

УДК 792.072.3:070](477)"198/199"(045)

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.27.2025.245-253>

ПОВЕРТАЮЧИ З НЕБУТТЯ: ПРИЗАБУТИЙ ПОТЕНЦІАЛ НАЦІОНАЛЬНОГО ТЕАТРОЗНАВСТВА

Наталія ВЛАДИМИРОВА

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8882-3957>

*Київський національний університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого,
вул. Ярославів Вал, 40, Київ, Україна, 01034
e-mail: super-parus64@ukr.net*

Статтю присвячено дослідженню творчої та наукової спадщини видатного українського театрознавця, музейника та критика Аркадія Драка (1925–2002). Актуальність пропонованої розвідки зумовлена необхідністю подолання “білих плям” в історії національного мистецтвознавства та повернення в науковий обіг імен фундаторів української театрознавчої школи останньої чверті ХХ ст. Постать А. Драка розглядається як одна з найбільш масштабних та впливових фігур у контексті формування теоретичного підґрунтя сценографії та театральної критики в Україні.

Висвітлено основні етапи професійної діяльності А. Драка, зокрема його багаторічну роботу в Музеї театального, музичного і кіномистецтва України. Автор підкреслює, що саме під науковим керівництвом А. Драка було створено унікальну концепцію першої стаціонарної виставки “Український драматичний театр”, яка отримала світове визнання. Особливу увагу приділено аналізу теоретичних праць науковця, присвячених сценографії. Встановлено, що глибокий інтерес А. Драка до цього виду мистецтва мав генетичне коріння, пов’язане з діяльністю його батька – відомого художника Матвія Драка.

Центральну частину статті займає детальний мистецтвознавчий аналіз двох знакових публікацій А. Драка. Перша з них – стаття “Неповторний світ художника сцени”, присвячена творчості Анатолія Петрицького. Автор доводить, що А. Драк вдалося знайти унікальний методологічний підхід до розкриття творчої еволюції Петрицького: від “полемічного запалу” молодих років до філософської зрілості майстра. Проаналізовано, як критик інтерпретує синтез конструктивізму та народного мистецтва в роботах художника, акцентуючи на його неперевершеному колоризмі та здатності перетворювати сценічний простір на «театральну палітру».

Другий об’єкт аналізу – рецензія А. Драка на виставу “Санаторійна зона” за М. Хвильовим (реж. С. Данченко). У цьому контексті А. Драк постає як сміливий критик-візіонер, який ще до офіційного проголошення Незалежності України зумів дати глибоку громадянську оцінку тоталітарній системі. Автор статті акцентує на здатності А. Драка бачити за конкретними сценічними образами глобальні апокаліптичні субстанції та пророчі передбачення щодо майбутнього нації.

Наукова новизна роботи полягає у систематизації раніше не вивчених аспектів критичної спадщини А. Драка та підкресленні його ролі як інтелектуального мосту між традицією та модерними пошуками в українському театрі. У висновках наголошується

© Владимирова Наталія, 2025

на важливості подальшого вивчення архівних фондів для повноцінного відродження постаті дослідника в сучасному культурному просторі.

Ключові слова: Аркадій Драк, український театр, вистава, декоративний живопис, художник сцени, Анатоль Петрицький, режисерське рішення, Сергій Данченко, М. Хвильовий, сценічний образ.

Постановка проблеми. Як не прикро це визнавати, але постать А. Драка – по суті нашого сучасника – практично пішла в небуття. Людина енциклопедичних знань, гострої й водночас надивовижу толерантної, за інтонацією думки, глибинного розуміння цінності художнього твору у контексті часу, природи театру, людина з візіонерськими передбаченнями, що (і ми можемо сьогодні у цьому переконатися) вже частково справдилися й надалі втілюють. А. Драк є, на наш погляд, однією з найбільш крупних фігур національного театрознавства останньої чверті XX ст.

Отже, **метою** дослідження є, насамперед, виявлення та висвітлення окремих сторінок творчості цього науковця. Водночас зосередження на конкретній постаті виявляє і підкреслює одну із надважливих загальних проблем сучасного театрознавства. Зокрема, повернення в науковий обіг імен окремих представників національного мистецтвознавства (а відповідно – й їхньої літературно-критичної спадщини), які з різних причин були або практично вилучені з кола наших зацікавлень, або призабуті. Саме до таких постатей належить й постать А. М. Драка.

Виклад основного матеріалу. Варто зазначити, що з середини 80-х років минулого століття ім'я А. Драка було добре знайоме фахівцям не лише театральної, а й музейної справи. Після закінчення театрального інституту він з 1958 р. і впродовж усього життя незмінно працював у музеї театрального, музичного і кіномистецтва України – спочатку молодшим науковим, старшим науковим співробітником, а згодом з 1968 по 1988 рр. – заступником директора з наукової частини цієї установи. У 1981 р. у музеї було відкрито Першу стаціонарну виставку “Український драматичний театр”, яка стала основою його експозиції та була відзначена фахівцями-музеєзнавцями багатьох країн світу за унікальною концепцією та просторовим втіленням.

Практично у цей час – у 1961 р. – вийшов друком один із перших нарисів А. Драка, присвячений огляду окремих етапів мистецтва сценографії – “Українське театральне-декораційне мистецтво” [6]. А вже наступного року – невеличка монографія “Олександр Веніамінович Хвостенко-Хвостов”, що презентувала особливості творчої стилістики одного із найбільш яскравих сценографів-конструктивістів [5]. Варто зауважити, що проблемні питання сценографії, які становлять найбільш вагомий частку теоретичної спадщини А. Драка, не випадково визначають як провідні в колі зацікавлень молодого науковця. Навпаки, тут простежується деяка спадкоємність інтересів, що культивувалися у родині. Нагадаємо: його батько – Матвій Ілліч Драк – ще з початку 1920 років працював художником-постановником у Київському українському драматичному театрі імені І. Франка. Практично десятиліття – у 1939–1949 рр. – М. Драк перебував на посаді головного художника цього

колективу, виконавши на його сцені чимало знакових постановок: “Привиди” Г. Ібсена, “Тартюф” Ж.-Б. Мольєра, “Комуна в степах” М. Куліша, “В степах України”, “Загибель ескадри” О. Корнійчука, “Сто тисяч”, “Житейське море” І. Карпенка-Карого. Таким чином, вже з молодих років його син – А. Драк – отримав змогу не просто спостерігати, а й зануритися у процес розкриття змісту літературного твору засобами сценографії, познайомитися з використанням різноманітних виражальних засобів у відтворенні побуту, костюмів, інтер’єру.

Упродовж 70-х років ХХ ст. на сторінках різноманітних мистецтвознавчих видань, зокрема й журналу “Український театр”, було надруковано значну кількість матеріалів А. Драка, присвячених республіканським та регіональним виставкам сценографів, окремим проблемам цієї складової театральної культури, її молодим представникам, врешті – знаковим фігурам національної школи сценографії. Зокрема у четвертому номері згаданого журналу за 1985 рік з’являється матеріал науковця “Неповторний світ художника сцени”, де вперше увиразнено різноманіття творчих пошуків відомого українського митця А. Петрицького у контексті розвитку українського театру. Додамо, що статтю було опубліковано з нагоди 90-річчя сценографа. Варто зауважити, що на час появи матеріалу А. Драка ім’я і творчість А. Петрицького вже доволі активно популяризувалися. Почалося все ще у 1968 р., коли завдяки Спільці художників України було організовано велику виставку творів митця. 1971 р. у видавництві “Знання” виходить друком монографія “Анатоль Петрицький. (Нарис творчості)”, автором якої був молодий мистецтвознавець Д. Горбачов [2]. Під час знайомства з матеріалом А. Драка стає помітно, що автору вдалося знайти той “ключик” до відтворення окремих біографічних моментів життя А. Петрицького, що надає змогу більш глибоко поринути у лабіринти його творчих мандрів. Стаття починається такими словами: “Анатолій Галактіонович трохи ображався, коли його називали театральним художником. Сам він вважав себе просто художником” [4, с. 24]. Здається, що таким чином А. Драк відразу наводить проєкцію, збільшує масштаб того простору, який він прагне заповнити особистістю Петрицького. Таким чином, справді творчий простір митця вміщував станковий і монументальний живопис, графіку, плакат, галерею портретів діячів української культури (понад 100 аркушів!), створену на початку 30-х років минулого століття. У статті, до речі, як і на обкладинці журналу, використано окремі із них, зокрема: “Іван Паторжинський на концерті” (кінець 1920-х), “Гнат Юра. Дружній шарж” (1926), “Іван Микитенко” (1930). Таке макетування, на наш погляд, також не випадкове: здається, що у такий спосіб автор статті ніби укрупнює, виокремлює постать свого героя на тлі портретів-шаржів його сучасників, уже із самого початку підкреслюючи: “В якому б жанрі не працював Петрицький, він в усе вносив бунтарський дух новаторських шукань і палаючий темперамент художника-першопрохідця” [4, с. 24].

Подаючи матеріал практично у традиційній формі описово-біографічної статті, А. Драк послідовно зупиняється на конкретних періодах творчості А. Петрицького, виокремлюючи ті особливості, що, на його погляд, були

притаманні кожному із них. Так, наприклад, у перший період це – “бурхливий темперамент, прагнення до піднесеності, святковості, яскравої театральності” [4, с. 25]. Привертає увагу те, як тактовно, навіть обережно мистецтвознавець характеризує заперечення художником методів академічної декораційної школи, характеризуючи його тогочасні емоції і настрої як “полемічний запал”, підкреслюючи водночас незмінний потяг митця до навчання. На переконання А. Драка, на цьому шляху однією із надважливих потреб стало звернення і вивчення А. Петрицьким народної творчості – студіювання української орнаментики, лубка, старовинного живопису. У такому контексті “полемічний запал”, на який вказує мистецтвознавець, набуває ще більшої ваги у скупій суворості форм сценографічного рішення А. Петрицьким однієї із перших програмних вистав Л. Курбаса “Цар Едіп” Софокла (Молодий театр, 1918), у спрощеності малюнка та єдиній стриманій кольоровій гамі, якими позначено оформлення драматичних етюдів Лесі Українки “На полі крові”, “Вавілонський полон”, “У катакомбах», “На руїнах” та у похмурому зображенні А. Петрицьким картин природи у сценографії до драми Г. Ібсена “Велетні півночі” (Перший український театр імені Т. Шевченка, 1921). Усі зазначені стильові особливості почерку митця детально прописані А. Драком у статті не випадково, вони є своєрідною підводкою до тієї принципової характеристики, що стане визначальною для другого періоду творчості А. Петрицького, у межах якого представлено такі його театральні роботи, як оформлення опер “Сорочинський ярмарок” М. Мусоргського та “Тарас Бульба” М. Лисенка, вистава “Вій” (переробка О. Вишні). Це був період, коли сценограф, як і більшість його сучасників, перебував у вирі модної на той час течії – конструктивізму. Проте А. Драк, звертаючись до згаданих вище вистав в оформленні митця, доводить, що своїми роботами, особливо виставою “Вій” (режисер Г. Юра), де простежувалося “поєднання” оголеної конструкції з барвистим, підкреслено умовним декоративним живописом, що нагадував український лубок, а бурлескні костюми утворювали святкове народне видовище, А. Петрицький виразно демонстрував, “що ніякий аскетизм конструктивістських канонів неспроможний убити в ньому живий темперамент, бурхливу емоціональність. Він і тут виявляв себе як природжений живописець, натхненний композитор барв” [4, с. 26].

Наступним етапом творчості митця А. Драк вважає 30-ті роки ХХ ст., коли А. Петрицький виконує оформлення низки вистав на сцені Харківського та Київського театрів опери та балету. Стверджуючи, що саме в цей час остаточно сформувались основні риси обдаровання Петрицького, А. Драк надає таку характеристику його творчості: “Пригас полемічний запал, зникли ризиковані експерименти. З’явилась упевненість майстра, який чудово володіє різноманітними сценографічними прийомами, вільно оперує всіма засобами сценічної виразності: живописом, об’ємом, фактурою, світлом” [4, с. 26]. Цікаво, що й надалі, коли А. Драк звертає увагу на роботи А. Петрицького у театрі імені І. Франка 30–40-х років, саме така синтеза у творчості митця знову привертає його увагу. Наприклад, описуючи постановку драми Ф. Шіллера “Дон Карлос”, він наголошує: “В монументально-архітектурному оформленні

вистави важливим образним елементом була важка середньовічна скульптура”. Прикметним також є те, що й у цьому періоді А. Драк вказує на потяг сценографа до увиразнення яскравої театральності. Згадуючи, як А. Петрицький щодня власноруч розписував задники і куліси до вистави “Ой, не ходи, Грицю...” М. Старицького (1937), він констатує, що “тут вже на всю широчінь і силу розгорнувся його яскравий талант живописця. Вражали сценічні пейзажі з характерними для Полтавщини пагорбами і синьоокими ставками” [4, с. 26].

У своєму дописі А. Драк не оминає і роботу митця над мультиплікаційним фільмом “Ніч перед Різдом” за М. Гоголем, а також його співпрацю з заслуженим ансамблем танцю України під керівництвом П. Вірського, зауважуючи, що в оформлених ним хореографічних картинах “Запорожці”, “Гопак”, “Чумаки” А. Петрицький зарекомендував себе як “натхнений співець краси народної, вдумливий помічник хореографа” [4, с. 27].

Звертає увагу мистецтвознавець і на значення та особливості використання колористики у творчості А. Петрицького. Надаючи їй характеристики “театральної палітри”, А. Драк підкреслює потяг художника до відкритих, насичених кольорів, поєднання яких, на перший погляд, порушувало класичні сполучення, що повинні були утворювати тотальну гармонію. Втім, вважає А. Драк, саме такий метод, спричинений негаснучим зацікавленням А. Петрицького народними джерелами – українською писанкою, лубком, декоративним розписом, – зумовив неповторну манеру митця, позначену надзвичайно виразною барвистістю.

Аналізуючи статтю А. Драка про творчість А. Петрицького, не можна не звернути увагу на композиційну побудову матеріалу, коли автор навдивовижу вдало урівноважує різножанровість, різні стильові уподобання і характеристики митця різних періодів його творчості. Це дає змогу уявити постать сценографа більш об’ємно, повністю оцінити насиченість кожного з періодів, виокремити особливості стильових методів і засобів виразності, що ними характеризуються. Наприклад, неодноразово вказуючи на залюбленість А. Петрицького в український фольклор, А. Драк справедливо зауважує, що митець у своїх сценографічних проєктах “ніколи не зловживав цією пристрастю” і зазначає про присутність у його роботах “динаміки, пориву, неспокій композиційного розв’язання...” [4, с. 27]. У висновку, повертаючись до точки відліку, з якої починається стаття, автор завершує її композиційну побудову так: “Анатолій Галактіонович був у театрі насамперед живописцем. Навіть тоді, коли декорація розв’язувалася засобами архітектури, просторової конструкції, він лишався яскравим самобутнім художником. Оформлення могло бути вкрай лаконічним, стриманим у кольорі, але тоді в дію вступали барвисті костюми, їх нестримна калейдоскопічна гра” [4, с. 27].

І, звичайно, привертає увагу останній вислів, яким А. Драк завершує свій матеріал: “Невгамовний шукач, послідовний ворог застою і фальші, поборник творчої сміливості, невтомний трудівник і натхнений поет – таким був Анатолій Галактіонович Петрицький” [4, с. 27]. На наш погляд, наведеною цитататою увиразнюється не лише багатогранність постаті художника, а й надзвичайно широкий мистецтвознавчий погляд автора матеріалу, який у

журнальній статті, демонструючи фаховий мистецтвознавчий аналіз, спромігся надати надзвичайно об'ємну характеристику однієї із знакових творчих особистостей національної сценографії I половини XX ст.

До абсолютно іншого жанру – критично-аналітичної статті – належить матеріал Аркадія Драка під назвою “Кто они? Куда их гонят?..”, вміщений у п'ятому номері журналу “Український театр” за 1990 р. Цей матеріал є розлогою рецензією на виставу Київського театру імені І. Франка “Санаторійна зона”, поставленої напередодні режисером С. В. Данченком за творами М. Хвильового. Акцентуємо: йдеться про виставу та відгук на неї, що відбулися у 1990 р., – тобто ще за рік до проголошення нашою країною Незалежності, коли ще прізвище автора літературної основи було не до кінця реабілітованим. Втім, заради об'єктивності, варто зауважити, що це було не перше звернення театрів Києва до творчості М. Хвильового. У 1889 р. кияни вже мали нагоду ознайомитися з виставою, що була поставлена режисером О. Ліпциним за новелою М. Хвильового “Я” на сцені експериментального колективу “Театральний клуб”. Хроніку про вистави “Театрального клубу”, зокрема про згадувану, автор цього матеріалу опублікувала в одному з номерів збірника “Театрально-концертний Київ” у тому ж 1989 р. [1].

У ті часи назва статті А. Драка “Кто они? Куда их гонят?..” в окремих читачів журналу “Український театр” викликала певний подив. Адже не всі були ознайомлені з тим фактом, що напередодні самогубства Микола Хвильовий, покликавши друзів, частував їх, жартував, грав на гітарі і декламував саме ці строфи із пушкінських “Бісів”. Потрібно додати, що автор п'єси Ю. Михайлик, інсценізуючи прозу М. Хвильового, не випадково використав цей факт, на який уже на початку рецензії звертає увагу й дописувач. А. Драк загалом високо оцінює драматургічні контамінації – той метод, застосований автором п'єси, який поєднав дві новели М. Хвильового: “Я” (інша назва “Романтика”) та “Повість про санаторійну зону”, – таким чином досягаючи єдності в одному сценічному образі, об'єднавши двох ліричних героїв цих новел в одну особу. А ось надалі, віддавши належне такому методу, А. Драк увиразнює, на наш погляд, ті приховані, можливо навіть підсвідомі шари, пласти світогляду двох авторів – М. Хвильового та Ю. Михайлика, які було втілено на сцені франківців. Дозволю собі доволі розлогу цитату із статті А. Драка, вважаючи, що вона репрезентує не лише мистецтвознавчу думку, а й громадянську позицію її автора: “Хвильовий, романтик революції, з неприхованою силою трагічного світосприйняття відтворює атмосферу двох епох – бурхливого, кривавого, більшовицького Жерміналя, який попри всі жорстокості (аж до матеревбивства) притягав до себе світлими спалахами “загірної комуни”, і безпросвітного сталінського Термідора, символом якого є “санаторійно” безжурна, але потворна і мертвяща “зона” – праобраз майбутнього Гулага або “психушок” застійних часів. Можна лише захоплено дивуватися, – веде далі А. Драк, – провидницькому дару Хвильового, який ще в кінці 20-х років передбачив рік тридцять сьомий і, як злочасний пророк, сам себе прирік на передчасну загибель” [3, с. 8]. А ми, своєю чергою, сьогодні дивуємося і віддаємо належне лаконічній (у межах театральної-критичної рецензії), проте глибокій і сміливій оцінці критика,

виголошеній вже на початку статті. У цьому контексті показовим є те, що надалі, відмічаючи таку театральну-естетичну характеристику вистави, як “інтонація”, обумовлену режисерським прочитанням п’єси, – “уникненням нагнітання пристрастей, “педалюванням” теми, вказівного перста в сьогоднішній день”, – рецензент вказує на візіонерські характеристики, що були притаманні цій виставі загалом і залишаються, на наш погляд, однією із найбільш важливих її критеріїв. А. Драк зазначає: “... події п’єси втрачають свій конкретно історичний зміст, вони піднімаються з мертвящо-ідилічної атмосфери санаторійної зони і підносяться до позачасових, вселенських, апокаліптичних субстанцій... Епоха немов втрачає свої реальні риси, але набуває поетичної оболонки, висвітлюючи філософську суть твору. Не 20-ті, не 30-ті роки, а весь наш XX вік, а можливо, й майбуття наше спливає в уяві” [3, с. 8].

Щодо акторського втілення героїв п’єси, то тут А. Драк висловлює доволі критичні оцінки, вважаючи, що А. Хостікоєву – виконавцеві ролі Анарха, який вирішує роль “засобами пластичної виразності”, “бракує оповідальницької сили, щоб довести її до трагічного катарсису і зачепити, вразити серце глядача” (с. 9). Зазначаючи, що І. Дорошенко в образі Майї-Марії “в ряді епізодів удається переконливо передати ту чи іншу рису цієї зітканої з протиріч натури”, автор висловлює сподівання, що подальша робота акторки над роллю “полягатиме у тому, щоб зібрати в єдине єство тендітність і силу, розум і підступність, цинічну браваду і часом рефлексуючу щирість” (с. 9). Водночас А. Драк абсолютно справедливо зазначає, що окрему невизначеність у розробці сценічних образів можна пояснити недоліками п’єси, “характери у якій не стільки розкриваються у дії, скільки декларуються в діалогах, самовикриваються”, а отже – “не всі актори-виконавці мали виграшний драматургічний матеріал” [3, с. 9].

Звісно, А. Драк не міг обійти у своїй рецензії й визначення ролі сценографії у виставі. Критик зазначає, що задля досягнення відчуття та атмосфери “хімерного середовища” сценограф М. Глейзер та художник зі світла В. Ляцинський вдало застосували принцип речового колажу. І хоча, на думку рецензента, “нагромадження побутових предметів не до кінця набуло пластичної довершеності”, у поєднанні з музикою до вистави, де поряд з мелодіями у стилі ретро була використана музика А. Шнітке, – все це забезпечувало “багатоплановість” сценічного твору та “театральну поліфонію” режисерського рішення С. Данченко [3, с. 9].

Не можна не звернути увагу й на доволі сміливий пасаж, який робить А. Драк щодо визначення місця вистави “Санітарійна зона” у репертуарній афіші театру. Сьогодні навіть важко уявити, що хтось із критиків може наважитися до таких висловлювань та пророцтв щодо вистав на національній сцені чи то постановок конкретних режисерів. Отже, звернемося до цитати із статті А. Драка: “Зараз важко сказати – чи стане вистава франківців подією сезону (після незаперечного успіху спектаклю “Тев’є-Тевель” важко одразу піднести планку художності ще вище)”. А далі, висловлюючи не так художню оцінку вистави, як власну громадянську позицію щодо тем, які вона унаочнює, А. Драк зазначає: “Але одне незаперечно: театр взяв матеріал високого

літературного гатунку, взяв тему, близьку нашому часові. На виставі я згадав чомусь видатний роман “Чума” А. Камю, в якому так точно і так жакливо передано процес “очумлення” нації, вповзання смертоносної чуми в життя... “Санітарійна зона” у своєму плані продовжує тему зрадництва, загального страху і тотального слідкування, маніпулювання громадською думкою” [3, с. 10]. Цими візіонерськими роздумами А. Драка, які, на жаль, не обмежуються дев’яностими роками минулого століття, ми завершуємо наш огляд матеріалів науковця, пролонгуючи й надалі популяризацію його театрознавчої спадщини.

Висновки. На наше переконання, пропоноване звернення та аналіз лише цих двох матеріалів А. Драка є свідченням неабиякого значення дослідника у розвитку української театральної культури, зокрема театрознавства. Театрально-критична спадщина науковця, що зафіксована не тільки на сторінках журналу “Український театр” останньої чверті ХХ ст., а й в інших тогочасних періодичних виданнях у фондах Центрального Державного архіву музею літератури і мистецтва України, потребує подальшого вивчення і ретельного опрацювання. Тільки таким чином, послідовно відроджуючи значущі постаті національної культури, ми зможемо й надалі розвивати інтелектуально-науковий рівень наступних поколінь мистецтвознавців.

Список використаної літератури та джерел

1. Владимірова Н. Три вистави “Театрального клубу”. *Театрально-концертний Київ*. 1989. № 20. С.10–11.
2. Горбачов Д. Анатоль Петрицький. (Нарис творчості). Київ : Знання, 1971. 28 с.
3. Драк А. Кто они? Куда их гонят?... *Український театр*. 1990. № 5. С. 7–10.
4. Драк А. Неповторний світ художника сцени. *Український театр*. 1985. № 4. С. 23–28.
5. Драк А. Олександр Веніамінович Хвостенко-Хвостов. Київ : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. 45 с.
6. Драк А. Українське театральне-декораційне мистецтво. Київ : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1961. 64 с.

References

1. Vladymyrova, N. (1989). Try vystavy “Teatralnoho klubu”. *Teatralno-kontsertnyi Kyiv*, 20, 10–11.
2. Horbachov, D. (1971). Anatol Petrytskyi. (Narys tvorchosti). Kyiv: Znannia.
3. Drak, A. (1990). Kto ony? Kuda ykh honiat?... *Ukrainskyi teatr*, 5, 7–10.
4. Drak, A. (1985). Nepovtornyi svit khudozhnyka stseny. *Ukrainskyi teatr*, 4. S. 23–28.
5. Drak, A. (1962). Oleksandr Veniaminovych Khvostenko-Khvostov. Kyiv : Derzh. vyd-vo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR.

6. Drak, A. (1961). *Ukrainske teatralno-dekoratsiine mystetstvo*. Kyiv : Derzh. vyd-vo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR.

RECOVERING FROM OBLIVION: REASSESSING THE NEGLECTED POTENTIAL OF UKRAINIAN THEATRE STUDIES

Nataliya VLADYMYROVA

*Kyiv National University of Theatre,
Cinema and Television named after Karpenko-Karyi
40 Yaroslaviv Val Str., Kyiv, Ukraine, 01054
e-mail: super-parus64@ukr.net*

This article provides an analysis of the theater-critical legacy of Arkadiy Matviyovych Drak, a prominent theater researcher of the second half of the 20th century. The focus is placed on the reintegration of Drak's name and literary-critical heritage into modern scientific discourse, given the practical marginalization of his visionary contributions in recent decades. Out of the exceptionally broad range of topics addressed by the scholar, two specific areas are examined: the history of national stage design, represented by the essay "The Unique World of the Stage Artist" dedicated to Anatol Petritsky, and the review of the production based on the works of Mykola Khvylovy, titled "Who Are They? Where Are They Being Driven?," which showcases Drak's analytical and critical approach.

The research methodology is based on a historical-biographical approach and a systematic analysis of archival materials, while also incorporating Drak's significant role within the museum field as the deputy director of the Museum of Theater, Music, and Cinema of Ukraine. These materials were originally published in the journal "Ukrainian Theater" during the last quarter of the 20th century. Revisiting them at the current stage allows for a deeper and more comprehensive assessment of specific phenomena within national theatrical culture as well as the professional profile of Arkadiy Drak, whose expertise in scenography was rooted in the creative traditions of his family.

The scientific novelty lies in the reassessment of Drak's professional legacy as a bridge between the historical avant-garde and the contemporary theatrical process. The art historical contribution under study encompasses the interpretation of many aspects of theatrical culture, such as the history of Ukrainian theater, dramaturgy, acting, and stage design. It is established that Drak's courageous civic position, particularly regarding the evaluation of previously suppressed figures like Khvylovy, remains a vital asset for modern art history and the intellectual development of future generations.

Keywords: Arkadiy Drak, Ukrainian theater, theater production, decorative painting, stage artist, Anatol Petritsky, directorial concept, Serhiy Danchenko, Mykola Khvylovy, stage image.

Стаття надійшла до редколегії 18.08.2025 р.

Прийнята до друку 24.11.2025 р.