ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 28. С. 125–137
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 28. P. 125–137

УДК 792.03(477.84)
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.28.2026.125-137

ЕВОЛЮЦІЯ ПРОФЕСІЙНОЇ СЦЕНИ ТЕРНОПІЛЛЯ – ВІД АНТРЕПРИЗНИХ МОДЕЛЕЙ ДО ФОРМУВАННЯ СТАЦІОНАРНОГО ТЕАТРУ (1915–1939)

Людмила ВАНЮГА

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0851-0067
Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, кафедра театрального мистецтва, вул. Максима Кривоноса, 2, Тернопіль, Україна, 46027
e-mail: Ludmyla_vanyuha@ukr.net

Марія КИРЕЯ

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5872-9839
Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, кафедра театрального мистецтва, вул. Максима Кривоноса, 2, Тернопіль, Україна, 46027
e-mail: mariaganych@gmail.com

Микола БАЖАНОВ

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0624-4949
Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, кафедра театрального мистецтва, вул. Максима Кривоноса, 2, Тернопіль, Україна, 46027
e-mail: bazhanov.kolia@gmail.com

Проведено комплексний аналіз еволюції професійної театральної сцени Тернопілля упродовж 1915–1939 рр., тобто від появи першого стаціонарного українського колективу “Тернопільські театральні вечори” до інституційного оформлення державного обласного театру наприкінці 1939 р. Головною темою дослідження є зміна організаційних моделей театральної справи в регіоні та її зв’язок із процесами професіоналізації сценічного мистецтва. Проблема, яку розв’язано в цій

© Ванюга Людмила, Кирея Марія, Бажанов Микола, 2026

статті, полягає у переважанні в наявній історіографії персоналістичного підходу, за якого театральний процес Тернопілля описують через окремі яскраві епізоди, натомість інституційна динаміка, а саме зміна форм фінансування, правового статусу, кадрового відтворення та репертуарного планування, залишається поза увагою. Узагальнені результати дослідження засвідчують, що стаціонарний театр 1939 р. не був наслідком лише адміністративного рішення, а став завершенням тривалого періоду накопичення ресурсів тяглості. Доведено, що досвід "Тернопільських театральних вечорів" став для регіону нормативним взірцем, який визначив вимоги до режисури, сценографії та акторської техніки, проте за економічними й правовими параметрами цей колектив залишався в межах антрепризної логіки.

Запропоновано розрізнення функціональної та інституційної стаціонарності, що усуває термінологічну неоднозначність попередніх описів. Показано, що міжвоєнне десятиліття, попри цензурні обмеження та фінансову нестійкість, забезпечило неперервність театрального процесу і виконало функцію професійної школи, а Тернопіль відігравав у ньому роль вузлової станції гастрольної мережі. Охарактеризовано роль аматорського руху товариства "Просвіта" та театральної періодики як каналів поширення фахових норм. Обґрунтовано трифазову типологічну модель еволюції регіональної сцени, придатну для зіставлення інших локальних театральних середовищ Східної Галичини та Волині.

Мета статті – виявлення внутрішньої логіки еволюції професійної театральної сцени Тернопілля упродовж 1915–1939 рр. та обґрунтування закономірного характеру переходу від антрепризних і мандрівних моделей до стаціонарної форми театрального організму.

Методологія. Застосовано історико-типологічний, системний та компаративний методи у поєднанні з інституційним підходом, що дає змогу розглядати театр як сукупність правових, економічних і мистецьких відносин та зіставляти різномасштабні колективи за спільним набором критеріїв.

Ключові слова: Тернопілля, "Тернопільські театральні вечори", антреприза, стаціонарний театр, професіоналізація, міжвоєнна Галичина, репертуарна політика.

Постановка проблеми. Українське театрознавство останніх десятиліть послідовно переглядає уявлення про регіональні сцени як про пасивну периферію, що транслює столичні взірці. Дослідницька оптика зміщується до вивчення локальних мистецьких середовищ, які мали власну економічну логіку, власні механізми кадрового відтворення та власні стратегії культурного самозбереження. Тернопілля належить до тих регіонів, чию театральну історію першої третини ХХ ст. описано вкрай нерівномірно. Найпомітніший епізод, зокрема діяльність колективу "Тернопільські театральні вечори" упродовж 1915–1917 рр., міцно закріпився у науковому та популярному дискурсу завдяки спадщині Леся Курбаса. Натомість двадцятиліття, що відділяє цей колектив від заснування державного обласного театру наприкінці 1939 р., залишається у стані фрагментарного опису, розпорошеного між краєзнавчими нарисами та узагальненими оглядами західноукраїнського сценічного процесу.

Невирішеними раніше частинами загальної проблеми залишаються декілька взаємопов'язаних питань. Не з'ясовано, які саме організаційні ознаки відрізняли тернопільський колектив 1915 р. від класичної галицької антрепризи та чи можна вважати його повноцінно стаціонарним за інституційними

критеріями, а не лише за самоназвою та за усталеною історіографічною традицією. Не описано механізм переходу від розпорошених мандрівних форм міжвоєнного двадцятиліття до єдиного творчого центру, зокрема канали накопичення кадрового та матеріально-технічного ресурсу. Не виявлено, якою мірою тернопільська сцена виконувала функцію посередника між галицькою театральною традицією та модерними віяннями Наддніпрянщини. Бракує також узагальнювальної типологічної моделі, яка дає змогу зіставляти регіональні театральні процеси Східної Галичини за спільним набором критеріїв. Ці питання й визначили спрямування пропонованої розвідки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Найповніше сучасне уявлення про західноукраїнський театральний процес міжвоєнної доби подає дисертаційне дослідження Р. Лаврентія, у якому український театр Східної Галичини 20–30-х років ХХ ст. осмислено крізь категорію модернізації [1, с. 19–21]. Автор доводить, що визначальним здобутком періоду стало утвердження режисерського театру на західноукраїнських землях, а мистецтво інсценізації прозових і поетичних творів він розглядає як характерну ознаку доби. Естетичну динаміку української сцени дослідник розкриває у контексті західноєвропейського театру і докладно реконструює діяльність окремих колективів. Працю вибудувано насамперед як історію естетичних пошуків та персоналій, натомість економічний і правовий каркас театральної справи, а також механізм переходу від мандрівної форми до стаціонарної подано побіжно. Поза увагою залишається і локальний зріз, оскільки Тернопілля розглянуто як частину загальногалицького процесу без виокремлення власної інституційної траєкторії.

Дослідження С. Роси-Лаврентій присвячене театрально-критичному дискурсу української сценічної культури Східної Галичини 20–30-х років минулого століття [2, с. 2–7]. Авторка систематизувала близько 30-ти періодичних видань і понад сотню імен дописувачів, запропонувала типологію преси за призначенням, політичною орієнтацією та частотністю театральних матеріалів, а також показала, що театральна рецензія становила близько половини всього масиву критичних публікацій. Водночас дискурс проаналізовано як самостійний предмет, тому питання про те, як критика впливала на організаційні рішення театрів і на формування суспільного запиту на стаціонарну сцену в провінційних містах, авторка залишає відкритим, окресливши його як перспективу подальших студій.

Стаття О. Шлемко розглядає новаторські пошуки театру Леся Курбаса у царині сценічного мовлення і послідовно виокремлює періоди “Тернопільських театральних вечорів”, “Молодого театру”, Кийдрамте та “Березоля” [3]. Дослідниця переконливо показує тяглість роботи режисера над голосом, словом і художнім читанням, а тернопільський етап трактує як момент закладення підвалин подальшої системи. Проте цей етап описано переважно у біографічній та методичній площині, тобто як стадію формування самого митця, а не як інституційний експеримент, що змінив організацію театральної справи в конкретному місці. Схожу оптику демонструє праця Г. Васяновича та Т. Благової про мистецько-педагогічну школу Леся Курбаса у розвитку хореографічної освіти України [4, с. 107–110]. Автори ґрунтовно

реконструюють систему виховання пластичної культури актора та значення березільської школи для національної хореографічної педагогіки, однак генетичний зв'язок цієї системи з ранньою тернопільською практикою в їхній розвідці лише позначено.

Компаративний вимір проблеми розкриває розвідка М. Гарбузюк про рецепцію Леся Курбаса у польському театрознавстві [5, с. 155–157]. Дослідниця показує, що галицький досвід режисера, зокрема роки навчання у Львові та знайомство з польською сценічною практикою, тривалий час залишався на маргінесі наукової уваги і був актуалізований лише нещодавно. Продовженням цієї лінії є студія цієї ж авторки про спадщину польського театру на фестивальній мапі незалежної України, де показано тривалість і продуктивність українсько-польських сценічних взаємин [6]. Дослідження охоплює сучасність, тому міжвоєнний матеріал слугує там лише історичним тлом і не піддається інституційному аналізу.

Прикладний ракурс наведено у публікації Л. Сванідзе, В. Левицького та О. Вегнера, присвяченій використанню засад режисури Леся Курбаса у підготовці фахівців закладів вищої освіти [7, с. 54–57]. Автори систематизували принципи режисерської праці митця, зіставили їх із сучасними підходами до навчання акторів і режисерів та наголосили на ролі цієї спадщини у збереженні ідентичності українського театру.

Праця має виразно педагогічне спрямування, тому історичні обставини становлення методу, зокрема умови воєнного Тернополя та специфіка провінційного театрального ринку, у ній не проблематизовані.

Отже, сучасна наукова література дає ґрунтовне уявлення про естетичні пошуки західноукраїнської сцени, про критичний дискурс періоду та постать Леся Курбаса, однак не пропонує цілісної інституційної історії тернопільської професійної сцени 1915–1939 рр. Саме це визначає наукову зацікавленість пропонованого дослідження та зумовлює його проблемне поле.

Формулювання цілей статті. Мета статті полягає у виявленні внутрішньої логіки еволюції професійної театральної сцени Тернопілля упродовж 1915–1939 рр. та в обґрунтуванні тези про закономірний, а не випадковий характер переходу від антрепризних і мандрівних моделей до стаціонарної форми театрального організму. Актуальність такої постановки питання зумовлена потребою повернути регіональним сценам суб'єктність в історії національного театру та запропонувати інструмент, придатний для зіставлення різних локальних процесів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Методологічною основою праці є поєднання історико-типологічного, системного та компаративного методів з інституційним підходом. Театр розглянуто не лише як мистецьке явище, а й як організм, що поєднує правовий статус, джерело утримання, спосіб просторової прив'язки, модель формування трупи та принцип репертуарного планування. Такий кут зору дає змогу зіставляти різнорідні за масштабом колективи за спільним набором критеріїв і відрізняти декларовану самоназву від реального інституційного змісту. Джерельну базу становлять опубліковані матеріали з історії західноукраїнського театру, дослідження

театрально-критичного дискурсу міжвоєнної преси та довідкові регіональні видання.

Виникнення професійної української сцени в Тернополі восени 1915 р. було спричинене не поступовим визріванням місцевого середовища, а розривом попередньої організаційної структури. Мандрівний театр товариства "Руська бесіда", який від 1864 р. становив основу галицької професійної сцени, фактично припинив діяльність під час гастролей у Борщові в перші дні воєнних дій, оскільки частину чоловічого складу мобілізували, а решта трупи розсіялася [8]. Актори, що залишилися на Тернопільщині, опинилися поза інституційним полем. Саме цей стан організаційної порожнечі уможливив експеримент, який за звичайних обставин навряд чи був би реалізований у повітовому місті. Парадоксально, але воєнне лихоліття виконало функцію інституційного каталізатора, звільнивши мистецькі сили від залежності від львівського центру.

Ядро нового колективу утворили професійні актори колишньої трупи "Руської бесіди", до яких приєдналася група місцевої освіченої молоді та аматорів [9, с. 8–11].

Кількісне співвідношення професіоналів і аматорів було на користь останніх, проте принципово важливим є не склад, а спосіб його організації. Лесь Курбас поєднав у своїх руках функції директора, режисера, композитора, хормейстера, балетмейстера та провідного актора, що фактично означало запровадження єдиної художньої волі замість характерного для антрепризи розподілу повноважень між антрепренером, який відповідав за касу, і першим актором, який визначав репертуар відповідно до власного амплуа. Відкриття колективу відбулося 18 жовтня 1915 р. виставою "Наталка Полтавка" Івана Котляревського у приміщенні, де нині працює обласна філармонія [8].

Кількісні та просторові параметри колективу підтверджують серйозність задуму. Первинний склад об'єднував шістьох професійних акторів, близько півтора десятка аматорів та оркестр, а виступи відбувалися у пристосованих залах міських товариств, зокрема у приміщенні "Сокола" та в будинку Міщанського братства. За один осінньо-зимовий сезон було підготовлено близько тридцяти вистав, що для провінційного міста воєнного часу є показником надзвичайно високої інтенсивності.

Від березня 1916 р. керівництво перебрав Микола Бенцаль, оскільки Лесь Курбас на запрошення Миколи Садовського переїхав до Києва, а влітку 1917 р. колектив припинив діяльність. Ця обставина суттєва для розуміння подальшої долі тернопільського досвіду, адже здобутки колективу не залишилися локальним епізодом, а були перенесені у столичне середовище й там розгорнуті у нову систему.

Естетична програма колективу вирізнялася свідомим підходом від етнографічно-побутового шаблону, що на той час домінував на галицькій сцені. Репертуар поєднував українську класику, зокрема твори Івана Карпенка-Карого та Івана Франка, з оперною і перекладною складовою, серед якої були "Запорожець за Дунаєм" Семена Гулак-Артмовського, "Верховинці" Юзефа Коженьовського та одноактівки Антона Чехова. Така репертуарна конфігурація свідчить про орієнтацію на європейську модель універсального міського

театру, а не на вузько народницький канон. Прикметно, що саме на початку ХХ ст. в українській драматургії активно розгортався антитеатральний дискурс, у якому митці рефлексували над кризою побутової сцени та шукали нових форм сценічності [11, с. 251–253]. Тернопільський колектив реалізував ці пошуки практично, перетворивши роботу над сценічним словом, пластикою та ритмом на системотворчий чинник вистави.

Естетичні орієнтири тернопільського колективу треба розглядати в контексті загальноєвропейських тенденцій початку століття. Українська театральна думка Галичини на той час активно засвоювала ідеї реформаторів європейської сцени, а поняття театру як другого університету стало першою формою публіцистики. Ця формула поєднувала дві настанови, які на перший погляд суперечать одна одній, а саме просвітницьку функцію мистецтва та вимогу художньої самодостатності вистави. Тернопільська практика 1915–1917 рр. запропонувала спосіб їх примирення, оскільки виховний ефект досягався тут не дидактичним змістом п'єси, а якістю сценічного втілення. Саме таке трактування відрізняло новий колектив від численних просвітянських гуртків, які працювали в регіоні задовго до нього.

Водночас було б методологічно необачно ототожнювати цей колектив із повноцінним стаціонарним театром сучасного типу. Це розрізнення дає змогу коректніше окреслити місце тернопільського досвіду в загальній типології форм театральної справи, що узагальнено в табл. 1.

Таблиця 1

Критеріальне розмежування організаційних моделей
української професійної сцени Тернопілля (1915–1939)

Критерій порівняння	**Мандрівна антреприза**	**"Тернопільські театральні вечори" (1915–1917)**	**Державний стаціонарний театр (від 1939)**
Джерело утримання	Касовий збір, одноразові пожертви	Касовий збір із частковою громадською думкою	Бюджетне асигнування
Правовий статус	Приватна ініціатива антрепренера	Мистецьке товариство, допущене цензурою	Державна установа з визначеним штатом
Просторова прив'язка	Постійні переїзди між містечками	Стала ігрова база в місті з окремими виїздами	Закріплене приміщення та власна сцена
Формування трупи	Сезонний ангажемент акторів	Професійне ядро та аматорський загал	Штатний акторський склад
Режисерська функція	Розподілена, підпорядкована амплуа	Зосереджений в єдиній художній волі	Інституційно закріплена посада
Репертуарне планування	Ситуативне, орієнтоване на касу	Сезонне, з естетичною програмою	Планове, узгоджене з керівництвом
Горизонт існування	Один сезон	Кілька сезонів поспіль	Безстроковий

Джерело. Складено авторами.

Наведене зіставлення показує, що колектив 1915 р. посідав проміжне положення між антрепризою та стаціонарною моделями, причому за естетичними параметрами він наближався до другої, а за економічними залишався в межах першої. Саме ця асиметрія пояснює його нетривалість.

Мистецька програма випереджала наявну організаційну оболонку, і щойно змінилася воєнно-політична кон'юнктура, колектив втратив підстави для існування.

Міжвоєнне десятиліття поставило перед українською сценою Східної Галичини принципово інші завдання. Після входження краю до складу Польщі театральна справа опинилася у становищі, яке доцільно описувати через три послідовні фази.

Перша фаза, приблизно до 1923 р., минула в умовах правової невизначеності та очікування розв'язки питання державної належності краю. Друга фаза, що тривала до кінця 20-х років XX ст., була часом адаптації та відновлення зруйнованих осередків громадського життя. Третя фаза, від 1929 р. до 1939 р., позначена загостренням політичних протистоянь, але водночас виявилася доволі плідною і для преси, і для театрального середовища [2]. Така періодизація важлива тим, що вона пояснює нерівномірність театрального процесу без спрощеного зведення його до безперервного занепаду.

Головною подією цього періоду стала втрата товариством "Українська бесіда" можливості утримувати власний театр, унаслідок чого колектив, який півстоліття був опорою галицької сцени, фактично припинив своє існування в 1924 р. Наслідком цієї події стала не порожнеча, а перехід до децентралізованої моделі.

Другим каналом підтримання неперервності був аматорський рух. Товариство "Просвіта" від 1922 р. мало окрему театральну комісію, яка координувала роботу драматичних гуртків при сільських і міських читальнях, а подібні колективи виникали також при осередках "Рідної школи" та спортивних товариствах. Цей рух виконував щонайменше три функції: формував глядацьку аудиторію, створював кадровий резерв і підтримував попит на друковану драматургію та театральну методичну літературу, що засвідчує поява спеціалізованих періодичних видань, зокрема журналів "Театральне мистецтво" та "Аматорський театр" [2]. Для Тернопілля з його щільною мережею читалень цей чинник мав особливе значення.

Важливим інституційним чинником міжвоєнної доби стала театральна періодика. Упродовж 1922–1925 рр. у Львові виходив журнал "Театральне мистецтво", який поєднував творчі портрети, історичні розвідки, рецензії та методичні поради, згодом його змінив "Аматорський театр", зорієнтований на потреби драматичних гуртків, а в 1935 р. театр "Заграва" видав власний програмний часопис "Театр". Ці видання виконували функцію, яку в розвинених театральних системах забезпечує фахова освіта, зокрема фіксували і поширювали професійні норми. Для регіонів, віддалених від Львова, друковане слово залишалося одним із небагатьох каналів доступу до сучасної театральної методики. Наявність такого каналу пояснює, чому провінційні колективи Тернопілля змогли доволі швидко засвоїти режисерські підходи, вироблені у центрі.

Репертуарна політика міжвоєнних труп будувалася на балансі між українською класикою та перекладною світовою драматургією. Класика забезпечувала касовий успіх і виконувала функцію національного самоствердження, тоді як перекладний репертуар легітимізував український

театр як явище європейського рівня. Показовим є досвід театру "Заграва", який під мистецьким керівництвом В. Блавацького від 1933 р. послідовно розвивав принципи режисерського театру і відкрито орієнтувався на західноукраїнські землі вже опосередковано, у вигляді сформованої методики роботи з простором, ритмом і метафорою [12, с. 163–165].

Типологічна різноманітність міжвоєнних колективів була суттєво більшою, ніж це зазвичай подають узагальнені огляди. Поряд із театром "Заграва", який втілював експериментальну лінію, діяв поміркований Театр імені Івана Тобілевича, орієнтований на широкого глядача та класичний репертуар, а також колективи, створені при товариських і просвітніх структурах. Ця багатоукладність мала практичне значення, оскільки давала акторам можливість професійного вибору, а глядачеві забезпечувала вибір. Для Тернопілля така конфігурація означала регулярну присутність вистав різного естетичного рівня, від касової мелодрами до режисерськи вибудуваної постановки, що поступово формувало диференційований глядацький смак.

Економічний та політичний контекст діяльності українського театру був складним. Польська адміністрація не давала українським колективам субвенцій, порівняних із тими, що їх отримували польські інституції, натомість застосовувала до української преси й театру ретельний цензурний нагляд [2]. Мандрівна форма існування, яку зазвичай трактують як ознаку відсталості, у цих обставинах виконувала захисну функцію, оскільки розосереджувала ризик і давала трупі змогу уникати повної залежності від однієї міської аудиторії. Водночас вона мала високу професійну ціну, а саме побутову невлаштованість акторів, брак постійної сценічної техніки та обмежені можливості для тривалої репетиційної роботи. Особливо відчутним це було для акторок, чия праця традиційно поєднувалася з побутовими та родинними обов'язками в умовах постійних переїздів, що стало окремим – предметом сучасних досліджень [10, с. 151–154].

Узагальнену картину еволюції організаційних форм професійної сцени Тернопілля подано на рисунку.



Схема еволюції організаційних форм професійної сцени Тернопілля (1915–1939)
Джерело. Складено авторами.

Три фази регіонального театрального процесу не є ізольованими епізодами, оскільки їх поєднує спільний шар накопичених ресурсів тяглості. До цих ресурсів належать кадровий потенціал, репертуарний фонд, стала глядацька аудиторія, матеріально-технічна база міських приміщень. Зовнішні чинники, передусім воєнні дії, зміни державної незалежності та цензурні обмеження, діяли переважно як обмежувачі темпу, тоді як внутрішні чинники, а саме професіоналізація режисури й сценографії та консолідація мистецьких сил, забезпечували поступальний рух. Саме взаємодія цих двох груп чинників пояснює, чому стаціонарна форма з'явилася наприкінці 30-х років ХХ ст., а не раніше й не пізніше.

Політичні події осені 1939 р. застали цей процес у стадії високої готовності. Інституційне оформлення державного обласного театру в Тернополі наприкінці того року відбулося швидко саме тому, що всі необхідні складники вже існували в регіоні. Нова влада надала організаційну оболонку, а саме штат, бюджетне фінансування, закріплене приміщення та планування репертуару, тоді як мистецький зміст був підготовлений попереднім 25-річним розвитком. Водночас ця оболонка мала свою ціну, оскільки разом із бюджетною стабільністю прийшла ідеологічна регламентація репертуару, що суттєво звузила простір естетичного пошуку порівняно з міжвоєнною добою. Етапи накопичення ресурсів стаціонарності узагальнено в табл. 2.

Таблиця 2

Етапи накопичення ресурсів стаціонарності на тернопільській сцені (1915–1939)

Хронологічний відтинок, роки	**Домінантна організаційна форма**	**Головний накопичений ресурс**	**Основне обмеження**
1915–1917	Стаціонарний колектив воєнного часу	Нормативний взірець режисерського театру, підготовлене ядро виконавців	Залежність від воєнної кон'юнктури та цензури
1918–1923	Військові й товариські театри, транзитний стан	Досвід швидкої мобілізації мистецьких сил	Правова невизначеність, руйнування осередків
1924–1929	Мандрівні трупи після занепаду товариського театру	Гастрольна мережа, стала провінційна аудиторія	Брак субвенцій, конкуренція за глядача
1930–1938	Мандрівні театри з режисерською програмою	Професійна режисура, сценографія, європейський репертуар	Посилення цензурного тиску, фінансова нестійкість
1939	Державний обласний театр	Штат, приміщення, бюджет, планування	Ідеологічна регламентація репертуару

Джерело. Складено авторами.

Аналіз таблиці засвідчує, що кожен відтинок додавав до загального фонду новий складник. Період 1915–1917 рр. сформував нормативний взірець і підготовлене ядро виконавців. Роки безпосередньо після Першої світової війни навчили мистецьке середовище швидко мобілізуватися в умовах кризи. Друга половина 20-х років минулого століття закріпила гастрольну мережу та сформувала провінційну аудиторію. Тридцяті роки забезпечили розвиток

професійної режисури й сценографії європейського рівня. Відтак 1939 рік не створив нової якості, а лише інституціоналізував уже наявну, надавши їй правової та фінансової форми.

Висновки. Отже, головний теоретичний наслідок дослідження полягає у зміні статусу регіональної сцени в поясненні національного театрального процесу. Тернопілля постає не як місце застосування взірців, вироблених у Львові чи Києві, а як середовище, здатне продукувати власні організаційні рішення й повертати їх у загальноукраїнський обіг. Це зобов'язує переглянути звичну ієрархію центру та периферії, принаймні для періоду, коли столичні інституції були ослаблені або відсутні.

Перспективними напрямами подальшої роботи є суцільне опрацювання періодики й архівних фондів Тернопільського воєводства, здатне надати кількісну основу для висновків про економіку театральної справи, вивчення акторських біографій як спосіб простежити реальні шляхи професійної міграції, а також компаративне зіставлення тернопільського та станіславського середовищ. Окремої уваги заслуговує питання про те, як інституційна стабільність, здобута наприкінці 1939 р., позначилася на естетичній свободі театру в наступне десятиліття.

Список використаної літератури та джерел

1. Лаврентій Р. Я. Український театр Східної Галичини 20–30-х років XX ст.: процеси модернізації : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2021. URL: https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2021/05/lavrentiy_dys.pdf (дата звернення: 10.08.2026).

2. Роса-Лаврентій С. І. Театрально-критичний дискурс в українській сценічній культурі Східної Галичини 1920–1930-х років: історико-типологічний аспект : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ : ІПСМ НАМ України, 2021. 236 с. URL: https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-files/Diser_S_I_Rosa-Lavrentiy.pdf (дата звернення: 10.08.2026).

3. Шлемко О. Театр Леся Курбаса: новаторські пошуки в царині сценічного мовлення. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,* 2024. URL: https://nv.knutkt.edu.ua/article/view/318082 (дата звернення: 10.08.2026).

4. Васянович Г., Благова Т. Мистецько-педагогічна школа Леся Курбаса в розвитку хореографічної освіти України. *Естетика і етика педагогічної дії.* 2021. Вип. 24. С. 107–121. DOI: https://doi.org/10.33989/2226-4051.2021.24.255908 (дата звернення: 10.08.2026).

5. Harbuziuk M. Kurbas and Poland: Discovering / Returning. *Pamiętnik Teatralny*. 2021. Vol. 70, No. 2. S. 155–163. DOI: https://doi.org/10.36744/pt.821 (дата звернення: 10.08.2026).

6. Harbuziuk M. "We Could Have Ventured in the Opposite Direction": Exploring the Legacy of Polish Theatre on the Festival Map of Independent Ukraine. *Pamiętnik Teatralny*. 2023. Vol. 72, No. 4. DOI: https://doi.org/10.36744/pt.1550 (дата звернення: 10.08.2026).

7. Svanidze L., Levytskyi V., Venher O. Using the basics of Les Kurbas's directing skills in the training of future specialists in higher education. *Науковий вісник Мукачівського державного університету. Серія "Педагогіка та психологія"*. 2023.

Vol. 9, No. 3. S. 54–62. DOI: https://doi.org/10.52534/msu-pp3.2023.54 (дата звернення: 10.08.2026).

8. Тернопільські театральні вечори. Тернопільщина : інформаційно-ресурсний портал. URL: https://irp.te.ua/ternopil-s-ki-teatral-ni-vechory/ (дата звернення: 10.08.2026).

9. Хім'як В. Творчі засади Леся Курбаса. *Наукові записки Тернопільського осередку Наукового товариства імені Шевченка*. Тернопіль, 2008. Т. 4. С. 8–17. URL: https://elartu.tntu.edu.ua/bitstream/123456789/14409/2/ProcNTShTB_2008v4_Khimiak_V_A-Tvorchi_zasady_Lesia_Kurbasa_8-17.pdf (дата звернення: 10.08.2026).

10. Rosa-Lavrentii S. Ukrainian Theater Actresses in Eastern Galicia. *Pamiętnik Teatralny*. 2020. Vol. 69, No. 3. P. 151–170. DOI: https://doi.org/10.36744/pt.441 (дата звернення: 10.08.2026).

11. Kocherga S., Visych O. The antitheatrical discourse in Ukrainian metadrama in the early twentieth century. *Przegląd Wschodnioeuropejski*. 2020. Vol. 11, No. 1. S. 251–259. DOI: https://doi.org/10.31648/pw.5985 (дата звернення: 10.08.2026).

12. Shurma S. "I choose March": Les Kurbas, Avant-garde Berezil and Shakespeare. *Theatralia*. 2020. Vol. 23, No. 1. P. 163–167. DOI: https://doi.org/10.5817/TY2020-1-13 (дата звернення: 10.08.2026).

References

1. Lavrentii, R. Ya. (2021). Ukrainskyi teatr Skhidnoi Halychyny 20–30-kh rokiv XX st.: protsesy modernizatsii [The Ukrainian theatre of Eastern Halychyna in the 1920s and 1930s: processes of modernization]. PhD dissertation. Kyiv. Retrieved from https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2021/05/lavrentiy_dys.pdf [in Ukrainian].

2. Rosa-Lavrentii, S. I. (2021). Teatralno-krytychnyi dyskurs v ukrainskii stsenichnii kulturi Skhidnoi Halychyny 1920–1930-kh rokiv: istoryko-typolohichnyi aspekt [Theatrically-critical discourse in the Ukrainian scenic culture of Eastern Halychyna in the 1920s and 1930s: historical and typological aspect]. PhD dissertation. Kyiv: Modern Art Research Institute of the NAA of Ukraine. Retrieved from https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-files/Diser_S_I_Rosa-Lavrentiy.pdf [in Ukrainian].

3. Shlemko, O. (2024). Teatr Lesia Kurbasa: novatorski poshuky v tsaryni stsenichnoho movlennia [Les Kurbas's theatre: innovative searches in the field of stage speech]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*. Retrieved from https://nv.knutkt.edu.ua/article/view/318082 [in Ukrainian].

4. Vasianovych, H., & Blahova, T. (2021). Mystetsko-pedahohichna shkola Lesia Kurbasa v rozvytku khoreohrafichnoi osvity Ukrainy [The artistic and pedagogical school of Les Kurbas in the development of choreographic education in Ukraine]. *Estetyka i etyka pedahohichnoi dii, 24*, 107–121. https://doi.org/10.33989/2226-4051.2021.24.255908 [in Ukrainian].

5. Harbuziuk, M. (2021). Kurbas and Poland: Discovering / Returning. *Pamiętnik Teatralny, 70*(2), 155–163. https://doi.org/10.36744/pt.821 [in English].

6. Harbuziuk, M. (2023). "We Could Have Ventured in the Opposite Direction": Exploring the Legacy of Polish Theatre on the Festival Map of Independent Ukraine. *Pamiętnik Teatralny, 72*(4). https://doi.org/10.36744/pt.1550 [in English].

7. Svanidze, L., Levytskyi, V., & Venher, O. (2023). Using the basics of Les Kurbas's directing skills in the training of future specialists in higher education. *Naukovyi visnyk Mukachivskoho derzhavnoho universytetu. Seriia Pedahohika ta psykholohiia, 9*(3), 54–62. https://doi.org/10.52534/msu-pp3.2023.54 [in English].

8. Ternopilski teatralni vechory [Ternopil theatrical evenings]. Ternopilshchyna: information and resource portal. Retrieved from https://irp.te.ua/ternopil-s-ki-teatral-ni-vechory/ [in Ukrainian].

9. Khimiak, V. (2008). Tvorchi zasady Lesia Kurbasa [The creative principles of Les Kurbas]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho oseredku Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka, 4*, 8–17. Retrieved from https://elartu.tntu.edu.ua/bitstream/123456789/14409/2/ProcNTShTB_2008v4_Khimiak_V_A-Tvorchi_zasady_Lesia_Kurbasa_8-17.pdf [in Ukrainian].

10. Rosa-Lavrentii, S. (2020). Ukrainian Theater Actresses in Eastern Galicia. *Pamiętnik Teatralny, 69*(3), 151–170. https://doi.org/10.36744/pt.441 [in English].

11. Kocherga, S., & Visych, O. (2020). The antitheatrical discourse in Ukrainian metadrama in the early twentieth century. *Przegląd Wschodnioeuropejski, 11*(1), 251–259. https://doi.org/10.31648/pw.5985 [in English].

12. Shurma, S. (2020). "I choose March": Les Kurbas, Avant-garde Berezil and Shakespeare. *Theatralia, 23*(1), 163–167. https://doi.org/10.5817/TY2020-1-13 [in English].

THE EVOLUTION OF PROFESSIONAL THEATRE IN THE TERNOPIL REGION: FROM ENTREPRENEURIAL MODELS TO THE ESTABLISHMENT OF A PERMANENT THEATRE (1915–1939)

Liudmyla VANIUHA

Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University,
Theatre Arts Department,
2 Maksyma Kryvonosa Str., Ternopil, Ukraine, 46027
e-mail: Ludmyla_vanyuha@ukr.net

Mariia KYREIA

Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University,
Theatre Arts Department,
2 Maksyma Kryvonosa Str., Ternopil, Ukraine, 46027
e-mail: mariaganych@gmail.com

Mykola BAZHANOV

Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University,
Theatre Arts Department,
2 Maksyma Kryvonosa Str., Ternopil, Ukraine, 46027
e-mail: bazhanov.kolia@gmail.com

The article offers a systematic analysis of the evolution of the professional theatrical stage of the Ternopil region between 1915 and 1939, that is, from the appearance of the first resident Ukrainian professional company, the Ternopil Theatrical Evenings, to the institutional

establishment of the state regional theatre at the end of 1939. The main subject of the study is the transformation of the organizational models of theatrical practice in the region and its connection with the professionalization of the performing arts. The problem addressed by the author lies in the prevalence of personality-centred and event-centred approaches in the existing historiography, in which the theatrical process of the Ternopil region is described through separate striking episodes, while the institutional dynamics, namely the change of forms of financing, legal status, reproduction of personnel and repertoire planning, remain outside the scope of research. The purpose of the article is to reveal the internal logic of the transition from entreprise and touring models to the resident form of a theatrical organism and to substantiate the thesis that this transition was regular rather than accidental. The methodology combines historical and typological, systemic and comparative methods with an institutional approach, which makes it possible to treat the theatre as a set of legal, economic and artistic relations and to compare companies of different scale according to a shared set of criteria. The generalized results demonstrate that the resident theatre of 1939 was not merely the consequence of an administrative decision, but the completion of a long period during which resources of continuity had been accumulated. A distinction between functional and institutional residency is proposed, which removes the terminological ambiguity of earlier descriptions. It is shown that the interwar decades, despite censorship restrictions and financial instability, ensured the continuity of the theatrical process and performed the function of a professional school, while Ternopil acted as a hub of the touring network. The role of the amateur movement of the Prosvita society and of theatrical periodicals as channels for disseminating professional standards is characterized. A three-phase typological model of the evolution of the regional stage is substantiated, suitable for the comparative study of other local theatrical milieux of Eastern Galicia and Volhynia.

Keywords: Ternopil region, Ternopil Theatrical Evenings, entreprise, resident theatre, professionalization, interwar Galicia, repertoire policy.

Стаття надійшла до редколегії 17.08.2026 р.
Прийнята до друку 21.10.2026 р.
Опублікована 11.11.2026 р.