

ПОГЛЯДИ ІВАНА ФРАНКА НА ПРОБЛЕМУ ВИХОВАННЯ АКТОРА В УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРІ: ПСИХОЛОГІЧНИЙ ТА ЕСТЕТИЧНИЙ ВИМІРИ

Федорків Оксана Петрівна,

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри сценічного мистецтва і хореографії

На сучасному етапі розвитку українського мистецтвознавства постать Івана Франка як теоретика театру потребує подальшого осмислення. Традиційно його науковий внесок розглядається переважно крізь призму літературознавства, тоді як педагогічні та психологічні аспекти його поглядів на акторську творчість залишаються недостатньо вивченими. Водночас саме в театральних-критичних працях мислитель сформулював послідовну програму модернізації української сцени.

Осмислення І. Франком проблеми формування актора ґрунтувалося на розумінні соціокультурної природи театру. Аналізуючи європейський контекст, він діагностує явище комерціалізації мистецтва: «Сучасний театр – витвір великих міст, виплід буржуазії і слуга її уподобань та інстинктів» [6]. За цих умов український театр, на його думку, має виконувати просвітницьку функцію і відповідати чітким естетичним критеріям. У статті «Наш театр» (1892) критик наголошує: «Коли театр має бути школою життя, то мусить показувати нам те життя, зображувати і аналізувати його прояви, будити в слухачах критику сього життя...» [3, 281].

Реалізація такої функції передбачала подолання кадрової кризи, адже до мандрівних труп часто долучалася невідповідно підготовлена «напівінтелігенція». За відсутності спеціалізованих театральних шкіл Франко пропонує стратегію «освіти через репертуар», що реалізується у двох взаємодоповнювальних напрямках. Перший – переклади драматургії як засіб освоєння європейської класики (зокрема, переклад Софоклової «Електри», звернення до творів Мольєра та В. Шекспіра). Другий – створення оригінальної психологічної драми, зразками якої стали п'єси «Украдене щастя», «Учитель», «Рябина», «Майстер Чирняк» та ін. Важливо, що освоєння європейської драматургії, за Франком, не мало витіснити національну творчість, а сприяти її розвитку та розширенню тематичних горизонтів.

Франко виступає проти домінування в репертуарі українських театрів примітивних «опереток зі співами і танцями», оскільки цей жанр, на його думку, нівелює творчу індивідуальність актора. Він критично оцінює архітектоніку подібних шаблонних п'єс, наголошуючи, що якісна драма передбачає життєву правду характерів у поєднанні з чіткою композиційною структурою.

Теоретичним підґрунтям для осмислення психології творчості, зокрема й акторської, є праця «Із секретів поетичної творчості» (1898). Попри її формальну зорієнтованість на літературний процес, Франко досліджує загальнопсихологічні механізми творчості, релевантні також для сценічного мистецтва. Зокрема, він аналізує роль «нижньої свідомості» (підсвідомості), «еруптивна сила» якої актуалізує приховані враження та досвіди. У цьому контексті ці положення можуть розглядатися як раннє теоретичне підґрунтя тих процесів, які в подальшому в театральній педагогіці були означені як механізми емоційної пам'яті.

Водночас Франко заперечує можливість повноцінної творчості, що ґрунтується виключно на інтуїції. Для створення переконливого художнього образу необхідна професійна дисципліна та інтелектуальний контроль: «Повна гармонія сеї

еруптивної сили вітхнення з холодною силою розумового обміркування показується у найбільших велетнів людського слова...» [2, 67]. У такій оптиці актор постає не лише як виконавець, а як «внутрішній режисер» власної ролі, здатний свідомо вибудовувати її композицію.

На інституційному рівні Франко обстоює ідею стаціонарного професійного театру та підкреслює значення практичного навчання. Показовим є його зауваження про формування провідних галицьких акторів Костя Підвисоцького, Степана Яновича та Івана Гриневецького, які здобули професійний досвід у трупах корифеїв українського театру.

Отже, театрознавча концепція Івана Франка утворює цілісну систему, що охоплює проблеми драматургії, акторської творчості та театральної інституційності. Запропоновані ним підходи, зокрема стратегія «освіти через репертуар», увага до психології творчості та вимога професійної дисципліни, виявляють концептуальну співзвучність із подальшими реформаторськими пошуками ХХ століття, що знайшли реалізацію в практиці українського театру.

Список використаних джерел

1. Федорак Н. Твори пасійної традиції, віднайдені І. Франком, і їхнє місце в системі українського барокового театру. *Франко: театрознавчі рецепції* : зб. наук. пр. / за ред. Б. Козака. Львів : Вид. центр ЛНУ, 2019. С. 9–15.
2. Франко І. Я. Із секретів поетичної творчості. *Зібрання творів* : у 50 т. Київ : Наук. думка, 1981. Т. 31. С. 45–119.
3. Франко І. Я. Наш театр. *Зібрання творів* : у 50 т. Київ : Наук. думка, 1980. Т. 28. С. 281–285.
4. Франко І. Я. Руський театр у Галичині. *Зібрання творів* : у 50 т. Київ : Наук. думка, 1980. Т. 26. С. 319–336.
5. Франко І. Я. Русько-український театр (Історичні обриси). *Зібрання творів* : у 50 т. Київ : Наук. думка, 1980. Т. 28. С. 136–198.
6. Франко, І. Я. Львівський театр і народна честь. *Зібрання творів* : у 50 т. Київ : Наукова думка, 1980. Т. 35. С. 346.

ПРОФЕСІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ ХОРОВОГО КОНЦЕРТМЕЙСТРА. ПРАКТИЧНИЙ АСПЕКТ

Чорнокожа Любомир Петрович,
викладач кафедри

методики музичного виховання та диригування

Серед різноманітних напрямків діяльності концертмейстера саме робота в класах хорового диригування постає найбільш трудомісткою та різноманітною. Це зумовлено тим, що піаніст тут виступає своєрідним відображенням майбутнього колективу, до роботи з яким готується студент-диригент. Концертмейстер хорової спеціалізації безпосередньо працює з різноманітними видами партитур, солістами та великим хором, де текстова модель хорової партитури може охоплювати понад вісім рядків. Окрім того, до неї може входити й оркестровий супровід.