноманітність, професійна досконалість та доступна хореографічна мова принесли йому заслужену славу в усіх країнах світу. Демонструючи свою самобутність, високий духовний і творчий потенціал, український народний танець піднімає престиж не тільки українського мистецтва, а й нації і держави.

Розвиток українського народного танцювального мистецтва (від первинної народної до сучасної сценічної форми) є соціокультурним феноменом, що визначається низкою зовнішніх факторів (соціальна політика та культурне мистецтво), які своєю чергою впливають на визначення кожного етапу.

Танці можна класифікувати й описати за жанром хореографії, типом руху чи історичним походженням. Головним елементом танцю є рух тіла виконавця, він

може бути більш-менш скоординованим, швидшим чи повільнішим, але завжди цілеспрямованим. Другим елементом танцю є ритм. Традиційні народні танці також можна назвати формою невербального спілкування, які мають певні особливості:

- танці зазвичай виконують на різних святкуваннях (родинно-побутові звичаї і обряди, сімейні та родинні свята) або громадських заходах чи вечірках (фольклорно-етнографічних фестивалях, дозвіллі та під час відпочинку) люди з незначною професійною підготовкою або без неї, часто під традиційну музику;

- танці (фольклорні, обрядові), як звичайно, призначені для виконання в локальному просторі – під час святкувань громади, навчання молоді звичаям, у побуті і не завжди на сцені, хоча пізніше їх можна аранжувати та поставити для публічних сценічних виступів;

- танці чи певний комплекс рухів, у виконанні яких домінує традиція (автентичне виконання), успадкована від культури попередніх поколінь, а не інновації (хоча народні традиції з часом змінюються);

- танці початківців-танцюристів, які часто навчаються неформально, стежачи за іншими або отримуючи допомогу від інших (народні гуляння, весілля тощо).

Вивчення досвіду поколінь, дослідження сучасного стану української народно-сценічної хореографії як в Україні, так і поза її межами, в діаспорі дає змогу констатувати потужність творчого потенціалу українського танцю, його перевірену віками життєстійкість, яка забезпечувала йому виживання у найскрутніших історичних обставинах.

Український народ створив дивовижні за ідеєю, ефектністю і малюнком танці, які свідчать про велич та різноманіття української танцювальної творчості. Він має свої оригінальні, чіткі, історично сформовані ознаки, своє глибоке національне коріння і розкішні багатовікові виконавські традиції. Це самостійний, самобутній, високохудожній вид творчості кожної окремо взятої етнографічної групи українців.

Сучасна українська народно-сценічна хореографія постійно розвивається, збагачується новими темами, новою пластикою, виконавськими техніками, ускладнюється композиціями народно-сценічних хореографічних творів, а також загострюються форми їх сценічної подачі. Правильне розуміння питань збереження автентичних зразків народно-сценічної хореографії та сучасна професійна діяльність хореографів, яка скерована до їх розвитку, мають важливе значення в історії народу і українського суспільства у майбутньому.

Висновок. Історія української культури вивчає матеріальні та духовні цінності українського етносу на різних етапах його розвитку, які були втілені в різноманітних мистецьких, наукових, правових, політичних, суспільних, філософських, етичних надбаннях, визначально впливали на світосприйняття, менталітет, спосіб життя, суспільну та політичну діяльність, виробництво та міжкультурну комунікацію українців. Видатні хореографи ХХ ст. залишили у спадок незліченну кількість об'єктів нематеріальної культури, які посіли гідне місце у скарбниці світового мистецтва.

Фахівцям народного хореографічного мистецтва потрібно розвивати всі можливі методи для збереження, фіксації та передання мистецької спадщини попередніх поколінь, які ще є у репертуарах фольклорних колективів, і опрацьовувати, вдосконалювати (сценізувати) професійну подачу творчого матеріалу для використання у всіх жанрах і напрямках хореографічного мистецтва – постановках

класичних одноактних балетів, народно-сценічних творах і сучасній хореографії (етностиль – фольктанець).

Список використаної літератури

1. Голдрич О. Хореографія : посібник. Львів : СПОЛОМ, 2006. 172 с.
2. Козинко Л. Теорія фольклорного танцю в контексті культурної антропології. Курбасівські читання. *Науковий вісник. Національний центр театрального мистецтва ім. Л. Курбаса*. Київ, 2011. № 6. Ч. 1. С. 80–87.
3. Пісклова І. Стан та дослідження танцювального фольклору Слобожанщини. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2013. Вип. 24. С. 156–166.
4. Плахотнюк О. Етносвітогляд фольклорного танцю в мистецькому просторі сучасності. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич : Вид. дім “Гельветика”, 2021. Вип. 35. Т. 5. С. 4–8. URL : <http://www.aphn-journal.in.ua/35-5-2021>. DOI : <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-5-1>
5. Чернишова А. Український народний танець як засіб відродження національної культури. *Педагогічний дискурс*. 2012. Вип. 13. С. 399–402.

References

1. Goldrych, O. (2006). *Choreography: A guide to the basics of choreographic art and dance composition*. Lviv : SPOLOM [in Ukrainian].
2. Kozinko, L. (2011). Theory of folk dance in the context of cultural anthropology. Kurbas's readings. *Scientific bulletin of the National Center of Theater Arts named after L. Kurbas*. Kyiv, 6, 1, 80–87 [in Ukrainian].
3. Pisklova, I. (2013). State and research of dance folklore of Slobozhanshchyna. *Bulletin of the Lviv National Academy of Arts*, 24, 156–166 [in Ukrainian].
4. Plahotnyuk, O. (2021). Ethnoview of folklore dance in the artistic space of modernity. *Current issues of humanitarian sciences : interuniversity coll. of science works of young scientists of Ivan Franko State Pedagogical University of Drohobyt'sk*. Drohobych : “Helvetika” Publishing House, 35, 5, 4–8.
URL : <http://www.aphn-journal.in.ua/35-5-2021>. DOI : <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-5-1> [in Ukrainian].
5. Chernyshova, A. (2012). Ukrainian folk dance as a means of reviving national culture. *Pedagogical discourse*, 13, 399–402 [in Ukrainian].

**RESEARCH HERITAGE OF CHOREOGRAPHERS
OF THE 20-th CENTURY****Oleg KUZYK**<https://orcid.org/0009-0009-3784-821X>

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

The article is prepared based on specific historical and ethnographic materials, information of researchers, and encourages a deeper understanding of the history of the formation of Ukrainian folk dance traditions as a part of Ukrainian traditional culture, the aesthetic and spiritual heritage of the customs of Ukrainians with their regional features, as well as an element of folk creativity in combination with other types of artistic creativity – visual arts (costuming and decoration), song, theater, folklore.

Ukrainian folk art is a great treasure and occupies one of the leading places in world culture. In the process of social and human development, the movement towards the improvement of all scientific, technical and economic processes, innovations and new technologies, not so much attention is paid to the cultural content in the course of the formation of national traditions of the people, artistic identity and the study of folklore. Sometimes the return to history, the understanding of all processes, trends of human development, and especially the reproduction of the folk tradition in the art and culture of the nation is relegated to the background, but it is quite important for today.

In today's modernized world, it is important to remember the cultural heritage and heritage of the people in the distant past. Folklore material serves as a foundation for the construction of modern art filled with new content.

Ukrainian folk dance fundamentally changed when it began to be performed on stage, as it was transformed into a new art form: Ukrainian folk-stage dance. Thanks to such dance masters as Vasyl Verkhovynets (Kostiv) and Vasyl Avramenko, the attitude of ethnographers and researchers of folk art to folkloric folk dance and traditions of choreographic culture has radically changed. At the beginning of the 20th century they began to actively collect authentic dances of local regions of Ukraine and form the repertoire of creative ensembles. With their theater troupes, they toured Ukrainian lands, conducting group classes in villages, searching for and reviving inherent regional variations.

Folk dance was filled with new genres of art and meaningful compositions, was structured according to its forms and types of performance. It was no longer perceived as an emotional expression of improvisational, spontaneous creativity or folklore, but as a separate, full-fledged form of art. A rapid process of development of Ukrainian folk dance began, which in some traditional elements of compositions and performance vocabulary has been preserved to this day and has become a "golden heritage" in the repertoires of dance groups.

Regional styles of dance with the corresponding culture of performance and character, technique of movements and complexity of figures, stage vision of dance directors have developed as a result of more and more perfect study and research of dance art. The creation of an extensive system of training choreographers and the use of modern technologies of visual fixation open opportunities for self-analysis and improvement, training of specialists.

Keywords: choreography, folk-stage dance, choreographic art, folklore, folk traditions, customary culture, folk dress, ethno-cultural heritage, folk-stage costume.

Стаття надійшла до редколегії 19.12.2023

Прийнята до друку 30.12.2023

УДК 792.8:[37.014.5:[005.8:001.89]]

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.24.2023.12289>

ВПРОВАДЖЕННЯ ОСВІТНЬО-НАУКОВОГО ПРОЄКТУ “ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО В УКРАЇНІ ТА СВІТІ: ТРАДИЦІЇ ТА ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ”

Олександр ПЛАХОТНЮК

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

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

Проведено аналіз реалізації освітньо-наукового проєкту з хореографічного мистецтва, висвітлено питання вивчення та дослідження процесу формування хореографічної культури в Україні на прикладі циклів освітньо-наукових проєктів та творчо-мистецьких форумів зі спеціальності Хореографія. Звернуто увагу на актуальні питання формування та популяризації хореографічних досліджень не тільки в системі вищої освіти, а й в усіх ланках хореографічної освіти, охоплюючи аматорські хореографічні колективи та коледжі культури із урахуванням танцювальних унікальних виразно-зображальних якостей та регіональних особливостей України, а також усвідомлення та розуміння важливості розвитку спеціальності Хореографія як самобутнього мистецького напрямку освітніх послуг та професійної ідентичності.

Ключові слова: хореографія, танець, мистецтво, хореографічна освіта, танцювальна культура, хореографічне мистецтво, освітньо-науковий проєкт.

Постановка проблеми. Впровадження освітньо-наукового проєкту “Хореографічне мистецтво в Україні та світі: традиції та тенденції розвитку” може бути зацікавлюючим та важливим кроком для вивчення та популяризації хореографії. Проведений аналіз дає можливість окреслити перспективи розвитку, звернути увагу на проблемні питання щодо його реалізації, проаналізувати мотивацію учасників у питаннях вдосконалення власних науково-дослідницьких компетентностей, а також проаналізувати план запропонованих лекцій та окреслити нові важливі освітні питання. Головним питанням є забезпечення взаємодії із фахівцями-хореографами та науковцями хореології та зацікавленими сторонами для досягнення успіху проєкту та можливості адаптування впровадження проєкту залежно від конкретних обставин та ресурсів в умовах сьогодення збереження національної культури України у її розвитку та відображенні своєї самобутності.

Мета роботи – аналіз впровадження циклу освітньо-наукових проєктів та творчо-мистецьких форумів із хореографічного мистецтва, започаткованих кафедрою режисури та хореографії факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка.

Формулювання цілей дослідження: дослідження процесів, що сприятимуть зростанню мотиваційних процесів для дослідження хореографічного мистецтва у всіх сферах діяльності спеціальності 024 “Хореографія”.

Методологія дослідження полягає в застосуванні методів об’єктивності, історизму, під час аналізу нормативних та законодавчих положень України, порівняльного та культурологічно-мистецького аналізу перспектив та тенденцій розвитку танцювальної культури та хореографічної освіти. Зазначений методологічний підхід дає змогу розкрити та піддати розгляду питання можливих скерувань щодо вивчення проблем дослідницького характеру танцювальної культури України у всіх її проявах, ґрунтовного наукового розбору, взаємодії і ролі регіональних особливостей хореографічного мистецтва України. Метод об’єктивності й історизму надає можливість відстежити динаміку та перспективи розвитку освітньо-мистецьких та наукових відображень у танцювальної культури та хореографічній освіті. Порівняльний метод застосовано у дослідженні для виявлення ознак сформованості потенційних позитивних практик у просторі культурно-мистецьких подій сучасності та освітньо-наукових проєктів.

Наукова новизна роботи. Проведено аналіз впровадження в Україні циклу освітньо-наукових проєктів та творчо-мистецьких форумів із хореографічного мистецтва, започаткованих кафедрою режисури та хореографії факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка.

Виклад основного матеріалу. Кафедра режисури та хореографії факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка спільно з партнерами започатковує цикл освітньо-наукових проєктів та творчо-мистецьких форумів. Організатори: кафедра режисури та хореографії факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка; наукове товариство студентів, аспірантів і молодих учених факультету культури і мистецтв; рада роботодавців факультету культури і мистецтв.

Як уже було зазначено в попередніх дослідженнях: “проведення наукових досліджень здобувачів вищої освіти можливо здійснювати у різноманітний спосіб та головним тут буде формування засад, які дозволяють іншим мати довіру до здобувача у реалізації власних зацікавлень, підбору методів, що використовувалися, та до результатів, що одержані, а також додержання академічної доброчесності (academic integrity), що базуються на таких фундаментальних цінностях, як чесність, довіра, справедливість, повага, відповідальність, мужність за будь-яких обставин та у будь-яких умовах” [9, с. 74].

Концепцією проведення циклу освітньо-наукових проєктів та мистецько-творчих форумів з хореографічного мистецтва визначено мету та цілі освітньо-наукових проєктів, а саме:

Мета освітньо-наукових проєктів: популяризація українського хореографічного мистецтва, обговорення проблем і викликів хореографічної освіти в умовах війни в Україні, збереження української хореографічної спадщини та розвиток сучасного хореографічного мистецтва в Україні.

Завдання освітньо-наукових проєктів:

Створення освітнього простору. Забезпечення можливістю обміну знаннями та досліджень, організовуючи наукові сесії, лекції, семінари та панельні обговорення. Залучення вчених та експертів для презентації своїх досліджень.

Сприяння творчості та мистецькому вираженню. Створення площадок для виступів та творчих проєктів у форматі мистецьких вистав, хореографічних вистави, танцювальних перформенсів, відеоінсталяції тощо.

Залучення студентів та молодих учених. Сприяння реалізації можливості для молодих дослідників та студентів представити свої роботи та ідеї. Можливі конкурси, постерні сесії чи інші формати.

Сприяння міждисциплінарному обміну. Орієнтування проєкту на об'єднання представників різних дисциплін, що сприятиме вирішуванню складних проблем з декількох поглядів та сприяти формуванню розвитку інновацій у хореографічному мистецтві.

Проведення майстер-класів та тренінгів. Формування можливостей для практичного навчання та розвитку навичок. Майстер-класи з хореографічного мистецтва, танцювальних технологій, наукових досліджень.

Створення дискусійних платформ. Організація панельних обговорень, дебатів та форумів для активної взаємодії та обміну думками між учасниками.

Розвиток мережі та партнерства. Створення передумов для розвитку нових партнерств, наукових та мистецьких співпраць, обміну контактами та спільних проєктів.

Використання технологій. Упровадження технологій для віртуальної участі, онлайн-трансляцій чи інтерактивних платформ може розширити аудиторію та полегшити доступ до інформації.

Оцінка та звітність. Після завершення проєкту будуть проведені оцінки результатів, що дасть змогу отримати учасникам сертифікати.

Підвищення кваліфікації педагогів та виконавчої майстерності дітей творчих колективів.

Мета мистецько-творчих форумів: створити стимулююче та плідне середовище для мистецької спільноти та сприяти розвитку творчості у всіх його проявах.

Завдання мистецько-творчих форумів:

Сприяння творчості і вираженню. Створення атмосфери, яка сприяє вираженню та розвитку творчості учасників форуму. Це може містити виставки, майстер-класи та виступи, спрямовані на стимулювання художнього вираження.

Форум для діалогу. Створення платформи для відкритого обговорення та діалогу між митцями, кураторами, критиками та глядачами. Це може охоплювати панельні обговорення, дискусійні сесії та інші формати.

Стимулювання інновацій і експериментів. Пошук інноваційних та експериментальних підходів до мистецької творчості. Форум може надихати на нові ідеї, форми вираження та технічні рішення.

Розвиток талантів та професіоналізму. Сприяння професійному розвитку учасників форуму, а також надання можливостей молодим талантам для виявлення себе.

Підтримка мистецьких груп та колективів. Забезпечення майданчика для взаємодії та співпраці між художниками, колективами, галереями та іншими учасниками мистецького середовища.

Сприяння взаємодії з глядачами. Відкриття можливостей для глядачів зблизитися з творцями мистецтва, взяти участь у творчих процесах та виявити свої таланти.

Формування сучасних тенденцій. Сприяння розвитку та формуванню сучасних тенденцій у мистецтві. Форум може бути майданчиком для відображення актуальних та важливих напрямів у світі мистецтва.

Зміцнення мистецької спільноти. Створення умов для об'єднання та підтримки мистецької спільноти, сприяння обміну досвідом та ідеями між її членами.

Популяризація культурної різноманітності. Підтримка та відзначення культурної різноманітності через представлення та взаємодію різних мистецьких напрямів, стилів та традицій.

Формат проведення: комбінований. Участь у обговореннях, семінарах та лекціях можлива у форматі онлайн. Конкурсні та концертні виступи проводяться виключно наживо.

Програма: для кожного тематичного проєкту чи форуму передбачає формування окремої програми проведення з різних тематичних платформ, напрямів, які охоплюватимуть семінари-практикуми, дискусійні панелі, практичні майстер-класи, лекції, тренінги, конкурсні перегляди, презентації, перформенси тощо.

Освітньо-науковий проєкт “Хореографічне мистецтво в Україні та світі: традиції та тенденції розвитку”

Перший Освітньо-науковий проєкт “Хореографічне мистецтво в Україні та світі: традиції та тенденції розвитку” тривав з 1 листопада до 16 грудня 2023 року, упродовж декількох тижнів лектори Львівського університету та професіонали-практики ділитимуться зі всіма бажаними своїм досвідом у різних сферах хореографічного мистецтва, що сприятиме учасникам покращити свої знання в багатьох актуальних питаннях.

Мета: освітньо-науковий проєкт “Хореографічне мистецтво в Україні та світі: традиції та тенденції розвитку” реалізується для професійного розвитку та забезпечення якості освітніх та наукових заходів у сфері хореографічного мистецтва.

Основні тематичні напрями роботи науково-методичного семінару:

- Зміни у навчальній програмі “Народний танець” у зв'язку з деколонізацією освітніх практик та подолання кризи постколоніального впливу на українське хореографічне мистецтво.

- Хореографічно-лексичні особливості виконання танців етнічних груп західних регіонів України.

- Методологія та структура написання наукових статей, тез.

- Український народно-сценічний танець та процес його з'єднання або об'єднання з напрямками сучасного танцю: стилізація, фольк-джаз танець, фольк-модерн танець.

Підготовка цього заходу передбачила загальний план упровадження такого проєкту:

Етап 1: Затвердження та планування. На ньому було визначено мету та завдання. Головною метою проєкту окреслено поглиблення знань про хореографію, вивчення традицій та тенденцій розвитку формування наукового підходу до вивчення хореографії в Україні, створення робочої групи, обрано експертів-лекторів з хореографії, історії мистецтв та освітніх питань. Запропоновано докладний план, у тім числі графік зустрічей, лекцій, окреслення проблематики дослідження, публікації та інші важливі події.

Етап 2: Дослідження та матеріали. Проведено літературний огляд щодо хореографії в Україні та інших країнах, збір інформації про можливих учасників проєкту. Виконано інтерв'ю з професіоналами хореографії щодо можливий актуальних питань. Створено базу відеоматеріалів для подальшого використання в освіті та електронного збірника матеріалів.

Етап 3: Організація заходів. Організовано цикл серії семінарів, викладів актуальних тем та гостьових лекцій для слухачів проєкту. Запропоновано практичні майстер-класи у дистанційному форматі. Організовано збір та публікування матеріалів проєкту у науковому виданні.

Етап 4: Оцінка та звітність. Важливим є самооцінка ефективності, проведення контрольних заходів з оцінювання знань та інтересу учасників. Виконано звіт, який містить висновки, рекомендації та подальші кроки.

Етап 5: Підтримка та розповсюдження. Використовується вебсайт Львівського університету для розміщення матеріалів та ресурсів проєкту. Налагоджується співпраця із закладами освіти, що забезпечить доступ до матеріалів для університетів та інших освітніх закладів. Розглядається можливість продовження проєкту, наприклад, створення курсів або досліджень.

Для слухачів було запропоновано цикл лекцій. “Факультет культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка та його система координат внутрішнього забезпечення якості освіти”, лектор: М. І. Циганик, в. о. декана факультету культури і мистецтв, кандидат філологічних наук, доцент кафедри театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імені Івана Франка [12]. “Окреслення змісту та завдань Освітньо-наукового проєкту «Хореографічне мистецтво в Україні та світі: традиції та тенденції розвитку»” [7], “Висвітлення питань дослідження хореографічного мистецтва України: перспективи та проблематика” [5], “Методологія та структура написання наукових статей, тез” [6], “Проведення інклюзивної освіти у мистецьке середовище України” [8], координатор-лектор О. А. Плахотнюк, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури та хореографії ЛНУ імені Івана Франка. “Застосування терміна *epaulement* та вивчення цього положення в 1 рік навчання, при викладанні класичного танцю у ЗВО”, лектор: Ю. В. Безпаленко, аспірантка/викладачка кафедри режисури та хореографії ЛНУ імені Івана Франка [1]. “Музичний супровід танців етнічного регіону Буковини: взаємозв'язок з танцювальною культурою Молдови, Румунії та Болгарії”, лектори Р. Ю. Кундис кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури та хореографії, та І. Ю. Никорович, аспірант/викладач кафедри режисури та хореографії ЛНУ імені Івана Франка. “Гуцульська хореографічна лексика: комбіновані танцювальні рухи, роботи в парі під час танцю”, лектор: О. Л. Заставний, аспірант кафедри режисури та хореографії ЛНУ імені Івана Франка; голова Обласного відділення Національної спілки хореографів України Івано-Франківської області; завідувач відділу аматорської творчості Навчально-методичного центру культури і туризму Прикарпаття [3]. “Бойківський народний танець у науковому дискурсі Романа Герасимчука”, лектор Я. К. Сапего, аспірант/викладач кафедри режисури та хореографії ЛНУ імені Івана Франка [10]. “Наукові концепції та методики досліджень з антропології танцю Кліфорда Гірца”, лектор: Р. Я. Берест, доктор історичних наук, професор режисури та хореографії ЛНУ імені Івана Франка [2].

Гостьові лекції “Тіло, що навчається – суб’єктність і турбота у стосунках з молоддю”, лектор: Аніела Кокоша, перформерка, викладачка танцю, хореотерапевтка. Стипендіатка Інституту музики і танцю, Альтернативної академії танцю (Познань, Польща) [4]. “Хореографія в системі інклюзивної освіти”, лектор: Чорнак Звенислава, практикуючий фізичний реабілітолог та ерготерапевт Іршавського відділення Обласного центру комплексної реабілітації для осіб з інвалідністю Закарпатської області, керівник та хореограф [13].

Отже, короткі підсумки проведення цього проєкту. Виконавши усі умови освітньо-наукового проєкту “Хореографічне мистецтво в Україні та світі: традиції та тенденції розвитку”, учасники отримують сертифікати із значеними темами лекції, годинами та кредитами.

Після завершення проєкту учасникам було запропоновано пройти тестування з курсу прослуханих лекцій і надати відгуки [11, с. 9–12]. Відгуки від учасників проєкту (подається в авторській редакції респондентів):

Питання: Поділіться враженнями від прослуханих лекцій?

“...Дізналася про інклюзію – це для мене нова галузь. Ніколи не працювала з такими дітьми, тому було цікаво послухати тих, хто має власний досвід у цьому напрямі. Цікаво було слухати про написання статей та орієнтування в інтернет-просторі щодо розміщення та пошуку матеріалів. Це для мене теж матеріал для опанування”.

“Спікери Освітньо-наукового проєкту «Хореографічне мистецтво в Україні та світі: традиції та тенденції розвитку» продемонстрували високий рівень навчально-методичного викладення матеріалу, вільно володіли інформацією і майстерно утримували увагу аудиторії протягом усіх лекцій. Теми лекцій спікерами повністю розкриті. Майже всі лекції супроводжував влучно підібраний різноманітний презентаційний матеріал по зазначеній тематиці, що дозволяло лекторові застосовувати прийоми розповіді, показу, пояснення, коментування і зберегти стійку увагу слухачів, що для слухачів значно полегшувало сприйняття матеріалу. З кожною лекцією, у разі відсутності слухача, можна було ознайомитися пізніше через відеозапис, що було дуже вдалим рішенням з боку організаторів”.

“Багато цікавої інформації з українського хореографічного мистецтва, яка розширює кругозір, також багато інформації вдалось освіжити в пам’яті та пригадати, що дає змогу ефективно розвиватись та працювати в подальшому”.

“Загальне враження в мене склалося позитивне. Деяка інформація була мені вже відома, а деяка – ні. Організація лекцій, презентацій була на хорошому рівні”.

“Мені дуже сподобалась принциповість організатора, який не йде на «компроміси» і відстоює свою позицію. Тільки таким чином наша освіта буде освітою, а не профонацією. З великою повагою, дякую”.

Питання: Що, на Вашу думку, було незадовільним у проведенні?

“Неможливість слухати лекції в синхронному режимі через власну зайнятість”.

“Не вистачило часу на освоєння. Важко об’єднувати з основною роботою. Більше хотілось сучасного мистецтва”.

“На жаль, мені недостатньо було методичного матеріалу для викладання хореографічних дисциплін. Можливо, було б непогано проведення практичних майстер-класів”.

Питання: Що, на Вашу думку, було позитивним у проведенні?

“Дуже потрібний проєкт. Були цікаві лекції, нові знання підкріплювались відеоматеріалом. Виникало багато питань до лекторів, особливо до заняття з класичного танцю. Але, однозначно, культура народного танцю Бойківщини, Прикарпаття та інших регіонів відкрилась для Наддніпрянщини”.

“Гнучкий графік, можливість перегляду лекцій у записі”.

“Різноманітність тематики лекцій; конкретні практичні поради; важливі вказівки щодо використання в науковій та навчальній діяльності. Доброзичлива і креативна атмосфера”.

“Чіткий графік роботи, гарна організація, достойні презентації. Вразили професійна спікерські якості та опит ведення навчання Олександра Плахотнюка”.

– Вдала та професійна організація (наявність чіткої програми, одне посилання на весь проєкт, нагадування про лекції).

– Надання відеоматеріалів та презентацій.

– Різноманітність проєкту (і теорія, і практика, і народно-сценічний танець, і класичний танець).

– Підсумковий контроль”.

“Спілкування учасників проєкту з усіх куточків України, що особливо важливо в цей тяжкий час”.

“Для мене була нова інформація про написання наукового матеріалу, історію розвитку української хореографії, а також етнографічні дослідження вважаю корисними і необхідними для розвитку нашої культури. Дуже сподобалися лекції на тему роботи з дітьми з особливими потребами”.

Питання: Що нового Ви для себе підкреслили з прослуханого із циклу лекцій?

“Дослідження К. Гірца у сфері культури та мистецтва. Досі читаю”.

“Різноманітність танцювальної культури Буковини, Молдови. Практика роботи з дітьми з особливими потребами”.

“Дякую Вам за Ваші лекції на YouTube каналі! Зараз дуже складно виділити час для самоосвіти, розвитку у постійній рутині, емоційному вигоранні, а коли насичений цікавий матеріал зібрано в одному місці на Вашому каналі, вже не дає шансів пройти повз!”

“Важливість інклюзивної освіти в мистецькому середовищі. Перфомативність у мистецтві як можливість реалізації емоційно-психологічних аспектів. Дослідження Кліффорда Гірца. Символічність у мистецтві, вивчення культури у взаємодії соціального життя. Людина як світ у собі”.

“Для себе підкреслила нову та цікаву інформацію про танцювальну культуру бойків. Корисною для мене була, також, інформація про методологію та структуру написання наукових статей”.

“Освітній проєкт був насичений інформацією, і, відповідно, мною було отримано багато нових знань, зокрема, поповнила знання про молдовську хореографію та її техніку виконання, про зв'язок Буковини з танцювальною культурою Румунії та Болгарії. Розширила свої знання з гуцульської техніки як теоретично, так і практично”.

“Знайомство з роботою колег та їх думками і досвідом, знаходиш для себе відповіді на багато запитань, на які раніше не звертав увагу”.

Питання: Окресліть актуальні теми для майбутніх освітньо-наукових проєктів?

“Українська школа класичного танцю”.

“Відмінності у назвах рухів та термінологія”.

“... Актуальною буде тема про сучасну хореографію”.

“Розвиток сучасних напрямів танцю та перформативного мистецтва в Україні”.

“Місце фольклорного танцю в сучасному соціокультурному просторі”.

“Класичний танець (всі його форми та новизна)”.

“Розглядати хореографію всіх регіонів України. Цікаві інноваційні впровадження в хореографічне мистецтво, спираючись на досвід зарубіжних митців, можливо, те, що було забуте, розглядати в контексті сучасного часу”.

“– Побільше про народну хореографію, особливо український народний танець.

– Українське хореографічне мистецтво: збереження та перспективи розвитку (українська народна хореографія за всіма регіонами, стилізація українського народного танцю, національно-патріотичне виховання дітей).

– Перспективи розвитку народно-сценічної хореографії різних національностей в Україні”.

“– Українське хореографічне мистецтво: збереження та перспективи розвитку (українська народна хореографія за всіма регіонами, стилізація українського народного танцю, національно-патріотичне виховання дітей).

– Перспективи розвитку народно-сценічної хореографії різних національностей в Україні”.

“Популяризація та відновлення українських балетів”.

“Розкриття автентичних особливостей української хореографії виходячи з регіонального контексту, інклюзивна освіта, філософське розуміння підходів до аналізу хореографічного мистецтва, тенденції розвитку української хореографії, народна хореографія суміжних країн, ритмічний розвиток танцівників тощо”.

“Проблеми викладання сучасного танцю в навчальних закладах”.

“Партерна гімнастика як засіб розігріву перед заняттям та удосконалення фізичних здібностей. Проблеми дихання під час фізичних навантажень”.

“Методи викладання хореографічних дисциплін. Психологія роботи зі студентським колективом. Драматургія народної та сучасної хореографії. Плагіат і як з ним боротися”.

“Теми з методик викладання класичного танцю, з мистецтва режисури”.

“Танцювальне мистецтво регіонів України”.

“Знайомство з сучасним танцем та його митцями” [11, с. 9–12].

Висновки. Освітньо-науковий проєкт “Хореографічне мистецтво в Україні та світі: традиції та тенденції розвитку” має значення для розширення розуміння, вивчення та популяризації хореографії як мистецької форми. Проєкт дав змогу розширити знання про хореографію в Україні та світі, надаючи слухачам та громадськості можливість ознайомитися з різноманітними традиціями та тенденціями у світовому хореографічному мистецтві, адже вивчення традицій хореографії сприяє збереженню та відтворенню культурних цінностей та національних традицій у мистецькій сфері. Дослідження та аналіз сучасних тенденцій у хореографії дає можливість виявити напрями розвитку цієї сфери

мистецтва, що може бути важливим для планування майбутніх освітніх та творчих ініціатив. Проект сприяв культурному обміну між різними осередками хореографічного мистецтва України, висвітлюючи схожість та відмінність хореографічних традицій, що може позитивно позначитися на співробітництві. Реалізація проєктів може містити сучасні підходи до освіти, такі як використання онлайн-ресурсів, інтерактивних технологій та практичних майстер-класів. Проєкт сприяє розвитку наукової спільноти в галузі хореографії, стимулюючи обмін ідеями та дослідницькими відкриттями.

Список використаної літератури

1. Безпаленко Ю. Застосування терміна *eraulement* та вивчення цього положення в 1 рік навчання, при викладанні класичного танцю у ЗВО. 2023. URL : <https://youtu.be/9W3vensNY28>
2. Берест Р. Наукові концепції та методики досліджень з антропології танцю Кліффорда Гірца. 2023. URL : <https://youtu.be/c5GtFfazgeg>
3. Заставний О. Гуцульська хореографічна лексика: комбіновані танцювальні рухи, роботи в парі під час танцю. 2023. URL : <https://youtu.be/dRP7jyeQJKQ>
4. Кокоша А. Тіло, що навчається – суб’єктність і турбота у стосунках з молоддю. 2023. URL : <https://youtu.be/IuGR9-kypb8>
5. Плахотнюк О. Висвітлення питань дослідження хореографічного мистецтва України: перспективи та проблематика. 2023. URL : <https://youtu.be/H5pMUC2DLE0>
6. Плахотнюк О. Методологія та структура написання наукових статей, тез. URL : <https://youtu.be/H5pMUC2DLE0>
7. Плахотнюк О. Окреслення змісту та завдань освітньо-наукового проєкту “Хореографічне мистецтво в Україні та світі: традиції та тенденції розвитку”. 2023. URL : <https://youtu.be/H5pMUC2DLE0>
8. Плахотнюк О. Проведення інклюзивної освіти у мистецьке середовище України. 2023. URL : https://youtu.be/b_IjLxTvnc
9. Плахотнюк О. Наукові пошуки здобувачів освіти спеціальності хореографія – чинник формування індивідуальної освітньої траєкторії. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич : Гельваніка, 2022. Вип. 53. Т. 2. С. 72–77. URL : http://www.apfn-journal.in.ua/archive/53_2022/part_2/10.pdf DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/53-2-10>
10. Сапего Я. Бойківський народний танець у науковому дискурсі Романа Герасимчука. 2023. URL : <https://youtu.be/2qOhcbvs0PY>
11. Хореографічне мистецтво в Україні та світі: традиції та тенденції розвитку : наук-популяр. вид. / упоряд. О. А. Плахотнюк. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2024. 234 с.
12. Циганик М. Факультет культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка та його система координат внутрішнього забезпечення якості освіти. 2023. URL : <https://youtu.be/H5pMUC2DLE0>
13. Чорнак З. Хореографія в системі інклюзивної освіти. 2023. URL : <https://youtu.be/ur4BZwWwDxs>

References

1. Bezpalenko, YU. (2023). Zastosuvannya terminu epaulement ta vyvchennya ts'oho polozhennya v 1 rik navchannya, pry vykladanni klasychnoho tantsyu u ZVO [The application of the term epaulement and the study of this provision in the 1st year of study, when teaching classical dance in secondary schools]. URL : <https://youtu.be/9W3vensNY28> [in Ukrainian].
2. Berest, R. (2023). Naukovi kontseptsii ta metodyky doslidzhen' z antropolohiyi tantsyu Kliforda Hirtsa [Scientific concepts and methods of research on the anthropology of dance by Clifford Geertz]. URL : <https://youtu.be/c5GtFfazgeg> [in Ukrainian].
3. Zastavnyy, O. (2023). Hutsul's'ka khoreorafichna lektyka: kombinovani tantsyval'ni rukhy, roboty v pari pid chas tantsyu [Hutsul choreographic vocabulary: combined dance movements, work in pairs during dance]. URL : <https://youtu.be/dRP7jyeQJKQ> [in Ukrainian].
4. Kokosha, A. (2023). Tilo, shcho navchayet'sya – sub'yektnist' i turbota u stosunkakh z moloddyu [The learning body – subjectivity and care in relations with young people]. URL : <https://youtu.be/IuGR9-kyrb8> [in Ukrainian].
5. Plakhotnyuk, O. (2023). Vysvitlennya pytan' doslidzhennya khoreorafichnoho mystetstva Ukrayiny: perspektyvy ta problematyka [Highlighting the issues of research of the choreographic art of Ukraine: perspectives and problems]. URL : <https://youtu.be/H5pMUC2DLE0> [in Ukrainian].
6. Plakhotnyuk, O. (2023). Metodolohiya ta struktura napysannya naukovykh statey, tez [Methodology and structure of writing scientific articles, theses]. URL : <https://youtu.be/H5pMUC2DLE0> [in Ukrainian].
7. Plakhotnyuk, O. (2023). Okreslennya zmistu ta zavdan' osvith'o-naukovoho projektu "Khoreorafichne mystetstvo v Ukrayini ta sviti: tradytsiyi ta tendentsiyi rozvytku" [Outline of the content and tasks of the Educational and Scientific Project "Choreographic Art in Ukraine and the World: Traditions and Development Trends"]. URL : <https://youtu.be/H5pMUC2DLE0> [in Ukrainian].
8. Plakhotnyuk, O. (2023). Provadzhennya inklyuzyvnoyi osvity u mystets'ke seredovyshche Ukrayiny [Implementation of inclusive education in the artistic environment of Ukraine]. URL : https://youtu.be/b_IjLxTvnc [in Ukrainian].
9. Plakhotnyuk, O. (2022). Naukovi poshuky zdobuvachiv osvity spetsial'nosti khoreorafiya – chynnyk formuvannya indyvidual'noyi osvith'oyi trayektoriyi [Scientific search for applicants for the specialty Choreography, which are factors in the formation of an individual educational trajectory]. *Aktual'ni pytannya humanitarnykh nauk* : Mizhvuzivs'kyy zb. nauk. prats molodykh vchenykh Drohobys'tkoho derzhavnogo pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka. Drohobych, 53, 2, 72–77. URL : http://www.aphn-journal.in.ua/archive/53_2022/part_2/10.pdf DOI : <https://doi.org/10.24919/2308-4863/53-2-10> [in Ukrainian].
10. Sapeho, YA. (2023). Boykivs'kyy narodnyy tanets' u naukovomu dyskursi Romana Herasymchuka [Boykiv folk dance in the scientific discourse of Roman Gerasymchuk]. URL : <https://youtu.be/2qOhcbvs0PY> [in Ukrainian].
11. Khoreorafichne mystetstvo v Ukrayini ta sviti: tradytsiyi ta tendentsiyi rozvytku. (2024). [Choreographic art in Ukraine and the world: traditions and development trends]: nauk-populyar. vyd. / uporyad. O. Plakhotnyuk. L'viv : LNU im. Ivana Franka [in Ukrainian].

12. Tsyhanyk, M. (2023). Fakul'tet kul'tury i mystetstv L'vivs'koho natsional'noho universytetu imeni Ivana Franka ta yoho systema koordynat vnutrishn'oho zabezpechennya yakosti osvity [The Faculty of Culture and Arts of the Ivan Franko National University of L'viv and its coordinate system for internal quality assurance of education]. URL : <https://youtu.be/H5pMUC2DLE0> [in Ukrainian].

13. Chornak, Z. (2023). Khoreohrafiya v systemi inklyuzyvnoyi osvity [Choreography in the system of inclusive education]. URL : <https://youtu.be/ur4BZWwDxs> [in Ukrainian].

IMPLEMENTATION OF THE EDUCATIONAL AND SCIENTIFIC PROJECT “CHOREOGRAPHIC ART IN UKRAINE AND THE WORLD: TRADITIONS AND DEVELOPMENT TRENDS”

Oleksandr PLAKHOTNYUK

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

*Candidate of Art, Associate Professor,
Ivan Franco National University of Lviv,
Department of Direction and Choreography,
Valova Str., 18, Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: oleksandr.plakhotnyuk@lnu.edu.ua*

An analysis of the implementation of educational-scientific projects in choreographic art, the issue of studying and researching the process of formation of choreographic culture in Ukraine using the example of cycles of educational-scientific projects and creative-artistic forums from the specialty Choreography was carried out. Attention is paid to the topical issues of the formation and popularization of choreographic studies not only in the system of higher education, but also in all branches of choreographic education, including amateur choreographic groups and colleges of culture, taking into account the unique expressive and pictorial qualities of dance and regional peculiarities of Ukraine, as well as the awareness and understanding of the importance of development Choreography specialty, as a distinctive artistic direction of educational services and professional identity. The purpose of the work is to analyze the implementation of a cycle of educational-scientific projects and creative-artistic forums on choreographic art initiated by the Department of Directing and Choreography of the Faculty of Culture and Arts of Ivan Franko National University of Lviv. Formulation of research goals: the study of processes that will contribute to the growth of motivational processes for the study of choreographic art in all areas of activity of the specialty 024 “Choreography”. The research methodology consists in the application of methods of objectivity, historicism, during the analysis of normative and legislative provisions of Ukraine, comparative and cultural-artistic analysis of perspectives and trends in the development of dance culture and choreographic education. The specified methodological approach makes it possible to reveal and consider the issue of possible directions for the study of the problems of the research nature of the dance culture of Ukraine in all its manifestations, a thorough scientific analysis, the interaction and the role of regional peculiarities of the choreographic art of Ukraine. The method of objectivity and historicism provides an opportunity to trace the dynamics and prospects of the development of educational, artistic and scientific reflections in dance culture and choreographic education. The comparative method was applied in the study to identify signs

of the formation of potential positive practices in the space of contemporary cultural and artistic events and educational and scientific projects. Scientific novelty of the work. An analysis of the implementation in Ukraine of a cycle of educational-scientific projects and creative-artistic forums on choreographic art initiated by the Department of Directing and Choreography of the Faculty of Culture and Arts of Ivan Franko National University of Lviv was conducted. Conclusions: The educational and scientific project “Choreographic art in Ukraine and the world: traditions and development trends” is important for expanding the understanding, study and popularization of choreography as an art form. The project made it possible to expand knowledge about choreography in Ukraine and the world, giving listeners and the public the opportunity to familiarize themselves with various traditions and trends in world choreographic art, because studying the traditions of choreography contributes to the preservation and reproduction of cultural values and national traditions in the artistic sphere. Research and analysis of modern trends in choreography allows to identify directions of development of this field of art, which can be important for planning future educational and creative initiatives. The project contributed to the cultural exchange between different centers of choreographic art of Ukraine, highlighting the similarities and differences of choreographic traditions, which can have a positive effect on cooperation. Implementation of projects may include modern approaches to education, such as the use of online resources, interactive technologies and practical master classes. The project contributes to the development of the scientific community in the field of choreography, stimulating the exchange of ideas and research discoveries.

Keywords: choreography, dance, art, choreographic education, dance culture, choreographic art, educational and scientific project.

Стаття надійшла до редколегії 19.12.2023

Прийнята до друку 30.12.2023

МЕНЕДЖМЕНТ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

УДК 72/76.03(477.8325)194/195”

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.24.2023.12290>

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ ЛЬВІВ'ЯН У 40–50-Х РОКАХ ХХ СТОЛІТТЯ ЯК СКЛАДОВА КРИЗОВОГО МЕНЕДЖМЕНТУ

Людмила БЕЛІНСЬКА

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

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

У багатьох протистояннях ХХ ст. українська земля потерпала від численних криз, війн, хаосу, змін. Вона стала ареною битв у Першій та Другій світових війнах, її терени окупували, а традиції та звичний етос культурного мирного життя деформували. Перевернувся мікросвіт і львів'ян, *modus vivendi* яких змінило “визволення” 1939 та 1944 рр. Нині росія теж прагне визволити українців від власної культури та ідентичності. Саме культурно-мистецькі практики львів'ян, традиції, віра допомогли проявити лідерські якості, потрібні в умовах невизначеності, та підтримувати родинну, товариську комунікацію, які є основним інструментом контрольованої кризи, та вистояти під тиском радянської окупації. Вони ж допоможуть Україні й сьогодні.

Ключові слова: культурно-мистецькі практики, окупація, музика, танець, родина.

Усе, що пов'язане з нинішньою агресією росії, викликає історичні паралелі. Галичани пізнали російського агресора 1915 р., потім “визволення” 1939-го та 1944 років. Для багатьох галицьких українців 1944 рік став переломним, роком краху європейських цивілізаційних норм, яку порушили “совєти”. Українці сьогодні самовіддано утверджують право на власну незалежність і державність, волонтерять, бо в історичній, культурній, наративній пам'яті народу зберігається свавілля росії зразка 1915 р., 1940-х. У повоєнні часи терени Галичини опинилися під радянською окупацією, виходом для збереження власної ідентичності стали родинна культура, мистецькі практики, перехід з публічної площини у приватну.

Вийхати за кордон 1944 р. змогла лише невелика частина галицького суспільства, до ста тисяч осіб. Значно більша його частина залишилася під радянською займанщиною. Шляхетність, виховання, культура продовжували існувати як інтелігентність. Хто залишився на рідних теренах після 1939 р., той занурився у “внутрішню еміграцію”. Офіційно працювали у мистецьких організаціях, етнографічних музеях, консерваторіях, учителями музики, співу тощо. З публічного

простору вони повернулися у приватний, коли родинна комунікація, лідери, так звані сеньйори роду, об'єднували, заспокоювали, навчали. Зустрічі інтелігентних родин відбувалися у приватних домівках, запрошували близьких на музичні вечори, розмову про минуле, про долі втікачів до Європи та далі на Захід. Оскільки після 1946 р. Греко-католицьку церкву заборонили, службу Богу почали правити у домівках сотні греко-католицьких священників. За підтримку своїх вірян вони поплатилися власним життям, засланням до таборів, однак виконали пастирський обов'язок.

Серед тих, хто залишився у Львові під радянською владою – сім'я Марка Рудницького, родина його рідного брата Івана Теодора емігрувала через Німеччину до США.

Іван Теодор і Марко Рудницькі народилися на Тернопільщині, належали до потужного священичого, колись шляхетського, роду герба “Яструбець” [3]. До цього ж роду належали їхній дядько Лев Рудницький – професор Львівської академічної гімназії – та його діти: Степан Рудницький (засновник української географії), Лев Рудницький (суддя), Юрій Рудницький (український письменник Юліан Опільський), Софія Рудницька (піаністка, дружина Станіслава Дністрянского). В домі кузена Юрія у Львові Марко Рудницький познайомився зі своєю майбутньою дружиною Юліанією П'ясецькою – донькою пароха с. Реклинець о. Лева П'ясецького та Софії П'ясецької з Подолинських. Юліяна закінчила Український таємний університет, різноманітно обдарована мистецьким та естетичним смаком, адже її батьки плекали вдома музичну культуру, членкиня львівського хорového товариства “Боян”.

Іван Теодор [6] та Марко Рудницький, другокурсник правничого факультету Львівського університету, з настанням Першої світової війни воювали на італійському фронті [7]. Марко потрапив у полон на Сицилії. З поверненням до Львова вступив до УГА, з якою пройшов Наддніпрянську Україну, а після поразки Визвольних Змагань опинився у польському таборі для полонених у Тухлі. Після полону польська влада заборонила довчитися у Львівському університеті, тому М. Рудницький вступив 1922 р. на курси при Вищій школі світової торгівлі у Відні. Після студій працював у Банку для Торгівлі у Станіславові та адміністрації нафтової компанії у Надвірній.

Подружжя Марка та Юліанії Рудницьких, одружившись 1925 р., поселилося у Львові [5]. Марко працював у кооперативі “Народна торгівля”. Рудницькі жили на теперішній вул. С. Бандери, 57. Там народилися діти Марка і Юліанії Рудницьких – Дарія (1926) та Андрій (1928). Діти проводили літні місяці у парафіяльному домі, де душпастирював о. Лев П'ясецький. “Плебанія включала шість кімнат, з канцелярією пароха, простору кухню, сіни, ганок, зашлену веранду. В ідальні був круглий стіл на шістьох ніжках, креденс з точеними підпорами з кришкою з чорного мармуру, на точеному столику стояв самовар, бо чаювання як складова шляхетської культури радо підтримувалося у священичих родинях. Після чаювання всі слухали новини зі свіжого часопису. Ідальню прикрашав великий маятниковий годинник з «вагами». Окрасою вітальні, яку називали салоном, було фортепіано, софа, два фотелі, чотири крісла, інкрустовані жовтим металом, секретер з численними шуфлядками, на якому стояв годинник з «колонадою». Підлогу застеляв килим, витриманий в зелено-бежево-коричневих тонах. Плебанію оточував доглянутий сад, прикрасою якого був старанно утриманий квітник з клумбами фігурної форми і акуратно виструганими стежками між ними. На квітнику росли вишукані квіти:

георгінії, левкої, айстри, львині пащі, насіння яких за каталогом замовляли у Кракові або Відні, в центрі саду росла срібна ялиця” [5, с. 31].

Очевидно, що такий вишуканий інтер’єр, культура чаювання, традиція збиратися родиною за круглим столом, квітники довкола будинку, квіти, насіння яких замовляли у Відні, сформували вишуканий смак молодого покоління. Музично обдаровані, з гарним голосом і слухом, що характерно майже для всіх дітей греко-католицького духовенства, Рудницькі формували свій смак у постшляхетських умовах.

17 вересня 1939 р. прихід червоної армії перевернув усталений уклад. Галичани переживали шок, страх і здивування. Націоналізували банки, фабрики, магазини, кооперативи, житлові будинки. Годинники перевели згідно до московського часу – на дві години вперед. Кооператив “Народна торгівля” закрили, тому Марко Рудницький влаштувався на роботу у березні 1940 р. бухгалтером у Львівському історичному музеї.

З приходом німців у 1941 р. Марко Рудницький сподівався на те, що нова влада дозволить функціонувати проголошеному Українському правлінню Я. Стецька. Однак уряд німці арештували, запровадили комендантську годину. Рудницькі переїхали на вул. Кривоноса, 33, бо німці витіснили українців з центральних кварталів. Марко Рудницький працював директором невеликої фабрики консервів. Чоловік допомагав дітям із сиротинця, донатив стипендію. Молодші Рудницькі ходили до гімназії, у вихідні відвідували театр, батько придбав їм абонемент до Оперного театру на вистави, які не обмежувалися гаслом “Тільки для німців”. У театрі відбувалися вистави українських театрів: оперного, театру оперети, балету і драматичного. Головним режисером був Володимир Блавацький, музичним керівником – Лев Туркевич, літературним – Григор Лужницький. Ставили вистави: “Гамлет” В. Шекспіра, “Фауст” Ш. Гуно, “Кармен” Ж. Бізе, “Тоска” і “Мадам Батерфляй” Дж. Пуччіні, “Травіата” Дж. Верді, з українських вистав – “Запорожець за Дунаєм”, “Наталка Полтавка”, “Камінний господар” Л. Українки, “Украдене щастя” І. Франка. Йшли балетні вистави: “Пер Гюнт”, “Дон Кіхот”, оперети “Циганський барон”, “Лилик” Й. Штрауса, “Паганіні” і “Жайворонок” Ф. Легара [5, с. 42].

Дарія та Андрій Рудницькі відвідували 1-шу Українську гімназію, що постала на базі Академічної гімназії. Гімназисти 1-ї і 2-ї гімназій щонеділі виступали у хорі в Преображенській церкві, змагалися у майстерності керівники хорів – Роман Прокопович та Іларіон Гриневецький. У гімназіях функціонували курси бальних танців. Паралельно організовано Виховні спілки української молоді (ВСУМ), послідовника “Пласту”, діяли в Брюховичах поблизу Львова, у с. Корчин поблизу Синевидська-Вижнього діяв вишкільний табір для дівчат у Розлучі, для хлопців – у с. Пасічна біля Надвірної, функціонували літні табори ВСУМу для хлопців та дівчат [5, с. 71].

Табір у с. Корчин розміщувався у приміщеннях пансіонату. День починався з підняття прапора, щоденним звітом чергових, молитвою “Отче Наш” і пластовим гімном “Гей, юнаки, гей, пластуни”. Черговий гурток забезпечував варту на вході до табору, нічну варту, роботу на кухні. Дарія Рудницька належала до гуртка “Чортополохи”, який складався з дівчат 1-ї гімназії, комендантом табору була Уляна Сітницька. Пластуни вчилися плавати, готувати номери до “Веселої ватри”, ходили

в гори – на гору Коник, Парашку, Маківку, Урич, 50-кілометровий дводенний похід за маршрутом Корчин–Ключ–Бубнище–Гошів.

Юне покоління усвідомлювало гніт німецької окупації. Молоді Рудницькі відчули жорстокий удар для родини, коли німецька влада арештувала Андрія П'ясецького – знаного діяча пластового руху, колишнього члена уряду Ярослава Стецька, надлісничого Янівського лісництва, у якому студенти-політехніки і лісники проводили наукові дослідження з проблем лісової типології. Андрій П'ясецький протистояв німецькому керівнику лісової галузі Гансу Барту, який знищував цінні породи масовою вирубкою лісів. Він звернувся у Кракові до головного управління лісів, де працював учений, професор Мантель. Професор Мантель домігся, щоб Янівські ліси визнали науковим об'єктом і підпорядковувалися особисто йому. Ліси врятовано, але Г. Барт не пробачив А. П'ясецькому поїздки до Кракова, 25 листопада 1942 р. його розстріляли [3].

З наступом червоної армії родина Марка Рудницького покинула Львів 24 березня 1944 р. Дісталися до Відня, однак його окупували совети і родина вирішила повернутися до Львова. Їхали через Угорщину, вщент зруйнований Будапешт, через Румунію, Чернівці до фільтраційного табору, з якого 1 липня 1945 р. повернулися до Львова. У квартирі родина застала сім'ю радянського офіцера, яка зайняла їхню кімнату. Зате в інших двох кімнатах жили власники – мати Юліани – Софія П'ясецька і сестра – Олена П'ясецька, яка викладала в музичному інституті.

Українська інтелігенція з приходом радянської влади 1944 р. занурилася у власні родинні справи, з'явилося нове явище – “внутрішня еміграція”. Громадське життя занепало, кожен намагався вижити. Найчастіше збиралося тепер товариство у когось вдома, згадували недавнє минуле, вгадували долю емігрантів, пробували співати всім відомі пісні, виконувати твори, ніби повертаючись у колишні часи. Українська інтелігенція, вихідці зі священничих домів, мали хороші музичні дані. Відповідно, влаштовувалися на роботу у мистецькі заклади – консерваторію, викладачами музики, навчали гри на різних музичних інструментах, співу. Завдяки доброму смаку, культурним практикам, вмінню шити, здобутій високій освіті вони зуміли зберегти високу культуру виховання, інтелігентність, знаходили працю в музеях, картинних галереях. Посади обирали не надто оплачувані, з мистецької сфери, щоб не надто виділятися зі спільноти і мати працю до душі.

У родині П'ясецьких усі співали, як це, зазвичай, було у родинах священників. У парафії в Реклинці о. П'ясецький мав фортепіано, скрипку. Сестра Юліани П'ясецької – Галина – закінчила Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка, керувала хорами, викладала вокал у музичному училищі, Юрій П'ясецький грав на гітарі, аранжував пісні. Професійними музикантами були кузини Юліани – Володимира Божейко, піаністка – Олександра П'ясецька, визначною піаністкою була кузина Марка Рудницького – Софія Дністрянська з Рудницьких. Марко Рудницький грав на флейті, його син Андрій – на скрипці, а донька Дарія – на фортепіано. Музичне мистецтво у складних історичних умовах було арттерапією, давало змогу не покидати внутрішній світ високої культури, який руйнувала довкола радянська влада, вижити у спотвореній реальності.

Марко Рудницький обіймав посаду старшого бухгалтера в державному музеї художньої промисловості та за сумісництвом – у Львівському етнографічному музеї, який очолював академік Філарет Колесса. На посаду художника етнографічного

музею влаштувалася Юліана Рудницька. Дітям намагалися дати добру освіту, оплачували приватні заняття з музики.

Дарія та Андрій Рудницькі також вимушено пристосовувалися до нових умов радянської дійсності. Більшість знайомих та родичів виїхали на Захід. Однак багато й залишилося, зокрема, Пшенички, Бреславські, Огоновські, переважно товаришки Дарії Рудницької з гімназії. Хлопців залишилося значно менше, бо загинули або були мобілізовані до червоної Армії.

Дарія Рудницька вступила 1945 р. на філологічний факультет (англійська філологія) Львівського державного університету. Вчитися було важко через холод у неопалювальних аудиторіях, через брак книжок, якщо знаходили потрібну, передавали один одному на день, ніч, конспекти стали єдиним джерелом знань. Займалися у спортивних секціях баскетболу, команда брала участь у республіканській спартакіаді у Харкові 1946 р., у змаганнях спортивного товариства “Наука” у Києві. Це було перше знайомство з Великою Україною.

Навчання в університеті не було безхмарним, бо час від часу когось зі студентів арештовували, родинами вивозили до Сибіру. До тих, кого НКВС відпускало, ставилися з недовірою, як можливих завербованих агентів. Уночі львів'яни прислухалися до гуркоту вантажівок, чи ті не зупиняються біля брами. У галицьких родинах вимушено, з жалем, нищили “Альбом Українських Січових Стрільців”, інші “компрометуючі” матеріали, як збірник пісень “Сурма”. Марко Рудницький закопав у пивниці свою медаль і відзнаку УГА. Однак Рудницькі зберегли “Історію України” М. Грушевського, збірник українських пісень з написом на обкладинці “Ще не вмерла Україна”, листівки з фотографіями митрополита Андрея Шептицького, журнали “Нова Хата”. Особливо посилилися арешти 1946 р. після заборони УГКЦ. Рудницькі товаришували з родиною композитора Василя Барвінського, жили поряд і майже щовечора відвідували їх на вул. Верховинській. Галя П'ясецька, яка працювала у Консерваторії, з жахом розповіла, що Барвінських арештували, а твори композитора спалили на подвір'ї консерваторії. З боєм сприйняли звістку про арешт 1949 р. художниці Ярослави Музики, письменниці і етнографа, з якою працювала в музеї етнографії Юліана Рудницька – Ольги Дучимінської. Марка Рудницького НКВС теж викликало в управління міліції.

Після повернення з Відня кожен намагався сповістити знайомих про долю їхніх родичів, які залишилися за кордоном. Такий візит наніс Марко Рудницький до родини Барвінських, щоб розповісти про родичів Наталії Барвінської, Пулюїв, які залишилися у Відні. Після того візиту, вночі, М. Рудницького запросили на розмову “до диявола”. Сім'я з тривогою чекала до ранку на його повернення, а повернувшись, чоловік сказав, що для родини “було б найліпше, якби я помер” [5, с. 93].

Щодо світлих моментів юності, то найяскравішим із них була гра на фортепіано Дарки Рудницької. Дівчина займалася у Любові Яремович, Стефанії Пшенички, відвідувала вечірню музичну школу для дорослих на вул. Коперника, 5. Грала твори Л. Бетховена, етюд, експромти і вальси Ф. Шопена, п'єси М. Лисенка, П. Чайковського та ін. Дарія Рудницька виступала у складі фортепіанного квінтету під керівництвом скрипаля і концертмейстера симфонічного оркестру Львівської філармонії Мирослава Занька. Виконували “Угорські танці” Брамса, п'єси Крайслера, скрипкові концерти Чайковського, Мендельсона... Репетиції проводили вдома у скрипаля, який жив на вул. Винниченка, 4, на другому поверсі. Саме через

гарне помешкання М. Занька арештували, що часто практикувалося. Там поселили інших людей, а він з родиною – на сибірських лісосіках. Дарія Рудницька отримала записку з проханням принести на пересильний пункт на вул. Замарстинівській ноти, які передала через ґрати. Дружина М. Занька була полячкою і їм вдалося через кілька років переїхати до Польщі [5].

Наступним мистецьким захопленням Дарії Рудницької стала участь 1949 р. у Гуцульському фольклорному самодіяльному ансамблі пісні і танцю “Чорногора” під керівництвом Ярослава Чуперчука, уродженця с. Криворівні, учня славетного українського хореографа Василя Авраменка [2]. Я. Чуперчук – талановитий балетмейстер, уміло акумулював танець, пісню, слово в одне ціле. На відміну від інших вокально-інструментальних ансамблів, у складі яких, зазвичай, був окремий хор і балетна група, в “Чорногорі” співали і танцювали всі учасники ансамблю.

Ярослав Чуперчук був дуже вимогливим керівником, репетиції відбувалися “до сьомого поту”. Такі ж високі вимоги ставилися й до сценічного вигляду танцюристів. Керівник особисто перевіряв перед виступом, чи всі деталі гуцульського костюма одягнено так, як треба. Танцюристи мали “...оригінальні льняні сорочки з багатою вишивкою (кожна інша), правдиві ткани запаски; тільки кептарика були не з правдивого кожуха, а з ясно-бежевої тканини, прикрашеної так, як має бути в гуцульському кептарі. До українських танців ми одягали корсетки, плахти і віночки з стрічками (стрічки та коралі кожна роздобувала сама)” [5]. Червоні чобітки виготовляла львівська взуттєва фабрика “Прогрес”, їхнім недоліком було те, що п’яти фарбувались у червоний колір. Гуцульські танці виконували у постелах. Гримувальні засоби були дуже примітивними, рятувала фактично молодість та природна краса. Використовували дівчата лише яскраво-червону помаду, чорний олівець для брів, пудру, вазелін і трохи вати, яка була особливим дефіцитом у ті часи. Грим знімали, використовуючи вазелін.

Попри численні виступи ансамблю “Чорногора” у Львові найяскравішим враженням для колективу стали гастролі влітку 1949 р. по Закарпатській та Івано-Франківській областях. Молоді артисти їздили своїм транспортом – старою вантажівкою з прикріпленими у два ряди вздовж кузова сидіннями з дошок. Про комфорт не було й мови, крім того, місце займали особисті речі та музичні інструменти, костюми. Виступали щодня, або й двічі на день, завжди з незмінним успіхом. Першою з десяти пар танцюристів ставали на “Гуцулку” Ярослав Чуперчук та Юлія Кузьма. У відповідь за чудове дійство вдячні глядачі дарували оплески, квіти, захоптиві погляди.

Ніхто з глядачів навіть не здогадувався про побутові умови життя ансамблю, які були далекі від нормальних. Ночували артисти на сценах будинків культури і залах, на столах і на підлозі клубів, зрідка – в гуртожитках на ліжку. Однак це не впливало на настрій. Літня подорож мала свої переваги. Молоді люди з задоволенням купалися у річках Тересві, Рибниці, збирали на гірських схилах суниці і чорниці, оглядали руїни хустського замку, милувалися автентичним вбранням гуцулів. Дарія отримала особливе завдання від Ярослава Чуперчука – писати хроніку гастролей. Через велику спеку вантажівка часто перегрівалась, деякі виступи були під загрозою. Так колектив “Чорногори” запізнився на концерт у Гребенові. У гори виїхали опівночі, щоб зігритися, голосно співали, ночували на крихітній сцені місцевого клубу та в залі.

Восени 1949 р. ансамбль готувався до виступу на республіканській Олімпіаді художньої самодіяльності у Києві. Програма називалася “Сталінським шляхом”. Я. Чуперчук переробив деякі слова у піснях на кшталт: “Віє вітер, віє вітер, дуба нагинає, про західну Україну рідний Сталін дбає”. Ансамбль “Чорногора” у Києві зайняв друге місце. Танцювальну програму знімали на київській студії документальних фільмів, фільм згодом показували в усіх кінотеатрах. Театрознавець і театральний критик Петро Тернюк похвалив Ярослава Чуперчука за розумно складену програму, в якій були “і Богові свічка, і чортові огарок”. Завдяки тому “огаркові” вся Україна милувалася гуцульськими танцями ансамблю [5, с. 56].

Ейфорія “безжурного” мистецького життя припинилась раптово. Наприкінці грудня 1949 р. Ярослава Чуперчука заарештували, заслали на шість років у Читинську область РРФСР.

Дарія Рудницька після арешту Я. Чуперчука більше не танцювала. “Чорногору”, перейменовано у ансамбль “Галичина”, а хореограф Я. Чуперчук повернувся до Львова 1958 р. і далі керував перейменованим ансамблем.

Упродовж життя Дарія Рудницька викладала англійську мову у Львівському лісотехнічному інституті. Це дало їй можливість подорожувати по Східній Європі навіть у радянські часи, відвідати Відень, Прагу.

Андрій Рудницький 1946 р. вступив до Львівського політехнічного інституту на спеціальність “Архітектура”. Попри різні перепони він став відомим українським архітектором, доктором архітектури, професором, діячем української вищої архітектурної школи. У Львівській політехніці завідував кафедрами “Архітектурне проектування”, “Містобудівництво”, “Реконструкції та реставрації архітектурних комплексів”, був деканом Архітектурного факультету, Головою спеціалізованої ради; Дійсний член НТШ; Дійсний член Української академії архітектури; Заслужений працівник народної освіти України; Член Спілки архітекторів України; Почесний професор Національного університету “Львівська політехніка”. Автор понад 250-ти наукових публікацій, серед них: “Розвиток містобудування на території західних областей України”, “Архітектурна композиція в містобудівництві”, “Транспорт в плануванні міст”.

Крім наукової та фахової діяльності, професор Андрій Рудницький, як личило представникові української культурної еліти, брав участь у різних наукових та генеалогічних товариствах. Дбав про дослідження українських родів, брав участь у міжобласних генеалогічних конференціях “Український родовід”.

Висновки. У насильницькому засиллі росії 40-х років минулого століття для українців рятівною віддушиною стала музика, танець, освіта. Культурні цінності, виховані вдома, які створювали ефект самодостатності, уможлилювали приватну внутрішню еміграцію, почуття відсутньої присутності в публічному просторі. Така своєрідна арт-терапія допомогла вберегти ментальне здоров’я, слугувала рятівним антикризовим засобом.

У важких перипетіях долі важливим є плекати внутрішню силу і переконання, дотримуватися сили духу. Важливу роль у цьому відіграє евристична, гедоністична функція мистецтва. Музика, пісня стають видом контркультури, засобом збереження власної національної ідентичності і культури.

Список використаної літератури

1. Белінська Л. Експлікація родинної традиції у громадянському дискурсі Галичини. Львів : Простір-М, 2012. 375 с.
2. Демків Д. Ярослав Чуперчук : феномен гуцульської хореографії. Коломия : Вік, 2001.
3. Горошко М., Дудко В. Андрій П'ясецький – до п'ятдесятиліття від дня загибелі. *Український ліс*. 1992. Ч. 1. С. 78–83.
4. Качмар Л. Іван Теодор Рудницький: життя на тлі історії. Львів : Астролябія, 2006. 215 с.
5. Рудницька-Худик Д. XX сторіття: погляд з однієї точки зору. Львів : Простір-М, 2008. 231 с.
6. Österreichische Staatsarchiv in Wien. Kriegsarchiv. Krt. N. 1650.
7. Österreichische Staatsarchiv in Wien. Kriegsarchiv. Krt. N. 1688.

References

1. Belinska, L. (2012). Eksplikatsiia rodynnoi tradytsii u hromadianskomu dyskursi Halychyny. Lviv : Prostir-M [in Ukrainian].
2. Demkiv, D. (2001). Yaroslav Chuperchuk : fenomen hutsulskoi khoreohrafii. Kolomyia : Vik [in Ukrainian].
3. Horoshko, M., Dudko, V. (1992). Andrii Piasetskyi – do piatdesiatylittia vid dnia zahybeli. *Ukrainskyi lis*, 1, 78–83 [in Ukrainian].
4. Kachmar, L. (2006). Ivan Teodor Rudnytskyi: zhyttia na tli istorii. Lviv : Astroliabiia [in Ukrainian].
5. Rudnytska-Khudyk, D. (2008). XX storichchia pohliad z odniiei tochky zoru. Lviv : Prostir-M [in Ukrainian].
6. Österreichische Staatsarchiv in Wien. Kriegsarchiv. Krt. N. 1650 [in German].
7. Österreichische Staatsarchiv in Wien. Kriegsarchiv. Krt. N. 1688 [in German].

CULTURAL AND ARTISTIC PRACTICES OF LVIV RESIDENTS IN THE 1940S AND 1950S AS A COMPONENT OF CRISIS MANAGEMENT

Ludmyla BELINSKA

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

In numerous confrontations of the 20th century, the Ukrainian land suffered from numerous crises, wars, chaos, and changes. It became the arena of battles in the First and Second World Wars, its territories were occupied, and the traditions and usual ethos of cultural peaceful life were deformed. The microcosm of Lviv residents, whose *modus vivendi* was changed by the “liberation” of 1939 and 1944, also turned upside down.

Nowadays, the Russian mir also seeks to liberate Ukrainians from their own culture and identity. It was the cultural and artistic practices of the Lviv people, traditions, faith that helped to show leadership qualities, needed in conditions of uncertainty and to maintain family and social communication, which are the main tool of controlled crisis and to withstand the pressure of the Soviet occupation. They will help Ukraine even today.

In the coercive grip of the Russian in the 1940s, for Ukrainians, music, dance, and education became a lifesaving refuge. Cultural values instilled at home, creating a sense of self-sufficiency, facilitated a form of private internal emigration, providing a feeling of absent presence in the public sphere. This unique form of art therapy helped preserve mental well-being and served as a vital crisis intervention.

In the challenging twists of fate, it is crucial to nurture inner strength and convictions, adhering to the strength of spirit. The heuristic and hedonistic functions of art play an important role in this. Music and song become a form of counterculture, a means of preserving one's national identity and culture.

Keywords: cultural and artistic practices, occupation, music, dance, family.

Стаття надійшла до редколегії 19.12.2023

Прийнята до друку 30.12.2023

УДК 070-003.6(084); 658.8; 7.06.
DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.24.2023.12291>

**ЖУРНАЛИ “НОВА ХАТА” ТА “НАШЕ ЖИТТЯ”:
ПОСТАТІ, МИСТЕЦТВО, МАРКЕТИНГ**

Наталія ДЯДЮХ-БОГАТЬКО

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

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

Журнал “Нова хата” був важливим явищем та територією Галичини у час між двох світових воєн. По суті він був маркером національної ідентифікації українців у міжвоєнний час на території, що належала до Польщі, і розповсюджувався далеко за її межами. Відомо, що виховуючи хлопчиків – Ви виховуєте воїнів, виховуючи дівчаток – Ви виховуєте націю. І сьогодні, в час військових потрясінь, у нашій державі тема виховання майбутніх поколінь є й надалі актуальною.

Ключові слова: обкладинки, художники, видавнича справа, мистецтво, креативні індустрії, шрифт, курсиве накреслення, стилізація.

Як відомо, видавнича справа передбачає підбір матеріалів, редакторські та управлінські функції, окрім забезпечення технологічної друкарської частини тиражу. Початок ХХ століття був на роздоріжжі воєн, проте Галичина зуміла породити непересічне видання, що стало знаковим як для українського жіноцтва того часу, так і для наступних поколінь, коли підшивки з річними передплатами журналу “Нова хата” передавали у спадок, як сімейну реліквію. “Нова хата” – журнал для плекання домашньої культури, як зазначено у його гаслі: видавався завдяки сприянню львівського кооперативу “Українське Народне Мистецтво” з 1925 по 1939 рік. Пізніше, після заборони національної спілки українців у 1939 році, його закривають, та потреба в українському жіночому журналі не зникає. А тому з новою силою з’являється видання “Наше життя” вже за океаном, як об’єднання української ідеї та жіноцтва у еміграції завдяки осередку Союзу Українок Америки (СУА).

Про дослідження видання журналу “Нова хата” писали Людмила Белінська у часописі “Українське літературознавство”, “Жіноча преса: етнографічний VS політичний чин (на прикладі журналу «Нова хата»)» [2] та Дзвінка Воробкало у статті “ «Нова хата», або журнал для інтелігентного жіноцтва” [3]. Хоча в першій статті акцентовано більше на “ролі української жіночої преси у змаганні

за національну свідомість та націєтворення української модерної нації”, а друга є більш науково-популярним дописом з посиланням на ілюстративні матеріали для популярного електронного часопису “Збруч”. Багато досліджень у останні роки присвячено жіночим рухам, зокрема українським. Проте ми свою увагу у цій статті зосереджували на персоналіях, які брали участь у творенні обраних журналів, акцентували на дизайні обкладинок та маркетингових ходах, які вели редакційні колеги. Таке поєднання тем у одному дослідженні нам не траплялось раніше, проте, на нашу думку, саме воно набуває актуальності у зв’язку з розвитком креативних індустрій у наш час.

Про завдання, які ставила перед собою редакційна команда, дізнаємось зі статті “У п’ятиліття совісної праці (1925–1930)” Констянтини Малецької, що виходить у 1930 році до 5-річчя журналу [12, с. 1]. “Головним завданням поставила собі «Нова хата» культивування українського народного мистецтва і домашньої культури і в тій цілі містила собі зразкові матеріали з цього обсягу з многими ілюстраціями, оригінальні ручні роботи з приміненням народних мотивів та народні узорі... Велику вагу клав теж журнал на фізичну сторону виховання, тому жіночим спортам і справ «Пласту» присвятив чимало місця і симпатії” [12, с. 1]. З цього можемо зробити висновок про поєднання у виданні виховних, національно-патріотичних функцій, прищеплення знань з образотворчого, декоративно-прикладного та музичного мистецтва, історії та літератури – багатьох складових креативних індустрій.

Відомо, що за будь-якою добре злагодженою роботою криються конкретні люди. І тому свою увагу ми зосредили на персоналіях. У вищезазначеній статті перелічено засновниць “Нової хати” і сказано “хай не криються в тіні заслужені робітниці”, а у списку серед чоловіків є жіночі імена та прізвища: Стефанія Чижович, Стефанія Савицька, Олена і Ольга Кульчицькі, Марія Громницька, Соломея Охримович, Софія Федак, Ірина Павликовська, Дарія Бандрівська, Ірина Боньковська.

Перша редакторка “Нової хати” Марія Деркач 1926–1930, яка “ввійшла до «Нової хати» на товариських умовах, не заключала ніяких умов і навіть не дбала про стан забезпечення” [12, с. 1]. Займалася підбором художніх текстів, перекладів, тем для публікацій, листувалася з авторами. Завдяки їй та докторці Марії Фуртак-Деркачевій у журналі з 1925 по 1930 рік з’являються твори: Ольги Кобилянської, Софії Русової, Лесі Українки, Олени Пчілки, Євгенії Ярошинської, що виховують жіночі погляди як галичанок та ширшого кола українок.

Є відомою фотосвітлина, на якій зображено редколегію “Нової Хати” (1934), де навколо столу сидять (зліва направо): Марія Громницька, Євгенія Вербицька, Костянтина Малицька, Стефанія Савицька, Лідія Бурачинська, Ірина Бонковська, а за ними стоять Олена Залізник та Ірина Гургула [2, с. 8; 4].

До того незримого осередку редакторського кола входили також інші співробітниці журналу Марія Бачинська-Донцова, Блянка Баранова, Іванна Блажкевич, Клявдія Бобикевич, Лідія Бурачинська, Софія Вальницька, Олена Вергановська, Катря Гриневиц, Міля Дороцька, Софія Дністрянська, Ольга Дучимінська, Осипа Заклинська, Олена Залізнякова, Олена Кисілевська, Наталія Короліва, Н. Коцюбінська, Уляна Кравченко, Софія Куликівна, М. Курдидик, Ярослава Лагодінська, Яр. Мандюкова, Ольга Мочульська, Ярослава Музикова, О. Мірна, Софія Олеськів, Марія Омельченко, С. Охримович, Анна Ортинська, Лідія

Пахолікова, Марія Підгірянка, М. Рудницька-Охримовичева, Марія Роздольська, Стефанія Савицька, А. Свенціцька, Дарія Старосольська, Людмила Старицька-Черняхівська, Олена Цегельська, І. Федорович-Малицька, Марія Чиж, Стефанія Чижович [12, с. 2]. З цього переліку ми бачимо осередок свідомих українок, які своїм часом, коштом, знаннями долучались до спільної праці виховання українок, які жили в той час у чужій державі.

Варто наголосити, що вихованню молоді та створенню жіночого видання сприяло й чимало свідомих та авторитетних чоловіків. І того 1930 року К. Малицька зазначає, що з мужчин поособляли “Новій хаті”: доктор Остап Грицай, Дем’ян Горняткевич, Василь Горбай, доктор Ев. Дурделло, Федір Дутко, Вол. Кисілевський, Микола Матіїв-Мельник, доктор Роман Могильницький, Михайло Матчак, В. Пещанський, Михайло Рудницький, Олекса Саломанчук, Ст. Сірополко, доктор Ілярій Свенціцький [12, с. 2].

Як серед жіночих персоналій, так і серед чоловіків є більше чи менше вивчені науковцями. Наприклад, персону Катрі Гриневиц досліджує Ірина Фаріон; Лідію Бурачинську – Людмила Белінська; Олену Кульчицьку – Любов Кость; Константину Малицьку – Валентина Кухар. Варто звернути увагу на матеріали, які друкували у “Новій хаті”, зокрема дописи з екзотичних країн Софії Яблонської, книги якої знову завойовують вітчизняний ринок [8]. Персона Софії є ще одним маркером, на який орієнтувалось українське суспільство на початку ХХ століття в Галичині. Її статтю “У китайському заїзді” надруковано (НХ, 34, № 6) [14, с. 9, 10]. Яскрава, харизматична журналістка, авторка книжок-бестселерів і фільмів про екзотичні краї Софія Яблонська, якою захоплювались іноземці та крізь призму погляду камери якої вивчали Схід та Азію України.

Проте, це лише мала частка тих родин, які проживали у Львові у довоєнний період і які докладались до замишування українського.

Авторами обкладинок до “Нової хати” в різні часи були Микола Бутович, Олена Кульчицька, Галина Мазепа, Святослав Гординський. Редакція журналу, зазвичай, замовляла дизайн обкладинки раз на рік. Це був чорно-білий макет, який використовували в різних номерах журналу й під час друку змінювали номер випуску та колір паперу. Папір обкладинки був з більшою граматурою та варіювався від охроного до голубого, від рожевого до салатого, проте колір не мав смислового навантаження, а лише графічна композиція на титулі.

Досліджуючи титульні сторінки “Нової хати”, ми стикнулись із тим, що в номерах не зазначали автора обкладинки. Багато навіть текстових матеріалів видавали під скороченими абрєвіатурами, або ж узагалі без автора. Часом на світлині дівчини у витій сорочці вказували прізвище тієї, хто позував, а не автора світлин чи вишивки, або вказували прізвище, хто надав фотографію для друку і хто є її власником. Немає прізвищ під рисунками, окремими віршами та ін. Тому дослідження обкладинок виконували на основі мистецтвознавчого аналізу та графічно-порівняльного методу.

Під час дослідження було виявлено, що автором перших обкладинок був Микола Бутович (1895, Полтавська губернія – 1961, штат Нью-Джерсі, США) – у вузьких колах відомий графік, живописець, карикатурист. На своїх творах він підписувався “М. Бѣтович”, “М. Б.” чи Бутумбас. Частково саме такі підписи ми виявили. Але спершу трохи про нього. Уродженець Полтавської області, в 1906–1913 роках навчався у Полтавському кадетському корпусі. Студіював малярство у Празі, Берліні

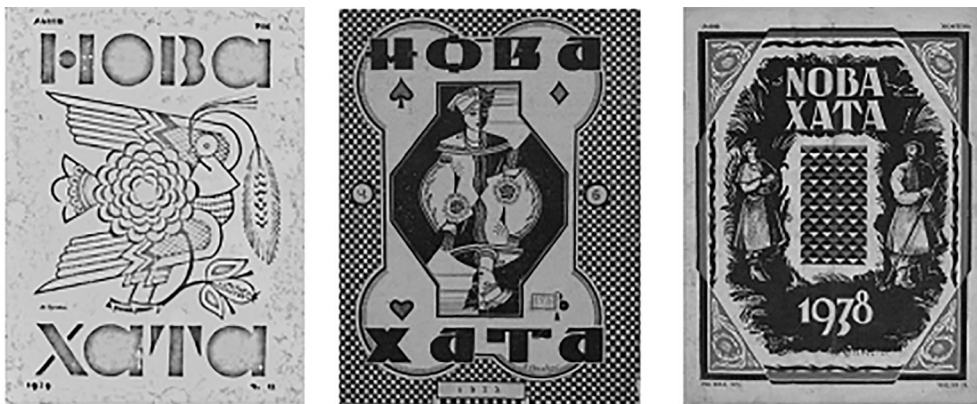
та Ляйпцигу. Мистецьку освіту він здобував у Вищій художньо-промисловій школі у Празі та в Лейпцизькій академії графічних мистецтв, після чого поселився і працював у Львові. Як М. Бутович отримував замовлення від редакції “Нової хати”, нам не вдалось знайти, але про їхню довгу плідну співпрацю свідчать роки, коли він був автором обкладинок: 1925, 1926, 1927, 1928, 1929, 1932, 1938.

Зазначимо, що Бутович підписував свої роботи ініціалами чи скороченим прізвищем, і саме за цими ознаками ми визначали авторство (див. іл. 1). Крім того, на окремих графічних аркушах він вказував рік, коли виконав графіку, яка потім ставала обкладинкою журналу. Наприклад, на обкладинках за 1938 рік біля підпису є рік створення композиції: 1937 (див. іл. 2).



Іл. 1. Обкладинки журналу “Нова хата”.
Автор Микола Бутович. 1925, 1926, 1927, 1928 рр.

Наголосимо, що діапазон графічних засобів, якими оперує Бутович, свідчить про його високий професіоналізм, що потім підкреслює і його подальший творчий шлях. У різний час це – від грубих рослинно-стилізованих композицій до витончено графічно-рапортних, від геральдичних мотивів до зображально-розповідної обкладинки.



Іл. 2. Обкладинки журналу “Нова хата”.
Автор Микола Бутович. 1929, 1932, 1938 рр.

Зупинимось і на різноманітті шрифтових знахідок Миколи Бутовича. Якщо у 1925–1926 роках він приділяє увагу шрифту як елементу доповнення композиції, враховує товщину накреслення літер відповідно до товщини основної графічної частини та бавиться з буквицею як з орнаментальними елементами, додаючи несподіваних засічок у додаткових місцях. То шрифт заголовку з 1927 року використовується і в обкладинці наступного року, лише додаючи напису курсивне накреслення. Щодо обкладинок 1929 та 1932 років, то це знову авторські пошуки несподіваних рішень, і ми можемо лише виокремити тенденції Бутовича: використання прописної літери “А” у заголовку, потяг до рівноширинного та яскраво акцидентного шрифту. В обкладинці 1938 року автор запропонував уже для заголовкової літери “Н” латинське написання через “N” і прописні з минулих років “А” замінив на заголовкові.

Під час війни, з 1943 року, Микола Бутович викладав у Львівській художньо-промисловій школі, сьогодні Львівський фаховий коледж декоративного і ужиткового мистецтва ім. І. Труша. Його колегами були Іван Севера, Микола Жеваго та ін. А після війни Бутович через Західну Німеччину переїжджає до Америки в містечко Риджфілд-Парк, що біля Нью-Йорка. Там активно працював на мистецькій ниві, входив до Об’єднання Мистців Українців в Америці (ОМУА), брав участь у художніх виставках. Був знаний з багатьма діячами української культури і літератури.

Наступною мистецькою парою, яку ми розглянемо в контексті видання “Нова хата”, є Ольга та Олена Кульчицькі. Ольга – старша, є менш відомою (1877, Бережани – 1967, Львів). Про Олену (1873, Заліщицький р-н – 1940, Львів) є чимало досліджень, маємо меморіальний музей у Львові, її знаємо як “піонерку ілюстрації дитячої книги на західноукраїнських землях” та авторку понад 4 000 художніх творів,

що увійшли до класики української ілюстрації. Відомо, рід Кульчицьких походить із села Кульчиці, що на Самбірщині, хоч сестри народжені на Тернопільщині. Обоє сестер відвідували Львівську художньо-промислову школу (сьогодні ЛФКДУМ ім. І. Труша), де брали уроки роботи з аквареллю пана Стефановича. Ольга більше захоплювалась килимарством і черпала знання у гуцульських народних майстрів на Косівщині. Олена вивчала мистецтво емалі. Обидві жили і творили разом, були критиками одна для одної, підтримували одна одну та надихали.

Зі статті Романни Дутки “Народознавча тематика на сторінках часопису «Нова хата» 1925–1927” дізнаємось про співпрацю сестер Кульчицьких. Так, у 1925 році під статтею Ярослави Мандюк “Вистава декоративної штуки в Парижі” було репродуковано фотографії Ольги Кульчицької біля свого килимарського верстату та вітальні сестер Кульчицьких, у частині статті, де йшлося про польську частину експозиції – про килими і дерев’яні вироби зі Закопаного (НХ, 1925, № 6, 3–5) [4, с. 888, 889].

У № 2 за 1927 рік “Сестри Кульчицькі пропонують доріжку з «правдивими придніпрянськими мережками і вишивкою гладдю», додаючи канвові зображення технік і фото готового виробу” (НХ, 1927, № 2, 16–17) [4, с. 901]. Через місяць, уже в четвертому номері, “сестри Кульчицькі умістили докладні описи і рисункові зображення комплекту оздоб вівтарної частини храму (покриття вівтаря, рушник на чашу) та графічне зображення загального вигляду з проєктованими тканинами вівтаря, іконостасу, тетраподу, виробу” (НХ, 1927, № 2, 15–17) [4, с. 901, 902].

Літні номери журналу за липень–серпень звично виходили спарено єдиним журналом, щоб редакція могла відпочити. І в номері 7/9 за 1927 рік презентують роботи сестер, а саме “доріжку і обрус з буковинською вишивкою” (НХ, 1927, № 7/9, 21–23) [4, с. 902].



Іл. 3. Обкладинка та ілюстрація до “Нова хата”.

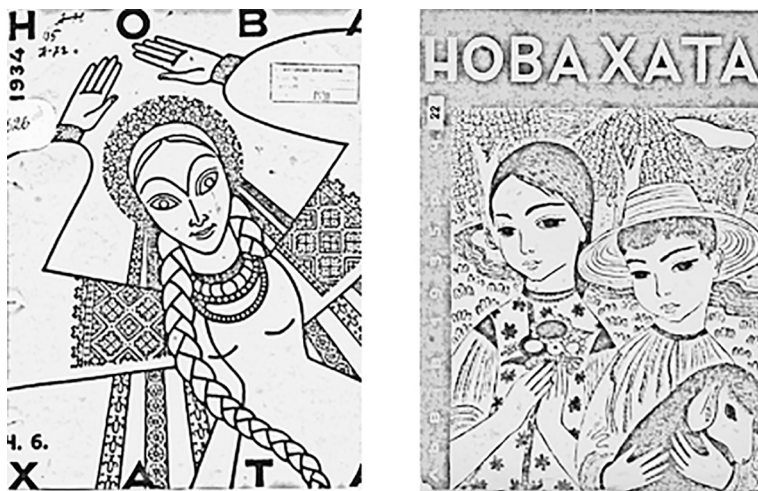
Автори Ольга та Олена Кульчицькі

У 1939 році сестри переїхали з Перемишля до Львова. В Перемишлі вони прожили понад 30 років, куди приїхали після завершення Віденської художньо-промислової школи та академії мистецтв (1908) [20]. І важливим вважаємо, що ще до приїзду до Львова відомі сестри Ольга і Олена допомагали журналу “Нова хата”, про що згадує Константина Малецька: “хай не криються в тіні заслужені робітниці”, де серед інших вказані Олена та Ольга Кульчицькі (НХ, 1930, № 6, 1) [12, с. 1]. З цього можемо зробити висновок про популярність часопису не лише на Львівщині, а й на території сучасної Польщі.

Сестри жили і творили разом. У післявоєнному Львові залишилися жити. Про їх життя детальніше пишуть їх біографи [20]. Значимо, що Олена Львівна Кульчицька була викладачем в Поліграфічному інституті у Львові (сьогодні Українська академія друкарства) і довгі роки там викладала. Донедавна в академії викладав професор Володимир Овчинников, який був її студентом і часто згадував її наставництво.

Ще однією яскравою особистістю, яка вболівала за українським та доклалась до обкладинок часопису “Нова хата”, була Галина Мазепа (1910, Санкт-Петербург, Росія – 1995, Каракас, Венесуела) – українська і венесуельська художниця, ілюстраторка, мультиплікаторка. Вона була донькою голови уряду Української Народної Республіки (УНР) Ісаака Мазепи і народилась, коли батьки були ще студентами.

Галина починала вивчати мистецтво ще в дитинстві у Січеславі (тепер Дніпрі) в Миколи Погрібняка, який привив їй любов до народного мистецтва, особливо писанок. Продовжила у Львові в Ю. Магалевського, в Українській студії пластичного мистецтва, далі – в Празі у Мистецько-промисловій школі та Академії мистецтв. Брала участь у виставках Асоціації Незалежних Українських Митців (АНУМ) у Львові в 30-х роках минулого століття, у виставках у Римі, Німеччині, Венесуелі (перша персональна виставка в Музеї мистецтв у 1948 році), США та Канаді [7]. І саме з модерного трактування української тематики Галина Мазепа набуває популярності.



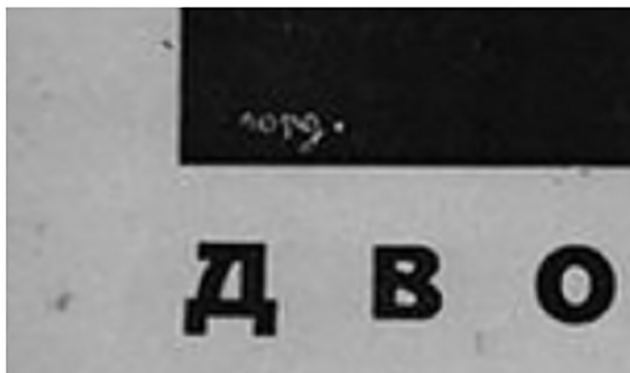
Іл. 4. Обкладинки до журналу “Нова хата”.
Автор Галина Мазепа. 1934, 1935 рр.

Зазначимо, що обкладинки, які ми визначаємо як її роботи, є не підписані нею і її авторство не вказане у підписах журналу. Проте притаманна їй стилістика спрощення овалів обличчя, мигдалеподібні очі, стилізація пальців, кисті рук не залишають сумнівів стосовно її авторства та співпраці з редакцією у 1934 – та 1935 роках. Це був щасливий в її житті “празький період”. Вона навчалась та приятелювала у майстернях професора Сергія Мако, професора Роберта Лісовського та у професора Кратохвіля. Мала численні замовлення як дитяча ілюстраторка, вона оформила казки Олександра Олеся “Пригоди бабусі”, “Бабуся у гостях у ведмедя”, “Ведмідь у гостях у бабусі”, який тоді також жив у Празі, та багато ін. У 1945 році під час бомбардування Праги загинули обоє її синів разом з її матір’ю. Після вимушеного переїзду родини з Європи до Венесуели Галина Мазепа була більш продуктивною під враженням від країни тропічного клімату та яскравих кольорів. Її творчий доробок дуже великий і майже завжди в її творах простежуємо “український слід”. Нагороджена Міністром культури Золотою медаллю Президента (1956) та нагородою ЮНЕСКО за ілюстрації дитячих книжок (1980).

Ще одним яскравим художником, що працював для “Нової хати”, був Святослав Гординський (1906, Коломия – 1993, Верона, штат Нью-Джерсі, США), український художник, графік, мистецтвознавець, поет, перекладач, редактор та журналіст.

Базову мистецьку освіту він здобув у Мистецькій школі Олекси Новаківського. Пізніше у Берліні був вільним слухачем у Академії мистецтв та відвідував лекції з історії української культури професора В. Залозецького в Українському науковому інституті. Продовжив навчання в Парижі в Академії Жульєна, Модерній академії Ф. Леже і А. Озанфана. Експонував графічні твори в Салоні Незалежних, Салоні митців-декораторів, Grand Palais (Париж). У 1931–1944 роках жив у Львові. І в 1935 році мав співпрацю з редакцією “Нової хати”.

На обкладинці знизу, ліворуч, бачимо чіткий підпис: “Горд.”, що розшифровуємо як “Гординський”.



Іл. 5. Обкладинка до журналу “Нова хата”.
Автор Святослав Гординський. 1935 р.

Гординський був співзасновником Асоціації незалежних українських митців, співзасновниками якої були і Павло Кожун та Ярослава Музика, був учасником усіх її збірних виставок. Брав участь у виставках української графіки у Львові (1932), Берліні (1933), Римі і Празі (1938). З 1944 року виїхав до Мюнхена, а 1947 – до США. Величезну спадщину він залишив і як поет, і як художник, і як мистецтвознавець. Його твори є окрасою музейних колекцій як в Україні, так і поза межами. Йому присвячено цілу низку досліджень та монографій.

Завершуючи про обкладинки “Нової хати”, зазначимо, що для нас залишились невідомими автори річних рішень за 1936, 1937, 1938 та 1939 роки. Чому лише одне число в 1938 році вийшло з графікою М. Бутовича? Чи питання було у запиті на високий гонорар, який не могла платити редакція? Хто був автором обкладинки з дівчатами, вбраними в українські строї за 1937 рік? Підсумуємо, лиш автори-чоловіки звично залишали свій підпис на графічних роботах, який потім тиражувався, а жінки скромно працювали на благо становлення української журналістики, не наголошуючи на власному авторстві чи значимості.

Звернемо нашу увагу на маркетинг цього видання. Відомо, що метою маркетингу, якщо коротко, є визначення та задоволення людських і суспільних потреб. То що цікавило читачок і як з цим справлялась редакція. По-перше, на сторінках часопису постійно велось листування з дописувачами. По-друге, було пропонувано чимало реклами на продукцію для жінок, які слідуватимуть вказівкам з журналу і для цього їм буде потрібно нитки для вишивання, тканини для пошиття, екзотичні приправи для приготування та ін.



РЕДАКЦІЯ І АДМИНІСТРАЦІЯ: ЛЬВІВ, РИНОК 39. І. п.	
Телефон: 85-83	Число konta П.К.О. 405361
Річна передплата	16,00 зол.
Піврічна передплата	8,50 "
Чвертьрічна передплата	4,50 "
Щопа поодинокого числа: 1,50 зол., подвійного 2,50 зол.	
Річна передплата в Америці й Канаді	3 дол.
Річна передплата в Чехословаччині	60 Кч.
В Румунії: річна передплата 400 лей, піврічна 210 лей, чвертьрічна 120 лей, поодиноке число 40 лей.	
З Америки й Канади приймає передплату за часопис: Заступництво „Nova Chata“, Philadelphia Pa, 1134 Litwood Road.	
В Румунії приймають передплату за „Нову Хату“: Dumitro Negodot, Bucarest IV, str. Delea Veche 45.	
Княгарня Юрій Глинка і Спласка, Чернівці, ул. Петровича 4.	

Знамените вишивання Власна робітня Принймає всієї перероби	СТАНІСЛАВА ВРОНСЬКА МАГАЗИН І РОБІТНЯ ФУТЕР Львів, ул. РІТОВСЬКОГО 10
--	---

Лл. 6. Фрагменти розворотів, реклами та змісту часопису “Нова хата”. 1934, 1936 рр.

Серед цікавинок журнал “Нова хата” пропонує:

- висилання товарів поштою (НХ, 1932, № 6, с. 25);
- продаються додатково викрійки до моделей (НХ, 1927, № 6, с. 21);
- з кінця 1927 року викрійки моделей поширюють безкоштовно;
- з 1929 року з’являється кольорова вкладка, і тоді візерунки на вишиванках стають кольоровими;
- цікаві рецепти: шарлотка з яблук, фарширована капуста та ін. (НХ, 1925, № 4, с. 17);
- косметологічні поради (при облущуванні шкіри, для схуднення).

І все це, крім того, що головну увагу часопис акцентує на суспільному та політичному житті українців, їх з’їзди, конгреси, виставки та науково-популярні дописи та літературні новинки і, звісно, сторінки для виховання дітей. Такий перелік рубрик задовольняв потреби жіноцтва у той час, як писала К. Малецька: “А того не дадуть нашим жінкам чужинецькі – польські журнали, хоч би до них дописували і які визначні «партріотки»” [12, с. 1, 2].

Важливо відмітити, що часопис “Нова хата”, виходив у період Другої Польської Республіки (до 1939 року) і конкурував насамперед з креативними індустріями Польщі, проте його можна було передплатити і в Чехословаччині, і в Румунії, і в Америці та Канаді, що читаємо на сторінках часопису (див. іл. 6). Рік припинення видавництва збігся із початком Другої світової війни та суворішими правилами для українських громад та території Польщі, і той інформативний вакуум для українського жіноцтва бере на себе Союз українок Америки (СУА).

У 1944 році, 1 січня, виходить перше число часопису “Наше життя” у форматі газети, яке можемо назвати певною мірою наступником журналу “Наша хата”. Спершу у форматі газети (див. іл. 7). Головною редакторкою була Клавдія Олесницька. Архів часопису є в цифровому форматі, і окремі номери є у вільному доступі [1].

НАШЕ ЖИТТЯ

Орган Союзу Українок Америки

OFFICIAL ORGAN OF THE UKRAINIAN WOMEN'S LEAGUE OF AMERICA

OUR LIFE

5- JUL 2 1944

PHILADELPHIA, PA., JAN. 1, 1944 VOL. 1 № 1

Христос Родився — Славте Його

На найтщівнішім місяці настановила християнська Церква найкраще свято у році — Христове Різдво щоб людині, прибитій мертвечиною природи, дати духовний підйом, радість та надію. Щоб у почитанні Народженого Дитяти здати долей співачим народам.

Тобі Мамо, Твоєму синові за далеки моря, у ліскові пугтарі, чи непроходимі джунглі — Твоєї родині, що збереться у це Свято, щоб пошанувати прадішний звичай української землі!

*ХРИСТОС РОДИВСЯ! — СЛАВТЕ ЙОГО!

Жертви на Пресовий Фонд СУА

Пан Василь Пуйда \$100.00.
Панна Стефанія Абрагамовська \$25.00.
По \$10.00. Пані: Олена Лотоцька, Петрося Костецька, Ольга Гринчишин.
По \$5.00. Пані: Анна Бойко, Анна Сивулак, Анастасія Ваг-

Параскевія Бенцаль, Ірина Волницька, Марія Грагорєць, Марія Насевич, Марія Головати, Софія Лотова, Юлія Шустакевич, Павлина Панамаренко.
По \$2.00. Пані: Олена Ковальська, Розалія Михайлів, Ева Рій, Марія Лябик.

Іл. 7. Титул газети “Наше життя”. 1944 р.

Організація Союз українок Америки (СУА) була заснована 1925 року з метою об’єднати жінок українського походження або належних до української спільноти

в США, допомагати потерпілим від природних та інших катастроф в Україні, надавати стипендії потребуючим студентам в Україні і в діаспорі, допомагати сиротам і жінкам похилого віку. Та для нашого дослідження важливими є такі пункти в її програмі, а саме: розповсюдження точної інформації про Україну та українців, виправлення неправильної інформації, поданої в пресі на цю тему, і, головне, СУА зберігає українську ідентичність і культурну спадщину та етнічні традиції українців у США. Саме для цього формат видання був уже випробуваним варіантом. Його пошуки спершу у вигляді газети, пізніше журнального типу диктувались як пошуком фінансів, так і спеціалістів, що могли це забезпечити.

У своїй діяльності СУА керується засадами християнської етики, релігійного порозуміння і політичної неупартійності та дотримується принципів охорони прав людини.



ГОЛОВНА УПРАВА СУА

У першому номері за 1944 рік збережено архівні фото керівництва СУА. Сидять:

- Павлина Панамаренко (фінансова секретарка);
- Олена Штогрин (містоголова);
- Олена Лотоцька (голова);
- Анна Бодак (містоголова);
- Марія Бабяк (касієрка).

Стоять: Оля Василенко (кор. секретарка); Анна Бойко (представниця Мистецької секції); Катерина Стефанович (член Контролі); Анастасія Вагнер (представниця Статуттової секції); Аннета Кмець (представниця секції Зв'язків); Тетяна Костик (член Контролі); Марія Марусевич (член Контролі); Олена Мудрик (містоголова); Анна Сивуляк (рек. секретарка). Кожна персона заслуговує окремого дослідження та висвітлення.

Та зупинимось на доступному нам матеріалі, а саме на дизайні обкладинок часопису. Редактори часопису “Наше життя” в 1952–1954 роках користуються

одними шаблонами, варіюючи лише колір фарби, якою друкується графічне зображення (зеленим, червоним, синім, коричневим та ін.). В першому варіанті – це декоративна полоса для заголовка, зроблена наче дереворитом з традиційними, для визначення української ідентичності, стилізованими гронами калини та орнаментально декоративним шрифтом. Під ним подавали якесь фото для обкладинки, рік та номер випуску.

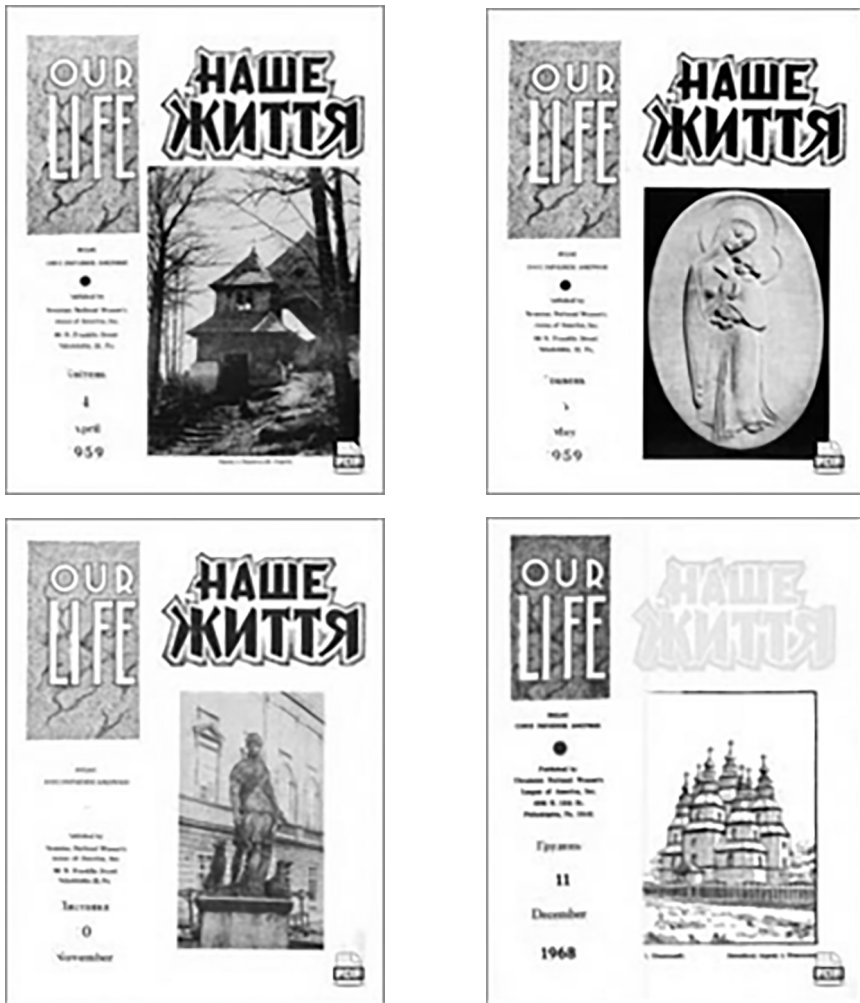
У другому варіанті – це орнаментально-декоративна рамка з восьмикутними зорями та зображенням українок: ліворуч – в українському строї з вінком на голові у вишитій сорочці, кептарі, картатій плахті, святково вишитому фартушку та чоботях, а праворуч – сучасна з відкритою зачіскою, в сукні сучасного крою, на запах, з тричвертним вільно призбираним на манжет рукавом та вишитим подолом і туфельках-лодочках. Обидві фігури дивляться в центр, мають схожу поставу, довжину костюмів. У центрі композиції – двомовний напис заголовка англійською та українською, шрифтом із засічками із національним пошуком буквиці й трансформації її до латинки (див. іл. 9).

І перший, і другий варіанти трапляються часом почергово в одному році випуску.

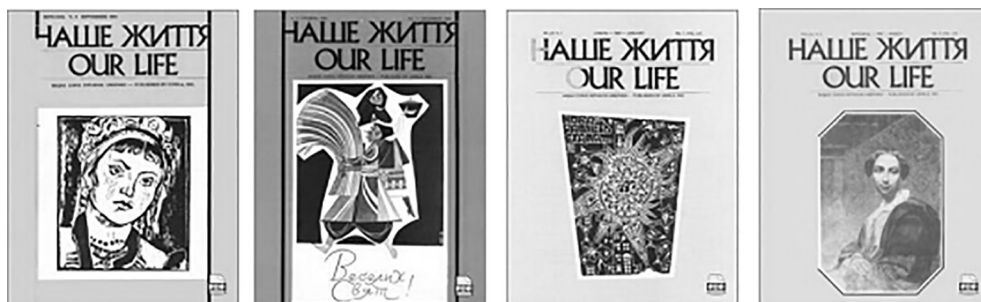


Іл. 9. Обкладинки журналу “Наше життя”. 1952–1955 рр.

З січня 1956 року кардинально змінюється обкладинка часопису “Наше життя”. І цей тип продовжує застосовуватись з 1956 до 1973 року. В дизайні цих обкладинок уже розведено напис англійською “OUR LIFE” і напис “НАШЕ ЖИТТЯ” на дві окремі плашки. Якщо в перших варіантах напис українською був більший за розміром, то з 1956 року обидва написи стають однаковими за вагою (іл. 10). Зникають яскраві графічні особливості, що окреслювали українську ідентичність, залишаючи лише мову та зміст національними. Кольорові рішення вже також отримують різноманіття: це вже не завжди надрук у одну фарбу (синю, фіолетову, коричневу), а іноді друкують три фрагменти однієї композиції у три кольори: червоний, жовтий та чорний.



Іл. 10. Обкладинки журналу “Наше життя”. 1956–1973 рр.



Іл. 11. Обкладинки журналу “Наше життя” з 1973 та 1994 рр.

У квітні 1973 року відбувається ребрендинг обкладинки часопису. Спочатку вже є напис українською, а тоді англійською. Шрифт для обох написів є однаковий. З двома або однією вертикальними полосами. Шрифт чорний, лише тло довкола зображень мають певний колір. І цей принцип зберігається до кінця 1993 року. З січня 1994 року видання знову оновлюється, в той час забирають чорну барву, а напис дають тим самим кольором, що й тло, лише на кілька тонів темнішу для підсилення контрасту. І так незмінно використовують до квітня 1999 року (іл. 11). Змінюються злегка пропорції заголовка та тла, у фокусі пошуку було тло. Загалом це сприяло пізнаваності видання для кількох поколінь. Зокрема, простежуємо, як обличчя журналу стає щоразу сучаснішим.

У розрізі поставлених нами завдань звернімо увагу на питання маркетингових пошуків часопису “Наше життя”. Окремі статті починають друкувати англійською з 1962 року, навіть про те, як дітей вбрати в український народний костюм, очевидно, що в той час уже з’являється покоління українців, які не могли читати вільно рідною мовою [1, 1962, № 9, с. 18]. Крім новин зі з’їздів, свят для української громади, редакція також друкує фрагменти переписки з дописувачами.

Та цікавими для нас та дописувачок були рубрики: “Новий бізнес”, “Косметичні поради”, “Поради до кухні”, “Що варити і пекти”, “Вишивка та рукоділля”, “Городничий порадник”, “Господарський порадник” та ін. Наприклад, у першій рубриці йшлося про те, як молода бельгійка Ірина Бичі прибула з добрим помислом до Каліфорнії і заснувала там крамницю, “де випозичають елегантні капелюхи. Пані, що виступають на якомусь прийнятті чи на зібранні, радо підбирають собі спеціальний капелюх за невелику оплату. І це й дуже часто трапляється так, що клієнтка закупить капелюх, коли їй у ньому до-лиця” [1, 1962, № 9, с. 19].

У рубриці “Що варити і пекти” подавались рецепти смажених помідорів, смажених баклажанів, січеників з капусти, хрінової підливи, лакоминки з рижу, крихкий коржик із яблуками – страви, які мали національне коріння та були адаптовані для американських наявних продуктів [1, 1952, № 9, с. 12]. В 1962 з’явилась рубрика “Користаймо з досвіду”, яка пропонує рецепти на основі “куховарської книжки з римських часів”: “Салата з курки”, “Печеня зі свинини”, “Салата з капусти”, “Молочко з медом” [1, 1962, № 9, с. 20]. Траплялось, що друкували конкретні відповіді на запит, наприклад: “Прохаю подати мені припис непеченого торта. Може придасться й іншим читачкам журналу. Читачка з Філадельфії”, і для неї та інших друкують “Торт чеколядовий непечений” [1, 1962, № 9, с. 22].

Традиції української народної вишивки та рукоділля також є традиційними для часопису. Так, один номер “Наше життя” пропонує подушку композиції і виконання пані Наталії Масюк із Філадельфії на основі буковинського орнаменту [1, 1962, № 9, с. 21] та на звороті обкладинки взори з жіночих сорочок Яворівщини зі збірки Галі Крайчик.

Часом трапляються навіть три різні Порадники на одній сторінці “Наше життя”: “Мешканевий”, “Городничий” та “Господарський”. У “Мешканевому” іде переписка про те, як “дібрати взори” [1, 1962, № 9, с. 22]. У ньому дописувачка Володимира Д. звертається до редакції за порадою: “Хочу одну зі своїх спалень прикрасити українськими vzорами. Ідеться про завіски або драперії на вікна і накривало на ліжка... Чи Ви могли б дібрати мені відповідні взори? Кімната середньої величини має два довгі, вузькі вікна. Стіни сині, меблі ясні, синій килим”. І дуже кваліфіковану відповідь на те дає редакція: “Ціла трудність у тому, що в Вашій спальні сині стіни і синій килим. До цього дуже важко дібрати взір та ще й волічкою шитий. Міг би бути стилізований взір із Полтавщини в синіх відтінках, вишитий настилуванням (гл. Н. Ж. 1955, ч. 2). ... Коли не боїтесь контрасту, тоді можна взяти взір в одній тільки темно-помідоровій красці, як на таблиці vzorів Н. Ж. 1955, ч. 9 (таблиця ч. 7). Спокійніше виглядатиме той самий взір у темно-вишневим відтінку. Спробуйте вишити кусник і погляньте, що Вам краще підійде” [1, 1962, № 9, с. 22]. Гарним вважаємо, що у відповідь редакція змушує звернути увагу на попередні номери і подумати, як виглядатиме той орнамент у інших кольорах.

У “Городничому пораднику” йдеться про засівання квіток: братиків і портуляк, де читачка звертається за порадою “в справі сіяння насіння ранньою весною таких квіток, як братки й портуляки у скриньках”. А “Господарський порада” дає виправлення помилок за точність температури з попередніх номерів: “Я випробувала припис на французького зайця з Н. Ж. ч. 7, 1962 і вважаю, що півгодини за коротко його пекти. Треба таки пекти годину, щоб м’ясо й тісто добре дійшло. Температура і час не робить різниці для досвідченої господині. Але молодим господарям треба подавати все докладно, бо тримаються точно припису, а потім нарікають, що їм не вдалось. Софія Скрипник” [1, 1962, № 9, с. 22].

Звісно, що аж ніяк жіночий журнал не міг обійтись без сторінок для дітей, тому рубрика “Нашим малюкам” чи “Сторінка для дітей” завжди була та тішила дитячими віршами, казками, розповідями [10, с. 6, 7].

Ще однією гранню довіри була рубрика “Спеціальне”, якій редакція друкувала “Вияснення”, адже: “Липнєве число «Наше життя» вийшло доволі рано (дня 21 червня), бо попереджувало Конвенцію СУА. Натомість вереснєве число спізнилось із незалежних від нас причин і внаслідок того маємо багато запитів і реклімацій. Нам дуже приємно, що читачки так дожидають появи числа й відчули з прикрістю цю велику перерву. Але пригадуємо ввічливо, що в серпні число не виходить, про що є згадка на 2-гій стор. обгортки у двох колумнах нагорі. А вереснєве число, що вже було готове до друку в половині серпня, спізнилось через недугу працівника друкарні. Своєї друкарні, на жаль, не маємо, отже залежні від друкарні «Америки». Та все ж ми досягнули, що журнал розіслано 21 вересня 1962 і читачки дістали його в останній декаді місяця. За цю затримку перепрошуємо, але й прохаємо вирозуміння для труднощів технічного порядку, що їх теж стараємось перебороти. Адміністрація «Нашого життя» [1, 1962, № 9, с. 33].

Окрім того, важливими для жіноцтва завжди були й новини моди, що виходили також окремою рубрикою. В одній з них читаємо: “Багато несподіванок! Як звичайно, осінь уводить нові лінії в моді. Що маємо цього року? Повернувся нам справжній стан... Змінилися й рукави.... Новинкою цієї осени є столи й шалі... Хутрянні прикраси дуже популярні...” [1, 1962, № 9, с. 22].

Висновки. Наводячи багато фактів з історії, персоналій та розворотів журналів “Нова хата” та “Наше життя”, маємо такі висновки. Журнал “Нова хата” був важливим явищем на території Галичини у час між двох світових воєн. По суті він був маркером національної ідентифікації українців. Пізніше цю естафету підхопив заокеанський часопис “Наше життя”, продовжуючи ідею виховання українців у еміграції.

До журналів адміністративна група докладала чимало зусиль для плекання української культури, часто безоплатно. Для виховання мистецького смаку до дизайну обкладинок запрошували визнаних художників. Видавнича справа обох видань була в руках ентузіастів, які долучали до цього всі можливі для них чинники. Маркетинг обох часописів будувався на відвертому листуванні та охопленні широкого кола жіночих зацікавлень: політичному житті, літературному читанню, кухарським рецептам, дитячим сторінкам та багато ін. Можемо стверджувати, що крізь призму цих жіночих журналів виховувались покоління українського жіноцтва, яке виховувало українську націю.

Список використаної літератури

1. Архів журналу “Наше життя”. URL : <http://www.womenhistory.org.ua/index.php/novini/58-arkhiv-zhurnal-u-qnashe-zhyttiaq-onlain>; <https://web.archive.org/web/20150103234050/>; <http://www.unwla.org/Ukrainian/OurLifeMagazine.html> (дата звернення: 10.03.23).

2. Белінська Л. Жіноча преса: етнографічний VS політичний чин (на прикладі журналу “Нова хата”). *Українське літературознавство*. 2020. № 85. URL : <http://publications.lnu.edu.ua/collections/index.php/ukrliterary/article/view/3135/3381> (дата звернення: 12.03.23).

3. Воробкало Д. “Нова хата”, або журнал для інтелігентного жіноцтва. URL : <https://zbruc.eu/node/66799> (дата звернення: 26.02.23).

4. Дутка Р. Народознавча тематика на сторінках часопису “Нова хата” 1925–1927. *Народознавчі зошити*. 2011. № 5. С. 884–903. URL : <https://nz.lviv.ua/archiv/2011-5/18.pdf> (дата звернення: 15.03.23).

5. Лагутенко О. В полоні легенд: графіка Миколи Бутовича. *Образотворче мистецтво*. 2002. № 1. С. 6–9. URL : <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=6601> (дата звернення: 12.03.23).

6. Лопата П. Він був не тільки талановитим архітектором, мистецтвознавцем, публіцистом, але й талановитим графіком. *Наше життя*. 2019. URL : <https://newpathway.ca/він-був-не-тільки-архітектором-мистец/> (дата звернення: 12.03.23).

7. Мазепа Г. Альбом. Мюнхен : Український вільний університет, 1982. URL : <https://uartlib.org/allbooks/galyna-mazepa-albom/> (дата звернення: 12.03.23).

8. Мороз В. Йй належав увесь світ: далекі обрії Софії Яблонської. URL : <https://tyzhden.ua/ij-nalezhav-uves-svit-daleki-obrii-sofii-iablonskoi/> (дата звернення: 08.03.23).

9. *Наше життя*. 1944. № 1. URL : https://ru.scribd.com/fullscreen/100200543?access_key=key-1qmx24t3iw126xoov4su; <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/2785/file.pdf> (дата звернення: 10.03.23).

10. *Наше життя*. 1956. № 6. URL : <https://unwla.org/media/magazine/our-life/195x/1956-06-june-magazine-Our-Life.pdf> (дата звернення: 12.03.23).

11. *Наше життя*. 1959. № 2. URL : <https://docplayer.net/71198826-Lyutyiy-february-vidaie-soyu-z-ukrayinok-ameriki-published-by-ukrainian-national-women-league-of-america-inc.html> (дата звернення: 10.03.23).

12. *Нова хата*. 1930. № 6. URL : <https://archive.org/details/Nova-xata--1930--6/page/n1/mode/2up?view=theater>

13. *Нова хата*. 1932. № 6. URL : <https://archive.org/details/Nova-xata--1932--6> (дата звернення: 05.03.23).

14. *Нова хата*. 1934. № 1–12а. Електронний архів. URL : https://archive.org/details/Nova_Hata_1934/%D0%9D%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D0%A5%D0%B0%D1%82%D0%B0%2001%201934/ [10 03 2019] (дата звернення: 05.03.23).

15. *Нова хата*. 1937. № 20. С. 3, 4. URL : <https://archive.org/details/Nova-xata--1937--20/page/1/mode/2up>

16. *Нова хата*. 1938. № 5. URL : <https://archive.org/details/Nova-xata--1938--5/page/n1/mode/2up>

17. *Нова хата*. Обкладинки. URL : <https://archive.org/search?query=%D0%9D%D0%BE%D0%B2%D0%B0+%D1%85%D0%B0%D1%82%D0%B0> (дата звернення: 05.03.23).

18. Полтава Л. Історія української народної помочі в Америці і Канаді (з 1914 року). 1977. URL : <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/2787/file.pdf> (дата звернення: 12.03.23).

19. Стельмашук Г. Бурачинська-Рудик Лідія. *Письменники Прикарпаття*. URL: <https://sites.google.com/site/xatachytalnya1/pismenniki-prikarpatta/buracinska-rudik-lidia> (дата звернення: 08.03.23).

20. Терещук Г. Чим не догодила польським радикалам українська художниця Олена Кульчицька? URL : <https://www.radiosvoboda.org/a/ukrayinska-khudozhnytsia-olena-kulchytska/31086480.html> [5 лютого 2021] (дата звернення: 26.02.23).

21. Явна У. Феномен “Нової хати”. Яким був жіночий журнал на Галичині. URL : <https://localhistory.org.ua/texts/statti/fenomen-novoyi-khati-iakim-buv-zhinochii-zhurnal-na-galichini/> [21 липня 2021] (дата звернення: 26.02.23).

References

1. Arkhiv zhurnalu “Nashe zhyttia”. URL : <http://www.womenhistory.org.ua/index.php/novini/58-arkhiv-zhurnalu-qnashe-zhyttiaq-onlain>; <https://web.archive.org/web/20150103234050/>; <http://www.unwla.org/Ukrainian/OurLifeMagazine.html>

2. Belinska, L. (2020). Zhinocha presa: etnografichnyj VS polstychnyj chyn (na prykladi zhurnalu “Nova khata”). *Journal of Ukrainske literaturoznavstvo*, 85, 1–12 (3381).

3. Vorobkalo, D. (2017). “Nova Khata”, abo zhurnal dlia inteligentnoho zhivotstva. URL : <https://zbruc.eu/node/66799>

4. Dutka, R. (2011). Narodoznavcha tematyka na storinkakh chasopysu “Nova Khata” 1925–1927. *Journal of Narodoznavchi zoshyty*, 5, 884–903.
5. Lahutenko, O. (2002). V poloni lehend: hrafika Mykoly Butovycha. *Journal of Obrazotvorche mystetstvo*, 1.
6. Lopata, P. (2019). Vinbuvnetilkytalanovytymarkhitektorom, mystetstvoznatsem, publitsystem, ale y talanovytyum hrafikom. In : *Nashe zhyttia*. URL : <https://newpathway.ca/він-був-не-тільки-архітектором-мистец/>
7. Mazera, H. (1982). [Albom]. Miunkhen : Ukrainyski vilnyi universytet.
8. Moroz, V. Yii nalezhav uves svit: daleki obrii Sofii Yablonskoi. URL : <https://tyzhden.ua/ij-nalezhav-uves-svit-daleki-obrii-sofii-iablonskoi/>
9. *Nashe zhyttia*. (1944), 1.
10. *Nashe zhyttia*. (1956), 6.
11. *Nashe zhyttia*. (1959), 2.
12. *Nova khata*. (1930), 6.
13. *Nova khata*. (1932), 6.
14. *Nova khata*. (1934), 1–12a.
15. *Nova khata*. 1937, 20.
16. *Nova khata*. 1938, 5.
17. *Nova khata*. Obkladnyky. URL : <https://archive.org/search?query=%D0%9D%D0%BE%D0%B2%D0%B0+%D1%85%D0%B0%D1%82%D0%B0>
18. Poltava, L. (1977). Istoriia ukrainskoi narodnoi pomochi v Amerytsi i Kanadi (z 1914 roku).
19. Stelmashchuk, H. Burachynska-Rudyk, L. In : *Pysmennyky Prykarpattya*. URL : <https://sites.google.com/site/xatachytalnya1/pismenniki-prikarpatta/buracinska-rudik-lidia>
20. Tereshchuk, H. (2021). Chym ne dohodyla polskym radykalam ukrainska khudozhnytsia Olena Kulchytska? URL : <https://www.radiosvoboda.org/a/ukrayinska-khudozhnytsia-olena-kulchytska/31086480.html>
21. Iavna, U. (2021). Fenomen “Novoi khaty”. Yakym був zhinochyi zhurnal na Halychyni. URL : <https://localhistory.org.ua/texts/statti/fenomen-novoyi-khati-iakim-buv-zhinochii-zhurnal-na-galichini/>

MAGAZINES “NOVA KHATA” AND “NASHE ZHITTYA (OVER LIFE)”: PERSONS, ART, MARKETING

Nataliya DYADYUKH-BOGATKO

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

The magazine “Nova Khata” was an important phenomenon in the territory of Galicia between the two world wars. In essence, it was a marker of national identification of Ukrainians in the interwar period on the territory that belonged to Poland and spread far beyond its borders. It is known that raising boys – you raise warriors, raising girls – you raise a nation. And today,

in the time of military upheavals in our country, the topic of education of future generations is still relevant.

Citing many facts from the history, personalities and pages of the magazines “Nova Khata” and “Nashe zhitva” we have the following conclusions. The magazine “Nova Khata” was an important phenomenon in the territory of Galicia between the two world wars. In fact, it was a marker of national identification of Ukrainians. Later, this relay was picked up by the overseas magazine “Our Life”, continuing the idea of educating Ukrainians in emigration.

Before the magazines, the administrative group put a lot of effort into fostering Ukrainian culture, often free of charge. To cultivate artistic taste, outstanding artists were invited to design covers. The publishing business of both editions was in the hands of enthusiasts who contributed to it all possible factors for them. The marketing of both magazines was based on frank correspondence and covered a wide range of women’s interests: political life, literary reading, cooking recipes, children’s pages and many others. We can say that through the prism of these women’s magazines, generations of Ukrainian women were brought up, which brought up the Ukrainian nation.

Keywords: covers, artists, publishing, art, creative industries.

Стаття надійшла до редколегії 18.12.2023

Прийнята до друку 29.12.2023

МАТЕРІАЛИ. РЕЦЕНЗІЇ. ОГЛЯДИ

РЕЦЕНЗІЯ НА НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ ПОСІБНИК Ю. П. ЩУКІНОЇ “ПРОЦЕСИ ОНОВЛЕННЯ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ ТЕАТРУ АНІМАЦІЇ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ XX – НА ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ”

Мирослава ЦИГАНИК

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

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

На сучасному етапі розвитку українське сценічне мистецтво стикнулося з потребою науково-історичної диференціації мистецьких процесів, пошуку нових моделей ментальної репрезентації та комунікації з глядачем як через форму, так і через зміст. Це потребує постійного оновлення інформаційного простору, нових підходів до вивчення мистецьких явищ, які можуть бути представлені в різних (семантичних, образних) формах, та арсеналу певних категоріальних знань. Саме розвиток освіти в галузі 02 “Культура і мистецтво” спеціалізації 026 “Сценічне мистецтво” є одним із чинників поступу мистецького процесу та його інтеграції у загальноєвропейський контекст, адже результатом пізнання є знання.

Навчально-методичний посібник кандидата мистецтвознавства, в. о. завідувача кафедри театрознавства Харківського національного університету мистецтв ім. І. Котляревського Юлії Щукіної “Процеси оновлення художньої мови театру анімації у другій половині XX – на початку XXI століття” до дисципліни “Історія і теорія театру анімації”, яка є освітнім компонентом трьох освітньо-професійних програм (“Режисура театру ляльок”, “Театрознавство” та “Акторське мистецтво театру ляльок”) Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського, має значну навчально-методичну та практичну цінність, адже сприятиме вивченню мови театру анімації. Це видання допоможе в підготовці професіоналів та фахівців освітніх програм зі спеціальності 026 “Сценічне мистецтво”, які вже успішно акредитовано в українських закладах вищої освіти чи впроваджуються. Навчально-методичний посібник “Процеси оновлення художньої мови театру анімації у другій половині XX – на початку XXI століття” розширить горизонти навчальних курсів з історії театру ляльок, театрознавства, театральної критики, режисури театру ляльок та майстерності актора театру ляльок. Досі в Україні не видано жодного підручника з історії театру ляльок, тому є гостра необхідність у розвитку теоретичної та практичної баз у сфері лялькового мистецтва

на національному та регіональному рівнях – у цьому і полягає наукова цінність видання.

Поданий на рецензування навчально-методичний посібник “Процеси оновлення художньої мови театру анімації у другій половині ХХ – на початку ХХІ століття” авторки Ю. Щукіної не має аналогів серед вітчизняних навчальних видань у галузі та є одним із перших кроків у розвитку методології викладання у вищій школі дисциплін з театру анімації.

Навчально-методичний посібник ґрунтується на багатолітніх напрацюваннях авторки, працях Є. Русаброва, статей з цієї проблематики українських театрознавців, зокрема, М. Гарбузюк, Г. Веселовської, І. Долганової, У. Рой, Я. Грушевського. Окремо варто відмітити перелік посилань на відеоматеріали у мережі Інтернет. Проте список літератури варто було б розширити науковими напрацюваннями світової мистецької спільноти, зокрема, чеської, французької, балтійської, польської, про які згадує авторка (Jurkowski H. “Dzieje teatru lalek”, “Národní umělec Josef Skupa”). Це стало б підтвердженням того, що навчально-методичний посібник побудований на використанні набутого досвіду, сучасних концепцій та підходів у науковому дискурсі щодо театру анімації.

Ю. Щукіна для написання навчально-методичного посібника взяла за основу історико-теоретичний та системний методи дослідження, за допомогою яких розібрала мистецьке явище художньої мови театральної анімації і знову збирила навколо створеного центру – українського лялькарства. У рецензованому виданні в логічній послідовності розкрито сім основних тем, кожна із яких висвітлює особливості театру анімації як у теоретичному аспекті, так і з огляду на специфіку жанру у практичній діяльності. За змістом розділи навчально-методичного посібника є структуровані та надають чітке розуміння сутності художньої мови театру анімації у другій половині ХХ – на початку ХХІ століття. Принципи та підходи розкривають основні функції та методи діяльності театру анімації у хронологічно окреслених межах. Авторка порушує проблемні питання, з якими стикався тогочасний український анімаційний театр у контексті історико-культурних процесів, та наводить приклади постанов, унаочнюючи їх фотоматеріалами. Однак у тексті простежується не до кінця вибудоване термінологічне підґрунтя освітнього компоненту напряму анімаційного театру в координатах театрознавства як науки. Для покращення методологічного показника роботи рекомендовано словосполучення-терміни “ляльковий театр” і “анімаційний театр”, “живоплановий персонаж” і “живий план”, “лялькарство”, “анімація фактур” чітко визначити і ввести до глосарію, таким способом кількісно і якісно збільшити словник науково-професійної лексики театру анімації.

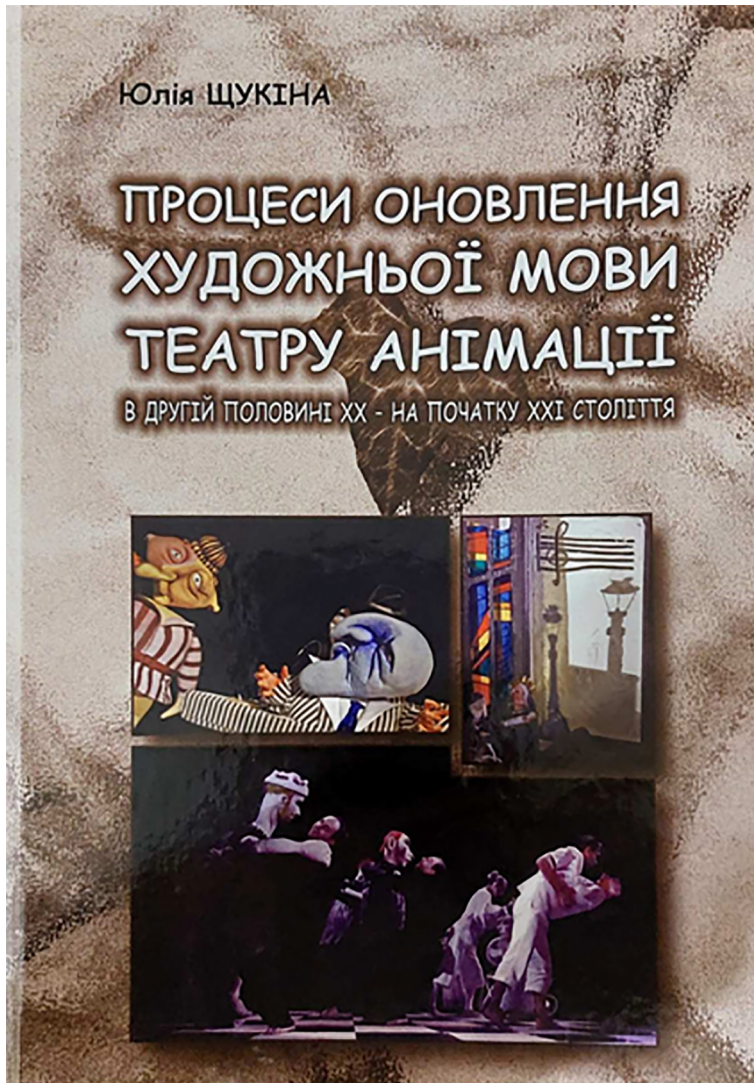
Текст розділів навчально-методичного посібника доповнений довідково-інформаційними даними: комплексом тем семінарських завдань, тестовими завданнями, відеоматеріалами для самостійної роботи, глосарієм, зазначено методи контролю і розподіл балів, подано списки літератури та рекомендованих інтернет-ресурсів.

Отже, навчально-методичний посібник “Процеси оновлення художньої мови театру анімації у другій половині ХХ – на початку ХХІ століття” Ю. Щукіної є комплексною та завершеною роботою, підготовленою на належному теоретичному, методичному і прикладному рівнях, є суттєвим внеском у теорію художньо-естетичних особливостей театру ляльок. Він буде корисний студентам,

які навчаються за освітніми програмами I–III рівнів зі спеціальності 026 “Сценічне мистецтво”, професіоналам та фахівцям у галузі. За структурою, змістом та обсягом навчально-методичний посібник “Процеси оновлення художньої мови театру анімації у другій половині XX – на початку XXI століття” відповідає вимогам МОН України, що дає змогу рекомендувати його до друку.

Рецензія надійшла до редколегії 14.02.2023

Прийнята до друку 30.12.2023



Жукина Ю. Процеси оновлення художньої мови театру анімації у другій половині XX – на початку XXI століття : навч.-метод. посібник. Харків : Колегіум, 2023. 280 с. ; іл.

УДК [792.8:016]:070.481Львівські вісті»1941/1944»
DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.24.2023.12292>

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО В БІБЛІОГРАФІЧНОМУ ПРОЧИТАННІ (за матеріалами газети “Львівські вісті” (1941–1944))^{1*}

Галина БІЛОВУС

<https://orcid.org/0000-0002-7391-4845>

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра бібліотекознавства і бібліографії,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: halyna.bilovus@lnu.edu.ua*

1944

510. Амврозій Нижанківський // Львівські вісті. — 1944. — 12 лютого, чис. 32 (751), рік IV. — С. 4.

Некролог з коротким оглядом життя і творчості видатного українського актора та театрального балетмейстера Амвросія Нижанківського. Подано факти біографії митця, який понад 50 років служив на сцені українських театрів Галичини. Згадано різнопланові ролі ветерана української сцени, серед яких найбільш вдалі – характерні.

511. Б. “Катерина” Аркаса в Станиславівському театрі / Б. // Львівські вісті. — 1944. — 25 березня, чис. 68 (787), рік IV. — С. 3. — (3 театру).

Коротко описано репертуар Українського Театру ім. І. Франка в Станіславові (нині – Івано-Франківськ), зокрема згадано оперні постановки: “Кавалерія Рустікана” П. Масканьї, “Циганський барон” Й. Штрауса, “Катерина” М. Аркаса. Детально розглянуто систему персонажів та їхні взаємини у постановці “Катерина” М. Аркаса (режисер – С. Бутівський).

512. Б. Д. “Облога” Юрія Косача в Дрогобичі / Б. Д. // Львівські вісті. — 1944. — 20 січня, чис. 12 (731), рік IV. — С. 4. — (3 театру).

Про започаткування театрального сезону Прикарпатським Театром при О. К. Дрогобич – Стрий під керівництвом дир. Йосипа Стадника та дир. Юрія Шерегія, колишнього керманіча театру в Хусті. Йдеться про оновлення акторського складу, репертуару театру. Детально проаналізовано праярем'єру “Облога” за історичною драмою Юрія Косача, що відбулася 16 січня 1943 р. на дрогобицькій сцені (режисер – Палладій Білокінь). Йдеться про постановку твору в інших містах Галичини і Холмищини. Подано детальну характеристику акторської гри, зацентовано на прихильності публіки, яка щиро вітала успішну постановку й присутність автора твору на прем'єрі.

¹ *Продовження, початок у Віснику Львівського університету. Серія “Мистецтвознавство”. 2020. Вип. 21. С. 94–107; 2021. Вип. 22. С. 63–100; 2022. Вип. 23. С. 162–188.

513. Б. П. Праця Остапівського Драмгуртка / Б. П. // Львівські вісті. — 1944. — 24 лютого, чис. 42 (761), рік IV. — С. 3.

Йдеться про активізацію діяльності драматичного гуртка с. Остапівці на Зборівщині, зокрема, його постановки “Давно це діялось”, “Їхав стрілець на війноньку”, “Прелицьований Гриць”, “А молодість не вернеться”. Відзначено гру акторів М. Камінського, М. Чепака та Н. Попович. Наголошено на важливості підготовки молодого покоління акторів.

514. Барвінський В. Прем'єра опери-хвилинки М. Лисенка “Ноктюрн” / Василь Барвінський // Львівські вісті. — 1944. — 14/15 травня, чис. 109 (828), рік IV. — С. 3–4. — (3 Львівського Оперного Театру).

Про різноманітність музичної репрезентації та звукової насиченості як вокальних сольних та ансамблевих партій (від дуету до квінтету), так і оркестру в постановці опери М. Лисенка “Ноктюрн” (диригент – Я. Барнич) у Львівському Оперному Театрі. Описано творчу здатність акторів при кожній виконаній ролі переживати почуття і думки відтворюваного. Наголошено на значенні оперних постановок задля детальнішого ознайомлення глядачів з творчістю М. Лисенка, що становить одну з найкращих сторінок духовної культури нашого народу.

515. Барвінський В. “Трубадур” Верді / В. Барвінський // Львівські вісті. — 1944. — 24 травня, чис. 117 (836), рік IV. — С. 3. — (3 Львівського Оперного Театру).

Розкрито архітектоніку оперних постановок Львівського Оперного Театру, зокрема згадано оперу-хвилинку “Ноктюрн” М. Лисенка, опери “Тоска” Дж. Пуччіні та “Аїда” Дж. Верді, виступи соліста Мюнхенської опери Ореста Руснака з низкою пісень та оперних арій на творчому авторському концерті, в кінці якого актор виступив з прем'єрою однієї з найпопулярніших опер італійського композитора Дж. Верді “Трубадур” (режисер – В. Блавацький, диригент – А. Копп). Проаналізовано багатство мелодики опери-прем'єри, вокальні та сценічні якості виконавців, зворушливий ліризм і драматичне напруження в музично-змістових висловах їхніх партій. Відзначено також майстерне виконання ролей Євгенією Поспієвою, Лідією Черних, Левом Рейнарівичем та декоративне оформлення сцени художником Мирославом Радишем.

516. В. П. “Театр молодого глядача” / В. П. // Львівські вісті. — 1944. — 5/6 березня, чис. 51 (770), рік IV. — С. 4.

Про заснування з ініціативи директора Інституту Народної Творчості у Львові С. Сапруна театру для української шкільної молоді. Описано завдання новоствореного “Театру молодого глядача”, його репертуар, склад режисерської ради (О. Сірий, Моргун, К. Євтимович). Коротко розглянуто постановку п'єси “Не співайте, півні” С. Васильченка, що відкрила театральний сезон. Йдеться про підготовку п'єси “Назар Стодоля” Т. Шевченка.

517. Важна подія в культурно-мистецькому житті Львова. Іменування інтенданта й музичного директора Львівських Театрів та директора українського ансамблю // Львівські вісті. — 1944. — 19 лютого, чис. 38 (757), рік IV. — С. 3.

Про призначення на посади нових керівників в царині театрального і музичного життя Львова.

518. Вега. “Мартин Боруля” І. Тобілевича у тернопільському театрі / Вега // Львівські вісті. — 1944. — 14/15 січня, чис. 8 (727), рік IV. — С. 3. — (3 театру).

Розглянуто прем'єрний показ комедії І. Тобілевича “Мартин Боруля” (постановник і виконавець головної ролі – М. Комаровський), зокрема, проаналізовано майстерність режисури і акторську гру. Подано схвальні відгуки та критичні зауваги до постановки.

519. Вечір театрального мистецтва // Львівські вісті. — 1944. — 5 січня, чис. 3 (722), рік IV. — С. 3.

Про урочистий вечір з нагоди відзначення Свята Української Культури, що відбувся 30 грудня 1943 р. на львівській сцені. Розглянуто програму заходу, під час якого вступне слово виголосив директор Львівського Оперного Театру В. Блавацький, репрезентовано також окремі дії з чотирьох сценічних творів різних жанрів у виконанні артистів зазначеного театру.

520. Вистава для шкільної молоді // Львівські вісті. — 1944. — 3 лютого, чис. 24 (743), рік IV. — С. 3.

Про успішну постановку Українським Театром ім. І. Франка у Станіславові (нині – Івано-Франківськ) вистави “Наталка Полтавка” І. Котляревського для школярів міста.

521. Вистави аматорського театру // Львівські вісті. — 1944. — 1 березня, чис. 47 (766), рік IV. — С. 3. — (Зі сцени).

Відновлення діяльності українського аматорського театру “Розвага” в Бережанах, його постановку “Веселі вечори”. Розглянуто програму заходу.

522. Г. І. “Мірандоліна” Гольдоні / Г. І. // Львівські вісті. — 1944. — 11 травня, чис. 106 (825), рік IV. — С. 3. — (З театру).

Про гостинний виступ у Сокалі Української драматичної студії, створеної при Київському Театрі Малих Форм. Описано репертуар творчого колективу. Розглянуто постановку комедії італійського драматурга К. Гольдоні “Мірандоліна”, детально проаналізовано гру акторів, що занурила глядачів у сонячну Флоренцію XVIII століття.

523. Г. І. “Синочок” / Г. І. // Львівські вісті. — 1944. — 17 червня, чис. 138 (857), рік IV. — С. 3. — (З театру).

Про постановку в Сколе комедії “Синочок” (режисер – Ненюк) Українським Драматичним Театром, створеним при київському театрі Малих Форм. Відзначено характерні особливості гри акторів, влучно підібрані костюми і декорації (художник – А. Ільченко). Відзначено, що постановки завоювали прихильність глядачів.

524. Гасвський В. “Два земляки”: (Т. Шевченко та М. Щепкін) / В. Гасвський // Львівські вісті. — 1944. — 16 березня, чис. 60 (779), рік IV. — С. 2 ; 17 березня, чис. 61 (780), рік IV. — С. 2.

Про важливу роль друзів у творчому житті Т. Шевченка, формуванні його світогляду і таланту. Досліджено дружні взаємини визначних особистостей і славетних земляків, зокрема вплив талановитого актора М. Щепкіна на творчість Т. Шевченка, який присвятив йому поеми “Чигирин”, “Пустка”, “Неофіти”, подарував М. Щепкіну свій автопортрет. Згадано також зустріч приятелів у Нижньому Новгороді (1857) і постановку “Москаля-Чарівника” в честь Т. Шевченка.

525. Гасвський В. Два мистецькі шляхи – одна доля. Микола Садовський і Лесь Курбас / В. Гасвський // Львівські вісті. — 1944. — 21/22 травня, чис. 115 (834), рік IV. — С. 4. — (На скрижалях історії українського театру).

Розкрито факти мистецьких біографій М. Садовського та Л. Курбаса – українських акторів, режисерів, театральних діячів, їхні пошуки національних основ театрального мистецтва, намагання подолати ідеологічну навалу театрального шаблону, мистецького примітивізму та агітки. Йдеться про трагічну долю обох митців у боротьбі за національний український театр. Наголошено на важливості їх внеску у розвиток української національної культури.

526. Гаєвський В. Лебедина пісня Леся Курбаса (Уривок з монографії про Леся Курбаса) / В. Гаєвський // Львівські вісті. — 1944. — 28/29 травня, чис. 121 (840), рік IV. — С. 3. — (Сміливі борці нового українського театру).

Описано враження українського режисера і актора Л. Курбаса від відвідин у жовтні 1933 р. “Державного Українського Театрального Музею” (директор – Петро Рулін) Києва, заснованого у 1923 р. з ініціативи митця як театрального музею при Мистецькому об’єднанні “Березіль”. Згадано про підготовку в Харкові до показу колективом “Березолу” (керівник – Л. Курбас) п’єси Миколи Куліша “Маклена Граса”, прем’єру якої вважають лебединою піснею Л. Курбаса. Йдеться про публікацію критичних рецензій на постановку, подальшу трагічну долю Л. Курбаса, звільненого ухвалою Колегії Наркомосу УСРР з посади художнього керівника і директора театру “Березіль”.

527. Гаєвський В. “Маклена Граса”. Уривок з монографії про Леся Курбаса / В. Гаєвський // Львівські вісті. — 1944. — 30 травня, чис. 122 (841), рік IV. — С. 3.

Висвітлено філософське спрямування драматургії М. Куліша в режисерській інтерпретації Л. Курбаса. Йдеться зокрема про постановку п’єси драматурга “Маклена Граса”, сценічні прийоми її репрезентації березільським театральним колективом і майстерним трактуванням режисером словесної тканини п’єси через нові театральні форми.

528. [Гаєвський В.]. Останні виступи тернопільського театру в Самборі. “Хмара” А. Суходольського / В. Г. // Львівські вісті. — 1944. — 5 травня, чис. 101 (820), рік IV. — С. 3.

Про постановку Тернопільським Українським Театром ім. Івана Франка драми Олексія Суходольського “Хмара”. Розглянуто творчий діапазон акторів при окресленні багатогранності людської вдачі. Подано критичні зауваги щодо скорочення сюжетної лінії V дії, що позначилося на розумінні п’єси глядачем.

529. [Гаєвський В.]. “Паяци” Леонкавалло в Тернопільському театрі / В. Г. // Львівські вісті. — 1944. — 2 лютого, чис. 23 (742), рік IV. — С. 3. — (З театру).

Описано бездоганне вокальне виконання, драматична інтерпретація образів, блискуча режисерська постановка однієї з найвідоміших опер “Паяци” італійського композитора Руджеро Леонкавалло. Згадано імена виконавців Л. Луговського, Н. Слободівни, М. Грисенка, С. Казбана, В. Пастерняк та ін. Висловлено критичні зауваги до окремих елементів постановки й поради щодо вдосконалення її в майбутньому.

530. Гаєвський В. “Ревізор” Гоголя / В. Гаєвський // Львівські вісті. — 1944. — 2 березня, чис. 48 (767), рік IV. — С. 2 ; 9 березня, чис. 54 (773), рік IV. — С. 2 ; 10 березня, чис. 55 (774), рік IV. — С. 2 ; 23 березня, чис. 66 (785), рік IV. — С. 2 ; 24 березня, чис. 67 (786), рік IV. — С. 2. — (З театру).

Про неординарну постать М. Гоголя, дискусійність та суперечливість критичних думок щодо його творів та їх сценічних прочитань. Детально проаналізовано постановки “Ревізора” театральними колективами Києва, Львова,

Одеси, Полтави, описано складність режисерських інтерпретацій у відтворенні комізму гоголівської комедійної п'єси, що порушує проблеми людства у будь-який період його розвитку. Йдеться про оригінальні трактування характерів дійових осіб силами різних театральних труп. Згадано переклади гоголівського твору М. Кропивницьким, В. Сімовичем, М. Садовським та іншими діячами.

531. [Гаєвський В.?]. “Ріголетто” Д. Верді у Тернопільському Театрі / В. Г. // Львівські вісті. — 1944. — 16 лютого, чис. 35 (754), рік IV. — С. 3. — (3 театру).

Про успішний прем'єрний показ Тернопільським Українським Театром ім. Івана Франка опери видатного італійського композитора Дж. Верді “Ріголетто”. Розглянуто сюжет твору, низку образів оперних персонажів, оформлення сцени. Детально охарактеризовано високу вокальну та сценічну майстерність виконавців.

532. [Гаєвський В.]. Театральне життя в Самборі / В. Г. // Львівські вісті. — 1944. — 20 квітня, чис. 88 (807), рік IV. — С. 3. — (Зі сцени).

Про гостинні виступи Тернопільського Українського Театру ім. Івана Франка в Самборі з нагоди урочистої академії на честь Т. Шевченка. Розглянуто змістовну програму заходу, під час якого відтворено думки, почуття, настрої і переживання через твори різних жанрів, зокрема декламацію поем Т. Шевченка, мистецьке виконання II дії опери М. Аркаса “Катерина” та пісень на слова Т. Шевченка у виконанні хору під керівництвом Нестора Городовенка. Описано також інші мистецькі виступи тернопільського театрального колективу в Самборі, які із захопленням сприймали глядачі.

533. [Гаєвський В.]. Театральне життя в Тернополі / В. Г. // Львівські вісті. — 1944. — 2 березня, чис. 48 (767), рік IV. — С. 3.

Розглянуто діяльність Тернопільського Українського Театру ім. Івана Франка (директор – Богдан Сарамага), його роботу над новими виставами. Зокрема, проанонсовано підготовлення театральним колективом комедії “Ревізор” М. Гоголя (постановник – М. Комаровський), прем'єра якої запланована на 7 березня 1944 р. Йдеться також про оперний репертуар тернопільського театру, постановки балетних композицій (балетмейстер – Соломонова). Особливу увагу приділено відзначенню майбутнього ювілею – 80-річчя Галицького театру.

534. [Гаєвський В.?]. Український театр в Галичині / В. Г. // Львівські вісті. — 1944. — 29 січня, чис. 20 (739), рік IV. — С. 1–2.

Про урочистості з нагоди 80-річчя Українського Театру в Галичині, що розпочалися святкуванням в Станіславівському Драматичному Театрі виставою “Наталка Полтавка” І. Котляревського. Розкрито історію започаткування у Львові 29 березня 1864 р. першого постійного українського театру товариства “Руська бесіда”, його інсценізацію О. Голембйовським сентиментально-реалістичної повісті “Маруся” Г. Квітки-Основ'яненка. Окреслено особливості аматорського театрального руху в Галичині в 40–50-х роках XIX ст., спроби створення українського театру, внесок визначних діячів Юліана Лаврівського, Омеляна та Емілії Бачинських і товариства “Руська бесіда” у розвиток театрального мистецтва в Галичині.

535. Гаєвський В. Франко і театр / В. Гаєвський // Львівські вісті. — 1944. — 25/26 червня, чис. 145 (864), рік IV. — С. 3.

Про різнобічну й плідну працю І. Франка в галузі театру, зокрема, як драматурга, перекладача, театрального критика, історика галицького театру тощо. Згадано численні рецензії на різні театральні теми, опубліковані в тогочасних часописах

і газетах, огляди театрального життя Галичини певного періоду чи поточних вистав, наукові студії про постать І. Котляревського, театральних діячів Івана Гриневецького, Михайла Старицького, Івана Тобілевича та ін. Наголошено на унікальному драматичному доробку письменника, твори якого не сходили з афіш театрів.

536. Глядач. Великодня вистава “Маргарети” (Фавста) / Глядач // Львівські вісті. — 1944. — 19 квітня, чис. 87 (806), рік IV. — С. 3. — (З Львівського Оперного Театру).

Про постановку у Львівському Оперному Театрі опери французького композитора Ш. Гуно “Маргарета” (“Фауст”) (диригент – Я. Воцак). Розглянуто виконавську майстерність і сценічну культуру молодих виконавців: Ніни Шевченко (в ролі Маргарити), О. Сметанюка (в ролі Фауста), Лева Рейнарівича (в ролі Валентина), Михайла Ольхового (в ролі Мефістофеля), Стефанії Михайлюк (в ролі Марти). Відзначено також дебютний виступ молодої співачки Соні Стадниківни (Зібель). Наголошено, що сценічне дійство збагачено низкою хореографічних композицій прими-балерини В. Переяславець та її партнера М. Трегубова.

537. Глядач. “Степовий гість” / Глядач // Львівські вісті. — 1944. — 10 лютого, чис. 30 (749), рік IV. — С. 3. — (З театру).

Про започаткування у жовтні 1943 р. у Яворові Українського Драматичного Театру (мистецький керівник – Голуб), його перші кроки на акторській ниві. Згадано вдалу режисерську постановку колективом п’єси “Степовий гість” Б. Грінченка, гру акторів, позитивні враження публіки від перегляду.

538. Гостинний виступ Львівського театру // Львівські вісті. — 1944. — 4 лютого, чис. 25 (744), рік IV. — С. 3.

Про вдалу постановку акторами Львівського Оперного Театру комедії угорського драматурга Я. Бокая “Дружина” для жителів Бібрки на Львівщині. Коротко розглянуто сюжет твору. Відзначено гру акторів: В. Левицької, С. Стадниківни, С. Дубровського, І. Лісенка.

539. Гостинний виступ перемиського театру // Львівські вісті. — 1944. — 15 лютого, чис. 34 (753), рік IV. — С. 3.

Виступ у Любачеві Українського Театру з Перемишля, його дві вистави: “Мірандоліна”, музична комедія К. Гольдоні та народна оперета І. Котляревського “Наталка Полтавка”. Повідомляється про неймовірні враження публіки від вистави, їх захоплення яскравою грою акторів.

540. Грицай О. Виступ театру Малих Форм “Веселий Львів” у Відні / Д-р Остап Грицай // Львівські вісті. — 1944. — 24 червня, чис. 144 (863), рік IV. — С. 3.

Про мистецьке турне Театру Малих Форм “Веселий Львів” (директор – З. Тарнавський). Йдеться про успішний виступ колективу для української громади у Відні, зокрема розглянуто програму заходу (режисер – В. Шашаровський, диригент – В. Цісик, балетмейстер – К. Янушківський), відзначено зіграність акторів між собою, їх контакт із публікою. Закцентовано на мистецькому оформленні сцени, що занурило глядача у світ українських культурних традицій.

541. Грім Ю. Талановита акторка / Юрій Грім // Львівські вісті. — 1944. — 10 лютого, чис. 30 (749), рік IV. — С. 3.

Подано факти біографії акторки театру “Нова сцена” у Хусті Олени Батьківни. Описано шлях у професію акторки і танцівниці, зростання її мистецького вишколу. Подано високу оцінку творчої праці О. Батьківни глядачами

та театральними критиками. *Йдеться також про тяжку працю акторки в еміграції.*

542. Дитяча вистава // Львівські вісті. — 1944. — 18 лютого, чис. 37 (756), рік IV. — С. 3. — (3 театру).

Про вдалу постановку в Літературно-Мистецькому Клубі у Львові трьохактної казки “Материна сльозинка” ученицями Господарської школи. Згадано також майстерно виконаний танець сніжинок, художньо-костюмерне й декоративне оформлення дійства.

543. Діяльність драматичних гуртків : [Скалат] // Львівські вісті. — 1944. — 18 лютого, чис. 37 (756), рік IV. — С. 4.

Проаналізовано вдалі постановки аматорських колективів, зокрема аматорського гуртка при УОТ с. Лежанівці народної драми М. Старицького “Ой, не ходи, Грицю, та на вечорниці” (режисер – директор місцевої школи Михайло Бекесевич) та аматорським гуртком при УОТ с. Оріховець п’єси Івана Тогобочного “Мати-наймичка”.

544. Думка М. Три творці грецької трагедії / Микита Думка // Львівські вісті. — 1944. — 3 травня, чис. 99 (818), рік IV. — С. 4 ; 4 травня, чис. 100 (819), рік IV. — С. 4.

Розглянуто грецьку трагедію як жанр античного мистецтва, описано процес її формування на прикладі творчості Есхіла, Софокла та Евріпіда, їх вплив на розвиток світової драматургії.

545. [Єндик Р.?). “Мадам Батерфляй” / Є. Є. // Львівські вісті. — 1944. — 9/10 квітня, чис. 81 (800), рік IV. — С. 5. — (З Львівського Оперного Театру).

Сценічне прочитання опери італійського композитора Дж. Пуччіні “Мадам Батерфляй” (диригент – Я. Барнич) у Львівському Оперному Театрі. Описано склад оперних виконавців, гармонійне втілення ними певних образів і художньо-естетичне виконання відповідних музичних текстів.

546. І. Л. Гулак-Артемівський (1790–1865) / І. Л. // Львівські вісті. — 1944. — 6/7 лютого, чис. 27 (746), рік IV. — С. 3.

Життєвий і творчий шлях науковця, перекладача, одного із новаторів романтичного напрямку в українській літературі П. П. Гулака-Артемівського. Коротко проаналізовано жанрово-тематичний діапазон творів письменника.

547. Імпреза учнів музичної студії в Чорткові // Львівські вісті : щоденник для дистрикту Галичини. – 1944. – 4 березня, чис. 50 (769), рік IV. – С. 3.

Про успішну постановку дитячої опери М. Лисенка “Коза Дереза” (режисер – Дарія Герасимович) у виконанні учнів Музичної Студії м. Чорткова. Відзначено їх артистизм і художність виконання ролей. Розглянуто також другу частину вистави, представлену балетом метеликів (керівник – Чернецька).

548. К. С. Сорокатиї вечір у Львівському Оперному Театрі / К. С. // Львівські вісті. — 1944. — 16/17 січня, чис. 9 (728), рік IV. — С. 3. — (3 театру).

Розглянуто розмаїту програму творчого вечора (режисер – Б. Паздрій), складену з найкращих номерів репертуару Львівського Оперного Театру за 1943 рік. Окреслено творчий потенціал та професійну компетентність задіяних у вечорі акторів, оперних співаків, балетних танцівників та ін.

549. Лепкий Б. Богдан Лепкий про вистави “Мотрі” і “Батурина” / Богдан Лепкий // Львівські вісті. — 1944. — 29 лютого, чис. 46 (765), рік IV. — С. 2.

Подано два листи Б. Лепкого до В. Блавацького з приводу вистав Театру ім. Тобілевича “Мотря” (постановник – М. Бенцаль, сценічна версія – Г. Лужницький) і “Батурин” (постановник – В. Блавацький, сценічна версія – Л. Лісевич), створених за трилогією Б. Лепкого про Мазепу.

550. Лиман Л. “Наталка Полтавка” / Л. Лиман // Львівські вісті. — 1944. — 29 червня, чис. 148 (867), рік IV. — С. 3. — (З театральної зали).

Про успішну прем'єру п'єси “Наталка Полтавка” І. Котляревського, сценічне прочитання якої представили в Інституті Народної Творчості у Львові актори Концертного Бюро: Г. Манько, М. Тагаїв, Ю. Головка, Г. Шевченко, Ч. Тимченкова. Відзначено високу мистецьку вартість прем'єри.

551. Лінчевський Г. Велика творча перемога. Нова прем'єра у Підкарпатському Театрі / Г. Лінчевський // Львівські вісті. — 1944. — 16/17 липня, чис. 163 (882), рік IV. — С. 3. — (З театру).

Сценічна інтерпретація детективної драми закарпатського письменника В. Фодора “Цідунок перед дзеркалом” (режисер і автор перекладу – Й. Стадник) силами трупі Підкарпатського театру. Детально розглянуто сюжет твору. Висвітлено глибокі психологічні переживання героїв у майстерній сценічній грі акторів.

552. [Лінчевський Г.?]. Вечір-ревія в Самборі / Г. Л. // Львівські вісті. — 1944. — 11 травня, чис. 106 (825), рік IV. — С. 3.

Про нову програму творчого вечора у Самборі, підготовлену силами театрального колективу тернопільчан. Відзначено успішні виступи акторів Тернопільського Українського Театру ім. Івана Франка, зокрема виконання різноманітних скетчів, танцювальних і вокальних номерів, що завоювали прихильність публіки.

553. [Лінчевський Г.]. Вистава п'єси Гольдоні на самбірській сцені / Г. Л. // Львівські вісті. — 1944. — 23 червня, чис. 143 (862), рік IV. — С. 4.

Сценічне прочитання Українським драматичним театром імені І. Тобілевича (режисер і мистецький керівник театру – Михайло Тагаїв) комедії італійського драматурга К. Гольдоні “Хитра вдовичка” (“Господиня заїзду”) (режисер – Ф. Федорович). Подано історію постановок твору на різних театральних сценах. Проаналізовано постановку п'єси в Самборі, зокрема охарактеризовано виконані ролі, висловлено критичні зауваги до кожної з них.

554. Лінчевський Г. Вистава української клясики. “Безталанна” І. Тобілевича / Г. Лінчевський // Львівські вісті. — 1944. — 7/8 травня, чис. 103 (822), рік IV. — С. 4. — (З театру).

Проаналізовано постановку Тернопільським Українським Театром ім. Івана Франка психологічної драми українського письменника І. Карпенка-Карого (Тобілевича) “Безталанна” (постановник – актор Левицький) в Самборі. Описано характеристичні риси персонажів, детально охарактеризовано різні засоби сценічної гри акторів, що обумовили успіх постановки.

555. Лінчевський Г. Вистава української клясичної драми / Г. Лінчевський // Львівські вісті. — 1944. — 31 травня, чис. 123 (842), рік IV. — С. 3.

Про постановку в Самборі п'єси М. Кропивницького “Дай серцю волю, заведе в неволю” Українським драматичним театром імені І. Тобілевича (режисер і мистецький керівник театру – Михайло Тагаїв). Розкрито історію написання драми, її сюжет. Детально проаналізовано виконані ролі.

556. [Лінчевський Г.?). Гостинний виступ Тернопільського Театру / Г. Л. // Львівські вісті. — 1944. — 10 травня, чис. 105 (824), рік IV. — С. 3.

Розглянуто програму заходу, участь у якому взяли актори (Богдан Сарамата, Наталія Сараматова) і танцівники (Тося Гудечек, Іванна Федчишина, Володимир Балевиц) Тернопільського Українського Театру ім. Івана Франка. Йдеться про творчу енергію і наполегливість талановитих акторів, які продемонстрували зіграність колективу у фінальній сцені виступу.

557. [Лінчевський Г.?). Кропивницький на сцені театру ім. Тобілевича / Г. Л. // Львівські вісті. — 1944. — 19 травня, чис. 113 (832), рік IV. — С. 3.

Про постановку Українським драматичним театром імені І. Тобілевича, створеним з окремих представників розформованих східноукраїнських театрів, п'єси Марка Кропивницького "Пошились у дурні" (режисер – Г. Пелашенко) в Самборі. Детально проаналізовано гру акторів, оздоблену чудовими українськими мелодіями, які виконав оркестр під керівництвом диригента Ів. Карнаухова. Йдеться про повну гумору та дотепних ситуацій постановку класичного твору, що привабив і зацікавив глядацьку аудиторію.

558. Лінчевський Г. Перлина українського театрального мистецтва / Г. Лінчевський // Львівські вісті. — 1944. — 6 травня, чис. 102 (821), рік IV. — С. 3.

Про феєричний успіх постановок п'єси зачинателя сучасної української літератури І. Котляревського "Наталка Полтавка", що відображає високі людські гідності й чесноти, а також переживає моральні й психологічні конфлікти, викликані соціальною нерівністю. Згадано однойменну оперу за драмою "Наталка Полтавка", яку через чотири десятиліття після смерті І. Котляревського написав Микола Лисенко і яка вважається класикою українського оперного мистецтва. Йдеться про постановку славетного твору в Самборі силами Концертного Бюро Львова в постановці Григорія Манька. Наголошено на чіткості ритму вистави, багатстві фольклорного матеріалу, добрій зіграності акторів.

559. [Лужницький Г.]. В комедійному жанрі / Л. // Львівські вісті. — 1944. — 18 травня, чис. 112 (831), рік IV. — С. 3.

Сценічна інтерпретація Тернопільським Українським Театром ім. Івана Франка комедії Ф. Арнольда та Е. Баха "Гріхи молодості" на театральній сцені Самбора. Описано характеристичні ролі акторів, що прагнули розширити художню палітру зображуваного дійства, розкрити внутрішній світ персонажів. Йдеться про позитивне враження глядачів від перегляду постановки.

560. [Лужницький Г.]. "Весняна ревія" в Стрийському театрі / Л. // Львівські вісті. — 1944. — 1 липня, чис. 150 (869), рік IV. — С. 3.

Про показ у Стрию мистецької програми Українським Драматичним Театром (очільник – Г. Телен). Згадано репертуар труп, а саме постановки "Мірандоліна" К. Гольдоні, "Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці" М. Старицького, "Суєта" І. Тобілевича та ін., гостинні виступи колективу в Дрогобичі, Сколе, місцевостями Стрийщини. Детально розглянуто постановку "Весняна ревія", що з успіхом пройшла в багатьох містах.

561. [Лужницький Г.]. Від Котляревського до Лисенка / Л. // Львівські вісті : щоденник для дистрику Галичини. – 1944. – 31 березня, чис. 73 (792), рік IV. – С. 4 ; 1 квітня, чис. 74 (793). – С. 4 ; 2/3 квітня, чис. 75 (794). – С. 4 ; 4 квітня, чис. 76 (795). – С. 4 ; 5 квітня, чис. 77 (796). – С. 4 ; 6 квітня, чис. 78 (797). – С. 4. – 3 нагоди 105-річчя від дня смерті основоположника нової української літератури

І. Котляревського та 31 роковин смерті творця української національної опери, композитора М. Лисенка.

Відзначено заслуги видатних українських діячів у розвитку театрального мистецтва. Представлено історію постановок “Енеїди”, “Наталки Полтавки”, “Москаля-чарівника”, їх музичне оформлення та жанрові репрезентації на сценах українських театрів. Також йдеться про вплив М. Лисенка, зокрема його творів на слова І. Котляревського, на творчість композиторів Миколи Аркаса (опера “Катерина” за Т. Шевченком), Григорія Козаченка (опера “Пан сотник” за Т. Шевченком), Дениса Січинського (опера “Роксоляна”), Ярослава Лопатинського (опери “Еней на мандрівці” та “Свекруха”), Кирила Стеценка (дитяча опера “Івасик-Телесик”), Миколи Леонтовича (опера “На русалчин Великдень”) та ін., з іменами яких пов’язана історія української культури ХХ ст.

562. [Лужницький Г.]. Марія Заньковецька / Л. // Львівські вісті. — 1944. — 5 січня, чис. 3 (722), рік IV. — С. 3. — (3 залі рефератів).

Подано огляд доповіді доц. В. Ревуцького в Літературно-Мистецькому Клубі Львова, у якій висвітлено біографію і творчий шлях української акторки і театральної діячки кінця ХІХ — початку ХХ століть Марії Заньковецької.

563. [Лужницький Г.]. “Нещасне кохання” на сцені Підкарпатського Театру / Л. // Львівські вісті. — 1944. — 9/10 липня, чис. 157 (876), рік IV. — С. 5.

Про мистецький доробок видатного майстра віденської оперети Ф. Легара, окремі аспекти сценічної інтерпретації творів класика, їх феєричний успіх на європейських сценах. Детально проаналізовано постановку романтичної оперети Ф. Легара “Циганське кохання” (режисер – Й. Стадник, диригент – Б. П’юрко) акторами Підкарпатського театру.

564. [Лужницький Г.]. Перший крок Театру юного глядача / Л. // Львівські вісті. — 1944. — 15 лютого, чис. 34 (753), рік IV. — С. 3. — (3 театру).

Подано критичні зауваги щодо першої постановки Львівським театром юного глядача п’єси С. Васильченка “Не співайте півні – не вменшайте ночі” (режисер-постановник – О. Сірий). Наголошено на необхідності вдосконалення майстерності акторської гри, а також цілеспрямованого добору репертуару, що виховував би художній смак юного глядача.

565. [Лужницький Г.]. Скромний ювілей / Л. // Львівські вісті. — 1944. — 30/31 січня, чис. 21 (740), рік IV. — С. 4.

Подано огляд двохрічної діяльності київського молодіжного театру-студії “Гроно”, заснованого наприкінці 1942 р. з числа студентів драматичного факультету Київської музично-драматичної консерваторії. Описано основні етапи становлення театру, його репертуар.

566. [Лужницький Г.]. Театр юного глядача / Л. // Львівські вісті. — 1944. — 12 лютого, чис. 32 (751), рік IV. — С. 4.

Про створення при Інституті Народної Творчості у Львові театру для української молоді (художній керівник – О. Сірий). Йдеться про першу постановку в Літературно-Мистецькому Клубі п’єси С. Васильченка “Не співайте півні – не вменшайте ночі” (режисер-постановник – О. Сірий). Проанонсовано наступні вистави “Цвіт папороті” (“Дитинство Франка”) і “Шельменко-джура” театрального колективу у Львові та його околицях, а також у таборях Української Служби Батьківщини.

567. Луцький О. “Веселий Львів” в Німеччині / СС Воєнний звітодавець Мгр Олександр Луцький // Львівські вісті. — 1944. — 28/29 травня, чис. 121 (840), рік IV. — С. 5.

Про гастрольне турне Німеччиною львівського Театру Малих Форм “Веселий Львів” (мистецький керівник – Зенон Тарнавський). Представлено акторський склад колективу, його репертуар.

568. М. Орест Руснак у Львові. Виступ визначного тенора в опері “Тоска” / М. // Львівські вісті. — 1944. — 9 травня, чис. 104 (823), рік IV. — С. 3.

Описано гостинний виступ у Львівському Оперному Театрі (музичний керівник – Л. Туркевич) соліста Мюнхенської опери Ореста Руснака, його голосовий діапазон, чуттєву і пластичну манеру виконання арій в операх “Аїда” Дж. Верді, “Тоска” Дж. Пуччіні. Проанонсовано також самостійний авторський концерт співака-тенора у Львівському Оперному Театрі.

569. (М. –). Театральні вистави для молоді / (М. –) // Львівські вісті. — 1944. — 17 лютого, чис. 36 (755), рік IV. — С. 3. — (Новини з Дрогобича).

Про постановку Українським Театром Підкарпаття оперети “Жайворонки” Ф. Легара у Дрогобичі. Йдеться про значимість вистав для молоді, їх роль у вихованні й культурному розвитку підростаючого покоління.

570. [Мелянський Б.]. Нова програма у “Веселому Львові” / (бм) // Львівські вісті. — 1944. — 7 березня, чис. 52 (771), рік IV. — С. 3.

Про високий мистецький рівень нової програми Театру Малих Форм “Веселий Львів” (керівник – З. Тарнавський). Відзначено сценічно-танцювальні композиції та музичні номери різної тематики і напрямків, зокрема, живу музику А. Кос-Анатольського, С. Козака, О. Курочки у виконанні оркестру (диригент – А. Адаманов), унікальні костюми (Е. Сцібловська) та чарівні декорації (Е. Козак), що занурили глядачів у світ провесняної життєрадості.

571. Мелянський Б. Перші вистави “Назара Стодолі” на галицькій сцені. 3 нагоди Шевченкових днів і 80-річчя українського театру в Галичині / Б. Мелянський // Львівські вісті. — 1944. — 12/13 березня, чис. 57 (776), рік IV. — С. 2.

Огляд творчої діяльності першого українського професійного театру в Галичині (керівник – Омелян Бачинський) від 29 березня до 21 липня 1864 р. Йдеться, зокрема, про постановки в залі “Народного Дому” у Львові 22 вистав, серед яких детально проаналізовано поставлені за однойменною п'єсою Т. Шевченка “Назар Стодоля” вистави, що відбулися 5 і 12 травня 1864 р. у Львові. Проаналізовано кожен із показів, подано рецензії на них, опубліковані в тодішньому часописі “Слово”.

572. Н. Вітаючи з успіхом Р. Приймівну... Наймолодша солістка балету Львівського Оперного Театру / Н. // Львівські вісті. — 1944. — 7/8 травня, чис. 103 (822), рік IV. — С. 4.

Коротко описано біографію і творчий шлях у професію наймолодшої балерини Львівської опери Роми Приймівни (Роми Прийми-Богачевської). Зокрема згадано про її навчання в школі ритмічного танцю за методикою Еміля Жака-Далькроза у Львові, згодом в балетній школі Львівської Опері, а також наставників молодой солістки – львівську приму-балерину Валентину Переяславець і балетмейстера Миколи Трегубова, творчість і настанови яких вплинули на подальший розвиток балерини.

573. [Німчук І.?). З театральної залі / І. Н. // Львівські вісті. — 1944. — 13 червня, чис. 134 (853), рік IV. — С. 3.

Розглянуто роль балету в культурному житті Стрийщини. Йдеться про діяльність ансамблю стрийського театру, його участь у програмі-рев'ї “Ах, ті баби” (мистецьке оформлення – Миколи Кавки і Володимира Думинця, музичний супровід – Степана Савчина) в Синевідську Вижнім (нині – Верхнє Синьовіднє Львівської області). Відзначено високий рівень артистів балету: Галини Бартків, Тетяни Магдич, Володимира Думинця та ін.

574. О. Г. Станіславівський театр у Відні / О. Г. // Львівські вісті. — 1944. — 12 травня, чис. 107 (826), рік IV. — С. 4.

Про гастрольне турне Українського Театру ім. І. Франка (директор – Іван Менделюк, мистецький керівник – Олександр Яковлів) Станіславава (нині – Івано-Франківськ), його акторський склад, репертуар, зокрема постановки для українців у Відні та його околицях п'єс: “Наталка Полтавка” І. Котляревського, “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемівського, “Ой, не ходи, Грицю” М. Старицького, “Облога” Ю. Косача та “Шаріка” Я. Барнича.

575. П. Вистава для шкільної молоді / П. // Львівські вісті. — 1944. — 11 лютого, чис. 31 (750), рік IV. — С. 4. — (3 театру).

Проаналізовано чергову виставу для шкільної молоді, поставлену Українським Театром ім. І. Франка у Станіславові (нині – Івано-Франківськ), зокрема, висвітлено тематику оперети Я. Барнича “Шаріка”, сюжет якої базується на побуті Українських Січових Стрільців періоду Першої світової війни на Закарпатті. Наголошено на значенні постановки для виховання національної самосвідомості молодого покоління.

576. П. Виступи “Київського Театру” в Стрию / П. // Львівські вісті. — 1944. — 21 березня, чис. 64 (783), рік IV. — С. 3. — (3 театру).

Про переміщення в Стрий “Київського Театру” (під керівництвом Телена та Ляпіна), його завдання, репертуар. Повідомляється про підготовку колективом урочистої шевченківської академії “Думи мої, думи мої!”.

577. П. Гостинний виступ львівських артистів у Коломиї / П. // Львівські вісті. — 1944. — 13/14 лютого, чис. 33 (752), рік IV. — С. 5. — (3 театру).

Йдеться про гастрольне турне Львівського Оперного Театру, зокрема постановку в Коломиї комедії Г. Куб'є “Любов на здоровий розум” у перекладі та режисерській постановці І. Іваницького. Відзначено блискучу гру акторів С. Дубровського, В. Блавацького, Б. Паздрія, Є. Дичківни у виставі, що завоювала прихильність коломийської публіки.

578. П. Гостинні виступи Театру ім. Шевченка / П. // Львівські вісті. — 1944. — 8 лютого, чис. 28 (747), рік IV. — С. 3. — (3 театру).

Згадано про успішну постановку опери “Катерина” М. Аркаса на стрийській сцені. Детально проаналізовано постановку українським Театром ім. Шевченка 29 і 30 січня 1944 р. у Стрию музичної комедії “Майська ніч” за М. Гоголем. Описано повноту пережитих емоцій під час перегляду вистави й сподівання глядачів про можливість знайомства з подальшими творчими працями театрального колективу.

579. П. “Катерина” і “Майська ніч” / П. // Львівські вісті. — 1944. — 24 лютого, чис. 42 (761), рік IV. — С. 3. — (3 театру).

Про успішні постановки “Катерина” і “Майська ніч” Миколаївським театром ім. Шевченка, переміщеним в м. Долина на Стрийщині.

580. П. “Назар Стодоля” у Перемишлі / П. // Львівські вісті. — 1944. — 23 березня, чис. 66 (785), рік IV. — С. 4.

Постановка Українським Драматичним Театром в Перемишлі п’єси Т. Шевченка “Назар Стодоля” (режисер – П. Борисовський), прем’єра якої відбулася 11 березня 1944 р. Зроблено спробу на матеріалі, що висвітлює життя України гетьманської доби XVII століття, подати його у цікавій сценічній формі. Описано режисерське трактування образів. Повідомляється про виставлені у 2 дії “Вечорниці” П. Ніщинського, участь у яких брав весь акторський склад театру, а також увиразнену музичну (музичний керівник хору – Ф. Клим’юк) й танцювальну (балетмейстер – Б. Кох) наративність інтерпретації твору, витончені костюми та декорації (художник – П. Коваль). Подано окремі зауваги до постановки.

581. П. “Наймичка” в перемиському театрі / П. // Львівські вісті. — 1944. — 18 березня, чис. 62 (781), рік IV. — С. 3. — (3 театру).

Сценічне прочитання Українським Драматичним Театром в Перемишлі драми І. Тобілевича “Наймичка” (режисер – П. Борисовський) за однойменною поемою Т. Шевченка. Розкрито режисерський задум, детально проаналізовано прийоми акторської гри, декоративно-мистецьке осягнення сценічного простору (художник – П. Коваль).

582. П. Огляд праці перемиського театру / П. // Львівські вісті. — 1944. — 23 лютого, чис. 41 (760), рік IV. — С. 3. — (3 театру).

Розглянуто діяльність Українського Драматичного Театру (директори – О. Урбанський та Я. Андрухович) в Перемишлі, зокрема працю акторського складу театру, його оркестру (керівник – О. Чубинський). Йдеться про низку успішних прем’єр (“Казки старого млина”, “Всі до театру”, “Сміх для всіх”, “Самі не знаєте, що маєте”) у постановці Я. Андруховича, а також прем’єру п’єси М. Кропивницького “Дай серцю волю, заведе в неволю” (постановник – актор Цимбал), що завершила творчу місячну працю колективу упродовж січня 1944 р. Згадано також про насичений гастрольний графік трупи, виступи якої мали неабиякий успіх у глядачів.

583. П. Опера “Катерина” на Стрийській сцені / П. // Львівські вісті. — 1944. — 27 січня, чис. 18 (737), рік IV. — С. 4. — (3 театру).

Проаналізовано аспекти сценічної інтерпретації першої української ліричної народно-побутової опери М. Аркаса “Катерина” за сюжетом однойменного твору Т. Шевченка, поставленої Миколаївським театром ім. Т. Шевченка (директор – Василь Грапенко, мистецький керівник – М. Тинський) на Стрийщині. Описано багатство мотивів української музики, чистоту інтонацій у виконанні солістів В. Тамашевського (батько) та М. Галіної (дочка – Катерина). Відзначено виконані з мистецьким смаком декорації, оригінальні полтавські костюми, а також гру оркестру (диригент – Д. Кохановський).

584. П. Останні вистави Українського Театру в Станіславові / П. // Львівські вісті. — 1944. — 11 березня, чис. 56 (775), рік IV. — С. 3. — (3 театру).

Подано огляд творчої діяльності Українського Театру ім. І. Франка в Станіславові (нині – Івано-Франківськ) (директор – Менделюк). Зокрема подано детальний огляд постановок комедії “Суєта” І. Тобілевича та опери “Катерина” М. Аркаса. Розглянуто сюжет зазначених творів, охарактеризовано гру акторів.

585. П. Прем'єра п'єси Карпенка Карого в Коломиї / П. // Львівські вісті. — 1944. — 10 березня, чис. 55 (774), рік IV. — С. 3. — (3 театру).

Прем'єрний показ на коломийській сцені п'єси І. Карпенка-Карого “Лиха іскра поле спалить, а сама щезне” (режисер – О. Єщенко). Подано стислий огляд сюжету твору. Відзначено гармонійну здатність акторів при виконанні ролей переживати відчуття і думки зображуваного персонажа, а також чарівні декорації Д. Нарбута, що занурили глядача у світ українського життя часів гетьмана П. Сагайдачного.

586. П. “Циганський барон” на сцені коломийського театру / П. // Львівські вісті. — 1944. — 20/21 лютого, чис. 39 (758), рік IV. — С. 5. — (3 театру).

Про прем'єрну постановку Українським Окружним Театром у Коломиї оперети Йоганна Штрауса “Циганський барон” (режисер – Петро Миронов). Охарактеризовано віртуозний вокал та мистецьку гру акторів, що розкрили усі хитросплетіння стосунків героїв. Відзначено хореографію вистави, пишні декорації і костюми акторів.

587. П. Ювілейна вистава з нагоди 80-ліття Українського Театру / П. // Львівські вісті. — 1944. — 25 квітня, чис. 92 (811), рік IV. — С. 3. — (3 театру).

Про відзначення 80-річного ювілею від часу заснування першого українського професійного театру в Галичині, зокрема постановку Українським Театром в Перемишлі комедії І. Тобілевича “Чумаки” (мистецький керівник і режисер – Микола Орел-Стєпняк). Детально проаналізовано гру акторів, хореографічні композиції танцівників під керівництвом Б. Коха і мистецько-вартісні декорації у виконанні художника П. Коваля. Повідомляється також про випуск програмки з короткою історією з нагоди 80-ліття Українського Театру.

588. Перемиський театр // Львівські вісті. — 1944. — 5 липня, чис. 153 (872), рік IV. — С. 3.

Висвітлено професійну та культурно-освітню працю Українського Драматичного Театру (директор – О. Урбанський) в Перемишлі, зокрема постановки десятиох прем'єр, гастрольні турне на теренах Перемишля тощо. Проаналізовано постановку оперети-феєрії “Майська ніч” за М. Гоголем (режисер – П. Борисовський, мистецький керівник – М. Орел-Стєпняк). Йдеться про підготовку театрального колективу до наступного сезону.

589. Прем'єра “Еспанської Мухи” // Львівські вісті. — 1944. — 27 травня, чис. 120 (839), рік IV. — С. 3.

Сценічна інтерпретація Українським Театром при УДК в Перемишлі комедії Франца Арнольда та Ернста Баха “Іспанська муха” (мистецький керівник – М. Орел-Стєпняк), прем'єра якої відбулася 11 травня 1944 р. в Перемишлі. Розглянуто характер і зміст виконаних акторами ролей, мистецьке оформлення сцени (художник – П. Коваль) та музичний супровід постановки (диригент – О. Чубинський).

590. Програма перемиського театру // Львівські вісті. — 1944. — 28/29 травня, чис. 121 (840), рік IV. — С. 3.

Розглянуто діяльність перемиського театру (керівник – М. Орел-Стєпняк) упродовж червня 1944 р., зокрема проанонсовано роботу над прем'єрами “Жайворонок” Ф. Легара, “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемівського, “Мартин Боруля” І. Тобілевича та “Пан начальник – то я” в постановці М. Орла-Стєпняка.

591. Р. Б. Аматорська вистава в Самборі / Р. Б. // Львівські вісті. — 1944. — 9 лютого, чис. 29 (748), рік IV. — С. 3.

Про гуртування групи театральних аматорів і підготовку новоорганізованим аматорським гуртком (керівник – Павленко) постановки у Самборі п'єси “Ой, не ходи, Грицю” М. Старицького.

592. Р. Б. Вистава для молоді в Самборі / Р. Б. // Львівські вісті. — 1944. — 24 лютого, чис. 42 (761), рік IV. — С. 3. — (Зі сцени).

Про вдалу постановку акторами-аматорами Самбірської Реферантури Культурної Праці п'єси М. Старицького “Ніч під Івана Купала” (постановник – П. Грабовський), яку оглянули школярі Самбірщини.

593. [Ревуцький В.?). Вистава сценічної динаміки “Скапен-Штукар” в Дрогобицькому театрі / В. Р. // Львівські вісті. — 1944. — 19 лютого, чис. 38 (757), рік IV. — С. 3. — (Зі сцени).

Розкрито сюжет комедії “Скапен-Штукар” (“Витівки Скапена”) французького драматурга Ж. Б. Мольєра, постановка якої відбулася на сцені Дрогобицького театру (режисер – Г. Безкоровайний). Описано режисерське трактування твору, його втілення у виставі “Скапен” в стилі “комедія дель арте”, зокрема проаналізовано динамічність побудови характерів дійових осіб та окремих мізансцен. Відзначено художнє оформлення сцени Івана Курочки-Армашевського, що вплинуло на успіх постановки.

594. [Ревуцький В.?). Дві вистави в Станіславові / В. Р. // Львівські вісті. — 1944. — 18 січня, чис. 10 (729), рік IV. — С. 3. — (3 театру).

Про повернення з гастролей Станіславівського Українського театру ім. І. Франка і постановка творів І. Котляревського “Наталка Полтавка” (режисер – С. Бутовський) та Я. Барнича “Шаріка” (режисер – О. Яковлів). Розглянуто тематику творів, тонкощі їх побудови, акторську гру, сприйняття глядачами постановок.

595. Ревуцький В. До історії української режисури / В. Ревуцький // Львівські вісті. — 1944. — 7/8 травня, чис. 103 (822), рік IV. — С. 2 ; 9 травня, чис. 104 (823), рік IV. — С. 2 ; 10 травня, чис. 105 (824), рік IV. — С. 2. — (3 театру).

Про поступ режисерської майстерності в українському театрі. Зокрема описано особливості підготовчого та репетиційного процесів роботи над постановками режисерів: М. Кропивницького, І. Гриневецького, М. Садовського, П. Саксаганського та ін. Розглянуто питання відображення гармонійної цілісності дійства крізь призму творення сценічного образу творчою індивідуальністю актора і “режисерського примірника” п'єси, використання різноманітних сценічних ефектів та декорацій. Детально проаналізовано творчу лабораторію П. Саксаганського – режисера психологічного реалізму, що реформував театр з-середини, ставлячи в центрі душу української людини.

596. Ревуцький В. “Ревізор” на сцені Львівського Оперного Театру / В. Ревуцький // Львівські вісті. — 1944. — 5/6 березня, чис. 51 (770), рік IV. — С. 4.

Сценічне прочитання комедії М. Гоголя “Ревізор” (режисер-постановник – Й. Гірняк), прем'єра якої відбулася 3 березня 1944 р. у Львівському Оперному Театрі. Згадано про новий переклад гоголівського твору М. Рудницьким. Детально проаналізовано виконані ролі, вдале використання сценічного простору режисером Й. Гірняком і декоратором М. Дендяком, злагоджену роботу над костюмами

Е. Олесницької і Т. Прокопович, що є незамінними атрибутами будь-якої постановки.

597. Ревуцький В. Режисер / В. Ревуцький // Львівські вісті. — 1944. — 25 лютого, чис. 43 (762), рік IV. — С. 2.

Про естетично-моральне призначення театру, відображення ним актуальних проблем життя окремої людини і суспільства загалом, еволюціонування професії режисера від режисера-організатора до режисера-педагога, зокрема висвітлено обмежені можливості професії до ХХ ст., поява постаті режисера-постановника на поч. ХХ ст., а згодом й режисера-педагога. Розкрито індивідуально-авторський діапазон режисерських постановок, його вплив на гру акторів. Описано особливості професії режисера-постановника, що передбачає характеристику-аналіз дійових осіб, окреслює художньо-психологічні завдання акторам, створює мізансцени тощо. Охарактеризовано настановчі положення режисера-педагога, продиктовані майстерністю гри та внутрішнім станом акторів, заценотовано на активній співпраці режисера-наставника з молодими акторами, яким належить майбутнє. Розглянуто третій період розвитку професії режисера в театрі, потрактований як гармонія та синтез творчості актора і режисера-митця задля повернення на сцену теми людини з усіма її вадами і якостями, а не лицедія.

598. [Ревуцький В.?]. Станіславів відмічує ювілей українського театру в Галичині / В. Р. // Львівські вісті. — 1944. — 3 лютого, чис. 24 (743), рік IV. — С. 3. — (До 80-річчя Галицького театру).

Про започаткування святкувань у Станіславівському театрі (директор – Менделюк) постановкою твору І. Котляревського “Наталка Полтавка” (режисер – С. Бутковський), приурочених 80-річчю від часу заснування українського театру в Галичині.

599. Режисерський курс у Долині // Львівські вісті. — 1944. — 9 лютого, чис. 29 (748), рік IV. — С. 3.

Ідеться про організацію курсів підвищення кваліфікації для керівників драматичних гуртків Українських Освітніх Товариств долинського повіту, що тривали упродовж 23–25 січня 1944 р. і містили комплекс теоретично-практичних дисциплін з аналізу сценічного твору, добору репертуару, особливостей праці актора та режисера тощо. Згадано прізвища викладачів, наведено кількісні дані учасників заходу, його результати.

600. Репертуар Коломийського театру на найближчий час // Львівські вісті. — 1944. — 16 лютого, чис. 35 (754), рік IV. — С. 4.

Проанонсовано прем'єри Українського Окружного Театру (директор – Іван Когутяк) у Коломиї, а саме: драми С. Черкасенка “Казка старого млина” (мистецький керівник коломийського театру – Петро Миронов), п'єси І. Карпенка-Карого “Лиша іскра поле спалить і сама щезне” (київський режисер – Єщенко), опери Дж. Пуччіні “Мадам Баттерфляй” (харківський режисер – Ходький).

601. Репертуар Станіславівського Театру на найближчий час // Львівські вісті. — 1944. — 3 лютого, чис. 24 (743), рік IV. — С. 3.

Про відновлення діяльності Станіславівського театру після новорічно-різдвяних святкувань. Проанонсовано роботу над постановками “Суєта” І. Тобілевича, “Катерина” М. Аркаса за поемою Т. Шевченка, “Слуга двох панів” К. Гольдоні і “Сільська лицарська” П. Масканьї.

602. Рубчак І. 50 років на службі рідної Мельпомени / Іван Рубчак ; рис. С. Грузбенка // Львівські вісті. — 1944. — 26/27 березня, чис. 69 (788), рік IV. — С. 3 ; 28 березня, чис. 70 (789), рік IV. — С. 2. — (З театру).

Подано огляд півстолітньої сценічної діяльності визначного українського актора І. Рубчака крізь призму його спогадів. Окреслено мистецьку траєкторію життєвого шляху актора, його ідейно-тематичний і географічний діапазон творчості, наголошено на мистецькому значенні та пізнавальній вартості доробку І. Рубчака.

603. Савицький Р. Орест Руснак / Роман Савицький // Львівські вісті. — 1944. — 14/15 травня, чис. 109 (828), рік IV. — С. 4. — (З концертної зали).

Про успішний виступ на львівській сцені співака Мюнхенської опери Ореста Руснака, його техніку виконання музичних творів, чуттєвий діапазон різних стилів. Розглянуто програму заходу, участь у якому брала піаністка Ірина Козловська.

604. Стрийський театр на службі народу // Львівські вісті. — 1944. — 12 травня, чис. 107 (826), рік IV. — С. 4.

Про культурно-освітню й виховну місію акторської групи “Українська Драма” (керівник – Білямінов), створеної з колишніх акторів Київського театру, що перебазувався в Стрий. Коротко описано гастрольний маршрут колективу, його репертуар. Наголошено на проблемах з декораціями, гардеробом, браком відповідної сцени.

605. (ТМ). Яворівський театр / (ТМ). // Львівські вісті. — 1944. — 14 липня, чис. 161 (880), рік IV. — С. 3. — (З краю).

Подано творчий звіт одного з наймолодших українських професійних театрів у Галичині – Яворівського Драматичного Театру (директор – П. Підлісний, режисер – К. Голубов), заснованого в жовтні 1943 р. Розглянуто репертуар театрального колективу, подано статистичні дані щодо кількості постановок, акторського складу, глядачів. Коротко представлено попередню інформацію про майбутнє трупи.

606. ТП. Прем'єра перемиського театру / ТП. // Львівські вісті. — 1944. — 16 травня, чис. 110 (829), рік IV. — С. 3. — (З театру).

Сценічне прочитання театральним колективом Перемишля комедії Олександра Володського “Хатня революція” (режисер – Микола Орел-Степняк). Розглянуто сюжет твору. Проаналізовано виконані ролі, гру оркестру під керівництвом м-ра О. Чубинського та мистецьке оформлення сцени художника П. Ковалю.

607. [Тарнавський О.] Василь Тисяк. П'ятнадцять років на оперній сцені / Т. // Львівські вісті. — 1944. — 15 лютого, чис. 34 (753), рік IV. — С. 3.

Про п'ятнадцятирічну співацьку кар'єру визначного актора української сцени, зокрема його виступ в головній ролі в опері Шарля Гуно “Фауст”, що її під назвою “Маргарета” поставив Львівський Оперний Театр. Йдеться про непересічний талант оперного співака, його визнання публікою та критиками, а також пропагування лірично-драматичним тенором української співацької культури під час виконання шедеврів оперного мистецтва на сценах світу.

608. [Тарнавський О.] Вистава балету “Дон Кіхот” / Т. // Львівські вісті. — 1944. — 28 квітня, чис. 95 (814), рік IV. — С. 3. — (З Львівського Оперного Театру).

Коротко згадано про історію постановок на сцені Львівського Оперного Театру балету “Дон Кіхот”. Розглянуто оновлену сюжетну фабулу лібрето, сольні ролі молодих виконавців. Описано захоплення публіки від легкості і граційності

виконання номерів львівською прима-балериною В. Переяславець та її партнера і балетмейстера М. Трегубова, а також гри оркестру під керівництвом Я. Воцака.

609. [Тарнавський О.]. Маланчин вечір у Клюбі / Т. // Львівські вісті. — 1944. — 16/17 січня, чис. 9 (728), рік IV. — С. 5.

Описано традиції та прикмети свята Щедрий вечір, святкування якого відбулося в Літературно-Мистецькому Клубі у Львові за участі артистів Львівського Оперного Театру (режисер вечора – Володимир Шашаровський, музичний супровід – Володимир Касараба). Згадано різножанрові виступи акторів: Г. Совачевої, Н. Лужницької, М. Мельникової, Г. Мандженко, В. Мельника, пісень у виконанні солістки Г. Ільницької та жіночого вокального квартету “Богема” й танців у виконанні солістів балету Львівського Оперного Театру Роми Приймівни та М. Сахарчука.

610. [Тарнавський О.]. Початок балетного мистецтва / (от) // Львівські вісті. — 1944. — 2 червня, чис. 125 (844), рік IV. — С. 4.

Розкрито історію розвитку європейського балетного мистецтва, особливості його становлення в різні епохи в різних країн світу. Йдеться про вплив соціально-культурних чинників на розвиток класичної хореографії, її взаємозв'язок з іншими видами мистецтва. Описано внесок творців і реформаторів у розвиток мистецтва світового балету. Коротко повідомляється про витоки українського балетного мистецтва, зокрема про становлення постійного балету у Львові.

611. [Тарнавський О.]. Ювілей артиста. 50-річчя сценічної праці Івана Рубчака / Т. // Львівські вісті. — 1944. — 30 березня, чис. 72 (791), рік IV. — С. 3.

Постановка у Львівському Оперному Театрі ювілейної вистави до 50-річчя творчої діяльності українського співака і актора галицьких театрів І. Рубчака. Йдеться про постановку опери “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемівського в інструментації С. Людкевича, у якій І. Рубчак виконав найкращу креацію – роль Карася. Наголошено на своєрідній акторській індивідуальності І. Рубчака, неабиякій його обдарованості.

612. Театр у Шклі // Львівські вісті. — 1944. — 11 січня, чис. 5 (724), рік IV. — С. 3.

Про гостинний виступ Українського Драматичного Театру з Яворова під керівництвом Костянтина Голубова у с. Шкло (нині – селище Яворівського району Львівської області). Згадано постановку соціально-побутової драми “Наталка Полтавка” Івана Котляревського та ревії, що справили позитивне враження на глядачів.

613. Театральна вистава для молоді // Львівські вісті. — 1944. — 18 лютого, чис. 37 (756), рік IV. — С. 3. — (З театру).

Проаналізовано постановку оперети “Жайворонок” Ф. Легара, репрезентовану Українським Театром Підкарпаття для droгобицької молоді. Наголошено на вагомості вистав для молодого покоління, їх значенні для культурного розвитку молоді, формування у них високих театральних смаків.

614. Тисовський Ю. “Запорожець за Дунаєм” у Відні / Ю. Тисовський // Львівські вісті. — 1944. — 12/13 березня, чис. 57 (776), рік IV. — С. 4.

Розглянуто музично-сценічну версію опери українського композитора С. С. Гулака-Артемівського “Запорожець за Дунаєм” (режисер – Б. Наконечний), поставлену у Відні. Відзначено майстерність виконавців у гармонійному

поєднанні сценічної дії з музикою (музичний керівник і диригент – А. Гнатишин) і хореографічними композиціями (М. Остапчук, С. Камінський).

615. Український театр // Львівські вісті. — 1944. — 27/28 лютого, чис. 45 (764), рік IV. — С. 3.

Про повторну постановку Українським Театром у Станіславові (нині – Івано-Франківськ) оперет Ф. Легара “Жайворонок”, Я. Барнича “Шаріка” та прем’єри оперети Миколи Аркаса “Катерина” (постановник – С. Бутівський).

616. Хоминський Й. Прем’єра “Маргарети” (“Фавста”) Гуно в Оперному Театрі / Д-р Йосип Хоминський // Львівські вісті. — 1944. — 17 лютого, чис. 36 (755), рік IV. — С. 3. — (3 театру).

Детально проаналізовано прем’єрну виставу опери “Маргарета” (“Фауст”) французького композитора Ш. Гуно, поставлену 13 і 15 лютого 1944 р. на львівській сцені (мистецькі керівники – директор В. Блавацький та Л. Туркевич). Зокрема розкрито мистецьку витонченість та непересічні акторські здібності виконавців, блискучі виступи ансамблю, хору, оркестру, докладно описано багаті засоби експресії голосу Василя Тисяка в ролі Фауста, хореографічне оформлення “Вальпургієвої ночі” (балетмейстер – М. Трегубов) танцівниками В. Переяславцем та З. Сугробкіною.

617. Хоткевич П. Від слів до діла. Перші кроки на шляху до створення Українського галицького театру / Платоніда Хоткевич // Львівські вісті. — 1944. — 23/24 січня, чис. 15 (734), рік IV. — С. 3. — (До 80-річчя українського театру в Галичині).

Обґрунтовано потребу українського професійного театру у Львові, відзначено діяльну участь у його створенні відомого в Галичині громадського діяча, судді, депутата Галицького сейму Юліана Лаврівського, як залучення до майбутнього театру відомих на той час акторів та режисерів, збір пожертв на його утримання тощо. Повідомляється про відкриття у 1864 р. Першого професійного українського галицького театру при громадському об’єднанні “Руська бесіда”, першу виставу “Маруся” за твором Г. Квітки-Основ’яненка у переробці С. Голембйовського, що відбулася в “Народному домі” у Львові і здобула тріумфальний успіх.

618. [Хоткевич П.]. Перша вистава українського професійного театру. 29 березня 1864 року у Львові / П. Х. // Львівські вісті. — 1944. — 6/7 лютого, чис. 27 (746), рік IV. — С. 4. — (До 80-річчя Українського театру в Галичині).

Наголошено на вагомості першої театральної вистави “Маруся” в сценічній переробці О. Голембйовського з повісті Г. Квітки-Основ’яненка для історії українського театру. Описано глядацький резонанс, епатування публіки до постановки, відгуки про неї в українській та закордонній пресі.

619. [Чарнецький С.?.] Амвросій Нижанківський. Півсторіччя на українській сцені / Ч. С. // Львівські вісті. — 1944. — 5/6 березня, чис. 51 (770), рік IV. — С. 3.

Відтворено маловідомі факти біографії та сценічного життя українського актора і театрального балетмейстера А. Нижанківського. Висвітлено сценічну діяльність митця в різних театральних колективах, зокрема, в театрі товариства “Руська бесіда”. Описано непересічний талант актора, його різнопланові ролі, за виконання яких здобув визнання й прихильність публіки і критиків.

620. Чернецький А. Тернопільські театральні вечори в рр. 1915–1917. До історії українського театру в Галичині з нагоди 80-ліття його існування / А. Чернецький // Львівські вісті. — 1944. — 3 березня, чис. 49 (768), рік IV. — С. 2.

Висвітлено період становлення першого українського військового театру у Тернополі, що діяв з вересня 1915 р. по червень 1917 р. (організатор і перший керівник – Лесь Курбас). Описано акторський склад театру, його репертуар. Згадано про участь театрального колективу у культурно-мистецьких урочистостях з нагоди вшанування пам'яті Івана Франка у Тернополі, відзначення Шевченківських свят, численних культурних заходах.

621. (шд). Гостина театру ім. Т. Шевченка в Турці / (шд). // Львівські вісті. — 1944. — 14 червня, чис. 135 (854), рік IV. — С. 3.

Про постановки Миколаївським театром ім. Тараса Шевченка п'єси “Наталка Полтавка” І. Котляревського та музичної комедії “Майська ніч” за М. Гоголем. Подано коротке інтерв'ю з директором театру Граненком, окреслено наміри колективу стати українським пересувним театром.

622. Ювілей арт. Івана Рубчака. 50 років на українській сцені // Львівські вісті. — 1944. — 24 березня, чис. 67 (786), рік IV. — С. 2.

Проанонсовано урочистості з нагоди 50-річного ювілею творчої праці актора Львівського Оперного Театру Івана Рубчака, який виступить 28 березня 1944 р. у виставі “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемівського в улюбленій ролі Карася.

623. яро. “Казка старого млина” на коломийській сцені / яро. // Львівські вісті. — 1944. — 8 березня, чис. 53 (772), рік IV. — С. 3. — (З театру).

Про постановку Українським Окружним Театром у Коломії драми С. Черкасенка “Казка старого млина” (режисер – П. Миронов). Відзначено високий художній рівень виконання декорацій Данила Нарбута, що допоміг у створенні унікальних образів на сцені.

624. (—). Японський театр / (—) // Львівські вісті. — 1944. — 14 червня, чис. 135 (854), рік IV. — С. 4.

Описано традиційні та сучасні форми існування японського театру, зокрема особливості функціонування театрів: Но, Кабукі, Такарадзука. Розглянуто основні елементи художньо-образної мови театрального мистецтва Японії, визначено спільні та відмінні риси театрів, їх сценічні прийоми, що слугують виразником складних почуттів людини.

ЗМІСТ

ВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

- Оксана ПАЛІЙ*
 “Сестри Річинські” Ірини Вільде як ігрова комунікативна практика
 у візуальній культурі другої половини ХХ ст.....3
- Віктор ПРОСКУРЯКОВ, Максим ЛОПОША*
 Архітектурно-типологічні пропозиції і дизайн нестационарних
 об’єктів для театральньо-видовищної і культурно-просвітницької
 діяльності в руїнах, під час відновлення втраченого
 і після перемоги над рф.....22
- Наталія РУДЕНКО-КРАЄВСЬКА*
 Тетяна Медвідь – майстриня української сценографії
 другої половини ХХ століття35
- Olena KHOMENKO, Uliana-Magdalyna KHOMENKO*
 Church banners: preserving national art and religious heritage46

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

- Наталія СИРОТИНСЬКА*
 Соціокультурні і політичні обставини створення
 “Граматики музикальної” Миколи Дилецького56
- Дана ЛИСЕНКО*
 Аспекти впливу музичного мистецтва на творчість
 художників кінця ХІХ–ХХ століть.....66
- Василь ЧУЧМАН*
 Диригентсько-педагогічна діяльність Євгена Вахняка
 у Львівській державній консерваторії ім. М. В. Лисенка.....75
- Іванна ШТУРМАК-ЯРЕМИШИН*
 Внесок українських композиторів ХІХ століття у розвиток
 вокальної педагогіки (на матеріалах творів Тараса Шевченка).....89
- Наталія ЮЗЮК*
 З Україною в серці. Пам’яті народного артиста України,
 професора Богдана Базиликута (до 85-річчя від дня народження).....95

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

Юлія ЩУКІНА

“Дами і гусари” на сцені Харківського театру музичної комедії (1968)
як прояв тенденції “драматизації” репертуару.....109

Світлана МАКСИМЕНКО

Лариса Кадирова: маловідомі грані мистецького таланту
(ескізи до творчого портрета народної артистки України
з нагоди 80-річного ювілею).....119

Остан ВАКУЛЮК

Проблематика акторського мистецтва в театрі і кіно.....128

Anastazie TOROS

Devising methodology for approaching the direction of student productions.....137

ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО

Олег КУЗИК

Дослідницька спадщина хореографів ХХ століття.....144

Олександр ПЛАХОТНЮК

Впровадження освітньо-наукового проєкту “Хореографічне мистецтво
в Україні та світі: традиції та тенденції розвитку”151

МЕНЕДЖМЕНТ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Людмила БЕЛІНСЬКА

Культурно-мистецькі практики львів’ян у 40–50-х роках ХХ століття
як складова кризового менеджменту.....163

Наталія ДЯДЮХ-БОГАТЬКО

Журнали “Нова хата” та “Наше життя”: постаті, мистецтво, маркетинг.....172

МАТЕРІАЛИ. РЕЦЕНЗІЇ. ОГЛЯДИ

Мирослава ЦИГАНИК

Рецензія на навчально-методичний посібник Ю. П. Щукіної
“Процеси оновлення художньої мови театру анімації
у другій половині ХХ – на початку ХХІ століття”191

Галина БІЛОВУС

Сценічне мистецтво в бібліографічному прочитанні
(за матеріалами газети “Львівські вісті” (1941–1944).....194

CONTENTS

VISUAL ART

Oksana PALII

“Sisters Rrichinsky” by Irina Vilde as a playful communicative practice in the visual culture of the second half of the 20th century.....3

Viktor PROSKURYAKOV, Maksym LOPOSHA

Architectural-typological proposals and designs for non-stationary structures intended for theatrical, spectacle, and cultural-educational activities amidst ruins, during the restoration of losses, and in the aftermath of the victory over the russian federation.....22

Natalia RUDEENKO-KRAYEVSKA

Tatyana Medvid – master of ukrainian theatrical designer of the second half of the 20th centuries.....35

Олена ХОМЕНКО, Уляна-Магдалина ХОМЕНКО

Хоругви: збереження національного мистецтва та релігійної спадщини.....46

MUSICAL ART

Natalia SYROTYNSKA

Socio-cultural and political circumstances of the creation of Mykola Dyletskyi “Musical Grammar”56

Dana LYSENKO

Aspects of musical art influence on the creativity of artists in the late 19th–20th centuries.....66

Vasyl CHUCHMAN

Conducting and educational work of Yevhen Vakhniak at M. V. Lysenko State Conservatory of Lviv.....75

Ivanna SHTURMAK-YAREMYSHYN

Contribution of Ukrainian composers of the 19th century to the development of vocal pedagogy (based on the works of Taras Shevchenko).....89

Nataliya YUZYUK

With Ukraine in his heart. In memory of people’s artist of Ukraine, Professor Bohdan Bazylykut (to the 85th birthday anniversary).....95

PERFORMING ARTS

Juliiia SHCHUKINA

Play “Ladies and Hussars” on the Stage of Kharkiv Theatre of Musical Comedy (1968) as a manifestation of the tendency to “dramatize” the repertoire.....109

Svitlana MAKSYMENKO

Larisa Kadyrova: little sides of artistic talent (sketches for a creative portrait of the national artist of Ukraine on the occasion of the 80th anniversary).....119

Ostap VAKULIUK

The issues of acting in theatre and cinema.....128

Анастасія ТОРОС

Розробка педагогічно-режисерської методології під час роботи над студентськими виставами.....137

CHOREOGRAPHIC ART

Oleg KUZYK

Research heritage of choreographers of the 20-th century.....144

Oleksandr PLAKHOTNYUK

Implementation of the educational and scientific project “Choreographic art in Ukraine and the world: traditions and development trends”151

MANAGEMENT OF SOCIO-CULTURAL ACTIVITIES

Ludmyla BELINSKA

Cultural and artistic practices of Lviv residents in the 1940s and 1950s as a component of crisis management.....163

Nataliya DYADYUKH-BOGATKO

Magazines “Nova Khata” and “Nashe Zhittya (Over life)”: persons, art, marketing.....172

MATERIALS. REVIEWS

Myroslava TSYGANYK

Review of teaching and methodology manual by Y. P. Shukina “Processes of update of the artistic language of the animation theater in the second half of the XX - at the beginning of the XXI century”191

Halyna BILOVUS

Performing Art in a bibliographical reading (based on materials from the newspaper “Lvivski Višti” (1941–1944)).....194

Збірник наукових праць

Вісник Львівського університету

СЕРІЯ
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

ВИПУСК 24

Видається з 2001

Формат 70x100/16.

Папір офс. Умов.друк.арк. 12. Наклад 100 прим.

Видавництво

Львівського національного університету імені Івана Франка
79000 Львів, вул. Дорошенка, 41.

Свідоцтво про державну реєстрацію

КВ №14625-3596 Р від 30.10.2008 р.

Реєстрація суб'єкта у сфері друкованих медіа:

Рішення Національної ради України

з питань телебачення і радіомовлення №1877 від 30.05.2024 р.

Ідентифікатор медіа R30-04899