

УДК 393.3(477)

КОЗАЦЬКА ТЕМА В УКРАЇНСЬКІЙ НАРОДНО-СЦЕНІЧНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ 1950–1980 РОКІВ ЯК ЗАСІБ ТРАНСЛЯЦІЇ ЕТНОКУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Климчук Ірина Сергіївна – аспірантка, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ,
<http://orcid.org/0000-0002-6253-7626>
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.407>
 ira0807@i.ua

Стаття присвячена виявленню специфіки трансляції етнокультурної ідентичності через танці козацької тематики у 1950–1980-х рр. в УРСР. Доведено, що в умовах повсюдної пропаганди в СРСР інтернаціоналізму та дружби народів, через сценічні образи козаків відбувалася своєрідна ідейна українізація. Козацька ідея, інтерпретована хореографічними засобами в професійних та самодіяльних колективах народно-сценічного танцю у той період («Запорожці», «Гопак», «Повзунець», «Про що верба плаче» у постановці П. Вірського, «Запорожці» у постановці Л. Калініна та ін.), стала одним із важливих чинників формування української національної ідентичності.

Ключові слова: народно-сценічна хореографія, козацькі танці, етнокультурна ідентичність, український танець, хореографія.

Постановка проблеми. Народно-сценічне хореографічне мистецтво у 50–80-х рр. ХХ ст. в УРСР в умовах моноідеології та формування «радянської» ідентичності стало одним з узаконених і дієвих способів художньої трансляції етнокультурної ідентичності. Важливу роль у цьому процесі відіграли танці козацької тематики, що потребує проведення спеціального дослідження. Також потребують перегляду усталені підходи до аналізу козацьких танців виключно як мистецького феномена без урахування культурного контексту.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Проблеми втілення козацької тематики в народно-сценічній хореографії розроблялась такими дослідниками: К. Василенко [2], А. Гуменюк [4], А. Морозов [8], А. Підлипська [9], В. Шкоріненко [11] та ін. Але праці, спеціально присвячені козацькій темі в українській народно-сценічній хореографії у вказані роки, як засобу трансляції етнокультурної ідентичності з урахуванням культурного контексту, проведено не було.

Метою статті є виявлення специфіки трансляції етнокультурної ідентичності через танці козацької тематики у 1950–80-х рр. в УРСР.

Виклад основного матеріалу дослідження. Козацька тема в народно-сценічному хореографічному мистецтві активно розроблялася, починаючи з 1950-х рр., що пов'язано з переглядом радянських істориків підходів до трактування ролі козаччини. Класовий підхід, характерний для 1920-1930-х рр., змінився, також змінилося і ставлення до Б. Хмельницького, якого в СРСР до кінця 1930-х рр. вважали зрадником та представником феодално-козацької старшини, а незабаром – видатним державотворцем та полководцем [7, 366].

Наприкінці 1930 – у 1950-х рр. створені п'єси О. Корнійчука «Богдан Хмельницький» (1939 р.), кінофільм «Богдан Хмельницький» (автор сценарію О. Корнійчук, режисер І. Савченко) (1941 р.), роман Н. Рибакі «Переяславська Рада» (1949 р.), п'єси Л. Дмитренка «Навіки разом» (1949 р.), опера К. Данькевича «Богдан Хмельницький» (1951 р.) та ін. У творах домінуючими стали формулювання про возз'єднання України з Росією, а козаки позиціонувалися як борці за таке возз'єднання. Вкоріненню цих ідей сприяло масштабне святкування 1954 р. в Україні та Москві 300-річчя Переяславської ради. «Незважаючи на такі відверто ідеологізовані образи козаків, козацька міфологія, сформована радянськими ідеологами в період «переяславських святкувань», мала несподіваний для них ефект. Різноманітні козацькофільські твори сприяли пробудженню в українців патріотичних почуттів, формували в них гордість за своє «славне минуле», – стверджує П. Кралюк [7, 371].

С. Єсельчик також наполягає на важливому ефекті національної самоідентифікації, що спричинила опера К. Данькевича: «Але хай якою була практична мета, у п'ятдесяті роки “Богдан Хмельницький” таки став українською національною історичною оперою. Незалежно від закладеної пропагандистської ідеї, синтез драматичної репрезентації минулого нації з помпезною видовищністю й театральністю заповнив важливу нішу в культурних підвалинах національної пам'яті. Хоча опера прославляла “старшого брата”, вона також возвеличувала героїчне козацьке минуле і звільнення батьківщини від іноземного поневолення. Так “Богдан Хмельницький” давав українському слухачеві досвід самоототожнення зі славними предками» [5, 252].

Отже, пропагандистське насадження образу козаків як борців за дружбу з російським народом мало одночасний ефект актуалізації козацької героїки у мистецтві, що було підхоплено народно-

сценічною хореографією. Козацькі теми стають важливим чинником трансляції ідей української етнокультурної ідентичності.

Із середини 1950-х рр. відбулася активізація постановочної діяльності щодо втілення козацької тематики, але слід зазначити, що ця тематика розроблялася хореографами в народно-сценічному танці й до того. У першій програмі Державного українського ансамблю народного танцю (згодом – Державний ансамбль танцю УРСР, надалі – Державний заслужений академічний ансамбль танцю УРСР) під керівництвом П. Вірського та М. Болотова, створеному 1937 р., були поставлені «Козачок» та «Гопак» як складники «Української сюїти» [1; 29]. Після відновлення роботи ансамблю 1951 р. до репертуару увійшли «Гопак» у постановці В. Вронського, хореографічна картина «Запорожці», поставлена О. Опанасенком за мотивами картини І. Рєпіна, «Козачок» та «Вільний козак, створені Л. Калініним [1, 44]. В основі останнього номеру – сцени з життя запорізьких козаків, які, повертаючись із походів, декілька днів гуляли, жартували, розповідаючи про похід, змагалися в спритності й силі, співали й слухали кобзарів [10, 5].

Окремі композиційні структури та сценографічне оформлення, зокрема, костюми композиції Л. Калініна відсилають до відомої картини І. Рєпіна «Запорожці пишуть листа турецькому султанові». За думкою А. Гуменюка, «танець справляє на глядача глибоке художнє враження, проте не дає відповіді на ряд питань. Звідки, наприклад, взялося уміння козаків досконало володіти зброєю, їх сталава дисципліна, організованість, мужність, взагалі все те, що зробило Військо Запорізьке грізною силою, здатною відбивати напади ворогів як зі Сходу, так і з Заходу?» [4, 218].

Тема козаччини зазнала осмислення у творчості П. Вірського у 1950-і рр. на більш високому художньому щаблі, порівняно з попередніми його постановками. За свідченням Г. Боримської, «різноманітні грані українського національного характеру П. Вірський вклав у життєрадісний, іскрометний “Гопак”. Тут і лірична тема в уповільненому темпі, і героїчна – у швидкому, полум’яному... Усе природно, високо художньо і дає естетичну насолоду глядачам» [1, 48].

1957 р. балетмейстер створив масштабне хореографічне полотно «Запорожці». На відміну від Л. Калініна, П. Вірський акцентує увагу на високому патріотичному обов’язку, який козаки добре розуміли, і всебічній військовій підготовці. В основу музичної партитури «Запорожців» покладено мотиви українських пісень «За світ встали козаченьки», «Король по городу ходить», приспівки запорожців «Козакові без ратища, як дівчині без намиста» та ін., майстерно інтерпретовані композитором Я. Лапінським [1, 48–49].

Зважаючи на тогочасний мистецький контекст в аспекті розробки козацької теми, трактування подій 1648–1654 рр. як визвольної боротьби, популяризацію постаті Б. Хмельницького та ін., можна стверджувати, що П. Вірський свідомо, відповідно до пануючих ідеологем, але й з метою популяризації найкращих рис українського козацтва, звернувся до цього періоду в історії запорізького козацтва.

Показовим є використання в анотації до танцю П. Вірського впровадженого кліше про національно-визвольну війну: «Танок розповідає про життя українських козаків-запорожців, відважних захисників батьківщини, яким належить видатна роль у національно-визвольній боротьбі українського народу 1647–1654 років» [4; 218].

Розповідаючи про народження цього твору, П. Вірський зазначав, що вивчав твори М. Гоголя, Т. Шевченка, праці етнографа Д. Яворницького. Розкриваючи секрет постановки, стверджував: «Не можна працю у мистецтві перетворити на механічне “нарощування” суми знань. Перші редакції “Запорожців” були ретельні до скрупульозності, але яскраво виявленого художницького ставлення до теми їм не вистачало. На сцені був відсутній емоційний вибух, його гасило старання відтворення побуту... Бездоганий за технікою танець неприйнятний, коли він зведений до акуратного, розміреного змінювання епізодів. Потрібен темперамент, вихор почуттів» [1, 68].

І саме ця емоційність передається глядачам, залучає до співпереживань, глядачі несвідомо «втягуються» у коло національно-патріотичних ідей, що транслює балетмейстер та танцівники, відчуває себе причетним до української нації, нащадком козаків.

Композиція «Запорожців» складається з трьох частин: демонстрація військової майстерності у володінні списами загоном козаків на чолі з осавулом; жанрова жартівлива замальовка (танець двох старих осавулів на підпитку, демонстрація спритності молодих козаків); масовий танець козаків, «рубка» на шаблях [3]. К. Василенко вважає, що твір двочастинний: «перша – військові вправи зі списками, друга – танці вояків-запорожців, дотепні жарти з бубнами, вправи-танці з шаблями» [2; 96].

За підрахунками К. Василенка, у першій частині козаки виконують дванадцять вправ зі списками. У другій частині «цілий ряд карколомних трюків, які виконують козаки у формі переплясу, демонструючи у такий спосіб свою молодецьку силу та хист. Перепляс переростає у демонстрацію володіння козаками основною зброєю – шаблею. Показавши цілу серію “рубки”, “уколів на одному диханні, нібито наздоганяючи відступаючого ворога, козаки закінчують танець», – описує динамічну

хореографічну постановку К. Василенко [2, 97], акцентуючи увагу на ключових рисах козаків: сила, спритність, відвага, мужність, майстерність володіння зброєю, кмітливість, гумор та ін.

Найоригінальнішим щодо хореографічної лексики вирішення козацької теми вважають «Повзунець», поставлений за принципом аранжування одного танцювального руху українського танцю («повзунець»). «Тут балетмейстером... розширено амплітуду його дії, збагачено окремі структурні елементи, і на їхній основі побудовано ряд видозмін повзунця та підпорядковано їх образній дії. Кожний танцюрист виконує свій, тільки йому притаманний варіант руху... Цей номер – яскравий приклад переінтонування художніх рухів у так звану “вільну пластику”, а в ній яскраво відбито національний колорит народу», – зазначає К. Василенко [2, 169], зосереджуючись на відтворенні у лексиці та загальній образності танцю національних рис, що викликають захоплення, дають змогу глядачам відчувати співпричетність до цієї спільноти веселих, віртуозних, сильних українців.

П. Вірський створив хореографічну мініатюру «Ой під вишнею», де діє один з яскравих героїв українського вертепу Козак-запорожець. В образі молодого запорожця втілено риси, що асоціюються з образом козака: сила, мужність, чесність, оптимізм, енергійність, винахідливість [2, 169].

Теми козацької героїки покладено в основу танцювальної мініатюри «Про що верба плаче», створену П. Вірським 1964 р. за мотивами творів Т. Шевченка [1, 71]. Тут майстерно продемонстровано відданість козака батьківщині, усвідомлення ним військового обов'язку.

1958 р. у Державному українському народному хорі (нині – Національний заслужений академічний український народний хор України ім. Г. Верьовки) створено вокально-хореографічну композицію «Запорожці» (хореограф-постановник Л. Калінін). За формою балетмейстер вирішив зробити жанрову картинку, а не монументальне полотно, як традиційно вирішували цю тематику.

Епіграфом до постановки взято фрагмент з книги О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця», що вийшов 1958 р.: «Над кручуватим урвищем, над берегом Славути, над скелями порога Ненаситця, завмер у думній думі вершник... Все там ревло, внизу, стогнало, ринуло поміж громадям, а той нерушний козарлюга здавався чи не витесаним з каменю порогів» [6, 3]. Попри українську спрямованість роман цілком вписувався у радянські тогочасні ідеологеми, адже в ньому возвеличувалась історична дружба між Україною та Росією.

Центральний образ полковника у композиції Л. Калініна виникає у відповідності до епіграфу. О. Колосок описує події на сцені: «Пісня “Торлиця” чудово відтворила веселий настрій козаків, що їх наче вихром виносило на сцену, все кипіло від козацької вільної поведінки: співали, танцювали, котили діжки з порохом, змагалися на шаблях, а в середині – той самий “козарлюга”, витесаний з каменю порогів. Командою “Стій, хлопці, сідай!” зупиняє, наче кип'ячу смолу, гульбище, і все завмирає. Утворюється мізансцена справжнього козацького куреню. Сам полковник підходить до кобзаря і просить заграти пісню. Кобзар ударяє по струнах, і полилася незабутня “Гей, літа орел”, що розповідає про мужність козаків. Уважно вслухаючись в кожне слово, козаки реагують на кожний крок полковника і в самий напружений момент, коли всі козаки вхопили шаблі, він каже: “А ну, хлопці, вшкарте такої, щоб аж земля загула!” І починаються веселі витівки жартівників, змагання між полковником і сотником, куди втручається сила козацького війська і, розігнавши жартівників, починає танець» [10, 6].

«Запорожці», «Гопак», «Повзунець», «Козацькі забави», «Козачата» та ін. танці козацької тематики з'явилися в репертуарі переважної більшості професійних та аматорських колективів народно-сценічного танцю в Україні в 1950-1980-і рр. Також помітною стала тенденція перенесення номерів П. Вірського в інші професійні та аматорські колективи, що не завжди художньо вмотивовано. Невідповідність рівня хореографічної підготовки, віку, кількості учасників та ін. призводить до спотворення танцювальних шедеврів П. Вірського.

Попри наступ на прояви українського наприкінці 1960 – початку 1970-х рр. (заборона роману О. Гончара «Собор», що прославляв козацьку минувшину; зняття з посади першого секретаря ЦК КПУ П. Шелеста через українофільську позицію та ін.) козацькі образи як предмет національної гордості продовжили існування в народно-сценічній хореографії.

Висновки. Парадоксально, що в умовах повсюдної пропаганди в СРСР інтернаціоналізму та дружби народів з одночасним позиціонуванням росіян як «старшого брата», через сценічні образи козаків відбувалася своєрідна ідейна українізація. Пропагандистське насадження образу козаків, як борців за дружбу з російським народом, мало одночасний ефект актуалізації козацької героїки у мистецтві, що було підхоплено народно-сценічною хореографією. Козацька ідея, інтерпретована хореографічними засобами в професійних та самодіяльних колективах народно-сценічного танцю у 1950–80-х рр. («Запорожці», «Гопак», «Повзунець», «Про що верба плаче» у постановці П. Вірського, «Запорожці» у постановці Л. Калініна та ін.), стала одним з важливих чинників формування української національної ідентичності.

Список використаної літератури

1. Боримська Г. Самоцвіти українського танцю. Київ : Мистецтво, 1974. 136 с.
2. Василенко К. Український танець : підручн.. Київ : ІПК ПК, 1997. 281 с.
3. Вірський П. Військові ігри й танці війська Запорізького. *Вірський П. У вихорі танцю : репертуар. зб.* Вип. 2. Київ : Мистецтво, 1977. С. 55–2016.
4. Гуменюк А. Народне хореографічне мистецтво України. Київ : Вид-во АН УРСР, 1963. 236 с.
5. Єсельчик С. Імперія пам'яті. *Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві.* Переклад з англ. Київ : Часопис «Критика», 2008. 303 с.
6. Ільченко О. Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця. *Український химерний роман з народних уст.* Харків : Фоліо, 2009. 700 с. (Історія України в романах).
7. Крالیук П. Козацька міфологія України: творці та епігони. Харків : Фоліо, 2016. 394 с.
8. Морозов А. І. Козацькі теми та образи в українському народно-сценічному танці другої половини XX – початку XXI століття. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрямок Мистецтвознавство.* 2017. Вип. 25. С. 94–99.
9. Підлипська А. Український народно-сценічний танець «Гопак»: науково-теоретичний та художньо-критичний аспекти. *Мистецтвознавчі записки.* 2018. Вип. 34. С. 151–158.
10. Специфіка роботи балетмейстера у народному хорі : метод. реком. з предмету «Мистецтво балетмейстера». Укл. О. П. Колосок. Київ, 1999. 24 с.
11. Шкоріненко В. О. Народний танець у традиційній і сучасній культурі України : автореф. дис... канд. миств. : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2003. 18 с.

References

1. Borymska H. Samotsvity ukrainskoho tantsiu. Kyiv : Mystetstvo, 1974. 136 s.
2. Vasylenko K. Ukrainskyi tanets : pidruchnyk. Kyiv : IPK PK, 1997. 281 s.
3. Virskyi P. Viiskovi ihry u tantsi viiska Zaporizkoho. *Virskii P. U vykhori tantsiu : repertuarnyi zbirnyk.* Vyp. 2. Kyiv : Mystetstvo, 1977. S. 55–2016.
4. Humeniuk A. Narodne khoreohrafichne mystetstvo Ukrainy. Kyiv : Vydavnytstvo AN URSR, 1963. 236 s.
5. Iekelchik S. Imperiia pamiati. Rosiisko-ukrainski stosunky v radianskii istorichnii uiavi. Pereklad z anhli. Kyiv : Chasopys «Krytyka», 2008. 303 s.
6. Ichenko O. Kozatskomu rodu nema perevodu, abo zh Mamai i Chuzha Molodytsia. Ukrainskyi khymernyi roman z narodnykh ust. Kharkiv : Folio, 2009. 700 s. (Istoriia Ukrainy v romanakh).
7. Kraliuk P. Kozatska mifolohiia Ukrainy: tvortsi ta epihony. Kharkiv : Folio, 2016. 394 s.
8. Morozov A. I. Kozatski temy ta obrazy v ukrainskomu narodno-stsenichnomu tantsi druhoi polovyny XX – pochatku KhKhI stolittia. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Napriam Mystetstvoznastvo.* 2017. Vyp. 25. S. 94–99.
9. Pidlypska A. Ukrainskyi narodno-stsenichnyi tanets «Hopak»: naukovo-teoretychnyi ta khudozhno-krytychnyi aspekty. *Mystetstvoznachchi zapysky.* 2018. Vyp. 34. S. 151–158.
10. Spetsyfika roboty baletmeistera u narodnomu khori : metodychni rekomendatsii z predmetu «Mystetstvo baletmeistera». Ukl. O. P. Kolosok. Kyiv, 1999. 24 s.
11. Shkorinenko V. O. Narodnyi tanets u tradytsiinii i suchasnii kulturi Ukrainy : avtoref. dys... kand. mystetstvoznastva : spets. 17.00.01 «Teoriia ta istoriia kultury». Kyiv, 2003. 18 s.

КАЗАЦКАЯ ТЕМА В УКРАИНСКОЙ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОЙ ХОРЕОГРАФИИ 1950–1980 ГОДОВ КАК СРЕДСТВО ТРАНСЛЯЦИИ ЭТНОКУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Климчук Ирина Сергеевна – аспирантка, Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств, г. Киев

Статья посвящена выявлению специфики трансляции этнокультурной идентичности через танцы казацкой тематики в 1950–80-х гг. в УССР. Доказано, что в условиях повсеместной пропаганды в СССР интернационализма и дружбы народов, через сценические образы казаков происходила своеобразная идейная украинизация. Казацкая идея, интерпретированная хореографическими средствами в профессиональных и самодеятельных коллективах народно-сценического танца в этот период («Запорожцы», «Гопак», «Ползунец», «О чем верба плачет» в постановке П. Вирского, «Запорожцы» в постановке Л. Калинина и др.), стала одним из важных факторов формирования украинской национальной идентичности.

Ключевые слова: народно-сценическая хореография, казацкие танцы, этнокультурная идентичность, украинский танец, хореография.

THE COSSACK THEME IN THE UKRAINIAN FOLK STAGE CHOREOGRAPHY 1950-1980 AS A MEANS OF TRANSLATION OF ETHNOCULTURAL IDENTITY

Klymchuk Iryna – graduate student, National Academy of Management of Culture and Arts, Kyiv,

The article is devoted to identifying the specifics of the broadcast of ethnocultural identity through dances of the Cossack theme in the 1950s – 1980s. in the Ukrainian SSR. It is proved that in the conditions of widespread propaganda in the USSR of internationalism and friendship of peoples, a kind of ideological Ukrainization took place through the stage images of the Cossacks. The Cossack idea, interpreted by choreographic means in professional and amateur folk-stage dance groups during this period («Zaporozhtsi», «Hopak», «Povzunets»), «What the Willow Cries About» directed by P. Virskyi, «Zaporozhtsi» directed by L. Kalinin and others), has become one of the important factors in the formation of Ukrainian national identity.

Key words: folk stage choreography, Cossack dances, ethnocultural identity, Ukrainian dance, choreography.

UDC 393.3(477)

THE COSSACK THEME IN THE UKRAINIAN FOLK STAGE CHOREOGRAPHY 1950-1980 AS A MEANS OF TRANSLATION OF ETHNOCULTURAL IDENTITY

Klymchuk Iryna – graduate student, National Academy of Management of Culture and Arts, Kyiv,

The aim The aim of the article is to identify the specifics of the translation of ethnocultural identity through Cossack-themed dances from 1950s to 1980s in the Ukrainian SSR.

Research methodology. The study was conducted out from chronological (the basis of the history of the past), cultural (the cultural context is reinforced) and of the master (analyzed the composition of the special features of the dances) methods.

Results. In the conditions of widespread propaganda in the USSR of internationalism and friendship of peoples, a kind of ideological Ukrainization took place through the stage images of the Cossacks. The propaganda planting of the image of the Cossacks as fighters for friendship with the Russian people had a simultaneous effect of actualizing the Cossack heroism in art, which was picked up by folk-stage choreography. The Cossack idea, interpreted by choreographic means in professional and amateur folk-stage dance groups during this period («Zaporozhtsi», «Hopak», «Povzunets»), «What the Willow Cries About» directed by P. Virskyi, «Zaporozhtsi» directed by L. Kalinin and others), has become one of the important factors in the formation of Ukrainian national identity.

Novelty. For the first time in Ukrainian art history, the specifics of the translation of Ukrainian ethnocultural identity through Cossack-themed dances from 1950s to 1980s in the Ukrainian SSR were revealed.

The practical significance. Materials and results of the research can be used for further study of the problems of choreographic art of Ukraine, when creating lecture courses for students of cultural and artistic educational institutions.

Key words: folk stage choreography, Cossack dances, ethnocultural identity, Ukrainian dance, choreography.

Надійшла до редакції 11.03.2021 р.

УДК 741.041.5(477) «193»

АРТИСТИ В РОЛЯХ: ЗАРИСОВКИ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Майстренко-Вакуленко Юлія Вячеславівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри сценографії та екранних мистецтв, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0002-9796-7781>
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.408>
 ymaystrenko-v@ukr.net

Розглянуто малодосліджену частину українського рисунка першої третини ХХ ст., яку складають зарисовки артистів театрів у різних ролях. Дослідження базовано на вивченні образотворчої спадщини Н. Карповського, О. Кривинської, І. Кулика, Г. Лойка, С. Миронова, П. Москаленка, М. Невідомського, Н. Орлова, Ю. Павловича, М. Симашкевич, М. Сліпченка, Я. Струханчука, І. Твердохліба, І. Цибульника, Й. Шпінеля, а також робіт ряду маловідомих українських митців із колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України. Проаналізовано образно-стилістичну спрямованість аркушів, особливості використання рисункових матеріалів та технік. Визначено, що до створення зарисовок артистів у ролях зверталися не лише художники театру, але й графіки та живописці, а також актори, режисери і письменники.

Ключові слова: Український рисунок, український театр, начерк, зарисовка, портрет, артисти в ролях.

Постановка проблеми. Період активного суспільного та культурно-мистецького розвитку України першої третини ХХ ст. створив умови для безпрецедентного піднесення потужних творчих сил. Театр став місцем перетину та синергетичного поєднання літературного, музичного, пластичного й образотворчого мистецтв. Творчі здобутки українських сценографів, які є однією з вагомих складових становлення авангардного театру нарівні з доробком режисерів, сценаристів та акторів, стали об'єктом особливої уваги сучасних науковців. Ескізи сценографії, театральних костюмів та гриму склали вагомому сторінку історії