VISNYK OF THE LVIV UNIVERSITY

Series Art Studies

Issue 27

Published since 2001

ВІСНИК ЛЬВІВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Серія мистецтвознавство

Випуск 27

Видається з 2001

Ivan Franko National University of Lviv

Львівський національний університет імені Івана Франка

2025

Засновник: ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА

Друкується за ухвалою Вченої ради Львівського національного університету імені Івана Франка (Протокол № 1/12 від23.12.2025 р.)

Реєстрація суб'єкта у сфері друкованих медіа: Рішення Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення №1877 від 30.05.2024 р. Ідентифікатор медіа R30-04899

Двадцять сьомий випуск "Вісника Львівського університету" серії "Мистецтвознавство", що упорядковано й підготовано до друку на факультеті культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка, містить дослідження актуальних питань образотворчого мистецтва, декоративного мистецтва, реставрації, музичного мистецтва, музикознавства, сценічного мистецтва, хореографічного мистецтва.

The twenty-seventh issue of the "Art Studies Series" of "Lviv University's Visnyk", which is prepared by the Faculty of Culture and Arts of Ivan Franko Lviv National University, contains research on current issues in visual arts, decorative arts, restoration, musical art, musicology, performing arts, and choreographic art.

Редакційна колегія:

доц., канд. філологічних наук ***М. Циганик*** (головний редактор), доц., д-р мистецтвознавства ***Н. Сиротинська*** (заступник головного редактора), доц., канд. мистецтвознавства ***О. Плахотнюк*** (відповідальний секретар), доц., канд. педагогічних наук ***Л. Андрощук***, проф., д-р історичних наук ***Р. Берест***, проф., д-р мистецтвознавства ***І. Бермес***, проф., д-р педагогічних наук ***Т. Благова***, доц., канд. педагогічних наук ***А. Бровченко***, доц., канд. мистецтвознавства ***А. Дем'янчук***, доц., канд. мистецтвознавства ***Т. Дубровний***, проф., д-р мистецтвознавства ***О. Клековкін***, доц., канд. мистецтвознавства ***М. Маркович***, доц., д-р історичних наук ***І. Петрова***, доц., д-р мистецтвознавства ***М. Погребняк***, доц., канд. мистецтвознавства ***С. Салдан***, доц., д-р філософії ***О. Спольська***, доц., канд. мистецтвознавства ***Д. Шариков***, д-р габ. ***Piotr Rudzki*** (Вроцлав, Польща), д-р габ., проф. надзвич. ***Magdalena Gołaczyńska*** (Вроцлав, Польща), доц., PhD ***Mayhill Fowler*** (Стетсон, США), проф. ***Michael Dobson*** (Бірмінгем, Велика Британія), доц., PhD ***Pavlo Bosyy*** (Онтаріо, Канада).

Associate Professor Myroslava Tsyhanyk - Responsible for production,
Associate Professor Myroslava Tsyhanyk – Editor-in-Chief,
Professor Natalia Syrotynska – Assistant Editor,
Associate Professor Oleksandr Plakhotnyuk – Managing Editor

Адреса редакційної колегії:
Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Валова, 18, кім. 16,
79008 Львів, Україна
тел.: (38) (032) 2394197

Address of Editorial board:
Ivan Franko National University of Lviv
18, Valova Str., room 16,
UA-79008 Lviv, Ukraine
tel.: (38) (032) 2394197

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

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

Відповідальний за випуск – Мирослава Циганик
Редактори – Руслана Спринь, Леся Бернакевич
Комп'ютерна верстка – Дмитро Топорков

Адреса засновника:
Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, 79008, Львів, Україна

Формат 70x100/16
Ум. друк. арк. 12.
Тираж 100 прим. Зам.
Дата публікації 24.01.2026 р.

© Львівський національний університет імені Івана Франка, 2025

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2025. Вип. 27. С. 3–8
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 27. P. 3–8

О Б Р А З О Т В О Р Ч Е М И С Т Е Ц Т В О.
Д Е К О Р А Т И В Н Е М И С Т Е Ц Т В О. Р Е С Т А В Р А Ц І Я

УДК 77(477.86); 069; 7(091)
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.27.2025.3-8

ОЦІНКА ТВОРІВ 100-РІЧНОЇ ДАВНИНИ З ПРИВАТНИХ КОЛЕКЦІЙ (МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ПОГЛЯД)

Наталія ДЯДЮХ-БОГАТЬКО

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6822-7488
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра соціокультурного менеджменту,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: ndbogatko@gmail.com

Розглянуто проблеми оцінювання творів з приватних колекції початку XX ст. з позицій сучасного мистецтвознавства. На основі особистого дослідницького досвіду порушено питання відсутності об'єктивних критеріїв визначення вартості творів народного декоративно-ужиткового та образотворчого мистецтва в Україні, зокрема на прикладі гуцульських різьблених виробів та картин І. Труша з приватної колекції. Висвітлено складність атрибуції, констатовано брак відкритого доступу до фондових матеріалів, а також невідповідність між ринковою вартістю та мистецькою цінністю об'єктів. Порівняно вітчизняні й світові підходи до мистецтвознавчої експертизи творів мистецтва, акцентовано увагу на необхідності створення національної системи оцінювання та популяризації українського мистецтва як унікального культурного явища.

Ключові слова: мистецька експертиза, образотворче мистецтво, декоративно-ужиткове мистецтво, ринкова вартість, мистецька цінність, фондові колекції, атрибуція.

Хто може оцінити твори мистецтва, ринкова вартість і мистецька цінність яких часто не збігаються, що створює підґрунтя для спекуляції. Зацікавлення тематикою зумовлене виявленням унікальних музейних речей у приватній колекції. Незважаючи на наявність знань у сфері з гуцульської тематики [5] та ознайомлення з основною наукою й науково-популярною літературою, визначення ринкової вартості цих речей є дуже складним.

Роботи, присвячені різьбярству Гуцульщини за останні 15–20 років, створені на основі синтетичних методів дослідження, які передбачають узагальнення знань про особливості, властивості та взаємозв'язки елементів [11]. Доробок у тематиці

© Дядюх-Богатько Наталія, 2025

гуцульської різьби М. Станкевича, П. Жолтовський, Л. Сухої, В. Шухевича набув статусу загальновизнаного, шо іноді створює хибне враження відсутності потреби у нових дослідженнях. Саме на цьому припущенні базується значна частина мистецтвознавчих проблем України.

Дослідником творчості І. Труша є Ю. Ямаш – автор праць, присвячених ідентифікації та атрибуції картин художника [12]. Він захистив дисертацію "Живопис Івана Труша: творчий метод тематичних циклів". Творчу спадщину Івана Труша у контексті культуротворчих процесів на межі XIX–XX ст. досліджувала Н. Пронюк-Возна. Г. Кондаурова надрукувала статтю "Іван Труш у створенні портретної галереї Наукового Товариства імені Шевченка у Львові". О. Сторчай опублікувала в "Народознавчих зошитах" листи доньки І. Труша – Аріадни Труш–Слоневської – з коментарями, що містять як біографічну, так і мистецтвознавчу цінність. Я. Нановський – один із мистецтвознавців, хто писав нариси про Івана Труша, наголошуючи на його індивідуальності і способі засвоєння імпресіоністичних рис.

В українській мистецтвознавчій практиці повторне дослідження до вже досліджених тематик вважаються моветоном. Дослідники часто стикаються з необґрунтованими заборонами на роботу з фондовими колекціями – від рівня завідувача відділу до директора музею. Пояснень таких заборон зазвичай не надано, що ускладнює проведення повноцінного наукового аналізу.

Тим часом ринок мистецької експертизи в Україні перебуває на етапі становлення. У світовій практиці вартість мистецтва – це фінансовий процес потенційної ринкової вартості творів мистецтва, а не естетичний інтерес, хоча суб'єктивні фактори також беруть до уваги.

Крім того, в традиційній світовій практиці виокремлено декілька рівнів на ринку мистецтва: 1) галереї; 2) колекції; 3) аукціони. Тематика арт-ринку активно висвітлюється в столичних колах [1–4, 6, 8–10]. Пишуть галеристи [3], економісти [1, 6], мистецтвознавці.

Формування ціни ґрунтується на економічній логіці: собівартість + можлива кількість + розрекламованість + попит = ринкова вартість. Помилковою вважається практика орієнтації на ціни аналогічних творів, проданих за кордоном на аукціоні.

Загалом для творів мистецтва в Україні вагоме значення має факт офіційного перетину кордону. Про особливості перетину кордону та ухиляння від сплати податку пише Л. Веремій [3]. Вона пропонує готовий рецепт для колекціонерів, що бажають володіти вартісною збіркою: "немає сили, яка б утримувала ціну на твори.... Слід показати, що це мистецтво комусь потрібне. Наше завдання – відкривати імена, озиратися довкола. Полюбити наших художників, створити бренд. Якщо вам не потрібен художник – він нікому не потрібен. Як тільки ми почнемо купувати своїх майстрів, публіка прокинеться" [3].

Якщо з творами образотворчого минулого є вже більш-менш відомі схеми "піднімання" ціни, що досліджено вже в ширшому контексті [12], то з набутками українського декоративно-ужиткового мистецтва все значно складніше.

По-перше, у світовому контексті такі твори або маловідомі, або недостатньо репрезентовані, що ускладнює порівняльний аналіз, те, що здійснювали вітчизняні

науковці кінця XIX – початку XX ст., зокрема популяризацію українського в європейських виданнях німецькою, польською та французькою.

По-друге, багато видів гуцульського мистецтва часто не мають відповідників у світі.

По-третє, більшість творів є анонімними, а авторство, коли вироби створювали колективно, неможливо довести.

Зосередимось на парадоксах ринку та реальності фахової оцінки, тобто на вартості та цінності.

Особливим викликом у сфері оцінювання старовинного гуцульського різьбярства є розрив між ринковою вартістю та мистецької цінності. Вартість визначено економічними чинниками – попитом, маркетингом, статусом колекціонера чи продавця, а також місцем продажу. Мистецька ж цінність формується фаховим середовищем на основі історичного, естетичного та символічного аналізу.

Якщо ж порівнювати експертну оцінку з зарубіжним досвідом, то варто наголосити, що на світовому арт-ринку діє багаторівнева структура оцінювання:

1. Початковий рівень – галереї, де твори виставляють на продаж і де формується перше враження про вартість.
2. Кураторський рівень – музеї та колекції, якими через виставки й наукові тексти підтверджують автентичність і мистецьке значення.
3. Аукціонний рівень – місце, де твір проходить перевірку ринком, а його вартість залежить від попиту та іміджу продавця.

Проте у випадку з гуцульським різьбярством, яке не має сталого ринку за межами України, така модель практично не діє. Таким чином, ціну часто встановлюють приблизно – колекціонер, продавець або ж на підставі емоційних уявлень про “старовинність” і “українськість” об’єкта.

Висновки. Визначено головні компоненти реалістичної оцінки твору як гуцульського різьбярства, так і для іншого твору загалом:

1. Собівартість – витрати на матеріали (дерево, метал, інкрустація), інструменти та працю майстра.
2. Унікальність – наявність або відсутність аналогів (типовий зразок чи винятковий витвір?).
3. Збереженість – реставрація, втрати, втручання.
4. Атрибуція – встановлення авторства або школи.
5. Попит – реальний інтерес ринку та наукового середовища.
6. Документованість – історія побутування, участь у виставках та згадки в літературі.

Оскільки в українському мистецтвознавстві поки що не створено інституційної бази для фахової оцінки декоративно-ужиткового мистецтва, зокрема гуцульського різьбярства, наголошено на необхідності оновлення методологій, створення відкритих баз даних і повернення до практики каталогізації та публічного фахового обговорення.

Акцентовано, що справжня цінність твору полягає в його здатності збереження культурної пам’яті, репрезентації національної ідентичності та здатності бути джерелом натхнення. Ці характеристики не можуть бути визначені лише в грошовому еквіваленті.

Список використаної літератури та джерел

1. Андрощук Г. О., Давимука С. А. Арт-ринок і право слідування в ЄС та Україні: економіко-правовий аналіз. *Socio-Economic Problems Of The Modern Period Of Ukraine – Соціально-економічні проблеми сучасного періоду України.* Економіка та управління національним господарством. 2015. Вип. 11 (111). С. 49–58.

2. Бурнашов І. Ю. Сучасне образотворче мистецтво та арт-ринок в Україні. *ДЗК МК України НПБУ Інформаційний центр з питань культури та мистецтва*. 2013. Вип. 3/5. URL: http://www.nplu.org/storage/file/ Infocentr/Tematich_ogliadi/2013/Art13.1.Pdf (дата звернення: 18.05.21).

3. Веремий Л. Арт-ринок України – рай для спекулянтів. URL: http://ubr.ua/bushttp://www.nplu.org/storage/file/Infocentr/Tematich_*ogliadi/2013/Art13.1.Pdiness-practice/innovation-in-business/art-rynok-ukrainy—rai-dlia-spekuliantov-46182* (дата звернення: 18.05.10).

4. Гай К. Арт-ринок України кінця XX – початку XXI ст.: джерела дослідження. *Народознавчі зошити*. 2012. № 6 (108). С. 1195–1201. URL: https://nz.lviv.ua/archiv/2012-6/20.pdf (дата звернення: 07.10.25).

5. Дядюх-Богатько Н. Й. Мистецтво декорування зброї на Гуцульщині XVIII–XIX століттях. Львів : Вид. Львів. політехніки, 2018. 224 с.

6. Павліченко Н. В. Сучасний український арт-ринок: проблеми і рішення. URL: http://www.ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/6910/ Pavlichenko_Suchasnyi_ukrainskyi_art_rynok.pdf (дата звернення: 12.05.19).

7. Різьба по дереву / Гуцул... все для вас з Карпат (назва з екрану). URL: http://hucul.if.ua/ua/shop/category/76/virobi-z-dereva/r%D1%96zba-po-derevu.html (дата звернення: 07.10.25).

8. Топ 10 найдорожчих аукціонних продажів світового мистецтва. URL: http://polyartgallery.com/2016/04/top-10-naydorozhchih-auktsionnih-prodazhiv-svitovogo-mistetstva/# (дата звернення: 12.05.19).

9. Топ-10 успішних художників України. URL: http://cultprostir.ua/uk/post/top-10-nayuspishnishikh-khudozhnikiv-ukrayini (дата звернення: 25.12.2015).

10. Юрченко І. А. Візуальні й морфологічні закономірності орнаменту гуцульської різьби та їх використання в сучасній мистецько-освітній практиці: автореф. на здоб. наук. ступ. канд мист. : 17.00.06. Львів : ЛНАМ, 2007.

11. Шухевич В. Гуцульщина. Верховина : Гуцульщина, 1997. Ч. 1/2. 352 с.

12. Ямаш Ю. До питання ідентифікації та атрибуції картин Івана Труша. Вісник Львівської національної академії мистецтв. Львів : ЛНАМ, 2018. Вип. 38. С. 162–174.

13. Art Appraisal Guide 2024: 7 Key Insights for Accurate Valuations. *MoMAA*, 2024.

14. Art value vs valuation: navigating the art market appraisal. *Artscapy*, 2024.

15. Fake or Fortune? Art Authentication Rules in the Art Market and at Court. *Cambridge University Press & Assessment*, 2015.

16. Molfar Institute. Investing in Ukrainian Art: Market Analysis and 2024 Insights. *Molfar Intelligence Institute*, 2024. URL: http://www.molfar.institute/en/perspektyvy-ukrainskogo-mystectva-dumky-ekspertiv-v-konteksti-doslidzhennya-molfar-i-spilne-art/.

17. Nesen I. Ukrainian works of folk art through the prism of scientific attribution. *Notes on Art Criticism*, 24. 2024. URL: https://artnotes.com.ua/en/journals/tom-24-1-2024/ukrayinski-tvori-narodnogo-mistetstva-kriz-prizmu-naukovoyi-atributsiyi.

18. Objectivity and valuation in contemporary art history. *Cambridge University Press & Assessment*, 2025.

19. Osadcha K., Baluta V. The influence of modern trends in digital art on the content of training in computer graphics and Digital Design. *Ukrainian Journal of Educational Studies and Information Technology*. 2021. URL: https://amazoniainvestiga.info/index.php/amazonia/article/view/1999 .

20. Rusakov S. Establishment of the Art Market in the Context of Ukrainian Historical and Cultural Processes of the 17th – Early 20th Centuries. *Studia Warmińskie*. 59. 2022. URL: https://czasopisma.uwm.edu.pl/index.php/sw/article/download/8330/6580.

21. Tarasenko H., V. Luhovyi. Modern Art Research Institute of National Academy of Arts of Ukrai).ne. *MIST: Art, history, modernity, theory*. 2022. URL: http://mist.mari.kyiv.ua/article/download/271058/272907 .

22. The Conflict Between Art Market Success and Artistic Quality. 2024. *Art Collector IQ*.

23. The limits of connoisseurship. Attribution issues and mistakes... 2017. *Journal of Art Historiography*.

24. The Price of Art: Uncertainty and reputation in the art field. 2013. *Massachusetts Institute of Technology*.

References

1. Androshchuk, H. O., Davymuka S. A. Art-rynok i pravo sliduvannia v YeC ta Ukraini: ekonomiko-pravovyi analiz. Socio-Economic Problems Of The Modern Period Of Ukraine – Sotsialno-ekonomichni problemy suchasnoho periodu Ukrainy. Ekonomika ta upravlinnia natsionalnym hospodarstvom. 2015, 11 (111), 49–58.

2. Burnashov, I. Yu. Suchasne obrazotvorche mystetstvo ta art-rynok v Ukraini. DZK MK Ukrainy NPBU Informatsiinyi tsentr z pytan kultury ta mystetstva. 2013. Vyp. 3/5. Retrieved from http://www.nplu.org/storage/file/ Infocentr/Tematich_¬ogliadi/2013/Art13.1.Pdf (data zvernennia: 18.05.21).

3. Veremyi, L. Art-rynok Ukrainy – rai dlia spekuliantiv. Retrieved from http://ubr.ua/bushttp://www.nplu.org/storage/file/Infocentr/Tematich_-ogliadi/2013/Art13.1.Pdiness-practice/innovation-in-business/art-rynok-ukrainy—rai-dlia-spekuliantov-46182 (data zvernennia: 18.05.10).

4. Hai, K. Art-rynok Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI st.: dzherela doslidzhennia. Narodoznavchi zoshyty. 2012, 6 (108), 1195–1201. Retrieved from https://nz.lviv.ua/archiv/2012-6/20.pdf.

5. Diadiukh-Bohatko, N. Y. Mystetstvo dekoruvannia zbroi na Hutsulshchyni XVIII–XIX stolittiakh. Lviv : Vyd. Lviv. politekhniky, 2018. 224 s.

6. Pavlichenko, N. V. Suchasnyi ukrainskyi art-rynok: problemy i rishennia. Retrieved from http://www.ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/6910/
Pavlichenko_Suchasnyi_ukrainskyi_art_rynok.pdf (data zvernennia: 12.05.19).

7. Rizba po derevu / Hutsul... vse dlia vas z Karpat (nazva z ekranu). Retrieved from http://hucul.if.ua/ua/shop/category/76/virobi-z-dereva/r%D1%96zba-po-derevu.html.

8. Top 10 naidorozhchykh auktsionnykh prodazhiv svitovoho mystetstva. Retrieved from http://polyartgallery.com/2016/04/top-10-naydorozhchih-auktsionnih-prodazhiv-svitovogo-mistetstva/# (data zvernennia: 12.05.19).

9. Top-10 uspishnykh khudozhnykiv Ukrainy. Retrieved from http://cultprostir.ua/uk/post/top-10-nayuspishnishikh-khudozhnikiv-ukrayini (data zvernennia: 25.12.2015).

10. Yurchenko, I. A. Vizualni y morfolohichni zakonomirnosti ornamentu hutsulskoi rizby ta yikh vykorystannia v suchasnii mystetsko-osvitnii praktytsi: avtoref. na zdob. nauk. stup. kand myst.: 17.00.06. Lviv: LNAM, 2007.

11. Shukhevych, V. Hutsulshchyna. Verkhovyna : Hutsulshchyna, 1997. Ch.1/2. 352 s.

12. Yamash, Yu. Do pytannia identyfikatsii ta atrybutsii kartyn Ivana Trusha. Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv. Lviv : LNAM, 2018. Vyp. 38. S. 162–174.

13. Art Appraisal Guide 2024: 7 Key Insights for Accurate Valuations. 2024. *MoMAA*.

14. Art value vs valuation: navigating the art market appraisal. 2024. *Artscapy*.

15. Fake or Fortune? Art Authentication Rules in the Art Market and at Court. 2015. *Cambridge University Press & Assessment*.

16. Molfar Institute. Investing in Ukrainian Art: Market Analysis and 2024 Insights. 2024. *Molfar Intelligence Institute*. Retrieved from https://www.molfar.institute/en/perspektyvy-ukrainskogo-mystectva-dumky-ekspertiv-v-konteksti-doslidzhennya-molfar-i-spilne-art/.

17. Nesen, I. (2024). Ukrainian works of folk art through the prism of scientific attribution. *Notes on Art Criticism*, 24. Retrieved hrom https://artnotes.com.ua/en/journals/tom-24-1-2024/ukrayinski-tvori-narodnogo-mistetstva-kriz-prizmu-naukovoyi-atributsiyi.

18. Objectivity and valuation in contemporary art history. (2025). *Cambridge University Press & Assessment*.

19. Osadcha, K., & Baluta, V. (2021). The influence of modern trends in digital art on the content of training in computer graphics and Digital Design. *Ukrainian Journal of Educational Studies and Information Technology*. Retrieved hrom https://amazoniainvestiga.info/index.php/amazonia/article/view/1999 .

20. Rusakov, S. (2022). Establishment of the Art Market in the Context of Ukrainian Historical and Cultural Processes of the 17th – Early 20th Centuries. *Studia Warmińskie*. 59. 2022. Retrieved hrom https://czasopisma.uwm.edu.pl/index.php/sw/article/download/8330/6580.

21. Tarasenko, H., V. Luhovyi. (2022). Modern Art Research Institute of National Academy of Arts of Ukrai).ne. *MIST: Art, history, modernity, theory*. Retrieved from http://mist.mari.kyiv.ua/article/download/271058/272907

22. The Conflict Between Art Market Success and Artistic Quality. (2024). *Art Collector IQ*.

23. The limits of connoisseurship. Attribution issues and mistakes... (2017). *Journal of Art Historiography*.

24. The Price of Art: Uncertainty and reputation in the art field. (2013). *Massachusetts Institute of Technology*.

EVALUATION OF 100-YEAR-OLD WORKS FROM PRIVATE COLLECTIONS (AN ART HISTORICAL PERSPECTIVE)

Nataliya DYADYUKH-BOGATKO

Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Socio-Cultural Management,
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: ndbogatko@gmail.com

This article examines the challenges associated with the assessment of artworks from private collections dating back to the early 20th century from the standpoint of contemporary art history. Based on the author's personal research experience, the study addresses the lack of objective criteria for determining the value of folk decorative, applied, and fine arts in Ukraine. Specific attention is given to the analysis of Hutsul wood carvings and paintings by Ivan Trush from a private collection to illustrate these evaluative difficulties.

The research highlights the complexity of attribution, the restricted access to museum fund materials, and the persistent discrepancy between the market value and the artistic value of such objects. A comparison is conducted between domestic and global approaches to art expertise, emphasizing the necessity of establishing a national system for the evaluation and promotion of Ukrainian art as a unique cultural phenomenon. The study establishes that without standardized expertise, the preservation of national heritage within private sectors remains at risk.

Keywords: artistic expertise, fine arts, decorative and applied arts, market value, artistic value, museum collections (funds), attribution.

Стаття надійшла до редколегії 29.09.2025 р.
Прийнята до друку 24.11.2025 р.
Опублікована 24.01.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2025. Вип. 27. С. 9–15
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 27. P. 9–15

УДК 745.52.071.4.072.2/.3.04:27-526.62]:004-028.22](477.83)"20"
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.27.2025.9-15

THE PAINTING CYCLE THE CREATOR'S GAZE BY OLENA KHOMENKO (2021–2022): PROJECTIONS OF THE PAST AND THE PRESENT

Mariana LEVYTSKA

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0977-4470
Lviv Polytechnic National University,
Institute of Printing Art and Media Technologies
Department of Graphics and Book Art,
19 Pid Holoskom Str., Lviv, Ukraine, 79061
e-mail: Mariana.K.Levytska@lpnu.ua

Olena Khomenko is a Lviv-based artist and educator known for her art projects situated at the intersection of painting and traditional tapestry. Her artistic practice integrates the decorative art traditions of the past with the forms and media of contemporary visual expression. This critical review focuses on one of the artist's most recent cycles, *Creator's Point*, initiated in 2021 as an intuitive prefiguration of the dramatic events that unfolded in Ukraine in February 2022.

The artworks created between 2022 and 2024 are based on iconographic material derived from folk religious imagery, the material qualities of fabric as a traditional medium, and the expanded possibilities offered by contemporary technologies for copying and reproducing visual images. In this way, Olena Khomenko's project articulates a comprehensive dialogue between tradition and innovation in contemporary Ukrainian art.

The cycle is analyzed through an interdisciplinary methodological framework employing the concepts of intermediality and intertextuality. This approach allows for the identification of relationships between elements transposed from different visual art techniques, as well as for tracing references among various "texts" of visual culture from both the past and the present.

Keywords: contemporary Ukrainian art, painting, tapestry, religious imagery, intermediality.

Biographical Information

Olena Khomenko was born in 1972 in Lviv. In 1990, she graduated from the Ivan Trush Lviv College of Applied Arts, specializing in textile weaving. In 1999, she completed her studies at the Lviv Academy of Arts.

Over the past two decades, she has been affiliated with the Department of Art of Weaving at Ivan Trush College, as well as with the Department of Graphic Design and Book Art at the Ukrainian Academy of Printing (now incorporated into Lviv Polytechnic National University). Her artistic practice encompasses both artistic textiles and painting, and she actively participates in Ukrainian and international exhibitions. Recent exhibitions include the *Silver Square* Triennial of Painting (Przemyśl, 2021–2022),

© Levytska Mariana, 2025

the 4th Ukrainian Triennial of Artistic Textiles (Kyiv, 2021), the 1st Ukrainian Triennial *Abstract Art* (2022), and the *Silver Square* Triennial of Painting (Przemyśl, 2024).

Olena Khomenko also co-organized the exhibition *Axiology of Tapestry* at the Andrew Sheptytsky National Museum in Lviv (May 2024). She regards tapestry as an organic component of architectural space and as a medium intrinsically related to painting.

This article aims to summarize and analyze Olena Khomenko's art cycle *Creator's Point (Pink Halo)*, which emerged against the background of an intensifying sense of impending catastrophe in Ukraine in early 2022. The role of the visionary artist or artist-guide was consciously assumed by artists of earlier periods, such as the Romantics of the nineteenth century or the Futurists of the twentieth century (Mathieu 1990). Numerous modern artists anticipated cultural transformations that were still in the process of maturation and had not yet fully materialized (Głuchowska 2022, 75). Contemporary art likewise functions as an expression of social crises and ruptures, through which individuals and communities seek meaning and existential support.

Olena Khomenko does not claim the role of a prophet or visionary; however, she notes that the first images of the *Creator's Point* cycle began to take shape in her imagination as early as 2021. A diffuse sense of anxiety – whose cause and meaning were not yet clear to the artist herself – became fully articulated only after February 24, 2022, with the onset of the full-scale invasion of Ukraine.

During the early stages of the war, the artist expanded the cycle with new works reflecting a pulsating sense of anxiety and anticipation of the inevitable (for example, one version of *Pink Halo*). At the same time, this anxiety is permeated by a metaphysical presence – something unknown and incomprehensible – which may be interpreted as a Higher Force or the presence of the Demiurge. Allowing her emotions and intuitive insights to guide her creative process, Olena Khomenko continued to develop the cycle throughout 2022–2023.

The *Creator's Point* cycle consists of eight individual artworks that may function either independently or as a polyphonic "message in many voices." Each canvas can be perceived as a distinct visual statement, while the cycle as a whole reveals a deeper, more complex meaning. From the perspective of conventional art historical analysis, these works may be examined through formalist, iconological, and structuralist approaches (including the concept of the index) (Freeland 2001, 116–117). These methodologies may also be synthesized, with particular attention paid to the symptomatic features of both "modernity" and "timelessness" in Khomenko's work – features manifested as artistic projections from the past into the present.

From this perspective, it becomes possible to discuss the intertextual and intermedial dimensions of Olena Khomenko's artworks within the broader discourse of contemporary Ukrainian art. In the context of this cycle, intertextuality denotes an infinite and temporally unrestricted dialogue of cultural messages (Savchuk 2019, 15–16). The artist herself understands intertextuality as a potential interaction between texts of civilizational development, technology, and mass communication, on the one hand, and texts rooted in folk tradition, religious culture, and the sacred, on the other.

Modern religious (Christian) art has long moved beyond figurative and narrative modes of representation. From Barnett Newman's cycle *The Passion of Christ: Lema Sabachthani* to contemporary Ukrainian interpretations of sacred themes – such as Olha

Fedorova's *Tablets of Rage* (2022) – religious imagery increasingly follows the principles of a specific modern "iconoclasm." This tendency is likewise evident in works produced during recent iconographic plein airs in Novytsia, where artists consciously avoid mimetic representation. Examples include the diptych *Mother/Son* (2023) by Borys Fiodorowicz and *Nativity* (2014) by Krzysztof Sokołowski.

These and similar works interpret spiritual entities as existing beyond the embodiment of tangible forms and beyond the normative figurativeness of anthropomorphic imagery. Drawing on the research of Jonathan Anderson (2023, 22–23) and Rowena Loverance (2007, 13–14) on the (in)visibility of religious experience in contemporary art, it may be argued that Olena Khomenko's cycle – imbued with religious references – possesses pronounced intertextual qualities. As the artist herself notes, her work engages simultaneously with the present – uncertain, disturbing, and disorienting – and with tradition as a stable framework that offers a sense of "sustainability" guaranteed by the Creator.

The concept of the "Creator," articulated in the title of the project, explicitly implies religious references, which are visually echoed in the composition *Golden Halo*. This work may be compared to the imagery of the nimbus as interpreted by the Przemyśl-based artist Małgorzata Dawidiuk, who works with modern Christian iconography and creates deliberately impersonal icons (Dawidiuk 2018, video). In both cases, the image of the Creator is revealed as an emanation of light – manifested as a golden halo – serving both as a tribute to ancient cultural traditions and as a dialogue between contemporary and archaic religiosity. The halo thus functions as an indexical sign of holiness.

However, in Khomenko's work the white rectangular background is no less significant than the halo itself. This white field is not merely a sign of absence or emptiness; it also signifies presence – albeit invisible presence – thereby activating a metaphysical dimension of perception (Silvashi 2020, 173–175).

Within the *Creator's Point* cycle, halos appear in graphic, achromatic, and chromatic forms, including gold and vivid pink. It is notable that the cycle was initially entitled *Pink Halo*. This intense pink hue, dominant in many compositions, immediately captures the viewer's attention. Rather than being interpreted simply as part of the artist's preferred palette of blue-violet-pink tones, this color evokes associations with so-called "Instagram pink" – a glamorous shade linked to luxury, commercialization, and the everyday consumerization of the sacred. Such color is often encountered in provincial rural churches. According to the Pantone classification, it is described as an "audacious saturated pink with a purple tint," radiating passion and delight while simultaneously signaling danger. In Khomenko's work, this pink appears to warn against the devaluation of fundamental spiritual constants.

When analyzing Olena Khomenko's cycle within the broader Ukrainian context of "working with color," further parallels become evident. The artist acknowledges the influence of Tiberii Silvashi, whose practice is associated with neo-formalism. Silvashi explicitly declares his departure from figurative painting, presenting the image not as a "window onto the world," but as a surface where color, texture, and form interact autonomously (Silvashi 2020, 194).

A similar approach can be observed in the work of Anatoliy Kryvolap, who employs highly saturated colors both in narrative and abstract painting – as seen in his

exhibition *Pershoobrazy* at the M17 Contemporary Art Center (April 2024) – and in sacred art, notably in the church murals of the village of Lypivka near Kyiv (2014–2022).

The prominent role of pink in Khomenko's compositions (for example, *Pink Day*) aligns her work with religious compositions by other Ukrainian artists, including Olena Smaha's icon *Revelation of Christ* (2016), created within the Novytsia workshops, as well as icons by Khomenko's student Yaryna Movchan, such as *Stigmata of St. Francis* (2023). By employing the language of contemporary color, these artists appeal to mass religious visual culture while simultaneously achieving deliberate figurative and emotional intensification.

In the unfolding analysis of the *Creator's Point* cycle, the concept of intertextuality – both in its direct and indirect manifestations – acquires particular significance. Since a point or dot is the most elementary graphic symbol, it functions as a highly capacious communicative sign. In visual culture, its representation carries powerful symbolic meaning. For instance, in Sokołowski's icon *Nativity*, the point appears as a metaphor for the Incarnation. A point marked on a surface – paper, canvas, or wall – signals creative impulse and concentrated energy. Moreover, a point may be understood as the projection of a line or a ray, epitomizing both "beginning" and "end" within the theory of expressionism, as articulated by Wassily Kandinsky (1946, 44–45). This recalls medieval scholastic imagery of the Creator as a builder wielding a compass, positioned at a specific point as the pivot of the universe.

Should the viewer seek such points in Olena Khomenko's cycle? Indeed, they are present in two forms: drawn as graphic signs and manifested as perforated holes. The artist notes that her experiments with perforation began as early as 2014. Her work *Light of Every Day* developed interactively through the daily addition of a new hole, forming over time. Meanwhile, *Blue Light*, composed of a constellation of golden dots, reflects projections of light rays and refers to the metaphysical essence of light.

The concept of intermediality is likewise essential for interpreting Khomenko's works and analyzing their morphology and figurative structure. The term "intermedia," introduced by Dick Higgins in 1965, denotes the fusion of multiple art forms, though intermedial practices have a long history in art and craft traditions (Higgins 2001). Today, intermediality – understood as the interaction of different artistic media, techniques, and genres – has become increasingly prominent in contemporary art (Savchuk 2019, 16).

An illustrative example is Borys Fiodorowicz's work *VeroNika*, which demonstrates the comprehensive potential of intermediality by referencing Christ's sacrifice and redemption through the imitation of fabric resembling a bloodstained tablecloth. The title itself operates as a wordplay, simultaneously invoking the Gospel narrative and alluding to the ongoing war in Ukraine, with its daily civilian casualties and the implicit message that "truth will prevail."

In contemporary artistic practice, intermediality may entail:

– the use of material and technological capabilities drawn from diverse media, beyond classical artistic models;

– the combination of different techniques and materials within mono-media or multimedia cultural texts;

– the "translation" of conventional artistic languages into non-conventional forms.

As a trained textile artist, Olena Khomenko deeply embeds references to weaving and stamp printing–two fundamental textile techniques – within her artistic language. Tapestry and textile art, rooted in the Latin *texere* ("to weave"), may themselves be understood as a form of "text" that imposes rhythmic and ordered narration. The specific manifestations of intermediality in Khomenko's work can be further elucidated through Virginia Postrel's study of fabric (Postrel 2024), which argues that textile technologies underpin systems of calculation, trade, and even digital networks – the World Wide Web itself being a conceptual extension of weaving.

These textile processes and modes of "thinking with thread and canvas" resonate throughout Khomenko's cycle. First, this is evident in the consistent flattening of three-dimensionality into planar form, from her early textile works of the 1990s to her recent paintings. She employs either expansive white backgrounds or densely imprinted surfaces composed of repeating elements and interwoven lines reminiscent of threads. Second, a pronounced thread-like structure emerges in her latest paintings, visible in tangled linear motifs and the textured surfaces of the canvases themselves.

Driven by the necessity of technological transformation, Khomenko seamlessly merges printing and painting techniques. She combines stamp printing on fabric, photocopying technologies of the 1990s, and contemporary digital image processing and printing. The composition *Everyday*, for instance, functions as a hybrid of traditional stamp printing and modern digital reproduction. Using black-and-white reproductions of Ukrainian folk glass icons (such as Crucifixion imagery), the artist digitally transforms and multiplies these motifs. As with the halo – both a sign and an image of holiness – this repetition reflects the convergence of ancient tradition and contemporary practice.

The phenomenon of duplication in contemporary art may be interpreted through various theoretical lenses, ranging from Walter Benjamin's concept of mechanical reproduction to the strategies of Pop Art. Nearly a century ago, Benjamin warned of the dangers inherent in endless replication, highlighting its technical and ethical limitations (Benjamin 2008; Mitchell 1995, 209–210). While replication was initially seen as an index of the loss of the artwork's "aura," in Khomenko's project it signals the erosion of the aura of the sacred itself.

At the same time, repetition as an artistic strategy draws upon craft traditions characterized by the monotony of mechanical actions such as stamping and weaving. This monotony possesses a calming, stabilizing effect–particularly significant in times of war and social turbulence. Visual and verbal repetition also enhances expressive intensity. Umberto Eco emphasized repetition as a means of highlighting what is most important, noting its affinity with recitative forms used in ritual contexts (Eco 2009, 48–50).

Such formal strategies are evident in the works of Ostap Lozynskyi and Borys Fiodorowicz's diptych *Our Lady of Częstochowa*, which resonate with Khomenko's work in their meditative and metaphorical character. Repetition also evokes temporal duration and the cyclical nature of human existence. Khomenko has noted that *Everyday* embodies a symbolic calendar of wartime experience, referencing the daily reports of soldiers' burials in Lviv. Though its elements appear identical, each bears subtle variations and individual character.

Structurally, this composition resembles a modular calendar grid – another manifestation of intermediality. In this respect, it may be juxtaposed with Sasha

Bychenko's *Calendar* (2024), created using a manual office stamp, where dates and months "float" within a disrupted grid. Both works convey subjective experiences of time – time as structured order and time as fluid, unpredictable presence.

Olena Khomenko's technique, which at first glance resembles traditional painting, in fact integrates sketching, digital processing, printing on fabric, and hand painting. She also employs transformed collage techniques, creating multilayered surfaces that oscillate between transparency and density. The relationship between image and technique – between meaning and form – is fundamental to her practice. Unlike classical oil painting, which conceals the structure of the canvas, Khomenko deliberately reveals the underlying framework, merging the essence of weaving (fibers, threads, interlacing) with schematic markings of lines and dots.

In **conclusion**, Olena Khomenko's *Creator's Point* cycle may be understood as a metaphorical projection from the past into the present. This projection unfolds through references to ancient Ukrainian art, dialogues between modernity and tradition, and the synthesis of archaic imagery with contemporary technological tools. The forms and media employed in Khomenko's work, together with her distinctive artistic language, are grounded in an intermedial approach to painting. As the artist herself observes, digital processing has become one of the tools that expands artistic possibilities, yet she remains deeply committed to the handmade dimension of her practice, valuing her experience in artistic textile as an essential foundation.

References

1. Anderson, Jonathan A. (2023). "The New Visibility of Religion in Contemporary Art: Four Interpretive Horizons." In *Religion and Contemporary Art: A Curious Accord*, edited by Ronald R. Bernier and Rachel Hostetter Smith, 21–36. New York : Routledge.

2. Avramenko, Oleksandr. (2022). *Enerhiia chystoho koloru. Rozpysy tserkvy Pokrovy Presviatoi Bohorodytsi v seli Lypivka (2014–2022)*. https://antikvar.ua/energiya-chystogo-koloru-rozpysy-tserkvy-pokrovy-presvyatoyi-bogorodytsi-v-seli-lypivka-2014-2022/

3. Benjamin, Walter. (2008). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. London : Penguin.

4. Dawidiuk, Małgorzata. (2018). *Nieistniejące istnienie* [video]. https://www.youtube.com/watch?v=OZN8IiC5B98&t=222s

5. Eco, Umberto. (2009). *The Infinity of Lists: An Illustrated Essay*. Translated by Alastair McEwen. New York : Rizzoli.

6. Freeland, Cynthia. (2001). *Art Theory: A Very Short Introduction*. Oxford : Oxford University Press.

7. Higgins, Dick, and Hannah Higgins. (2001). "Intermedia". *Leonardo* 34 (1): 49–54.

8. Kandinsky, Wassily. (1946). *On the Spiritual in Art*. New York: Solomon R. Guggenheim Foundation.

9. Loverance, Rowena. (2007). *Christian Art*. Cambridge, MA : Harvard University Press.

10. Mathieu, Pierre-Louis. (1990). *The Symbolist Generation, 1870–1910.* New York : Skira.

11. Mitchell, W. J. T. (1995). "What Is Visual Culture?" In *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside: A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892–1968)*, edited by Irving Lavin, 207–217. Princeton, NJ : Princeton University Press.

12. Postrel, Virginia. (2020). *The Fabric of Civilization: How Textiles Made the World.* New York : Basic Books. Ukrainian translation by O. Tilna. Lviv : Fabula, 2024.

13. Silvashi, Tiberii. (2020). "Pro potoky chasu ta riky koloru." In *Derevo Odisseia: Esei, teksty, foto*, 194–201. Kyiv : ArtHuss.

14. Yates, Timothy. (1990). "Jacques Derrida: 'There Is Nothing Outside the Text.'" In *Reading Material Culture: Structuralism, Hermeneutics, and Post-Structuralism*, edited by Christopher Tilley, 207–209. Oxford : Basil Blackwell.

ЦИКЛ ЖИВОПИСУ "ПОГЛЯД ТВОРЦЯ" ОЛЕНИ ХОМЕНКО (2021–2022): ПРОЄКЦІЇ МИНУЛОГО ТА ТЕПЕРІШНЬОГО

Мар'яна ЛЕВИЦЬКА

Національний університет "Львівська політехніка"
Інститут поліграфії та медійних технологій
кафедра графіки та мистецтва книги
вул. Під Голоском, 19, Львів, Україна, 79061
e-mail: Mariana.K.Levytska@lpnu.ua

Олена Хоменко – львівська художниця та педагогиня, відома своїми художніми проєктами, розташованими на перетині живопису та традиційного гобелена. Її художня практика поєднує традиції декоративного мистецтва минулого з формами та засобами сучасного візуального вираження. Цей критичний огляд зосереджений на одному з найновіших циклів художниці – "Точка творця", започаткованому у 2021 році як інтуїтивне передвіщення драматичних подій, що розгорнулися в Україні у лютому 2022 року.

Твори мистецтва, створені між 2022 та 2024 роками, базуються на іконографічному матеріалі, отриманому з народних релігійних образів, матеріальних якостях тканини як традиційного засобу та розширених можливостях, що пропонуються сучасними технологіями для копіювання та відтворення візуальних образів. Таким чином, проєкт Олени Хоменко артикулює всебічний діалог між традицією та інноваціями в сучасному українському мистецтві.

Цикл аналізується через міждисциплінарну методологічну рамку, використовуючи концепції інтермедіальності та інтертекстуальності. Такий підхід дає змогу виявити зв'язки між елементами, транспонованими з різних технік візуального мистецтва, а також простежити посилання серед різних "текстів" візуальної культури як минулого, так і сьогодення.

Ключові слова: сучасне українське мистецтво, живопис, гобелен, релігійна образність, інтермедіальність.

Стаття надійшла до редколегії 29.09.2025 р.
Прийнята до друку 24.11.2025 р.
Опублікована 24.01.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2025. Вип. 27. С. 16–28
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 27. P. 16–28

М У З И Ч Н Е М И С Т Е Ц Т В О

УДК 782.1(=161.2)(100)
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.27.2025.16-28

ПРОПАГУВАННЯ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ “ПЕРЕМИСЬКОЇ ШКОЛИ” ТА ЇХ ПОСЛІДОВНИКІВ В УКРАЇНСЬКІЙ ДІАСПОРІ

Ганна КАРАСЬ

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1440-7461
Карпатський національний університет імені Василя Стефаника,
кафедра методики музичного виховання та диригування,
вул. Шевченка, 57, Івано-Франківськ, Україна, 76000
e-mail: hanna.karas@cnu.edu.ua

Висвітлено творчість представників “перемиської школи” (Михайла Вербицького, Івана Лаврівського) та їх послідовників (Віктора Матюка, Порфирія Бажанського, Сидора Воробкевича, Йосипа Кишакевича), що зумовлена прагненням осмислювати це явище у контексті присутності її у світовому культурному просторі. Метою нашої розвідки є дослідження поширення хорових творів зазначених композиторів в українській діаспорі. З’ясовано, що вони були фактором збереження української національної ідентичності і пропагувалися за межами України з кінця XIX та впродовж всього XX ст. Процес дослідження простежено в контексті різних країн (Австрії, Чехословаччини, Польщі, Італії, США, Канади, Великої Британії), хорових колективів та окремих диригентів. Звернено увагу на виконання творів представників “перемиської школи” та їх послідовників під час відзначення 1000-ліття хрещення Руси-України. Поєднано загальнонаукові та спеціальні мистецтвознавчі, зокрема історико-культурологічний та феноменологічний, методи. Зазначений методологічний підхід надає змогу розглянути популяризацію творчості композиторів “перемиської школи” як результат зусиль представників різних сфер музичного мистецтва (диригентів, учасників хорових колективів, музикознавців, критиків), створення культурно-музичної практики в умовах еміграції як феноменального явища. Наукова новизна дослідження полягає у комплексному висвітленні резонансу творчості композиторів “перемиської школи” у світі на основі мало вивчених і нових джерел та введенні їх до наукового обігу. Актуалізація хорової спадщини композиторів “перемиської школи” українською діаспорою в умовах еміграції була фактором збереження її національної і культурної ідентичностей, маніфестацією незламності духу нашого народу, який боровся за незалежність і свободу, засобом популяризації і утвердження її у світовому культурному просторі.

Ключові слова: композитори, “перемиська школа”, хорові твори, хорове виконавство, українська діаспора.

© Карась Ганна, 2025

Розквіт українського музичного життя у Перемишлі в першій половині XIX ст., так звана "Перемиська доба", зумовив могутній поштовх культурномута національному відродженню українців Галичини. Особливо важливою у цьому процесі була роль української греко-католицької церкви на чолі з єпископом Іваном Снігурським. У цей період засновуються перші музичні та освітньо-виконавські інституції – Дяко-вчительский інститут (1817), катедральний хор (1828) і хорова школа (1829). Юрій Ясіновський наголошує, що за активної участі вихованців інституту був створений хор, "…найздібніші учасники якого – Михайло Вербицький та Іван Лаврівський – співаючи та орієнтуючись на спадщину великого Дмитра Бортнянського, не лише відродили національні професійні основи української музики, але й сформували так звану перемиську композиторську школу" [29].

Любов Кияновська на основі тривалого і багатоаспектного вивчення творчої спадщини представників "перемиської школи" розглядає цей композиторський напрям "як культурологічну, естетико-філософську категорії", "філософсько-суспільний феномен", що враховує "її широкий європейський контекст та спеціальну роль в історії української культури загалом" [10].

Жанрово-стильові моделі представників "перемиської школи (М. Вербицького, І. Лаврівського) та їх послідовників (В. Матюка, П. Бажанського, С. Воробкевича, Й. Кишакевича), сформовані під впливом західно-європейської хорової літератури й пісень, що виконувалися в чоловічих хорових товариствах Німеччини (*Liedertafel*), вирізнялися строфічністю форми, легкістю хорової фактури та чотириголосним складом. Засади романтизму, утверджені М. Вербицьким та однодумцями, позначилися на художньому світобаченні композиторів кінця XIX–XX ст. Хорові твори представників "перемиської школи" та їх послідовників пропагувалися українською діаспорою з кінця XIX і впродовж усього XX ст.

Австрія. Найдавнішою українською церквою за межами автохтонних земель є церква св. Варвари у Відні (від 1774 р.), що збереглася до сьогодні як греко-католицький осередок і один із світових духовних центрів українства. При ній упродовж понад двох століть (від 1803 р.) діє церковний хор, завдяки якому акумульовано надбання національної культури, що репрезентуються світовій спільноті та водночас є взірцем для подібних колективів української діаспори. Л. Кияновська вважає, що художній рівень цього хору на початку XIX ст. був дуже високим, оскільки до його складу в 1809 р. перейшли численні учасники придворної капели князя Андрія Розумовського – високомистецького колективу [11, с. 18]. Тоді у репертуарі хору переважали твори Д. Бортнянського та М. Березовського. Саме цим співом захопився тодішній парох І. Снігурський, майбутній єпископ. Отже, богослужбово-музичний ідеал хорового звучання капели не тільки зберігався завдяки хору церкви св. Варвари, а й був запроваджений єпископом І. Снігурським у Галичині під час формування "перемиської школи", яка, за висловом дослідниці, "визначила парадигму розвитку галицького хорового мистецтва на наступний період" [8, с. 78]. Наприкінці XIX ст. у хорі, яким опікувався о. Володимир [Домет] Садовський (від 1894 р.), співали не лише українці

(русини), а й словаки, хорвати, чехи та німці. До творів Д. Бортнянського, М. Березовського тоді долучили "Службу Божу" о. М. Вербицького. 2 травня 1899 р. у Великому залі Віденського купецького союзу відбувся самостійний духовний концерт хору, в якому виконувався твір "Свят" М. Вербицького. Вершиною діяльності мішаного хору при церкві св. Варвари під керівництвом о. В. Садовського став концерт 17 квітня 1900 р. в залі "Bosendorfer'a" під протекторатом архикнягині Марії-Валерії на користь католицької молоді. У програмі концерту був твір "Іже херувими" М. Вербицького-В. Садовського [5, с. 131]. Традиція виконання творів композиторів "перемиської школи" тривала під багаторічним керуванням Андрія Гнатишина (1906–1995), який вбачав своє першочергове завдання в збереженні унікального українського духовного співу. В репертуарі колективу й надалі залишалися Літургія М. Вербицького та оригінальні твори С. Воробкевича.

З Віднем пов'язана діяльність культурно-просвітницького товариства студентів-українців з Галичини "Січ", заснованого у 1868 році. "Український Мужеський Хор", як секція "Січі" став об'єктом уваги віденської преси та австрійських музикантів. Під час Шевченківських концертів січовий хор у березні 1875 р. виконує композиції С. Воробкевича, у 1884 – М. Вербицького. Тож українським хорам у Відні належить першість у пропагуванні творів композиторів "перемиської школи" за межами етнічних українських земель.

У міжвоєнний період важливі культурні осередки української еміграції сформувалися в *Чехословаччині.* Аналіз програм Шевченківських святкувань засвідчує участь різноманітних хорів, які виконували твори М**.** Вербицького, С. Воробкевича [2]. Однією із головних постатей українського хорового процесу у післявоєнній Чехословаччині є Л. Довгович. Від 1985 р. він – організатор і керівник Українського мішаного хору "Карпати" в Кошице, з яким виступав в Україні та в багатьох країнах Європи [20]. Хор виконує літургійні твори М. Вербицького. На греко-католицькому богословському факультеті Пряшівського університету (Словаччина) у 1993 р. було створено чоловічий богословський хор св. Романа Солодкоспівця під керівництвом П. Василя [30], у репертуарі якого були твори М. Вербицького.

У міжвоєнний період проявляється діяльність непересічного диригента, основоположника професійного хорового співу в Східній Галичині – Д. Котка (1892–1982) [4]. За зразком українських професійних мандрівних капел перших десятиліть XX ст. він створив у 1921 р. на території *Польщі* (табори Ланьцут, Каліш, Стшалково) та Східної Галичини з інтернованих вояків Української Народної Республіки перший професійний мандрівний український хор. Професійний статус колективу Д. Котка як концертного комерційного підприємства підтверджувався офіційними санкціями польської влади (1924). Концертно-гастрольна діяльність хору Д. Котка проводилася на підставі ліцензії міністерства освіти і патенту на концертування територією всієї тодішньої Польщі. Хори диригента вражали вокальною культурою й високою майстерністю. Коли хор став мішаним (1925), репертуар був доповнений оригінальними творами М. Вербицького, С. Воробкевича та В. Матюка й отримав високу оцінку провідних діячів музичної культури Галичини та Польщі, зокрема Філарета Колесси та Станіслава Людкевича.

У 1923–1939 рр. робота із задоволення матеріальних та духовних потреб української еміграції відбувалася під егідою "Українського Центрального Комітету" – найбільшої організації у Польщі. У 1941–1944 рр. ця культурно-просвітницька місія тривала завдяки Українському освітньому товариству в Ярославі, за якого відбувалися концерти-академії на честь Тараса Шевченка з виконанням "Заповіту" М. Вербицького хорами під керівництвом Осипа Залеського, Ярослава Михальчишина.

Провідним українським церковним хором у повоєнній Польщі був колектив "Горі Серця" з Перемишля під керівництвом Володимира Пайташа, який пропагував твори М. Вербицького, А. Нанке, В. Серсавія, В. Матюка [17, с. 10]. Крім Літургій, у виконанні цього хору звучали концерти релігійної музики. В. Пайташ був великим подвижником української духовної хорової музики в Польщі, а за відданість УГКЦ його двічі арештовували. Після заснування УСКТ В. Пайташ працює в Народному домі Перемишля (з 1956 р.), а в 1957 р., коли були дозволені греко-католицькі богослужіння, організовує і очолює там церковний хор "Горі Серця" [19], з яким гастролював у багатьох воєводствах Польщі.

Чоловічий хор "Журавлі" УСКТ був створений в Сьрудборові біля Варшави під орудою Ярослава Полянського (1972). З 1983 р. його очолював Роман Ревакович. Колектив бере участь у авторитетних польських фестивалях і акціях, здійснює гастролі до США та Канади, записує платівки. Репертуар хору поповнюється творами С. Воробкевича. Я. Полянський плідно працював на ниві музичної фольклористики. Понад 200 пісень він опрацював для хору, упорядкував збірку хорових творів, у якій є обробки народних пісень, зокрема "Що ж я буду, бідний, діяв", за В. Матюком.

В умовах таборів ДіПі в країнах Європи, зокрема в Німеччині, після Другої світової війни розвивалася музична освіта українців, до якої були залучені колишні професори консерваторій Львова та Києва. Двічі на рік влаштовували публічні академ-концерти. Програми таких виступів засвідчують, що педагогічний репертуар складався з творів західноєвропейської класики та українських композиторів, зокрема В. Матюка. Серед викладачів був композитор та музиколог З. Лисько, який в цей час активно співпрацював із редакцією "Українського Самостійника" (Мюнхен, Німеччина), де систематично публікувалися його статті на музичні теми. Вони були присвячені персоналіям, у тім числі о. П. Бажанському [13]. 1980 р. в Німеччині постає чоловічий хор "Україна" під керівництвом Є. Задарка, в репертуарі якого були літургійні твори М. Вербицького [21].

У духовних навчальних закладах діаспори музичній освіті приділялася увага. Від 1897 р. згідно з окремим актом Папи Льва XIII у *Римі* діє Українська Папська Колегія св. Йосафата, в якій готують священників для України та діаспори. Там діяв хор семінаристів, який, крім богослужінь, часто брав участь у святкових заходах. Так, у програмі святкової академії на прославу митрополита Й. В. Рутського з нагоди 300-річчя від дня його народження (1937) у виконанні хору семінаристів були хорові твори Й. Кишакевича [15, с. 42].

Українська діаспора у *США* була однією із найбільш організованих. Від 1914 р. там діє організація "Український народний союз" (УНС). Відзначення в 1904 р. першого десятиліття від часу створення засвідчило її потужність. На концерт, який відбувався в найбільшому залі місцевого театру, прибули не тільки українці, а й американці. Хори співали пісні М. Вербицького: "Заповіт" на слова Т. Шевченка та "Ще не вмерла Україна" (текст П. Чубинського). Виконання мистецької програми засвідчило високу музичну культуру українців, яка була відкриттям для американських музикантів [6]. У програмі святкувань з нагоди 60-річного ювілею УНС було виконано кантату Й. Кишакевича "Катерина".

У 1922 р. створено "Об'єднання українських організацій в Америці" (ОУОА), головну роль у діяльності якої виконував громадський діяч та публіцист Лука Мишуга. ОУОА спільно із НТШ в Америці достойно відзначили в 1964 р. 150-річчя від дня народження Т. Шевченка. В залі Нью-Йорка "Hunter College" відбувся ювілейний концерт за участю хору "Думка" та симфонічного оркестру під керівництвом І. Задорожного, у програмі якого була кантата "Заповіт" М. Вербицького.

Найпоширенішим типом концертно-виконавської діяльності були концерти-академії. Вони передбачали обов'язкові доповідь (реферат), виконання гімну "Ще не вмерла Україна" М. Вербицького та гімну держави, на території якої відбувалося святкування. Вшанування українських поетів Тараса Шевченка, Івана Франка, Маркіяна Шашкевича вже на початку XX ст. передбачало в репертуарі твори, написані Миколою Лисенком, М. Вербицьким та іншими на слова цих поетів. Репертуар чоловічих хорів вирізнявся творами С. Воробкевича.

Завдяки сторіччю від дня народження Т. Шевченка в 1914 р. активізувалося музичне життя українців Нью-Йорка. 30 травня у залі "Webster Hall" відбулося величне вшанування Кобзаря за участю багатьох громадських організацій та мистецьких колективів [24]. У програмі святкування об'єднані хорові колективи (товариства "Бесіда" та ін.) і оркестри (товариства ім. М. Лисенка) виконали хорові твори на слова Т. Шевченка – "Заповіт" М. Вербицького, "Гамалія" І. Біликовського. Українське Чикаго гідно відзначало соті роковини смерті Т. Шевченка (1961) – відбулося мистецьке свято в "Orchestra Holl" за участю об'єднаних українських хорів "Сурма" та відділу СУА (дир. Ю. Яримович). У програмі концерту звучала кантата М. Вербицького "Заповіт" [26, с. 16].

Провідним хоровим колективом є "Думка" в Нью-Йорку. Теперішній керівник хору – В. Гречинський – досвідчений хоровий диригент, який докладає зусиль, щоб піднести рівень українського хорового мистецтва у США. У репертуарі хору [16] – понад 400 творів, у тім числі церковна музика І. Лаврівського, хорові п'єси М. Вербицького, а також його кантата "Заповіт", С. Воробкевича, В. Матюка. Про виступи хору схвально писали не тільки в українських газетах, а й у американських, чеських та італійських джерелах. Хор "Думка" залучався до святкувань національних історичних дат, шевченківських академій у містах США, а також участі в "Службах Божих". У 1995 р. хору "Думка" з Нью-Йорка присуджено премію ім. М. В. Лисенка за

активну пропаганду української музики в Європі, Америці та Канаді, що є свідченням визнання заслуг хору на рідній землі.

Неодмінна умова розвитку музичної культури – нотовидавнича справа, адже нотні видання є основною формою збереження і передачі художніх цінностей у музичному мистецтві. У США на початку століття в галузі нотовидавництва працював Г. Е. Смолинський, під упорядкуванням якого було надруковано оригінальні твори М. Вербицького та Й. Кишакевича [3].

Важливим компонентом музичної культури вважається звукозапис. Надзвичайно вагому дискографію засвідчує Капела бандуристів ім. Т. Шевченка з Детройта (США), серед записаних творів якої – авторські оригінальні композиції М. Вербицького, зокрема гімн "Ще не вмерла Україна".

Українці в *Канаді* теж активно популяризували хорові твори композиторів "перемиської школи" та їх послідовників. У Вінніпезі ювілейний концерт на відзначення сторіччя від дня народження Т. Шевченка відбувся за участю чоловічих та мішаних хорів товариства "Боян" та Товариства ім. Марії Заньковецької. Музична програма концерту складалася із творів на слова Т. Шевченка – хорових ("Катерина" – Й. Кишакевича, "Та не дай, Господи, нікому", "Заповіт" – С. Воробкевича), вокальних та інструментальних творів[1]. Репертуар засвідчує високий виконавський рівень колективів, їхню обізнаність з новинками хорової літератури.

Урочисте відкриття Народного Дому у Вінніпезі у 1916 р. перетворилося на величну маніфестацію українців, де звучала українська пісня. Співав об'єднаний (із трьох співацьких товариств) хор під керівництвом голови Товариства "Боян" С. Ковбля. Серед творів – "Ще не вмерла Україна" М. Вербицького [18]. Хор УНДому у Вінніпезі під керівництвом П. Маценка виконував на концертах твори Й. Кишакевича та М. Вербицького [14, с. 30].

Музично-співочі товариства "Боян", поширені в Галичині на переломі XIX–XX ст., побутували і в еміграції. Товариство "Боян" у Вінніпезі у 30-х роках XX ст. провело Шевченківські свята за участю хору "Боян", на яких виконувався твір "Катерина" Й. Кишакевича [25].

Хор "Бурлака", заснований у 1945 р. С. Гуміниловичем у Ріміні з колишніх вояків дивізії "Галичина", відновив свою роботу 1975 р. в Канаді [23]. У репертуарі хору був твір "Огні горять" С. Воробкевича. Хором "Дніпро" під керівництвом М. Дитиняк та В. А. Колесника виконувалася духовна музика, зокрема частини з Літургії М. Вербицького.

Провідним українським колективом у Великій Британії є чоловічий хор "Гомін" під керівництвом Я. Бабуняка, заснований у 1949 р. У репертуарі колективу – "Огні горять" С. Воробкевича. Хор – учасник Міжнародних конкурсів в Уельсі, Швейцарії, гастролював у країнах Європи, Канаді та США, виступав у найбільших залах світу, брав участь у святкуванні 1000-річчя хрещення Руси-України в Лондоні та Ватикані, кілька разів співав на

[1] Пропам'ятна книга Українського Народного Дому у Винипегу / матеріяли до цієї книги зібрав і написав Семен Ковбель; зредагував проф. Д. Дорошенко. Вінніпег: видано заходами і коштом Українського Народного Дому у Винипегу, 1949. С. 156–157.

Міжнародному фестивалі в Ланголлені (Уельс). У 1966 р. на конкурсі хорів у Швейцарії "Гомону" присудили перше місце та приз публіки.

У репертуарі хору "Дніпро" в Олдгамі при парафії св. Володимира УАПЦ (керівник – А. Кліш) була літургійна музика М. Вербицького та твори С. Воробкевича.

"Візантійський хор" з Голландії працював майже півстоліття під керівництвом М. Антонович, який колись співав в хорі Малої духовної семінарії у Львові під орудою Д. Котка. Хор семінарії виконував "Літургію" Й. Кишакевича, що базувалася на галицьких самоїлкових мелодіях. Тож в репертуар "Візантійського хору" диригент добирав твори українських композиторів різних стильових напрямів, зокрема М. Вербицького та С. Воробкевича.

Виконання духовної музики активізувалося в часі відзначення 1000-ліття хрещення Руси-України. У Лондоні (Велика Британія) 29 травня 1988 р. відбувся величний концерт української духовної музики у найбільш репрезентативній концертній залі Лондона "Royal Albert Hall" за участю зведених хорів у складі 421 особи. Це були: "Думка" (Нью-Йорк, США, диригент – С. Комірний), "Візантійський хор" (Утрехт, Нідерланди, диригент – М. Антонович), жіночий хор "Веснівка" (Торонто, Канада, диригент – Г.-К. Кондрацька), "Український ювілейний хор 1000-ліття" під орудою диригентів М. Бучка та С. Гуньки (200 осіб), що об'єднав хорові ансамблі та співочі гуртки з різних міст Великобританії (з Манчестеру – "Гомін" під проводом Я. Бабуняка, "Русалка Дністрова" під проводом П. Гуньки, "Трембіта" – диригенти Я. Бабуняк і П. Гунька; "Боян" і "Заграва" з Ноттінґему – диригент М. Бучок, "Верховина" – диригент С. Гунька та "Волошки" – диригент А. Бахура (обидва – з Ковентрі), "Діброва" з Брадфорду – диригенти С. Замулінський та Я. Шутка, співочий гурток "Ластівка" з Лідс – диригент П. Ревчук) [31]. У концертній програмі були твори чотирьох століть української хорової музики (XVII–XX). Поряд із піснеспівами з Ірмологіонів XVII, XIX ст., звучали духовні твори М. Вербицького [28].

У домі української культури в Чикаго (США) 6 серпня 1988 р. відбувся концерт духовної музики хору парафії св. Андрія з Блумінґдейла (штат Іллінойс) під керівництвом В. Трухлого, у програмі якого були твори М. Вербицького. З цією ж програмою хор виступив в університеті Нотр Дейм та Вітон Коледж, а також в українській католицькій церкві св. Володимира та Ольги в Чикаго [22].

Ювілейний екуменічний молебень та концерт в "Town Hall" відбулись у Мельбурні (Австралія) 14 серпня 1988 р. Сумівський хор "Черемош" (дир. М. Костюк), жіночий православний хор ім. св. Володимира, молодіжний катедральний хор, ансамбль бандуристів ім. Лесі Українки виконали "Отче наш" М. Вербицького [27].

Ювілейні святкування у Бразилії відбулися 1988 р. Урочисту Архиєрейську Службу Божу супроводжував мішаний хор української католицької катедри св. Івана Хрестителя і УКЦ Різдва Божої Матері, у виконанні якого під час урочистого обіду прозвучав "Ангел вопіяше" М. Вербицького.

Отже, впродовж ХХ ст. хорові (духовні і світські) твори композиторів "перемиської школи" пропагувалися українською діаспорою в різних країнах світу, що засвідчувало високий рівень співочої культури нашого народу.

Висновки. Упродовж ХХ ст. духовні і світські хорові твори композиторів "перемиської школи" (М. Вербицького, І. Лаврівського) та їхніх послідовників (В. Матюка, П. Бажанського, С. Воробкевича, Й. Кишакевича) розглядалися як вагомий чинник збереження національної ідентичності. Їх поширення за межами України з кінця ХІХ і впродовж усього ХХ ст. в різних державах (Австрії, Чехословаччині, Польщі, Італії, Великій Британії, США, Канаді) засвідчило високий рівень хорового мистецтва народу.

Особливої актуалізації виконання цих творів набуло в період відзначення 1000-ліття хрещення Русі-України (1988). Воно було сприйняте як маніфестація незламності національного духу українського народу, що виявлявся у боротьбі за незалежність і свободу, а також як дієвий засіб популяризації та утвердження його духовно-мистецьких цінностей у світовому контексті.

Список використаної літератури та джерел

1. [Б. а.]. Здвиг українців Метрополії з нагоди фестивалю в 60-річчя У. Н. Союзу. Свобода. 1954. 18 травня. Ч. 94.

2. [Б. а.]. Український Ню Йорк у поклоні Тарасові Шевченкові. *Свобода*. 1964. 17 березня. Ч. 51.

3. Вербицький М. Не чужого ми бажаєм: Дует про тенора і барітон [з супр. фп.] : [Тв. 48] / [авт. муз.] Вербіцький; [авт. слів В.] Шашкевич. New York : H. E. Smolen, [1917–1928]. 7 с. : іл.

4. Дмитро Котко та його хори: статті, рецензії, спогади, документи / ред.-упоряд. С. Стельмащук. Дрогобич : Відродження, 2000. 336 с.

5. Домет [Садовський В.]. Мішаний хор при храмі св. Вм. Варвари у Відни ("Gemischer Chor zur Hl. Barbara in Wien"). *Альманах музичний. Літературна часть першого ілюстрованого Калєндаря музичного* / склав і упоряд. Р. Зарицький. Львів, 1904. С. 124–135.

6. Драган А. Український Народний Союз у минулому і сучасному. *Українці у Вільному світі. Ювілейна книга Українського Народного Союзу (1894–1954)* / ред. Л. Мишуга й А. Драган. Jersey City, N J : Видання Укр. Нар. Союзу [Б. р.]. С. 58–59.

7. Збірка 10 пісень для хорів / упоряд. Я. Полянський. Варшава : Головне правління УСКТ, 1974. 34 с.

8. Зваричук Ж. Роль і значення перемишльського хорового осередку в розвитку духовної культури Галичини ХІХ століття. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2009. Вип. 15–16. С. 72–78.

9. Кишакевич Й. Не плакати нам: Гимн: на хор міманий [мішаний] з пиано аком. / муз. Й. Кишакевича ; слова Івана Д... [Г. Гордого]. New York : Видавець H. E. Smolen, [1917–1928]. 3 с.

10. Кияновська Л. "Перемиська школа" як культурологічний феномен. *Перемишль і перемиська земля протягом віків. (3). Інституції :* зб. наук. праць

та матеріалів Міжнар. наук. конф. Перемишль, 11–13 квітня 2002 р. / НТШ у Польщі ; Ін-т народознавства ім. І. Крип'якевича НАН України ; за ред. С. Заброварного ; упоряд. : С. Заброварний, М. Литвин, Ф. Стеблій. Перемишль–Львів, 2003. С. 335–343.

11. Кияновська Л. Основні етапи музичних зв'язків Західної України й Австрії: спроба історичної систематизації. *Подорож до Європи. Галичина, Буковина і Відень на центральноєвропейській культурній шахівниці* / упоряд. : Гаврилів О., Гаврилів Т. Львів : ВНТЛ–Класика, 2005. С. 116–132.

12. Лисько З., о. Порфір Бажанський. Український самостійник. Мюнхен, 1954. 29 серпня. Ч. 35(241); 5 вересня. Ч. 36 (242); 12 вересня. Ч. 37 (243); 19 вересня. Ч. 38 (244); 26 вересня. Ч. 39 (245); 3 жовтня. Ч. 40 (246).

13. Лисько З. Порфир Бажанський (1836–1920). *Вісті–Herald*. Міннесота Міннеаполіс. 1968. Ч. 1 (24). С. 10–15; Ч. 2 (25). С. 10–15.

14. Маценко П. Моя праця в Українському Народнім Домі (листопад 1936 – лютий 1940). *Павло Маценко: композитор і громадський діяч :* зб. пошану 90-ліття народин / упоряд. і ред. В. Верига. Торонто : Видання УНОКанади, 1992. С. 26–30.

15. Мудрий С. о. ЧСВВ. Нарис історії української папської колегії св. Йосафата в Римі = Storia del Pontificio Collegio Ucraino di san Giosafat a Roma. Рим : Вид-во о. Василіан, 1984. 197 с.

16. Невмируща пісня. Ювілейний альманах хору "Думка". 1949–1959. Нью-Йорк, 1960. 112 с.

17. Попович О. Українське музичне життя Перемишля (1919–1999) : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2003. 18 с.

18. Пропам'ятна книга Українського Народного Дому у Винипегу / матеріяли до цієї книги зібрав і написав С. Ковбель ; зредагував проф. Д. Дорошенко. Вінніпег : видано заходами і коштом Українського Народного Дому у Винипегу, 1949. 863 с.

19. Стех Я. Пропам'ятна книга українських діячів Перемищини XIX–XX століть : зб. есеїв. Ч. І. Львів : СПОЛОМ, 2006. 536 с.

20. Український мішаний хор "Карпати" – 20 років. Кошиці : Український мішаний хор "Карпати", 2005. 115 с.

21. Українські хори і солісти в Мюнхені : зб. з культурного життя українців у Мюнхені, присвячено 25-літтю існування екзархії українців-католиків і 40-літтю УАПЦ та ЦПУЕН в Зах. Німеччині = Ukrainische Chore und die Solisten in Munchen / зібрав і опрацював інж. Дмитро Білий. Мюнхен : Видання ІІ., 1945–1985. 209 с.: іл., портрети.

22. Українці в Чикаго й Іллійной. В тисячоліття Хрещення України : зб.-довідник / ред. і упоряд. Дарія Маркусь. Чікаго, 1989. 395 с.

23. Федик І., Федик І. Історія хору "Бурлака". Торонто–Львів : ВВП "Місіонер", 2004. 188 с.

24. Центральний державний архів у Празі (SUAP). Ф. 1484 (UM), картон № 81, інв. № 964/1. Шевченкові торжества у різних землях – запрошення, програми. 1911–1944 (A–Po).

25. Центральний державний архів у Празі (SUAP). Ф. 1484 (UM), картон № 81, інв. № 964/3. Шевченкові торжества у різних землях – запрошення, програми. 1911–1944 (Інші міста на R–Z).

26. Чікаго – Шевченкові. Пропам'ятна книга в соті роковини смерти. 1861–1961. Чикаго : Укр.-Американська Вид. спілка в Чикаго, 1961. 87 с.

27. Шевців о. І. Відзначення ювілею тисячоліття хрещення Руси-України в Австралії. Австралія : коштом автора, 1997. 371 с.

28. Ювілейний міжнародний концерт 1000-ліття хрещення України. 988–1988. Royal Albert Holl. Londin. 29.05.1988. Пам'яткова програма / ред. В. Луців. Лондон : Видавець, 1988. 136 с.

29. Ясіновський Ю. Дяко-учительський інститут у Перемишлі. *Перемишль і перемиська земля протягом віків. (3). Інституції :* зб. наук. праць та матеріалів Міжнар. наук. конф. Перемишль, 11–13 квітня 2002 р. / НТШ у Польщі ; Ін-т народознавства ім. І. Крип'якевича НАН України ; за ред. С. Заброварного ; упоряд. : С. Заброварний, М. Литвин, Ф. Стеблій. Перемишль –Львів : Видавю, 2003. С. 249–259.

30. Presovska univerzita Greckokatolicka Bohoslovecka Fakulta. Decenium byzanskeho Liturgickeho zboroveho spevu na ickej bohosloveckej Fakulte Presovskej university v Presove / zostavili : PhDr. Pavol Dancak ; PaedDr. Frantisek Dancak. Presov, 2003. 20 s.

31. Royal Albert Holl. A Celebration of the millennium of Christianity in Ukraine. 988–1988. 15 p.

References

1. [Anon]. (1954). Zdvyh ukraintsiv Metropolii z nahody festyvaliu v 60-richchia U. N. Soiuzu [A rally of Ukrainians in the Metropolis on the occasion of the festival marking the 60th anniversary of the U.N. Union]. *Svoboda,* May 18, 94 [in Ukrainian].

2. [Anon]. (1964). Ukrainskyi Niu York u pokloni Tarasovi Shevchenkovi [Ukrainian New York pays homage to Taras Shevchenko], *Svoboda,* Mart 17, 51 [in Ukrainian].

3. Verbytskyi, M. (1917–1928). Ne chuzhoho my bazhaiem: Duet pro tenora i bariton [z supr. fp.] [We do not desire another's: Duet about a tenor and a baritone]. New York: H. E. Smolen [in Ukrainian].

4. Dmytro Kotko ta yoho khory: statti, retsenzii, spohady, dokumenty [Dmytro Kotko and his choirs: articles, reviews, memoirs, documents]. (2000) / edit S. Stelmashchuk. Drohobych [in Ukrainian].

5. Domet [Sadovskyi, V.]. (1904). Mishanyi khor pry khrami sv. Vm. Varvary u Vidny ("Gemischer Chor zur Hl. Barbara in Wien") [Mixed choir at the church of St. Barbara in Vienna]. *Musical Almanac. Literary part of the first illustrated Musical Calendar* / composed by Romuald Zarytsky. [Lviv], 124–135 [in Ukrainian].

6. Drahan, A. Ukrainskyi Narodnyi Soiuz u mynulomu i suchasnomu [Ukrainian People's Union in the past and present]. Ukrainians in the Free World.

Jubilee Book of the Ukrainian People's Union (1894–1954) Jersey City, N. J.: Public. of the Ukrainian P. U., 58–59 [in Ukrainian].

7. Zbirka 10 pisen dlia khoriv [Collection of 10 songs for choirs]. (1974) / edit. Ya. Polianskyi. Varshava [in Ukrainian].

8. Zvarychuk, Zh. (2009). Rol i znachennia peremyshlskoho khorovoho oseredku v rozvytku dukhovnoi kultury Halychyny KhIKh stolittia [The role and significance of the Przemysl choral center in the development of spiritual culture of Galicia in the 19th century]. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Mystetstvoznavstvo*. Ivano-Frankivsk, 15–16, 72–78.

9. Kyshakevych, Y. (1917–1928). Ne plakaty nam: Hymn: na khor mimanyi [!mishanyi] z pyano akom [Don't Cry to Us: Anthem: for mixed choir [!mixed] with piano accompanist] / muz. Y. Kyshakevycha; slova Ivana D... [H. Hordoho]. New York: Vydav. H. E. Smolen [in Ukrainian].

10. Kyianovska, L. (2003). "Peremyska shkola" yak kulturolohichnyi fenomen. Peremyshl i peremyska zemlia protiahom vikiv. (3). Instytutsii: zb. nauk. prats ta materialiv Mizhnar. nauk. konf. Peremyshl, 11–13 kvitnia 2002 r. / NTSh u Polshchi; In-t narodoznavstva im. I. Krypiakevycha NAN Ukrainy; pid red. S. Zabrovarnoho; uporiad.: S. Zabrovarnyi, M. Lytvyn, F. Steblii. Peremyshl–Lviv, 335–343 [in Ukrainian].

11. Kyianovska, L. (2005). Osnovni etapy muzychnykh zviazkiv Zakhidnoi Ukrainy y Avstrii: sproba istorychnoi systematyzatsii [The main stages of musical relations between Western Ukraine and Austria: an attempt at historical systematization]. Journey to Europe. Galicia, Bukovina and Vienna on the Central European Cultural Chessboard. Lviv, 116–132 [in Ukrainian].

12. Lysko, Z. Porfir' Bazhanskyi. (1954). Ukrainskyi samostiinyk [Ukrainian self-respect]. Miunkhen [in Ukrainian].

13. Lysko, Z. (1968). Porfyr Bazhanskyi (1836–1920). Visti–Herald. Minnesota Minneapolis. Ch. 1 (24), 10–15; Ch. 2 (25), 10–15 [in Ukrainian].

14. Matsenko, P. (1992). Moia pratsia v Ukrainskim Narodnim Domi (lystopad 1936 – liutyi 1940) [My work at the Ukrainian People's House (November 1936 – February 1940)]. Pavlo Matsenko: composer and public figure: collection of tributes to the 90th anniversary of the birth of the people / edited and proofread by V. Veryga. Toronto: UNO Canada Publishing House, 26–30 [in Ukrainian].

15. Mudryi, S. o. (1984). ChSVV. Narys istorii ukrainskoi papskoi kolegii sv. Yosafata v Rymi [A sketch of the history of the Ukrainian Pontifical College of St. Josaphat in Rome]. Storia del Pontificio Collegio Ucraino di san Giosafat a Roma. Rym: Vyd-vo oo. Vasylian [in Ukrainian].

16. Nevmyrushcha pisnia. (1960). Yuvileinyi almanakh khoru "Dumka" [The Immortal Song. Anniversary Almanac of the Dumka Choir.]. 1949–1959. New-York [in Ukrainian].

17. Popovych, O. (2003). Ukrainske muzychne zhyttia Peremyshlia (1919–1999) [Ukrainian musical life of Peremyshl (1919–1999)] (Author's abstract of PhD dissertation). Kyiv [in Ukrainian].

18. Kovbel, S. (1949). Propam'iatna knyha Ukrainskoho Narodnoho Domu u Vynypehu [Memorial book of the Ukrainian National Home in Winnipeg]. Winnipeg: Ukrainian National Home in Winnipeg [in Ukrainian].

19. Stekh, Ya. (2006). Propam'iatna knyha ukrainskykh diiachiv Peremyshchyny XIX–XX stolit: zb. eseiv. Chastyna I [Memorial book of Ukrainian figures of Peremyshl region of the 19th–20th centuries: Collection of essays. Part I]. Lviv: Spolom [in Ukrainian].

20. Ukrainskyi mishanyi khor "Karpaty" – 20 rokiv [Ukrainian mixed choir "Karpaty" – 20 years]. (2005). Kosice: Ukrainian Mixed Choir "Karpaty"[in Ukrainian].

21. Bilyi, D. (1945–1985). Ukrainski khory i solisty v Miunkheni = Ukrainische Chöre und die Solisten in München [Ukrainian choirs and soloists in Munich: From the cultural life of Ukrainians in Munich, dedicated to the 25th anniversary of the Exarchate of Ukrainian Catholics and the 40th anniversary of the UAOC and CPUEN in Western Germany]. Munich: Edition II [in Ukrainian].

22. Markus, D. (1989). Ukrainci v Chykaho y Illiinoi. V tysiachelittya Khreshchennia Ukrainy: zbirnyk-dovidnyk [Ukrainians in Chicago and Illinois. For the millennium of the Baptism of Ukraine: Reference collection]. Chicago [in Ukrainian].

23. Fedyk, I. (2004). Istoriia khoru "Burlaka" [The history of the "Burlaka" choir]. Toronto–Lviv: VVP "Misioner" [in Ukrainian].

24. Central State Archives in Prague (SUAP). (1911–1944). *Shevchenkovi torzhestva u riznykh zemliakh – zaproshennia, prohramy (A–Ro)* [Shevchenko celebrations in various regions – invitations, programs (A–Ro)] (Fond 1484 (UM), carton no. 81, inventory no. 964/1). Prague [in Ukrainian].

25. Central State Archives in Prague (SUAP). (1911–1944). *Shevchenkovi torzhestva u riznykh zemliakh – zaproshennia, prohramy (R–Z)* [Shevchenko celebrations in various regions – invitations, programs (R–Z)] (Fond 1484 (UM), carton no. 81, inventory no. 964/3). Prague [in Ukrainian].

26. Chikaho – Shevchenkovi. Propam'iatna knyha v soti rokovyny smerty. 1861–1961 [Chicago to Shevchenko: Memorial book for the 100th anniversary of his death. 1861–1961]. (1961). Chicago: Ukrainian-American Publishing Union in Chicago [in Ukrainian].

27. Shevtsiv, I. (1997). Vidznachennia yuvileiu tysiachelittia khryshchennia Rusy-Ukrainy v Avstralii [Commemoration of the Millennium of the Baptism of Rus'-Ukraine in Australia]. Australia: Author's publication [in Ukrainian].

28. Lutsiv, V. (1988). Yuvileinyi mizhnarodnyi kontsert 1000-littia khreshchennia Ukrainy. 988–1988. Royal Albert Hall, London, May 29, 1988: Pamiatkova prohrama [Jubilee International Concert for the Millennium of the Baptism of Ukraine. 988–1988. Memorial program]. London [in Ukrainian].

29. Yasinovskyi, Yu. (2003). Diako-uchytelskyi instytut u Peremyshli [The Deacon-Teacher Institute in Peremyshl]. In S. Zabrovarnyi (Ed.). *Mizhnarodna naukova konferentsiia "Peremyshl i peremyska zemlia protiahom vikiv," (3) Instytutsii.* Peremyshl–Lviv: NTSh u Polshchi & Institute of Ethnology NAS of Ukraine, 249–259 [in Ukrainian].

30. Dancák, P. (2003). Decénium byzantského liturgického zborového spevu na Gréckokatolíckej bohosloveckej fakulte Prešovskej univerzity v Prešove [Decade of Byzantine liturgical choir singing at the Greek Catholic Theological Faculty of Prešov University]. Prešov: Prešovská univerzita [in Ukrainian].

31. Royal, Albert Hall. (1988). A Celebration of the Millennium of Christianity in Ukraine, 988–1988. London [in Ukrainian].

PROMOTION OF THE CHORAL CREATIVITY OF THE COMPOSERS OF THE "PEREMYSHL SCHOOL" AND THEIR FOLLOWERS IN THE UKRAINIAN DIASPORA

Hanna KARAS'

Vasyl Stefanyk Carpathian National University,
Department of Music Education and Conducting Methods,
57 Shevchenko Str., Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76000
e-mail: hanna.karas@cnu.edu.ua

The relevance of researching the works of representatives of the "Peremyshl' School" (Mykhailo Verbytskyi, Ivan Lavrivskyi) and their followers (Viktor Matiuk, Porfyriy Bazhanskyi, Sydor Vorobkevych, Yosyp Kishakevych) stems from a desire to understand this phenomenon within the world cultural space. The purpose of this study is to explore the prevalence of choral works by these composers in the Ukrainian diaspora. It has been established that these works were a factor in the preservation of Ukrainian national identity and were promoted outside of Ukraine from the end of the 19th century and throughout the 20th century. The study traces this process across several countries (Austria, Czechoslovakia, Poland, Italy, the USA, Canada, and Great Britain), as well as through specific choral groups and conductors. Attention is given to the performance of works by representatives of the "Peremyshl' School" and their followers during the celebration of the 1000th anniversary of the Baptism of Kyivan Rus'-Ukraine. The research methodology is based on a combination of general scientific and special art history methods, in particular historical-cultural and phenomenological. This methodological approach allows us to consider the popularization of the composers' work as a result of the efforts of representatives from various fields of musical art (conductors, choir members, musicologists, and critics), defining the cultural and musical practice in emigration as a phenomenal phenomenon. The scientific novelty consists in the comprehensive coverage of the resonance of the "Peremyshl' School" in the world on the basis of little-known and new sources introduced into scientific circulation.

Conclusions. The revitalization of the choral heritage of the "Peremyshl' School" composers by the Ukrainian diaspora in emigration was a factor in preserving national and cultural identity, a manifestation of the indomitable spirit of the Ukrainian people struggling for independence and freedom, and a means of establishing their presence in the world cultural space.

Keywords: composers, "Peremyshl' School", choral works, choral performance, Ukrainian diaspora.

Стаття надійшла до редколегії 29.09.2025 р.
Прийнята до друку 24.11.2025 р.
Опублікована 24.01.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2025. Вип. 27. С. 29–38
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 27. P. 29–38

УДК 78.071.2:78.01(477.51)
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.27.2025.29-38

СУСПІЛЬНО-ІСТОРИЧНІ ФУНКЦІЇ ГАЛИЦЬКОЇ СПІВОГРИ КОМПОЗИТОРІВ-СВЯЩЕННИКІВ

Любов КИЯНОВСЬКА

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0117-5078
Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка,
кафедра історії музики,
вул. Остапа Нижанківського, 5, Львів, Україна, 79000
e-mail: luba.kyjan@gmail.com

Марія СИДІР

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9648-9178
Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка,
кафедра історії музики,
вул. Остапа Нижанківського, 5, Львів, Україна, 79000
e-mail: sydir.mari@gmail.com

З позицій поняття “театральної дидактики” розглянуто сутність соціокультурних функцій і українського галицько-буковинського театру загалом і, в його контексті, жанру співогри. Виокремлено чотири основні функції цього жанру – національно ідентифікуючу, просвітницьку, інтегративну професіоналізуючу, які співогри композиторів-священників виконували у період формування національної ідентичності та утворення власних суспільних структур у Галичині та Буковині. Автори співогри – Михайло Вербицький, Іван Лаврівський, Віктор Матюк, Ісидор Воробкевич, Порфирій Бажанський – були носіями національно-етнічного начала, а сам жанр став потужним засобом утвердження національної ідентичності. Піклуючись про репертуар рідною мовою, митці добирали музичне оформлення вистав, що охоплювали обрядові і звичаєві сцени, звертаючись до пісенного і танцювального фольклору. Інтегративна функція галицько-буковинської співогри здійснювалась завдяки адаптації зарубіжних зразків аналогічних жанрів до української сцени. Завдяки просвітницькій функції співогри тривали дидактичні наративи двох попередніх, формуючи систему етичних, культурних і громадянських орієнтирів. Визначено кілька провідних просвітницьких завдань, які диференціюються відповідно до образно-тематичного спектра співогри. Професіоналізуюча функція полягала в тому, що композитори-священники у співограх підготували підґрунтя для формування наступної високопрофесійної генерації українських музикантів.

Ключові слова: співогра, галицька музична культура, композитори, священники, суспільні функції, культурний розвиток, пісенний фольклор.

© Кияновська Любов, Сидір Марія, 2025

Розглядаючи обумовлене суспільно-історичними запитами звернення композиторів-священників – Михайла Вербицького, Івана Лаврівського, Віктора Матюка, Ісидора Воробкевича, Порфирія Бажанського – до музичного театру, варто наголосити, що воно зовсім не суперечило їх основним душпастирським переконанням і завданням, більше того, співпадало з ними за основним гуманістичним спрямуванням. Це пояснює вельми специфічне трактування ними можливостей "театральної дидактики". Обґрунтовуючи потребу побудови Руського театру в Галичині, видатний просвітитель та громадський діяч, депутат та віцемаршалок Галицького сейму, член "Руського Собору" та "Собору руських учених" Ю. Лаврівський передусім звертав увагу на його морально-виховну спрямованість: "Чим є школа для молоді, тим є театр для всього народу, бо кінцевою його метою є не розвага, а гуманітарне і моральне виховання" [1, с. 58].

Цей термін запропоновано як основний, оскільки він найточніше пояснює позицію композиторів духовного сану щодо головних цілей їхньої сценічної діяльності. Саме крізь призму первинного поняття "театральної дидактики" розкривається сутність соціокультурних функцій як українського галицько-буковинського театру загалом, так і жанру співогри зокрема.

Надзвичайно важливу роль цих функцій зазначено не лише в еволюції української культури Галичини та Буковини, а й у суспільно-політичному житті української громади. У межах загального розвитку театру задовольнялися різні потреби культурного середовища краю, проте особливого значення набували ті з них, що мали конструктивний вплив на формування національного самоусвідомлення в окреслений період і спричинили підготовку підґрунтя для подальшої культурно-мистецької діяльності майбутніх поколінь української інтелігенції. До таких функцій віднесено: 1) національну ідентифікуючу; 2) просвітницьку; 3) інтегративну; 4) професіоналізуючу [5]. Всі вони в різних аспектах розглядаються як органічно пов'язані з категорією "театральна дидактика".

Для розвитку саме такого музичного театру і найбільш природного втілення творчих задумів був забезпечений міцний західноєвропейський, національний і регіональний фундамент, на якому формувалася діяльність греко-католицьких священників – авторів співогри. Проте шлях до реалізації цього амбітного мистецько-просвітницького проєкту в українській громаді Галичини виявився надзвичайно складним. Його розвиток здійснювався поступово – від аматорських спроб у духовній семінарії і провінційних осередках, зроблених завдяки ентузіазму окремих подвижників, – до перших професійних ініціатив. Лише внаслідок тривалих дискусій, наполегливих намагань і самовідданої праці 1864 р. у Львові при товаристві "Руської бесіди" було засновано професійний український театр. Для його постановок створювали музику в жанрі співогри, що мала й інші назви (радоспів, комедіо-опера, драма зі співами і танцями тощо), авторами якої були галицькі та буковинські священники.

Розглянемо докладніше суспільно-історичні функції, які виконували співогри композиторів-священників у період формування національної

ідентичності та утворення власних суспільних структур у Галичині та Буковині.

Найбільш суттєво, на нашу думку, згадані співогри вплинули на виявлення національної ідентичності, тобто були всебічно задіяні у здійсненні першої із означених суспільно-історичних функцій. Їх "театральна дидактика" була стисло спрямована на пробудження патріотичних почуттів і свідомості своєї належності до народу з багатою історичною й культурною традицією. Тож дбаючи про національно зорієнтований репертуар, створений та виконаний рідною мовою, автори, відповідно, добирали музичне оформлення до вистав, що нерідко охоплювали обрядові і звичаєві сцени, а відтак природно звертались до пісенного і танцювального фольклору, найчастіше регіонального походження.

Національно-патріотичний настрій, який пробуджувався завдяки українській музичній виставі, зокрема виразними піснями, констатували і тогочасні рецензенти у пресі. І. Франко у своїй праці про русько-український театр в Галичині наводить цитати із "Літературного збірника", що друкувався у Львові у 1869–1873 та 1885–1890 рр.: "русини вже з патріотизму громадою ходили на ті спектаклі… Тими виставами скріплялась народність руська, змагався патріотизм... А над усе прекрасна музика Вербицького, котра ще й нині радує кождого знавця, робила руський театр дуже популярним, а руські театральні пісні сталися модними по салонах, співані в супроводі фортеп'яна" [9].

У контексті розгляду цієї функції варто наголосити на винятково важливому досягненні українських музичних вистав, які мимохіть згадані у цитованій праці І. Франка: "руські театральні пісні співались у салонах різних за національністю меломанів руською ж, тобто українською мовою! Також природно зазвучала українська мова серед відвідувачів театру, що утверджувало її статус як мови інтелігенції, освіченої верстви, що має компетенцію в галузі мистецтв і розвиває власну культуру".

На підтвердження виняткового значення театру та вистав, створених священниками для виховання національної ідентичності і поширення української мови як мови широкого спілкування, насамперед інтелігенції, варто навести фрагмент листа українця з Наддніпрянщини та високопоставленого царського чиновника в одній особі Феофана Лебединцева, що 1865 р. приїхав до Галичини з метою підтримки русофільських настроїв, і потрапив на виставу "Підгіряни": "Грають на сцені по-малоруському, розмовляє вся публіка по-малоруському, кавалери з дамами перешіптуються і компліменти підпускають також по-малоруському, і ніхто не може дорікати їм у сепаратизмі, в забаганках, у дивацтві і т. п. Тут справді відчуваєш, що малоруський говір – не забаганка чи дивацтво, а єдина натуральна мова, бо розмовляти по-німецькому або по-польському було б справді дивно. Сидячи в театрі сам, не маючи нікого із знайомих, я довго вдумувався в це виняткове становище тут малоруської мови, що зберегла повне право громадянства в одному лиш найменшому закутку широкої малоруської землі, і дивно мені стало, що в усіх інших кінцях тієї ж, і навіть більш корінної, малоруської землі

ця ж мова вважається і простою, і грубою, і смішною, і навіть злочинною...” [8, с. 222].

Для порівняння з тим, якою була ситуація в підросійській частині України, зокрема в Одесі, наведемо інший фрагмент – зі спогадів славетного актора й драматурга з “театру корифеїв” Марка Кропивницького: “Російські «козирні» артисти, окрім не дуже багатьох, дивились на український репертуар з іронією, з усмішкою; другорядні ж каркали, хихикали або гадючили... Один з заядлих перекінчиків (сказано ж: «Нема лютішого ворога, як хатній!..») завжди виспівував вірш власного твору на мотив «Сонце низенько»: «Нічого не понімаю, В носі пальцем ковиряю...». І третьорядні артисти реготали щоразу до кольки, до корчів!.. Друзів я між москалями не знайшов, через що з кожним сезоном все дужче почував себе одиноким...” [8, с. 244].

Тож можна зробити беззаперечний висновок про те, що автори співогри, священники були носіями яскраво вираженого національно-етнічного начала, а ця сфера їх творчості для суспільства стала вельми потужним засобом зміцнення позицій національної ідентичності. “Руський народний театр ніс свою скромну місію національно-культурної установи, покликаної бути школою морально-етичного й естетичного виховання широких кіл демократичного глядача, будив серед українців Галичини й Буковини національну свідомість, виховував почуття українського патріотизму, зміцнював відчуття єдності з усім українським народом” [8, с. 233].

Наступна визначена функція галицько-буковинської співогри – інтегративна, здійснювалась завдяки адаптації зарубіжних зразків аналогічних жанрів до української сцени. Згідно із завданнями театральної дидактики метою підбору зарубіжного репертуару, з одного боку, було розширити світоглядні обрії своєї аудиторії, з іншого ж, – звернути увагу на аналогічні етичні і екзистенційні проблеми, що розкриваються в драматичному доробку авторів інших країн, і осмислити їх порівняно з власним досвідом.

Тож закономірно, що, апелюючи до формування національного світогляду, автори не обмежуються суто українськими драматичними джерелами, з одного боку, через їх нечисленність, з іншого – очевидно, і через ті орієнтири, які вони вбачали в австрійській метрополійній культурі з її багатонаціональною театральною панорамою. Водночас, освоюючи стилістику західноєвропейських аналогів, композитори-священники поєднували її з національними інтонаційними джерелами, своєрідністю фольклорної традиції, таким чином наближаючи до іншонаціональної аудиторії український музично-театральний продукт. Дуже влучно зауважив цю властивість у їхній творчості вже у ХХ ст. М. Грінченко. Оцінюючи композиторську творчість М. Вербицького та І. Лаврівського, він писав: “...вони винесли свою рідну мелодію на світ Божий, одягли її в культурне вбрання і відповідно до своїх сил показали, що наша музика варта того, щоб її культивувати...” [3, с. 116]. Ці композитори, працюючи в багатонаціональному середовищі Австрійської імперії, сприяли становленню самобутнього українського музичного мистецтва та його інтеграції в європейську культуру.

Зрештою, сам жанр водевілю – співогри – передбачав природну адаптацію та “перелицювання” сюжетів і фабул з інонаціональних

літературних зразків. Тож, наприклад, серед 22-х співогрів М. Вербицького (з яких дотепер збереглись повністю чи фрагментарно 13) [7], поруч з адаптацією "Москаля-чарівника" І. Котляревського, оригінальними національними співограми до текстів Івана Гушалевича "Підгіряни" та "Сільські пленіпотенти" бачимо переробки популярної п'єси німецького драматурга Августа Коцебу "Козак і охотник" (в сенсі доброволець. – *прим. авт. Л. К., М. С.*), комедії Жана Батіста Мольєра "Жорж Данден", перекладену І. Наумовичем як "Гриць Мазниця", п'єси польського драматурга кінця XVIII ст. Ігнація Танського "Плітка часом придасться" у версії Юліана Желіховського "Процихa", а передусім знамениті "Верховинці" за драмою польського драматурга Юзефа Коженьовського, перероблеою Миколою Устияновичем. Інші сценічні твори автора національного гімну теж нерідко становили переробки з французьких водевілів, німецьких зінгшпілів та польських комедій.

Проте до яких би сюжетів не сягали композитори і драматурги, автори оригінальних текстів чи переробок іншомовних п'єс у всіх артефактах неодмінно зберігали морально-дидактичну складову як головну сутність драматичного дійства, а також природно вписували колізії світової літератури у питомий національний контекст. З огляду на це – й неодмінне "переодягання", "перелицювання" світових сюжетів та текстів західноєвропейської літератури в українські народні шати. Цікаво, що, незважаючи на москвофільство багатьох галицьких священників, у тім числі авторів співогри (згадаймо Порфирія Бажанського!), переробок російських водевілів і комедій у спадщині галицьких композиторів немає.

Потреба в інтеграції різного національного походження в українську театральну практику артефактів, зрештою, була обумовлена самою культурно-історичною ситуацією австрійського музичного театру другої половини XIX ст. на всіх національних сценах Габсбурзької імперії. Тож аналізована театральна спадщина композиторів-священників становила типовий приклад наслідування і власної інтерпретації конкретної усталеної драматургічної моделі в рамках окреслених ними завдань і цілей. Адже українські автори прагнули як закріпити національні ідеали і звичаї у цьому найбільш популярному і демократичному жанрі, так і репрезентувати власну традицію в ширшому колі сусідніх народів та у метрополії. Зрештою, цю мету українські театральні діячі Галичини і Буковини ставили перед собою від початку і успішно її досягали.

Таку ж роль співогри плекали освічені митці зі священничого кола в кількох напрямах: утвердженні національної ідентичності; репрезентації власної духовної традиції перед представниками інших народів; залученні зарубіжних музикантів до художнього втілення українських музично-театральних п'єс. Позитивні наслідки у процесі становлення культурно-мистецьких зв'язків між сусідніми народами на театральних сценах зазначає також і Мирослава Новакович: "…одним із найпопулярніших жанрів галицького музичного театру… залишалася оперета. Причину її популярності треба шукати не лише в розважальній, але й політико-ідеологічній площині, адже досить часто оперета ставала посередником між культурами народів, які

входили до складу імперії. А якщо розглядати проблему у зворотньому напрямку, то вона також загострювала увагу на етнічних та культурних відмінностях. Серед композиторів, що активно працювали у цьому жанрі, слід згадати передусім С. Воробкевича, який одним із перших у своїх театральних творах наслідував стиль віденської оперети. Так, його «Молода пані з Боснії» (1892) виконувалася не лише українською, але й німецькою мовами, а її сюжет, який своєю фабулою частково нагадує «Москаля-чарівника», порушує проблему етнічної багатоскладовості Габсбурзької монархії, бо головна героїня оперети, в яку закоханий сільський хлопець Гриць, – циганка Катинка" [6, с. 351].

Просвітницька функція співогри реалізується як логічне продовження дидактичних наративів двох попередніх функцій, що водночас систематизує їхні досягнення.

На основі поданих спостережень можна виокремити кілька головних просвітницьких завдань, які формувалися завдяки образно-тематичному спектру співогри, філософсько-етичним наративам, на яких вони базувалися, на які в свій час трансформувалися відповідно до тих естетичних і етичних ідеалів, до яких прагнули, утверджуючи національну свідомість широкого загалу українців.

Першим і важливим для формування національної свідомості широкого загалу стало оспівування історичної минувшини, представлення драматичних, трагічних подій княжої, козацької доби з позиції особистих колізій головних героїв. Якщо мати на увазі визначення співогри як тільки побутово-комічної за змістом, то щодо таких п'єс точнішим буде визначення "мелодрама". Оскільки за структурою вони аналогічні з комедійно-побутовими співограми чи оперетами, де сольні музичні номери, ансамблі, хори та інструментальні вставки чергуються з розмовними діалогами, то вважаємо доцільним розглядати їх як складову загальної панорами. До таких мелодрам належать "Настася" М. Вербицького до драми Василя Ільницького, "Федько Острозький" (1866) М. Вербицького за п'єсою Омеляна Огоновського, "Роксоляна" І. Лаврівського до п'єси Гната Якимовича, "Ольга" І. Воробкевича до драми Анни Яблоновської та ін.

Друга група – це співогри, в яких викривається соціальна несправедливість і засуджено представників влади, що зловживають своїми правами. В цьому контексті згадаємо такі співогри, як "Пан Довгоніс" І. Лаврівського, 'Пан мандатор" І. Воробкевича, "Інвалід" та "Капраль Тимко" В. Матюка. Завдяки цій тематичній групі співогри селяни та інші верстви населення, що найбільше потерпали від сваволі дрібного чиновництва, могли усвідомити власні громадянські права, необхідність їх захищати і за них боротись. Таким чином поряд з національною формувалася і громадянська позиція.

Третя група пов'язана з міфологічно-легендарними сюжетами українського фольклору, де особливо популярними були образи опришків, зокрема карпатського Робін Гуда – Довбуша, якому присвячено однойменну співогру П. Бажанського. До неї належать "Верховинці" М. Вербицького, "Біла циганка" П. Бажанського, "Янош Іштенгазі" І. Воробкевича та багато ін.

Четверта група апелює до питомого українського кордоцентризму, орієнтуючись на сюжетику любовно-ліричних пісень (“Не до любові” М. Вербицького, “Обман очей” І. Лаврівського, “Нещасна любов” В. Матюка, “Убога Марта” І. Воробкевича та багато ін.). Їх просвітницька функція, можливо, і не окреслюється так яскраво, як в інших групах, проте в ній оспівано шляхетні почуття, що належать до важливих виховних завдань.

Остання, п’ята група, кількісно найбільш чисельна, пов’язана з морально-етичними наративами, які розглядають у широкому спектрі. Нерідко морально-дидактичний меседж набуває яскраво комедійного, навіть гротескового характеру, де людські слабкості й вади висміюються через показ недоречних вчинків та незручних ситуацій, в які потрапляють герої, наділені цими рисами. Такого типу просвітницьке спрямування притаманне співограм “І гроші ні на що”, “В людях ангел не жона” М. Вербицького, “Пан мандатор”, “Золотий мопс” І. Воробкевича.

Інший просвітницько-моралізаторський аспект розкрито в лірико-комічних співограх, де утверджується перевага щирих почуттів, вірності, справжнього кохання над вигодою. Ця лінія, яка бере свій початок у філософії Просвітництва, в українській драматургії уособлена водевілями І. Котляревського “Наталка Полтавка” і “Москаль-чарівник”, отримує продовження і в галицьких та буковинських співограх, у “Пані молода з Боснії” І. Воробкевича, переробці з А. Коцебу “Козак і охотник» М. Вербицького.

Складніше просвітницьке завдання поставлене у “Підгірянах” М. Вербицького – І. Гушалевича. Його влучно окреслили сучасні постановники концертної версії вистави Т. Демко та І. Остапович: “У «Підгірянах» важливу роль відіграє громада, яка має силу, своє слово. Це демократична ідея, яка завжди лежала в основі самого українського типу мислення й організації родинного життя. І тут варто згадати, чому ще була небажаною в радянський час ця співогра. Тут українська жінка виступає як вільнолюбна, незалежна, вона має права та обстоює їх. У тому колосальна різниця між українською і російською культурами. Українська жінка має право вибору і побудови життя так, як вона бажає. Тут, у цій п’єсі, всі архетипи українського життєустрою дуже виразно збережені” [3].

Дещо важче зрозуміти сенс професіоналізуючої функції. Адже може видатись парадоксальним твердження, що галицькі і буковинські співогри авторства композиторів-священників без спеціальної освіти заклали фундамент професійної музичної культури українців Галичини. Адже вона потужно піднялась і розвинулась у перші десятиліття ХХ ст. завдяки випускникам провідних європейських консерваторій та університетів С. Людкевичу, В. Барвінському, Ф. Колессі, а пізніше – Н. Нижанківському, М. Колессі, З. Лиськові, С. Туркевичу-Лукіяновичу, Р. Сімовичу та ін. Проте перед цією яскравою плеядою саме композитори-священники, аматори виконали просвітницьку місію, оскільки глибоко розуміли потребу українців у професійній музичній освіті. Вони своєю творчістю у всій її жанровій сукупності, а особливо музично-театральною спадщиною, підготували ґрунт для наступної, вже вихованої в найкращих світових консерваторіях, генерації.

Недаремно один з найвидатніших спадкоємців цієї славної плеяди подвижників, випускник Віденського університету і автор знакових полотен української музики ХХ ст. Станіслав Людкевич так оцінив досягнення одного з авторів співогри: "… хоч як високо колись в будучині піднесеться рівень і престиж нашої галицької музики, то в історії її початків, між першими стовпами її підйому – Вербицькими і Лаврівськими – мусить найтися місце для таких «змарнованих талантів» та «тихих працівників», як автор «Крилець», «Веснівки» та «Капраля Тимка» – Віктор Матюк" [4].

Закономірно, що фрагменти зі співогри багатьох із перечислених композиторів, такі як "Верховино, світку ти наш" з "Верховинців" М. Вербицького чи "Родимий краю" з "Капраля Тимка" В. Матюка, через близькість до фольклорних джерел нерідко з часом втрачають авторство і починають побутувати як народні – явище, властиве народним пісням, набувають численних варіантів. Тож, як і народна пісня, природно вплетена у фабулу драматичної дії, так і музика, створена для окремих спектаклів композиторами-священниками, якщо розглядати їх цілісно та системно, формує об'ємний пласт української культури. Ще однією важливою причиною підготовки співогри священниками-аматорами ґрунту для професійної музики вважаємо їх послідовне переймання та адаптацію музичної мови європейських зразків, про що згадувалось вище.

Висновки. Загалом маємо всі підстави зробити висновок, що наче й невибагливий, проте гнучкий, зрозумілий і глибинно пов'язаний з пісенною традицією жанр співогри насправді дав змогу не лише більш освіченим слухачам, а й простим селянам сприйняти національну культурну традицію і глибше усвідомити власну ідентичність.

Тож, попри начебто суто історичну роль галицької співогри, яку вона відіграла на етапі пробудження і становлення національної свідомості українців Галичини, є неправильним її цілковите викреслення з репертуару сучасних драматичних і музично-драматичних театрів. Адже її творці послідовно плекали цей напрям сценічного мистецтва, значення якого для національної культури важко переоцінити, і який в сучасних умовах все ще не втратив актуальності. Його вплив, попри всі авангардові та постмодерні модифікації сучасного театру, надалі залишається істотним у пошуках національних пріоритетів сценічного мистецтва.

Список використаної літератури та джерел

1. Волинський Й. Музична культура Галичини 60-х років XIX ст. *Живі сторінки української музики*. Київ : Наук. думка, 1965. С. 55–120.

2. Грінченко М. Історія української музики. Нью-Йорк : Вид. Укр. муз. ін-ту, 1961. 192 с.

3. Коломоєць Д. "Підгіряни" повертаються на сцену. *Музика, український інтернет-журнал,* 23.04.2023. URL: https://art.co.ua (дата звернення: 20.03.2024).

4. Людкевич С. Віктор Матюк. Дослідження, статті рецензії, виступи. / упоряд., ред., перекл., вступ. ст. З. Штундер. Львів : Вид-во М. Коць, 1999. Т. 1. С. 78–84.

5. Мазепа Т. Л. Соціокультурний феномен європейських музичних товариств XIX – початку XX століття (на прикладі Галицького Музичного Товариства). Львів : Растр-7, 2017. 474 с.

6. Новакович М. Галицька музика габсбурзької доби: у пошуках української ідентичності. Львів : Видавець Т. Тетюк, 2019. 376 с.

7. Петрусь У. Матеріали до нотографії М. Вербицького. *Сторінки життя і творчості.* Львів : Місіонер, 1998. С. 110–140.

8. Пилипчук Р. Історія українського театру (від витоків до кінця XIX ст.). Львів : Вид-во ЛНУ ім. Івана Франка, 2019. 356 с.

9. Франко І. Русько-український театр (історичні обриси). Руський театр у Галичині до р. 1864. *Зібрання творів у 50-ти томах.* Київ : Наук. думка, 1981. Т. 29. С. 293–336. URL: https://www.i-franko.name/uk/Misc/1894/Rusko-ukrajinskyjTeatr/GalychynaDo1864.html.

References

1. Volynskyi, Y. (1965). Muzychna kultura Halychyny 60-kh rokiv XIX st. [Musical culture of Halychyna in the 60s of the 19th century]. *Live pages of Ukrainian music.* Kyiv: Naukova dumka, 55–120 [in Ukrainian].

2. Hrinchenko, M. (1961). Istoriia ukrainskoi muzyky [The history of Ukrainian music]. New-York: Vydannia Ukr. muz. in-tu [in Ukrainian].

3. Kolomoiets, D. (2024). “Pidhiriany” povertaiutsia na stsenu [“Pidhiryani” returns to the stage]. *Music, Ukrainian online magazine*, March 20. Retrieved from Https:// art.co.ua [in Ukrainian].

4. Liudkevych, S. (1999). Viktor Matiuk. Doslidzennia, statti, retsenzii, vystupy [Research, articles, reviews, speeches], 1, 78–84. Lviv: M. Kots. Publishing [in Ukrainian].

5. Mazepa, T. (2017). Sotsiokulturnyi fenomen yevropeiskykh muzychnykh tovarystv XIX – pochatku XX stolittia na prykladi Halytskoho Muzychnoho Tovarystva [The socio-cultural phenomenon of European musical societies of the 19th and early 20th centuries based on the example of the Galician Musical Society]. Lviv: Rastr-7 [in Ukrainian].

6. Novakovych, M. (2019). Halytska muzyka habsburzkoi doby: u poshukakh ukrainskoi identychnosti [Galician music of the Habsburg era: in search of Ukrainian identity]. Lviv [in Ukrainian].

7. Petrus, U. (1998). Materialy do notohrafii M. Verbytskoho [Materials for the notography of M. Verbytsky]. *Pages of life and creativity*. Lviv: Misioner, 110–140 [in Ukrainian].

8. Pylypchuk, R. (2019). Istoriia ukrainskoho teatru (vid vytokiv do kintsia XIX st.) [History of Ukrainian theater (from the origins to the end of the 19th century)]. Lviv: LNU im. Ivana Franka [in Ukrainian].

9. Franko, I. (1981). Rusko-ukrainskyi teatr (istorychni obrysy). Ruskyi teatr u Halychyni do r. 1864 [Russ’–Ukrainian theater (historical outlines). Russ’

theater in Galicia until 1864]. *Zibrannia tvoriv u 50-t tomakh*. Collected works in 50 volumes, 29, Kyiv: Nauk. dumka, 293–336. Retrieved from https://www.ifranko.name/uk/Misc/1894/RuskoukrajinskyjTeatr/GalychynaDo1864.html [in Ukrainian].

SOCIO-HISTORICAL FUNCTIONS OF THE GALICIAN SPIVOHRA BY COMPOSER-PRIESTS

Lyubov KYIANOVSKA

Lviv National Academy of Music named after Mykola Lysenko,
Department of Music History,
5 Ostap Nyzhankivskoho Str., Lviv, Ukraine, 79000
e-mail: luba.kyjan@gmail.com

Maria SYDIR

Lviv National Academy of Music named after Mykola Lysenko,
Department of Music History,
5 Ostap Nyzhankivskoho Str., Lviv, Ukraine, 79000
e-mail: sydir.mari@gmail.com

The article examines the essence of the socio-cultural functions of the Ukrainian Galician-Bukovyna theater in general, and, in its context, the genre of the *spivohra* through the prism of the concept of "theatrical didactics". Four main functions are identified: national identity-forming, educational, integrative, and professionalizing. These functions were manifested in the works of composer-priests during the formation of national identity and the establishment of social structures in Galicia and Bukovyna. The authors of these works – Mykhailo Verbytskyi, Ivan Lavrivskyi, Viktor Matiuk, Isidor Vorobkevych, and Porfiriy Bazhanskyi – were carriers of the national-ethnic principle, making the singing-playing a powerful means of asserting national identity. By developing a repertoire in the native language, these composers selected musical arrangements for performances that included ritual and customary scenes, incorporating song and dance folklore. The integrative function of the Galician-Bukovynian *spivohra* was realized through the adaptation of foreign models of similar genres to the Ukrainian stage. The educational function continued the didactic narratives of the former two, shaping a system of ethical, cultural, and civic orientations. Several key educational tasks are defined, which differ according to the thematic spectrum of the works. The professionalizing function lay in the fact that the composer-priests prepared the ground for the emergence of the next highly professional generation of Ukrainian musicians.

Keywords: spivohra, Galician musical culture, composers, priests, social functions, cultural development, song folklore.

Стаття надійшла до редколегії 29.09.2025 р.
Прийнята до друку 24.11.2025 р.
Опублікована 24.01.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2025. Вип. 27. С. 39–48
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 27. P. 39–48

УДК 78.03(477)”15/17”
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.27.2025.39-48

РЕФОРМАТОРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ЛЬВІВСЬКОГО БРАТСТВА ТА УКРАЇНСЬКІ ІРМОЛОГІОНИ XVI–XVIII СТОЛІТЬ В ІСТОРИЧНОМУ КОНТЕКСТІ

Наталія СИРОТИНСЬКА

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9524-4574
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музикознавства та хорового мистецтва,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: nsyrotynska@gmail.com

Розглянуто процеси національно-релігійного відродження другої половини XVI–XVIII ст., які відбувалися в умовах інтенсивного суспільно-політичного та духовного протистояння. Одним із головних чинників цих трансформацій була діяльність православних братств, серед яких особливе місце належить Львівському Успенському братству. Культурно-освітня та реформаторська активність Львівського братства була спрямована не лише на захист православної віри та збереження національної ідентичності, а й на розвиток шкільництва, книгодрукування, літератури та музично-богослужбової практики. У цьому контексті важливим джерелом для дослідження духовно-музичної традиції вважаються українські ірмологіони XVI–XVIII ст., збірники літургійних співів, у яких відображено процес еволюції від монодій візантійської традиції до партесного багатоголосся та засвідчено процес становлення лінійного типу письма або “київської квадратної нотації”. Ірмологіони стали не лише засобом канонів богослужбового співу, а й носіями культурних реформ, здійснюваних братськими осередками. Безперервність зазначених навчальних традицій, сформованих унаслідок освітніх реформ Львівського братства, не втратила свого значення в подальші століття, зокрема, таким прикладом є Ірмологіон Левицького 1838 р. *Методологія*. У процесі дослідження використано джерелознавчий, історичний та культурологічний методи дослідження.

Таким чином, комплексне вивчення реформаторської діяльності Львівського братства у взаємозв’язку зі створенням та поширенням українських нотолінійних ірмологіонів дає змогу простежити основні тенденції розвитку національної музичної писемності, виявити джерела й характер запозичень із візантійсько-слов’янської та західноєвропейської традицій, а також визначити місце української церковної монодії у ширшому європейському культурному контексті.

Ключові слова: Львівське Успенське братство, українські нотолінійні ірмологіони, гимнографія, сакральна монодія, київська квадратна нотація, Ірмологіон Левицького 1838 р., багатоголосий спів.

Одним із важливих історичних етапів становлення України є доба Середньовіччя, упродовж якої формувалися головні засади системного розвитку молодої європейської держави. В цей період відбувалася розбудова не лише

© Сиротинська Наталія, 2025

законодавчих, політичних та торговельних форм її функціонування, а й культурно-мистецьких, тісно співвіднесених із процесом християнізації. Надалі зазначені процеси були суттєво активізовані завдяки діяльності братських шкіл, зокрема Львівського Успенського братства, статут якого офіційно затверджено у 1586 р. [3, с. 141].

Львівському братству як особливій культурно-освітній інституції належить важливе місце у формуванні національного духовного простору, розвитку шкільництва, друкарства й мистецького життя протягом XVI–XVIII ст. Діяльність цього осередку, створеного за зразком протестантських шкіл і єзуїтських колегіумів, вирізнялася особливою увагою до освіти, що ґрунтувалася на літургійній традиції Київської Русі.

Варто зазначити, що внаслідок прийняття греко-візантійського обряду на теренах Київської держави було засвоєно значний пласт грецької та латинської літератур [8, с. 241], а також об'ємний корпус гимнографії (з гр. ὑμνογραφία або писати гимни), тобто співаних літургійних текстів. Створення гимнографічних творів здійснювалося богословами, які глибоко знали античну філософію та літературу, вирізнялися риторичною майстерністю й володіли культурою поетичного мовлення. Завдяки цьому в текстах було відображено християнські догмати в художньо змістовній формі, що забезпечувало їх легше сприйняття на слух і сприяло формуванню духовної культури народу. Надалі гимнографічна традиція, завдяки своїм фразологічним зворотам, тропам і виразним образам, поступово інтегрувалася в канти, псалми, духовні пісні, вірші та інші національні літературно-мистецькі жанри. Найвищим проявом майстерності українських авторів стало вміння творчо переосмислювати цей спадок, що суттєво вплинуло на розвиток книжного віршування XVI–XVII ст. Усе це стало підґрунтям активного інтелектуального розвитку України-Русі та зумовило формування національних релігійно-просвітницьких організацій, зокрема Львівського братства.

Підтвердженням активного використання образів літургійної поетики є один із перших опублікованих творів Львівського братства – привітальна драматургічна сценка на честь архиєпископа Михайла Рогози – "Просфонима" 1591 р. [1]. На цьому прикладі простежується глибокий зв'язок літературних текстів ранньомодерної доби з поетичними традицією гимнографічних образів, символів і поетичних метафор [5].

Усна практика опанування гимнографічними текстами, започаткована в Середньовіччі, тривала до кінця XVI ст., коли в Україні було створено лінійну нотацію на зміну невменній (знаковій). Через чітку графіку й виразність невменного запису не було змоги вільно відчитувати мелодичну лінію, оскільки передбачалося попереднє вивчення півчого матеріалу. Натомість створення лінійного нотопису суттєво пришвидшило опанування літургійним співом, що надалі вплинуло на розвиток української духовної музики [8]. Створення лінійного письма призначалося, передусім, для впровадження у практику Української Церкви багатоголосого співу, в чому також була заслуга Львівського братства.

Відомо, що львівські братчики не лише започаткували створення багатоголосих композицій, а й двічі отримали дозвіл на їх використання в

літургійному обряді: вперше – від Александрійського патріарха Мелетія Пігаса (1594), вдруге – від його наступника, патріарха Кирила Лукаріса (1614). Безперечно, що лінійне письмо було необхідним для багатоголосся. Таким чином, існують підстави вважати, що саме братчики розробили український тип нотації, оскільки були добре обізнані в європейській практиці багатоголосся. Підтвердженням цього є бібліотека Львівської братської школи, де зберігалися багатоголосі рукописні та друковані європейські композиції, а також музично-теоретичні трактати.

Рівень музичної поінформованості братчиків чітко відображає реєстр бібліотеки та приватних книгозбірень. Зокрема, у приватній колекції старшини Львівського братства, українізованого грека Константина Мезапети, зберігалися книги партесного співу "релігії грецької", "партеси різні шнурами пов'язані", друковані книги з музичними творами та трактат про гармонію "*Tabulatura musicae*" [15]. Водночас на межі XV–XVI ст. у Львові були відомі нотні записи та музика композиторів провідної європейської – нідерландської – школи, ймовірно, в православному середовищі [4].

Важливо, що у бібліотеці Львівського братства за інвентарем 1601 р. була книга протестантського автора Йогана Шпанґенберґа (Johann Spangenberg, 1484–1550) "Questiones musiqae in usum scholae Northusianae, oder wie man die Jugend leichtlich und recht im Singen unterweisen soll" (Питання музики для вжитку Нордгавзіанської школи, або як легко і правильно навчати молодь співів, Віттенберг 1542) [16].

Шпанґенберґ Й. був знайомий з Мартіном Лютером і сприяв Реформації. Він опублікував пояснення лютеранського катехизису латинською мовою й шкільні підручники, опікувався навчанням дітей церковному співу. Аналогічна просвітницько-педагогічна функція простежується у діяльності Львівської братської школи, якій були близькі протестантські ідеї, пов'язані, насамперед, із розбудовою освітньої системи та книгодрукування. Залучення до видавничої діяльності 1572 р. Івана Федоровича у Львівському братстві сприяло формуванню підґрунтя для друкування не лише церковно-службових книг, а й підручників, полемічних трактатів та художніх творів. Унаслідок цього при братстві було створено одну з найвизначніших бібліотек того часу.

Варто зазначити, що читачами братської бібліотеки були не лише члени братства, а й учні та вчителі братської школи, працівники братської друкарні, монахи Онуфріївського монастиря, мешканці Львова та інших міст, священнослужителі. Відомий львівський друкар, член братства Михайло Сльозка, у передмові до "Апостола" посилається на чисельні джерела з бібліотеки Львівського братства, зокрема, Плутарха "Мораль" та "Порівняльний життєпис", біографію Юлія Цезаря, твори Цицерона, "Енеїду Вергілія", Лукіана, байки Езопа, "Одіссею" Гомера, Блаженного Августина, єпископа Нікейського Анастасія, твори Отців Церкви, згадує Муція Сцеволу [2]. Зазначений перелік свідчить як про високий рівень обізнаності братчиків у підставових джерелах інтелектуального розвитку українців, так і про їхню опіку над освітою українських дітей.

Процес вдосконалення літургійного співу був тісно пов'язаний із загальним способом життя школярів Львівського братства, невіддільним від церковного служіння. Школярі, водночас, навчалися і віршуванню, що набувало

співаних форм, оскільки це часто пов'язувалося із створенням вітальних пісень [9, с. 32]. Хлопчики ходили по домівках містян і за спів отримували невелику винагороду. Зберігся також документ кінця XVII ст., де засвідчено зобов'язання вчителя братської школи Теодора Рузкевича забезпечувати дисципліну в учнівському хорі під час богослужінь у церкві та визначати черговість учнів до дзвоніння[1]. Така навчально-практична діяльність життя сприяла розвитку літературного і музичного хисту, що в майбутньому суттєво впливатиме на формування національної літератури, а також музичного мистецтва. Зокрема, створення національного типу лінійного письма задля розвитку багатоголосого співу зумовило, водночас, суттєві зміни у вивченні літургійної монодії (одноголосся). Протягом короткого періоду вибраний монодійний репертуар цілого літургійного року був зафіксований п'ятилінійною нотацією у новостворених для цього збірниках – Ірмологіонах.

Завдяки лінійному запису суттєво пришвидшився процес опанування сакральним монодійним репертуаром, що також сприяв організації навчанню всіх без винятку українських дітей грамоти і літургійного співу по нотах. На цій основі увиразнилася унікальна особливість української культури ранньомодерної доби – повсюдна освіта, базована на заснуванні початкових шкіл при церквах, де дяки виконували функцію вчителів. У цьому контексті свідченням активної реформаційної діяльності Львівського братства є найдавніший український ірмологіон кінця XVI ст. [14].

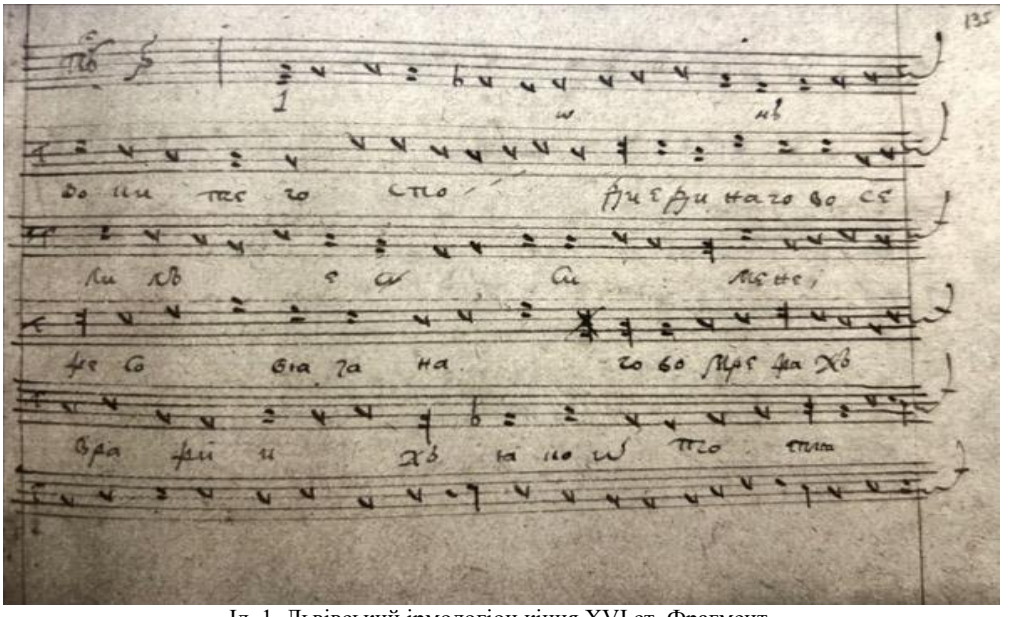
Оскільки ірмологіонам належала головна роль в опануванні церковним співом, братчики заопікувалися й подальшим друкованим виданням збірника. Таким чином, у друкарні братства готувалося до друку друге видання Ірмолоя (1709), в якому за репертуаром, укладом і музичною стилістикою відображалася еволюція багатовікової практики сакральної монодії, сформованої раніше у рукописній традиції. Ірмолой 1709 р. доповнено перевиданням Ірмолоя 1700 р., який готувався до друку при Святоюрському монастирі. Проте збірник 1709 р. суттєво відрізнявся від попереднього: в ньому були поновлені розділи святкових піснеспівів, вступний обиходний розділ, проведено відбір більш мелодично розвинених піснеспівів. Таким чином, зазначений варіант Ірмолоя 1709 р. стає основою усіх наступних видань у Львові та Почаєві.

Розвиток церковного співу в усьому регіоні був зумовлений активізацією друкованих ірмологіонів, що своєю чергою забезпечило тяглість освітніх ініціатив Львівського братства. Пріоритетне значення шкільництва для українського суспільства зберігалося, завдяки чому підтримувався обряд і етнічна належність. Як зазначав Іван Франко: "Церковні книги використовувалися у народних школах-дяківках як шкільні підручники. Навчившись абетки, діти переходили до читання Часослова та Псалтиря, а далі навчалися церковного співу за Октоїхами та Ірмологіонами і це тривало аж до кінця XIX століття" [7, с. 245].

Цей досвід залишався актуальним впродовж століть, результатом чого стало заснування у 1817 році в м. Перемишлі Дяко-вчительського інституту (Institutum cantorum et magistorum scholae), який функціонував без перерви до

[1] Ясіновський Ю. Розпорядження вчителеві Львівської братської школи Теодорові Рузкевичу. *Καλοφωνία*. Львів, 2006. Ч. 3. С. 171.

1939 р. Його відкриття було здійснене завдяки ініціативі Перемишльського єпископа Івана Снігурського та підтримці філолога-мовознавця о. Івана Могильницького, який, крім духовної практики, провадив активну просвітницьку діяльність у Галичині та очолив Інститут як перший директор. Учений також є автором праць "Грамматика язика славено-руського" і "Відомість о руськім язиці".



Іл. 1. Львівський ірмологіон кінця XVI ст. Фрагмент.

Завдяки спільним зусиллям, поряд із Дяко-вчительським інститутом, були засновані бібліотека, друкарня та численні парафіяльні школи, що засвідчує комплексний підхід до розвитку освіти. У цьому контексті відкриття Інституту розглядають як знакову подію, завдяки якій забезпечувалася спадкоємність національних традицій освітнього життя. Головним завданням Інституту було підготовлення дяків і вчителів, котрі задовольняли б освітні потреби сільських шкіл і церковних осередків Галичини.

В Інституті викладали загальноосвітні, богословські та музичні предмети. У музичних програмах передбачалося опанування музичної грамоти та церковно-музичного репертуару, освоєння методики постановки голосу і навиків реґентства [10]. Традиційно, основними практичними посібниками були нотні Ірмолої та підручники XIX ст., створені на основі ірмолойного репертуару. Послуговувалися посібниками П. Любовича ("Гласы воскреснїи с кондаками; прокимени, самогласнїи, болгарскїи, подобнїи, сідалнїи…", 1859), П. Бажанського ("Наука о сольках ирмолойных", 1863), В. Матюка та І. Кипріяна, а також "Гласопіснецем" І. Дольницького.

Значимість ірмологіонів підтверджено також давньою освітньою практикою переписування їх учнями. Свідченням такої традиції є Ірмологіон Левицького 1838 р., уривок з якого зберігається у фонді Петрушевича (ч. 206) Львівської національної наукової бібліотеки імені В. Стефаника [12, с. 478]. Як

зазначено на звороті останнього аркуша, цей ірмолой було переписано у Дяковчительському інституті м. Перемишля. М. Левицькому належить також "Молитовник", і в обох пам'ятках засвідчено високий рівень його грамотності та професійної підготовки, що проявляється у впевненості й чітко окресленому почерку.

Текст цього ірмолоя є також свідченням збереження церковнослов'янської мови, графіки літер, київської квадратної ноти і ключа С на третій лінійці, що іноді використовують для позначення зміни півтону у квартовому церковному звукоряді. Також чіткий почерк літер і нотних знаків увиразнює групування нотних фігур згідно зі словесною метрикою, що разом формувало виразну гармонійну цілісність.



Іл. 2. Ірмолой М. Левицького 1838 р., стихира на Різдво Христове

Важливо відмітити практичну мету написання Ірмолоя, свідченням чого є структура збірника, базована на фіксації найбільш затребуваного автором богослужбового репертуару. Напочатку розміщені стихири подобні і святкові болгарського співу на вісім гласів, а надалі – вибрані святкові стихири. Такий спосіб комбінування півчого репертуару зумовлений давніми методами навчання літургійного співу, основу якого становила музична система осмогласної організації репертуару [6].

Тексти піснеспівів Перемишльського Ірмолоя 1838 р. є також важливим матеріалом для виявлення еволюціонування в Україні церковнослов'янської мови. Наприклад, порівняємо тексти стихири подобним 6-го гласу "Ангелскія предидите силы" (гр.: Α ἱ ἀγγέλοκαὶ προπορεύεσθαι δυνάμεος), який зафіксований у

слов'янському перекладі в одній з найдавніших літургійних книг Київської Русі, – Типографському уставу з Кондакарем кінця XI ст.).

Порівняймо тексти за чотирма списками: Типографським уставом з Кондакарем кінця XI ст., рукописним Любачівським ірмологіоном 1674 р., Львівським друкованим Ірмолоєм 1709 р. та Ірмолоєм Михайла Левицького 1838 р.:

Типографськиі̆ кондакар:

Ангелскыя прѣдидѣте силы,
яже въ Вифлѣомѣ уготоваите ясли.
Слово бо раждається прѣмудрость приходить.
Приими цѣлование цьрквы
на радость Богородици людиє рецѣмъ
благословленъ раждаяся богъ нашь слава тебѣ.

Любачівськиі̆ ірмологіон 1674 р.:

Ангелскіѧ предидут силы
иже во Выфлеомѣ оуготоваите ясли
Слово бо раждается Прѣмудрость происходит.
Прійми цѣлованіѧ церкви
на радост Богородици людіѧ рецѣм
благословен рождейся Богъ нашь слава тебѣ.

Ірмолой 1709 р.:

Ангелскіѧ предѣте силы
иже во Вифлеемѣ оуготоваите ясли
Слово бо раждается премудрост приходит.
Прииѫми цѣлованіѧ церкви
на радост Богородици людіѧ рецѣм
благословен грядиı̆ въ имя Господне.

Ірмолой Михайла Левицького 1838 р.:

Ангелскіѧ предидите силы
иже во Вифлеемѣ оуготовити ясли
Слово бо раждается Премудрост происходит.
Приємлет цѣлованіѧ церковъ
на радость богородицы людіѧ рцемъ
благословен пришедый Боже нашъ слава тебѣ.

Вже останнє каденційне речення свідчить про різночитання, що в одному випадку виявляємо у змінності граматичної форми "раждаяся богъ нашь слава тебѣ" (Кондакар) на "рождейся Богъ нашь слава тебѣ" (Любачівскиı̆ ірмолоı̆). Далі в друкованому Ірмологіоні 1709 р. читаємо – "грядиı̆ въ имя Господнє" і буквальний переклад – "пришедыı̆ Боже нашъ" в Ірмологіоні 1838 р. Михайла Левицького. Такі приклади є важливим матеріалом для філологічних і музикознавчих досліджень, спрямованих на краще розуміння розвитку української мови та мелодичного інтонування [6].

Усе це є свідченням важливої ролі неперервності навчальних процесів, започаткованих освітніми реформами Львівського братства, які активізувалися зі створенням і поширенням українських нотолінійних ірмологіонів XVI–XVIII ст. З цими збірниками пов'язані важливі віхи рефоматорської діяльності Львівського братства. Відтак докладне вивчення музично-поетичного змісту ірмологіонів XVI–XVIII ст. є одним із головних чинників у визначенні пріоритетних стильових орієнтирів і характерних особливостей української культури в історичному розвитку.

Висновки і перспективи подальших розвідок. Комплексне вивчення реформаторської діяльності Львівського братства свідчить про важливу роль неперервності навчальних процесів, закладених освітніми реформами цієї інституції, що суттєво активізувалися завдяки створенню і поширенню українських нотолінійних ірмологіонів XVI–XVIII ст. Завдяки збірнику зумовлене подальше дослідження розвитку національної музичної писемності, а також генези української сакральної монодії, зокрема в контексті виявлення джерел і характеру запозичень із візантійсько-слов'янської та західноєвропейської традицій. Це є визначальним чинником у встановленні пріоритетних стильових акцентів і характерних особливостей української літургійної практики, а також свідченням активної інтеграції в європейський культурний простір.

Список використаної літератури та джерел

1. Анонім. Просфонима. *Українська література XIV–XVI ст.* Київ, 1988. С. 503–510.

2. Апостол. Львів : Друк. Михайла Сльозки, 1639.

3. Ісаєвич Я. Успенське братство. *Історія Львова у 2 томах*. Т. 1 : 1256–1772 рр. Львів, 2006.

4. Пеж М. Львівські уривки – джерело творів Дюфаї, Жоскіна, Петра де Домарто і Петра з Ґрудзьондза у Галичині XV століття. *Musica humana*. Львів, 2003. Ч. 1. С. 118–160.

5. Сиротинська Н. "Просфонима" Львівського братства та її прочитання в контексті сакральної гимнографії. *Просфонима*: *текст і контекст, ЛНУ ім. Франка.* Львів : Свічадо, 2013. Вип. 4. С. 52–65.

6. Сиротинська Н. Ірмологіон Михайла Левицького 1838 року. *Theorie und Geschichte der Monodie. Internationale wissenschaft Tagung*. Wien-Brno, 2017. Band 9. S. 387–398.

7. Франко І. Відгуки грецької і латинської літератур в українському письменстві. І. Франко. *Зібрання творів у 50 т*. Т. 30. Київ : Наук. думка, 1981. С. 240–252.

8. Цалай-Якименко О. Київська нотація як релятивна система. *Українське музикознавство.* Київ, 1974. Вип. 9. С. 197–225.

9. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII ст. Київ–Львів–Полтава, 2002. 491 с.

10. Ясіновський Ю. Дяко-учительський інститут у Перемишлі. *Перемишль і Перемиська земля*. Львів, 2003. Вип. 3. С. 249–259.

11. Ясіновський Ю. Львівські нотні першодруки. *Калофонія*. Львів, 2002. Ч. 1. С. 34–35.

12. Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої. Львів, 623 с.

13. Ясіновський Ю. Розпорядження вчителеві Львівської братської школи Теодорові Рузкевичу. *Καλοφωνία*. Львів, 2006. Ч. 3. С. 171–175.

14. Das Lemberger Irmologion. Die älteste liturgische Musikhandschrift mit Fünfiniennotation aus dem Ende des 16. Jahrhuderts. Reiche B: Editionen. Band, 24. Köln–Weimar–Wien : Bölau, 2008. 509 s.

15. Gorczyn J. Tabularum muzyki abo zaprawa muzykalna. Kraków, 1647.

16. Spangenberg Johann. Questiones musiqae in usum scholae Northusianae, oder wie man die Jugend leichtlich und recht im Singen unterweisen soll. Wittenberg, 1542.

References

1. Anonim (1988). Prosfonyma. *Ukrainska literatura XIV–XVI st.* Kyiv, 503–510 [in Ukrainian].

2. Apostol (1639). Lviv: Druk. Mykhaila Slozky [in Church Slavonic].

3. Pezh, M. (2003). Lvivski uryvky – dzherelo tvoriv Diufai, Zhoskina, Petra de Domarto i Petra z Grudzondza u Halychyni XV stolittia [Lviv fragments – a source of works by Dufay, Josquin, Peter de Domarteau and Peter of Grudziondz in 15th-century Galicia. Musica humana]. Lviv, 1, 118–160 [in Ukrainian].

4. Syrotynska, N. (2013). "Prosfonyma" Lvivskoho bratstva ta yii prochytannia v konteksti sakralnoi hymnohrafii. *Prosfonyma: tekst i kontekst, LNU im. Franka*. Lviv: Svichado, 4, 52–65 [in Ukrainian].

5. Syrotynska, N. (2017). Irmolohion Mykhaila Levytskoho 1838 roku [Irmolohion of Mykhailo Levytsky from 1838]. *Theorie und Geschichte der Monodie. Internationale wissenschaft Tagung.* Wien-Brno, 9, 387–398 [in Ukrainian].

6. Franko, I. (1981). Vidhuky hretskoï i latynskoï literatur v ukraïnskomu pysmenstvi [Responses to Greek and Latin literature in Ukrainian writing]. *I. Franko. Zibrannia tvoriv u 50 tomakh.* T. 30. Kyiv: Nauk. dumka, 240–252 [in Ukrainian].

7. Tsalai-Yakymenko, O. (1974). Kyivska notatsiia yak reliatyvna systema [Kyiv notation as a relative system]. *Ukrainske muzykoznavstvo*. Kyiv, 9, 197–225 [in Ukrainian].

8. Tsalai-Yakymenko, O. (2002). Kyivska shkola muzyky XVII st. [Kyiv School of Music of the 17th century]. Kyiv–Lviv–Poltava [in Ukrainian].

9. Yasinovskyi, Yu. (2003). Diako-uchytelskyi instytut u Peremyshli [Theological and Pedagogical Institute in Przemyśl]. *Przemysl and Przemysl Land*. Lviv, 3, 249–259 [in Ukrainian].

10. Yasinovskyi, Yu. (2003). Lvivski notni pershodruky [Lviv first printed sheet music]. *Kalofoniia.* Lviv, 1, 34–35 [in Ukrainian].

11. Yasinovskyi, Yu. (1996). Ukrainski ta bilorus'ki notoliniyjni Irmoloi [Ukrainian and Belarusian notolinear Irmoloi]. Lviv [in Ukrainian].

12. Yasinovskyi, Yu. (2006). Rozporiadzhennia vchytelevi Lvivskoï bratskoï shkoly Teodorovi Ruzkevychu [Instructions to the teacher of the Lviv Brotherhood School, Teodor Ruzkevych]. *Καλοφωνία*. Lviv, 3, 171–175.

13. Das Lemberger Irmologion. (2008). Die älteste liturgische Musikhandschrift mit Fünfiniennotation aus dem Ende des 16. Jahrhuderts. Reiche B: Editionen. Band, 24. Köln–Weimar–Wien: Bölau [in German].

14. Gorczyn, J. A. (1674). Tabularum muzyki abo zaprawa muzykalna. Kraków [in Polish].

15. Spangenberg, Johann. (1542). Questiones musiqae in usum scholae Northusianae, oder wie man die Jugend leichtlich und recht im Singen unterweisen soll. Wittenberg [in Latin].

REFORMIST ACTIVITY OF THE LVIV BROTHERHOOD AND UKRAINIAN IRMOLOGIONS OF THE 16TH–18TH CENTURIES IN A HISTORICAL CONTEXT

Nataliia SYROTYNSKA

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

The article examines the active processes of national and religious revival during the second half of the 16th–18th centuries, a period characterized by intense socio-political and spiritual confrontation. A primary driver of these transformations was the activity of Orthodox brotherhoods, among which the Lviv Assumption Brotherhood held a preeminent position. The brotherhood's cultural, educational, and reformist initiatives were directed not only toward defending the Orthodox faith and preserving national identity but also toward advancing schooling, book printing, literature, and musical-liturgical practices.

Within this framework, 16th–18th-century Ukrainian Irmologions – collections of liturgical chants – serve as vital sources for studying spiritual music traditions. These manuscripts document the evolution from Byzantine monody to *partes* polyphony and mark the emergence of the linear notation known as "Kyiv square notatio". Beyond recording liturgical canons, Irmologions became vehicles for the cultural reforms spearheaded by brotherhood centers. The continuity of these traditions, established through the Lviv Brotherhood's educational reforms, remained influential in subsequent centuries, as exemplified by the 1838 Levytsky Irmologion.

The research employs a comprehensive interdisciplinary approach, utilizing source-based, historical, and culturological methods. This methodological framework allows for an in-depth analysis of the Lviv Brotherhood's reformist activities in direct connection with the evolution of Ukrainian Irmologions. By applying these methods, the study traces the primary trends in the development of national musical notation, identifies the origins and nature of borrowings from both Byzantine-Slavic and Western European traditions, and situates Ukrainian church monody and early polyphony within the broader European cultural context.

Keywords: Lviv Assumption Brotherhood, Ukrainian notolinear irmologions, hymnography, Kyiv square notation, monody, polyphonic singing.

Стаття надійшла до редколегії 29.09.2025 р.
Прийнята до друку 24.11.2025 р.
Опублікована 24.01.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2025. Вип. 27. С. 49–57
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 27. P. 49–57

УДК 5527
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.27.2025.49-57

ЄВРОПЕЙСЬКІ ШЛЯХИ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Наталія СВИРИДЕНКО

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5109-1334
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка,
кафедра інструментально-виконавської майстерності,
вул. Бульварно-Кудрявська, 18/2, Київ, Україна, 04053
e-mail: n.svyrydenko@kubg.edu.ua

Розглянуто тривалий період розвитку українського музичного мистецтва від Середньовіччя до початку XIX ст., що перебував під впливом європейської культури. Проаналізовано основні стилістичні риси різних епох та характері мистецькі особливості, зумовлені розвитком музичної культури на перетині греко-візантійських і західноєвропейських впливів, що охоплювали церковний, світський та фольклорний напрями. Літургійний спів був лише вокальним, тоді як інструментальну музику активно використовували в обрядах і святкуваннях із застосуванням струнних, духових і ударних інструментів. Розглянуто зріз розвитку інструментарію з позиції закладення підґрунтя для подальшого розвитку української музичної традиції у європейському контексті. Досліджено вплив нової гуманістичної ідеології на реформацію українського мистецтва, зокрема створення лінійної нотації, впровадження багатоголосного співу в богослужіння, а також на розвиток інструментальних жанрів і танців у світській музиці. Звернуто увагу на значення освітніх закладів для становлення професійного музикування, зокрема вокального та інструментального мистецтв.

Висвітлено невідому сторінку творчості української оперної співачки та клавесиністки XVIII ст. Єлизавети Білоградської, чия діяльність стала свідченням високого рівня професіоналізму. Розглянуто роль Кирила Розумовського у розбудові мистецької освіти в Україні, що відчутно вплинуло на формування української вокальної школи. Відзначено творчий спадок Д. Бортнянського та його вплив на композитора М. Вербицького й інших представників так званої “Перемиської школи”. Таким чином, цілісне дослідження українського музичного мистецтва дає змогу простежити безперервний еволюційний поступ, який різним способом сприяв зростанню професійної музичної освіти та засвоєнню різних стилів і жанрів у руслі європейської культури.

Ключові слова: музика, культура, професіоналізм, музичний інструментарій, виконавство, Єлизавета Білоградська, Кирило Розумовський.

Постановка проблеми. Звернення до джерел української музичної культури важливе з позиції необхідності вивчення національної спадщини багатовікової історії українського мистецтва, її особливостей, зв’язків і внесків у світовий культурний простір. Вже в IX ст. на світовій арені з’являється одна з

© Свириденко Наталія, 2025

найбільших держав середньовічної Європи – Русь, з центром у Києві, що й зумовило відповідну атрибуцію. Матеріали про могутню східнослов'янську державу Київську Русь знаходимо в різних тогочасних джерелах, що переконливо свідчить про її вагому роль у політичному, економічному і культурному житті Західної і Східної Європи. Наприклад, про сміливих вояків Київської Русі довідуємося з відомої пісні Роланда (XII), а в той же час візантійський історик Хоніат (Νικήτας Χωνιάτης) пише про те, що "християнський руський" народ захистив Візантію від знищення половцями [3, с. 675]. В цей період розвивалося також і музичне мистецтво, про що можна знайти відомості в церковних книгах, літописах та інших супутніх пам'ятках культури. А подальше перебування України у складі Польсько-литовської держави більш потужно вплинуло на розвиток української музики в контексті європейської культури.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наприкінці XX – початку XXI ст. інтерес до досліджень давнього періоду музичної культури України відчутно зріс. Публікації визначеного історичного відтинку були зорієнтовані як на досвідчених науковців, так і виконавців. Серед відомих авторів окресленої доби – Н. Герасимова-Персидська, О. Цалай-Якименко, Ю. Ясіновський, М. Степаненко, М. Юрченко, С. Фільштейн, К. Шамаєва та ін. Важливу інформацію віднаходимо також у супутніх культурологічних працях, в яких розкрито окремі факти розвитку музичного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Музична культура Київської Русі розвивалася у трьох основними напрямах – церковному, світському та фольклорі. Дослідження цих трьох ланок потребує окремого викладу, проте зазначимо, що на давніх українських землях відбулося цілковите перетинання греко-візантійської та римо-католицької культур. І тоді, коли літургійний обряд залишався цілком вокальним, інструментальну музику активно використовували за межами храмів. Свідченням присутності інструментарію на теренах Київської Русі залишаються відповідні назви та описи у писемних вітчизняних та європейських пам'ятках, зображеннях фресок, а також у народній творчості.

Найдавніші форми народної музики формувалися в атмосфері святкувань за календарною обрядовістю, природними явищами та діяльністю людини. Усі ці святкування вимагали застосування музичних інструментів, з подальшою їх диференціацією відповідно до трьох основних груп: струнні, духові та ударні. В кожній із цих груп були підгрупи: наприклад, струнні інструменти ділили на смичкові, арфові, або щипкові та ударні.

У Європі в 609 р. уперше згадується струнний смичковий інструмент. Він мав своєрідну конструкцію і називався – ce croth [10, с. 18]. Цей інструмент відрізнявся від сучасної скрипки формою, де в чотирикутному резонаторі не було шиї та грифу. Надалі він був модифікований і в країнах Європи отримав різні найменування.

Струнні смичкові інструменти також входили до різних комбінацій з іншими інструментами, зокрема в Україні добре відомі так звані "троїсті музики" – дві скрипки і бас. Загалом структура такого ансамблю запозичена від давнього поняття "тріо". Подібна ансамблева гра була відома з часів

Середньовіччя, і ця тенденція розвивалася, передбачаючи залучення до гри різної кількості учасників-інструменталістів.

Окремі музичні інструменти стали відомі в Київській Русі завдяки європейським впливам. Наприклад, одним із найдавніших музичних інструментів була "ліра", поширена в Античній Греції. З трьома струнами під назвою "органіструм", вона була доволі популярним інструментом Західної Європи IX ст. З часом органіструм мав уже вісім клавіш і наканіфолену колодку замість смичка. Органіструм у X ст. складався з подовженого резонатора, клавіатури, колеса, покритого кінським волосом, натертим каніфоллю. Струни натискалися клавішами. Упродовж трьох (X–XIII) століть органіструм зазнавав змін, проте на початку XIII ст. цікавість до нього зникає. Еліта більше не виявляла до інструмента увагу, тож його використовували переважно сліпі музиканти. Інший давній інструмент "псалтеріум" став родоначальником сучасної арфи. У греків він називався тригоном або "тригонієм", мав трикутну і чотирикутну форму, що можна побачити на ілюстраціях західно-європейських пам'яток. Псалтеріум використовували для музичного супроводу під час співу.

Особливе місце в музичній історії багатьох країнах світу належить "лютні" – струнно-щипковому інструменту, широко розповсюдженому в Європі в часи Середньовіччя і надзвичайно популярному в епоху Відродження. У VIII ст. під час навали маврів лютня проникла до Іспанії, а також до Франції, де стала улюбленим інструментом [10, с. 217]. Ймовірно, завдяки зв'язку родини Ярослава Мудрого з Францією, лютня потрапила на терени Київської Русі вже в XI ст., тобто задовго до її появи в Польщі у XV ст. Водночас відомим в Україні був ще один струнно-щипковий інструмент – "торбан/теорбан", що мав спільну органологічну основу з європейським інструментом "ангеліка" (фр. *angélique*). Торбан тривалий час був дуже популярним в Україні, а на сучасному етапі закріпився у музичній практиці Буковини та близьких до неї земель. Його вважають традиційним інструментом у народних ансамблях.

Давній струнно-смичковий інструмент "ребек", що побутував у багатьох західноєвропейських країнах у XIII–XVI ст., був також і на Київській Русі. В його конструкції об'єднані риси ребаба (струнний інструмент арабського походження) і давньогрецької ліри. Надалі саме ці інструменти стали основою для створення скрипки.

Крім вищезазначених, на теренах Київської Русі побутували різні модифікації духових інструментів, зокрема у літописах наведено приклади використання труби і сурми: "В труби затрубили, в сурми засурмили …" [10, с. 217]. У джерелах також зафіксовано роги, які разом із супмами і трубами трактуються як сигнальні інструменти.

Одним із популярних духових інструментів в Європі була також "флейта", відома ще в Стародавньому Єгипті, Китаї, Японії та арабському світі. В часи Античності впливу флейтової музики надавали особливого значення, і цей досвід перейняли римляни, а згодом мистецтво гри на зазначеному музичному інструменті закріпилося в європейській культурі XI–XIII ст. Поява

флейти у Київській Русі пов'язана з розвитком професійної музики, а її попередниками були різні типи дудки з тростини, свірелі тощо.

Нова епоха становлення музичного мистецтва постала з розвитком клавішно-духового інструмента – "органу". В Греції орган винайшов олександрійський математик і механік Ктесебій. В Давній Греції цей інструмент отримав різне застосування, і ця практика перейшла до Риму. Популярність органу засвідчена зображеннями: на барельєфі Феодосія Великого (IV) – зображення пневматичного органу; аналогічний інструмент із елементами розкішного декору візантійський імператор Костянтин подарував королю франків Пепіну Короткому у XVIII ст. Невипадково київська княгиня Ольга, побувавши в Константинополі, також була вражена дивовижними спорудами (органами), що видавали різні звуки – гарчання тварин, спів птахів та ін.

Одночасно з використанням гідравлічних та механічних органів у культових спорудах орган став відомим як у світському житті, так і в домашньому музикуванні в малих формах – портативній, переносній, як кімнатного "позитиву" і "регалі" – середньовічному органі, звучання якого нагадувало тембр духових інструментів через задіяння лише язичкових труб. Всі типи органів активно застосовували і також вводили до складу інструментальних ансамблів.

Окрема група давніх популярних музичних інструментів – ударні, зображення яких збереглися на історичних пам'ятках Давньої Русі. Серед більш уживаних – "дзвони" (карильони), "тарілки" і "барабани".

Вагомим свідченням розвинутого інструментарію на теренах Київської Русі є фреска, яка зберегалася на стіні південної башти собору XI ст. св. Софії в Києві. Відомий український майстер Анатолій Заярузний – знавець давніх музичних інструментів і автор багатьох копій видатних оригіналів, зауважив, що засоби для музичного звучання, зображені на фресці, не належать до народних, а є професійними, розповсюдженими у європейських країнах. Наприклад, у лівій частині композиції відображений переносний пневматичний орган з органістом-виконавцем за клавіатурою, поруч – музикант, який грає на поперечній флейті, а в центрі – чоловік із металевими тарілками, праворуч біля нього стоять двоє музикантів з довгими сурмами, а нижче – лютніст. У нижньому ряді поруч з органістом зображений музикант, що грає на дзвонах (карільйонах), і колега з великою щипковою лірою. За різноманітністю і кількістю інструментів на фресці зображено один з найбільших ансамблів середньовіччя, що потребував професійної злагодженої гри учасників. Отже, це не мандрівні народні музики, а велика інструментальна група, яка відтворює вище досягнення середньовічної музичної культури, – давній професійний оркестр або інструментальний ансамбль. Таким чином, варто зазначити мистецьку поінформованість русичів, що, перебуваючи на перетині Заходу і Сходу, мали унікальну можливість адаптувати інструментальні впливи різних культур. Історичні пам'ятки й артефакти є підтвердженням існування в Київській державі розвинутої музичної культури не тільки народного, а й професійного спрямування. Це зумовило органічне піднесення українців до наступного щабля європейської культури – Відродження.

Культура Відродження проявилася не лише у всій різножанровій мистецькій картині, але, насамперед, у свідомості суспільства, що змінювало свої погляди на світ. Це зумовило формування нової гуманістичної ідеології, зосередженої на людині, і відродження античної образності, а тоді й ставлення до мистецтва. Цей період виразно репрезентовано і в українській культурі, в якій залишились чисельні музичні пам'ятки і здобутки. Наприклад, наприкінці XVI ст. у літургійній практиці України запроваджується багатоголосий спів, заснований на лінійній нотації, створеній за західним зразком, що суттєво змінило естетику обряду. Натомість у світській музиці відбувається сепарація музичних жанрів. Набувають розвитку вокальний, танцювальний та інструментальний жанри. В інструментальній музиці представлені танці – гайдук, гопак, козачок. Водночас набирає поширення фольклор. У 1571 р. чеський вчений Ян Благослав записує до своєї книги "Граматика" текст української пісні "Дунаю, Дунаю, чому смутен течеш", польський історик Бартош Папроцький у книзі "Герби лицарства польського" 1584 р. описує віртуозну гру українських козаків на кобзах, а Станіслав Сарницький у "Хроніках" 1587 р. повідомляє про виконання українських "Дум" співаками та інструменталістами [7, с. 20]. В органній табулятурі ченця-органіста Яна з Любліна (1540) зафіксовано "Гайдуцький танець", в якому чітко простежуються інтонації українського гопака [7, с. 20]. Водночас українські музиканти служили в королівських та магнатських капелах, а в переліку особового складу збереглися імена інструменталістів XIV–XVI ст. Зазначені музично-мистецькі пам'ятки є невеликою частиною тих здобутків, що зумовили достойне представлення української культури в європейському просторі і стали фундаментом для подальшого розвитку в барокову добу.

У першій половині XVII ст. поряд із розлогою мережею братських шкіл центром освіти стає Києво-Могилянська академія, де велику увагу приділяли навчанню музики і церковному співу. Це активізувало поширення інструментарію в різних суспільних верствах, зокрема, у переліку майна гетьмана Івана Самойловича були такі інструменти: литаври, семиструнна бандура, орган, клавікорд та клавіцимбали. Відомо і про майстрів, які виготовляли музичні інструменти та доглядали їх. Наприклад, цимбаліст Грицько Ілляшенко-Макущенко був призначений Богданом Хмельницьким цехмістером усіх музикантів на Задніпров'ї для організації їхньої діяльності. Цікаво, що Богдан Хмельницький також позитивно оцінював інструментальну музику, і коли до Україні приїжджав антиохійський патріарх, його вітали грою на органі в православній церкві. Важливо також зазначити, що у відомій пам'ятці української музичної культури XVII ст. "Граматиці музикальній" Миколи Ділецького (бл. 1630–1690) наголошено на значенні органу як найважливішому музичному інструменті в підготовці професійних музикантів.

Популярність органу, а згодом і клавішних інструментів у XVIII ст. зумовило появу низки виконавців, серед яких також виділяються українці. Проте несприятливі історичні обставини і перебування лівобережної України у московській залежності на тривалий час приховала їх імена. Таким прикладом є постать клавесиністки та співачки Єлизавети Білоградської (1739 р. н.), яка вважалася російською оперною співачкою і клавесиністкою, хоча за

походженням була українкою. Вона була донькою композиторові і співакові О. Білоградському, співала при дворі цариці Єлизавети в Петербурзі. Ця постать була відкрита для нас в 90-х роках ХХ ст. відомим дослідником музичної давнини, професором київської консерваторії Михайлом Степаненком. У Берлінській бібліотеці він виявив клавірний твір Є. Білогадської "Варіації на менует Й. Штарцера". Твір написаний у стилістиці рококо, нотний матеріал має складну вишукану фактуру, а сама тема вирізняється художньою привабливістю. Ноти опубліковано 2002 р., а в анотації М. Степаненка до видання зазначено, що "Єлизавета Білоградська… дочка українського бандуриста і співака Тимофія Білоградського. Музичну освіту отримала в Дрездені та Петербурзі. За спогадами сучасників, була блискучою співачкою та віртуозною клавесиністкою" [9, с. 3].

У зв'язку з назвою твору постало питання щодо авторства теми варіацій Й. Штарцера. Відповідь на нього дав відомий англійський історик музики Чарльз Берні, який у Відні був присутнім під час виконання струнного квартету, де першу скрипкову партію виконував Йозеф Штарцер [12, с. 115]. З'ясувалося, що австрієць Й. Штарцер до переїзду у Відень служив скрипалем при дворі Єлизавети в Петербурзі, де тоді перебувала і Єлизавета Білоградська. Цікаво, що Є. Білоградська жила в Петербурзі в період активної присутності там відомих українців, зокрема, композитора і клавесиніста Василя Трутовського (1740–1810), композитора і скрипаля Максима Березовського (1745–1777) та композитора Дмитра Бортнянського (1751–1825).

Ймовірно, що батько Є. Білоградської за часів царювання Єлизавети перебував, як і багато інших українців, у капелі так званих бандуристів, що практично грали на пандорах, оскільки на той час бандура ще не була остаточно сформованою. Таким чином, в середині XVIII ст. це була капела пандористів. Грі на пандорі та лютні він навчався в Німеччині у лютніста Вайса. Це знайомство сприяло також навчанню доньки Єлизавети грі на клавесині. Підтвердження цього факту бачимо в книзі відомої клавесиністки ХХ ст. Ванди Ландовської "Старовинна музика" [13]. З нагоди відзначення події вручення Й. С. Бахом курфюстру Саксонському Августові III фрагментів Месси сі мінор 1736 р. в Дрездені відбувся урочистий концерт, під час якого був присутній друг композитора – лютніст Сільвіус Вайс, в якого тоді навчався Йосип Білоградський. Молодий музикант був зазначений як "черкез", що означало жителя Черкащини. Граф взяв його на службу виконавцем на пандорі та зобов'язав вчитися грі на лютні у Вайса [13].

Отже, доля Єлизавети Білоградської та її батька є виразним прикладом активної участі українців у розвитку музичного мистецтва на теренах російської імперії [6, с. 11]. І скільки таких імен ще не є дослідженими, крім добре знаних М. Березовського та Д. Бортнянського, проте важливих для укладання цілісної картини національного музичного мистецтва як на теренах України, так і за її межами. Тож коли 1750 р. Кирило Розумовський став гетьманом України, а столицею гетьманщини був Глухів на Чернігівщині, невипадково роль вже існуючої з XVII ст. співацької школи відчутно зміцнилася. Випускники цього мистецького закладу, навчаючись співу під орудою запрошених італійців, оздоблювали своїми голосами як сольні партії,

так і хорові ансамблі. Це дало можливість меценату К. Розумовському не лише підтримувати розвиток хорового та оркестрового мистецтва, а й організувати постановку опери.

Висновки. Незважаючи на історичні обставини, всі наведені вище факти свідчать про великий внесок українців у розвиток музичного мистецтва XVIII ст. Варто зазначити, що в майбутньому творчий спадок Д. Бортнянського матиме значний вплив на галицького композитора М. Вербицького та інших представників так званої "Перемиської школи". Отже, цілісне дослідження українського музичного мистецтва дає можливість відмітити постійний еволюційний поступ, що різним способом сприяв зростанню професійних музикантів, а також засвоєнню різних стилів і жанрів. За таких обставин музична культура України від давніх часів її існування і до початку XIX ст. перебувала в руслі європейської культури, розвиваючи національний мелос в інтонаційному та композиційному аспектах. На цій основі вибудовується великий простір для подальших досліджень творчості українських митців.

Список використаної літератури та джерел

1. Антологія української поезії XVIII ст. URL: https://dias.poliana.org.ua
2. Давня українська література. *Хрестоматія*. 4-те вид. Київ : Освіта, 1998. 655 с.
3. Німчук В. Київська Русь. Розділ 9 з кн. "Історія культури давнього населення України" / гол. ред. Б. Є. Патон. Київ : Наук. думка. Т. 1. 1134 с.
4. Польсько-литовська унія й Україна / Мала енциклопедія етнодержавознавства. Інститут держави і права ім. В. М. Корецького НАН України. Київ, 1966. 942 с.
5. Свириденко Н. Музика від Розумовських : навч.-метод. посібник. Київ, 2020. 312 с.
6. Свириденко Н. Світло далекої зірки. *Жіночий світ.* Київ, 2000. Вип. 4. С. 10–16.
7. Степаненко М. Клавір в історії музичної культури України XV–XVII ст. *Українська музична спадщина "Музична Україна"* / ред. М. М. Гордійчук, 2010. Вип. 11. С. 46–61.
8. Степаненко М. Клавірне мистецтво України (XVI – початку XIX ст.). Українська фортепіанна спадщина : хрестоматія. Київ, 1983. С. 25–26.
9. Степаненко М. Невідома українська музика. Вип. 1. Київ, 2002.
10. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Харків, 2018. 509 с.
11. Юрченко М. Максим Березовський в Італії. *Українська музична спадщина*. Київ, 1989. Вип. 1. С. 67–79.
12. Burney Charles. Liff journey of musician. URL: https://www.novantiqua.net/artista/CharlesBurney.html
13. Landowska on music. Collected by Denise Restou. Stein and Day. New-York, 1969.

References

1. Antolohiia ukrainskoi poezii XVIII st. [Anthology of Ukrainian Poetry of the 18th Century]. (n.d.). Retrieved from https://dias.poliana.org.ua [in Ukrainian].

2. Davnia ukrainska literatura: *Khrestomatiia* [Ancient Ukrainian Literature: Reader] (4th ed.). (1998). Kyiv: Osvita [in Ukrainian].

3. Nimchuk, V. Kyivska Rus [Kyivan Rus]. In B. Ye. Paton (Ed.). Istoriia kultury davnoho naselennia Ukrainy [History of the Culture of the Ancient Population of Ukraine]. Kyiv: Naukova Dumka, 1 [in Ukrainian].

4. Polsko-lytovska uniia y Ukraina [Polish-Lithuanian Union and Ukraine]. (1996). In Mala entsyklopediia etnoderzhavoznavstva [Small Encyclopedia of Ethno-State Studies]. Kyiv: V. M. Koretsky Institute of State and Law, NAS of Ukraine [in Ukrainian].

5. Svyrydenko, N. (2020). Muzyka vid Rozumovskyh: Navchalno-metodychnyi posibnyk [Music from the Rozumovsky family: Educational and methodological manual]. Kyiv [in Ukrainian].

6. Svyrydenko, N. (2000). Svitlo dalekoi zirky [The light of a distant star]. *Zhinochyi svit*. Kyiv, 4, 10–16 [in Ukrainian].

7. Stepanenko, M. (2010). Klavir v istorii muzychnoi kultury Ukrainy XV–XVII st. [The clavier in the history of Ukrainian musical culture of the 15th–17th centuries]. *Ukrainska muzychna spadshchyna* [Ukrainian Musical Heritage]. Kyiv: Muzychna Ukraina, 11, 46–61 [in Ukrainian].

8. Stepanenko, M. (1983). Klavirne mystetstvo Ukrainy (XVI – pochatku XIX st.) [The clavier art of Ukraine (16th – early 19th centuries]. *Ukrainska fortepianna spadshchyna: khrestomatiia* [Ukrainian Piano Heritage: reader]. Kyiv, 25–26 [in Ukrainian].

9. Stepanenko, M. (2002). Nevidoma ukrainska muzyka [Unknown Ukrainian music]. Kyiv, 1 [in Ukrainian].

10. Khotkevych, H. (2018). *Muzychni instrumenty ukrainskoho narodu* [Musical instruments of the Ukrainian people]. Kharkiv [in Ukrainian].

11. Yurchenko, M. (1989). Maksym Berezovskyi v Italii [Maksym Berezovsky in Italy]. *Ukrainska muzychna spadshchyna* [Ukrainian Musical Heritage]. Kyiv, 1, 67–79 [in Ukrainian].

12. Burney Charles. Liff journey of musician. Retrieved from https://www.novantiqua.net/artista/CharlesBurney.html.

13. Landowska on music. Collected by Denise Restou. Stein and Day. (1969). New-York [in English].

EUROPEAN PATHS OF UKRAINIAN MUSICAL ART

Natalia SVYRYDENKO

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University,
Department of Instrumental and Performing Arts,
18/2 Bulvarno-Kudryavska Str., Kyiv, Ukraine, 04053
e-mail:n.svyrydenko@kubg.edu.ua

The presented publication examines a long period in the development of Ukrainian musical art from the Middle Ages to the early 19th century, which was under the influence of European culture. The main stylistic features of different eras are analyzed, as well as the distinctive artistic characteristics shaped by the interaction of Greco-Byzantine and Western European influences, which encompassing church, secular, and folk traditions. Liturgical singing was exclusively vocal, while instrumental music was actively performed in rituals and celebrations, using string, wind, and percussion instruments. The study considers the evolution of musical instruments as the foundation for the further development of Ukrainian musical tradition within the European context. It also explores the impact of the new humanistic ideology on the reformation of Ukrainian art, in particular the introduction of linear notation, the inclusion of polyphonic singing in liturgical practice, and – in secular music – the development of instrumental genres and dances. Attention is drawn to the significance of educational institutions for the advancement of professional musicianship, especially in vocal and instrumental arts.

An unknown page of the creative work of the 18th-century Ukrainian opera singer and harpsichordist Yelyzaveta Bilohradska is highlighted, whose art testified to a high level of professionalism. The involvement of Hetman Kyrylo Rozumovsky in the development of Ukrainian artistic education is considered, which significantly influenced the formation of the Ukrainian vocal school. The creative legacy of Dmytro Bortniansky and his influence on the composer Mykhailo Verbytski and other representatives of the so-called “Peremyshl School” are also noted. Thus, a comprehensive study of Ukrainian musical art makes it possible to emphasize its continuous evolutionary progress, which in various ways contributed to the growth of professional musicians, as well as the assimilation of different styles and genres within the framework of European culture.

Keywords: music, culture, professionalism, musical instruments, performance, Yelyzaveta Bilohradska, Kyrylo Rozumovsky.

Стаття надійшла до редколегії 29.09.2025 р.
Прийнята до друку 24.11.2025 р.
Опублікована 24.01.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2025. Вип. 27. С. 58–70
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 27. P. 58–70

УДК 78.62(477)”18/19”(091)
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.27.2025.58-70

НЕВІДОМИЙ АЛЬБОМ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТ. ЯК ЗРАЗОК ПОБУТОВОЇ САЛОННОЇ КУЛЬТУРИ СХІДНОЇ УКРАЇНИ

Тарас ДУБРОВНИЙ

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4879-0008
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музикознавства та хорового мистецтва,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: taras.dubrovnyy@lnu.edu.ua

Розглянуто невідомий альбом для фортепіано першої половини XIX ст. під назвою “Airs Russes, Polonais, et Autres” (російські, польські та інші арії). Незважаючи на промовисту назву, частину цього альбому представлено творами українських композиторів, зокрема Адріана Данилевського та Олександра Лизогуба, що становить основний фокус дослідження цієї статті. Варто наголосити, що частина творів невідома сучасному музикознавству, а отже, проаналізована вперше. У жанрах творів відображено загальну тенденцію впливу західноєвропейської музики для салонного, домашнього музикування, що репрезентуються бідермаєровою, бургерською культурою, яка була поширена і на теренах Східної України, колонізованої російською Імперією. Важливим чинником є також інформація про видавців та поліграфію, яка активно розвивалась у цей період. Дороговизною паперу та оправи альбому засвідчено популярність композиторів, твори яких вміщено у цю збірку.

Ключові слова: альбом, салонне музикування, розважальні жанри, бідермаєр, бюргерська культура, фортепіанна музика.

Одним із джерел інформації про середовище інтелігенції та побут дворянства першої половини XIX ст. на українських землях є приватні салони – своєрідні культурні осередки, де активно розвивалася традиція музично-танцювальних вечорів. З досліджень історії того часу дізнаємося про маєтки знатних родин та її членів, деякі традиції, зокрема домашнього салонного музикування. Ця традиція поширилась із Західної Європи як втілення естетики бідермаєру – бюргерського міщанського середовища.

Серед представників європейського Романтизму XIX ст. є чимало композиторів, що присвятили свою творчість створенню салонної музики і стали репрезентантами епохи. Однак у цей період було чимало композиторів, про яких, як і про їхній доробок, сьогодні майже нічого невідомо. Єдиним джерелом інформації є, переважно, надруковані, а інколи і рукописні твори цих авторів, що дійшли до нашого часу, часто в одиничних екземплярах. Тож

© Дубровний Тарас, 2025

віднайдення таких матеріалів є безцінним, адже завдяки їм проливається світло на цей період історії, розкриваються забуті, маловідомі або й зовсім незнані твори та імена їх авторів.

Період Просвітництва, що припав на другу половину XVIII–XIX ст., в Європі був ознаменований активним розвитком науки і техніки, а також культури, мистецтва, релігійних реформ, спрямованих на загальну секуляризацію. Розвиток мистецтва та культури на українських землях, розділених між двома Імперіями, був різним. Отже, Західноукраїнські землі, що входили до складу Австрійської, а згодом Австро-Угорської Імперії, хоч і були на маргінесі цивілізаційних процесів Метрополії, все ж таки зазнали культурологічного впливу тогочасної моди – відповідно, й розвитку, що проявилося в архітектурі, образотворчому мистецтві, музиці, загальному побуті міщан тощо.

Однак недостатньо дослідженим залишається аналіз рецепції західноєвропейської традиції музичних вечорів, а також її адаптація в контексті соціокультурного розвитку регіонів Східної України в складі російської імперії, як і вкрай мало є інформації про життя та творчість українських композиторів, що походили з її Північних та Східних земель. Ускладнює процес інформаційно обмежений брак архівних та історичних документів, завдяки яким можна було б отримати цілісну картину розвитку культури та мистецтва регіону загалом. Важкодоступною, а останніми роками й зовсім недосяжною стала та частина збережених архівних документів, вивезена на територію росії, яка активно збирала з усієї Європи, в тім числі з території українських земель, культурні здобутки для подальшого формування міфу власної історії. Одними з найбільш вагомих та достовірних джерел збереження такої інформації є, зокрема, нотні альбоми, з яких можемо довідатись про загальний репертуар творів, рівень їх складності, імена композиторів, присвяти, ознайомитись з жанровими різновидами, популярними на той час тощо. Однак в радянський період історії соціокультурні та поліетнічні процеси XIX ст., зокрема розвиток розважальної музики, вважалися виразником буржуазного, а отже, ворожого мистецтва. Представників знатних заможних українських родин переслідували, що призвело до втрати низки приватних архівів, а музичні альбоми стали бібліографічною рідкістю (до сьогодні дійшли одиниці!). Такі дослідження ускладнює ще й те, що, наприклад, в тих регіонах, що входили до складу російської імперії, видавнича справа, навчальні освітні й мистецькі заклади були зосереджені переважно у Санкт-Петербурзі та Москві, а українські дворяни, міщани та шляхта у побуті послуговувались переважно російською або французькою мовами. Таким чином, інколи важко ідентифікувати походження й національну належність авторів того чи іншого твору, що збереглися. Водночас у межах колоніального статусу культурологічні процеси, зазвичай, формувалися під впливом Метрополії і видавалися нею як частина розвитку власної культури. Такому ефекту передувала, насамперед, політика російської імперії, що базувалася на поступовому витісненні з європейської мапи всього, що було пов’язане з українським, водночас приписуючи її надбання собі. Свідченням цьому була низка заборон на діяльність українських

закладів вищої освіти, мистецьких осередків, видавництв та типографій, що призвело до їх занепаду. Кульмінацією стали Валуєвський циркуляр (1863) та Емський указ (1876), якими заборонялося писати, співати, видавати друковану продукцію книжною українською мовою, звівши її до регіональної говірки, переважно, мешканців сіл. Як слушно зауважила Світлана Панченко, "у період життя українського народу в самостійній державі […] його літературною мовою була чужа староболгарська (церковнослов'янська). Коли ж її витіснила мова, що витворилася на живій, народній основі, український народ став бездержавним (др. пол. XVII ст.)"[1].

На противагу складній економічній та соціокультурній ситуації, гальмуванням процесів розвитку, а відтак і повним припиненням діяльності освітніх установ на українських землях, важливим поступом доби Романтизму в царській росії, крім того, став активний розвиток нотовидавництва. Варто наголосити, що в кінці XVIII – першій третині XIX ст. нотовидавничу справу в російській імперії представляли західноєвропейські видавці, а більшість типографій, друкарень та музичних магазинів, як уже зазначалося, були зосереджені в Санкт-Петербурзі та Москві. Зокрема, у Петербурзі діяли переважно німецькі типографії та друкарні Фридриха Августа Дітмара, Ігнаца фон Гельда, Фридриха Заценхофена, Леопольда фон Петера, Іоана Корнеліуса Пеца та багатьох ін. Відомо також, що, крім німців, у нотовидавничій справі столиці брали участь і кілька французьких видавців. Зокрема, відомо про А. Ланге, Оноре Жозефа Дальмаса, який, до речі, був не лише видавцем, а й актором та музикантом Французької опери в Петербурзі, а також придворним постачальником книг та оперного репертуару. Варто зазначити, що титул "придворного" видавця та постачальника надавали на пільгових умовах більшості іноземцям. Тож нотну продукцію українських композиторів якщо й друкували, то переважно в згаданих вище типографіях та видавництвах.

Об'єктом цього дослідження є нотні видання типографії І. Пеца (J. Paez) та О. Дальмаса (Dallmas), зібрані в першій третині XIX ст. в один альбом під назвою "Airs Russes, Polonais, et Autres" (Російські, польські та інші арії).

Незважаючи на назву, частину цього альбому представлено творами українських композиторів, що будуть проаналізовані вперше. Оскільки інформація про деяких неідентифікованих композиторів може знаходитись в російських архівах, до яких, на жаль, немає доступу, частина нотного матеріалу в майбутньому ще потребуватиме ретельного дослідження. Згідно з припущенням, власником альбому був дворянин, наближений до Імператорського двору, а сам альбом створено в той самий період, що й переважна більшість творів. Частину творів альбому створено з присвятою Імператорам Миколі І та Олександру І та членам їхніх сімей, іншу частину написано особами, що входили в оточення монархів і мали графські титули.

[1] Панченко С. Термінологія в її історичному розвитку / Світлана Панченко // Вісник Держ. ун-ту "Львівська політехніка". Серія "Проблеми української термінології" : матеріали 6-ї Міжнар. наук. конф. "СловоСвіт". – 2000. – № 402. – С. 82–84.–URL: https://science.lpnu.ua/uk/terminologiya/vsi-vypusky/visnyk-no-402-2000/terminologiya-v-yiyi-istorychnomu-rozvytku (дата звернення: 09.01.2024).

Деякі твори написані маловідомими композиторами-іноземцями, що були капельмейстерами при імператорському дворі. На противагу цим авторам, привертає увагу доволі чисельна кількість друкованих творів українського композитора Олександра Лизогуба, частина з яких сьогодні є невідомою дослідникам.

Візуальний вигляд альбому засвідчує, що ним практично не користувалися: більшість сторінок із нотами збереглися у зразковому стані. З вигляду палітурки та обкладинки можна зробити висновок про високу вартість видання. Підтвердженням цього є ошатна оправа обкладинки з тонкої шкіри, орнаментне тиснення з позолотою, а також наявність двадцяти чистих листів наприкінці альбому з водяними знаками, що характерно для відомої нідерландської фірми J. Honig&Zoonen, яка ще з кінця XVIII ст. вирізнялася якістю та високою ціною своєї продукції. Зміст альбому не подано, натомість кожен твір майстерно пронумеровано виготовлювачем у вигляді закладок із цифрами, загалом – двадцять шість позицій. Під час ознайомлення відразу помітно умовний поділ на дві частини: першу становлять твори для фортепіано, видані в типографії Пеца (17 нотних видань) та Дальмаса (1 видання), а також одна рукописна збірка із семи творів; другу – вокальні твори з фортепіанним акомпанементом, серед яких три видання типографії Дальсама та одне – без зазначення ідентифікації видавця, хоча на папері помітний нерозбірливий водяний знак з ініціалами. Наявність чистих аркушів наприкінці альбому, ймовірно, передбачалася для запису нових творів від руки.



Рис. 1. Водяний знак з буквами ASC та виноградним гроном вгорі, розміщений на першій сторінці Альбому

На першому з них зберігся лише водяний знак, що, зазвичай, є свідченням виробника паперу або видавництва. Проте цей знак не належить ані фабриці Хоніга та Зунена, водяними знаками якої позначено чисті аркуші наприкінці альбому з написом “J. Honig&Zoonen”, ані видавництвам Пеца чи Дальмаса. Відомостей про нього немає і в працях дослідника філіграней та

гербів на книжних виданнях Ореста Мацюка[2]. Можливо, знак належав власникові альбому, однак наразі це залишається невідомим (рис. 1)

Зазначимо, що наявні в альбомі твори розміщені у довільній формі, де немає ні послідовності за складністю чи хронологічно, ні поділу поміж видавництвами. Єдиним позірним є поділ на інструментальну фортепіанну та вокальну (для голосу з фортепіано) частини, про що вже писалося. Варто зазначити, що нам вдалося ідентифікувати переважну більшість композиторів, період життя яких охоплює другу половину XVIII – першу половину XIX ст. Ті, про яких вдалося знайти інформацію, походили з Чернігівщини, Харківщини та Санкт-Петербургу або працювали там. За національною належністю з числа ідентифікованих композиторів є українці, росіяни, італійці, поляки, австрійці та німці, останні з яких працювали в російській імперії. Оскільки інформації про цих композиторів у європейських джерелах переважно немає, це підтверджує зазначений вище орієнтовний географічний регіон походження альбому. Хронологічно це збігається з видавництвом паперу, а також функціонуванням типографій[3], що є підставою вважати походження альбому з першої половини XIX ст.

Свідомо оминемо аналіз творів композиторів-іноземців, а детальніше зупинимося на музиці українських композиторів, оскільки вони частково розкривають рівень українського мистецтва того часу та його вплив на культуру північного сусіда.

Отже, одним із таких творів є “Полонез пам’яті М. Лермонтова”, створений українським композитором Адріаном Данилевським родом із Харківщини (рік народження невідомий, рік смерті – 1844). Коротку інформацію про нього подає у своєму довіднику А. Муха[4] [2]. Незважаючи на те, що з його творів до сьогодні дійшов лише цей полонез, завдяки спогадам композитора О. Даргомижського про А. Данилевського, який був його вчителем гри на фортепіано у період з 1821 по 1828 рр., що зафіксовано у книжці М. Пекелиса, ми маємо нагоду довідатися про окремі факти з життя композитора, його педагогічні принципи, особливості характеру тощо[5]. З неї дізнаємося, що біографічних даних справді є досить мало, немає ні дат народження, ні місця здобування освіти, зокрема музичної. Однак Даргомижський відгукувався про нього як про доволі фахового музиканта, водночас називаючи його “впертим малоросом”. Він мало писав, очевидно, ще менше публікував свої твори, оскільки не мав на це грошей, відповідно, був не надто популярним та затребуваним. Знову ж таки, невідомо, яким накладом виходили його твори. У монографії М. Пекелиса наведено фотографію,

---

[2] Мацюк О. Папір та філіграні на українських землях (XVI – початку XX ст.) / О. Мацюк. – Київ : Наук. думка, 1974; Мацюк О. Філіграні архівних документів України XVIII–XX ст. / О. Мацюк. – Київ : Наук. думка, 1992.

[3] Наприклад, видавництво Пеца працювало з 1810 по 1845 рр., а видавництво Дальмара – з 1802 по 1829 рр. Далі їх було перейменовано у зв’язку з новими власниками.

[4] Муха А. Композитори України та української діаспори : Довідник / А. Муха. – Київ : Муз. Україна, 2004. – С. 85.

[5] Пекелис М. А. С. Даргомыжский и его окружение / М. А. Пекелис. – Москва, 1966. – Т. 1 (1818–1845).

зроблену з оригіналу нот, що зберігаються у відділі рідкісних видань Науково-дослідного інституту театру, музики та кінематографії у Санкт-Петербурзі. На титульній сторінці полонезу привертає увагу рукописний автограф Данилевського. Майже ідентичний автограф чорнилом наявний і в нотах досліджуваного альбому, що свідчить про невеликі наклади, до яких автор ставився особливо уважно. Єдиною відмінністю цих двох титульних сторінок є короткий друкований напис в нотах із альбому про те, що ці ноти надруковано за рахунок автора – Gravé par lui mĕme. З відомої сьогодні нотографії довідуємось, що, крім полонезу, він написав декілька романсів "Chanson favorite" на слова Жуковського, а також великий хоровий твір "Нині отпущаєши", створений та виконаний у 1833 р., які, на жаль, до сьогодні не вдалося віднайти.

Полонез Данилевського перевидано в радянський період, і він потрапив до хрестоматії "Українська фортепіанна спадщина" (1983)[6]. Важливо, що в коментарях до цього збірника упорядник вказує на першоджерело, з якого перевидавався твір, та, що найважливіше, зазначає рік видання – 1820. Оскільки інформація про видавця збігається з зазначеним у досліджуваному альбомі, це дає підстави вважати рік цього видання ідентифікованим. З огляду на дані з "Музичної енциклопедії" (Т. 2. М., 1974. С. 143)[7], упорядник ставить під сумнів, що зазначена особа в нотах, якій Данилевський присвятив цей твір, є російським поетом М. Ю. Лермонтовим. Якщо рік видання твору є достовірним, то майбутньому поетові на той час виповнилося лише шість років.

Однією з цікавих знахідок альбому є невідома сьогодні п'єса Олександра Лизогуба під назвою "Дещо на мотив опери Россіні "Матильда" для фортепіано, створена і присвячена особі на літеру "R." О. Лизогуба" (Quelque chose sur un motif de l'opera "Mathilde" de Rossini pour le Piano-Forte compose et dedie R. par A. Lisogoub)[8], що розміщена в альбомі під шостим номером. Ця фортепіанна мініатюра з чітко вираженою тричастинністю побудови є своєрідним експромтом, парафразом на тему арії з опери "Матильда ді Шабран" Дж. Россіні. Зі збереженим із оригіналу, загалом, швидким темпом та розміром, автор майстерно обіграв одну з арій головної героїні опери Матильди, з першого акту сьомої частини під назвою "Quintetto" ("Квінтет"), надавши їй цілковито іншого, більш ліричного характеру. Нестійку, зупинками переривану мелодію п'єси, численні висхідні та низхідні рухи якої створюють враження гіперболізованої емоційності, доповнено акомпанементом, вплетеним у канву сольної партії правої руки. Вона насичена численними кульмінаціями, гамоподібними віртуозними вставками, пасажами в типово бідермаєровій стилістиці, що резонують з маршеподібним

[6] Українська фортепіанна спадщина (XVI–XIX ст.) / Хрестоматія / упоряд. ред., вступ. стаття та ком. М. Степаненка. Київ : Муз. Україна, 1983. Вип. 1. 120 с.

[7] Там само. С. 118.

[8] "Матильда ді Шабран" Дж. Россіні – мелодрама в двох діях на лібрето Якопо Ферретті за лібрето Франсуа-Бенуа Хофмана до п'єси "Єфросіна" (1790) Мегюля та п'єси Ж. М. Буте де Монвеля "Матильда". Прем'єра відбулася у Римі 1821 р. під диригуванням Нікколо Паганіні.

супроводом та ствердною мелодією арії Матильди. Це свідчить про майстерність і творчу зрілість композиторського таланту Лизогуба. Привертає увагу прицезійність композитора до деталей п'єси. Про те, що цей твір був у репертуарі салонної музики, свідчить ремарка автора про різні, в тім числі аматорський, рівні підготовки виконавців твору: "Щоб цю п'єсу було досить легко виконувати, її можна грати трьома руками, граючи басову партію двома руками, а верхню – третьою"[9]. Для точного відтворення темпу, автор проставляє також метроном – для перших чотирьох тактів вступу темп Allegro, метроном (120 – ♩), далі Allegro assai (132 – ♩), що не часто трапляється в нотних виданнях тих часів, оскільки метроном, винайдений у 1816 р., в приватних садибах та салонах був рідкістю. Для створення відповідного характеру, імітації вокального звучання. Лизогуб у своїй фортепіанній п'єсі використовує відповідні терміни, як-от rallentando, resoluto, con fuoco, agitato, dolce, morendo, багато динамічних відтінків, що допомагають максимально наблизитись до задуму композитора щодо характеру твору.

Наступним є виданий у типографії Пеца збірник із трьох фортепіанних творів – вальсів Ф. Шуберта та графа Галленберга, а також – мазурки О. Лизогуба.



Рис. 2. Мазурка О. Лизогуба

Зазначимо, що згадана тут композиція графа Галленберга – не єдиний твір, створений представником аристократії. Крім мазурки Галленберга, в альбомі є фортепіанні мініатюри графа Апраксіна, принца Грузинського та багатьох інших титулованих осіб з числа аристократів та дворянства загалом, що свідчить: процес розвитку прошарку побутової музики для салонного звучання не був настільки негативним явищем в аристократичних колах, як

[9] Pour rendre tout – a fait facile l'execution de cette piece on peut la joue a trois mains, presant la ligne de la basse pour deux mains, et celle d'en haut pour la 3me main.

наголошували критики та історики мистецтва тих часів. Навпаки, це стало згодом своєрідним поштовхом до організації музичних Товариств з числа учасників салонних вечорів – представників різних прошарків суспільства, об'єднаних не за родовою ознакою її членів, а передусім любов'ю до музики.

Завершує збірку мазурка О. Лизогуба, що засвідчено надписом "Mazurka par A. de Lisogoub" (Рис. 3.). Про цей твір не згадано в сучасних дослідженнях, не зафіксовано інформації про нього і в нотографії Лизогуба, отож можна стверджувати, що мазурка, як і попередній аналізований твір, доповнить малознаний загалом репертуар українського композитора й допоможе зробити спробу реконструювати творчий портрет О. Лизогуба.

Отже, мазурку написано в тональності Сі-бемоль мажор, у формі періоде (8+8) у розмірі 3/8. І хоча темп не зазначений, за тривалостями (вісімки та шістнадцяті) він звучить доволі жваво. Тему мелодії викладено паралельними терціями та секстами, з елементами імітаційної поліфонії, що додає твору особливого характеру.

Наступною цінною знахідкою альбому є ще п'ять невідомих сьогодні мазурок О. Лизогуба, надрукованих у видавництві Пеца (н. д. 2113). Зверху над нотами – напис "Cinq Nouvelles Mazurs pour le Piano-Forte" (П'ять нових мазурок для фортепіано) (№ 12). Нижче праворуч чорнилом дописано "par Lisogoub". Варто зазначити, що почерк цього запису відрізняється від почерку попередньої рукописної збірки. Можливо, цей надпис міг здійснити сам видавець, що було звичним явищем у ті часи.



Рис. 3. П'ять мазурок для фортепіано О. Лизогуба

Отже, мазурки, написані в тональностях Мі-бемоль мажор (№ 1), Соль мажор (№ 2), До мажор (№ 3, 4) та Фа мажор (№ 5) – за розмірами простої двочастинної форми – належать до середнього типу (16+16 та 16+8), що відрізняє їх від більшості мазурок альбому, переважну більшість яких написано у формі періоду з повтором АВА (8+8)[10].

[10] Мазурка № 1 (оп. 17) має двочастинну форму (40+20) з тональними модуляціями, тоді як знаменита мазурка № 4 (оп. 17) характеризується простою тричастинною формою: перша частина налічує 60 тактів (Ля-мінор), друга – 32 такти (Ля-мажор), а третя – 40 тактів (Ля-мінор).

Різновидність форми творів така: перша – АВАС; друга – АВС; третя – $АА^1А^2$; четверта – АВС; п'ята – АВС. Ще однією об'єднавчою деталлю є відсутність затакту, що характерно для творів цього жанру в авторстві О. Лизогуба. Твори насичені численними синкопами, шістнадцятими та тридцять другими тривалостями, подекуди тріолями, що робить мелодію витонченою та граціозною. Однак виконання таких творів потребує високого рівня майстерності гри на музичному інструменті. Цікаво, що мазурки Лизогуба та інших композиторів, представлених в альбомі, вирізняються метричною організацією 3/8, на відміну від творів у цьому ж жанрі Ф. Шопена, в яких домінує розмір 3/4 і які суттєво переважають їх масштабністю та розвитком драматизму. Це свідчить про еволюцію жанру мазурки, що сягнула своєї кульмінації у творчості польського композитора.

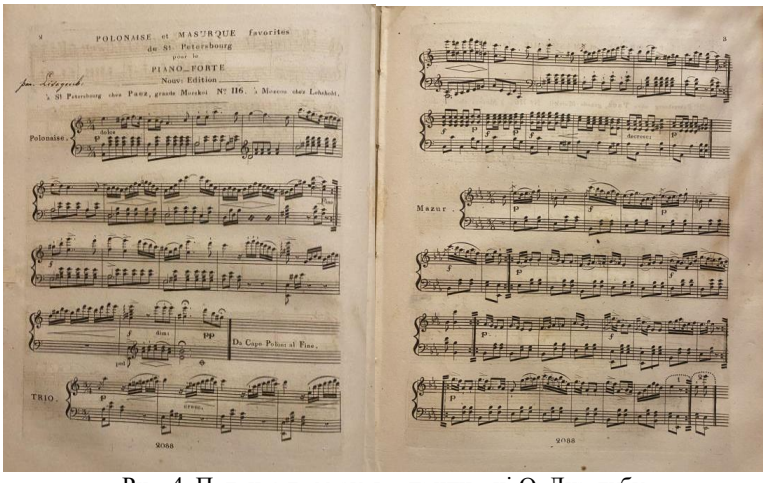


Рис. 4. Полонез та мазурка, приписані О. Лизогубу

Наступний збірник надруковано у Санкт-Петербурзі видавництвом Пеца. Складається він з двох творів – полонезу та мазурки. Титульна сторінка не збережена, натомість назва та видавець вказані зверху над нотами. Як і в попередньому виданні, після назви збірника, ліворуч над нотами чорнилом від руки записане прізвище композитора Лизогуба. Можна було б припустити, що Лизогуб, окрім двох відомих полонезів, створив ще один, незнаний сьогодні, однак з першого такту впізнаємо тему відомого твору М. Огінського, правда, з дещо зміненою фактурою акомпанементу та модифікованим закінченням теми мелодії. Як зазначено, в цей час не рідкістю було приписувати твір одного композитора іншому, що й підтверджує запис, зроблений в аналізованому збірнику з альбому. Відповідно, під сумнів авторства Лизогуба ставиться й наступний твір – мазурка Мі-бемоль мажор. Однак якщо її порівняти з мазуркою Мі-бемоль мажор з попереднього збірника, помітно подібний почерк, що проявився на композиційно-структурному та метро-ритмічному рівнях. Як і в мазурці з попереднього видання, структура цієї складається з чотирьох речень по вісім тактів з класичним поділом на періоди 16+16. Однак в попередньому варіанті мазурки маємо будову АВАС, а в аналізованій –

ABCD. Подібною є тема правої руки, що має синкоповану лінію побудови, а акомпанемент згрупований ідентично – по три вісімки.

Наступними в альбомі є два зошити під назвою “Собрание российских песен и плясок” для фортепіано. Звісно, що, крім російських пісень, там представлено низку українських, таких як “Біду собі купила та за свої гроші”[11], “Як сказала матуся”, “Із-за лісу, лісу”, “По горам, по горам”, “Їхав козак за Дунай”, двічі трапляються мелодії під назвою “Малороссийская” та інші, що свідчить про тенденцію поглинання українського мелосу як частини штучно створеної великоруської культури.

Наступними в альбомі є три видання Пеца відомих творів О. Лизогуба – варіацій та двох ноктюрнів. Варіації на тему української пісні “Ой у полі криниченька” (“Ой у поли криниченька” Chanson Ucrainienne varie pour de Piano et dedie A. Madame Marie de Seletzky pur A. de Lisogoub) складаються з теми та шести варіацій. Варто зазначити, що тут автор наголосив власне на тому, що пісня саме українська, а не малоросійська чи російська, як це бачимо у попередніх виданнях альбому. Водночас рівень складності твору вимагає від виконавця майстерного володіння гри на фортепіано та вкотре доводить зрілість композиторського письма О. Лизогуба.

Далі в альбомі знаходимо два ноктюрни О. Лизогуба. На титульній сторінці першого (Мі-бемоль мажор) зазначено, що це Перший ноктюрн, написаний на мотив романсу “Я не смію” для фортепіано з присвятою мадам Орловій (Premier Nocturne sur le motif de la Romance “Je n’ose pas” compose pour de Pianoforte et dedie a son Excellence Madame C.d’Orloff par A. de Lisogoub) (н. д. 2069). Внизу чорнилом від руки проставлено ініціали A. L. Варто зазначити, що це єдиний в альбомі твір, наприкінці якого зазначено рік написання – 1821. Це вкотре доводить припущення, що альбом створено в першій третині XIX ст. Другий ноктюрн під назвою “Якби ти мене любила” (Ля-бемоль мажор) присвячено особі з ініціалом “R.” (н. д. 2070). Наголосимо, що це не перша присвята цій особі, адже у фортепіанній п’єсі на мотив Матильди з опери Россіні твір також присвячено “R.” Внизу титульної сторінки, як і в попередньому творі, чорнилом від руки зазначено ініціали композитора. Ці два твори – виразне свідчення ранньо-романтичного стилю в українській музиці та адаптації західноєвропейського салонного бідермаєра, що органічно увійшов у побут знаних представників міщанства та шляхти на українських землях.

З наведених у альбомі фортепіанних композицій, порівняно з іншими, кількісно переважають твори Олександра Лизогуба. Завдяки наявній даті написання першого ноктюрну (1821) та номерів видавничих дошок вдалося визначити хронологію друку цих творів, випущених видавництвом Пеца в Санкт-Петербурзі упродовж різних періодів:

н. д. 2069 – Перший ноктюрн (1821) (№ 18);

н. д. 2070 – Другий ноктюрн (№ 19);

[11] Наприклад, у збірнику А. Коціпінського “Пісні, думки і шумки руського народу на Поділлі, Україні і в Малоросії” (1862) в описі пісні “Біду собі купила” зазначено, що вона походить з-під Овруча (Житомирська обл.).

н. д. 2088 – мазурка (Мі-бемоль мажор) (№ 14);

н. д. 2113 – 5 мазурок (Мі-бемоль мажор, Соль мажор, До мажор, До мажор, Фа мажор) (№ 11).

н. д. 2134 – фортепіанна мініатюра на тему арії Матильди з опери Россіні (№ 6);

н. д. 2153 – мазурка (Сі-бемоль мажор) (№ 8);

н. д. 2158 – Варіації на тему української пісні “Ой у полі криниченька (№ 17).

Рівень художньої якості цих творів свідчить про те, що Олександр Лизогуб був фаховим музикантом-піаністом та талановитим композитором, який вписав своє ім’я в історію українського мистецтва як представник ранньо-романтичного бідермаєрового, салонного фортепіанного стилю.

Решту творів з альбому було надруковано у видавництві Дальмаса й зображають зразки придворної салонної фортепіанної музики, присвяченої переважно Імператору та членам його родини**.**

Останній твір, вартий уваги, – “Козацька пісня” з опери “Старовинні святки” Катерино Кавоса (1775–1840). Інформацію про цю оперу віднайти не вдалося. Однак цікаво, що в тексті пісні, написаному українським стилем письма, типовий образ козака, що був популярним в мистетцві опери та водевілю XIX ст.: *Гей дивчина уродлива румяная чернобрива, оченьки якъ ясоньки, губоньки якъ розоньки, рученьки мякесеньки, съ козакомъ ты пожиртуй.*

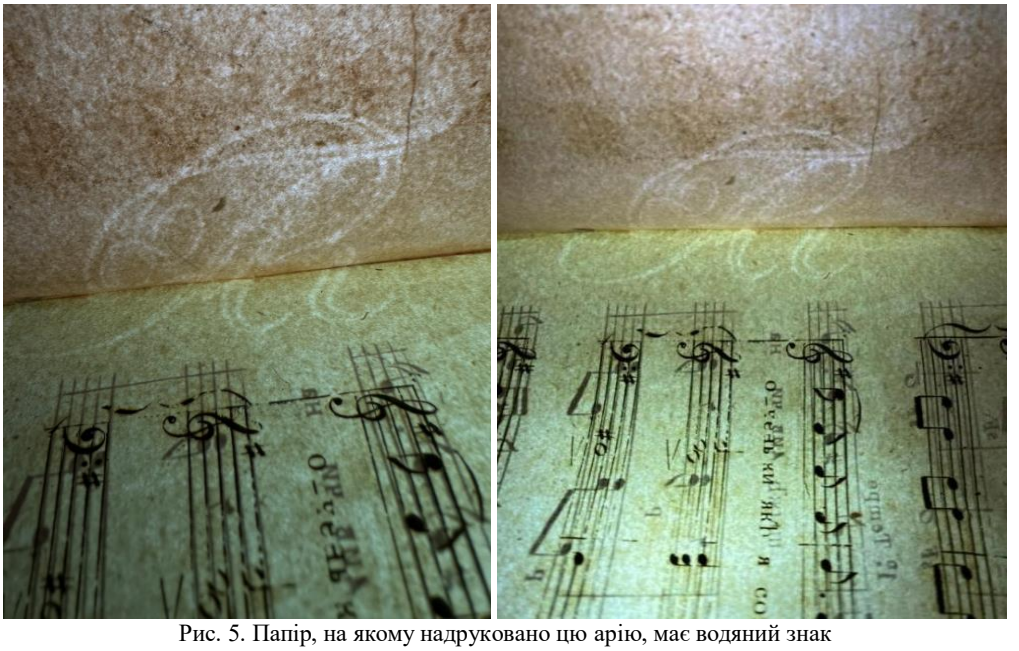


Рис. 5. Папір, на якому надруковано цю арію, має водяний знак

З вихідних даних друкарні зазначено лише номер друкарської дошки 554. Хаотично, на відміну від решта видань альбому, розміщено послідовність сторінок твору: 5, 6, 3, 4, 9, 10, 7, 8. Акцентовано й на гіршій якості самого

паперу. На титульній сторінці твору зазначено: Козацкая пѣснь Сочиненія Г^{на} КАВОСА. Съ Аккомпаніементомъ Форте Піано. Пѣшая Г^{мъ} САМОЙЛОВВЫМЪ ВЪ ОПЕРѢ СТАРИННЫЕ СВЯТКИ.

Вважаємо, що ця пісня користувалася популярністю, з огляду на альбом, видавець якого не переймався оформленням арії, а фактично на швидку руку надрукував популярний на той час твір.

Висновки. Отже, визначено високу історичну та культурологічну цінність альбому, завдяки якому вдалося відкрити одну сторінку з великої книги історії нашого краю. Вагомим відкриттям стало віднайдення невідомих сьогодні творів Олександра Лизогуба. Із забуття повернулася низка невідомих імен композиторів та їхніх творів. Спростовано загальне твердження про невизнання бюргерської культури представниками аристократії, які, як відомо, часто навіть були авторами салонної музики. Незважаючи на присутність в альбомі в той чи інший спосіб елементів російської культури, доведено, що вона творилася переважно іноземцями. Це стосується як видавців, так і більшості авторів. Крім того, незважаючи на низку народних українських пісень у російських збірках, завдяки назвам вдалося ідентифікувати їхнє походження на національну належність.

Список використаної літератури та джерел

1. Мацюк О. Папір та філіграні на українських землях (XVI – початку XX ст.). Київ : Наук. думка, 1974.

2. Мацюк О. Філіграні архівних документів України XVIII–XX ст. Київ : Наук. думка, 1992.

3. Муха А. Композитори України та української діаспори: Довідник. Київ : Муз. Україна, 2004. 352 с.

4. Панченко С. Термінологія в її історичному розвитку. *Вісник Державного університету "Львівська політехніка"*. Львів, 2000. № 402. С. 82–84. URL: https://science.lpnu.ua/uk/terminologiya/vsi-vypusky/visnyk-no-402-2000/terminologiya-v-yiyi-istorychnomu-rozvytku (дата звернення: 09.01.2024).

5. Kokanović Marković M. \Dance in the Salons: Waltzes, Polkas and Quadrilles in Serbian Piano Music of the 19th Century. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2022. Вип. 133. С. 120–133.

6. Ogiński M. K. Listy o muzyce. *Muzyka*: Kwartalnik Instytutu Sztuki Polskiej Academii Nauk. Warszawa, 2003. Rosznik XLVIII. № 3 (190).

References

1. Matsiuk, O. (1974). Papir ta filihrani na ukrainskykh zemliakh (XVI–pochatku KhKh st.) [Paper and filigree in Ukrainian lands (16th–early 20th centuries)]. Kyiv: Nauk. dumka [in Ukrainian].

2. Matsyuk, O. (1992). Filigrani arkhivnykh dokumentiv Ukrainy XVIII–XX st. [Filigree of archival documents of Ukraine of the 18th-20th centuries]. Kyiv: Nauk. dumka [in Ukrainian].

3. Mukha, A. (2004). Kompozytory Ukrainy ta ukrainskoi diaspory: Dovidnyk [Composers of Ukraine and the Ukrainian Diaspora: A Guide]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

4. Panchenko, S. (2000). Terminolohiia v yii istorychnomu rozvytku [Terminology in its historical development]. *Visnyk Derzhavnoho universytetu "Lvivska politekhnika"*. Lviv, 82–84 [in Ukrainian]. Retrieved from https://science.lpnu.ua/uk/terminologiya/vsi-vypusky/visnyk-no-402-2000/terminologiya-v-yiyi-istorychnomu-rozvytku (date of application: 09.01.2024).

5. Kokanović Marković, M. (2022). Dance in the Salons: Waltzes, Polkas and Quadrilles in Serbian Piano Music of the 19th Century. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 133, 120–133 [in English].

6. Ogiński, M. K. (2003). Listy o muzyce [Letters about music]. *Muzyka*: Kwartalnik Instytutu Sztuki Polskiej Academii Nauk. Warszawa. Rosznik XLVIII, 3 [in Polish].

AN UNKNOWN PIANO ALBUM FROM THE FIRST HALF OF THE 19TH CENTURY AS AN EXAMPLE OF THE EVERYDAY SALON CULTURE IN EASTERN UKRAINE

Taras DUBROVNYI

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

The article examines an unknown piano album from the first half of the 19th century entitled "Airs Russes, Polonais, et Autres" (Russian, Polish, and Other Airs). Despite the descriptive title, part of the album features works by Ukrainian composers, including Adrian Danylevsky and Oleksandr Lyzohub, who are the main focus of this study. It should be noted that some of these works are unknown to contemporary musicology; consequently, they are analyzed here for the first time. The genres of the works reflect general trends in Western European salon and home music-making, representing the Biedermeier and bourgeois culture that spread to the territories of Eastern Ukraine under the Russian Empire. Information about publishing and printing practices, which actively developed during this period, is also addressed. The expensive paper and binding of the album testify to the popularity of the composers whose works comprise this collection.

Keywords: album, salon music, entertainment genres, Biedermeier, bourgeois culture, piano music.

Стаття надійшла до редколегії 29.09.2025 р.
Прийнята до друку 24.11.2025 р.
Опублікована 24.01.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2025. Вип. 27. С. 71–82
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 27. P. 71–82

УДК [[378.4.016:793.3]:001.891](477.83-25)ЛНУім.І.Франка
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.27.2025.71-82

МУЗИЧНА ОСВІТА В ЕПОХУ ЦИФРОВОГО ЗВУКУ: ІННОВАЦІЇ, АДАПТАЦІЇ, ПЕРСПЕКТИВИ

Віктор ПАЛАМАРЧУК

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1996-5238
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музичного мистецтва,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: viktor.palamarchuk@lnu.edu.ua

Досліджено сучасні тенденції та перспективні напрями модернізації мистецької освіти в Україні в контексті розвитку аудіотехнологій та їх інтеграції у навчальний процес. *Основна тема* роботи охоплює трансформацію професійної підготовки музикантів у закладах вищої освіти під впливом цифровізації – глобального тренду, що набув критичного значення після пандемії COVID-19 та в умовах воєнно-політичної ситуації в Україні. *Проблема дослідження* полягає в необхідності переосмислення змісту та методів професійної підготовки музикантів у контексті інтеграції музичних комп'ютерних та аудіотехнологій. Інтенсивний розвиток штучного інтелекту, потреба інклюзивності зумовлюють необхідність розвитку цифрових компетентностей педагогів і студентів. Для сучасних музикантів володіння комп'ютерними технологіями стало базовою компетентністю, оскільки створення музики передбачає роботу з віртуальними інструментами та цифровими ефектами. Особливої актуальності це набуває для учасників вокально-інструментальних ансамблів. *Мета дослідження* – визначення шляхів інтеграції музичних комп'ютерних та аудіотехнологій у системі професійної підготовки музикантів в Україні. *Завдання* охоплюють: систематизацію напрямів використання комп'ютерних технологій у діяльності музиканта; дослідження ролі технологій звукозапису у формуванні фахових компетентностей; узагальнення досвіду модернізації на факультеті культури і мистецтв ЛНУ ім. Івана Франка; визначення проблем і перспектив модернізації. На підставі *результатів дослідження* констатовано, що цифровізація є об'єктивною необхідністю. Виявлено шість основних напрямів використання комп'ютера: в освіті і саморозвитку, нотній роботі, медіавиробництві, професійному менеджменті, промоції та впровадженні штучного інтелекту. Особливу роль відведено технології звукозапису, оскільки кінцевим продуктом часто є медіапродукт. Володіння цифровими звуковими робочими станціями (DAW), розуміння принципів роботи з мікрофонами та звукопідсиленням визначено як необхідні компетенції. На підставі узагальненого досвіду ЛНУ ім. Івана Франка продемонстровано ефективність міждисциплінарної моделі навчання. Розвиток інфраструктури у поєднанні з впровадженням інноваційних дисциплін розглянуто як важливий чинник забезпечення інтеграції технологічної та виконавської підготовки. Визначено виклики: фінансові обмеження, потреба підвищення компетентності викладачів та швидкий темп розвитку технологій. Окреслено перспективи: віртуальна реальність, ШІ-асистенти, дистанційна освіта та вивчення зарубіжного досвіду.

© Паламарчук Віктор, 2025

Ключові слова: мистецька освіта, професійна підготовка музикантів, цифровізація, музичні комп'ютерні технології, аудіотехнології, звукозапис, електричні музичні інструменти, вокально-інструментальний ансамбль, звукорежисура, педагогічні інновації, навчальні практики, цифрова компетентність, виконавська майстерність.

Постановка проблеми. Усі сфери життя людської діяльності, зокрема мистецьку освіту, охоплено цифровізацією, що є глобальним трендом сучасності. За даними ЮНЕСКО, під час пандемії COVID-19 найбільш вразливими стали країни, в яких не було достатньо розвиненої ІКТ[1]-інфраструктури та належно забезпечених цифрових систем навчання [9]. Пошук ефективних інноваційних рішень для модернізації робочих і навчальних процесів, підвищення актуальності та якості навчання зумовлені складними воєнно-політичними обставинами в Україні, потребою інклюзивності та інтенсивним розвитком технологій, пов'язаних зі штучним інтелектом. Через зазначені виклики з'явилась необхідність розвитку цифрової грамотності та цифрових компетентностей як педагогів, так і студентів мистецьких спеціальностей. Де-факто, володіння комп'ютерними технологіями стає одним із найважливіших hard skills сучасної людини.

Для музикантів цифрова грамотність особливо актуальна, оскільки створення сучасних музичних композицій вже давно не обмежується лише використанням традиційних музичних інструментів: завдяки вмінню працювати зі звуковим простором віртуальними інструментами та цифровими ефектами[2] створено цілісні музичні картини, які відповідають естетичним вимогам сучасності. Розширення спектра засобів для реалізації творчих ідей сучасного музиканта комп'ютер став важливим його інструментом, без якого неможливо уявити ефективну професійну діяльність у сучасному музичному середовищі.

Обізнаність у сфері сучасних музичних комп'ютерних та аудіотехнологій має особливе значення для учасників вокально-інструментальних ансамблів, оскільки специфіка їхньої діяльності передбачає не лише виконавську майстерність, а й володіння методами звукопідсилення, звукозапису та аранжування з використанням цифрових інструментів. Кінцевим продуктом роботи сучасного музиканта часто є саме медіа-продукт, запис, що зумовлює потребу глибокого розуміння музикантом технології процесу його створення.

Усе викладене актуалізує переосмислення змісту та методів професійної підготовки музикантів у закладах вищої освіти України в контексті інтеграції музичних комп'ютерних та аудіотехнологій у навчальний процес.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика використання інформаційно-комп'ютерних технологій у музичній освіті привертає увагу багатьох дослідників як в Україні, так і за її межами. Дослідивши музичні комп'ютерні технології, Г. Юферова у своїй дисертації неодноразово

[1] ІКТ – інформаційно-комунікаційні технології.

[2] VST-плагіни та VST-інструменти (англ. *Virtual Studio Technology*) – програмні модулі, що підключаються до звукових редакторів, секвенсорів і цифрових звукових робочих станцій. Сьогодні за допомогою цих технологій можна створити академічно завершений музичний твір від початку до кінця, взагалі без фізичного використання музичних інструментів.

наголошує, що їх інтеграція суттєво трансформувала парадигму творчої практики та спричинила еволюцію процесів музичної комунікації [6]. О. Коваленко дослідив застосування цифрових звукових робочих станцій у музичній самоосвіті дорослих [3]. Теоретичні, методичні та практичні аспекти застосування комп'ютерних технологій у музичній освіті досліджували Т. Зінська [2], С. Салдан, Л. Мартинюк, А. Денисенко, В. Курсон, І. Майданюк [5]. У своїх працях автори обґрунтовують необхідність формування інформаційно-комп'ютерної компетентності як невід'ємної складової професійної підготовки фахівців музичного мистецтва. Автор цієї статті підняв питання інтеграції студійної роботи у контексті модернізації української музичної освіти [4, с. 90]. Відмічено змістовність навчального посібника авторства А. Бондаренка [1].

Серед значного масиву зарубіжної тематичної літератури варто виокремити монографію А. Белла, у якій автор констатує поступове стирання меж між традиційними ролями музикантів і студійного персоналу (продюсерів, звукоінженерів, техніків). Сучасний музикант, за Беллом, дедалі частіше поєднує ці функції, втілюючи концепт "студії як музичного інструмента" [7]. У бестселері Д. Хубера, Е. Кабальєро та Р. Ранштейна детально описано процеси створення, запису й обробки музичного матеріалу із застосуванням сучасних технологій [8].

Незважаючи на наявні публікації, проблема інтеграції музичних комп'ютерних та аудіотехнологій у систему мистецької освіти залишається доволі актуальною. Зокрема, недостатньо висвітлений досвід українських закладів вищої освіти щодо впровадження інноваційних навчальних дисциплін, спрямованих на формування відповідних фахових компетенцій у музикантів. Це зумовлює потребу в систематизації та аналітичному осмисленні вітчизняного досвіду у зазначеній сфері.

Мета дослідження – визначити шляхи інтеграції музичних комп'ютерних та аудіотехнологій у систему професійної підготовки музикантів у закладах вищої освіти України. Досягнення мети передбачає виконання завдань:

1. Систематизації основних напрямів використання комп'ютерних технологій у професійній діяльності музиканта – виконавця, педагога.
2. Дослідження ролі технологій звукозапису та аудіообробки у формуванні фахових компетентностей музикантів, зокрема в контексті діяльності вокально-інструментального ансамблю.
3. Узагальнення досвіду модернізації музично-освітнього процесу на факультеті культури і мистецтв ЛНУ ім. Івана Франка.
4. Визначення проблеми та перспективи модернізації української музичної освіти у сфері комп'ютерних та аудіотехнологій.

Методологія дослідження. Концепція статті базується на методах моделювання та систематизації наявних фактів та процесів, що відбуваються в мистецькій освіті. Принцип історизму допомагає встановити спадкоємність сучасних технологій творення музики із фундаментальними законами звукообразної творчості. Когнітивний підхід свідчить про інтеграцію всіх

мисленнєвих функцій під час опанування цифрових технологій сучасними музикантами.

Виклад основного матеріалу. Аналіз професійної діяльності сучасних музикантів – виконавців і педагогів – дає змогу визначити основні напрями використання комп'ютера[3] у їхній роботі:

- *Освіта та саморозвиток.* Цей напрям охоплює пошук інформації в мережі та базах даних, онлайн-навчання з використанням спеціалізованих педагогічних платформ, роботу з тематичною літературою у цифровому форматі (електронні книги, статті, методичні матеріали), переклад текстів іноземними мовами за допомогою спеціалізованих програм та онлайн-сервісів. Важливою складовою професійної підготовки є прослуховування музики, перегляд відеозаписів концертів, майстер-класів, лекцій. Комп'ютерні програми для тренування слуху[4] стали ефективним інструментом розвитку професійних здібностей музиканта. Репетиції у форматі "play-along", в тім числі караоке для репетицій із дітьми, дають змогу відпрацьовувати виконавські навички у супроводі віртуального ансамблю. Використання метронома та тюнера у вигляді застосунку для смартфона стало стандартною практикою сучасних музикантів.
- *Нотна робота та репертуар.* Програми для роботи з нотами (Sibelius, Finale[5], MuseScore та ін.) стали незамінним інструментом для набору і редагування музичного тексту. Ефективна організація електронної нотної бібліотеки та впорядкування власного репертуару відбуваються завдяки комп'ютеру. Особливо цінною є можливість транскрибування музики з аудіозапису в нотний текст.
- *Медіавиробництво*. Цей напрям набуває дедалі більшого значення у професійній діяльності музиканта. Навички звукозапису і редагування аудіо-, відеозапису і монтажу стають необхідними для створення демозаписів, промоційних матеріалів, навчального контенту. Створення візуального контенту (афіш, буклетів, нотних прикладів), підготовка презентацій та наочних матеріалів для педагогічної роботи також потребують володіння відповідними комп'ютерними програмами.
- *Професійна діяльність і менеджмент*. Ефективність організації професійної діяльності музиканта сьогодні значною мірою залежить від використання цифрових інструментів для планування концертного графіку, підготовки резюме, портфоліо, програм концертів. Комунікація з партнерами та організаціями за допомогою електронної пошти, месенджерів і платформ для відеоконференцій (Zoom, Google Meet, Microsoft Teams тощо), написання та структурування матеріалів для лекцій, планів уроків – усе це потребує впевненого володіння комп'ютером.

---

[3] Слово "комп'ютер" використано в широкому значенні, що охоплює стаціонарний персональний комп'ютер, ноутбук, планшет, смартфон.

[4] Диктанти, інтервальні та акордові ланцюжки, вправи з ритмом.

[5] Компанія MakeMusic припинила оновлення і продаж Finale, а від 26 серпня 2025 р. – також технічну підтримку користувачів цього програмного продукту. На заміну Finale тепер MakeMusic у співробітництві з компанією Steinberg випускає програму для роботи з нотним текстом Dorico.

- *Промоція та комунікація з публікою.* В сучасних умовах ведення сторінок у соцмережах, розміщення афіш, анонсів концертів, подій, онлайн-просування творчих проєктів стає невід'ємною частиною професійної діяльності музиканта. Вміння ефективно використовувати цифрові платформи для комунікації з аудиторією значною мірою впливає на успішність музичної кар'єри.
- *Інноваційні технології та штучний інтелект*. Активне впровадження штучного інтелекту у різні сфери життя людей зумовлює глибокі зміни й у способах створення, обробки та поширення музичного контенту. Сучасні дослідження свідчать, що використання технологій ШІ для генерації творчих ідей, допомоги у розробленні навчально-методичних матеріалів, обробки текстів, зображень, аудіо- та відеоконтенту відкриває нові можливості для музикантів і педагогів. У творчих професіях нейромережеві системи дедалі частіше є не як альтернатива людині, а як ефективний інструмент підтримки, що дає змогу оптимізувати рутинні процеси, підвищити продуктивність і зосередитися на художньому аспекті діяльності.

Фундаментальна роль *технологій звукозапису* у формуванні й розвитку музичних і культурних течій є визначальною. Технологіям звукозапису відведено особливе місце у системі професійних компетентностей музиканта, що зумовлено кількома чинниками. По-перше, кінцевим результатом діяльності сучасного музиканта все частіше є *медіапродукт* – аудіо- чи відеозапис, від якості якого значною мірою залежить сприйняття музичного твору, його емоційний вплив на слухача і комерційна успішність. По-друге, *ефективна взаємодія виконавця і звукорежисера* слугує запорукою художньої цілісності результату. Виконавець, який розуміє базові принципи звукозапису, здатен точніше формулювати свої творчі задуми, аргументовано спілкуватися зі звукорежисером і контролювати реалізацію власної інтерпретаційної концепції. Це мінімізує ризик втрати авторського задуму через суб'єктивне бачення звукорежисера. По-третє, знання технологічних аспектів студійної роботи сприяє *економії ресурсів* під час запису у професійних студіях, де оплата здійснюється, гловно, погодинно. Підготовлений артист працює швидше, продуктивніше використовує студійний час, що позитивно позначається як на фінансових, так і на художніх аспектах роботи. По-четверте, завдяки доступності звукозаписувального обладнання бюджетного цінового сегменту відкриваються *нові можливості для самостійної роботи*. Навіть базові навички домашнього звукозапису дають змогу музикантові створювати якісні демозаписи для участі у конкурсах, фестивалях та кастингах, що є важливим етапом становлення виконавської кар'єри.

Таким чином, сучасному музикантові необхідно бути ознайомленим із основами студійного звукозапису, мікшування й обробки звуку, переліком обладнання, що потрібне для запису, розуміти відміннсть між аналоговим та цифровим форматом звуку, володіти базовими навичками роботи з DAW[6]. DAW стали стандартним інструментом сучасного музичного виробництва: за їх

[6] Digital Audio Workstation (англ.) – цифрова звукова робоча станція. Приклади таких програм: Pro Tools, Logic Pro, Ableton Live, Cubase, Reaper та ін.

допомогою забезпечується об'єднання функцій багатоканального запису, редагування, мікшування, застосування ефектів для обробки звуку, роботи з MIDI[7] та віртуальними інструментами. Опанування принаймні однією з таких програм, бодай на базовому рівні, є умовою професійної компетентності музиканта у сучасному культурному середовищі. Важливою складовою підготовки є розуміння принципів роботи з мікрофонами, зокрема їхніх типів (динамічні, конденсаторні, стрічкові), характеристик (діаграми спрямованості, частотна характеристика, чутливість), особливостей застосування для різних інструментів та вокалу, правил розташування мікрофонів. Ці знання дають змогу музикантові ефективніше працювати як у студії звукозапису, так і під час концертних виступів зі звукопідсиленням.

Участь у *вокально-інструментальному ансамблі* передбачає не лише технічну майстерність, а й комунікативно-слухові компетенції: уміння уважно слухати партнерів, відчувати динамічний баланс, узгоджувати артикуляційні та фразувальні нюанси, розуміти тембральну складову ансамблевого звучання. Ці навички традиційно формуються в процесі регулярних репетицій та концертних виступів, однак сучасні музичні комп'ютерні і аудіотехнології суттєво розширюють можливості їх розвитку. Використання DAW для робочих демозаписів репетицій надає виконавцям інструмент об'єктивного самоконтролю. Аналіз власних записів допомагає виявити недоліки балансу, неточності в інтонуванні, динаміці, синхронності, а також відстежити поступ у розвитку ансамблю. Завдяки можливості багаторазового прослуховування і детального аналізу окремих партій формуються *аналітичне мислення виконавця* й навички *рефлексії власного звучання*, що є важливими компонентами професійного зростання музиканта.

Невід'ємною складовою професійної підготовки сучасного музиканта є досвід роботи зі *звукопідсилювальною апаратурою*. Потреба у її використанні часто з'являється в умовах концертного виступу. Розуміння основ озвучування концертних майданчиків, принципів функціонування мікшерних пультів, акустичних систем допомагає виконавцю ефективно взаємодіяти зі звукорежисерами та технічним персоналом, а також – за потреби – самостійно забезпечити базовий технічний супровід невеликих виступів. Для музиканта-педагога ці компетенції також мають практичне значення: у навчальному процесі або під час позашкільних заходів саме викладач музичного мистецтва нерідко відповідає за підготовку та налаштування звукового обладнання.

У складі вокально-інструментального ансамблю особливу увагу приділяють *роботі з електроінструментами*, звукову природу та специфіку обробки сигналу яких треба враховувати. Використання підсилювачів, гітарних кабінетів, процесорів ефектів та педалей[8], а також цифрових інтерфейсів і MIDI-контролерів потребує спеціальних знань і практичного досвіду. Уміння адаптувати звук електроінструментів до різних акустичних умов, жанрів і

[7] Musical Instrument Digital Interface (англ.) – цифровий інтерфейс музичних інструментів.

[8] Gain-ефекти (овердрайв, дисторшн, фузз), модуляційні ефекти (хорус, фленджер, фейзер), просторові ефекти (реверберація, дилей), динамічні ефекти (компресор, лімітер), фільтри (еквалайзер, вау-вау).

виконавських ситуацій є однією з ключових компетентностей сучасного музиканта-ансамбліста. Це також сприяє формуванню культури технічного мислення і розумінню взаємозв'язку між виконавським процесом та технологічними засобами, що особливо важливо в умовах стрімкого розвитку електронних і цифрових технологій у музичному мистецтві.

У 2024 р. відзначено 20-річчя від заснування факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка, а в 2025 – 20-річчя діяльності кафедри музичного мистецтва. За два десятиліття існування факультету було пройдено значний шлях, який розвивається і успішно відповідає на виклики часу. Суттєвим досягненням останніх років є покращення матеріально-технічної бази: створення комп'ютерного класу, лабораторії акустичних та електронних інструментів, що забезпечує студентам можливість практичного опанування сучасних музичних і аудіотехнологій. Така інфраструктура сприяє реалізації міждисциплінарних зв'язків у виконавській, педагогічній та технологічній підготовці музикантів.

Упровадження нових вибіркових дисциплін, зміст яких орієнтований на прагнення студентів, актуальні тенденції у сфері музичного мистецтва та потреби ринку праці, свідчить про гнучкість освітньої системи та її відкритість до інновацій. Висока затребуваність серед студентів низки вибіркових дисциплін[9], які викладають лектори факультету культури і мистецтв, підтверджує доцільність обраних стратегічних векторів розвитку.

На кафедрі музичного мистецтва також розширено перелік музичних інструментів, що вивчають студенти й надалі використовують у професійній діяльності: до навчального процесу було введено класичну гітару[10], а згодом – електрогітару та бас-гітару. Ці електроінструменти, поряд із синтезатором, успішно поєднуються з акустичними інструментами – фортепіано, гітарою, саксофоном та іншими – у рамках дисципліни "Вокально-інструментальний ансамбль", що сприяє розширенню репертуару у стилістичному аспекті. Ефективність такого підходу підтверджено результатами практичної діяльності студентів: виступами ансамблів під час університетських концертів і міських культурних заходів. Високу оцінку державної екзаменаційної комісії отримав виступ магістранта М. Вереса на електрогітарі[11], що також свідчить про високий рівень підготовки виконавців та успішність інтеграції сучасних електроінструментів у роботу кафедри.

Вивчення музичних комп'ютерних та аудіотехнологій студентами-музикантами на факультеті культури і мистецтв ЛНУ ім. Івана Франка забезпечується навчальними курсами "Основи музичної комп'ютерної грамоти", "Практикум інформаційних технологій та використання ШІ в

[9] Наприклад, створена автором цієї статті загальноуніверситетська вибіркова дисципліна "Гітара: історія, теорія, практика" в 2024/2025 навчальному році викладалася ним для 159-х студентів різних факультетів Університету.

[10] З 2021 р.

[11] Вперше в історії кафедри, випуск магістратури 2024 р. Після закінчення магістратури М. Верес провадить активну концертну і педагогічну діяльність. Тема його магістерської роботи – "Інтеграція технологій штучного інтелекту на уроках мистецтва в середній загальноосвітній школі".

музичній освіті" та "Звукозапис: історія і новітні технології", що реалізуються на кафедрі музичного мистецтва. Синергетичний ефект досягнуто інтеграцією цих дисциплін із курсами "Основний музичний інструмент", "Додатковий музичний інструмент", "Вокал" та "Вокально-інструментальний ансамбль", завдяки яким студенти набувають не лише виконавських умінь, а й глибшого розуміння технологічного контексту сучасної музичної практики. Репетиції ансамблів супроводжуються звукозаписом, що дає змогу аналізувати виконання, виявляти недоліки та фіксувати успішні інтерпретаційні рішення. Студенти також отримують можливість створювати власні мікси й аранжування з використанням DAW, що розвиває творчу уяву і розширює розуміння можливостей інструментування.

Упровадження цифрових та аудіотехнологій у музичну освіту супроводжується низкою *викликів*. Через фінансові обмеження, особливо відчутні у воєнний час, значно ускладнене забезпечення всіх учасників освітнього процесу необхідним технічним інструментарієм, оновлення матеріально-технічної бази закладів мистецької освіти, придбання ліцензійного програмного забезпечення та створення сучасної навчальної інфраструктури – передусім акустично оптимізованих навчальних приміщень[12] для звукозапису і роботи з аудіоматеріалом. Важливим залишається питання підготовки і перепідготовки викладацького складу, адже не всі педагоги володіють достатнім рівнем технологічної компетентності для ефективного використання сучасних цифрових інструментів у навчальному процесі. Інтенсивний темп розвитку технологій потребує постійного оновлювання змісту навчальних програм, опанування нових інструментів і методів роботи. Те, що було пріоритетним кілька років тому, швидко втрачає актуальність, тож навчальні курси повинні бути гнучкими і адаптивними до технологічних змін.

Водночас перспективи цифровізації музичної освіти є надзвичайно широкими. Технології віртуальної та доповненої реальності відкривають нові можливості: створення віртуальних концертних залів, симуляція акустики різних просторів, візуалізація музичних структур у тривимірному просторі, розробка інтерактивних навчальних платформ. Розвиток нейромереж зумовить появу нових інструментів для індивідуалізованого навчання: персоналізованих ШІ-асистентів для опанування гри на музичних інструментах, систем автоматичного аналізу виконання з рекомендаціями щодо вдосконалення, а також інтелектуальних платформ підбору репертуару відповідно до рівня підготовки та творчих інтересів студента. Розширення можливостей дистанційного навчання сприятиме подоланню географічних бар'єрів, забезпеченню доступу до якісної музичної освіти мешканцям віддалених регіонів. Особливого значення це набуває у підготовці студентів заочної (дистанційної) форми навчання, для яких цифрові технології стають інструментом безперервного професійного вдосконалення.

Подальші дослідження доцільно спрямовувати на порівняльний аналіз досвіду використання музичних комп'ютерних та аудіотехнологій у системах

[12] Питання належного планування й акустичного оформлення студійних приміщень становить окрему проблему, яка потребує спеціального вивчення.

мистецької освіти різних країн з метою вдосконалення змісту мистецької освіти в Україні. Важливим завданням є також формування міжнародного партнерства для створення інноваційних освітніх програм.

Висновки

1. Цифровізація музичної освіти є об'єктивною необхідністю, зумовленою трансформацією професійної діяльності сучасного музиканта: володіння цифровими технологіями стало для нього базовою компетентністю. Завдяки дослідженню виявлено шість основних напрямів використання комп'ютера в роботі музикантів: в освіті і саморозвитку, роботі з нотним матеріалом, медіавиробництві, професійному менеджменті, промоції та комунікації з аудиторією, впровадженні штучного інтелекту.

2. Особливу роль у системі професійних компетентностей відіграють технології звукозапису та аудіообробки, оскільки кінцевим продуктом діяльності сучасного музиканта дедалі частіше є медіапродукт. Володіння DAW, розуміння принципів роботи з мікрофонами, знання основ звукопідсилення та специфіки електроінструментів є необхідними для ефективної творчої реалізації та професійної конкурентоспроможності музиканта.

3. Ефективність поєднання традиційних і новітніх підходів у музичній освіті та впровадження міждисциплінарної моделі навчання засвідчено досвідом факультету культури і мистецтв ЛНУ ім. Івана Франка. Формування сучасної матеріально-технічної бази в поєднанні з упровадженням нових навчальних дисциплін і розширенням інструментарію забезпечує інтеграцію технологічної, виконавської та педагогічної підготовки. Синергетичний ефект створюється таким підходом, завдяки якому забезпечено формування конкурентоспроможних фахівців, здатних ефективно діяти у сучасному музичному середовищі.

4. Основними викликами модернізації музичної освіти залишаються фінансові обмеження щодо оновлення матеріально-технічної бази та створення належної інфраструктури, потреба у підвищенні технологічної компетентності викладачів, швидкий темп розвитку технологій, що потребує постійного оновлення навчальних програм.

5. Наукова значимість перспектив: розвиток технологій віртуальної реальності, персоналізованих ШІ-асистентів для навчання, відкриття нових горизонтів для модернізації української мистецької освіти завдяки розширенню можливостей дистанційної освіти.

Перспективи розвитку пропонованої статті пов'язані із вивченням зарубіжного досвіду використання музичних комп'ютерних та аудіотехнологій у системах мистецької освіти, а також запровадженням віртуальної та доповненої реальності, інтелектуальних освітніх платформ, розширенням дистанційних форм навчання, що сприятиме підвищенню якості, доступності й конкурентоспроможності української мистецької освіти у глобальному цифровому просторі.

Список використаної літератури та джерел

1. Бондаренко А. Сучасне музичне мистецтво і комп'ютерні програми: навч. посібник. Київ : Вид-во Ліра-К, 2022. 284 с. ISBN 978-617-520-216-6.

2. Зінська Т. Інформаційно-комунікативні технології у сучасній музичній освіті. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття : матеріали II Міжнар. наук.-практ. конф*. Київ : Київський університет імені Бориса Грінченка, 2014. С. 456–460.

3. Коваленко О. Використання цифрових аудіоробочих станцій у музичній самоосвіті дорослих : дис. канд. пед. наук за фахом 13.00.10 – інформаційно-комунікаційні технології в освіті. Київ : Інститут цифровізації освіти НАПН України, 2025. 262 с.

4. Паламарчук В. Деякі проблеми адаптації практики сучасної західноєвропейської гітарної освіти в українській музичній педагогіці. *Історія, теорія та практика музично-естетичного виховання : зб. статей*. Ред. Дацюк С., Каралюс М., Фрайт І. Дрогобич : ред.-вид. відділ ДДПУ ім. Івана Франка, 2012. С. 87–95.

5. Салдан С., Мартинюк Л., Денисенко А., Курсон В., Майданюк І. Інноваційні технології в музичному вихованні. *Інноваційна педагогіка*. 2025. Т. 79. Вип. 1. С. 41–47.

6. Юферова Г. Музичні комп'ютерні технології в комунікаційних процесах у сучасній українській музиці : дис. ... канд. мистецтвознав. за фахом 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ ; Суми : Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2021.

7. Bell A. P. Dawn of the DAW: The Studio as Musical Instrument. Oxford University Press, 2018. xviii. 230 s. ISBN 978-0-19-029660-5.

8. Huber D. M., Caballero E., Runstein R. E. Modern recording techniques: a practical guide to modern music production. New-York London : Routledge, Taylor & Francis Group, 2024. xxvi. 654 p. ISBN 978-1-032-19715-9.

9. UNESCO What you need to know about digital learning and transformation of education. 2024. URL: https://www.unesco.org/en/digital-education/need-know (дата звернення: 28.09.2025).

References

1. Bondarenko, A. (2022). Suchasne muzychne mystetstvo i komputerni ;prohramy: navch. posib. Kyiv: Vydavnytstvo Lira-K [in Ukrainian].

2. Zinska, T. (2014). Informatsiyno-komunikativni tekhnolohii u suchasnii muzychnii osviti. In: *Profesijna mystetska osvita i khudozhnia kultura: vyklyky XXI stolittia: materialy II Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii*. Kyiv: Kyivskyi universytet imeni Borysa Hrinchenka, 456–460 [in Ukrainian].

3. Kovalenko, O. (2025). Vykorystannia tsyfrovykh audio robochykh stantsii u muzychnii samoosviti doroslykh: dis. kand. ped. nauk za fakhom 13.00.10 – informatsiyno-komunikatsiini tekhnolohii v osviti. Kyiv: Instytut tsyfryzatsii osvity NAPN Ukrainy [in Ukrainian].

4. Palamarchuk, V. (2012). Deiaki problemy adaptatsii praktyky suchasnoi zakhidnoievropeiskoi gitarnoi osvity v ukrainskii muzychnii pedahohitsi. In:

Datsiuk, S., Karalyus, M. & Frait, I., eds. *Istoriia, teoriia ta praktyka muzychno-estetychnoho vykhovannia: zb. statei*. Drohobych: Redaktsiino-vydavnychyi viddil DDPU im. Ivana Franka, 87–95 [in Ukrainian].

5. Saldan, S., Martyniuk, L., Denysenko, A., Kurson, V. & Maidaniuk, I. (2025). Innovatsiini tekhnolohii v muzychnoho vykhovanni. *Innovatsiina pedahohika*, 79(1), 41–47 [in Ukrainian].

6. Yuferova, H. (2021). Muzychni komputerni tekhnolohii v komunikatsiinykh protsesakh u suchasnii ukrainskii muzytsi. Dis. kand. mystetstvoznavstva za fakhom 17.00.03 – muzychne mystetstvo. Kyiv; Sumy: Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho [in Ukrainian].

7. Bell, A. P. (2018). Dawn of the DAW: The Studio as Musical Instrument. Oxford: Oxford University Press [in English].

8. Huber, D. M., Caballero, E. & Runstein, R. E. (2024). Modern recording techniques: a practical guide to modern music production. New York; London: Routledge, Taylor & Francis Group [in English].

9. UNESCO. (2024). What you need to know about digital learning and transformation of education. Retrieved from https://www.unesco.org/en/digital-education/need-know [Accessed 28 Sep. 2025] [in English].

MUSIC EDUCATION IN THE DIGITAL SOUND ERA: INNOVATIONS, ADAPTATIONS, PERSPECTIVES

Viktor PALAMARCHUK

Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Musiccal Art,
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: viktor.palamarchuk@lnu.edu.ua

This article examines contemporary trends and prospective directions for modernizing arts education in Ukraine, emphasizing the integration of audio technologies into the educational process. The research addresses the fundamental transformation of music education necessitated by digitalization – a critically important global trend. The rapid advancement of digital technologies and artificial intelligence, combined with the current socio-political situation in Ukraine and inclusivity needs, compels institutions to seek innovative solutions for modernizing teaching processes.

The research problem stems from the necessity of developing digital literacy and competencies among educators and students in arts specializations. For contemporary musicians, computer technology proficiency has become an essential skill, as modern composition extends beyond traditional instruments to encompass virtual instruments and digital effects.

The study purpose is to substantiate the necessity and identify pathways for integrating music computer and audio technologies into professional musician training in Ukrainian higher education. Four main objectives guide the research: systematizing computer technology use directions in musicians' professional activities; investigating sound recording and audio processing roles in forming professional competencies; generalizing modernization experience at Ivan Franko National University of Lviv's Faculty of Culture and Arts; and determining problems and perspectives for Ukrainian music education modernization.

The research identifies six key computer use directions: education and self-development; notation work and repertoire management; media production; professional management; promotion and audience communication; and artificial intelligence applications. Sound recording technologies occupy a special place in professional competency systems, as media products increasingly constitute musicians' end products. Contemporary musicians must understand studio recording fundamentals, Digital Audio Workstation (DAW) operation, microphone principles, and sound amplification equipment.

Vocal-instrumental ensemble participation requires communicative-auditory competencies beyond technical mastery. Modern technologies substantially expand skill development possibilities through DAW recording for objective self-monitoring and performance analysis. Experience with electric instruments, including amplifiers and effect processors, represents an integral preparation component.

The Faculty of Culture and Arts case study demonstrates the effective combination of traditional and innovative approaches. Recent achievements include the modernization of infrastructure through the establishment of a computer classroom and an electronic instruments laboratory, the introduction of technology-focused courses, and the expansion of the instrumental repertoire to include electric guitar and bass guitar. Courses ensure technology study: "Fundamentals of Music Computer Literacy", "Information Technologies and AI Practicum in Music Education" and "Sound Recording: History and Latest Technologies".

Challenges include financial limitations affecting equipment provision and infrastructure development, educator technological competency needs, and rapid technological development requiring constant curriculum updates. Perspectives encompass virtual reality applications, personalized AI learning assistants, and distance education expansion.

Conclusions establish that music education digitalization represents an objective necessity determined by professional activity transformation. The interdisciplinary learning model combining traditional and innovative approaches proves effective. Key challenges include financial constraints and the need for the development of educators' technological competencies, while future perspectives encompass AI applications, virtual reality integration, and the systematic study of international best practices for adaptation in Ukrainian educational institutions, thereby opening new horizons for Ukrainian arts education within the global digital space.

Keywords: music education, digital transformation, audio technologies, sound recording, Digital Audio Workstations (DAW), vocal-instrumental ensemble, electric and electronic musical instruments, pedagogical innovations, professional competencies, artificial intelligence in education.

Стаття надійшла до редколегії 29.09.2025 р.
Прийнята до друку 24.11.2025 р.
Опублікована 24.01.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2025. Вип. 27. С. 83–92
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 27. P. 83–92

УДК 784.1.087.68.071.2.03(477.83/.86)"194"(09)
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.27.2025.83-92

ДИРИГЕНТ НЕСТОР ГОРОДОВЕНКО ТА ЙОГО РОЛЬ У РОЗВИТКУ ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА ЛЬВОВА (до 140-річчя від дня народження митця)

Анастасія ПАТЕР

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5712-1215
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музикознавства та хорового мистецтва,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: anastasiya.pater@lnu.edu.ua

Розглянуто львівський період творчої діяльності диригента Нестора Городовенка (1943–1944), який залишив помітний слід у хоровій культурі Львова та Галичини. Основну увагу зосереджено на трансформаціях українського хорового мистецтва в умовах окупації та військово-історичних викликів, а також на ролі Н. Городовенка як носія Київської хорової традиції, який поєднував національний дух із європейською інтерпретацією.

Висвітлено передумови та історію створення Українського національного хору ім. Миколи Леонтовича наприкінці 1943 р. під орудою Н. Городовенка, процес формування колективу, його репертуарну політику та інтонаційні особливості виконання різноманітних за жанровою спрямованістю хорових творів. Аналіз проведено через призму архівних джерел та періодичної преси того часу, в яких зазначено дисципліну колективу, ансамблеву єдність, інтонаційну чистоту та динамічні нюанси виконання. Роль Львова як культурного ландшафту відображено через взаємодію диригента з львівськими митцями та інтерпретацію хорової творчості галицьких композиторів С. Людкевича, Ф. Колесси і М. Колесси. Представлення колективом ім. М. Леонтовича кращих зразків хорової класики композиторів Наддніпрянської України М. Лисенка, К. Стеценка та хорових мініатюр і обробок народних пісень В. Ступницького, А. Гнатишина, П. Козицького вплинуло на формування диригентсько-виконавського стилю львівських диригентів того часу та їх послідовників. Систематизація біографічних фактів, аналіз репертуару та стилю диригування Н. Городовенка, розгляд впливів Київської хорової школи дадуть змогу окреслити шляхи подальших досліджень з історії українського хорового виконавства.

Ключові слова: диригент, хорове мистецтво, Львів, Нестор Городовенко, Український національний хор ім. М. Леонтовича.

Постановка проблеми. Проблема дослідження полягає в тому, щоб зрозуміти, як львівський період творчої діяльності Нестора Городовенка (1943–1944) слугував локальним виявом київської хорової традиції в умовах окупації та кризових соціокультурних реалій. Виокремлення цього етапу як самостійного феномену дає змогу з'ясувати, якою мірою мистецька діяльність диригента мала універсальний характер впливу на українське хорове виконавство, чи була

© Патер Анастасія, 2025

специфічним локальним явищем культурного життя Львова. Водночас важливим є аналіз репертуару та інтонаційної практики колективу під орудою Н. Городовенка.

Аналіз попередніх досліджень. Творча діяльність Н. Городовенка є предметом наукових досліджень багатьох музикознавців. У працях В. Завітневича [5], Г. Шибанова [18] висвітлено життєтворчість митця та його роль в розвитку хорового мистецтва України. Аналіз виконавсько-стильових засад творчості диригента проведено в дослідженнях Г. Карась [7] та Л. Турчак [17]. Проте в сучасних дослідженнях питання перебування Н. Городовенка у Львові розглянуто фрагментарно, однак пропоновано цілісну реконструкцію його впливу на формування українського хорового виконавства та на хорову культуру Львова зокрема [17]. Основними джерелами, з яких отримують відомості про передеміграційний львівський період творчості Н. Городовенка та Хору ім. М. Леонтовича, є рецензії та критичні відгуки в періодиці [1, 3, 4, 10, 13, 14], а також література публіцистичного та мемуарного характеру [11, 16].

Мета статті полягає в систематизації львівського періоду творчої діяльності Н. Городовенка як самостійного феномену українського хорового виконавства з акцентом на репертуарні та стилістичні особливості в контексті Київської хорової школи. Дослідження спрямоване на визначення впливів художнього почерку диригента в розвитку хорового виконавства Галичини та на окреслення перспектив у подальших розвідках.

Виклад основного матеріалу. Нестор Городовенко увійшов в історію українського хорового мистецтва насамперед як перший диригент Національної заслуженої академічної капели України "Думка". Плекаючи хорові традиції, закладені Миколою Лисенком, Н. Городовенко спільно з О. Кошицем став співтворцем Київської хорової школи. Музикознавиця Г. Карась слушно зазначає, що "митці вписали свої імена в літопис не лише українського, а й світового хорового мистецтва" [7, с. 321].

Створення "Думки" та діяльність капели під орудою Н. Городовенка. Приїхавши з Полтавщини до Києва 1917 р., Н. Городовенко спершу керує студентським хором Університету св. Володимира. В цей час завідувач музично-хорової секції Дніпросоюзу К. Стеценко активно брав участь у створенні Першої і Другої мандрівних капел. У 1919 р. Н. Городовенку доручили очолити Першу мандрівну капелу (майбутню "Думку"), з якою незабаром виїхав у концертну подорож Україною. Під час їхнього повернення Київ уже захопили більшовики. Наступного року Н. Городовенко переводить основний склад Першої мандрівної капели у Державну українську мандрівну капелу, від початкових літер якої і походить сучасна назва хору. Тоді в складі хору було 45 співаків. Велика творча і гастрольно-концертна діяльність капели під керівництвом диригента розпочалася з літа 1920 р. і тривала до 1938 р. Про інтенсивність праці диригента свідчить факт, що за перші три роки він з капелою виступив з концертами 400 разів. Митець налагодив творчу співпрацю з відомими композиторами та співаками: М. Вериківським, Л. Ревуцьким, Б. Лятошинським, І. Козловським та ін. Діяльність "Думки" відобразила динаміку подальших естетико-художніх перетворень української хорової культури в умовах тогочасної епохи.

З 30-х років XX ст. через руйнівні процеси відбувався вплив на структуру самого мистецтва. Водночас із активізацією культурного процесу, створенням

мистецьких комітетів, установ та товариств, до яких залучалася значна кількість аматорів, було поступово відділено церкву від держави, а відповідно – невіддільний від неї пласт церковної хорової музики. Починають втрачатися основи духовної естетики хорового виконавства, сутнісним компонентом яких був спів без супроводу. Такий суперечливий процес розвитку тодішньої української культури відображає діяльність "Думки", першочерговим завданням якої було поширення "революційного репертуару" [6].

Незважаючи на складні умови, в яких відбувався процес діяльності капели, програми концертів все ж були проникнуті національно-пісенним духом. Н. Городовенко намагався утримати художню якість хорового співу. Розпочалася кропітка робота над формуванням і розширенням репертуару із залученням світських творів українських композиторів М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича, П. Козицького та представників європейської духовної музики Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Й. Гайдна ("Пори року"), М. Равеля, К. Дебюсі, Д. Верді ("Реквієм", 1934). Н. Городовенку належить першопрочитання в Україні багатьох творів світової класики та піднесення колективу до рівня європейських капел того часу. Завдяки гармонійному поєднанню класичного європейського і вітчизняного репертуару Н. Городовенко зберіг і розвинув виконавську майстерність колективу. Звучанню його хору властиві єдність унісонів, вивірений ансамбль, інтонаційна чистота, максимально образна сфера та тонке відчуття стилю. В одній з рецензій на виступ хору Н. Городовенка зазначено особливу дисципліну колективу, надзвичайну мобільність реакції виконавців на жести диригента. Захоплення критика викликає бездоганний стрій та динамічні нюансування капели, ідеально вивірене ансамблювання у всіх партіях, вільна артикуляція і чітка дикція, за відносно невеликого складу (50 співаків) "звучність надзвичайно насичена і вкрай динамічна", а також зазначено, що основною властивістю "Думки" є природний, "виключно чуттєвий, тонкий підхід до самого задуму пісні, до її зерна" [9].

У 1929 р. відбулась перша закордонна поїздка капели до Франції. Як згадував сам диригент, "для закордонних відвідувачів Києва треба було тримати таку мистецьку одиницю як «Думка», бо вона була своєрідним доказом «квітучої України». В цих умовах «більшовицької дійсності»… мала можливості плекати, берегти та ширити пісенну творчість українського народу" [8]. Під час гастролей на концерти до Парижа спеціально приїжджає О. Кошиць, який на той час уже перебував за кордоном. Він зустрічає хор на вокзалі і виголошує зворушливу промову, яку завершує так: "Хай же борозна, яку мені пощастило вперше провести українським плугом по світовому музичному полю, стане для вас, мої товариші співаки, широким, тріумфальним шляхом" [18, с. 89]. Справді, цей шлях став тріумфальним. На першому концерті були присутні М. Равель, О. Кошиць та інші композитори. О. Кошиць високо оцінив виступ капели: "Склад хору вражає своїм багатством і пишністю. Загальний звук хору імпонує, є гучний і яскравий. Над усім почувається творча рука диригента, який знає, чого хоче, і свідомо працює в межах своєї натури" [18, с. 101]. О. Кошиць і Н. Городовенко мали особисту зустріч і всю ніч говорили про Україну та біду, яка насувалася на неї з початком сталінських репресій. Прощалися видатні диригенти зі сльозами на очах, немов би знали, що вже ніколи не зустрінуться.

Виступ "Думки" 1936 р. в рамках Декади українського мистецтва в Москві, на якому був присутній Й. Сталін, спричинив звільнення Н. Городовенка з капели. Відомий диригент посмів поскаржитися "хазяїну", що капелі не дозволяють співати духовних творів. Сталін іронічно відповів: "А ви їх співайте без слів" [18, с. 110]. Зловісного 1937-го Н. Городовенка було звільнено і приречено на вигнання, а капелу також "репресували", вилучивши з її репертуару національну хорову класику.

Під час війни Н. Городовенко з колишніх співаків "Думки" та інших хорових колективів, що залишилися у Києві, створює "Українську національну хорову капелу". Очолює капелу він і П. Гончаров. У співі колективу було поєднане досконале ансамблеве звучання і риси храмової хорової органіки, майстром досягнення якої був П. Гончаров, та з відчуттям емоційної виразності народної пісні Н. Городовенка. Артисти концертували та виступали на радіо з творами Д. Бортнянського, М. Березовського та А. Веделя, а також обробками українських народних пісень. Так у спільному творчому тандемі митці досягли зв'язку духовного і народного. Прощальний концерт капели відбувся в серпні 1943 р. на сцені оперного театру. У його програмі було дванадцять найкращих духовних творів Д. Бортнянського.

Городовенко Н. і Український національний хор імені Миколи Леонтовича. У листопаді 1943 р. Н. Городовенко приїжджає до Львова. Хоч у це час Львів був окупований німцями, проте культурне і мистецьке життя вирізнялось розмаїттям. Про забезпечення і захист українського населення дбала створена в липні 1941 р. Українська національна рада на чолі з Костем Левицьким. А після його смерті українською інтелігенцією заопікувався митрополит Андрей Шептицький, який в надзвичайно складних умовах воєнного часу і посилення німецького терору, завдяки своїм дипломатичним якостям і авторитету, умів захистити українців Галичини.

Напередодні приїзду Н. Городовенка до Львова у місті відбулося декілька знакових культурно-мистецьких подій, зокрема святкування 1942 р. 100-річчя від дня народження М. Лисенка, до відзначення якого залучили кращі мистецькі сили міста, та друга не менш вагома подія влітку 1943 р. – конкурс хорів Галичини, організований Інститутом народної творчості. Фінальний виступ мішаного хору під керівництвом директора інституту о. Северина Сапруна відбувся перед кафедральним собором св. Юра в присутності Митрополита.

З ініціативи Інституту народної творчості у листопаді 1943 р. було створено Український національний хор, якому присвоїли ім'я М. Леонтовича. Очолити колектив запрошують Н. Городовенка. Диригент залучив до хору насамперед співаків, які приїхали з ним із Києва, решту хористів добирав із обдарованої творчої молоді і професійних виконавців. Адміністратором колективу став Микола Кульчицький. Звістка про приїзд уславленого диригента швидко облетіла місто. Музична громадськість пам'ятала його приїзд 1940 р. з Ансамблем пісні і танцю та його прекрасне виконання українських народних пісень. За короткий проміжок часу Городовенкові вдалося зібрати в хорі аж 70 співаків з різних регіонів України.

Уже на початку функціонування Хору ім. М. Леонтовича відбулося три його концертні програми у Львівському оперному театрі. Перший концерт хору

відбувся 27 грудня 1943 р. на сцені опери перед переповненою глядачами залою. Програма концерту складалася з двох частин: у першій звучали частини кантати М. Лисенка "Б'ють пороги", фінал кантати "Радуйся, ниво неполитая" – "Оживуть степи, озера", кантата К. Стеценка "Шевченкові" та ін.; у другій частині – обробки народних, історичних пісень. На закінчення концерту у виконанні хору прозвучав твір К. Стеценка "Україно-Мати!" Цією піснею Городовенко не диригував, він дав знак піаністові повернутися до публіки, а артисти хору почали співати. Відомі митці, зокрема Микола Колесса та Макар Сушко, були щиро захоплені вмінням Н. Городовенка за короткий проміжок часу досягти такого високого художнього рівня. Як зазначає Г. Шибанов у своїй книзі про життєвий і творчий шлях диригента, це був особливо емоційний момент, люди не стримували сліз і оплескам не було меж [18, с. 135].

Згаданий концерт став поштовхом до творчих взаємин диригента з львівськими композиторами і культурними діячами. На репетиції колективу та наступні концерти приходили С. Людкевич та М. Колесса. Коли хор під час репетиції заспівав стрілецьку пісню "Ой у лузі червона калина" С. Людкевича, автор захоплено промовив: "Несторе, ти краще заспівав, ніж я написав!" [18, с. 135]. Тоді композитор подарував Н. Городовенкові щойно скомпонований ним твір "Чи ми зійдемося знов" на слова Т. Шевченка. На одному з концертів хору ім. М. Леонтовича, який також з великим успіхом відбувся у залі колишнього Вищого музичного інституту імені М. Лисенка, побував композитор М. Колесса. Згодом відбулася їхня зустріч у приміщені капели "Трембіта", під час якої композитор дав деякі поради Городовенкові щодо деталей виконання обробки пісні "Ой чиє то сіно".

21 лютого 1944 р. на сцені Оперного театру вкотре відбувся концерт хору, в програмі якого переважали нові пісні, які не звучали під час попереднього виступу: низка творів в обробці чи гармонізації українських композиторів: "Жала Улянка шовкову траву", "Про Нечая" О. Кошиця, "Чорноморець", П. Демуцького, "Дударик" М. Леонтовича, а також галицьких композиторів, зокрема "Загуляла та лимериха" М. Колесси та "Ой у лузі червона калина" С. Людкевича [4]. В рецензії на цей концерт С. Людкевич зазначив, що, незважаючи на брак цілісності в побудові концертної програми, Городовенкові вдалося відтворити в піснях різного характеру і жанру усю палітру технічних і колористичних можливостей та засобів хорового виконавства. З одного боку, "тонко мережати та рафіновано шліфувати мініатюри Леонтовича", передаючи "пастельну гармоніку ніжних ліричних жанрів", з іншого – подати народну емісію голосу чи добути "одчайдушні ритми та виклики козаків Залізняка та Нечая" [14, с. 626].

8 липня 1944 р. в залі Інституту народної творчості хор представив "Вечорниці" П. Ніщинського до п'єси "Назар Стодоля". Рецензент С. Людкевич зауважує, що хор, подаючи "Вечорниці", наближався під час виконання до справжнього фольклору, його "темброве офарблення" відповідало драматургічному розвитку п'єси, а особливо образно і барвисто було відображено сцену гадання. В другому відділі програми, серед низки пісень в обробці К. Стеценка, М. Леонтовича, С. Людкевича, відомих з попередніх концертів, виконано нові пісні "Пряля" та "Ой у полі криниченька" М. Леонтовича, "Коли б уже вечір" П. Демуцького та "Засяло сонце золоте" І. Неділського. В дописі

зазначено, що хор у перших трьох піснях розкрив глибокий ліризм і задушевність, а остання прозвучала напружено та емоційно-яскраво, передаючи войовничі мотиви пісні [13].

27 грудня 1943 р. в рамках святкування "Дня української культури" хор ім. М. Леонтовича репрезентував один з вечорів українського мистецтва, в якому було представлено українську народну пісню. Перед концертом В. Барвінський виступив із вступним словом про історичний шлях розвитку нашої пісні, яка здобула велику славу в усьому світі. Хор у складі 35-ти співаків, розпочав концерт піснею Я. Степового "Для всіх ти мертва і смішна" на слова Олександра Олеся. Серед двох десятків творів у програмі було продемонстровано пісні Наддніпрянщини в обробці М. Леонтовича, М. Лисенка, П. Демуцького, П. Козицького, Я. Степового та Н. Городовенка. Для багатьох слухачів це був новий слухацьких досвід, оскільки деякі пісні вони почули вперше. Особливий успіх мали пісні "Ой колись була розкіш воля", "Ой горе тій чайці", "Чорноморець", "Ой коляда, колядниця" та "Щедрик" [3].

У репертуарній палітрі хору імені М. Леонтовича були й духовні твори – колядки, щедрівки, канти та співи Літургії. Зокрема, у січні 1944 р. у Львові різдвяна програма Хору ім. М. Леонтовича складалася з обробок колядок М. Лисенка, С. Людкевича, В. Ступницького, Ф. Колесси, А. Гнатишина, П. Козицького. В концертах звучали "Дума про Почаївську божу Матір" М. Леонтовича та "Боже великий, єдиний" М. Лисенка, якими переважно завершувалися виступи хору, викликаючи у слухачів глибоко емоційне піднесення, що засвідчує рефлексія на один з концертів: "всі, різні за віком і станом, приявні, злились у монолітну масу, що одне думала і відчувала. Не обійшлось, розуміється, у декого без сліз" [15].

У тогочасній пресі знаходимо відомості про концертні виступи хору, а також деякі критичні оцінки щодо якості виконання. Зокрема, звучання Хору ім. Леонтовича дивувало своєю організованістю, вишколеністю і зіспіваністю [10], справляло неабияке естетичне враження, оскільки в інтерпретації Городовенка пісня набирала "природної соковитости, мальовничости та мелодійности" [2]. Самі заголовки й дописи є свідченням щирого пієтету до особи диригента та його високомистецьких виступів. Наприклад, М. Кульчицький у публікації "Тріумф Нестора Городовенка!" згадує про незабутні враження від одного з концертів. Після концерту, який відбувся на початку березня 1944 р., М. Василенко в газеті "Нова Україна" під гаслом "Визначний талант мистецтва" написав: "З почуттям гордощів і глибокого вдоволення слухаєм мистецьке виконання українських пісень хоровою капельою з її талановитим керівником і диригентом" [1].

Крім концертних виступів у Львові, в діяльності хору було передбачено культурно-просвітницьку працю у навколишніх селах і містечках. Маючи постійну базу в с. Сушиця Рикова, артисти хору виїжджали з концертами в Стрільбичі, Бусовиська та Турку на Самбірщині, в Старий Самбір і Самбір. Крім традиційних концертів народних пісень, які постійно поповнювалися новим репертуаром, хор брав участь у Службах Божих в церквах с. Сушиці, Самборі і Турці [12].

Львів для Н. Городовенка став не лише помостом для концертно-виконавської діяльності, а й середовищем для мистецького спілкування з

однодумцями та обміном безцінним диригентсько-виконавським досвідом з колегами. Крім вже згаданих митців С. Людкевича, М. Колесси та В. Барвінського, диригент підтримував дружні стосунки з Г. Китастим та І. Багряним, з якими, як припускає О. Панченко, він міг познайомитися саме у Львові [16], а також з хоровим диригентом і музикознавцем В. Завітневичем. Один із співаків Хору ім. М. Леонтовича – Т. Кохно та його брат Валентин згадують у своїх спогадах Городовенка як особистість з тонкими, притаманними митцю рисами характеру: "… мав вроджену мудрість і почуття в пізнанні людини. Він з першого погляду міг непомильно схарактеризувати людину, але ніколи будь-кого не принизив. Не любив підлабузників, безхарактерних, хитрунів і дурисвітів. Я багато почерпнув від нього за два роки, співаючи під його диригентурою. Полюбив українську народну пісню, пізнав якість виконання співу та відрізнення його від халтурної «творчості»" [11, с. 219], або ж "відчув, – його ніжність, чутливість та своєрідну особливість характеру, яка є притаманна митцям: артистам, композиторам та диригентам, з якими треба мати хист, терпіння та певну силу волі, щоб співпрацювати" [11, с. 209].

У зв'язку з небезпекою залишатися у Львові через зміну окупаційних влад, щоденними бомбардуваннями міста у липні 1944 р. хор змушений був виїхати з Галичини. Так, Городовенко емігрує до Німеччини, де наприкінці 1945 р. створює хор "Україна", в якому було кілька співаків з колективу О. Кошиця. З ним він активно концертує, виконуючи українську класику, духовні твори Д. Бортнянського, О. Кошиця, К. Стеценка та народні пісні в опрацюваннях композиторів. Н. Городовенко мав мету – популяризувати в Західній Європі українське хорове мистецтво, як це робив у 20-х роках ХХ ст. О. Кошиць. У 1948 р. 64-річний диригент на запрошення УНО Канади виїздить до цієї країни, де створює хор "Україна", яким керував майже п'ятнадцять років.

Висновки. Аналізуючи внесок Н. Городовенка в розвиток хорового мистецтва Львова і Галичини, варто брати до уваги високу оцінку майстерності диригента, яку дав С. Людкевич – авторитетний музикознавець того часу, сучасник маестро. Побувавши майже на всіх концертах цього колективу, він вважав, що "Хор імені Леонтовича має всі дані для того, щоб спеціально у нас, в Галичині, відіграти історичну роль, тобто створити у нас школу та закріпити почуття й смак зразкового хорового мистецтва, вільного від усяких дилетантських манер, недотягнення, переборщення і т. п…. Для цього треба новому хорові дати змогу, бодай рік–два часу, посвятити систематичній, спокійній праці у напрямі технічно-мистецького удосконалення та посилення свого репертуару на усі вартні ділянки хорової літератури" [14, с. 626]. І хоча в тогочасній пресі бракує додаткових відомостей про безпосередній вплив Н. Городовенка на хорове мистецтво західного регіону, очевидним є те, що концертною діяльністю видатний диригент залишив помітний слід у хоровій культурі часів німецької окупації. Адже в цей період активними подвижниками хорової справи були І. Охримович, Є. Козак, О. Плешкевич, о. С. Сапрун, М. Колесса, Б. П'юрко, В. Осташевський, К. Цепенда.

Нетривале існування колективу ознаменувало своєрідний сплеск духовності і життєдайності на фоні малодинамічного й обмеженого суспільно-політичною ситуацією функціонування хорової культури. Виконавський стиль Хору ім. М. Леонтовича, як і всіх хорів під орудою Н. Городовенка, формувався на основі

української традиційної співочої культури. В інтерпретації творів для маестро важливим стає емоційно глибоке відтворення художньо-образного змісту творів, майстерне передавання окремих відтінків за збереження водночас цілісності загальної концепції хорового твору. Такі очевидні елементи вокально-хорової техніки, як інтонаційна узгодженість, злагодженість та фонічна врівноваженість хорових груп і партій, ритмічна синхронність, широка палітра динамічних градацій отримують довершеність у поетичності звучання та високій вокальній і сценічній культурі виконання. Репертуар, поповнений найкращими зразками української та світової класики, духовної хорової музики та перлини народного пісенно-хорового мистецтва, став важливим джерелом створення своєрідного виконавського стилю хорів митця.

Список використаної літератури та джерел

1. Василенко М. Визначний талант мистецтва. *Нова Україна*. 1944. № 7. 5 березня.

2. Ґеринович О. Пісня на чужині. *Вісті*. 1944. № 44. 2 листопада. С. 4.

3. Д. Н. Вечір української народньої пісні. *До перемоги*. 1944. № 1. 6 січня. С. 6.

4. Д. Н. Новий концерт Хору ім. Леонтовича. *До перемоги*. 1944. № 9. 2 березня. С. 3.

5. Завітневич В. Нестор Городовенко. *Екран*. 1975. Ч. 81–82. С. 16–19.

6. Історія хорової капели "Думка". URL: http://www.dumkacapella.com.ua/history (дата звернення: 15.07.2022).

7. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.

8. Ковальський Б. Життєвий шлях Нестора Городовенка. *Новий шлях*. 1964. 29 серпня.

9. Концерти української державної капели "Думка" [фотодокумент]. URL: http://www.dumkacapella.com.ua/gallery (дата звернення: 20.07.2022).

10. Концерт Хору ім. Леонтовича. *Вісті*. 1944. № 28. 13 липня. С. 3.

11. Кохно Валентин М. *З лебединської стежки – у далекий світ* : спогади / упоряд. Тарас В. Кохно. Київ : Кліо, 2024. 288 с.

12. Л. З піснею в гущу населення. *Львівські вісті*. 1944. № 118. 25 травня. С. 3.

13. Л. Концерт хору ім. Леонтовича. *Львівські вісті*. 1944. № 160. 13 липня. С. 3.

14. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. Т. 2 / упоряд., ред., вступ. стаття і прим. З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 2000. 816 с.

15. Незабутнє враження. *Земля*. 1944. № 9. 12 листопада. С. 8.

16. Панченко О. Полтавська діаспора. Велика енциклопедія. Лохвиця, Полтавщина, Україна, Европа, Австралія, Америка… Українці, московити, євреї… Біографічні інформації, нариси, статті, рефлексії, есеї, довідки, листи. Гадяч : Вид-во "Гадяч", 2021. 1424 с.

17. Турчак Л. Творча діяльність Нестора Городовенка в Україні та за кордоном. Питання культурології : зб. наук. праць. Київ : Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2021. № 37. С. 80–92.

18. Шибанов Г. Нестор Городовенко. Життя і творчість. Київ : Вид-во ім. Олени Теліги, 2001. 248 с.

References

1. Vasylenko, M. (1944). Vyznachnyj talant mystetstva [Outstanding artistic talent]. Nova Ukraina, 7. 5 berez. [in Ukrainian]

2. Gerynovych, O. (1944). Pisnia na chuzhyni [Song in a foreign land]. Visti, 44. 2 lystop., S. 4 [in Ukrainian].

3. D. N. (1944). Vechir ukrains'koi narodn'oi pisni [Evening of Ukrainian folk song]. Do peremohy, 1. 6 sichnia. S. 6 [in Ukrainian].

4. D. N. (1944). Novyj kontsert khoru im. Leontovycha [New concert of the Leontovych Choir]. Do peremohy, 9. 2 berez., 3 [in Ukrainian].

5. Zavitnevych, V. (1975). Nestor Horodovenko [Nestor Horodovenko]. Ekran, 81–82, 16–19 [in Ukrainian].

6. Istoriia khorovoi kapely "Dumka" [History of the Dumka Choir]. Retrieved from http://www.dumkacapella.com.ua/history (data zvernennia: 15.07.2022) [in Ukrainian].

7. Karas', H. (2012). Muzychna kul'tura ukrains'koi diaspory u svitovomu chasoprostori XX stolittia : monohrafiia [Musical cultural of the Ukrainian diaspora in the world space of the 20th century]. Ivano-Frankivs'k : Tipovit [in Ukrainian].

8. Koval's'kyj, B. (1964). Zhyttievyj shliakh Nestora Horodovenka [The life path of Nestor Horodovenko]. Novyj shliakh, 29 serp. [in Ukrainian].

9. Kontserty ukrains'koi derzhavnoi kapely "Dumka" [fotodokument] [Concerts of the Ukrainian State Choir "Dumka"]. Retrieved from http://www.dumkacapella.com.ua/gallery (data zvernennia: 20.07.2022) [in Ukrainian].

10. Kontsert khoru im. Leontovycha. (1944). [Concert of the Leontovych Choir]. Visti, 28, 13 lyp., 3 [in Ukrainian].

11. Kokhno, Valentyn, M. (2024). Z lebedyns'koi stezhky – u dalekyj svit : spohady [From lebedynska trail to the distant world: memories] / uporiad. Taras V. Kokhno. Kyiv : Klio [in Ukrainian].

12. L. (1944). Z pisneiu v huschu naselennia [With a song in the thick of the population]. L'vivs'ki visti, 118, 25 travnia, 3 [in Ukrainian].

13. L. (1944). Kontsert khoru im. Leontovycha [Concert of the Leontovych Choir]. L'vivs'ki visti, 160, 13 lypnia, 3 [in Ukrainian].

14. Liudkevych, C. (2000). Doslidzhennia, statti, retsenzii, vystupy : u 2 t. [Reserches, articles, reviews, speeches] / uporiad., red., vst. stattia i prym. Z. Shtunder. L'viv : Dyvosvit, 2 [in Ukrainian].

15. Nezabutnie vrazhennia. (1944). [An unforgettable experience]. Zemlia, 9, 12 lystop., 8 [in Ukrainian].

16. Panchenko, O. (2021). Poltavs'ka diaspora. Velyka entsyklopediia. Lokhvytsia, Poltavschyna, Ukraina, Evropa, Avstraliia, Ameryka… Ukraintsi, moskovyty, ievrei… Biohrafichni informatsii, narysy, statti, refleksii, esei, dovidky, lysty [Poltava diaspora. Great encyclopedia]. Hadiach : Vyd-vo "Hadiach" [in Ukrainian].

17. Turchak, L. (2021). Tvorcha diial'nist' Nestora Horodovenka v Ukraini ta za kordonom [Creative activities of Nestor Horodovenko in Ukraine and abroad]. Pytannia

kul'turolohii : zb. nauk. prats'. Kyiv : Kyiv, nats. un-t kul'tury i mystetstv, 37, 80–92 [in Ukrainian].

18. Shybanov, H. (2001). Nestor Horodovenko. Zhyttia i tvorchist' [Nestor Horodovenko. Life and art]. Kyiv : Vyd-vo im. Oleny Telihy [in Ukrainian].

CONDUCTOR NESTOR HORODOVENKO AND HIS ROLE IN THE DEVELOPMENT OF CHORAL ART IN LVIV (ON THE 140TH ANNIVERSARY OF THE ARTIST'S BIRTH)

Anastasiia PATER

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

The article explores the Lviv period of conductor Nestor Horodovenko's artistic career (1943–1944), which left a significant mark on the choral culture of Lviv and the Galicia region. The study focuses on the transformations of Ukrainian choral art under the conditions of occupation and historical wartime challenges, as well as on Horodovenko's role as a carrier of the Kyiv choral tradition, who integrated national spirit with European interpretative standards.

The article highlights the circumstances and history of the establishment of the Mykola Leontovych Ukrainian National Choir in late 1943 under Horodovenko's leadership, the process of ensemble formation, its repertoire policy, and the nuances of vocal intonation across diverse choral genres. The analysis is conducted through the prism of archival sources and contemporary periodicals that emphasize the ensemble's discipline, unity, intonational precision, and dynamic range.

Lviv's role as a cultural landscape is reflected through the conductor's interaction with local artists and his interpretation of the choral works of Galician composers S. Liudkevych, F. Kolessa, and M. Kolessa. The presentation of masterpieces by Dnieper Ukraine composers – M. Lysenko, K. Stetsenko – alongside choral miniatures and folk song arrangements by V. Stupnytskyi, A. Hnatyshyn, and P. Kozytskyi, influenced the formation of the conducting and performance styles of Lviv conductors of that era and their followers. The systematization of biographical facts, the analysis of Horodovenko's repertoire and conducting style, and the examination of the Kyiv choral school's influence provide a basis for outlining future research into the history of Ukrainian choral performance.

Keywords: conductor, choral art, Lviv, Nestor Horodovenko, Mykola Leontovych Ukrainian National Choir.

Стаття надійшла до редколегії 09.09.2025 р.
Прийнята до друку 24.11.2025 р.
Опублікована 24.01.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2025. Вип. 27. С. 93–103
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 27. P. 93–103

УДК 78:159.95:37.018.1-056.26
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.27.2025.93-103

ІНКЛЮЗИВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У ФОРМУВАННІ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИХ ЗДІБНОСТЕЙ ДІТЕЙ

Світлана САЛДАН

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-2877-9282
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музичного мистецтва,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
saldan.svitlana@gmail.com

Досліджено інклюзивний потенціал музичного мистецтва як чинник формування інтелектуальних здібностей дітей у контексті сучасної освітньої парадигми. Основну увагу приділено аналізу взаємозв'язку між музичним впливом та когнітивним розвитком особистості, зокрема в умовах інклюзивного навчального середовища. Розглянуто нейропсихологічні, педагогічні та соціокультурні аспекти музичного впливу на дитину, а також механізми музики, за допомогою яких забезпечується розвиток мислення, пам'яті, мовлення, просторової уяви, емоційного інтелекту та соціальних навичок.

Окреслено проблему недостатнього усвідомлення ролі музики в навчальному процесі, особливо в контексті інклюзивної освіти. Музичне мистецтво визначене як універсальний засіб гармонізації психоемоційного стану, стимуляції когнітивної активності та розвитку інтелектуального потенціалу дітей з різними освітніми потребами. Проаналізовано концепцію множинних інтелектів Говарда Гарднера, нейронаукові дослідження Лаурель Трейнор, Глена Шелленберга та Дона Кемпбелла, які підтверджують позитивний вплив музики на мозкову активність, когнітивну гнучкість та навчальні досягнення.

Метою статті є теоретичне обґрунтування значення музичного мистецтва як інструменту інтелектуального розвитку дітей, а також виявлення його інклюзивного потенціалу в освітньому процесі. На основі узагальнених результатів з'ясовано, що завдяки своїй ритмічній, емоційній та образній природі музика характеризується здатністю до активізації різних типів інтелекту, сприяння формуванню внутрішньої гармонії, покращенню пам'яті, уваги, мовлення та логічного мислення. Вона також є ефективним засобом соціалізації, розвитку емпатії та самосвідомості.

Наголошено на необхілності подальших міждисциплінарних досліджень, спрямованих на розробку комплексних освітніх моделей, в яких поєднуються когнітивні, емоційні, соціальні та культурні підходи до розвитку інтелектуальних здібностей дітей засобами музичного мистецтва.

Особливу увагу в дослідженні приділено ролі музичного мистецтва у формуванні когнітивних навичок та інтелектуального потенціалу дітей в умовах інклюзивної освіти. Музику розглянуто як універсальний засіб для забезпечення доступу до навчання дітям з різними типами інтелекту та освітніми потребами. Визначено перспективи інтеграції музичних методик у педагогічну практику з метою

© Салдан Світлана, 2025

створення гнучких, адаптивних освітніх моделей, що сприятиме розвитку особистості на всіх рівнях – когнітивному, емоційному та соціальному.

Ключові слова: музичне мистецтво, інтелектуальний розвиток, когнітивні здібності, інклюзивна освіта, емоційний інтелект, множинні інтелекти, музична педагогіка.

Постановка наукової проблеми. Проблема інтелектуального розвитку особистості в сучасному світі набуває особливої актуальності. В умовах інформаційного суспільства знання комунікацію та креативність розглянуто як основні чинники, а формування когнітивних компетентностей та розвиток інтелекту – як головні завдання системи освіти. Музичне мистецтво є одним із найбільш універсальних засобів поєднання емоційного, когнітивного та соціального вимірів розвитку, оскільки його сприймають як своєрідну мову, зрозумілу кожній людині. Завдяки музиці здійснюється безпосередній вплив на пізнавальні процеси, а її когнітивний потенціал проявляється у багатьох аспектах: розвитку уваги та пам'яті, емоційного інтелекту, формуванні мовлення, сенсомотороної інтеграції тощо. Особливо важливим є значення музичного мистецтва для інклюзивної освіти, адже музика може стати засобом підтримки й розвитку для дітей із психоемоційними травмами, спричиненими воєнними подіями.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аналіз факторів, що сприяють розвитку інтелектуальних здібностей, здійснюється науковою спільнотою, оскільки інтелект розглянуто як одну з базових характеристик особистості, що визначає її когнітивний потенціал. Проблему впливу музичного мистецтва на інтелектуальний розвиток дітей активно вивчають у вітчизняній та зарубіжній науковій думці. У працях Сергієнко С. [7] наголошено на здатності музичного навчання стимулювати когнітивні процеси, зокрема розвиток пам'яті, уваги, мовлення та аналітичного мислення, а в Гац Г. та Добринюк Л. [1] акцентовано увагу на гармонійному розвитку дошкільників під впливом музики та її ролі у формуванні логіко-математичних навичок.

Психологічний аспект музичного впливу розкрито в дослідженнях Матящук О. М. та Шумської В. С. [5], де музику розглядають як засіб формування духовної культури та естетичних орієнтирів, що опосередковано впливають на інтелектуальний розвиток. Єгоян Л. С. [2] аналізує вплив класичної музики на розвиток емоційного інтелекту, який є складовою загального когнітивного потенціалу дитини.

Інклюзивний потенціал музичного мистецтва висвітлено у працях Овчаренко Н. А. [6], яка обґрунтовує можливості музики як інструменту соціалізації та розвитку дітей з особливими освітніми потребами. Квітка Н. О. [3] досліджує музикотерапію як метод корекції психоемоційного стану, розвитку мовлення, моторики та інтелектуальних функцій у дітей з порушеннями розвитку.

Практичні аспекти музичного навчання в інклюзивному середовищі розглянуто у публікаціях, присвячених адаптації музичних уроків для дітей з особливими освітніми потребами [1], а також у дослідженнях

Лопатіної М. Ю. [4], яка аналізує напрями розвитку інклюзивної музичної освіти в Україні.

Таким чином, на основі аналізу наукових джерел зроблено висновок про високий потенціал музичного мистецтва як засобу інтелектуального розвитку дітей, зокрема в умовах інклюзивної освіти, що відкриває перспективи для подальших досліджень у цьому напрямі.

Метою статті є теоретичне обґрунтування та практичне висвітлення можливостей музичного мистецтва як ефективного засобу формування інтелектуальних здібностей у дітей, з урахуванням його інклюзивного потенціалу в сучасному освітньому середовищі.

Виклад основного матеріалу. У філософських концепціях античності музику розглянуто як універсальний принцип гармонії, що відображає структуру Всесвіту. Ідея космічної гармонії ототожнювалася з акустичною досконалістю та естетичною красою, а людина сприймалася як єдність фізичного, інтелектуального та духовного начал. Завдяки такому підходу виявлено нерозривний зв'язок між музичним впливом і цілісним розвитком особистості.

Для античних філософів музика була не лише формою мистецтва, а й глибоким відображенням космічного порядку, що проєктувався на людське буття. Давні мислителі усвідомлювали складну природу гармонійного розвитку людини, вбачаючи в музиці необхідний елемент цього процесу. Внутрішній світ особистості формувався музичним мистецтвом, що сприяло розвитку емоційної чутливості, психічної рівноваги та інтелектуальних здібностей.

Попри глибоке філософське осмислення музики як джерела гармонії та мислення, її значення не завжди було належно усвідомлене суспільством. Зі зміною історичних епох і трансформацією світоглядних орієнтирів суспільна думка поступово була зміщена в бік матеріальних цінностей, а духовна сфера – відсунута на другий план. Згідно із науковими дослідженнями, цьому сприяла науково-технічна революція, в контексті якої сформувалася віра в можливість швидкого досягнення загального добробуту.

Трансформація уявлень про гармонію, сформованих античною філософією, з часом була позбавлена глибин під впливом матеріалістичних ідеологій. Захопленим економічними концепціями суспільством духовний вимір людського розвитку ставав дедалі більше ігнорованим. Унаслідок цього музичне мистецтво поступово було позбавлене своєї первинної функції – бути вираженням внутрішнього світу людини та засобом осмислення буття. Його комерціалізацією було зумовлене поверхневе споживання, в межах якого естетичні й інтелектуальні цінності було зміщено на другий план, а їх місце – віддане прагматичним цілям. Зміною пріоритетів спричинено глибокі суспільні кризи, що було виявлено у глобальних конфліктах XX ст.

Одним із перших концептуальних підходів до подолання кризи духовності в суспільстві стала праця австро-німецького вченого Рудольфа Штайнера "Основні пункти соціального питання…" [14], написана після Першої світової війни. У ній автор запропонував розмежувати економіку, політику та культуру, надавши кожній галузі автономію. Такий поділ, на його

думку, сприяв би гармонійному розвитку суспільства та зменшенню конфліктів між різними сферами буття людини.

Перші спроби реалізації ідей Р. Штайнера здійснив підприємець Еміль Мольт. Незважаючи на перспективність, концепція не отримала широкої підтримки через свій новаторський характер. У відповідь на суспільні виклики було розроблено засновану педагогічну модель Р. Штайнера, що базувалася на свободі мислення, здатному неупереджено сприймати прогресивні ідеї, та на гармонійному розвитку особистості. За його концепцією, така модель могла б сприяти вихованню людини, здатної розвиватися у гармонії зі світом. Згодом вона отримала назву вальдорфської педагогіки – на честь фабрики "Вальдорф-Асторія", власником якої (Е. Мольт) було профінансовано відкриття першої школи.

Штайнерівська педагогіка стала однією з перших альтернативних освітніх систем XX століття, що протиставлялася академічно орієнтованій традиційній освіті. В рамках зазначеної системи пропонувався цілісний підхід до розвитку дитини, в якому поєднувалися інтелектуальний, емоційний і фізичний компоненти. Особливе значення надавалося музичному мистецтву як своєрідному містку між духовною та матеріальною сферами. Ще з дитинства Р. Штайнер усвідомлював глибокий вплив музики у своїй автобіографії, описуючи її здатність відкривати глибинні закони буття.

Штайнер Р. наголошував, що музика впливає на три важливі складові людської природи – мислення, почуття та волю, – забезпечуючи їх гармонійний розвиток. Він вважав музику особливою формою мистецтва, спорідненою з фізіологією людини завдяки спільній ритмічній природі. Ритмічні процеси – серцевий пульс, дихання, метаболізм, чергування сну та безсоння – основа життєдіяльності організму тощо, на думку Штайнера, пояснює глибокий вплив музики на людину. "Ритм ґрунтується на таємничому взаємозв'язку між пульсом і диханням, на відповідності між диханням – приблизно 18 вдихів за хвилину, – і пульсом – у середньому 72 удари за хвилину, – тобто у співвідношенні 1:4. Оскільки це співвідношення притаманне практично кожній людині і є однаковим для усіх, то людям близьке розуміння один одного стосовно ритму" (переклад наш. – *С. С.*) [15, с. 140]. На думку Р. Штайнера, "музичне переживання коріниться у всій людині. <…> Тон або мелодія, або якась гармонія переживаються усією людиною в цілому" [15, с. 121]. Спільність ритмічних засад людської природи та музичного мистецтва забезпечується глибоким впливом музики на свідомість і підсвідомість, а також на фізіологічні процеси організму. У вальдорфській педагогіці музика інтегрована в усі аспекти навчального процесу: щоденні репетиції, спів, інструментальне навчання та використання її на інших уроках. Музику розглянуто Р. Штайнером як потужний засіб емоційного та інтелектуального розвитку, що сприяє формуванню внутрішньої гармонії та усвідомленню ритму життя.

Ритмічна структура музичного твору позитивно впливає на когнітивні процеси, активізує вольову сферу та сприяє формуванню внутрішньої організованості. З'ясовано, що завдяки повторюваним ритмам у дітей впорядковується мислення, стимулюється розвиток логіки та послідовності.

Мелодія визначається як емоційний компонент музики, що сприяє формуванню емоційного інтелекту, покращенню саморегуляції, уяви та творчого мислення. Завдяки сприйняттю ритму, гармонії та мелодії емоційна сфера особистості зазнає впливу музики, що сприяє самовираженню та розвитку емпатійних якостей.

Соціальні навички формуються під впливом музики, створюється позитивний емоційний фон, знижується рівень стресу та тривожності. У вальдорфській педагогіці музика має інтегрований характер, охоплюючи всі аспекти навчального процесу та поєднуючись з іншими видами мистецтва. Таким підходом забезпечується гармонійний інтелектуальний розвиток дитини.

Сучасними дослідженнями кінця ХХ – початку ХХІ ст. підтверджено зв'язок між музикою та когнітивними здібностями, а також вивчено механізми її впливу на інтелект. У 1983 році Говард Гарднер опублікував працю "Frames of Mind", у якій запропонував концепцію множинних інтелектів, що суперечила традиційному уявленню про інтелект як єдину здатність. Згідно з його теорією, людина володіє кількома типами інтелекту – лінгвістичним, логіко-математичним, музичним тощо. Це нове бачення стало важливим кроком у розвитку освітніх підходів, оскільки звернуто увагу на індивідуальні особливості учнів при створенні навчальних програм [10].

У своїй теорії множинних інтелектів Г. Гарднер наголошував на важливості розвитку різних типів іментальності, що є важливими для особистісного становлення, творчості та успіху в різних сферах життя. Такий підхід перегукується з ідеями штайнерівської педагогіки, в якій визнано багатовимірність людського розвитку. Це особливо актуально в контексті інклюзивної освіти, де індивідуальні особливості учнів – зокрема їхні переваги поза межами традиційної академічної успішності – реалізують потенціалу кожної дитини. Гарднер стверджував, що інтелекти взаємодіють між собою, і в реальному житті люди часто використовують їх у комплексі. Наприклад, музичний інтелект може бути корисним не лише в мистецтві, а й у сферах, де важливі ритм, слух і емоційна чутливість, зокрема в маркетингу, рекламі чи комунікації.

Під час навчання через музику забезпечується розвиток не лише музичного, а й мовленнєвого, просторового та логіко-математичного інтелекту. Музичний інтелект визначено Г. Гарднером як здатність до сприймання, виконання та створення музичних творів. Підкреслено його зв'язок із ритмом, мелодією та гармонією. Когнітивна гнучкість, емоційний розвиток і соціальна взаємодія підтримуються музикою, що має особливе значення в інклюзивному освітньому середовищі. Теорію множинних інтелектів вченого покладено в основу подальших досліджень індивідуальних підходів у розвитку кожної дитини.

1997 р. в США розгорнулася публічна дискусія щодо ролі мистецтва, зокрема музики, в освіті, в якій активно брав участь Г. Гарднер. Він наголошував, що музичний інтелект впливає на емоційну та духовну сферу особистості, сприяє структурованому мисленню та полегшує засвоєння академічних знань, зокрема математики, мов і просторової орієнтації. На думку дослідника, вилучення музики з початкової освіти є помилковим, особливо в

контексті раннього розвитку дітей, коли формуються моторні функції та сенсомоторна координація. Музика як засіб естетичного і когнітивного впливу має бути доступною для всіх дітей, зокрема тих, хто навчається в інклюзивному середовищі.

У перші роки навчання дитина активно засвоює інформацію завдяки механізму наслідування, що дає змогу швидко опановувати мову, поведінкові моделі та базові знання. До моменту нейрофізіологічного "стрибка" у віці 7–9 років навчання відбувається переважно через рухову активність та емоційні асоціації, зокрема пісні та музичні ігри. Чим більший музичний вплив дитина отримує до початку шкільного навчання, тим ефективніше формуються нервові зв'язки, що сприяють подальшому когнітивному розвитку. У початковій школі поступово відбувається розвиток навичок слухання, обробки візуальної інформації та координації, а після 4 класу – формування основних моделей чуттєвої свідомості та зв'язку між півкулями мозку.

Засвоєння фонетичних знаків, музичної нотації та математичних структур сприяє формуванню зв'язку між зовнішніми символами та їх внутрішнім значенням. У цьому процесі важливу роль відіграє зона Верніке: виявлено ділянку мозку, відповідальну за обробку мовлення та категоризацію звуків, що забезпечує зв'язок між мовою та музикою. У віці 11–13 років, згідно з теорією Ж. Піаже [11], розпочинається розвиток самосвідомості. Хоча Піаже не досліджував безпосередньо вплив музики, його концепція когнітивних стадій стала основою для подальшого вивчення музичних здібностей у дітей.

У віці 13–15 років у хлопчиків відбувається мутація голосу, що супроводжується втратою інтуїтивних та емоційних характеристик звучання. У цей період важливу роль у стимулюванні функцій правої півкулі мозку відведено музиці, мистецтву та творчій фізичній активності, що сприяє інтеграції між тілом і свідомістю. Підлітковий вік (13–19 років) характеризується розвитком абстрактного мислення, точніших музичних навичок й усвідомленого виконання. Формувальна функція музики та мистецтва завершується у старших класах, хоча мозок розвивається й надалі. Нервову систему можна порівняти з оркестром, синхронна робота мозкових структур якого забезпечується узгодженою взаємодією ритмів і мелодій; порушення в одній ділянці можуть призвести до дисбалансу всієї системи. З'ясовано, що за допомогою музики, руху та візуальних образів може забезпечуватися відновлення гармонії нервової системи та повернення її до природного ритму. Виявлено, що глибокі рівні свідомості можуть бути проникнуті музикою, а підсвідомі механізми, які ще недостатньо вивчено, активуватися нею. У книзі "Знайомство з музичним інтелектом" (1983) Дон-Г. Кемпбелл досліджує вплив музики на мозок, інтелект, емоційний стан і навчальні здібності. Автор наголошує, що музика гармонізує діяльність обох півкуль мозку, покращує концентрацію, пам'ять і когнітивні навички. Його подальша праця "Ефект Моцарта" підтверджує позитивний вплив музичної освіти на навчальні результати дітей [9].

Автор зазначав, що певними музичними ритмами та мелодіями може бути знижений рівень стресу, покращений емоційний стан і навіть досягнуто лікувального ефекту під час психосоматичних розладів. Завдяки музиці

забезпечується сенсорна інтеграція, необхідна для формування стійкої довготривалої пам'яті. Таким чином, її можна ефективно використовувати для зниження напруги перед іспитами та покращення навчальних результатів.

Німецький педагог і дослідник Г.-Г. Бастіан вивчав вплив музики на розвиток інтелекту, соціальних і комунікативних навичок, а також психоемоційного стану дітей. Здатність музики активізувати емоційні та когнітивні процеси визначається як чинник гармонійного розвитку особистості. Уроки музики, як активні (гра на інструменті, спів), так і пасивні (слухання), позитивно впливають на емоційний інтелект, що підтверджено нейропсихологічними дослідженнями, зокрема активацією кори головного мозку і підкоркових структур мозку: "Діти, які займаються музикою, мають переваги, коли мова йде про осмислення причинно-наслідкових зв'язків у власному досвіді чи про сприйняття й оцінку ситуацій у повсякденному житті – їхні соціальні компетенції значно вищі, ніж у їхніх однолітків, які не займаються музикою. Завдяки розширеній музичній освіті можна значно зменшити насильство та агресію серед дітей та молоді в нашому суспільстві – протиставляючи фізичному насильству психологічну силу музики" [8, с. 5].

У 2004 р. Глен Шелленберг опублікував дослідження "Уроки музики підвищують IQ", завдяки якому показав, що діти, які протягом дев'яти місяців навчалися грі на музичних інструментах або співу, демонстрували вищий рівень інтелекту порівняно з однолітками без музичної освіти. Автор наголошував, що тривале музичне навчання, особливо інструментальне, сприяє розвитку концентрації, моторики, слуху та просторового мислення, що позитивно впливає на здатність до логічного аналізу та загальні когнітивні здібності [13].

У вересні 2006 р. канадські дослідники Роберт Дж. Заторре та Вірджинія Пенгюн з Університету Торонто опублікували в журналі *Brain* результати дослідження впливу музичного навчання за методом Сузукі на розвиток мозку дітей віком 4–6 років. Виявлено, що завдяки регулярним урокам музики протягом року покращується пам'ять та формування нейронних зв'язків, що позитивно загалом впливає на когнітивний розвиток. Автори наголошують, що завдяки музиці здійснюється стимуляція інтелектуальних функцій, зокрема у дітей з різними освітніми потребами, що відкриває перспективи її застосування в інклюзивному навчанні. Ранній музичний досвід може стати ефективним засобом підтримки розвитку дітей, незалежно від їхніх індивідуальних особливостей. Дослідники отримали перші докази зв'язку між музичними уроками та розвитком концентрації уваги. Через рік після початку навчання діти демонстрували вищі результати в тестах на пам'ять, що корелювали з показниками грамотності, математичного мислення та IQ. Ці результати підтверджувалися даними нейровізуалізації, які також засвідчили ефективність принципів, інтуїтивно реалізованих Ш. Сузукі ще в середині XX ст., зокрема вплив інтонаційного слухання та гри на слух на моторно-слухові зони кори мозку [16].

На думку професорки Лаурель Трейнор – засновниці Інституту музики та розуму при Університеті Макмастера, – вже після року музичних уроків у дітей проявляється покращення музичних навичок і значне зростання функцій

пам'яті. Їхній мозок краще сприймає мелодійні звуки, а загальний обсяг пам'яті збільшується, що підтверджує позитивний вплив музики на когнітивний розвиток у ранньому віці. "Це показує, що заняття музикою впливають і на загальну когнітивну функцію мозку, пов'язану з пам'яттю та уважністю" [12].

Професорка Лаурель Трейнор наголошує на важливості дозованого використання музики: надмірне звукове навантаження може знижувати її ефективність. Оптимальним вважається прослуховування музики до 20 хв на годину, бажано у вигляді коротких фрагментів, розподілених протягом дня. Підвищення концентрації та енергетичного потенціалу забезпечується активними звуковими паузами тривалістю 2–3 хв. Динамічною музикою активізується організм, тоді як повільна сприяє релаксації. За допомогою прослуханої вранці музики відбувається налаштування на продуктивний день, а емоційно сприятлива атмосфера створюється класичними творами. Таким чином, відмічено безпосередній вплив музики на інтелектуальні процеси, емоційний стан і загальну працездатність.

Висновки. Світові дослідження підтверджують позитивний вплив музики на розвиток мислення. Діти, які з раннього віку вивчають музику, засвідчують вищі результати не лише в гуманітарних, а й у точних науках. Музику розглядають як джерело не лише естетичного задоволення, а й знань, що сприяють засвоєнню різноманітної інформації. На нейрофізіологічному рівні вона є потужним когнітивним інструментом, який формує інтелектуальні, емоційні та соціальні здібності дитини. Це підтверджено результатами масштабних емпіричних досліджень.

Музика визначається як унікальний мультиінструмент, що поєднує нейрофізіологічні, когнітивні, емоційні та духовні аспекти розвитку. Завдяки їй покращуються пам'ять, увага, мовлення, математичне мислення, забезпечуються емоційна чутливість, соціальна адаптація та внутрішня гармонія. Особливо важливо це в контексті інклюзивної освіти, де музика може стати засобом доступного і природного розвитку в дітей з різними освітніми потребами.

Через музику реалізується принцип образного мислення, завдяки якому узагальнюються складні явища та формується гнучкість розумових процесів. Подальше дослідження музичних методик виховання має на меті визначити найбільш ефективні для інтелектуального розвитку компоненти музичного впливу. Очікується, що розробка комплексних моделей, у яких поєднуються когнітивні, емоційні, соціальні та культурні підходи, дасть змогу глибше зрозуміти механізми впливу музики на розвиток інтелектуальних здібностей. Водночас існують теоретичні, методологічні та практичні виклики, які потребують міждисциплінарних досліджень і тривалих освітніх проєктів.

Список використаної літератури та джерел

1. Гац Г., Добринюк Л. Музичне мистецтво як чинник гармонійного розвитку дошкільників. *Дошкільна освіта*. 2020. № 4. С. 14–19.

2. Єгоян Л. С. Вплив класичної музики на розвиток емоційного інтелекту дітей. *Мистецтво і психологія*. 2022. № 2. С. 73–79.

3. Квітка Н. О. Музикотерапія як засіб корекції психоемоційного стану дітей з порушеннями розвитку. *Спеціальна освіта і соціальна робота*. 2020. № 2. С. 33–39.

4. Лопатіна М. Ю. Напрями розвитку інклюзивної музичної освіти в Україні. *Музична освіта: традиції та інновації*. 2023. № 1. С. 21–27.

5. Матящук О. М., Шумська В. С. Формування духовної культури засобами музичного мистецтва. *Психологія і педагогіка: сучасні аспекти*. 2021. № 3. С. 58–64.

6. Овчаренко Н. А. Інклюзивний потенціал музичної освіти: теоретичний дискурс. *Актуальні проблеми мистецької педагогіки*. 2022. № 5. С. 45–52.

7. Сергієнко С. Роль уроків музичного мистецтва у розвитку когнітивної сфери учнів. *Педагогічний дискурс*. 2021. № 30. С. 112–118.

8. Bastian H.-G. *Kinder optimal fördern – mit Musik: Intelligenz, Sozialverhalten und gute Schulleistungen durch Musikerziehung*. Mainz : Schott Music, 2001. 108 s.

9. Campbell D. G. (1983). *Introduction to the Musical Brain* (2nd ed.). Saint Louis, MO: MMB Music. ISBN: 9780918812285. 160 s.

10. Gardner H. *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. New York : Basic Books, 1983. 520 s. URL: https://www.amazon.com/Frames-Mind-Theory-Multiple-Intelligences/dp/0465024335

11. Piaget G. Le langage et la pensée chez l'enfant. 1923. URL: https://pure.mpg.de/rest/items/item_2375486_6/component/file_2375485/content

12. Trainor L. *Music and the Developing Brain: An Interview with Laurel Trainor*. Violinist.com. 2012. URL: https://www.violinist.com/blog/laurie/20126/13620/

13. Schellenberg E. G. Music lessons enhance IQ. *Psychological Science*. № 15 (8). 2004. 511–514.

14. Steiner R. *Die Kernpunkte der sozialen Frage in den Lebensnotwendigkeiten der Gegenwart und Zukunft*. 1919. URL: http://anthroposophie.byu.edu/schriften/023.pdf

15. Steiner R. *Das Wesen des Musikalischen und das Tonerlebnis im Menschen*. Dornach, Schweiz : Rudolf Steiner Verlag, 1989. 192 s.

16. Zatorre R. J., Chen J. L., Penhune V. B. When the brain plays music: auditory–motor interactions in music perception and production. *Nature Reviews Neuroscience*. No 8(7). 2007. P. 547–558.

References

1. Gats, H., Dobryniuk, L. (2020). Muzychne mystetstvo yak chynnyk harmoniinoho rozvytku doshkilnykiv. *Doshkilna osvita*, 4, 14–19.

2. Yehoyan, L. S. (2022). Vplyv klasychnoi muzyky na rozvytok emotsiinoho intelektu ditei. *Mystetstvo i psykholohiia*, 2, 73–79.

3. Kvitka, N. O. (2020). Muzykoterapiia yak zasib korektsii psykhoemotsiinoho stanu ditei z porushenniamy rozvytku. *Spetsialna osvita i sotsialna robota*, 2, 33–39.

4. Lopatina, M. Yu. (2023). Napriamy rozvytku inkliuzyvnoi muzychnoi osvity v Ukraini. *Muzychna osvita: tradytsii ta innovatsii*, 1, 21–27.

5. Matiaschuk, O. M., Shumska, V. S. (2021). Formuvannia dukhovnoi kultury zasobamy muzychnoho mystetstva. *Psykholohiia i pedahohika: suchasni aspekty*, 3, 58–64.

6. Ovcharenko, N. A. (2022). Inkliuzyvnyi potentsial muzychnoi osvity: teoretychnyi dyskurs. *Aktualni problemy mystetskoi pedahohiky*, 5, 45–52.

7. Serhiienko, S. (2021). Rol urokiv muzychnoho mystetstva u rozvytku kohnityvnoi sfery uchniv. *Pedahohichnyi dyskurs*, 30, 112–118.

8. Bastian, H.-G. (2001). *Kinder optimal fördern – mit Musik: Intelligenz, Sozialverhalten und gute Schulleistungen durch Musikerziehung*. Mainz: Schott Music.

9. Campbell, D. G. (1983). *Introduction to the Musical Brain* (2nd ed.). Saint Louis, MO: MMB Music. ISBN: 9780918812285.

10. Gardner, H. (1983). *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. New York: Basic Books. Retrieved from https://www.amazon.com/Frames-Mind-Theory-Multiple-Intelligences/dp/0465024335

11. Piaget, G. (1923). *Le langage et la pensée chez l'enfant*. Retrieved from https://pure.mpg.de/rest/items/item_2375486_6/component/file_2375485/content.

12. Trainor, L. (2012, June 6). *Music and the Developing Brain: An Interview with Laurel Trainor*. Violinist.com. Retrieved from https://www.violinist.com/blog/laurie/20126/13620/.

13. Schellenberg, E. G. (2004). Music lessons enhance IQ. *Psychological Science*, 15(8), 511–514.

14. Steiner, R. (1919). *Die Kernpunkte der sozialen Frage in den Lebensnotwendigkeiten der Gegenwart und Zukunft*. Retrieved from http://anthroposophie.byu.edu/schriften/023.pdf.

15. Steiner, R. (1989). *Das Wesen des Musikalischen und das Tonerlebnis im Menschen*. Dornach, Schweiz: Rudolf Steiner Verlag.

16. Zatorre, R. J., Chen, J. L., & Penhune, V. B. (2007). When the brain plays music: auditory–motor interactions in music perception and production. *Nature Reviews Neuroscience*, 8(7), 547–558.

INCLUSIVE POTENTIAL OF MUSICAL ART IN FORMING CHILDREN'S INTELLECTUAL ABILITIES

Svitlana SALDAN

Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Musical Art,
Valova Str., 18, Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: saldan.svitlana@gmail.com

The article explores the inclusive potential of musical art as a factor in the formation of children's intellectual abilities in the context of the modern educational paradigm. The main focus is on the analysis of the relationship between musical influence and the cognitive development of the individual, in particular, in the conditions of an inclusive educational environment. The neuropsychological, pedagogical, and sociocultural aspects of musical influence on the child are considered, as well as the mechanisms by which music contributes to the development of thinking, memory, speech, spatial imagination, emotional intelligence, and social skills.

The work outlines the problem of insufficient awareness of the role of music in the educational process, especially in the context of inclusive education, where musical art can act as a universal means of harmonizing the psycho-emotional state, stimulating cognitive activity, and developing the intellectual potential of children with various educational needs. The author analyzes Howard Gardner's concept of Multiple Intelligences, neuroscientific studies by Laurel Trainor, Glenn Schellenberg, and Don Campbell, which confirm the positive impact of music on brain activity, cognitive flexibility, and academic achievement.

The aim of the article is to theoretically substantiate the importance of musical art as a tool for the intellectual development of children, as well as to identify its inclusive potential in the educational process. The generalized results indicate that music, due to its rhythmic, emotional, and figurative nature, is capable of activating different types of intelligence, contributing to the formation of internal harmony, improving memory, attention, speech, and logical thinking. It is also an effective means of socialization, development of empathy and self-awareness.

The article emphasizes the need for further interdisciplinary research aimed at developing comprehensive educational models that combine cognitive, emotional, social, and cultural approaches to the development of children's intellectual abilities through musical art, with special attention to the needs of an inclusive environment.

The study pays special attention to the role of musical art in the formation of cognitive skills and intellectual potential of children in inclusive education. Music is considered as a universal means that provides access to learning for children with different types of intelligence and educational needs. The prospects for integrating musical methods into pedagogical practice are identified in order to create flexible, adaptive educational models that will contribute to the development of the individual at all levels – cognitive, emotional, and social.

Keywords: musical art, intellectual development, cognitive abilities, inclusive education, emotional intelligence, multiple intelligences, musical pedagogy.

Стаття надійшла до редколегії 29.09.2025 р.
Прийнята до друку 24.11.2025 р.
Опублікована 24.01.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2025. Вип. 27. С. 104–112
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 27. P. 104–112

УДК 78.087.68.082.4.071.2.03"20"
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.27.2025.104-112

СУЧАСНІ ФОРМИ КОНЦЕРТНО-ХОРОВОЇ ПРАКТИКИ: ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

Мар'яна ФЕРЕНДОВИЧ

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7256-6535
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музикознавства та хорового мистецтва,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: maryana.ferendovych@lnu.edu.ua

Проаналізовано та систематизовано сучасні форми концертно-хорової практики, що сприяло з'ясуванню проблем та перспектив розвитку академічного хорового мистецтва. Осмислення теоретичних основ театралізації хорового виконавства дає змогу наслідувати найновіші тенденції вокально-хорового мистецтва та прагнення до цілковитого розкриття інтелектуально-творчого потенціалу хорового колективу, образу музичного твору, зацікавлення та розширеної слухацької аудиторії. Особливу увагу приділено принципам просторових сценічних рішень в хоровому театрі, що використовують сучасні хорові колективи. Їх умовно розділено на декілька типів. Перший тип пов'язаний з якісно новою інтерпретацією хорової фактури, що дає змогу максимально виявити закладену в хоровій партитурі взаємодію голосів і ліній. Другий тип характеризується нетрадиційним розташуванням груп хору, зі збереженням його злитого площинного розміщення на сцені і шляхом внесення лише деяких змін, зумовлених драматургією твору. Третій тип – це відмова від умовностей сценічних меж, освоєння простору сцени і глядацької зали, театралізації хорового виконання, а також звернення до спеціальних творів, написаних для хорового театру. Виявлено, що в хоровому театрі якісно змінюється роль диригента. Функції сучасного диригента-хормейстера розширюються від "хорового майстра" до співтворця проєкту. Окреслено такі рівні диригентської співтворчості, як диригент–композитор, диригент–звукорежисер, диригент–режисер, диригент–сценарист, диригент–хореограф. Актуалізовано питання педагогічної форми хорового театру. З огляду на це, обґрунтовано необхідність отримання нових додаткових знань у сфері диригентсько-хорової освіти, що стане передумовою виховання сучасних лідерів у царині концертно-хорової практики.

Ключові слова: хор, диригент, партитура, сучасні форми концертно- хорової практики, хорова театралізація, хоровий театр, вокально-хорове мистецтво.

Постановка проблеми. У сучасному концертно-хоровому житті ми дедалі частіше простежуємо застосування інноваційних форм виконавської презентації хорової музики. Очевидно, що сьогодні новаторські пошуки у сфері хорового мистецтва притаманні переважній більшості хорових колективів і їх керівників, що безумовно відповідає мистецьким запитам кінця XX – початку

© Ферендович Мар'яна, 2025

XXI ст. Зважаючи на те, що це питання стосується сучасності й завдяки йому висвітлено низку абсолютно нових проблем щодо оновлення і розширення виконавських можливостей хору, воно залишається актуальним для українських мистецтвознавців.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідженню нових напрямів хорової культури України приділено увагу багатьох науковців. Зокрема, питанню художньо-стильового синтезу в галузі сучасної хорової творчості присвячено докторську дисертацію Євгенії Бондар [3], аспекти хорової театралізації розглянуто в працях Катерини Станіславської [11], Лілії Качуринець [8], Злати Величко-Соломенник [4], проблеми виконання сучасної хорової музики a cappella розкрито у статтях Олени Батовської [1], Наталії Бєлік-Золотарьової [2], об’єктом окремого вивчення стало визначення феномену “театральна педагогіка” як мистецько-педагогічної проблеми (у ракурсі диригентсько-хорової підготовки майбутнього вчителя-музиканта) Світлани Іригіної [7]. Варто зауважити, що з огляду на суттєві надбання науковців, зазначену тематику недостатньо висвітлено у комплексі навчально-методичної літератури для студентів-хормейстерів. Незважаючи на значний доробок авторів підручників, посібників з хорознавства, методики роботи з хором та диригентської підготовки, зазначена тема порушується тільки у навчальних виданнях Яни Кириленко [9] та Тетяни Смирнової [10].

Мета наукового дослідження полягає в аналізі та систематизації сучасних форм концертно-хорової практики для з’ясування проблем і перспектив розвитку академічного хорового мистецтва.

Виклад основного матеріалу дослідження. Появу нових форм концертно-хорової практики пов’язують, насамперед, з відмовою від статичності традиційного розташування хорового колективу на сцені, освоєнням просторів – сценічного та слухацької зали, що стало засобом художньої виразності, сферою пошуків та експериментів.

В історії хорового мистецтва перші спроби в цьому напрямі були пов’язані з такими чинниками:

– розвиток оперного жанру;

– наявність таких проміжних форм, як ансамбль пісні і танцю, народні хори, пояснюють інтеграцією традиції академічного хорового співу з традиціями фольклорного виконавства (спів з рухами);

– розвиток синтетичних жанрів у творчості композиторів XX ст., де посилено участь хору як учасника дійства (симфонія-реквієм, кантата-симфонія, опера-ораторія тощо);

– розвиток такого типу сучасного хорового колективу, як камерний хор із новими принципами просторової драматургії хорової музики [4, с. 58].

Дослідниця К. Станіславська, відмічаючи бурхливе зростання різноманітних видовищних форм у XX – початку XXI ст., писала: “Після літературоцентристської епохи, що досягла свого апогею у XIX ст., сьогодні все більш стрімко стверджує своє панування культура видовищна. Це явище пов’язане, з одного боку, із широким розповсюдженням нових мистецьких технологій (кіно, телебачення, відео, комп’ютерних та інтернет-технологій), з іншого – із відродженням традиції театру-ритуалу, народних святкувань,

майданних дійств тощо. Аналізуючи місце видовищних мистецтв у художній культурі ХХ – початку ХХІ ст., наш час можна назвати видовищецентристським, адже саме видовище починає диктувати умови існування та функціонування традиційних видів мистецтва, в яких відбувається певна трансформація, переструктуризація, що приводить до первинності видовищних елементів у виразній системі багатьох мистецтв” [11, с. 296].

Таким чином, з приводу застосування нових форм у концертній діяльності хору думки диригентів-практиків суттєво розділені. До прибічників першої позиції належать хормейстери, на думку яких сценічні новації можливі тільки під час виконання сучасних композицій, у яких початково закладено експериментальні досягнення різних композиторських технік (наприклад, сонористики, алеаторики), або ж, за умов існування в хорових партитурах спеціальних позначень автора щодо впровадження акторських методів (наприклад, міміка, рух тіла), елементів мультимедіа (світло, слайд, відео)[1], використання простору як сцени, так і зали.

Хормейстери – прибічники другої позиції – запевняють, що залучення і застосування методів різних видів мистецтва (театру, кіно, живопису) є абсолютно доцільним під час виконання різностильової академічної музики. На їхню думку, такий підхід дасть можливість по-новому висвітлити драматургію твору, що стане важливим інструментом зацікавлення і розширення слухацької аудиторії. Осмислення такого процесу віднаходимо у висловлюванні Яни Кириленко. Вона зауважує: “Видовищність, що укладена в самій музиці, і є театралізацією. Концертно-хоровий твір може існувати у двох версіях – академічній концертній і театралізованій сценічній. Не всі різновиди вокально-хорової музики однаковою мірою придатні для автономної театралізації. Існують деякі обмеження, пов’язані з комфортністю для виконавців, акустичними можливостями залу, ідейно-смисловою і стильовою відповідністю, вимогами вокальної постановки тощо. У концертно-академічному варіанті твору переважає властивий авторському баченню жанрово-стильовий образ, орієнтований саме на концертне виконання, а не на масштабну театралізацію за всіма її параметрами. Однак виконавською практикою українських колективів засвідчено, що тут у доволі повному обсязі можуть використовуватися додаткові ресурси і засоби, яких не було в авторській партитурі” [9, с. 39]. У цьому контексті актуальним і доцільним є дослідження Ю. Воскобойнікової, у якому порушено проблему адекватності інтерпретації музичного твору та визначено типологію її основних критеріїв. Авторкою зроблено висновок, що інтерпретація будь-якого художнього твору має бути адекватною авторському задуму, адекватною виконавському стилю та типу мислення інтерпретатора, містити у собі рухому й інваріантну складові твору і, як наслідок, відповідати культуротворчій та культуровідповідній тенденціям у виконавській майстерності [5, с. 262].

[1] Прикладом може слугувати вступна ремарка Віктора Степурка до містерії-диптиху “Супраментальна сінь”. Зокрема, композитор зазначає, що художньо-образна система твору потребує театралізованих методів візуального ряду (світло, рух тощо).

Сьогодні хоровий театр – це одна з найбільш популярних форм сучасного хорового мистецтва. Між принципами хорового та оперного театрів простежується тісний зв'язок: наявність костюмів, спів напам'ять, координація у вокалі і русі, акторська майстерність. Звернемося до деяких принципів просторових сценічних рішень в хоровому театрі, якими користуються в хорових колективах. Їх можна умовно розділити на декілька типів.

Перший тип пов'язаний з якісно новою інтерпретацією хорової фактури, що дає змогу максимально виявити взаємодію голосів і ліній, закладених в хоровій партитурі. Для досягнення потрібного результату впроваджують такі методи:

– ефект "еха" (соліст, виконавці окремої партії або ансамблю відділяються від основного колективу і розташовуються за хором, за кулісами, вкінці глядацької зали або на балконі). Прикладом може слугувати низка виконань хорових творів Академічною хоровою капелою "Орея" під керівництвом Олександра Вацека;

– "стереоефект" – адаптація багатохорових композицій. Цей метод часто застосовують під час виконання двохорових духовних концертів Дмитра Бортнянського, музики антифонного характеру. Очевидно, що витоки таких концертних презентацій простежуються ще від давньої літургійної практики;

– ефект "наближення–віддалення" вирізняється поступовою появою або виведенням партій хору. Такий метод доволі часто використовують у хорових колективах Львова. Він пов'язаний не тільки з художнім підсиленням драматургії твору, а й з акустичними потребами колективів;

– метод просторового виділення певної хорової партії у сольних фрагментах або творі загалом (наприклад, побудова на авансцені).

Другий тип просторово-сценічних рішень у хоровому театрі також характеризується нетрадиційним розташуванням груп хору, але за збереження і його злитого площинного розміщення на сцені і внесенням лише деяких змін, що продиктовані драматургією твору. Зокрема:

– широке розташування між співаками;
– квартетне розташування партій;
– вертикальне розташування партій[2];
– сценічне протиставлення чоловічої і жіночої груп хору;
– вільне розміщення хористів або хорових партій у просторі станків.

Третій тип – це відмова від умовностей сценічних меж, освоєння простору сцени і глядацької зали, театралізації хорового виконання, а також звернення до творів, написаних спеціально для хорового театру. У такий спосіб сцена і глядацька зала стають місцем дії, а слухач із пасивного спостерігача перетворюється на зацікавленого співучасника дійства. За таких умов є характерним:

− відмова від станків;
− наявність костюмів;

[2] Зауважимо, що вертикальне розташування партій було одним із варіантів розташування голосів у чоловічому хорі Дмитра Котка [6, с. 329].

− застосовування простих рухів під час виконання (сплескування в долоні, пальцева перкусія, тупіт і навіть танець);

− використання мікрофонів, сценічного освітлення та інших сучасних технічних засобів.

Звернемо увагу, що в хоровому театрі якісно змінюється роль диригента. Згідно з Є. Бондар, функції сучасного диригента-хормейстера розширюються – від ролі “хорового майстра” до співтворця мистецького проєкту. Науковиця виявила такі рівні диригентської співтворчості, як диригент–композитор, диригент–звукорежисер, диригент–режисер, диригент–сценарист, диригент–хореограф та ін. [3, с. 34]. Звідси необхідність отримання нових додаткових знань у сфері диригентсько-хорової освіти, зокрема в напрямі сценічного руху, режисури та звукорежисури. К. Станіславська, розглядаючи питання завдань і обов’язків, які постають перед диригентом-режисером, наголошувала, що хормейстеру-режисеру варто знайти такі умови органічного існування співаків на сцені, щоб акторською грою не було знижено якість вокального виконавства. На її думку, важливим моментом у режисурі хорового театру є визначення місця диригента у концертному просторі. Факт присутності/відсутності диригента на сцені визначається ступенем театралізації постановки. Якщо в творі містяться лише окремі театральні елементи, а хор має класичне (або наближене до цього) розташування, то традиційне місце на авансцені зазвичай відводиться диригенту. У постановках зі сценографією та розгорнутою сценічною дією диригент, щоб не відволікати слухача/глядача, частіше переходить у глядацьку залу до авансцени. В окремих випадках диригент переміщується на сцені між співаками, приділяючи увагу як окремим хоровим групам, так і об’єднанню музичного цілого [11, с. 175–176].

Отже, для хорової виконавської практики сьогодення характернею є інноваційна площина, пов’язана із суміщенням модусів різноманітних мистецьких жанрів:

– театрального, що проявляється у застосуванні акторських методів (міміка, тупання ногами, пальцева перкусія, плескання в долоні, вільне розташування хору чи групи, рухи усього хору чи групи, імпровізаційність);

– перформансу, завдяки якому об’єднують можливості образотворчого й театрального мистецтва (інореальність, тактильність, символічна атрибутика, епатажність, наявність автора-персонажа тощо);

– кіномистецтва, коли у музично-виконавську версію твору вводять елементи мультимедіа (світло, слайд, відео, рухи тіла як частини виконавської дії; використання простору як сцени, так і зали, застосування методу “музичний кадр”);

– інструментального, наслідком чого є нетрадиційне використання широкої палітри колористично-звукових фарб і артикуляційно-штрихових методів (наприклад, імітування виконавцями хору звучання інструментів) [1, с. 23]. Свідченням цьому – опуси українських композиторів Володимира Зубицького, Віктора Степурка, Юрія Алжнєва та ін.

У контексті інноваційних пошуків композитори і виконавці залучали різні манери звуковидобуття, а також такі вокально-хорові методи, як декламаційне інтонування, рецитацію у приблизно окресленій висотній зоні,

гліссандо, гомін, вигуки, крик, шепіт. До новизни концертно-виконавської практики належить використання в процесі виконання одного твору в різних манерах співу. Серед яскравих прикладів можемо назвати презентацію IV частини “Народної симфонії єднання. Україна” В. Зубицького. Колективи Галицького академічного камерного хору та Заслуженого народного ансамблю пісні і танцю України “Дарничанка” одночасно застосували академічну та народну манери співу (2017 р., Львівська національна філармонія). Власне, аналізуючи сучасний стан українського хорового виконавства, Наталія Бєлік-Золотарьова виявляє такі напрями стосовно манери звукоутворення, як академічний, народний, естрадно-джазовий та їх синтез. Авторка наголошує на превалюванні у виконавсько-хоровій практиці національного доробку із потужним акцентом патріотичного напряму, що навіть за часів війни вражає розмаїттям і отримує значний розвиток [2, с. 56].

З огляду на нові вимоги до діяльності хорового колективу, які ставлять перед диригентом учасники хору, складне завдання з опанування нових виконавських принципів і методів, а також педагогічний потенціал хорового театру, актуальним залишається питання підготовки студентів до оволодіння основами театральної педагогіки та уміння її використовувати у вокально-хормейстерській і диригентсько-педагогічній діяльності. На думку С. Іригіної, “театральна педагогіка” є феноменом, що інтегрує в собі способи, засоби і методи психолого-педагогічного та сценічного впливу на особистість того, хто навчається; використовує для вирішення і реалізації своїх художньо-творчих завдань притаманний і властивий тільки їй емоційно-образний інструментарій: експресивність, видовищність, гедоністичність, динамізм, драматизм, красу дій; і передбачає таку організацію процесу навчання, за якої об’єкт впливу (студент) одночасно є й об’єктом співтворчості [7, с. 69].

Висновки. Підсумовуючи, варто зазначити, що сучасні форми презентації хорової музики апробуються й вважаються важливими елементами у ланцюжку композитор–інтерпретатор–слухач, оскільки це свідчить не лише про наслідування найновіших тенденцій вокально-хорового мистецтва, а й прагнення до максимального розкриття інтелектуально-творчого потенціалу хорового колективу, образу музичного твору та створення виразного й емоційно насиченого враження в слухачів.

Осмислення новаторських пошуків у цій сфері сприятиме поглибленому вивченню питань, пов’язаних із трактуванням хорових жанрів, застосуванням та сприйняттям її нових музично-сценічних версій. Порушення пропонованої тематики та її обговорення у просторі мистецької освіти дасть змогу визначати ідеї щодо впровадження в навчальний процес відповідних знань, освоєння яких є передумовою виховання сучасних лідерів у царині концертно-хорової практики.

Список використаної літератури та джерел

1. Батовська О. Інноваційні форми виконавської презентації сучасної академічної хорової музики a capella (на прикладі "Прощавай, XX століття" В. Мужчиля). *Вісник КНУКіМ* : зб. наук. праць / Міністерство культури України, Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2016. Вип. 34. С. 20–29.

2. Бєлік-Золотарьова Н. Напрями і форми сучасного вітчизняного хорового виконавства. *Культура України* : зб. наук. праць / Міністерство культури України, Харківська державна академія культури ; за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2024. Вип. 83. С. 50–57.

3. Бондар Є. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості : автореф. дис. … д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2020. 40 с.

4. Величко-Соломенник З. Хорова театралізація як засіб розвитку вокально-сценічної майстерності вихованців дитячого хорового колективу. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвуз. зб. наук. праць молодих вчених Дрогоб. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. Дрогобич : Вид. дім "Гельветика", 2021. Вип. 42. Т. 1. С. 5465.

5. Воскобойнікова Ю. Типологія критеріїв адекватності виконавської інтерпретації. *Культура України* : зб. наук. праць / Міністерство культури України, Харківська державна академія культури ; за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2011. Вип. 35. С. 254–262.

6. Дмитро Котко та його хори. Статті, рецензії, спогади, документи / ред.-упоряд. С. Стельмащук. Дрогобич : Відродження, 2000. 335 с.

7. Іригіна С. Театральна педагогіка як мистецько-педагогічна проблема у системі диригентсько-хорової підготовки майбутніх учителів-музикантів. *Наукові записки* [Центрально українського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]. Серія : Педагогічні науки. Кропивницький : РВВ ЦДПУ ім. В. Винниченка, 2017. Вип. 157. С. 65–70.

8. Качуринець Л. Теоретичні основи театралізації вокально-хорового мистецтва. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвуз. зб. наук. праць молодих вчених Дрогоб. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. Дрогобич : Вид. дім "Гельветика", 2022. Вип. 48. Т. 1. С. 87–92.

9. Кириленко Я. Сценічна репрезентативність хорового твору. Теоретичні та практичні засади диригентської підготовки : навч. посібник. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2020. С. 38–54.

10. Смирнова Т. Хорознавство (історія, теорія, методика) : навч. посібник. Харків : ХНПУ, 2018. 212 с.

11. Станіславська К. Мистецько-видовищні форми сучасної культури : монографія. Київ : НАКККІМ, 2016. 352 с.

References

1. Batovska, O. (2016). Innovatsiini formy vykonavskoi prezentatsii suchasnoi akademichnoi khorovoi muzyky a capella (na prykladi "Proshchavai, XX stolittia" V. Muzhchylia). *Visnyk KNUKiM*: zb. nauk. prats / Ministerstvo kultury Ukrainy, Kyivskyi natsionalnyi universytet kultury i mystetstv. Kyiv, 34, 20–29 [in Ukrainian].

2. Bielik-Zolotarova, N. (2024). Napriamy i formy suchasnoho vitchyznianoho khorovoho vykonavstva. *Kultura Ukrainy*: zb. nauk. prats / Ministerstvo kultury Ukrainy, Kharkivska derzhavna akademiia kultury; za zah. red. V. M. Sheika. Kharkiv: KhDAK, 83, 50–57 [in Ukrainian].

3. Bondar, Ye. (2020). Khudozhno-stylovyi syntez yak fenomen suchasnoi khorovoi tvorchosti: avtoref… d-ra mystetstvoznav.: 17.00.03 / Odeska natsionalna muzychna akademiia imeni A. V. Nezhdanovoi. Odesa [in Ukrainian].

4. Velychko-Solomennyk, Z. (2021). Khorova teatralizatsiia yak zasib rozvytku vokalno-stsenichnoi maisternosti vykhovantsiv dytiachoho khorovoho kolektyvu. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*: mizhvuz. zb. nauk prats / molodykh vchenykh Drohobytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka. Drohobych: Vyd. dim "Helvetyka", 42, 1, 54–65 [in Ukrainian].

5. Voskoboinikova, Yu. (2011). Typolohiia kryterii adekvatnosti vykonavskoi interpretatsii. *Kultura Ukrainy*: zb. nauk. prats / Ministerstvo kultury Ukrainy, Kharkivska derzhavna akademiia kultury; za zah. red. V. M. Sheika. Kharkiv: KhDAK, 35, 254–262 [in Ukrainian].

6. Dmytro Kotko ta yoho khory. (2000). Statti, retsenzii, spohady, dokumenty / red.-upor. S. Stelmashchuk. Drohobych: Vidrodzhennia [in Ukrainian].

7. Iryhina, S. (2017). Teatralna pedahohika yak mystetsko-pedahohichna problema u systemi dyryhentsko-khorovoi pidhotovky maibutnikh uchyteliv-muzykantiv. *Naukovi zapysky* [Tsentralno ukrainskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Vynnychenka]. *Seriia: Pedahohichni nauky*. Kropyvnytskyi: RVV TsDPU im. V. Vynnychenka, 157, 65–70 [in Ukrainian].

8. Kachurynets, L. (2022). Teoretychni osnovy teatralizatsii vokalno-khorovoho mystetstva. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*: mizhvuz. zb. nauk. prats molodykh vchenykh Drohob. derzh. ped. un-tu im. Ivana Franka. Drohobych: Vyd. dim "Helvetyka", 48, 1, 87–92 [in Ukrainian].

9. Kyrylenko, Ya. (2020). Stsenichna reprezentatyvnist khorovoho tvoru. Teoretychni ta praktychni zasady dyryhentskoi pidhotovky: navch. posibnyk. Kyiv: Kyivskyi universytet im. B. Hrinchenka, 38–54 [in Ukrainian].

10. Smyrnova, T. (2018). Khoroznavstvo (istoriia, teoriia, metodyka): navch. posibnyk. Kharkiv: KhNPU [in Ukrainian].

11. Stanislavska, K. (2016). Mystetsko-vydovyshchni formy suchasnoi kultury: monohrafiia. Kyiv: NAKKKIM [in Ukrainian].

MODERN FORMS OF CONCERT-CHORAL PRACTICE: PROBLEMS AND PROSPECTS FOR DEVELOPMENT

Maryana FERENDOVYCH

Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Musicology and Choral Arts,
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 79000
e-mail: maryana.ferendovych@lnu.edu.ua

This article analyzes and systematizes modern forms of concert and choral practice, thereby contributing to the clarification of problems and prospects for the development of academic choral art. Understanding the theoretical foundations of the theatricalization of choral performance enables the adoption of the latest trends in vocal and choral art while striving to fully reveal the intellectual and creative potential of the ensemble, the imagery of the musical work, and the engagement of a broader audience.

Particular attention is paid to the principles of spatial stage solutions in choral theater utilized by contemporary choral groups. These are conditionally divided into several types. The first type is associated with a qualitatively new interpretation of the choral texture, which allows for the maximum disclosure of the interaction between voices and lines inherent in the choral score. The second type is characterized by an unconventional arrangement of choir groups while maintaining a unified planar placement on the stage, incorporating only minor changes dictated by the dramaturgy of the work. The third type is marked by the rejection of stage boundary conventions, the development of the stage and auditorium space, the theatricalization of performance, and an appeal to works written specifically for choral theater.

The study reveals that the role of the conductor undergoes a qualitative change in choral theater. The functions of the modern conductor-choirmaster are expanding from those of a "chorus master" to those of a co-creator of the project. The analysis outlines various levels of conductor co-creation including the roles of conductor-composer, conductor-sound engineer, conductor-director, conductor-screenwriter, and conductor-choreographer. Furthermore, the work highlights the pedagogical form of choral theater. From this perspective, the need to obtain additional knowledge within the field of conducting and choral education is justified, which serves as a prerequisite for educating modern leaders in the sphere of concert and choral practice.

Keywords: choir, conductor, score, modern forms of concert and choral practice, choral theatricalization, choral theater, vocal and choral art.

Стаття надійшла до редколегії 29.09.2025 р.
Прийнята до друку 24.11.2025 р.
Опублікована 24.01.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2025. Вип. 27. С. 113–125
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 27. P. 113–125

УДК [782.071.1.03.021.42:792.2.08](477.83)"19"
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.27.2025.113-125

АНАТОЛІЙ КОС-АНАТОЛЬСЬКИЙ І ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР: МАЛОВІДОМА СТОРІНКА У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРА

Мирослава ЦИГАНИК

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4337-7222
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра театрознавства та акторської майстерності,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: myroslava.tsyhanyk@lnu.edu.ua

Христина НОВОСАД-ЛЕСЮК

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6891-8887
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра театрознавства та акторської майстерності,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: khrystyna.novosad@lnu.edu.ua

Статтю присвячено діяльності композитора Анатолія Кос-Анатольського у сфері музики для драматичного театру. У сучасному музикознавстві творчий доробок митця досліджено переважно крізь призму його хорової, інструментальної та оперно-балетної спадщини, тоді як його участь у створенні музичного оформлення для драматичних вистав тривалий час залишалася поза науковим дискурсом. *Проблема* вивчення театральної музики Кос-Анатольського ускладнена фрагментарністю архівних джерел і відсутністю повного реєстру його співпраці з театральними колективами України та зарубіжжя. Недостатньо опрацьованими залишаються питання стилістичних особливостей цих творів, їхньої жанрової специфіки та функціональної ролі у драматичній виставі.

Мета дослідження полягає у висвітленні внеску Анатолія Кос-Анатольського в розвиток українського театрального мистецтва, розкритті особливостей його музики до драматичних вистав, а також у вперше здійсненій спробі укласти повний перелік вистав з його музикою для театру, створених упродовж 1953–1977 рр.

Узагальнено результати дослідження. Внесок Анатолія Кос-Анатольського у розвиток української театральної музики полягає у формуванні цілісного типу сценічного звучання, у якому музику розглянуто не лише як тло, а як важливий структуротворчий чинник, що забезпечує розкриття характерів і конфліктів персонажів. Виявлені документи та нотні матеріали створюють можливості для подальших реконструкцій і досліджень цього маловідомого пласта творчості. Завдяки цьому розширюється уявлення про композитора як митця, який глибоко відчував природу театру і зумів поєднати у своїй музиці національну інтонаційну традицію з модерними тенденціями другої половини XX ст.

© Циганик Мирослава, Новосад-Лесюк Христина, 2025

Ключові слова: Театр ім. М. Заньковецької, творчість А. Кос-Анатольського, Дами і гусари, Ніч на полонині, музика до драматичної вистави.

Постановка проблеми. Анатолій Кос-Анатольський відомий у музичній культурі передусім як автор численних хорових, інструментальних композицій, опери "Назустріч сонцю", оперети "Весняні грози" та балетів "Хустка Довбуша", "Сойчине крило", "Орися". Серед вокальних творів найпопулярнішими є романси "Ой, ти, дівчино, з горіха зерня" (сл. І. Франка), "Ой, піду я межи гори" (слова народні), а також "Ніч над Карпатами" (сл. і муз. А. Кос-Анатольського). Проте його діяльність у сфері музики для драматичного театру залишається майже невисвітленою в науковому дискурсі. Незважаючи на те, що композитор співпрацював з десятьма театральними колективами як в Україні, так і за її межами, цей пласт його доробку не отримав належного аналізу. Наразі не укладено навіть системного переліку вистав, до яких Кос-Анатольським була написана музика, що контрастує з активним інтересом науковців і виконавців до інших жанрів його творчості.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В українському музикознавстві опубліковано чимало праць, присвячених творчості А. Кос-Анатольського (Й. Волинський [5], Т. Дубровний [8], О. Козаренко [11], О. Мельник-Гнатишин [2], А. Терещенко [21] та ін.). В опублікованих дослідженнях розглянуто окремі музичні жанри: пісенний, фортепіанний, інструментальний тощо, а також подано архівні матеріали, пов'язані з життям митця. Окремі зразки його музично-театрального доробку проаналізовано у дисертаційному дослідженні О. Білас "Композиторський стиль як чинник художньої цілісності драматичного спектаклю (на прикладі музики А. Кос-Анатольського та В. Камінського до вистав Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької)" [3], а також В. Конончук у статті "Музично-театральна творчість Анатолія Кос-Анатольського: від класики до розважального жанру" [12] та О. Фрайт: "Анатоль Кос-Анатольський як інтерпретатор поетичних творів Олександра Олеся" [22].

Джерелом для написання статті стали архівні документи з фондів Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України у Києві (далі – ЦДАМЛМ України), Державного архіву Львівської області (далі – ДАЛО), музичної частини Національного українського академічного драматичного театру ім. М. Заньковецької, особистого архіву Надії Кос – дружини композитора, – а також відгуки рецензентів у тогочасній пресі.

Дослідження архівів показує, що музичні та театральні критики майже не звертали уваги на цей сегмент доробку А. Кос-Анатольського. Так, у фонді Р-1479 ДАЛО (понад 250 справ) згадки про співпрацю композитора з драматичними чи музично-драматичними театрами – поодинокі. У фонді ЦДАМЛМ України збереглися лише кілька афіш і партитур, зокрема до вистави "Любов на світанні" В. Галана. У дисертації Оксани Гнатишин "Джерелознавчий аспект дослідження творчої лабораторії Анатолія Кос-Анатольського (на матеріалах архіву композитора)" (2001) [6] музика до

драматичних постановок композитора не розглядалася в описі його творчого доробку. Лише у 2018 р. Олеся Білас захистила дисертацію на музично-театральну тематику, в якій проаналізовано музику до вистав "Ніч на полонині" О. Олеся та "Дами і гусари" А. Фредро. Музичне оформлення вистави "Ніч на полонині" також досліджувала Оксана Фрайт у згаданій статті.

Формулювання цілей статті (постановка завдань). Завдання дослідження полягає у висвітленні внеску А. Кос-Анатольського у розвиток музичного оформлення драматичних вистав, зокрема у з'ясуванні особливостей його співпраці з Львівським драматичним театром ім. М. Заньковецької, та публікації репертуарного списку композитора із зазначенням драматичних театрів, у яких здійснювалися постановки з його музикою.

Наукова новизна. Вперше в українському мистецтвознавстві подано цілісний перелік творів А. Кос-Анатольського для драматичного театру (1953–1977).

Виклад основного матеріалу дослідження. Участь А. Кос-Анатольського в роботі драматичних театрів становить важливий, хоча й малодосліджений, етап його творчості. Недостатня увага до цієї сфери діяльності композитора зумовлена специфікою функціонування драматичного театру: на відміну від музичного театру, тут музику створюють для конкретних постановок, акторського складу та режисера. Відповідно, робота над музичним вирішенням вистави передбачає тісну співпрацю з поставниками та театральною трупою, а після зняття вистави з репертуару музика до неї зазвичай втрачає актуальність.

Попри те, що музично-драматичну діяльність Анатолія Кос-Анатольського практично не досліджено, саме театральна сцена стала одним із перших мистецьких середовищ для композитора: ще під час Другої світової війни, у 1941 р., він написав музику до вистави Львівського театру ляльок "Дівчинка і білочка", а в 1943–1944 рр. працював музичним керівником у театрі-ревю "Веселий Львів" [5].

Подальший розвиток театрального напряму у його творчості пов'язаний із постановкою "Любов на світанні" Я. Галана (1953). Музику до цієї вистави широко використовували у драматичних театрах як у Дрогобичі, Києві, так і Черкеську, і здобула визнання, про що свідчать архівні документи й рецензії. У різних театрах здійснювалася адаптація музичного матеріалу відповідно до режисерського задуму, що підтверджено листуванням творців вистави з композитором.

Цікаво, що за рік до цього, у 1952 р., на сцені заньківчан відбулася прем'єра однойменної вистави, але для львів'ян музику було створено тодішнім завідувачем музичної частини театру, композитором Олександром Радченком.

Кос-Анатольський А. написав музику до вистави "Любов на світанні" на замовлення Театру ім. Моссовєта в Москві: "Театр доручає, а композитор Кос-Анатольський А. Й. зобов'язується виконати роботу з музичного оформлення вистави «Любов на світанні» Галана згідно із завданням постановника вистави. <…> Вся робота має бути виконана і повністю здана театру до 1-го квітня 1953 р." [7, арк. 10], – йдеться в договорі з дирекцією театру.

Згодом музика саме до цієї вистави стала найпопулярнішою серед інших театрів з усієї музично-драматичної творчості Анатолія Кос-Анатольського. З фондів ДАЛО відомо, що у 1953 р. до композитора звернулися директор Київського державного російського драматичного театру ім. Лесі Українки В. Гонтар та завідувач музичної частини Л. Соловнін з проханням "<…> вислати клавір Вашої музики <…> для ознайомлення і визначення можливості використання її в нашій справі" [13, арк. 4–5]. Йшлося про музику до п'єси Я. Галана "Любов на світанні". Чи була поставлена вистава, не відомо.

Надалі музику до згаданої постави виконували у Народному театрі дрогобицького Будинку культури "Супутник". З виставою колектив виїжджав до Москви і виступав у Кремлівському театрі. З повідомлень преси довідуємось, що успіх вистави значною мірою був зумовлений музичним оформленням: "Лунають перші звуки оркестру. Розсувається завіса. З кожним актом спектакль набирає більшого звучання, темпу, виразності, артисти почувають себе впевненіше. Урочисто лунають заключні акорди «Верховини» А. Кос-Анатольського. На сцену виходить весь творчий склад театру…" [18].

Також детальніше відомо про співпрацю з Театром ім. М. Горького в м. Горький (росія). З великого листа від режисера вистави відомо, що музика А. Кос-Анатольського, зокрема її звучання та зміни в окремих номерах, була обговорена під час підготовки постановки: "Багато Ваших рішень повністю співпадають з моїм задумом. Але від цілого ряду шматків мені доводиться відмовитись. Справа в тому, що я хочу уникнути супровідної музики. Таким чином не можуть бути використані шматки «Прихід Параски»…" [14].

Музику до вистави "Любов на світанні" виконували в Черкеському обласному драматичному театрі (м. Черкеськ, Карачаєво-Черкеська Республіка, росія), за що композитор отримав подяку: "За створення яскравої і змістовної музики до вистави «Любов на світанку», за безкорисне і чуйне відношення до інтересів театру, Лауреату сталінської премії, – композитору Анатолію Йосиповичу Кос-Анатольському ОГОЛОШУЮ ПОДЯКУ" [4].

У телеграмі на адресу Миколаївського обласного драматичного театру композитор чітко писав "Клавір вишлю оцінюю тисячу пропоную наложеним платежем шліть телеграму чи згідні або Ваші пропозиції". Щоправда, точні дати, назва вистави та, відповідно, клавір, про який йшлося, залишаються невідомими.

Серед львівських постав варто виокремити єдину, здійснену на сцені театру юного глядача,– "Тарасова юність" В. Суходольського (1961). Проте найбільш системною була співпраця композитора з Львівським театром ім. М. Заньковецької у 1967–1977 рр., коли він створив музику до дев'яти вистав: "Мої друзі" О. Корнійчука (1967), "На сьомому небі" М. Зарудного (1968), "Ніч на полонині" Олександра Олеся (1969), "Суд серця" Л. Дмитерка (1969), "Перший гріх" О. Коломійця (1970), "Горлиця" О. Коломійця (1971), "Човен хитається" Я. Галана (1973), "Дами і гусари" О. Фредро (1976) та "Дай серцю волю, заведе в неволю" М. Кропивницького (1977).

Вистава “Ніч на полонині” О. Олеся з музикою А. Кос-Анатольського була поставлена не лише на львівській сцені, а й у театрі м. Пряшів (Словаччина) [19, с. 37].

На жаль, відтворити звучання музики сьогодні можливо лише за нотними матеріалами, що зберігаються в архіві Театру ім. М. Заньковецької та Н. Кос. У пресі ж трапляються лише поодинокі відгуки на виставу, які часто обмежені згадкою імені композитора.

Особливу увагу варто звернути на постановку “Дами і гусари” (1976), яка отримала значний резонанс. Спільна робота галицьких митців – режисера Збігнєва Хшановського, художника Мирона Кипріяна, поета Романа Лубківського й композитора Анатолія Кос-Анатольського – забезпечила успіх виставі. Музичне оформлення вистави було відзначене як засіб відтворення атмосфери XIX ст. В інтерв’ю для польськомовної литовської газети “Czerwony Sztandar” (м. Вільнюс) композитор зазначав: “Я є автором музики до тієї прекрасної вистави і писав її з великою приємністю. «Полонез з кіксем» написаний спеціально, але аранжування польських пісень, котрі ви чули під час вистави на польській та українській мовах, здавалося мені абсолютно необхідним, адаптованим до епохи і стилю. Під час репетицій дуже добре працювалося з режисером Хшановським, з яким ми завжди знаходили спільну театральну мову” [1]. За цю роботу Кос-Анатольський отримав подяку Міністерства культури СРСР та від Всеросійського театрального товариства в рамках проведення фестивалю драматичного мистецтва Польської народної республіки в Радянському союзі [16]. Вистава тривалий час залишалася у репертуарі, а спогади акторів та глядачів підтверджують її популярність, про що йдеться у статті Г. Канарської, присвяченій ювілею режисера Зб. Хшановського: “Вистава мала на заньківчанській сцені дві редакції і десятиліттями не втрачала успіху в публіки. Не лише глядачі згадують її ностальгічно, але й актори, які в ній брали участь – народні артисти України Богдан Ступка, Лариса Кадирова, Борис Мірус, заслужені артисти України Любов Каганова, Катерина Хом’як, Леся Гуменецька… Усіх не перелічити. Здається, більш ніколи Львів не бачив такої вишуканої комедії!” [10].

Музика відіграла у вищеназваній поставі одну з головних ролей. І причина цьому – не лише вже на той час відоме ім’я композитора А. Кос-Анатольського та без перебільшення зірковий акторський склад. Саме завдяки музичному оформленню, зокрема пісням і танцям, автори вистави передавали загальний настрій, а також добу та місце дії (XIX ст., дім польського майора і поручника тощо).

Музика А. Кос-Анатольського до вистави “Дами і гусари” отримувала сценічне життя ще двічі: у виставі Тернопільського академічного драматичному театру ім. Т. Шевченка 2008 р., а також 2023 р., коли режисер Богдан Ревкевич здійснив її поставу на сцені заньківчан. На сайті театру зазначено: Музика композитора Остапа Мануляка (за мотивами мелодій А. Кос-Анатольського) [17].

Не менш важливою була робота над виставою “На сьомому небі” М. Зарудного (реж. М. Гіляровський, 1968), де Кос-Анатольський вперше у своїй музично-драматичній практиці застосував джазові мотиви. В цьому жанрі

композитор працював і раніше, підтвердженням чого є ім'я А. Кос-Анатольського серед гасел Української енциклопедії джазу. У ній зазначено: "До початку Великої Вітчизняної війни грав у львівському джаз-оркестрі п/к (під керівництвом. – *Х. Н.*) Леоніда Яблонського" [20, с. 64].

До вистави композитор залучив розширений склад музикантів (саксофон, гітара, труба, тромбон, контрабас, ударні та маракаси). Саме соло саксофона, використання гітари та вокалу визначили особливий характер оркестру, який А. Кос-Анатольський у клавірі назвав "джаз-оркестр" – сучасним відповідником терміна "джаз-бенд". Текст до пісень написав поет Микола Петренко, з яким композитор часто співпрацював.

Попри суперечливі оцінки критиків, музичне оформлення вистави відзначилося новаторським підходом.

У пресі можна натрапити на суперечливі оцінки критиків. Основною причиною є якість драматургічного матеріалу – чергової п'єси від популярного радянського автора М. Зарудного. Режисерка театру ляльок та театральна критикиня А. Мацкевич зазначає: "Ні життєствердної радості, ні, тим більше, якихось корисних думок дана вистава заньківчан не несе глядачам. <…> Причина криється, напевне, в першооснові вистави, – в драматургії. Вловити основну думку в п'єсі не можливо. <…> Постановник вистави Гіляровський так і не знайшов точної єдиної сценічної форми для цього спектаклю. Слово, пісня, танець – не тільки не мають єдиного цілого, але іноді вступають в принципове сперечання між собою. У виставу «На сьомому небі» введені пісні, що повинні по своєму змісту висміювати цинізм і розпущеність («мені флірту запряглося, аби було з ким»), тупе наслідування моді і т. д. Виконуються ці пісні цілком з доброю метою, просто, як забавні вставні номери, без всілякого відношення до їх змісту. І не іронічно звучать, а, скоріш за все, утвердженням «істин», що полягають в них" [15]. Зауважимо, що А. Мацкевич не зазначила імені автора музики, бо, мабуть, не хотіла акцентувати на постаті А. Кос-Анатольського. І хоча вона звернула увагу на нестандартність підходу композитора до музичного оформлення, та найосновнішого – джазового "ключа" – в підході до вистави не розгледіла. Або, скоріш за все, замовчувала, зважаючи на тогочасний політичний режим. Разом з тим, ще до прем'єри завідувач літературної частини театру Б. Завадка публікує анонс, де зазначає протилежне: "Створили за цією комедією веселу виставу, де глядач може досхочу насміятися, набратися доброго гумору <…>. Тож улюблений наш композитор А. Кос-Анатольський, уздрівши бісики в очах юної гуцулки, втяв до «Сьомого неба» такі мелодії, що й у святих дух запирає" [9]. Та відгук працівника театру не можна сприймати як однозначне бачення вистави. Жодних інших документальних відомостей про звучання джаз-оркестру у виставі немає. Поряд з ними, з клавіру довідуємось про танцювальні ритми, які композитор часто застосовував у музичному оформленні до драматичних вистав. Зокрема, у стилі фокстроту написаний "Похоронний марш", а в стилі румби – "Манкі".

Висновки і перспективи подальших розвідок. Театральна спадщина Анатолія Кос-Анатольського залишається одним із найменш досліджених сегментів його творчості, хоча й становить важливу частину загального

доробку митця. Незважаючи на визнання композитора як автора піснеспівів, хорових та інструментальних творів, його діяльність у сфері музичного оформлення драматичних вистав тривалий час була поза увагою науковців. У процесі дослідження виявлених архівних матеріалів зафіксовано, що співпраця з драматичними театрами не належала до епізодичних, а мала системний характер й охоплювала близько десяти театрів на території України, Росії та Словаччини.

Переважна кількість документів та матеріалів стосуються роботи митця у Львівському драматичному театрі ім. М. Заньковецької, де за десять років він створив музику до дев'яти вистав. У цих виставах музична частина була засобом підтримки сприйняття глядачами драматичної дії, активного впливу на створення загального художнього образу вистави, визначення емоційного тла та формування цілісності сценічного твору. Згідно з архівними свідченнями, музика Кос-Анатольського відзначалася жанровим розмаїттям: у ній поєднувалися інтонації народної пісенності, танцювальні ритми, елементи популярної музики та навіть джазові мотиви. Така стилістична гнучкість сприяла оновленню музично-театральної образної лексики.

В окремих поставах, зокрема "Дами і гусари" О. Фредро чи "На сьомому небі" М. Зарудного, відображено прагнення композитора до новаторських рішень у драматичному театрі. У першій з них музика, що стала невіддільним чинником успіху вистави, звучала для відтворення історичної атмосфери та створення сценічної динаміки; у другій – вперше було використано елементи джазової музики, що засвідчує експериментальні пошуки митця.

Загалом театральна музика А. Кос-Анатольського демонструє його прагнення поєднувати різні жанрові моделі – як народнопісенні традиції, так і джазові елементи, як марші, так і танцювальні ритми. Як зазначає А. Терещенко: "Специфіку театральної музики Кос-Анатольський відчуває виключно тонко, і завжди пісня, інструментальна інтермедія, вокальний ансамбль є важливими компонентами вистави, сприяють розвитку дії, розкриттю образності, втіленню загального задуму" [21].

Отже, музика А. Кос-Анатольського для театру розкриває ще одну грань його творчої індивідуальності – пошук нових засобів музичного вираження у поєднанні з глибоким відчуттям специфіки роботи на театральній сцені. Її вивчення сприяє доповненню уявлення про творчість та багатогранність композитора, а також глибшому розумінню культурного контексту другої половини XX ст., у якому музика для театру ставала важливим інструментом формування сценічної естетики. Подальше опрацювання архівних джерел та реконструкція партитур зможуть суттєво розширити горизонти українського музикознавства й сприяти поверненню маловідомого, проте вагомого пласту музично-театральної спадщини Анатолія Кос-Анатольського до культурної пам'яті.

Перелік музики А. Кос-Анатольського до вистав драматичних театрів (1953–1977)

Назва вистави	Театр	Географічне розташування	Дата прем'єри
"Любов на світанні" Я. Галана	Російський державний драматичний театр імені Моссовєта	Москва, росія	1953
	Київський державний російський драматичний театр ім. Лесі Українки	Київ, Україна	1953
	Народний театр дрогобицького Будинку культури "Супутник"	Дрогобич, Львівська обл., Україна	1964
	Театр ім. М. Горького	Горький, росія	
	Черкеський обласний драматичний театр	Черкеськ, Карачаєво-Черкеська Республіка, росія	
	Миколаївський обласний драматичний театр	Миколаїв, Україна	
"Тарасова юність" В. Суходольського	Львівський театр юного глядача ім. М. Горького	Львів, Україна	1961
"На сьомому небі" М. Зарудного	Львівський драматичний театр ім. М. Заньковецької	Львів, Україна	1968
	Чернігівський обласний український музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка	Чернігів, Україна	1968
"Суд серця" Л. Дмитерка	Львівський драматичний театр ім. М. Заньковецької	Львів, Україна	1969
"Ніч на полонині" Олександра Олеся	Львівський драматичний театр ім. М. Заньковецької	Львів, Україна	1969
	Пряшівський театр	Пряшів, Словаччина	
"Мої друзі" О. Корнійчук	Львівський драматичний театр ім. М. Заньковецької	Львів, Україна	1967
"Перший гріх" О. Коломійця	Львівський драматичний театр ім. М. Заньковецької	Львів, Україна	1970
"Горлиця" О. Коломійця	Львівський драматичний театр ім. М. Заньковецької	Львів, Україна	1971
"Устим Кармалюк" В. Суходольського	Хмельницький театр ім. Г. Петровського	Хмельницький, Україна	1972
"Дами і гусари" О. Фредро	Львівський драматичний театр ім. М. Заньковецької	Львів, Україна	1976
		Донецьк, Україна	1976–1977
	Тернопільський академічний обласний драматичний театр ім. Т. Шевченка	Тернопіль, Україна	2008
"Дай серцю волю, заведе в неволю" М. Кропивницького	Львівський драматичний театр ім. М. Заньковецької	Львів, Україна	1977

Список використаної літератури та джерел

1. Rolska A. Fredro odbrązowiony. *Czerwony Sztanda.* 1976. 26 marca. № 71 (7072). S. 4.

2. Архівна спадщина композитора Анатолія Кос-Анатольського : каталог рукописів / уклад. О. Мельник-Гнатишин. Наукове товариство імені Шевченка у Львові, Комісія спеціальних (допоміжних) історичних дисциплін. Львів, 1998. 352 с.

3. Білас О. І. Композиторський стиль як чинник художньої цілісності драматичного спектаклю : (на прикладі музики А. Кос-Анатольського та В. Камінського до вистав Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької) : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво. Львів, 2018. 19 с.

4. Виписка з наказу директора Черкеського обласного драматичного театру про винесення подяки А. Й. Кос-Анатольському за створення музики до п'єси "Любов на світанку". *Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.* Ф. 124. Оп. 1. Од. зб. 631. Арк. 1.

5. Волинський Й. Анатолій Йосипович Кос-Анатольський. Нарис про життя і творчість. Київ : Мистецтво, 1965. 75 с.

6. Гнатишин О. Є. Джерелознавчий аспект дослідження творчої лабораторії Анатолія Кос-Анатольського (на матеріалах архіву композитора) : автореф. дис. … кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, 2001. 16 с.

7. Договори А. Й. Кос-Анатольського з дирекціями театрів та філармоній. *Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.* Ф. 124. Оп. 1. Од. зб. 617. 1945–1955. 17 арк.

8. Дубровний Т. Фортепіанна творчість Анатоля Кос-Анатольського в проекції стилю доби : монографія. Львів : НТШ, 2007. 184 с.

9. Завадка Б. Яке воно, "Сьоме небо"? *Вільна Україна.* 1968. 17 травня. № 96 (7309). С. 4.

10. Канарська Г. Один талант на два світи. *Наше слово.* 2011. 16 січня. № 3. URL: https://nasze-slowo.pl/odin-talant-na-dva-sviti/ вільний (дата звернення: 02.10.2025).

11. Козаренко О. В. Творчість А. Кос-Анатольського в контексті становлення національного музичного стилю : зб. статей. *Питання стилю та форми в музиці*. Львів : Каменяр, 2001. С. 123–131.

12. Конончук В. Музично-театральна творчість Анатолія Кос-Анатольського: від класики до розважального жанру. *Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтвознавство*. 2012. Вип. 11. С. 45–55.

13. Лист від дирекції Київського державного російського драматичного театру ім. Лесі Українки. *ДАЛО* (Державний архів Львівської області). Ф. Р-1479. Оп.1. Спр. 63. Арк. 4–5.

14. Лист від режисера Державного театру драми ім. М. Горького. *ДАЛО* (Державний архів Львівської області). Ф. Р-1479. Оп. 1. Спр. 63. Арк. 7.

15. Мацкевич А. Не на том небе. *Львовская правда.* 1968. 31 мая. № 106 (6571). С. 3.

16. Нагорода за виставу “Дами і гусари”. *Вільна Україна.* 1976. 10 грудня. С. 3.

17. Національний академічний український драматичний театр імені Марії Заньковецької. Дами і гусари [Електронний ресурс] : офіц. вебсайт / Національний академічний український драматичний театр імені Марії Заньковецької. Електрон. дані. Львів, [2025]. URL: https://zankovetska.com.ua/repertoire/damy-i-husary/ (дата звернення: 02.10.2025).

18. Ніколаєнко А. Нам аплодувала Москва. Радянське слово. 1964. 14 жовтня. № 164 (4894). С. 4.

19. Радишевський Р. Журба і радість О. Олеся. Олександр Олесь. Твори : в 2 т. Т І. Київ : Дніпро, 1990. С. 5–47. С. 37

20. Симоненко В. Кос-Анатольський. *Українська енциклопедія джазу*. Київ : 2004. С. 64. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Symonenko_Volodymyr/Ukrainska_entsyklopediia_dzhazu.pdf вільний (дата звернення: 02.10.2025).

21. Терещенко А. Анатолій Кос-Анатольський. Київ : 1986. С. 61.

22. Фрайт О. Анатоль Кос-Анатольський як інтерпретатор поетичних творів Олександра Олеся. *Мистецтвознавчі студії.* ІМФЕ. 2010. С. 22–27. URL: https://sm.etnolog.org.ua/zmist/2010/1/22.pdf (дата звернення : 02.10.2025).

References

1. Rolska, A. (1976). Fredro odbrązowiony. *Czerwony Sztanda.* 26 marca. 71 (7072), 4 [in Lithuania].

2. Arxivna spadshhy’na kompozy’tora Anatoliya Kos-Anatol’s’kogo : katalog rukopy’siv. (1988) / uklad. O. Mel’ny’k-Gnaty’shy”n. Naukove tovary”stvo imeni Shevchenka u L’vovi, Komisiya special’ny’x (dopomizhny’x) istory’chny’x dy’scy’plin. L’viv [in Ukrainian].

3. Bilas, O. I. (2018). Kompozy’tors’ky’j sty’l’ yak chy’nny’k xudozhn’oyi cilisnosti dramaty’chnogo spektaklyu : (na pry’kladi muzy’ky’ A. Kos-Anatol’s’kogo ta V. Kamins’kogo do vy’stav Nacional’nogo akademichnogo ukrayins’kogo dramaty’chnogo teatru imeni Mariyi Zan’kovecz’koyi): avtoref. dy’s. … kand. My’stecztvoznavstva: 17.00.03 – muzy’chne my’stecztvo. L’viv [in Ukrainian].

4. Vy’py’ska z nakazu dy’rektora Cherkes’kogo oblasnogo dramaty’chnogo teatru pro vy’nesennya podyaky’ A. J. Kos-Anatol’s’komu za stvorennya muzy’ky’ do p’yesy’ “Lyubov na svitanku”. *Central’ny’j derzhavny’j arxiv-muzej literatury’ i my’stecztva Ukrayiny’*. F. 124. Op. 1. Od. zb. 631. Ark. 1 [in Ukrainian].

5. Voly’ns’ky’j, J. (1965). Anatolij Josy’povy’ch Kos-Anatol’s’ky’j. Nary’s pro zhy’ttya i tvorchist’. Ky’yiv: My’stecztvo [in Ukrainian].

6. Gnaty’shy’n, O. Ye. (2001). Dzhereloznavchy’j aspekt doslidzhennya tvorchoyi laboratoriyi Anatoliya Kos-Anatol`s`kogo (na materialax arxivu kompozy’tora): avtoref. dy’s. … kandy’data my’stecztvoznavstva: 17.00.03 – muzy’chne my`stecztvo. Ky’yiv [in Ukrainian].

7. Dogovory', A. J. Kos-Anatol's'kogo z dy'rekciyamy' teatriv ta filarmonij. *Central'ny'j derzhavny'j arxiv-muzej literatury' i my'stecztva Ukrayiny'.* F. 124. Op. 1. Od. zb. 617. 1945–1955. 17 ark. [in Ukrainian].

8. Dubrovny'j, T. (2007). Fortepianna tvorchist' Anatolya Kos-Anatol's'kogo v proekciyi sty'lyu doby': monografiya. L'viv: NTSh [in Ukrainian].

9. Zavadka, B. (1968). Yake vono, "S'ome nebo"? *Vil'na Ukrayina.* 17 travnya, 96 (7309), 4 [in Ukrainian].

10. Kanars'ka, G. (2011). Ody'n talant na dva svity'. *Nashe slovo*. 16 sichnya. 3. Retrieved from https://nasze-slowo.pl/odin-talant-na-dva-sviti/ vil'ny'j (data zvernennya: 02.10.2025) [in Ukrainian].

11. Kozarenko, O. V. (2001). Tvorchist' A. Kos-Anatol's'kogo v konteksti stanovlennya nacional'nogo muzy'chnogo sty'lyu: *zb. statej Py'tannya sty'lyu ta formy' v muzy'ci*. L'viv: Kamenyar, 123–131 [in Ukrainian].

12. Kononchuk, V. (2012). Muzy'chno-teatral'na tvorchist' Anatoliya Kos-Anatol's'kogo: vid klasy'ky' do rozvazhal'nogo zhanru. *Visny'k L'vivs'kogo universy'tetu. Seriya: My'stecztvoznavstvo*, 11, 45–55 [in Ukrainian].

13. Ly'st vid dy'rekciyi Ky'yivs'kogo derzhavnogo rosijs'kogo dramaty'chnogo teatru im. Lesi Ukrayinky'. *DALO* (Derzhavny'j arxiv L'vivs'koyi oblasti). F. R 1479. Op.1. Spr. 63. Ark. 4–5.

14. Ly'st vid rezhy'sera Derzhavnogo teatru dramy' im. M. Gor'kogo. *DALO* (Derzhavny'j arxiv L'vivs'koyi oblasti). F. R-1479. Op. 1. Spr. 63. Ark. 7 [in Ukrainian].

15. Maczkevy'ch, A. (1968). Ne na tom nebe. *L'vovskaya pravda*. 31 maya. 106 (6571), 3.

16. Nagoroda za vy'stavu "Damy i gusary". (1976). Vil'na Ukrayina. 10 grudnya, 3 [in Ukrainian].

17. Nacional'ny'j akademichny'j ukrayins'ky'j dramaty'chny'j teatr imeni Mariyi Zan'kovecz'koyi. "Damy i gusary" (2025). [Elektronny'j resurs]: oficz. vebsajt / Nacional'ny"j akademichny'j ukrayins'ky'j dramaty'chny'j teatr imeni Mariyi Zan'kovecz'koyi. Elektron. dani. L'viv. Retrieved from https://zankovetska.com.ua/ repertoire/damy-i-husary/ [in Ukrainian].

18. Nikolayenko, A. (1964). Nam aploduvala Moskva. *Radyans'ke slovo*. 14 zhovtnya. 164 (4894), 4 [in Ukrainian].

19. Rady'shevs'ky'j, R. (1990). Zhurba i radist' O. Olesya. Oleksandr Oles'. Tvory': v 2 t. Ky'yiv: Dnipro, I, 5–47 [in Ukrainian].

20. Sy'monenko, V. Kos-Anatol's'ky'j. (2004). *Ukrayins'ka ency'klopediya dzhazu*. Ky'yiv, 64. Retrieved from https://shron1.chtyvo.org.ua/Symonenko_ Volodymyr/Ukrainska_entsyklopediia_dzhazu.pdf [in Ukrainian].

21. Tereshhenko, A. (1986). Anatolij Kos-Anatol's'ky'j. Ky'yiv, 61 [in Ukrainian].

22. Frajt, O. (2010). Anatol" Kos-Anatol's'ky'j yak interpretator poety'chny'x tvoriv Oleksandra Olesya. *My'stecztvoznavchi studiyi*. IMFE, 22–27. Retrieved from https://sm.etnolog.org.ua/zmist/2010/1/22.pdf [in Ukrainian].

ANATOLII KOS-ANATOLSKYI AND DRAMATIC THEATRE: A LITTLE-KNOWN PAGE IN THE COMPOSER'S CREATIVE LEGACY

Myroslava TSYHANYK

Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Theatre Studies and Acting,
Faculty of Culture and Arts,
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: myroslava.tsyhanyk@lnu.edu.ua

Khrystyna NOVOSAD-LESIUK

Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Theatre Studies and Acting,
Faculty of Culture and Arts,
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: Khrystyna.novosad@lnu.edu.ua

The article explores a little-known aspect of the creative activity of the prominent Ukrainian composer Anatolii Kos-Anatolskyi – his contribution to the music of dramatic theatre. While Kos-Anatolskyi is primarily recognized for his choral, instrumental, operatic, and ballet works, his engagement in composing music for spoken drama has received minimal scholarly attention. The research problem arises from the lack of a comprehensive catalogue of his theatrical works and the fragmentary nature of archival materials that document his cooperation with various theatres in Ukraine and abroad. Moreover, previous studies have not sufficiently addressed the stylistic and genre features of Kos-Anatolskyi's theatrical compositions or their functional role within dramatic performances.

The purpose of this research is to investigate the composer's contribution to Ukrainian theatrical art, to identify the specific features of his music for dramatic productions, and to reconstruct, for the first time, a complete list of his compositions written for theatre between 1953 and 1977. The study is based on archival documents from the Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine (Kyiv), the State Archive of Lviv Region, the music department of the National Academic Ukrainian Drama Theatre named after Mariia Zankovetska, and the personal archive of the composer's wife, Nadiia Kos.

The research demonstrates that Kos-Anatolskyi's involvement in drama theatres was not episodic but systematic, encompassing collaborations with more than ten theatre companies in Ukraine, Russia, and Slovakia. The most productive period of his theatrical work coincided with his cooperation with the Zankovetska Theatre in Lviv, where from 1967 to 1977 he composed music for nine performances. His music in these productions performed an integral dramaturgical function, shaping the emotional atmosphere and structural coherence of the performances. The analysis of manuscripts, piano scores, and press reviews confirms the diversity of his theatrical style, characterized by the synthesis of folk intonations, dance rhythms, popular motifs, and jazz elements. Such stylistic versatility reflects the composer's aspiration to combine academic traditions with modern musical tendencies of the mid-20th century.

The results of the research highlight Kos-Anatolskyi's significant contribution to the evolution of Ukrainian theatrical music. His compositions expanded the expressive resources of dramatic theatre, transforming music from a background element into an integral dramaturgical component that enhances character development and emotional dynamics. The study also reveals the necessity for further archival research and score reconstruction, which would contribute to the re-evaluation of Kos-Anatolskyi's legacy within the broader context of Ukrainian musical culture. Ultimately, his theatrical music demonstrates the composer's profound understanding of stage art and his ability to synthesize national traditions with the aesthetic innovations of his time.

Keywords: M. Zankovetska Theatre, works by A. Kos-Anatolskyi, "Ladies and Hussars", "Night on the Meadow", music for dramatic performance.

Стаття надійшла до редколегії 29.09.2025 р.
Прийнята до друку 24.11.2025 р.
Опублікована 24.01.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2025. Вип. 27. С. 126–135
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 27. P. 126–135

УДК 78.071:78.03(477.85)
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.27.2025.126-135

ХОРОВА МУЗИКА УКРАЇНСЬКИХ ГАЛИЦЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У ВИКОНАВСЬКІЙ РЕЦЕПЦІЇ ЄВГЕНА ВАХНЯКА

Василь ЧУЧМАН

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5076-7427
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музикознавства та хорового мистецтва,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: vasyl.chuchman@lnu.edu.ua

Проведено огляд хорової творчості українських галицьких композиторів XIX–XX ст. з позицій виконавської рецепції відомого хорового диригента, педагога і композитора Євгена Вахняка (1912–1998). На тлі життєвого і творчого шляху митця окреслено специфіку функціонування хорової музики українських галицьких композиторів в соціокультурних процесах краю – в громадському, освітньому та виконавському просторі (репертуарна присутність, частота виконань, нотодрукування, дидактичні особливості). Джерельну базу становлять архівні матеріали, публікації в пресі, мемуаристика, наукові та аналітичні праці, в яких розглянуто життєвий і творчий шлях Є. Вахняка та розвиток української музичної культури XIX–XX ст. Застосовано комплекс наукових методів – біографічний, історико-генетичний, джерелознавчий, системно-аналітичний, музикознавчий, феноменологічний, типологічного аналізу та культурологічний. Висвітлено життєпис Є. Вахняка, визначено особливості освітніх осередків, мистецьких інституцій та персоналій, що вплинули на формування його творчої особистості. Виявлено мотивуючі фактори, репертуарні пріоритети та характерні типологічні риси диригентсько-виконавського стилю митця. Виокремлено низку етичних та естетичних аспектів хорової творчості Галичини, що сприяло тяглості мистецьких традицій, становленню композиторських і музично-виконавських шкіл, утвердженню культурної пам'яті та національної ідентичності.

Ключові слова: Євген Вахняк, диригентська творчість, хорова культура Галичини, українська хорова музика, культурна пам'ять.

Життя і творчість відомого хорового диригента і педагога Євгена Дмитровича Вахняка (1912–1998) охоплює та значною мірою віддзеркалює основні віхи буття галицьких українців у XX ст.: австро-угорську добу, національно-визвольні змагання, лихоліття двох світових воєн, міжвоєнний період, радянський режим, перші роки відновлення української державності. Становлення творчої особистості Є. Вахняка відбувалося у відомих освітніх осередках Галичини – Коломиї та Львові. Багатолітня професійна диригентська та педагогічна діяльність митця сприяла тому, що він став однією з головних постатей хорового життя Львова. Сформована під його безпосереднім впливом

© Чучман Василь, 2025

виконавська манера багатьох хорів та професійний вишкіл декількох поколінь диригентів суттєво вплинули на розвиток хорового мистецтва України. Огляд хорової спадщини українських галицьких композиторів крізь призму виконавської рецепції Є. Вахняка може слугувати певним "соціокультурним зрізом" щодо функціонування музики у виконавському просторі та ширших культурних процесах. Такий ракурс, на нашу думку, дає можливість досягнути мети у зазначеній розвідці. Мета полягає у глибшому осмисленні хорової музики галицьких композиторів як вагомого пласта української музичної культури. Це досягається через виокремлення низки етичних та естетичних аспектів. Зазначені аспекти суттєво вплинули на тяглість мистецьких традицій, формування композиторських і музично-виконавських шкіл, функціонування культурної пам'яті та утвердження національної ідентичності.

Диригентська творчість Є. Вахняка розпочалася у 1947 р. водночас із очоленням невеликого аматорського колективу, який згодом став відомим як хорова капела Львівського Будинку культури працівників зв'язку (тепер – заслужена хорова капела України "Боян" ім. Є. Вахняка). Колектив, яким диригент керував понад п'ятдесят років, став його основною творчою лабораторією. У вересні 1956 р. Є. Вахняка запросили на кафедру хорового диригування Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка (тепер – Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка), де до 1988 р. він викладав дисципліни з диригування та керував різними вокальними колективами: чоловічим "Гомоном" (1956–1959), хором оперної студії (1959–1962) та студентською формацією (1962–1975) [4].

Наприкінці 1956 р. Є. Вахняк і гурт однодумців вирішили зібрати студентську молодь, щоб відновити у Львові чоловічий хор з метою повернення на концертну естраду творів українських композиторів, написаних для цього складу. Новоствореному хору дали назву "Гомін", а перший виступ відбувся 29 квітня 1957 р. у концертному залі Львівської консерваторії. За три роки концертної діяльності хор "Гомін" набув великої популярності на Львівщині. Оскільки основу його репертуару становили твори галицьких композиторів, українських хорових класиків та обробки народних пісень, то це викликало велике занепокоєння "поборників ідейної чистоти" в радянському мистецтві. Диригентові доводилося на це зважати, а подекуди й "хитрувати". Показовим у цьому плані має місце епізод, згаданий Степаном Стельмащуком, коли Є. Вахняк увів до репертуару "Гомону" народовольчий гімн "Сміло, други", який у радянських пісенниках розцінювали як "російську революційну пісню". Цей твір, що в опрацюванні С. Людкевича побутував у Львові ще до приходу совєцької влади, у хорі вирізнявся високою якістю звучання і кожне його виконання викликало овації.

У 1962–1975 рр. Є. Вахняк, керуючи студентським хором Львівської консерваторії, підготував з ним і виконав багато тематичних (монографічних) концертних програм. Знаково, що в лютому 1967 р. цей хор виконав світські твори М. Вербицького ("Заповіт", "Тост до Русі", "Поклін", "Жовнір" у редакції С. Людкевича), а також твори Д. Січинського ("Лічу в неволі", "Дніпро реве", "Пісне моя", "Нудьга гнітить") [6, с. 19]. У 1969 р., до 90-ліття від дня народження С. Людкевича, Є. Вахняк зі студентським хором

консерваторії підготував кантату-симфонію “Кавказ”. Виконання цього монументального твору в присутності автора справило велике враження на виконавців і слухачів [4, с. 21].

Особливе місце у диригентському репертуарі Є. Вахняка належало творам духовної музики. Робота над ними для вихованця Коломийської гімназії та Львівської богословської академії була справжнім одкровенням. У 1970 р. студентський колектив Львівської консерваторії, готуючись до участі в конкурсі хорів музичних закладів України, розучував концерти Д. Бортнянського і М. Березовського в оригіналі.

Капелою працівників зв’язку, як уже було зазначено, Є. Вахняк керував ще з 1947 р., а у 1975–1998 рр., після того, як він залишив роботу зі студентським хором Львівської консерваторії, його виконавська творчість розвивалася в цьому аматорському колективі. Найголовнішою засадою функціонування і передумовою успіху “хору Вахняка” було те, що він складався зі співаків-однодумців. Вони були різного віку й професій, але об’єднані спільними ідеалами та цінностями, зокрема любов’ю до української пісні та хорового співу загалом. Серед них були і репресовані більшовицьким режимом, і національно свідома молодь. Там панувала доброзичлива, товариська атмосфера, а творча праця базувалася на засадах самоорганізації. Кожен хорист у межах своїх можливостей робив внесок у спільну справу. Крім співаків-аматорів з якісними голосами, Є. Вахняк залучав до капели зв’язківців і своїх кращих студентів з музично-педагогічного училища та консерваторії. Тривалий час співоче середовище капели працівників зв’язку сприяло вихованню багатьох молодих музикантів, серед яких – Стефан Турчак, Іван Гамкало, Тарас Микитка, Андрій Кушніренко, Володимир Пекар, Микола Попенко, Орест Кураш, Ігор Жук, Богдан Завойський, Богдан Дерев’янко, Марія Процев’ят, Ярослава Крилошанська, Зиновій Демцюх, Василь Яциняк та ін.

Як хор студентів Львівської консерваторії, так і капела зв’язківців під керівництвом Є. Вахняка регулярно брали участь у тематичних концертах, присвячених творчості М. Леонтовича, Д. Січинського, С. Людкевича, Є. Козака, А. Кос-Анатольського. Обізнаний із творчістю цих композиторів, Є. Вахняк старався розкрити багатогранність їхньої творчості перед слухачами, виступаючи особисто зі вступним словом, укладаючи відповідним чином програми репрезентативних виступів [4]. Твори давніх галицьких композиторів були в постійному репертуарі капели зв’язківців. Також хор часто виконував композиції С. Людкевича та В. Барвінського, був першим виконавцем багатьох творів М. Колесси, Є. Козака, А. Кос-Анатольського та ін. Тогочасні львівські композитори вважали капелу Вахняка своєю творчою лабораторією [4].

Як зауважено вище, Є. Вахняк пробував свої сили у сфері композиторської творчості, хоча й спроби свої оцінював скромно. Він не був композитором-новатором: його музична мова не виходила за рамки виразових засобів епохи романтизму, але йому вдалося створити якісні зразки хорових творів уже існуючих жанрових моделей. Найвагомішу частину композиторської спадщини Є. Вахняка становить хоровий жанр, безпосередньо пов’язаний з виконавською практикою митця. Його твори, написанні з

досконалим знанням природи вокалу, особливо в сольних партіях, відзначаються ліризмом, мелодизмом і широко представлені в більшості хорових обробок народних пісень та оригінальних композицій. Характерним є звернення композитора до лемківського та гуцульського пісенного фольклору, а також до творчості галицьких поетів Маркіяна Шашкевича, Юрія Федьковича, Богдана-Ігоря Антонича та ін. [10].

Згадуючи святкування 100-ліття С. Людкевича, тодішня співачка капели Надія Кос особливо відмітила той факт, що Євген Дмитрович зі своїм аматорським колективом тоді спромігся *"підняти"* такі твори композитора, які й тепер, через свою складність, виконуються зрідка або й не виконуються взагалі. Таку відвагу і віру в своїх хористів мав Є. Вахняк, а вони, своєю чергою, не підводили його, були відповідальними, пишаючись тим, що беруть участь у такому концерті.

У березні 1981 р. капела дала тематичний концерт, присвячений творчості Д. Січинського. В залі Львівської філармонії прозвучали такі його твори: "Лічу в неволі", "Нудьга гнітить", "Пісне моя", "Дніпро реве". Партійні чиновники насторожено зустріли кантату Д. Січинського "Дніпро реве" на вірші Василя Чайченка (один із літературних псевдонімів Бориса Грінченка). Слова *"Ах, то журба за тим життям колишнім"* викликали велике роздратування в ідеологів *"світлого майбутнього"* [4, с. 47–48].

Варто наголосити, що в часи тоталітаризму капела, як і кожен мистецький колектив, перебувала під *"уважним оком"* комуністичних органів, які регулярно засилали до неї своїх *"співаків-донощиків"*. Виконання українських творів лімітувалося певним відсотком, а імена багатьох авторів були під забороною або замовчувалися. Програму кожного концерту потрібно було погоджувати й затверджувати у відповідних інстанціях. Під їхнім примусом диригенти мусили виконувати заідеологізовані твори, яких хористи не любили співати, а публіка – слухати. Однак хорова музика завжди була виявом стихії національного духу, і на концертах *"вахняківців"* зали були переповнені. Знаючи художні смаки своєї аудиторії та відчуваючи її духовно-естетичні запити, Є. Вахняк майстерно, з певним підтекстом, укладав програми виступів. Наприклад, виконання творів В. Барвінського сприймалося не лише як акт солідарності з репресованим композитором, а й як прояв "тихого спротиву" тоталітарній системі. Таким чином, засобами мистецтва, мовою образів і символів Є. Вахняк ділився своїми глибинними відчуттями з хористами та слухачами.

Яскравим прикладом того, як *"непосвячене око"* сприйняло й мимоволі зафіксувало колективний акт вдячності *"посвяченої"* львівської публіки співакам хору Є. Вахняка, може свідчити епізод, який відбувся під час творчого звіту капели 24 березня 1958 р. Слухачі оплесками зустрічали кожен концертний номер, *"а коли зі сцени полилися, мов курликання журавлів, пройняті тугою за рідним краєм, слова пісні "Чуєш, брате мій", зал завмер, напруживши всю свою увагу. Коротенька ця пісня, але скільки в ній переживань і почуттів народних. І коли вона, наче віддаляючись у небі, стихла, вибухнули гучні оплески. Вони довго не вщухали… Довелося повторити пісню"* – так написав кореспондент місцевої комсомольської газети [8]. Хоча в

тогочасних хорових збірниках та концертних програмах твір “Чуєш, брате мій” значився як українська народна пісня в обробці для хору К. Стеценка, *“посвячена”* частина публіки добре знала справжніх авторів слів і музики цього твору, розуміла його суспільно-історичний контекст. У 1920–1930 рр. пісню виконували як реквієм над могилами січових стрільців, видатних громадських і культурних діячів. В часи “хрущовської відлиги” і, особливо, в пізніший період “брежнєвського застою” виконання подібних творів з “підтекстом” викликали в артистів і публіки прояви спонтанної солідарності, сприймалися як акт “тихого” спротиву тоталітарній системі. Це відбувалося майже під час кожного виступу “вахняківців”.

Така світоглядна позиція Є. Вахняка та його мистецька орієнтація на здійснення національно-просвітницької місії була фактичним утвердженням ідейних засад товариства “Львівський Боян”. Відчуваючи духовну потребу в плеканні цих традицій, на початку 80-х років XX ст., за спільною згодою Є. Вахняка та його хористів, заслуженій хоровій капелі працівників зв’язку було вирішено додати назву “Боян”.

Важливо, що Євгену Дмитровичу пощастило дожити до того часу, коли Українська греко-католицька церква, до якої він належав, вийшла з підпілля, а Україна відновила свою державну незалежність. Відтоді він поринув у духовно-мистецьку стихію. Викладав історію церковної музики у новоствореній дяківсько-регентській школі. Поповнив репертуар капели “Боян” стрілецькими та повстанськими піснями, а також творами духовної музики, які раніше були заборонені.

Пам’ятною подією для капели “Боян” стала поїздка до Канева в листопаді 1991 р., невдовзі після проголошення державної незалежності України. З великим хвилюванням хористи співали “Заповіт” біля пам’ятника Кобзареві на Чернечій горі, а також літургію в місцевому храмі, в якому 22 травня 1861 р. відбувалося перезахоронення останків Т. Шевченка. Під час богослужіння священник співав російською, а хор, усім на подив – українською. Коли ж наприкінці літургії хор натхненно заспівав церковний гімн “Боже великий єдиний”, то в багатьох вірян з’явилися сльози на очах. На подвір’ї біля церкви хористів обступили парафіяни, розпитували про життя, побут і традиції в Галичині. Аж раптом до гурту хористів підійшла старша, інтелігентна на вигляд жінка і російською мовою сказала: “*Вы очень красиво пели, только больше не приезжайте”* [5, с. 91–92]. Вже тоді було зрозуміло, що процес творення незалежної української держави та єдиної помісної церкви буде тривалим і болісним.

У травні 1996 р. в концертному залі Львівської філармонії відбувся святковий концерт з нагоди 50-ліття капели “Боян”, а відтак колектив розпочав підготовку до поїздки в Італію на святкування 400-ліття Берестейської унії. Перед від’їздом об’єднаний хор у складі понад 200 осіб виконав архієрейську літургію в храмі Покрови Пресвятої Богородиці, що на вулиці Личаківській, та виступив з концертом духовної музики в залі Львівської опери. 7 липня в базиліці святого Петра в Римі відбулася архієрейська літургія, яку очолили Святіший Отець Іван-Павло II Папа Римський, а також глава Української греко-католицької Церкви Мирослав-Іван кардинал Любачівський. Службу

Божу співав зведений хор під орудою диригентів О. Цигилика та З. Демцюха. Цього ж дня в залі Павла VI у Ватикані відбувся святковий концерт української духовної музики у виконанні того ж хору. В його програмі були твори М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, М. Вербицького, М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича, А. Гнатишина.

17 вересня 1998 р. на вісімдесят шостому році життя Є. Вахняк відійшов у вічність. На похорон диригента зійшлася вся музична громадськість міста. Журливими піснями прощалися з маестро артисти капел "Боян" і "Трембіта", хору студентів ВДМІ ім. М. Лисенка та чоловічого колективу "Благовіст". Під журавлине "кру-кру-кру" пісні "Чуєш, брате мій" поховання здійснили в родинному гробівці [4, с. 60–61].

За свідченням багатьох диригентів-хормейстерів (Богдана Дерев'янка, Зиновія Демцюха, Володимира Головка, Василя Яциняка та ін.), Є. Вахняк був неперевершеним інтерпретатором творів галицьких композиторів (М. Вербицького, Д. Січинського, О. Нижанківського, С. Воробкевича, Г. Топольницького, Ф. Колесси, С. Людкевича, В. Барвінського, Є. Козака, А. Кос-Анатольського та ін.). Хорові композиції цих авторів були в постійному репертуарі всіх хорів, якими керував Є. Вахняк. Крім того, капела працівників зв'язку під його керівництвом була першим виконавцем багатьох творів тогочасних львівських композиторів. У репертуарах хорів, якими керував Є. Вахняк, визначне місце посідали монографічні концертні програми з творів М. Леонтовича, Д. Січинського, Є. Козака, А. Кос-Анатольського, С. Людкевича. Ці програми часто звучали в залі Львівської філармонії.

Як диригент-інтерпретатор, Є. Вахняк уважав, що музику галицьких композиторів треба виконувати з естетичних позицій європейської культури. Він категорично не сприймав дешевих виконавських ефектів, якими почасти зловживали деякі його колеги. В процесі музичної інтерпретації Є. Вахнякові ставала в пригоді його надзвичайно виняткова ерудованість, тонке відчуття поетичного слова та вокального звучання, розуміння основ композиції, диригентська майстерність і, звичайно ж, непересічний талант музиканта. На нашу думку, творча фантазія Є. Вахняка, відчуття змісту, характеру та образності словесного тексту спонукали його до використання відповідних засобів музично-виконавської виразності, якими він майстерно володів як композитор і виконавець. Звідси – увага до тексту, відповідне темброво-деталізоване звукове відображення образно-емоційних аспектів твору, раціональне розуміння логіки розгортання форми, інтуїтивне відчуття темпів та їх співвідношень. Усе це сприяло найглибшому розкриттю художніх образів і створенню найбільш вдалих варіантів інтерпретації музичних творів.

Характерною рисою виконавського стилю Є. Вахняка було його трактування вокально-хорового звучання. Він вважав, що хор повинен володіти широкою динамічною і тембровою шкалою та, відповідно до художнього образу, використовувати весь спектр нюансів. Такі художньо-естетичні засади виконавсько-хорової творчості Є. Вахняка, на нашу думку, здавна утвердилися в традиціях українського хорового співу, широко розповсюджених у виконавській практиці та неординарних вокальних здібностями Є. Вахняка. Він майстерно володів власним голосом (його

вчителями були Лідія Улуханова та Соломія Крушельницька), розумів природу вокалу і як хормейстер проводив вокальну роботу в хорі за критеріями оперного співака, вимагаючи звучання найвищої якості. Добивався він цього за допомогою власного показу, вдалого пояснення, дотепного порівняння. Крім того, працюючи помічником диригента в капелі "Трембіта", Є. Вахняк перебував під великим впливом Олександра Сороки, від якого перейняв методику вокальної роботи в хорі з використанням широкої темброво-динамічної звукової палітри.

Як диригент-інтерпретатор Є. Вахняк належав до митців-романтиків імпровізаційного плану. Під час вивчення та тривалого опрацювання, добросовісного "вспівування" твору з хором він не вимагав "фіксації" якогось "єдино правильного" варіанту інтерпретації, а творив його безпосередньо на сцені, в процесі "живого" виконання. Між ним і хором існувала особлива форма контакту. Хор повністю довіряв йому і був готовий у будь-яку хвилину піддатися його диригентській волі та мистецькій фантазії. Якщо в повсякденному житті Є. Вахняк був людиною скромною, то на сцені він перевтілювався: артист з яскравою зовнішністю і шляхетною поставою виходив на сцену, впевнений у собі, і своїм внутрішнім запалом та експресією надихав хористів на емоційний спів.

Як зазначає відомий композитор і музикознавець Олександр Козаренко, представникам "перемишльської" школи було притаманне розуміння ролі мистецтва як Сповідника, Вихователя, Учителя народу. Композитори були священниками, а свою музичну діяльність розглядали як виконання душпастирського обов'язку [3, с. 154]. Подібним чином Є. Вахняк трактував роль хорового мистецтва. Він мав семінарську освіту, відчував глибокий духовний зв'язок зі своїми великими попередниками, а мистецьку діяльність вважав особливою формою служіння. В добу тоталітаризму, коли хоровий спів широко використовувався як інструмент ідеологічної пропаганди, Є. Вахняк намагався залишити за ним статус одного з видів мистецтва, що несе людям вічні етичні та естетичні цінності, забезпечує тяглість традицій, сприяє збереженню культурної пам'яті та утвердженню національної ідентичності. Засобами хорового мистецтва та мовою символів він ділився своїми глибинними думками та відчуттями, реалізовував життєві та мистецькі принципи, чинив "тихий" опір тоталітарній системі та вселяв надію в серця молодих музикантів. Хорова музика галицьких композиторів була "полем тихого спротиву" і водночас тією "нивою", на якій Є. Вахняк впродовж усього свого життя невтомно "сіяв", передаючи галицькі хорові традиції наступним поколінням митців. У цьому полягає його вагомий внесок у розвиток хорової культури України.

Козаренко О. не ототожнює галицьку композиторську школу з "перемиською", "Лисенковою", "львівською" чи "віденсько-празькою" школою в Галичині та не обмежує її хронологічно 1939 роком. Він вважає, що попри трансформації геополітичних реалій, історико-культурному феномену Галичини притаманна певна цілісність. З огляду на специфіку соціокультурних процесів, творчість галицьких композиторів, незважаючи на окремі ознаки манер письма кожного з авторів, виявляє здатність до інтеграції в цілісність

вищого порядку – галицьку композиторську школу. Водночас О. Козаренко підкреслює стилевизначальний, а не локально-регіональний ракурс назви цієї школи у контексті становлення національної музичної мови [3, с. 151–152]. Такий погляд дозволимо собі естраполювати і на виконавську складову галицького хорового мистецтва як на регіональну мистецьку школу, що є невід'ємним стилевизначальним елементом у загальнонаціональному музичному процесі.

Висновки. Диригентсько-виконавський доробок Є. Вахняка може слугувати певним "соціокультурним зрізом" щодо функціонування хоровоїспадщини українських галицьких композиторів у виконавському просторі такультурних процесах ХХ ст. В етичному та естетичному аспектах цей пласт української музичної культури значно впливав на збереження і тяглість мистецьких традицій, формування композиторських і музично-виконавських шкіл, функціонування культурної пам'яті та утвердження національної ідентичності. Вже саме внутрішнє організаційне функціонування хору Вахняка на засадах самоорганізації довкола спільних ідеалів та цінностей, любові до української пісні, в доброзичливій, товариській атмосфері зберігало тяглість традицій галицьких музичних товариств (зокрема "Львівського Бояна") і контрастувало на фоні ідеологічно-заанґажованої масової самодіяльності радянської доби.

Особливе місце творів духовної музики у диригентському репертуарі Є. Вахняка обумовлене його походженням (з родини греко-католицькогосвященника), освітою (богослов і музикант), а також традиціями тогочасного галицького соціокультурного середовища. Регулярна організація тематичних концертів, присвячених творчості українських композиторів зі вступними доповідями, укладанням програм репрезентативних виступів з конкретнимпідтекстом для "посвяченої" публіки, анонімне виконання творів заборонених авторів – все це сприймалося як прояв "тихого спротиву" тоталітарній системі мовою образів і символів, засобами хорового мистецтва.

За свідченням багатьох сучасників, Є. Вахняка вважали неперевершеним інтерпретатором творів галицьких композиторів, що були в постійному репертуарі всіх його хорів. Диригентсько-інтерпретаторська позиція Є. Вахняка полягала в тому, щоб виконувати музику галицьких композиторів з естетичних позицій європейської культури, без "дешевих" і невиправданих виконавських ефектів. Вживання тих або інших засобів музично-виконавської виразності має бути обумовлене змістом, характером та образністю словесного тексту. Звідси – розуміння логіки розгортання форми, інтуїтивне відчуття темпів та їх співвідношень, відповідна темброва деталізація звукового полотна, глибоке розкриття художніх образів, створення найбільш вдалих варіантів інтерпретації.

У трактуванні вокально-хорового звучання Є. Вахняк оперував широкою динамічною і тембровою шкалою, відповідно до художнього образу, застосовував широку палітру нюансів. Такий підхід ґрунтувався на неординарних вокальних здібностях Є. Вахняка, а також був у традиціях українського хорового співу і широко розповсюджений в тогочасній виконавській практиці. Як митець-інтерпретатор імпровізаційного плану

Є. Вахняк уникав "штампів" – "фіксації" якогось "єдино правильного" варіанту інтерпретації, а щоразу творив його безпосередньо на сцені, в процесі "живого" виконання, надихаючи хористів на емоційний спів своєю внутрішньою експресією.

Вахняк Є. відчував глибокий духовний зв'язок з галицькими композиторами, а свою мистецьку діяльність трактував як особливу форму служіння, що забезпечує тяглість традицій, збереження культурної пам'яті та національної ідентичності.

Список використаної літератури та джерел

1. Архів заслуженої хорової капели України "Боян" ім. Є. Вахняка. Інвентарний номер № А-19710000.

2. Вахняк Є. Олександр Сорока. Київ : Музична Україна, 1975. 64 с.

3. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : НТШ, 2000. С. 154.

4. Лига В. І проросте посіяне зерно. Львів : Дивосвіт, 2001. С. 16–26.

5. Лига В. На перехресті життєвих доріг. Львів, 2011. С. 91–92.

6. Мазепа Л. Нарис про творчу діяльність диригента-хормейстера заслуженого артиста Української РСР Євгена Дмитровича Вахняка : дипломна робота. ЛДК ім. М. Лисенка. Львів, 1969.

7. Студентський хор Львівської консерваторії ім. М. Лисенка (1971) Г-33Д-34693-94 [грамплатівка].

8. Творчий звіт лауреата фестивалю України. *Ленінська молодь.* Львів, 1958. 28 бер.

9. Чучман В. Композиторська творчість Євгена Вахняка. *Молодий вчений.* 2017. № 7. С. 99–104.

References

1. Archive of the Honored Choir Chapel of Ukraine "Boian" named after Ye. Vakhniak. (Inventory No. A-19710000) [in Ukrainian].

2. Vakhniak, Ye. (1975). Oleksandr Soroka. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

3. Kozarenko, O. (2000). Fenomen ukrainskoi natsionalnoi muzychnoi movy [The phenomenon of the Ukrainian national musical language]. Lviv: NTSh [In Ukrainian].

4. Lyha, V. (2001). I proroste posiiane zerno [And the sown grain will sprout]. Lviv: Dyvosvit, 16–26 [in Ukrainian].

5. Lyha, V. (2011). At the crossroads of life's roads [Na perekhresti zhyttievykh dorih]. Lviv, 91–92 [in Ukrainian].

6. Mazepa, L. (1969). Narys pro tvorchu diialnist dyryhenta-khormeistera zasluzhenoho artysta Ukrainskoi RSR Yevhena Dmytrovycha Vakhniaka [Essay on the creative activity of the conductor and choirmaster, Honored Artist of the Ukrainian SSR Yevhen Vakhniak: Diploma thesis]. Lviv: Lysenko Lviv State Conservatory [in Ukrainian].

7. Studentskyi khor Lvivskoi konservatorii im. M. Lysenka [Student Choir of the Lysenko Lviv Conservatory]. (1971). G-33D-34693-94 [Gramophone record] [In Ukrainian].

8. Creative report of the laureate of the Festival of Ukraine. (1958, March 28). *Leninska molod* [in Ukrainian].

9. Chuchman, V. (2017). Kompozytorska tvorchist Yevhena Vakhniaka [Yevhen Vakhniak's compositional creativity]. *Molodyi vchenyi*, (7), 99–104 [in Ukrainian].

CHORAL MUSIC BY UKRAINIAN COMPOSERS OF GALICIA IN THE PERFORMING INTERPRETATION OF YEVHEN VAKHNIAK

Vasyl CHUCHMAN

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

This article presents a comprehensive overview of the choral creative output of Ukrainian Galician composers of the 19th–20th centuries, analyzed through the prism of the interpretative reception of the renowned choral conductor, pedagogue, and composer Yevhen Vakhniak (1912–1998). Set against the background of the artist's life and creative trajectory, the study delineates the specific functional aspects of Galician choral music within the regional socio-cultural processes, including its role in the public, educational, and performing spheres (repertoire presence, frequency of execution, music publishing, and didactic peculiarities). The source base comprises archival materials, press publications, memoirs, and scholarly analytical works that examine Vakhniak's life and career alongside the broader development of Ukrainian musical culture during the 19th and 20th centuries. The research employs a complex set of scientific methods, including biographical, historical-genetic, source-based, systemic-analytical, musicological, phenomenological, and culturological approaches, as well as typological analysis. The study elucidates Vakhniak's biography and identifies the specific educational centers, artistic institutions, and individual personalities who profoundly influenced the formation of his creative identity. Furthermore, it reveals the motivating factors, repertoire priorities, and characteristic typological features of the artist's conducting and performance style. Finally, the article highlights a range of ethical and aesthetic aspects of Galician choral art that contributed to the continuity of artistic traditions, the emergence of compositional and performance schools, and the strengthening of cultural memory and national identity.

Keywords: Yevhen Vakhniak, choral conducting, choral culture of Galicia, Ukrainian choral music, cultural memory.

Стаття надійшла до редколегії 21.10.2025 р.
Прийнята до друку 24.11.2025 р.
Опублікована 24.01.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2025. Вип. 27. С. 136–149
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 27. P. 136–149

УДК 78.087.68.02.071.2/.3:378.016
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.27.2025.136-149

СИНЕРГІЯ ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИКИ В ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ МЕТОДИКИ ВИКЛАДАННЯ ХОРОВИХ ДИСЦИПЛІН І МЕТОДИКИ РОБОТИ З ХОРОМ

Василь ЧУЧМАН

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5076-7427
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музикознавства та хорового мистецтва,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: vasyl.chuchman@lnu.edu.ua

Мар'яна ФЕРЕНДОВИЧ

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7256-6535
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музикознавства та хорового мистецтва,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: maryana.ferendovych@lnu.edu.ua

Проаналізовано форми й методи взаємодії теорії та практики в процесі вивчення методики викладання хорових дисциплін і методики роботи з хором – освітніх компонентів, що дає підстави проводити педагогічну діяльність у закладах спеціалізованої мистецької освіти. Зосереджено увагу на методологічних аспектах викладання практичної роботи з хором, диригування, читання хорових партитур, хорознавства та аранжування. Визначено передумови вивчення цих навчальних дисциплін, основні методологічні парадигми та принципи їх викладання. Наголошено на обов'язковому апелюванні до індивідуальних практичних навичок і виконавського досвіду здобувачів освіти.

У процесі аналізу форм і методів вивчення дисципліни "Методика роботи з хором" акцентовано на тому, що у комплексі компонентів освітньо-професійної програми "Хорове диригування", яка реалізується на кафедрі музикознавства та хорового мистецтва Львівського національного університету імені Івана Франка, "Методика роботи з хором" тісно пов'язана з дисципліною "Хоровий клас та практична робота з хором". Наголошено, що методи моделювання ситуації й особистого практичного показу є пріоритетними для формування та розвитку професійно-особистісних якостей майбутніх хормейстерів.

Навчальну дисципліну "Диригування" розглянуто як головну профілюючу освітню компоненту в процесі виховання диригента-хормейстера. З'ясовано, що

© Чучман Василь, Ферендович Мар'яна, 2025

основним аспектом в опануванні молодим хормейстером мануальної диригентської техніки є обов'язкове врахування специфіки хорового звукоутворення, а також передбачено забезпеченення виклику таких психо-фізіологічних процесів та емоційних станів, завдяки яким досягнуто виразність співу та оптимального застосування засобів вокально-хорової техніки.

Стверджено, що читання хорових партитур як засіб для самостійного опанування нотного тексту хорового твору шляхом його програвання на фортепіано розвиває диригентську уяву студента, а наявність вокально-слухового досвіду допомагає наслідувати хорове звучання в процесі гри партитури на інструменті. Зазначено методи вдосконалення навичок читання партитур під час самостійної роботи студента та проходження ним хорової практики в дитячих і аматорських хорах.

Головним завданням навчальної дисципліни "Хорознавство" визначено трансляцію теоретичних знань про хор, його специфіку та виконавські можливості, а також відомості про історію хорового мистецтва, виконавські традиції, творчість відомих хорових колективів та видатних диригентів. Акцентовано, що комплекс спеціалізованих знань, завдяки якому уможливлюється аналітична складова процесу диригування і забезпечується його функціонування як осмисленого творчого акту, є необхідною теоретичною основою для формування диригента-хормейстера.

Методика викладання курсу "Аранжування" покликана допомогти майбутньому музиканту-педагогу вирішувати повсякденні репертуарні потреби, глибше проникати в зміст і фактуру музичних творів та переконливіше інтерпретувати музику. З'ясовано, що практика аранжування значно підвищує творчий потенціал музиканта та задовольняє внутрішню потребу самовираження.

Ключові слова: хорове мистецтво, хорова методика та педагогіка, практична робота з хором, диригування, читання хорових партитур, хорознавство, аранжування.

Постановка проблеми. Всебічною фаховою підготовкою диригента-хормейстера та диригента-педагога в сучасних умовах передбачено синергію багатьох аспектів і чинників, зокрема гнучку та комплементарну взаємодію теорії та практики, дослідництво та креативність, вивчення історичних традицій та опанування сучасних трендів і технологій. Найвагомішим фактором формування молодих хормейстерів у закладах мистецької освіти є, безперечно, якісне творче хорове середовище, в якому вони набувають практичних вокально-ансамблевих навичок, отримують слуховий та емоційний досвід реального хорового звучання, мають можливість спостерігати за роботою диригентів-професіоналів, аналізувати та переймати їхні методи роботи, наслідувати диригентську манеру та виконавсько-інтерпретаторський стиль. Видатний український хоровий диригент Павло Муравський вважав, що "хоровий колектив вищого музичного закладу має бути на дуже високому виконавському рівні й для всіх випускників має залишитися основним взірцем і прикладом для власної хормейстерської роботи" [20], а засновник Одеської хорової школи Костянтин Пігров стверджував: "Виховання хорового диригента можна здійснити через хор і тільки через хор. Тут майбутній хормейстер повинен навчитися того, що сам згодом вимагатиме від хору. Він набуде навиків висококваліфікованого співака-ансамбліста, поєднавши знання теорії з практикою" [21, с. 114]. Таким чином, у вихованні хорового диригента-практика та диригента-педагога велику роль відіграє особистий творчий досвід

і ґрунтовна теоретична підготовка, що, з одного боку, постає передумовою для проведення практичної діяльності, а з другого – дає змогу осмислювати, структурувати та систематизувати власні знання та емпіричний досвід, щоб передавати їх іншим. Серед профілюючих навчальних дисциплін, завдяки яким визначається кваліфікація диригента-хормейстера як педагога, є зокрема, методика викладання хорових дисциплін і методика роботи з хором.

Мета статті – визначити форми та методи взаємодії теоретичної та практичної компонент у процесі вивчення методик роботи з хором і викладання хорових дисциплін: практичної роботи з хором, диригування, читання хорових партитур, хорознавства та аранжування. Методологією цієї статті передбачено поєднання історичного, музикознавчого, хорознавчого, системно-аналітичного, компаративного та емпіричного методів дослідження.

Аналіз попередніх досліджень. Джерельною базою цієї статті є праці, в яких висвітлено широкий спектр питань взаємодії теорії та практики в хоровому виконавстві та освіті. Їх можна умовно поділити на три групи: мемуарна та навчально-методична спадщина видатних педагогів і практиків українського диригентсько-хорового мистецтва, зокрема: Євгена Вахняка [5], Петра Горохова та Дмитра Загрецького [9], Миколи Колесси [13], Павла Муравського [3; 20], Костянтина Пігрова [21; 19] та ін.; наукові праці та статті, присвяченні проблематиці синтезу теорії та практики в музичному виконавстві та освіті Анатолія Мартинюка [17], Вікторії Воскобойнікової [6], Олександра Віла-Боцмана [7], Тетяни Молчанової [18] та ін.; освітньо-професійні програми, навчальні плани, методичні рекомендації, робочі програми та силабуси начальних дисциплін диригентсько-хорового спрямування закладів вищої музичної освіти. Також автори статті керуються власним досвідом викладання диригентсько-хорових дисциплін і вищезазначених методик на бакалаврській освітньо-професійній програмі "Хорове диригування", що реалізовується на кафедрі музикознавства та хорового мистецтва факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка. Докладніший аналіз вищезазначених та інших праць подано у відповідному контексті основного тексту цієї статті.

Виклад основного матеріалу. Мета навчальної дисципліни "Методика роботи з хором" полягає в опануванні, систематизації й закріпленні знань в царині диригентсько-хорової діяльності. Вивчення курсу спрямоване на оволодіння теоретико-методологічними основами вокально-хорової роботи, формування інтелектуально-художнього розвитку та виконавсько-педагогічних якостей майбутніх фахівців з хорового диригування. Отже, важливо, щоб до викладання зазначеної навчальної дисципліни було залучено висококваліфікованого диригент-практика і, водночас, педагога з вагомим диригентсько-виконавським та організаційним досвідом. Зокрема, особливого значення набуває його здатність логічно структурувати власні професійні знання й навички для лаконічного і послідовного викладу студентам.

У комплексі компонентів освітньо-професійної програми "Хорове диригування", яка реалізується на кафедрі музикознавства та хорового мистецтва Львівського національного університету імені Івана Франка,

"Методика роботи з хором" тісно пов'язана з дисципліною "Хоровий клас та практична робота з хором". Така взаємодія теоретичного і практичного навчання є не випадковою, а цілком осмисленою і виправданою з огляду на позитивні результати освітньої діяльності здобувачів.

Засвоєння курсу досягнуто лекційним викладенням тем та їх практичним поглибленням. У межах практичного навчання передбачено різноманітні форми та самостійну роботу студентів. Для підготовки усної відповіді, що сприяє закріпленню, розширенню та деталізації теоретичного матеріалу, пропонують навчально-методичну та дослідницьку літературу з питань методики роботи з хором, методичних систем та художньо-методичних принципів диригування колективом. Суттєвим для розуміння теоретичних положень є застосування методу моделювання ситуації, під час якого студенти залучені до спільного аналізу та пошуку рішень. Значення такого методу посилюється під час безпосереднього спілкування студента з вокальним колективом, зокрема в процесі репетиційної роботи з хоровим класом. У цьому контексті пізнавальним є дослідження Інни Коваленко, яке полягає в опитуванні викладачів диригентсько-хорових дисциплін Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова та Ізмаїльського державного гуманітарного університету щодо використання методів і форм роботи для формування та розвитку професійно-особистісних якостей майбутніх вчителів музики. Завдяки експерименту 63 % викладачів надали перевагу методу створення проблемних ситуацій [12, с. 92].

"Методикою роботи з хором" передбачено ілюстративне проведення практичних завдань. Демонстрація практичної роботи дає змогу студентам оволодіти методами хорового співу, апробувати власні хормейстерські вміння та навички. Серед них важливе місце посідає метод особистого показу. Його освоєння відбувається шляхом виконання низки завдань, пов'язаних з елементами вокально-хорової звучності: вокально-інтонаційні та фонопедичні вправи, інтонування ступенів ладу, інтервалів, тризвуків, септакордів тощо.

Методи моделювання ситуації й особистого практичного показу є пріоритетними в осмисленні диригентсько-виконавських труднощів на різних етапах засвоєння хорового твору, зокрема під час проведення аналізу взірців хорової музики та підготовки орієнтовного плану вивчення хорової партитури.

Метою вивчення курсу "Методика викладання хорових дисциплін" є підготовка студента до проведення педагогічної діяльності в спеціалізованих закладах мистецької освіти. З широкого переліку хорових дисциплін зосередимо увагу на найголовніших: диригуванні, читанні хорових партитур, хорознавстві та аранжуванні. Зазначимо, що вивчення цих спеціалізованих музичних дисциплін є неможливим без загальної музично-теоретичної підготовки та хоча б початкового хорового виконавського досвіду. Головною методологічною парадигмою викладання хорових дисциплін є індивідуальний підхід, обумовлений відмінністю особистих природніх здібностей здобувачів, рівнем їхньої загальної музично-теоретичної підготовки та практичного досвіду, а також фізіологічними, психологічними та іншими індивідуальними особливостями. Дотримання принципу доступності та послідовності

забезпечить безперервний і логічний перехід від одного етапу навчання до наступного, від простішого до складнішого.

Навчальна дисципліна "Диригування" є основною профілюючою освітньою компонентою у вихованні диригента-хормейстера, яка, подібно до занять з хору, містить елементи всіх інших диригентсько-хорових предметів. Під час індивідуальних уроків майбутні диригенти опановують навички мануальної диригентської техніки на кращих зразках хорової літератури, навчаються працювати з нотним текстом і самостійно вивчати хорову партитуру за допомогою фортепіано та власного голосу, всебічно аналізувати хорові твори в музично-теоретичному, хорознавчому та диригентсько-виконавському ракурсах, опрацьовувати методологічні стратегії репетиційної роботи та концертування. Диригування є таким самим видом музично-виконавського мистецтва, як і гра на музичному інструменті, а опанування цим мистецтвом передбачає виконання численних завдань у конкретній логічній послідовності – як постановки диригентського апарату, тактування схем і засвоєння техніки виконання ауфтактів, так і осмислення драматургії музичного твору та створення варіантів виконавської інтерпретації.

Найбільш уживаним і універсальним підручником з диригування є праця Миколи Колесси "Основи техніки диригування" [13]. Методика викладання цієї індивідуальної навчальної дисципліни в кожного викладача є унікальною, базованою головно на особистому творчому досвіді. Проте кожна індивідуальна методика мусить відповідати загальним вимогам освітніх стандартів, навчальних програм та інших нормативних документів. Однією зі спроб структурувати зміст і форми навчально-пізнавальної діяльності студентів у процесі вивчення хорового диригування з висвітленням аспектів інноваційних підходів є навчальний посібник Людмили Костенко та Людмили Шумської [15].

Дуже важливо, щоб опанування кожного елементу мануальної диригентської техніки відбувалося з урахуванням вокально-технічних і образно-емоційних особливостей хорового звучання. Руки хорового диригента повинні не лише інформувати хористів про тактовий розмір, темп, штрихи, динаміку тощо, а й "допомагати співати". Своїми діями хоровий диригент мусить вміти "спровокувати" такі емоційні стани та психо-фізіологічні процеси, які якнайкраще підготовлятимуть виразний спів, сприятимуть найбільш ефективному застосуванню засобів вокально-хорової техніки. Молодий диригент повинен вчитися не лише констатувати, що і коли треба заспівати, а й замислюватися над тим, як саме це потрібно зробити, якою атакою, штрихом, динамікою, тембром, в якому фразовому контексті тощо. Водночас обов'язковою є апеляція до індивідуальних вокальних навичок, слухового та виконавського досвіду молодих музикантів. У диригентському класі майбутній диригент вчиться на своїй уяві, а педагог і концертмейстер повинні всіляко сприяти формуванню цієї уяви, кристалізація відбувається під час диригування реальним хором на практиці.

"Читання хорових партитур" є суто практичною навчальною дисципліною, спрямованою на здобуття навичок самостійного опанування нотного тексту хорової партитури шляхом її програвання на фортепіано. Рівень

володіння фортепіано є важливою передумовою успішного засвоєння навичок читання партитур. Методологію вивчення цієї навчальної дисципліни викладено у багатьох посібниках, зокрема в підручнику Володимира Савчука та Лідії Шегди [27]. Дидактичним матеріалом для цієї дисципліни можуть слугувати твори, які виконують навчальний хор чи хоровий клас, вивчають на уроках з диригування, опрацьовують в рамках хорової навчальної, виробничої чи педагогічної практики. Вміння читати партитуру дає змогу швидше опановувати текст музичного твору та отримати уявлення про його цілісне звучання. Однак щоб виконання партитури на фортепіано було якомога більш наближеним до хорового звучання, лише навичок гри на інструменті та читання з листа недостатньо, потрібен практичний хоровий досвід – слуховий, виконавський та диригентський. Тут, як і в диригуванні під фортепіано, велику роль відіграє уява. Для розвитку диригентської уяви рекомендовано почергово проспівувати кожен голос партитури, програваючи на фортепіано інші. Дуже добре вдосконалюються навички читання партитур під час хорової практики в дитячих і аматорських хорах. Зазвичай на такі практики до одного хорового колективу скеровують двох або трьох студентів. На етапі розучування хорових партій один студент може виконувати функції диригента, керуючи робочим процесом, а інший – функції концертмейстера, підіграваючи окремі партії чи фрагменти партитури на фортепіано. Така взаємодія дає добрі результати як для практикантів, які вдосконалюють свої вміння і набувають досвіду, так і для хору, адже збільшується ефективність репетиційної роботи.

Навчальна дисципліна "Хорознавство" має на меті дати здобувачам вичерпні теоретичні знання про хор, хорові голоси, їхню специфіку та виконавські можливості, закономірності інтонування інтервалів та акордів, види хорового ансамблю тощо. Також у рамках цього курсу здобувачів знайомлять з історією хорового мистецтва, регіональними та загальнонаціональними виконавськими традиціями, творчим шляхом відомих хорових колективів і видатних диригентів, якщо для цього не передбачено окремих навчальних дисциплін. Такий комплекс спеціалізованих знань має бути використаний як теоретична основа для практичних курсів, таких як "Хор" і, особливо, "Диригування", адже якісне диригентське опрацювання кожної партитури передбачає її загальний музично-теоретичний, вокально-хоровий і диригентсько-виконавський аналіз. Без аналітичної складової процес навчання диригуванню може бути сприйнятий як бездумне мануальне наслідування. Завдяки детальному та всебічному аналізу хорового твору під менторським наглядом досвідченого педагога кожному ауфтакту, кожному жесту надається змістовна вага, а диригування формується як осмислений творчий акт. Якщо під час репетицій хору та уроків диригування, різноманітні хорознавчі аспекти стосуються, відповідно, змісту виконуваних творів, то під час хорових групових лекцій з хорознавства зазначені знання повинні бути структуровані, систематизовані та послідовно викладені.

Найновішим систематизованим навчальним посібником з хорознавства є праця Олени Коломоєць [14]. Настільною книгою кожного педагога-хормейстера досі залишається праця Костянтина Пігрова [21], а її логічним доповненням є збірник методичних матеріалів, нарисів і статей "Одеська

хорова школа" [19]. Для ознайомлення з творчою лабораторією видатних українських диригентів і хорових колективів рекомендуємо праці Ольги Бенч [3], Михайла Головащенка [8], Ганни Карась [11], Анатолія Лащенка [16], а також статті Мар'яни Ферендович [23; 24; 25; 26], Василя Чучмана [28; 29] та ін.

Аранжування є невід'ємною складовою повсякденної практики музиканта-педагога, який керує навчальним музичним колективом і має сталу потребу адаптовувати або створювати партитури для конкретного виконавського складу з урахуванням його специфіки, технічних і творчих можливостей. Для засвоєння методики викладання аранжування важливі такі передумови: слуховий досвід і практичні виконавські навички співу в хорі або ансамблі; загальна музично-теоретична підготовка (теорія музики, гармонія, аналіз музичних форм тощо); знання спеціалізованих музичних дисциплін (хорознавство, диригування, читання партитур); хоча б мінімальний особистий досвід створення аранжувань.

Викладання навчальної дисципліни "Аранжування" бажано проводити у формі індивідуальних навчань, як це заведено в музичних коледжах і академіях. Проте в деяких освітніх закладах вивчення аранжування відбувається у груповій лекційно-практичній формі. В обох випадках потрібно брати до уваги індивідуальні особливості кожного студента, його виконавський досвід, рівень теоретичної підготовки, особисті якості і практичні потреби. Традиція виконувати кращі студентські аранжування навчальними хоровими колективами є потужним стимулом і мотиватором для аранжувальників-початківців.

У вивченні курсу "Аранжування" передбачене поступове наростання складності творчих завдань. На конкретних прикладах студенти навчаються: перекладати твори з одного типу хору для іншого способами: транспозиції, шляхом переміщення середніх голосів, та мішаним (комбінованим); перекладати хорові твори зі спрощенням, ускладненням фактури; адаптувати вокально-інструментальні та інструментальні твори для виконання хором зі супроводом або хором *a cappella*; опрацьовувати народні та оригінальні (авторські) мелодії для хору. При цьому вивчають передумови застосування кожного способу перекладу чи аранжування, їхні характерні особливості, переваги та недоліки.

Аранжувальнику-початківцю потрібно донести важливість почуття міри у застосуванні своїх знань. Зокрема, не варто використовувати весь арсенал виразових засобів у гармонізації простої, невибагливої мелодії. Аранжування не повинне сприйматися як завдання з гармонії, будь-яка його складність має бути виправданою та застосованою з урахуванням особливостей конкретного музичного твору та виконавських можливостей виконавського колективу, для якого його створюють. Дуже часто робота аранжувальника-початківця під час програвання на фортепіано звучить гармонічно насичено і виразно, а в "живому" хоровому виконанні не створює такого враження через невдало підібрану тональність, несприятливі теситурні умови, незручне голосоведення тощо.

Під час навчань бажано користуватись традиційним способом запису партитури – простим олівцем у нотному зошиті. Дуже важливо водночас проспівувати кожен хоровий голос і програвати на фортепіано всю партитуру. Також бажано, щоб студенти опанували одну із комп'ютерних програм для набору нот, яких (як безкоштовних, так і платних) у мережі Інтернет є доволі багато. У цих програмах є функція озвучення (програвання) написаного. За їхньою допомогою можна створювати друковані партитури, поголосники, а також звукові файли для використання з ознайомчою та дидактичною метою.

У контексті вивчення курсу "Аранжування" важливо наголосити на деяких етичних моментах, пов'язаних із академічною доброчесністю, а саме: кожна студентська робота має бути належно оформлена і містити максимальну інформацію про мелодію чи оригінальну партитуру, яка стала джерелом аранжування, а також відомості про авторів музики та літературного тексту тощо.

У списку літератури для вивчення курсу аранжування повинні міститись збірки хорових творів українських і зарубіжних композиторів як взірці для наслідування і, водночас, матеріал для практичних письмових завдань. Базовими підручниками з аранжування є вже згадані праці Є. Вахняка [5], П. Горохова і Д. Загрецького [9], а також навчальні посібники Романа Долчука [10] та Рубена Толмачова [22]. Взірцями аранжувань для дитячого хору можуть слугувати численні обробки Юрія Антківа [1; 2].

Висновки. Вивчення навчальних дисциплін "Методика роботи з хором" і "Методика викладання хорових дисциплін" надає здобувачам вищої освіти – майбутнім диригентам-хормейстерам – можливість проводити педагогічну діяльність у закладах спеціалізованої мистецької освіти. У переліку хорових дисциплін особливу увагу приділено диригуванню, читанню хорових партитур, хорознавству та аранжуванню.

Важливими передумовами для опанування зазначених методик є ґрунтовна музично-теоретична підготовка, знання спеціалізованих хорових дисциплін та виконавський практичний досвід. Головною методологічною парадигмою викладання хорових дисциплін є індивідуальний підхід, а також дотримання принципу доступності та послідовності – від простішого до складнішого.

Опанування "Методики роботи з хором" здійснюється під керівництвом висококваліфікованого диригента-практика та досвідченого педагога, здатного структурувати власні професійні знання й навички для лаконічного і послідовного викладу студентам. Тісний взаємозв'язок навчальних дисциплін "Методика роботи з хором" і "Хоровий клас та практична робота з хором" забезпечує взаємодію теоретичного та практичного навчання, що сприяє досягненню позитивних результатів. Пріоритетними для осмислення диригентсько-виконавських труднощів на різних етапах засвоєння хорового твору вважають методи моделювання ситуацій та особистого практичного показу.

"Диригування" визначено як основну профілюючу освітню компоненту у вихованні диригента-хормейстера, в якій охоплено елементи всіх інших диригентсько-хорових дисциплін. Важливим аспектом опанування мануальної

диригентської техніки вважають вокально-технічні й образно-емоційні особливості хорового звучання, уміння "провокувати" емоційні стани та психо-фізіологічні процеси, що сприяють найбільш виразному співу та ефективнішому застосуванню засобів вокально-хорової техніки. Водночас обов'язковою залишається апеляція до індивідуальних вокальних навичок, слухового та виконавського досвіду здобувача.

"Читання хорових партитур" використовують як засіб для самостійного опанування нотного тексту хорового твору шляхом його програвання на фортепіано. Завдяки слуховому, виконавському та диригентському практичному досвіду здобувачем максимально наслідується хорове звучання під час виконання партитури на фортепіано. Взаємодія теорії та практики на дидактичному рівні забезпечується передусім завдяки репертуару – читання творів, що виконує хор, вивчають на навчаннях із диригування, опрацьовують в рамках хорової практики. Розвиток диригентської уяви досягається шляхом почергового проспівування кожної хорової партії з паралельної гри на фортепіано всіх інших голосів партитури. Вдосконалення навичок читання партитур забезпечується виконанням функцій концертмейстера під час хорової практики в дитячих і аматорських хорах.

"Хорознавство" покликане дати здобувачам освіти вичерпні теоретичні знання про хор, його специфіку та виконавські можливості, а також інформацію з історії хорового мистецтва, відомості про виконавські традиції, творчість хорових колективів і диригентів. Такий комплекс спеціалізованих знань розглядають як теоретичну основу для професійного зростання диригента-хормейстера, де забезпечується аналітична складова процесу диригування та формується умова для осмисленого творчого акту.

За допомогою методикою викладання курсу "Аранжування" забезпечується можливість швидкого вирішення музикантом-педагогом повсякденних репертуарних завдань. Навички аранжування підвищуються, виконавсько-інтерпретаторський потенціал музиканта-педагога розвивається, забезпечується глибше проникнення у зміст, фактуру і образну сферу музичного твору, виявляються додаткові нюанси, а музика інтерпретується більш виразно та переконливо. Крім того, вивчення аранжування сприймається як засіб задоволення внутрішньої потреби самовираження творчої особистості, яка прагне синергії теорії та практики.

Список використаної літератури та джерел

1. Антків М., Антків Ю. Хорове сольфеджіо. Львів : СП "БаК", 1997. 124 с.
2. Антків Ю. Колядки та щедрівки для однорідного та мішаного хорів. Львів, 2013. 140 с.
3. Бенч О. Павло Муравський. Феномен одного життя. Київ : Дніпро, 2002. 664 с.
4. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції : навч. посібник. Київ: Ред. журнал "Український Світ", 2002. 440 с.
5. Вахняк Є. Хорове аранжування. Київ : Музична Україна, 1977. 72 с.

6. Воскобойнікова В. Баланс теорії та практики у системі підготовки диригентів-хормейстерів на межі XX–XXI ст. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : Вид. дім "Гельветика", 2022. Вип. 47, Т. 1. С. 83–88.

7. Віла-Боцман О. Модернізація фахової підготовки хормейстерів: виклики та можливості в умовах глобальних трансформацій. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Музичне мистецтво.* 2024. № 7 (2). С. 158–169.

8. Головащенко М. Феномен Олександра Кошиця. Київ : Музична Україна, 2007. 588 с.

9. Горохов П., Загрецький Д. Хорове аранжування. Вид. 2. Київ : Музична Україна, 1982. 128 с.

10. Долчук Р. Хорове аранжування : навч. посібник. Івано-Франківськ : Плай, 2008. 383 с.

11. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.

12. Коваленко І. Методика формування професійно-особистісних якостей майбутніх учителів музики в процесі вивчення диригентсько-хорових дисциплін : дис… канд. мистецтвознав. : 13.00.01 / Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. Київ : 2008. 210 с.

13. Колесса М. Основи техніки диригування. Вид. 2. Київ : Муз. Україна, 1973. 200 с.

14. Коломоєць О. М. Історія та теорія українського хорового мистецтва : навч. Посібник. Дніпро : Ліра, 2023. 288 с.

15. Костенко Л., Шумська Л. Методика викладання хорового диригування : навч. Посібник. 2-ге вид., доповн. та переробл. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2019. 145 с.

16. Лащенко А. З історії київської хорової школи. Київ : Музична Україна, 2007. 200 с.

17. Мартинюк А. Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої половини XX століття : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / А. К. Мартинюк ; Харків держ. акад. культури. Харків, 2001. 20 с.

18. Молчанова Т. Ефект синергії у спільному виконавському процесі. *Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство.* Музичне мистецтво, 2021. Вип. 44. С. 79–85.

19. Одеська хорова школа: методичні засади, творчі портрети, невипадкові діалоги : зб. метод. матеріалів, нарисів, статей / авт. кол. : К. К. Пігров, Л. М. Бутенко, І. П. Верді [та ін.] ; упоряд. та відп. ред. Є. М. Бондар ; наук. конс. О. І. Самойленко. Одеса : Астропринт, 2021. 444 с.

20. Павло Муравський: Мій мистецький метод. URL: https://pavlomuravskyi.com/pavlo-muravskyj-mij-mysteczkyj-metod.html (дата звернення: 10.10.2025).

21. Пігров К. Керування хором. Вид. 2. Київ : Держ. вид-во образотвор. мистецтва і муз. л–ри., 1962. 202 с.

22. Толмачов Р. Хорове аранжування та вільна обробка : навч. посібник. Вінниця : Нова книга, 2011. 168 с.

23. Ферендович М. Диригент Омелян Плешкевич у хоровому русі Львова тридцятих років XX століття. *Українська музика*. Львів, 2016. Ч. 2 (22). С. 54–59.

24. Ференлович М. Невідомий мистець – диригент Іван Охримович. *Lwowsko-Rzeszowskie zeszyty naukowe=Львівсько-Ряшівські наукові зошити: Sacrum i profanum w kulturze=Sacrum i profanum в культурі* / red. nauk. G. Grzybek, T. Дубровний. Lwów–Rzeszów=Львів–Ряшів, 2016. T. 3. C. 73–78.

25. Ференлович М. Українські співочі товариства Львова та їх керівники (1900–1939 рр.). *Молодь і ринок.* Дрогобич, 2011. № 2 (73). С. 145–154.

26. Ференлович М., Пасічник В. "Галицький академічний камерний хор": шлях до звершень. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство.* Львів, 2016. Вип. 17. С. 167–174.

27. Читка хорових партитур: навчально-методичний посібник / В. Я. Савчук, Л. В. Шегда. Івано-Франківськ : Фоліант, 2021. 196 с.

28. Чучман В. Диригентська школа Євгена Вахняка на тлі хорової культури України. *Музичне мистецтво і культура.* Одеса : Астропринт, 2018. Вип. 26. С. 246–262.

29. Чучман В. Диригентський почерк Євгена Вахняка. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство.* Київ : Міленіум, 2017. Вип. 2 (9). С. 263–269.

30. Ferendowycz M. До питання створення дидактичної літератури для хормейстерів Галичини на прикладі „Курсу для диригентів аматорських хорів" Осипа [Йосипа] Хомінського / W kwestii tworzenia literatury dydaktycznej dla chórmistrzów w Galicji na przykładzie „Kursu dla dyrygentów chórów amatorskich" Osypa [Józefa] Chomińskiego. Musica Galiciana Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich. T. IV: Muzykologia lwowska i jej dziedzictwo: tradycje i teraźniejszość (z okazji 110. rocznicy utworzenia Zakładu Muzykologii na Uniwersytecie Lwowskim). Rzeszów : Wydawnictwo uniwersytetu rzeszowskiego, 2025. S. 255–264.

References

1. Antkiv, M., Antkiv, Yu. (1997). Khorove solfedzhio [Choral solfeggio]. Lviv : SP "BaK" [in Ukrainian].

2. Antkiv, Yu. (2013). Koliadky ta shchedrivky dlia odnoridnoho ta mishanoho khoriv [Christmas carols and New Year songs for homogeneous and mixed choirs]. Lviv [in Ukrainian].

3. Bench, O. (2002). Pavlo Muravskyi. Fenomen odnoho zhyttia [Pavlo Muravskyi. The Phenomenon of One Life]. Kyiv : Dnipro [in Ukrainian].

4. Bench-Shokalo, O. (2002). Ukrainskyi khorovyi spiv: aktualizatsiia zvychaievoi tradytsii [Ukrainian choral singing: actualization of customary traditions] : navchalnyi posibnyk. Kyiv : Red. zhurn. "Ukrainskyi Svit" [in Ukrainian].

5. Vakhniak, Ye. (1977), Khorove aranzhuvannia [Choral arrangement]. Kyiv : Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

6. Voskoboinikova, V. (2022). Balans teorii ta praktyky u systemi pidhotovky dyryhentiv-khormeisteriv na mezhi XX–XXI st. [Balance between theory and practice in the training of choir conductors at the turn of the 20th and 21st centuries]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Current Issues of the Humanities, 47*, 1, 83–88 [in Ukrainian].

7. Vila-Botsman, O. (2024) Modernizatsiia fakhovoi pidhotovky khormeisteriv: vyklyky ta mozhlyvosti v umovakh hlobalnykh transformatsii [Modernization of professional training of choirmasters: challenges and opportunities in the context of global transformations]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia: Muzychne mystetstvo – Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Musical Art*, 7 (2), 158–169 [in Ukrainian].

8. Holovashchenko, M. (2007). Fenomen Oleksandra Koshytsia [The phenomenon of Oleksandr Koshyts]. Kyiv : Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

9. Horokhov, P., Zahretskyi, D. (1982). Khorove aranzhuvannia [Choral arrangement]. Ed. 2. Kyiv : Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

10. Dolchuk, R. (2008). Khorove aranzhuvannia [Choral arrangement] : study guide. Ivano-Frankivsk : Plai [in Ukrainian].

11. Karas, H. (2012). Muzychna kultura ukrainskoi diaspory u svitovomu chasoprostori XX stolittia [The musical culture of the Ukrainian diaspora in the world time span of the 20th century]; monograph. Ivano-Frankivsk : Tipovit [in Ukrainian].

12. Kovalenko, I. (2008). Metodyka formuvannia profesiino-osobystisnykh yakostei maibutnikh uchyteliv muzyky v protsesi vyvchennia dyryhentsko-khorovykh dystsyplin [Methods for developing the professional and personal qualities of future music teachers in the process of studying conducting and choral disciplines] : Thesis of the candidate of pedagogical sciences. Kyiv [in Ukrainian].

13. Kolessa, M. (1973). Osnovy tekhniky dyryhuvannia [Basics of conducting technique]. Ed. 2. Kyiv : Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

14. Kolomoiets, O. (2023). Istoriia ta teoriia ukrainskoho khorovoho mystetstva [History and theory of Ukrainian choral art] : study guide. Dnipro : Lira [in Ukrainian].

15. Kostenko, L., Shumska, L. (2019). Metodyka vykladannia khorovoho dyryhuvannia [Methods of teaching choral conducting] : study guide for master's students at higher education institutions. Ed. 2. Nizhyn : NDU im. M. Hoholia [in Ukrainian].

16. Lashchenko, A. (2007). Z istorii kyivskoi khorovoi shkoly [From the history of the Kyiv choir school]. Kyiv : Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

17. Martyniuk, A. (2001). Dyryhentsko-khorova osvita v muzychnii kulturi Ukrainy druhoi polovyny XX stolittia [Conducting and choral education in the musical culture of Ukraine in the second half of the 20th century] : Abstract of the hesis of the candidate of art studies. Kharkiv [in Ukrainian].

18. Molchanova, T. (2021). Efekt synerhii u spilnomu vykonavskomu protsesi [The effect of synergy in the common Sykonavsky process]. *Visnyk KNUKiM. Bulletin of KNUKaA. Series: Art science.* Musical art, 44, 79–85 [in Ukranian].

19. Odeska khorova shkola: metodychni zasady, tvorchi portrety, nevypadkovi dialohy [Odessa Choral School: methodological principles, creative portraits, non-random dialogues] : zbirnyk metodychnykh materialiv, narysiv, statei – collection of methodological materials, essays, articles / authors: Pihrov, K., Butenko, L., Verdi, I. [and others]; chief editor: Bondar, Ye.; scientific consultant: Samoilenko, O. Odesa : Astroprynt [in Ukranian].

20. Pavlo Muravskyi: Mii mystetskyi metod [Pavlo Muravsky: My artistic method]. https://pavlomuravskyi.com/pavlo-muravskyj-mij-mysteczkyj-metod.html 10.10.2025 [in Ukranian].

21. Pihrov, K. (1962). Keruvannia khorom [Choir direction]. Ed. 2. Kyiv : Derzh. vyd-vo obrazotvor. mystetstva i muz. lit. [in Ukranian].

22. Tolmachov, R. (2011). Khorove aranzhuvannia ta vilna obrobka [Choral arrangement and free adaptation] : study guide. Vinnytsia : Nova knyha [in Ukranian].

23. Ferendovych, M. (2016). Dyryhent Omelian Pleshkevych u khorovomu rusi Lvova trydtsiatykh rokiv XX stolittia [Conductor Omelyan Pleshkevych in the choral movement of Lviv in the 1930s]. *Ukrainska Muzyka,* 2 (22), 54–59 [in Ukrainian].

24. Ferendovych, M. (2016). Nevidomyi mystets – dyryhent Ivan Okhrymovych [Unknown artist – conductor Ivan Okhrimovich]. *Lwowsko-Rzeszowskie zeszyty naukowe: Sacrum i profanum w kulturze* / red. nauk. G. Grzybek, T. Dubrovnyi. Lwów–Rzeszów, 3, 73–78 [in Ukrainian].

25. Ferendovych, M. (2011). Ukrainski spivochi tovarystva Lvova ta yikh kerivnyky (1900–1939 rr.) [Ukrainian singing societies of Lviv and their leaders (1900–1939)]. *Molod i rynok – Youth and the market, 2* (*73*), 145–154 [in Ukrainian].

26. Ferendovych, M., Pasichnyk, V. (2016). "Halytskyi akademichnyi kamernyi khor": shliakh do zvershen [Galician Academic Chamber Choir: the path to success]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriia mystetstvoznavstvo – Bulletin of the Lviv University. Series of Arts Studies,* 17, 167–174 [in Ukrainian].

27. Savchuk, V., Shehda, L. (2021). Chytka khorovykh partytur [Reading choral scores] : teaching manual. Ivano-Frankivsk : Foliant [in Ukrainian].

28. Chuchman, V. (2018). Dyryhentska shkola Yevhena Vakhniaka na tli khorovoi kultury Ukrainy [Yevhen Vakhnjak's conducting school against the backdrop of Ukrainian choral culture]. *Muzychne mystetstvo i kultura – Music art and culture,* 26, 246–262 [in Ukrainian].

29. Chuchman, V. (2017). Dyryhentskyi pocherk Yevhena Vakhniaka [Yevhen Vakhniak conductor manner]. *Mizhnarodnyi visnyk: Kulturolohiia. Filolohiia. Muzykoznavstvo – International Bulletin: Cultural Studies. Philology. Musicology,* 2 (9), 263–269 [in Ukrainian].

30. Ferendowycz, M. (2025). W kwestii tworzenia literatury dydaktycznej dla chórmistrzów w Galicji na przykładzie „Kursu dla dyrygentów chórów amatorskich" Osypa [Józefa] Chomińskiego. Musica Galiciana Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich. T. IV: *Muzykologia lwowska i jej dziedzictwo: tradycje i teraźniejszość (z okazji 110. rocznicy utworzenia Zakładu Muzykologii na Uniwersytecie Lwowskim).* Rzeszów : Wydawnictwo uniwersytetu rzeszowskiego, 255–264 [in Ukrainian].

THE SYNERGY OF THEORY AND PRACTICE IN TEACHING CHORAL DISCIPLINES AND CHOIR METHODOLOGY

Vasyl CHUCHMAN

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

Maryana FERENDOVYCH

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

This article analyzes the forms and methods of interaction between theory and practice within the process of studying the methodology of teaching choral disciplines and choral conducting. These educational components provide the essential basis for pedagogical activity in specialized art education institutions. The focus is placed on the methodological aspects of teaching practical work with choirs, conducting, reading choral scores, choral studies, and arranging. The prerequisites for studying these academic disciplines alongside key methodological paradigms and principles of instruction are identified. Particular emphasis is placed on the mandatory appeal to the individual practical skills and performance experience of the students.

In the process of analyzing the forms and methods of studying the discipline "Methodology of Working with a Choir", it is established that within the curriculum of the "Choral Conducting" program at the Ivan Franko National University of Lviv, this subject is closely integrated with "Choir Class and Practical Work with a Choir". It is emphasized that situation modeling and personal practical demonstration are priority methods for the formation of the professional and personal qualities of future choir conductors.

The academic discipline "Conducting" is viewed as the central educational component in the training of a conductor-choirmaster. The study establishes that a key aspect in mastering manual conducting techniques is the mandatory consideration of choral sound production which involves evoking psycho-physiological processes and emotional states that contribute to expressive singing and the optimal use of vocal techniques.

Furthermore, reading choral scores is examined as a means of independently mastering musical texts by playing them on the piano, a process that develops the student's conducting imagination. The analysis indicates that vocal-aural experience helps to imitate choral sound during instrument play. The research further identifies methods for improving score-reading skills during independent work and choral practice in children's and amateur choirs.

The *main task* of the discipline "Choral Studies" is defined as the transmission of theoretical knowledge regarding choir specifics, performance capabilities, and the history of choral art. It is established that this complex of specialized knowledge provides the analytical component necessary for a meaningful creative act. Similarly, the "Arranging" course is designed to help future music teachers meet repertoire needs while gaining a deeper understanding of musical texture. The findings suggest that arranging significantly enhances a musician's creative potential and satisfies the inner need for self-expression.

Keywords: choral art, choral methodology and pedagogy, practical work with a choir, conducting, reading choral scores, choral studies, arranging.

Стаття надійшла до редколегії 30.10.2025 р.
Прийнята до друку 24.11.2025 р.
Опублікована 24.01.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2025. Вип. 27. С. 150–160
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 27. P. 150–160

УДК 785.7
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.27.2025.150-160

КВАРТЕТ САКСОФОНІВ У ЖАНРОВІЙ СИСТЕМІ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ ТА ВИКОНАВСТВА

Бохао ДУ

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8457-8904
Карпатський національний університет імені Василя Стефаника,
кафедра музичної україністики
та народно-інструментального мистецтва,
вул. Шевченка, 57, Івано-Франківськ, Україна, 76005
e-mail: office@pnu.edu.ua

Розглянуто квартет саксофонів як своєрідний “наджанр” квартету – цілісної системи, представленої у взаємозв’язку її самостійних складових – композиторської творчості й ансамблевого виконавства, специфічний жанровий різновид камерно-інструментальної музики. Висвітлено його еволюцію в контексті загальної жанрової системи камерного виконавства як із перших зразків XIX ст., так і сучасних експериментальних форм. Охарактеризовано особливості ансамблевого складу та його темброву палітру, психологічні та комунікативні аспекти взаємодії його учасників, а також окреслено жанровий спектр репертуару для квартету саксофонів.

Зазначено, що у межах жанрової типології саксофонний квартет поєднує риси класичної камерної традиції та відкритість до джазових, авангардних і кросжанрових експериментів. Акцентовано на виконавських аспектах, таких як баланс, інтонаційна узгодженість, динамічна пластика та психологічна комунікація між учасниками ансамблю.

Також окреслено роль саксофонного квартету у сучасному академічному просторі, зокрема в контексті розвитку національних композиторських шкіл і виконавських практик, де синтез традиції та інновацій визначає нову якість творчості та виконавства. Наголошено на значенні ансамблю як підґрунтя для розширення меж жанру камерної музики завдяки його тембровим можливостям і гнучкості у взаємодії з іншими інструментами.

Завдяки дослідженню зроблено висновок, що саксофонний квартет як жанр займає особливу нішу, поєднуючи технічні можливості інструменту з різноманітними інтерпретаційними можливостями. Його еволюційний розвиток упродовж XX – початку XXI ст. став можливим завдяки постійному вдосконаленню саксофона та творчим експериментам композиторів, які дають змогу використовувати багатогранні виразові та стильові пошуки у межах камерної музики. *Методологічну основу пропонованої статті* становить комплекс методів, серед яких: історичний – в окресленні ґенези жанру квартету саксофонів; аналітичний та типологічний – під час виявлення іманентних особливостей конкретних взірців аналізованого жанру та їх об’єднання у відповідні типологічні групи; загальнокультурологічний – у відтворенні історико-стильового контексту розвитку жанру (в єдності композиторської та виконавської складових). *Наукова новизна* статті полягає в системному осмисленні саксофонного квартету як самобутнього жанрового різновиду камерно-інструментальної музики, що розглядається крізь призму історичних, стильових та

© Ду Бохао, 2025

естетичних параметрів, а також у комплексному аналізі ансамблю як виконавського колективу з характерними темброво-колористичними, техніко-віртуозними та виразовими характеристиками.

Ключові слова: саксофонний квартет, камерно-інструментальна музика, ансамблеве виконавство, жанрова система, саксофон, камерний ансамбль.

Вступ. Квартет є однією з основних форм камерно-інструментального виконавства, що поєднує високий рівень індивідуальної майстерності та глибоку колективну взаємодію. У межах жанрової системи камерної музики він посідає особливе місце завдяки своїй універсальності, драматургічній насиченості та багатству виразових засобів. Його важливою складовою є саксофонний квартет, що поєднує яскраву темброву палітру з виразовим художнім потенціалом.

Постановка проблеми. Камерно-інструментальна музика упродовж XX – початку XXI ст. стала провідною жанровою сферою для композиторських і виконавських пошуків та завдяки притаманним їй специфічним особливостям, як-от варіативність, внутрішньо жанрове розмаїття, широкий спектр можливостей у плані висловлювання, сформувала свою, особливу нішу у світовій музичній культурі.

Найважливішою жанровою галуззю камерної музики, що часто розглядається на понятійному рівні як її аналог і репрезентант, виразник основних принципів і ознак ансамблевості як такої, є камерний ансамбль – явище культури, що узагальнює риси камерності і ансамблевості та має стабільні і семантично ідентифіковані жанрово-стилістичні якості [7, с. 6].

Польська І. в одній із своїх наукових розробок трактує камерний ансамбль як комплексну систему, що містить композиторську творчість і ансамблеве виконавство як самостійні взаємопов'язані підсистеми [7, с. 7]. Авторкою запропоновано систематизацію виконавських ансамблевих жанрів на підставі рівня їх жанрової стабільності; кількісної (залежно від складу учасників і числа ансамблевих партій) та якісної структури, зумовленої виконавською атрибуцією (вокальною чи інструментальною), темброво-акустичними та органологічними характеристиками ансамблю [7, с. 7].

Так, класифікація за ступенем темброво-акустичної однорідності /контрастності базується на жанровій диференціації темброво-неоднорідних, темброво-однорідних і монотембрових ансамблів. До перших належать ансамблі, які складаються з різних за засобом виконання і звуковидобування інструментів (наприклад, струнні ансамблі за участю фортепіано); до других – ансамблі, що містять однотипні інструменти, близькі за засобом виконання і звуковидобування (суто струнні чи духові ансамблі, ансамблі двох і більше фортепіано); до третього – ансамбль різних виконавців на одному інструменті, єдиним сучасним репрезентантом якого є однофортепіанний ансамбль, насамперед чотириручний дует [7, с. 8].

Також І. Польською, на основі ступеня жанрової стабільності, пов'язаної із відмінностями рівнів фіксації виконавського складу та наближеності до жанрового інваріанту, виконано типологію камерних ансамблів на константні (фортепіанні дуети, струнні та фортепіанні тріо, квартет і квінтет, класичний духовий квінтет

тощо) та релятивні (фортепіанний септет чи октет, ансамблі з максимальною кількістю учасників – нонет, децимет) [7, с. 9–10].

Особливо варто зазначити, що на сучасному етапі у сфері камерно-інструментальної музики з'являється необхідність у типі ансамблю, який би за своїми властивостями був універсальною одиницею: професійним, гнучким в аспекті сприйняття новітніх тенденцій, із широким спектром технічних і музичних можливостей, здатним викликати зацікавлення в публіки. Такою жанровою галуззю є квартет (англ. *quartet, італ. quartetto, нім. quartett*, фр. *quatuor;* від лат. *quartus* – четвертий), який також утворюють дві взаємопов'язані підсистеми – композиторська творчість та виконавство. Відтак визначення квартету передбачає ансамблеве виконавство: колектив із чотирьох виконавців, який може бути монотембровим (піаністів, скрипалів, віолончелістів, валторністів, тромбоністів, саксофоністів, бандуристів та ін.), темброво-однорідним (струнно-смичкових – дві скрипки, альт, віолончель; дерев'яних – флейта, гобой, кларнет, фаґот; мідних духових – труба, валторна, тромбон, туба) та темброво-неоднорідним (струнних і духових та ін.), а також музичний твір для чотирьох виконавців, вокальних голосів, виконавців; жанр, обумовлений відповідним інструментальним складом [2, с. 345–346].

Таким чином, квартет постає як цілісна система, важливою складовою якого є саксофонний квартет – своєрідний "наджанр" (І. Палійчук), що має свою специфічну історію формування та розвитку, відмінну від інших еволюційного шляху монотембрових ансамблів – струнного, квартету тромбонів, труб, кларнетів та інших складів ансамблю [5]. Його склад надає можливість охоплювати більш широкий тембровий діапазон, відтак – створювати різноманітні звукові ефекти, оскільки саксофон володіє унікальною здатністю плавного переходу від м'якого, округлого тембру до яскраво вираженого, навіть агресивного звучання, що дає змогу створювати різноманітні динамічні варіації в межах одного твору.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Методологічним підґрунтям у пропонованій статті слугувала низка фундаментальних джерел: А. Калениченка [2], І. Польської [6; 7], стосовних теоретичного осмислення камерного ансамблю як жанру та квартету зокрема; дослідження загальних процесів становлення камерного ансамблю в українській музичній культурі [1; 3]. Трактування саксофонного квартету як своєрідного "наджанру" квартету виконано на основі наукової розробки І. Палійчук [5], в якій авторка трактує концерти для труби, валторни, тромбона та туби, що разом утворюють своєрідний "наджанр" концерту для мідних (мундштукових) духових інструментів, які загалом матимуть, крім відмінних, і деякі спільні риси, характерні лише для конкретної групи.

Одним із небагатьох спеціальних джерел, у яких розглянуто методичний аспект виконавської практики у саксофонному квартеті, є стаття М. Мимрика [4]. Важливу інформацію стосовно особливостей ансамблевої гри, зокрема інтонаційної та тембрової злагодженості в ній, містить праця R. Rasch [8].

Незважаючи на наявність відповідних музикознавчих джерел, досі малодослідженими залишаються системний аналіз саксофонного квартету саме як жанрової одиниці камерно-інструментальної музики, його модифікації в процесі еволюції жанру, а також висвітлення особливостей виконавської специфіки

квартетного складу саксофоністів у сучасному музичному просторі, зокрема тенденції взаємодії з іншими інструментальними групами або з людським голосом.

Таким чином, наукова новизна статті полягає у комплексному підході до аналізу саксофонного квартету як особливої жанрової "гілки" камерно-інструментальної музики з урахуванням історичних, стильових та естетичних вимірів та як ансамблевого колективу із притаманними йому темброво-колористичними, технічними та виразовими особливостями.

Мета статті полягає в осмисленні саксофонного квартету як комплексної жанрової системи у єдності композиторської творчості й ансамблевого виконавства у камерно-інструментальній культурі з урахуванням історичних передумов його становлення, специфіки інструментального складу, репертуарних тенденцій та особливостей інтерпретації у сучасному музичному просторі.

Виклад основного матеріалу. Кристалізація норм-ознак будь-якого музичного жанру в усталеному співвідношенні двох його сторін – жанрового змісту і жанрового стилю – завжди відбувається в рамках епох, що їх визначають як "класичні" або "канонічні". В історії саксофонного квартету (в сукупності творчості та виконавства) є епоха Романтизму. У XIX ст., коли струнний квартет уже міцно "вкорінився" в композиторській творчості та виконавському репертуарі, квартет саксофонів перебуває у стадії становлення. Вплив епохи віденського класицизму в рамках досліджуваного жанру виявився в запозиченні ансамблевої моделі струнного квартету.

Загалом утвердження саксофона в інструментальній музичній культурі вже наприкінці XIX ст. сприяли розширенню сфери його застосування і введенню, крім оркестрової, в ансамблеву і сольну виконавську практику. У творчості для саксофона-solo композитори звертаються до жанрів фантазії, варіацій, мініатюри. Їх стильовими ознаками стає романтичне салонне музикування, що розкриває віртуозні можливості інструмента. Діапазон ансамблевої музики за участю саксофонів охоплює від дуету – до квартету (Ж. -Б. Сінжелі, Ж. Саварі, К. Флоріо), що передбачають як один теситурний різновид інструмента, так і кілька різних. В ансамблевих композиціях, зокрема квартетах, авторами акцентовано темброві можливості інструментів.

У першій половині XX ст. на розвиток виконавства та творчості для саксофона впливає джаз, що зумовлює його популяризації не тільки в оркестрах і ансамблях естрадно-джазової сфери, а й в академічній. Саме тому, специфічні риси джазової стилістики своєрідно втілюються у творчості композиторів академічного спрямування. Вони виявляються, зокрема, у розширенні виразової палітри інструмента методами, характерними для джазового музикування, а також різного роду імітацій звучання біґ-бенду або джазового ансамблю з властивими для них "крокуючим" басом та імпровізаційною манерою гри.

Популяризація саксофона спонукає появі великої кількості виконавців і педагогів, підвищенню рівня мистецтва гри, і, відповідно, технічному та художньому ускладненню творів. Подібні зміни створили перші передумови до професіоналізації саксофонного виконавства та виходу інструмента на авансцену композиторської творчості, сприяли розширенню її спектра новими жанрами – баладою, сонатою, сюїтою, рапсодію та іншими, а бравурні варіації та фантазії, поширені в другій половині XIX ст., відходять на другий план. Триває

еволюційний розвиток у жанрі концерту для саксофона, перші зразки якого з'явилися в попередній період.

Розширення спектра ансамблевої практики сприяло збільшенню жанрового діапазону і кількості творів, призначених для різних типів ансамблів. Великого поширення набувають змішані ансамблеві склади: від дуету – до терцету. У них саксофон межує не тільки з духовими інструментами інших груп (дерев'яної, мідної), а й з ударними та струнними (зокрема з арфою).

Твори, написані в жанрі квартету для чотирьох саксофонів, а також мішаного ансамблю (саксофон у поєднанні з іншими інструментами), стали "лакмусовим папірцем" для визначення майстерності виконавця і показником досконалості володіння інструментом, а також відображають провідні жанрово-стильові тенденції розвитку музичної культури першої половини XX ст., як-от звернення до неостилів (неокласицизму – Е. Боцца), різного типу програмності (Ж. Франсе, Ж. Абсіль), композиторських технік, притаманних окресленому хронологічному відтинку – додекафонії, пуантилізму (А. Веберн).

Друга половина XX – початок XX ст. є надзвичайно плідною у саксофонній творчості, яка віддзеркалює основні тенденції розвитку музичної культури окресленого хронологічного відтинку, як-от жанрова дифузія та модифікація, стильове розмаїття, відтак – відсутність у більшості композицій жанрової та стильової чистоти. Безперечно, такі жанрово-стильові процеси вплинули й на жанрову ієрархію саксофонної музики. Більшість із них (дивертисмент, варіації, балада) відійшли на другий план, а деякі і зовсім зникли з композиторської практики, як такі, що вичерпали ресурси для плідного експериментування. Також у панорамі жанрів можна простежити і нові, часом полярні тенденції, пов'язані, зокрема, з відродженням старовинних жанрів, як-от звернення до concerto grosso (М. Марос, М. Амано).

Відмітимо й великий вплив на еволюцію саксофонної музики синтез камерного і концертного стилів, що зумовило розвиток жанрів мініатюри, концерту, сонати, сюїти та ансамблевої музики.

Одним із оригінальних, однак нечисленних, є жанр симфонії для саксофона. Його еволюція пов'язана із жанровою взаємодією із концертом (Концертна симфонія для квартету саксофонів та оркестру Н. Флаґелло) та рисами камерності.

Окреслений хронологічний відтинок ознаменований активним розвитком жанру концерту для квартету саксофонів, представлений у творчості Т. Керіса, Ч. Вуорінена, К. Ахо та інших авторів. А підсумком жанрової взаємодії концерту та сюїти стала поява концертної сюїти для саксофона. У галузі ансамблевої музики вона ознаменована появою сюїт для квартету саксофонів, зокрема для квартету саксофонів П. Крестона та для різнорідного ансамблю з саксофоном.

Переважну частину репертуару для квартету саксофонів становить мініатюра. Більшість творів цієї жанрової гілки мають програму. Діапазон тематики програмних назв творів є надзвичайно широким – як старовинних жанрів і форм ("П'ять мелодій" для чотирьох саксофонів Д. Малдауні, "Музичний момент" для квартету саксофонів С. Сандстрем, "Музика" для квартету саксофонів Т. Керіса, "Інвенції" О. Козаренка), так і сучасних термінів ("Рішучі заходи" для квартету саксофонів Р. Пека, "Перед обличчям смерті" для квартету саксофонів

Л. Андрієссена, "Saxi-foni-saties" для квартету саксофонів А. Бротта, "Скетч" для квартету саксофонів Р. Нода, "XAS" для квартету саксофонів Я. Ксенакіса, "Трени" для квартету саксофонів С. Пілютикова, "Not Alone" Чень І. та ін.).

Класичний жанр квартету для саксофонів представлений композиціями Ч. Вуорінена, Д. Дюбайя, програмними – Квартет "10 червня (весняний час і трохи літа)" для чотирьох саксофонів Р. Буа, Квартет № 1 "Roads to Ixtlan" для чотирьох саксофонів П. Норгарда, К. Цепколенко та інших авторів.

Окрім програмних новацій, еволюція мініатюри для квартету саксофонів характеризується експериментальними тенденціями у сфері інструментального складу, де він звучить у супроводі як одного іншого інструмента, або ансамблю чи оркестру. Це, зокрема, "Oraisons" для квартету саксофонів та органа А. Соге, "Tétrapyle" для квартету саксофонів, скрипки та фортепіано Т. Бренет (Th. Brenet "Tétrapyle" pour quatuor de saxophones, violin et piano), "And The Winds Shall Blow" для квартету саксофонів, духових і перкусії В. Петерсона, "A prima vista", імпровізаційна музика для квартету саксофонів, солюючих перкусіоніста, бандуриста і автора (рояль) І. Тараненка, Септет для арфи, піпи, перкусії та квартету саксофонів Чень І та ін.

Поряд із ансамблевим, вельми поширеним супроводом квартету саксофонів стає оркестровий склад, що є результатом розширення меж жанру завдяки проникненню концертності в різновид квартету для саксофонів. Таке поєднання представлене поодинокими, але доволі цікавими зразками творів, як-от "Windings" для квартету саксофонів і духового оркестру М. Мароса.

Крім опусів, у яких квартет саксофонів супроводжується оркестром, вельми оригінальним є поєднання звучання саксофонів і людського голосу, як у "Медитації" для змішаного хору і квартету саксофонів Е.-С. Тююр.

Таким чином, популярність квартету саксофонів завжди була безперечною, але у творчості композиторів другої половини XX – початку XXI ст. досягла свого апогею.

Як зазначено вище, другою взаємопов'язаною підсистемою жанру квартету є особливий вид ансамблевого музикування, що відкидає просте "співіснування". Його учасники не лише грають разом, а й поєднують і музикантів, і чуйних до іншого виконавця слухачів. Основу камерного ансамблю, як слушно зауважує І. Польська, становить "...синтез властивостей ансамблевості (ансамблевої сумісності), з одного боку, – та камерності (корпоративної цілісності – «людський вимір», заглибленої психологічності або сердечної задушевності спілкування) – з іншого" [6]. На відміну від оркестрового складу в основі такого ансамблю лежить інша "психологічна структура", що є "...поєднанням індивідуальностей, яке в процесі виконання утворює щось якісно нове – спільний творчий акт, названий ансамблевою грою". Квартетне музикування, таким чином, передбачає особливий спосіб внутрішньомузичної комунікації, що потребує повної віддачі сил і є колективним творчим процесом.

Історична доля квартетного жанру охоплює кілька рубіжних етапів: ранній ("прикладний"), пов'язаний із музикуванням "для себе"; класичний, коли квартет виходить на концертну сцену і заявляє про себе як видовий різновид сонатно-циклічних жанрів; сучасний, пов'язаний з освоєнням нового арсеналу засобів і взаємодією з іншими типами інструменталізму. Водночас "генетична пам'ять" про

раннє квартетне музикування, зосереджене на чотирьох виконавцях-партнерах, у певному сенсі зберігається і в новітніх зразках цього жанру, як і сама емоційно-психологічна атмосфера, що склалася на ранньому етапі функціонування квартету й зумовлена просторовою та психологічною специфікою. Таким чином, М. Мимрик слушно зазначає, що для успішної роботи камерно-інструментального колективу важливе значення відіграє психологічна сумісність його учасників і наявність у них яскравих, доповнюючих один одного творчих здібностей [4, с. 103–104]. Взаємоповага, конструктивне обговорення музичних ідей і спільна відповідальність за успішну інтерпретацію твору важливі для забезпечення високого рівня виконання. Крім того, вибір репертуару безпосередньо впливає на якість ансамблевої гри: твори, що відповідають технічним можливостям учасників, сприяють більшій художній віддачі та мотивації. Згідно з дослідженням, проведеним у рамках психології виконавства, ансамблеве виконання потребує підтримки психологічної стабільності учасників для досягнення найкращого результату [8].

Досягнення ансамблевої майстерності вимагає копіткої праці, а також подолання творчих, психологічних і організаційних викликів. У колективі з'являється необхідність об'єднання музикантів, які відрізняються за обдаруванням, талантом, темпераментом, вихованням і характером. Для створення єдиної творчої концепції потрібно повне взаєморозуміння між учасниками з точки зору однакового бачення і інтерпретації обраного для вивчення твору [4, с. 103–104]. Таким чином, квартет саксофоністів, як різновид камерного ансамблю, вимагає від виконавців високого рівня індивідуальної майстерності та вміння злагоджено працювати у колективі. Однією з важливих умов досягнення професійного результату є формування цілісної інтерпретаційної версії музичного твору, яка розпочинається з особистого бачення кожного учасника й поступово трансформується у єдину виконавську концепцію ансамблю. Для цього важливе значення відіграє діалог між виконавцями, який допомагає створити колективне бачення. Репетиції виконують функцію місця для обміну інтерпретаційними ідеями, що дає змогу кожному музиканту зробити свій особистий внесок і одночасно зберегти єдність ансамблю [4].

Технічне освоєння твору варто розпочинати з детального аналізу партитури, що допомагає визначити важливі моменти інтерпретації. Також важливим завданням є розподіл партій у квартеті, зокрема визначення головної ролі першого саксофоніста, як того потребує аналіз моделей ансамблевого виконання. Перша саксофонна партія є основною у формуванні загальної концепції ансамблю. Вона визначає не тільки темп та інтерпретацію, а й задає тон для взаємодії між учасниками колективу. Перший саксофоніст, завдяки своїй технічній майстерності та організаторським здібностям, виконує головну роль у процесі розкриття художнього змісту композиції. Як слушно зазначено в дослідженнях стосовно психології музичного виконавства, саме перший саксофоніст часто ініціює виконання колективних рішень, забезпечуючи синхронність та високу якість інтерпретації. Він є ініціатором виконавських рішень, координатором колективної роботи, джерелом натхнення для колег. Його майстерність, артистизм, емоційна переконливість та знання психології партнерів сприяють ефективній організації репетиційного процесу [8].

Із початку репетиційної роботи важливо визначити загальний темп, тембровий баланс, а також характер кожної партії в контексті ансамблевого виконання. Саксофонний квартет, як і будь-який камерний ансамбль, потребує ретельної роботи над тембровою та інтонаційною єдністю. Для їх досягнення потрібно працювати не лише над власними партіями, а й взаємодією з іншими учасниками. Відтак особливу увагу треба приділяти техніці синхронної артикуляції та злагодженості у процесі виконання унісонних й октавних фрагментів. У статті P. Раша "Timing and Synchronization in Ensemble Performance" слушно зауважено, що в ансамблевому виконавстві важливою є взаємна увага до тембрових варіацій та коригування звучання на основі партій іншого музиканта [8]. Для цього треба використовувати спеціальні колективні технічні вправи, як-от виконання пасажів попарно для досягнення ідеальної інтонаційної точності, застосування техніки програвання на піанісимо для максимального тембрового збалансованого звучання, гру унісонних фрагментів через диференційоване використання динаміки і штрихів, спрямованих на уніфіковане відтворення динамічних відтінків, артикуляції та ритмічного малюнку. Саксофоністи повинні вміти чути не лише власну партію, а й загальну фактуру, гармонійно долучаючи свій голос у звучання ансамблю.

Таким чином, інтонаційно чисте інтонування потрібно досягати як у вертикальному (акордовому), так і в горизонтальному (мелодичному) зрізах фактури композиції. З огляду на це, особливу увагу варто приділяти грі в унісон і октаву, де найменші розбіжності особливо помітні. Ефективним методом є попарна робота над такими фрагментами у динамічному діапазоні p–pp.

Робота над фразуванням потребує тонкого відчуття музичної логіки та злагодженого передання мелодії між партіями учасників квартету. У випадках, коли фраза переходить від одного саксофона до іншого, важливо дотримуватись інтонаційної та динамічної єдності, уникаючи акцентів, що можуть порушити цілісність фрази.

Динамічні зміни, особливо crescendo та diminuendo, повинні бути узгоджені між усіма учасниками колективу. Солісту надається головна роль, інші ж голоси підтримують його розвиток, не "заглушуючи" його звучання створюють фон, зберігаючи баланс.

Штрихи в ансамблевому виконавстві потрібно виконувати однаково, згідно з драматургічним задумом твору. Їхня артикуляційна чіткість забезпечує однорідність звучання ансамблю. Обговорення штрихових варіантів на репетиціях сприяє глибшому усвідомленню музичного матеріалу.

Важливою складовою успішного концертного функціонування колективу є формування репертуару, у процесі вибору якого потрібно враховувати технічні можливості учасників ансамблю, їх готовність до виконання складних творів. Особливе значення має створення відповідної творчої атмосфери, що стимулює взаємне розуміння, відкритість до нових ідей, конструктивний діалог та глибоку взаємодію.

Висновки. Жанр – це багаторівнева ієрархічно вибудувана структура, що складається з різноманітних, певним чином упорядкованих і взаємопов'язаних між собою компонентів, співвідношення яких змінюється під

впливом суб'єктивних (індивідуальний стиль, світогляд і світовідчуття автора) та об'єктивних чинників (історичні та соціальні умови).

У цьому сенсі саксофонний квартет постає як жанр, що визначає проміжне місце (І. Польська) між "старими" і "новими" типами камерного ансамблю, в якому намічаються шляхи до "нової камерності" з її тенденціями до лаконізму, чіткості форми, персоніфікації кожного інструментального тембру. Його еволюційний процес віддзеркалює загальні для саксофонної музики жанрово-стильові тенденції, пов'язані з тембровим експериментуванням, розширенням жанрових меж, іностильовими впливами. Затребуваність саксофонного квартету, як і жанрів сонати, сюїти, концерту і мініатюри, була пов'язана з їхньою мобільністю, що давала змогу втілювати творчі ідеї композиторів різних національних шкіл.

Квартет саксофонів як форма камерного музикування потребує ретельного підходу до підготовки та інтерпретації музичного твору. Процес ансамблевого виконавства базується на високій технічній майстерності, злагодженості у фразуванні, динаміці та артикуляції, а також глибокій психологічній взаємодії між учасниками. Лише за умови високого рівня професійної взаємодії, відповідальності та психологічної стабільності, квартет саксофонів, як і будь-який ансамбль, може досягти художньої досконалості у своїй інтерпретації.

Перспективи подальших досліджень пов'язані із розширенням меж саксофонного квартету за рахунок взаємодії із різними жанрово-стильовими моделями, що зумовило його модифікацію, як-от синтез камерності та концертності, вплив джазової та авангардної стилістики, а також появу нових колективів.

Список використаної літератури та джерел

1. Калениченко А. П. Камерно-інструментальні ансамблі. Історія української музики : в 6 т. Т. 4 / гол. редкол. Г. Скрипник. Київ : Наук. думка, 1992. С. 265–286.

2. Калениченко А. Квартет. Українська музична енциклопедія : в 6 т. Т. 2 / гол. редкол. Г. Скрипник. Київ, 2008. С. 345–349.

3. Калениченко А. П. Музика для камерно-інструментального ансамблю. Історія української музики : в 6 т. Т. 5 / гол. ред. Г. Скрипник. Київ, 2004. С. 295–310.

4. Мимрик М. Р. Квартет саксофонів: методика та практика камерно-інструментального виконавства. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2010. № 2. С. 102–107.

5. Палійчук І. С. Український концерт для мідних духових інструментів: особливе трактування жанру. *Музична україністика: сучасний вимір* : зб. наук. статей пам'яті композитора й музикознавця, д-ра мистецтвознавства, проф. Антона Мухи / ред.-упоряд. О. Кушнірук. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. Вип. 3. С. 218–226.

6. Польська І. І. Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти : дис. ... д-ра мистецтвознав. : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво”. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 435 с.

7. Польська І. Камерний ансамбль: феноменологія жанру. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2010. Вип. 24. С. 4–14.

8. Rasch R. Timing and Synchronization in Ensemble Performance (2005) Generative Processes in Music. The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition. Oxford University Press, 2001. S. 70–90.

References

1. Kalenychenko, A. P. (1992). Kamerno-instrumental’ni ansambli [Chamber-instrumental ensembles]. In H. Skrypnyk (Ed.), Istoriya ukrayins’koyi muzyky: u shesty tomakh [History of Ukrainian music: In six volumes]. Kyiv: Nauk. dumka, 4, 265–286 [in Ukrainian].

2. Kalenychenko, A. P. (2008). Kvartet [Quartet]. In H. Skrypnyk (Ed.), Ukrayins′ka muzychna entsyklopediya: u shesty tomakh [Ukrainian Music Encyclopedia: In six volumes]. Kyiv, 2, 345–349 [in Ukrainian].

3. Kalenychenko, A. P. (2004). Muzyka dlya kamerno-instrumental’noho ansamblyu [Music for chamber-instrumental ensemble]. In H. Skrypnyk (Ed.), Istoriya ukrayins’koyi muzyky: u shesty tomakh. Kyiv: Naukova dumka, 5, 295–310 [in Ukrainian].

4. Mymryk, M. R. (2010). Kvartet saksofoniv: metodyka ta praktyka kamerno-instrumental’noho vykonavstva [Saxophone quartet: Methodology and practice of chamber-instrumental performance]. *Visnyk Derzhavnoyi akademiyi kerivnykh kadriv kul’tury i mystetstv* [Bulletin of the State Academy of Managerial Staff of Culture and Arts], 2, 102–107 [in Ukrainian].

5. Paliichuk, I. S. (2009). Ukrayins’kyy kontsert dlya midi dukhovykh instrumentiv: osoblyve traktuvannya zhanru [Ukrainian concerto for brass instruments: A special interpretation of the genre]. In O. Kushniruk (Ed.). *Muzychna ukrayinistyka: suchasnyy vymir* [Ukrainian Music Studies: A Contemporary Dimension]. Kyiv: IMFE im. M. T. Ryl’s’koho, 3, 218–226 [in Ukrainian].

6. Pol’s’ka, I. I. (2003). Kamernyy ansambl’: teoretyko-kul’turologichni aspekty [Chamber ensemble: Theoretical and culturological aspects]. Doctor’s thesis. NMAU im. P. I. Chaykovs’koho. Kyiv [in Ukrainian].

7. Pol’s’ka, I. I. (2010). Kamernyy ansambl’: fenomenolohiya zhanru [Chamber ensemble: Phenomenology of the genre]. Naukovi zbirky L’vivs’koyi natsional’noyi muzychnoji akademiyi im. M. V. Lysenka [Scientific Collections of the Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko], 24, 4–14 [in Ukrainian].

8. Rasch, R. A. (2005). Timing and synchronization in ensemble performance. In J. Sloboda (Ed.). Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition. Oxford: Oxford University Press, 70–90 [in English].

THE SAXOPHONE QUARTET IN THE GENRE SYSTEM OF CHAMBER-INSTRUMENTAL MUSIC AND PERFORMANCE

Bohao DU

Vasyl Stefanyk Carpathian National University,
Department of Ukrainian music and folk instrumental art,
57 Shevchenko Str., Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76005
e-mail: office@pnu.edu.ua

The article examines the saxophone quartet as a unique «meta-genre» of the quartet – a holistic system functioning through the interrelation of its independent components: compositional creativity and ensemble performance. It is characterized as a specific genre form within chamber-instrumental music. The evolution of the saxophone quartet is highlighted within the broader context of chamber performance, tracing its development from the earliest examples of the 19th-century to contemporary experimental forms. The study characterizes the ensemble's instrumentation and timbral palette, and the psychological and communicative aspects of interaction among performers, while outlining the genre spectrum of the saxophone quartet repertoire.

The research emphasizes that, within genre typology, the saxophone quartet synthesizes elements of the classical chamber tradition while remaining open to jazz, avant-garde, and cross-genre experimentation. Special attention is given to performance-related aspects including balance, intonational coherence, dynamic plasticity, and psychological communication between ensemble members. The article also defines the role of the saxophone quartet in the modern academic music space, particularly regarding the development of national compositional schools and performance practices. In these contexts, the synthesis of tradition and innovation shapes new creative and performative standards. The ensemble serves as a foundation for expanding the boundaries of chamber music through its unique timbral capabilities and flexibility in interacting with other instruments.

The study concludes that the saxophone quartet occupies a distinctive niche, combining technical versatility with diverse interpretative potential. Its evolutionary development throughout the 20th and early 21st centuries has been driven by continuous technical improvements to the instrument and experimental approaches by composers. These factors have enabled multifaceted expressive and stylistic exploration within chamber music. *The methodology* of the article is based on a multi-pronged approach, including: the historical method to trace the genesis of the genre; analytical and typological methods to identify the immanent features of selected examples and classify them into groups; and a general cultural approach to reconstruct the historical and stylistic context of the genre's development as a unity of compositional and performance components. *The scientific novelty* of the research lies in the systematic conceptualization of the saxophone quartet as an original genre form of chamber-instrumental music, analyzed through historical, stylistic, and aesthetic dimensions, as well as in the comprehensive exploration of the ensemble as a performing body defined by distinctive timbral-coloristic, technical, and expressive qualities.

Keywords: saxophone quartet, chamber-instrumental music, ensemble performance, genre system, saxophone, chamber ensemble.

Стаття надійшла до редколегії 18.08.2025 р.
Прийнята до друку 24.11.2025 р.
Опублікована 24.01.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2025. Вип. 27. С. 161–175
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 27. P. 161–175

УДК 78.072.04:781.5](477) “20”
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.27.2025.161-175

МІКРО- ТА МАКРОРІВНІ АНАЛІЗУ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ У ДОСЛІДЖЕННЯХ УКРАЇНСЬКИХ МУЗИКОЗНАВЦІВ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Дана ЛИСЕНКО

ORCID: https://orcid.org/0009-0006-7360-7796
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музикознавства та хорового мистецтва,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: dana.lysenko@lnu.edu.ua

Проведено аналіз сучасних тенденцій у вивченні синтезу музичного та візуальних мистецтв в українському музикознавстві початку ХХІ ст. та розвиток традицій філософського осмислення мистецтва, започаткованих концепцією Gesamtkunstwerk.

З метою формування методологічних засад аналізу сучасного мистецтва і його розвитку розглянуто два домінантні підходи до вивчення синтезу мистецтв у працях українських музикознавців зазначеного періоду: напрям художнього синтезу та синестетичний підхід. Зазначені напрями репрезентуються та інтерпретуються як різні рівні осмислення міжмистецьких взаємодій: макро- та мікрорівень, відповідно. Зроблено порівняльний аналіз підходів, окреслено їхні методологічні орієнтири, понятійний апарат і сферу застосування.

Обґрунтовано необхідність комплексного підходу до аналізу мистецьких явищ та потребу подолання фрагментарності існуючих дослідницьких моделей. У зв’язку з цим запропоновано дворівневу концепцію аналізу феномену синтезу мистецтв, яка охоплює мікрорівень, що стосується індивідуальних синестетичних асоціацій у межах елементів музичної мови; макрорівень, що стосується художньо-естетичних концепцій форми та образу.

Застосування такої моделі забезпечує інтеграцію суб’єктивного художнього сприйняття у систему міжмистецьких зв’язків, створюючи підґрунтя для подальшого розвитку музикознавчих досліджень.

На основі проведеного аналізу сформульовано висновки щодо сучасного стану та перспектив розвитку студій із проблем синтезу мистецтв в Україні. Запропонована методологічна модель може бути використана для аналізу сучасних мультимедійних форм, цифрового мистецтва та міжкультурних діалогів, у межах яких музика і візуальні образи взаємодіють у нових форматах. Проведене дослідження сприяє формуванню цілісного уявлення про синтез мистецтв як складний, багаторівневий феномен сучасної художньої практики.

У цьому контексті проаналізовано потребу подальшого осмислення синтезу мистецтв як динамічного процесу, зумовленого змінами культурного середовища та

© Лисенко Дана, 2025

технологічного прогресу. Застосований підхід сприяє розширенню меж музикознавчого аналізу та його інтеграції у ширший гуманітарний дискурс.

Ключові слова: синтез мистецтв, синестезія, синопсія, українське музикознавство, музичне мистецтво, візуальні мистецтва, образотворче мистецтво, програмність.

Проблема синтезу мистецтв, зокрема музичного та візуальних, набуває все більшої актуальності в сучасному гуманітарному дискурсі. Зростання інтересу до міжмистецьких взаємодій зумовлене як розвитком мистецтв, так і еволюцією інтелектуальних парадигм, що сприяє виникненню нових естетичних практик та пошуку альтернативних форм художнього вираження. Українське музикознавство не є винятком: кількість досліджень, присвячених феномену синтезу, стрімко зростає.

Незважаючи на значну кількість публікацій, в українському музикознавстві досі не сформовано єдиної методологічної платформи для аналізу синтезу музичного та візуальних мистецтв. Більшість дослідників зосереджуються або на аналізі візуальних аспектів музики, або на вивченні синестетичних явищ, що не дає можливості сформувати цілісне уявлення про цей феномен. У зв'язку з цим, існує потреба в систематизації наявних знань та обґрунтуванні інтегрованої методологічної основи, яка б поєднала існуючі підходи.

Метою статті є формування цілісного уявлення про дослідження синтезу музичного та візуальних мистецтв у сучасному українському музикознавстві. Зокрема, визначаємо такі завдання:

- виявити домінуючі тенденції в дослідженні синтезу музичного та візуальних мистецтв в українській музикології початку XXI ст;
- проаналізувати особливості синестетичного та художньо-синтетичного підходів, визначивши їхні концептуальні основи, понятійний апарат та рівні аналізу (мікро- та макрорівні);
- аргументувати необхідність інтеграції синестетичного напряму та напряму художнього синтезу для створення комплексної методологічної основи дослідження синтезу мистецтв;
- окреслити перспективи подальших розвідок у цій галузі шляхом обґрунтування нової методологічної структури, що ґрунтується на аналізі взаємодії мікро- та макрорівнів.

Об'єктом дослідження є сучасні українські музикознавчі праці з проблеми синтезу музичного та візуальних мистецтв.

Предметом дослідження є теоретичні підходи, методології та концепції українських музикознавців для аналізу та інтерпретації синтезу музичного та візуальних мистецтв.

Методи дослідження: *вивчення літератури* (систематичне опрацювання наукових статей, дисертацій українських музикознавців та інших джерел); *порівняльний аналіз* (порівняння різних підходів до дослідження синтезу мистецтв в українському музикознавстві), *системний аналіз* (створення цілісної картини досліджень, виявлення тенденцій та закономірностей).

Основним напрямом, на основі якого згодом формується поняття синтезу мистецтв, обґрунтовано вважається романтизм. Саме в цей час, з появою концепції Gesamtkunstwerk, прагнення до об'єднання різних видів художньої творчості набуло філософського та естетичного обґрунтування. Зазначена ідея стала важливим принципом і згодом трансформувалась у виразну наукову тенденцію.

Уже у XX ст. концепцію трансформовано у виразну тенденцію, що стала однією із головних у розвитку мистецької практики. Дослідники О. Фрайт [22], Л. Маловицька [12,13], К. Лозенко [11], Є. Пахомова [16–18] підкреслюють важливість синтезу мистецтв у музиці, відзначаючи активне використання композиторами художньо-музичних відповідностей, візуальних образів, елементів та технік інших видів мистецтва.

Синестетичний напрям в українському просторі з'являється на перетині музикознавства та психології. Він зосереджений на мікрорівні аналізу, що дає можливість поглиблено вивчати індивідуальні особливості сприйняття та творчості митців. "Синестезію тлумачать також як «співпереживання», «співчуттєвість», наголошуючи на її змісті, як міжпочуттєвій асоціації – багаторівневій системі, яка сприяє формуванню метафоричного мислення" [13, с. 2].

Особливе зацікавлення викликає творчість Лесі Дичко, чиї синестетичні відчуття яскраво відображаються у її музичних творах. Є. Пахомова аналізує синестезійні прояви в її хорових операх "Золотослов" і "Різдвяне дійство" [17], звертаючи увагу на взаємозв'язок між музикою і візуальними образами, що їх описувала композиторка. Науковиця також вивчає механізми синтезу різних видів мистецтв, зокрема візуальних і музичних, досліджуючи прояви синестезії, синтезу та екфразису у творчості українських композиторів. Це свідчить про те, що синестезія може бути потужним інструментом для створення оригінальних та емоційно насичених музичних творів.

Тривалий час синестезію, що проявляється у понад 75 різних формах [9, с. 66], вважали лише вродженою психологічною особливістю, властивою лише 4% осіб на планеті [25]. Однак у науковій літературі все частіше утверджується теза про можливість формування синестезії впродовж життя. Однією із перших в українському музикознавстві про вірогідність розвитку синестетичного сприйняття через підвищену чутливість індивіда зауважує Л. Маловицька. Вона стверджує, що "… саме гіперчутливість сприяє розвиненню здібностей творчої особистості у бік синестетичного сприймання навколишньої дійсності, тобто здатності до формування у неї власних оригінальних синестезій" [13, с. 34].

Пахомова Є. розвиває та обґрунтовує цю тезу, поділяючи синестезію на вроджену (імпліцитну) та набуту (експліцитну). Вона зазначає, що експліцитна синестезія є близькою до понять "синтез мистецтв" та "діалог видів мистецтв" [16, с. 38–39]. Проте таке порівняння, на нашу думку, послаблює структурну чіткість музичного аналізу. На мікрорівні розгдядається синестезія, фокусуючись на основоположних елементах музичної канви (звук, тональність), тоді як ідеї на макрорівні екстраполюються поняттями художнього синтезу та екфразису за допомогою концептуальних структур.

Закономірно, така організація аналізу музичних творів формує мікро- та макрорівні, які не заперечуються одне одному, але у взаємодії яких відбувається глибше розкриття втіленого образу.

Нову перспективу на феномен синестезії подає К. Лозенко. Вона ввела в український дискурс поняття когнітивної синестезії, яке визначає "особливу форму міжчуттєвих зв'язків, що актуальна у музичному мистецтві для кожної ланки комунікативної тріади "композитор–виконавець–слухач»" [11, с.14]. Хоча її концепція ближча до синестетичного напряму, однак вона перша серед вітчизняних музикознавців виходить за межу, що відокремлює індивідуальне сприйняття від ширшого культурного контексту. Науковиця пропонує визначати поняття когнітивної синестезії на трьох рівнях:

- як спосіб самовираження у творчості, що базується на невербальному художньому мисленні;
- як спосіб пізнання, що опирається на інтеграцію сенсорних систем та мислення;
- як механізм інтерпретації та осягнення смислових аспектів музичних творів Новітнього часу [11, с. 14].

Поряд з аналізом творчості конкретних композиторів, завдяки синестетичному напряму також досліджуються психологічні механізми, які лежать в основі взаємозв'язку між кольором та звуком. Л. Маловицька наголошує, що психологічні особливості митця значною мірою впливають на його музичну мову, а синестезія є головним інструментом у розумінні зв'язків між різними видами відчуттів. К. Лозенко вводить поняття "когнітивна синестезія", досліджуючи її як психологічний феномен, за допомогою якого можна глибше осягати музичні твори як митцям, так і виконавцям та слухачам.

Завдяки дослідженням західних колег, таких як П. Ліндборг, А. Фрідберг, Дж. Барб'єр, М. Відаль, М. Ціунта та Д. Цельнер, в українських розвідках все більше уваги приділяється ролі емоцій у взаємозв'язку між кольором та музикою. У цьому контексті А. Міненко [13, 14] досліджує об'єктивні закономірності та зв'язок між звуком і кольором, зокрема акцентуючи на тому, що синестезія є експериментальною знахідкою для тромбонового мистецтва, яка проявляється як особлива здатність відчувати колір і звук в єдиному сприйнятті. Водночас у попередніх працях [9] ми з'ясували, що вплив музичного мистецтва на творчий процес та естетичні уявлення художників проявляється у широкому спектрі форм. Обидва автори, кожен у своєму дослідженні, вивчають, як емоційні переживання можуть бути посередниками між слуховими та зоровими відчуттями, створюючи цілісний художній образ. Таким чином, синестетичний напрям в українському музикознавстві не обмежується лише аналізом творчості окремих композиторів, а охоплюється широким колом питань, пов'язаних з психологічними аспектами музичного сприйняття та творення.

Напрям художнього синтезу, на противагу синестетичному, ґрунтується на філософських, естетичних та семіотичних підходах та фокусується на аналізі музичного твору в контексті інших видів мистецтва. Цей напрям оперує на макрорівні аналізу. Він характеризується більш широким і різноманітним тезаурусом, який охоплює поняття, запозичені з різних галузей мистецтва та

філософії. Як зазначав український музикознавець О. Козаренко, "…необхідне зараз «вгризання в семантику» музичної матерії для розуміння процесів, що її наповнюють, є, очевидно, лишень першою сходинкою до розкриття інтегрального змісту твору мистецтва (виконаного чи написаного), а відтак – розкриття певної його ролі у безкінечному процесі «духовного пригодництва»..." [7, с. 5].

Вежневець І. розглядає музику як учасника діалогу мистецтв, де кожен вид мистецтва збагачує розуміння іншого. Нові перспективи для інтерпретації музичного твору як частини ширшого культурного контексту розкриваються через філософське осмислення багатоспрямованого мистецького діалогу. Також дослідниця вводить поняття екфразису, яке згодом розширює Д. Купіна [8]. Вона вивчає феномен екфразису, що передбачає трансформацію візуальних творів мистецтва в музичні форми. Д. Купіна вбачає у екфразисі поєднання елементів інтертекстуальності та інтермедіальності, розширюючи філософські горизонти музикознавчих досліджень. Підкреслюючи можливість переходу музичного матеріалу в інші мистецькі середовища, Д. Купіна вводить поняття трансмедіалізації. Завдяки цьому підходу музика постає не як ізольоване явище, а як динамічна частина ширшого міждисциплінарного діалогу, що зближує різні види мистецтва в єдиному культурному просторі.

Посікіра-Омельчук Н. розробляє концепцію звукописної моделі [19], використовуючи апарат семіотики для аналізу музичних текстів. Це допомагає дослідити передавання музикою візуальних образів та інших художніх сенсів. Н. Ліва [10] досліджує семантичні константи, які лежать в основі музичної мови. М. Герега [4] досліджує етнохарактерну та візуальну інтертекстуальність у фортепіанній музиці, використовуючи філософські підходи до міжвидового аналізу мистецтва.

Для наочної ілюстрації та обґрунтування запропонованого підходу було розроблено методологічну модель, візуалізовану в таблиці (див. Додаток А). Ця таблиця є спрощеною моделлю для аналізу та візуалізації зв'язку між мікро- та макрорівнями. Уся нелінійність цього процесу не відображається, а лише ілюструється основний напрям переходу – від індивідуального досвіду до універсальних художніх концепцій. Метафоричними термінами, використаними в колонці, "Процес окреслює «місток» між двома рівнями, а не представляється самостійна наукова концепція. Важливо зазначити, що «воління» до синтезу, синергії мистецтв є природним, оскільки синтетичним є саме художнє мислення" [16, с. 40]. Таким чином, зв'язок між цими рівнями не розглядається як простий, односпрямований процес.

У реальності існує складний зворотний зв'язок, де макрорівневі художні та культурні концепції можуть, своєю чергою, впливати та формувати індивідуальні синестетичні відчуття. Наприклад, усталена в культурі естетика акварелей, з її прозорістю і легкістю, може слугувати рамкою, в межах якої композитор-синестет усвідомлюватиме свої власні відчуття, і це, своєю чергою, визначить його вибір засобів вираження, що імітують властивості цього художнього жанру. В образотворчому мистецтві акварелі мають чітко визначені художні властивості: вони асоціюються з прозорістю, легкістю, плавними переходами кольору та нечіткими контурами. Це вже існуюча в культурі

концепція, яка є зрозумілою для широкого загалу. Композитор-синестет обізнаний з візуальними властивостями акварелей. Його особисте, синестетичне відчуття (наприклад, відчуття "прозорості" від високих струнних інструментів) не є просто абстрактною асоціацією.

Завдяки усталеному поняттю "акварельності" в культурі композитор отримує рамку та метафору для свого відчуття. Він починає усвідомлювати, що його особиста асоціація "прозорості" ідеально підходить для створення твору, що імітує техніку акварельного живопису. Культурна концепція надає особистому відчуттю сенс. В результаті замість того, щоб просто використати "прозорі" акорди у випадковому творі, композитор свідомо створює з них музичну картину, яка вписується в жанр. Наприклад, він пише камерну п'єсу для флейти та струнних, де використовує тремоло, плавні glissando та легке оркестрування, що відтворює візуальну естетику акварелей. Таким чином, цей процес ілюструє, як може виникати набута синестезія. Його індивідуальні враження стають не просто особливістю сприйняття, а цільовим інструментом, керованим культурною концепцією. Оскільки запропонована модель базується на розмежуванні рівнів аналізу, подальшим дослідженням продемонстровано, що поділом на мікро- та макрорівні зумовлюється й значними відмінностями в понятійному апараті, яким оперують ці два напрями.

У синестетичному напрямі оперується відносно вужчим, але специфічним тезаурусом, зосередженим на феномені синестезії та пов'язаних з ним поняттях. До основних термінів цього напряму належать: синестезія, синопсія, міжчуттєві асоціації та когнітивна синестезія [11]. За допомогою цих термінів досліджуються індивідуальні особливості сприйняття та їхній вплив на музичну творчість. Синестетичний підхід у дослідженні взаємозв'язку музики та візуальних мистецтв базується на аналізі елементарних та основоположних категорій, таких як колір і звук, або колір і тональність. Цей напрям ґрунтується на особливому сприйнятті митців-синестетів, для яких взаємозв'язок між відчуттями в різних сенсорних сферах стає цілісною системою поглядів.

На противагу першому, напрям художнього синтезу характеризується більш широким і різноманітним тезаурусом, яким охоплюються поняття, запозичені з різних галузей мистецтва та філософії. Загальною категорією, яка позначає синтез різних мистецтв, є інтермедіальність. Е. Циховська стверджує, що це поняття з'явилося у 90-х роках XX ст. як переродження ідей "Gesamtkunstwerk" та синтезу мистецтв [23, с. 49]. У ширшому контексті інтермедіальність охоплюється низкою понять, якими деталізуються різні її прояви, зокрема:

– *музичний екфразис* (І. Вежневець, Д. Купіна). І. Вежневець у своїй дисертації застосовує це поняття для аналізу жанру "музичного портрета", а Д. Купіна розглядає екфразис в українській органній творчості, зокрема на прикладі твору Богдани Фроляк, натхненної скульптурою Пінзеля. Цей метод також відзначається як "переведення твору візуального мистецтва у знакову площину музики" та поєднує риси інтертекстуальності та інтермедіальності. Я. Юхимук зазначає: "екфразис/екфраза – мистецький прийом, в основі якого лежить принцип інтерсеміотичного перекладу і який поєднує риси

інтертекстуальності (цитування; наслідування стилю, форм) *та інтермедіальності* (взаємодія споріднених видів мистецтв)" [24, с. 156];

– *звукописна модель* (Н. Посікіра-Омельчук). Розглядають як таку, що спрямована на дослідження "звукозображальних та колористичних характеристик" у фортепіанних мініатюрах Миколи Колесси та Василя Барвінського;

– *концептуальний синтез* (А. Чібалашвілі). Дослідження А. Чібалашвілі зосереджені на проявах зазначеного явища в камерній музиці;

– *візуальна інтертекстуальність* (М. Герега). Це поняття розглядає Марія Герега, зокрема у контексті фортепіанного циклу І. Шамо "Гуцульські акварелі".

Накопичення та розвиток цих понять створює міцний методологічний фундамент для подальшого комплексного аналізу, що дає змогу вийти за рамки музикоцентричного підходу та поєднати різні методи для вивчення художнього синтезу. Їхнє осмислення здійснюється через семіотику, у межах якої їх розглядають як акти "міжсеміотичного перекладу".

Однак важливо бути точними у термінологічній площині. Хоча поняття "інтертекстуальність" інколи застосовують для міжмистецьких зв'язків, воно за своєю суттю є надто пов'язаним із текстом та літературою. Застосування цього поняття буде точним в тому випадку, якщо говорити про цитування інших музичних мотивів чи уривків у музичному творі. На противагу цьому, "інтермедіальність" є більш універсальним і точним поняттям. Завдяки цьому забезпечується можливість опису взаємодії між такими різними медіумами, як музика та візуальні мистецтва, з урахуванням їхньої природи. Осмислення цих понять відбувається через семіотику, у межах якої їх розглядають як акти міжсеміотичного перекладу.

Такий широкий спектр понять використовують для аналізу музичних творів у контексті різних культурних і мистецьких явищ, завдяки чому музика наближається до образотворчого мистецтва та літератури. Особливу увагу Н. Лівою зосереджено на тенденції використання музичними критиками образотворчих епітетів, що зумовлює подальше поглиблення засад синтезу. У напрямі художнього синтезу аналіз програмної концепції твору часто розглядають як початкову стадію, на якій визначаються його інтермедіальні зв'язки з іншими мистецькими формами.

Однак коли йдеться про успадкування та розвиток традицій, синестетичні ідеї не отримують значного розвитку через їхню прив'язаність до індивідуальних особливостей митців і їх особистого бачення світу. Мистецтво, створене на основі синестетичних відчуттів, розглядають як унікальне явище, яке не має широкого наслідування або поширення серед наступників. Це пов'язано з тим, що такі концепції важко передати іншим або адаптувати для сприйняття широкої аудиторії, оскільки вони залежать від індивідуальних психологічних та емоційних характеристик особи, яка їх створила.

Варто зауважити, що у дослідженнях не простежується систематичного наслідування кольорових відповідностей синестетів іншими митцями, за винятком випадків, коли використовують загальноприйняті семантичні значення кольору. Однак згадуються незначні винятки з цього правила. Значна

частина спадщини Л. Дичко представлена жанром фрески, особливістю якого є використання сонорно-колористичних можливостей гармонії. Ідея фрески як жанру втілена у хорових концертах "Французькі фрески" (1995), "Іспанські фрески" (1996–1999), "Швейцарські фрески" (2002) і розвивається у творчості інших композиторів, таких як А. Сташевський ("Давньокиївські фрески", 2005) та С. Турнєєва (симфонічні фрески,"Тарас Бульба", 2012).

Водночас жанр фрески не є новим у музичній практиці. Він втілений у творчості Б. Мартіну у "Фресках П'єро дела Франческа" (1955), Л. Грабовського у "Симфонічних п'єсах" (1961), В. Кікти у концертній симфонії для арфи з оркестром "Фрески Софії Київської" (1972) та І. Карабиця в опері-ораторії "Київські фрески" (1983 р., сценарій Б. Олійника). Приклади свідчать про те, що Л. Дичко не є засновницею цього жанру, а радше розвиває традиції, започатковані її попередниками. Таким чином, застосування Л. Дичко жанру фрески є адаптацією наявних музичних концепцій у власній творчості, що свідчить про послідовність ідейних запозичень та не може слугувати доказом створення синестетами стійкої музичної традиції. Загалом концепції втілення аналогій кольору та звуку, кольору та тональності залишаються обмеженими через індивідуальний характер їх прояву.

На відміну від синестетичних підходів, ідеї митців у художньому синтезі часто є відгуком і розвитком їхніх послідовників. Візуальне та музичне мистецтво взаємозбагачуються і завдяки цьому надихаються на створення нових форми і концептуальних рішень. У цьому контексті мистецтво має здатність до саморозвитку, де особисті враження, такі як у синестетів, трансформуються у концептуальні ідеї, що мають ширший вплив і розповсюдження. Прикладом цього є жанри фрески, симфонічних поем, картин та акварелей, які знайшли розвиток у творчості багатьох українських композиторів. Жанр музичних акварелей використовували у своїх творах зокрема М. Вериківський, В. Кирейко, Ю. Іщенко, О. Герасименко, В. Камінський, М. Кармінський, В. Губа та ін.

Висновки. Отже вивчення синестезії є відносно новим напрямом в українському музикознавстві, тоді як дослідження взаємозв'язку музики та візуального мистецтва мають більш тривалу історію. Проблема недостатньої структурованості концепцій синтезу візуального та музичного мистецтв зумовлена фрагментарністю досліджень, автори яких часто зосереджуються лише на окремих аспектах цього феномену. Відсутність системного підходу, що охоплював би як аналіз візуальних образів та елементів у музиці, так і дослідження синестетичних явищ, не дає змоги сформувати цілісне уявлення про взаємодію цих видів мистецтв. Для систематизації знань було розроблено авторську методологічну модель (див. Додаток А), що базується на аналізі мікро- та макрорівнів. Ця модель дала змогу подолати фрагментарність підходів та об'єднати синестетичний і художній напрями в єдину систему аналізу. Інтеграція синестетичного досвіду в дослідженнях синтезу мистецтв відкриває нові перспективи, що виходять за межі традиційних аналізів. Поєднання цих дослідницьких перспектив є необхідною умовою для розкриття багатогранності феномену синтезу та визначення його ролі в контексті сучасного мистецтва.

У статті методологічну основу розглянуто як особливо актуальну в умовах швидкого розвитку сучасних технологій. Вона дає змогу осмислювати нові міжмедійні форми, де музика і візуальні образи взаємодіють у цифровій сфері (наприклад, у віртуальній реальності, мультимедійних проєктах та мистецтві, створеному штучним інтелектом). Крім того, таку методологію використовують для розширення дослідницьких горизонтів шляхом аналізу міжкультурних взаємодій, у межах яких візуальні символи однієї культури втілюються у звукових формах іншої, що відкриває нові можливості для міждисциплінарного діалогу.

Отже, у сучасних підходах для вивчення синестезії в музичному мистецтві продемонстровано її складність і багатогранність, що зумовлює необхідність подальшого розвитку теоретичних та практичних досліджень у цій сфері.

Список використаної літератури та джерел

1. Вежневець І. Л. Музичний портрет як художня форма французької вокальної культури XX століття : дис. … канд. мистецтвознав. : 26.00.01 – теорія та історія культури. Київ, 2019. 210 с.

2. Вежневець І. Л. Екфразис синтезу мистецтв в жанрі музичного портрету. WORLD SCIENCE. 2018. № 1 (29), Vol. 6. С. 84–88.

3. Вежневець І. Л. Інтермедіальність і проблеми інтерпретації вокального циклу “Коротка соломинка” Ф. Пуленка. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць. Київ, 2021. Вип. 39. С. 101–106.

4. Герега М. М. Етнохарактерна та візуальна інтертекстуальність у фортепіанному циклі Ігоря Шамо “Гуцульські акварелі”. Музикознавчий універсум : наук. зб. / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. Вип. 41. С. 60–71.

5. Довжинець І. Г. Відтворення пленерних ефектів у фортепіанній музиці : автореф. дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.03 – муз. мистецтво. Одеса, 2006. 16 с.

6. Касаткіна О. М. Тональність як засіб виразності (емоційно-колористична складова тональності). *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.* Серія : Педагогічні науки. 2017. № 2 (307). Ч. 2. С. 69–80.

7. Козаренко О. Філософія музики як необхідна складова сучасної мистецької освіти. *Вісник Львівського університету*. Серія : Мистецтвознавство. Львів, 2012. Вип. 11. С. 3–7.

8. Купіна Д. Д. Музичний екфразис в українській органній творчості (на прикладі “Звучання Пінзеля” Богдани Фроляк). Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. 2022. № 133. С. 83–92. DOI: 10.31318/2522-4190.2022.133.257320.

9. Лисенко Д. А. Аспекти впливу музичного мистецтва на творчість художників кінця XIX–XX століть. *Вісник Львівського університету*. Серія : Мистецтвознавство. Львів, 2023. Вип. 24. С. 66–74.

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

11. Лозенко К. Синестезія як спосіб осягнення смислу музичного твору: теорія і практика XX – початку XXI століть : автореф. дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.03 – муз. мистецтво. Харків, 2016. 19 с.

12. Маловицька Л. Звук і колір: феномен синестезії у творчому мисленні генія-митця. Актуальні проблеми сучасної філософії та науки: творче, критичне і практичне мислення : зб. наук. праць (за матеріалами II міжвуз. наук.-теор. Конф. від 23 грудня 2009 року) / за заг. ред. О. П. Поліщук. Житомир : Житомирський державний центр науково-технічної і економічної інформації, 2009. С. 55–58.

13. Маловицька Л. Парадоксальні властивості художньо-образного мислення генія: вплив синестезії на творчий процес. *Історія. Філософія. Релігієзнавство*. 2010. № 1–2. С. 32–37.

14. Міненко А. В. Музично-виконавські особливості тромбонового мистецтва XIX–XXI століть : дис. … д-ра філософії : 025 – муз. мистецтво / Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка. Львів, 2025. 218 с.

15. Міненко А. В. Синестезія в музиці на прикладі "Кольорів" Б. Аппермонта для тромбону з оркестром/фортепіано. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 3. С. 300–307.

16. Пахомова Є. Синестезійні аспекти композиторського мислення Лесі Дичко (на прикладі хорових опер "Золотослов" та "Різдвяне дійство") : дис. … канд. мистецтвознав. : 26.00.01 – теорія та історія культури (мистецтвознавство). Київ, 2018. 176 с.

17. Пахомова Є. Синестезія в оперному театрі Лесі Дичко (на прикладі опер "Золотослов" та "Різдвяне дійство"). Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. праць молодих вчених. Дрогобич : Вид. дім "Гельветика", 2015. Вип. 11. С. 85–92.

18. Пахомова Є. Синтез і синестезія у творчості українських композиторів другої половини XX – початку XXI століття. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2017. № 1 (34). С. 101–110.

19. Посікіра-Омельчук Н. М. Трансформація засад живопису у західноукраїнській фортепіанній музиці XX століття : автореф. дис. … канд. мист. : 17.00.03 – муз. мистецтво. Львів, 2021. 24 с.

20. Рудик, Г. Б. Абстрактний живопис і музика: підстави паралелей. Наукові записки НаУКМА. Київ, 2000. Т. 18: Спец. вип. С. 100–104.

21. Фадєєва К. В. Світломузичний синтез у композиторській творчості: аналітичний огляд. Культура і мистецтво у сучасному світі. Київ : Київський національний університет культури і мистецтв, 2015. № 16. С. 190–197.

22.Фрайт О. В. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці : автореф. дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.03 – муз. мистецтво. Київ, 2000. 16 с.

23. Циховська Е. Теоретичні дилеми поняття інтермедіальності. *Слово і час.* 2014. № 11. С. 49–59. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/sich_2014_11_8.

24. Юхимук, Я. В. Екфразис як функціональна складова інтермедіальності та інтертекстуальності. Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу "Києво-Могилянська академія"]. Серія : Філологія. Літературознавство. Миколаїв, 2015. Т. 259, Вип. 247. С. 155–160. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npchdufl_2015_259_247_31.

25. Simner J. Why are there different types of synesthete? Frontiers in Psychology. 2013. Vol. 4, Art. 00558. DOI: 10.3389/fpsyg.2013.00558. URL: https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2013.00558/full

References

1. Vezhnevets, I. L. (2019). Muzychnyi portret yak khudozhnia forma frantsuzkoi vokalnoi kultury XX stolittia [Musical portrait as an artistic form of French vocal culture of the XX century]: dys. … kand. mys. : 26.00.01 – teoriia ta istoriia kultury. Kyiv.

2. Vezhnevets, I. L. (2018). Ekfrazys syntezu mystetstv v zhanri muzychnoho portretu [Ekphrasis of the synthesis of arts in the genre of musical portrait]. WORLD SCIENCE, 1 (29), 6, 84–88.

3. Vezhnevets, I. L. (2021). Intermedialnist i problemy interpretatsii vokalnoho tsyklu "Korotka solomynka" F. Pulenka [Intermediality and problems of interpretation of the vocal cycle "La Courte Paille" by F. Poulenc]. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. prats. Kyiv, 39. 101–106.

4. Hereha, M. M. (2017). Etnokharakterna ta vizualna intertekstualnist u fortepiannomu tsykli Ihoria Shamo "Hutsulski akvareli" [Ethno-character and visual intertextuality in Ihor Shamo's piano cycle "Hutsul watercolors"]. *Muzykoznavchyi universum*: nauk. zb. / Lviv. nats. muz. akad. im. M. V. Lysenka. Lviv, 2017. 41, 60–71.

5. Dovzhynets, I. H. (2006). Vidtvorennia plenernykh efektiv u fortepiannii muzytsi [Reproduction of plein air effects in piano music]: avtoref. dys. … kand. myst.: 17.00.03 – muz. mystetstvo. Odesa.

6. Kasatkina, O. M. (2017). Tonalnist yak zasib vyraznosti (emotsiino-kolorystychna skladova tonalnosti) [Tonality as a means of expression (emotional and coloristic component of tonality)]. *Visnyk Luhanskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka*. Seriia: Pedahohichni nauky, 2 (307), 2, 69–80.

7. Kozarenko, O. (2012). Filosofiia muzyky yak neobkhidna skladova suchasnoi mystetskoi osvity [Philosophy of music as a necessary component of modern art education]. *Visnyk Lvivskoho universytetu*. Seriia: Mystetstvoznavstvo. Lviv, 11, 3–7.

8. Kupina, D. D. (2022). Muzychnyi ekfrazys v ukrainskii organnii tvorchosti (na prykladi "Zvuchannia Pinzelia" Bohdany Froliak) [Musical ekphrasis in Ukrainian organ creativity (on the example of Bohdana Froliak's "Sound of Pinzel")]. Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 133, 83–92. 10.31318/2522-4190.2022.133.257320.

9. Lysenko, D. (2023). Aspekty vplyvu muzychnoho mystetstva na tvorchist khudozhnykiv kintsia KhIKh–KhKh stolit [Aspects of the influence of musical art on

the creativity of artists of the late XIX–XX centuries]. *Visnyk Lvivskoho universytetu*. Seriia: Mystetstvoznavstvo. Lviv, 24, 66–74.

10. Liva, N. V. (2013). Fenomen tonalnosti u konteksti vzaiemopronyknennia zasobiv vyraznosti yevropeiskoi muzyky ta zhyvopysu: KhIKh–KhKh stolittia [The phenomenon of tonality in the context of interpenetration of means of expression of European music and painting: XIX–XX centuries]. *Kultura i suchasnist* : almanakh. Kyiv: Milenium, 2, 115–122.

11. Lozenko, K. (2016). Synesteziia yak sposib osiahnennia smyslu muzychnoho tvoru: teoriia i praktyka XX – pochatku KhKhI stolit [Synesthesia as a way of comprehending the meaning of a musical work: theory and practice of the XX – beginning of the XXI centuries]: avtoref. dys. … kand. myst.: 17.00.03 – muz. mystetstvo. Kharkiv.

12. Malovytska, L. (2009). Zvuk i kolir: fenomen synestezii u tvorchomu myslenni heniia-mytstia [Sound and color: the phenomenon of synesthesia in the creative thinking of a genius-artist]. *Aktualni problemy suchasnoi filosofii ta nauky: tvorche, krytychne i praktychne myslennia: zb. nauk. prats* (za materialamy II mizhvuzivskoi naukovo-teoretychnoi konferentsii vid 23 hrudnia 2009 roku) / za zah. red. O. P. Polishchuk. Zhytomyr: Zhytomyrskyi derzhavnyi tsent naukovo-tekhnichnoi i ekonomichnoi informatsii, 55–58.

13. Malovytska, L. (2010). Paradoksalni vlastyvosti khudozhno-obraznoho myslennia heniia: vplyv synestezii na tvorchyi protses [Paradoxical properties of the artistic and imaginative thinking of a genius: the influence of synesthesia on the creative process]. *Istoriia. Filosofiia. Relihiieznavstvo*, 1–2, 32–37.

14. Minenko, A. V. (2025). Muzychno-vykonavski osoblyvosti trombonovoho mystetstva KhIKh–KhKhI stolit [Musical and performing features of trombone art of the XIX–XXI centuries]: dys. … d-ra filosofii: 025 Muzychne mystetstvo / Lviv. nats. un-t im. Ivana Franka. Lviv.

15. Minenko, A. V. (2023). Synesteziia v muzytsi na prykladi “Koloriv” B. Appermonta dlia trombonu z orkestrom/fortepiano [Synesthesia in music on the example of B. Appermont’s “Colors” for trombone with orchestra/piano]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 3, 300–307.

16. Pakhomova, Ye. (2018). Synesteziini aspekty kompozytorskoho myslennia Lesi Dychko (na prykladi khorovykh oper “Zolotoslov” ta “Rizdviane diistvo”) [Synesthetic aspects of Lesia Dychko’s compositional thinking (on the example of the choral operas “Zolotoslov” and “Rizdviane Diistvo”)]: dys. … kand. myst. : 26.00.01 – teoriia ta istoriia kultury (mystetstvoznavstvo). Kyiv.

17. Pakhomova, Ye. (2015). Synesteziia v opernomu teatri Lesi Dychko (na prykladi oper “Zolotoslov” ta “Rizdviane diistvo”) [Synesthesia in the opera theater of Lesia Dychko (on the example of the operas “Zolotoslov” and “Rizdviane Diistvo”)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuz. zb. nauk. prats molodykh vchen*. Drohobych: Vydavnychyi dim “Helvetyka”, 11, 85–92.

18. Pakhomova, Ye. (2017). Syntez i synesteziia u tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv druhoi polovyny XX – pochatku KhKhI stolittia [Synthesis and synesthesia in the creativity of Ukrainian composers of the second half of the XX – beginning of the XXI century]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 1 (34), 101–110.

19. Posikira-Omelchuk, N. M. (2021). Transformatsiia zasad zhyvopysu u zakhidnoukrainskii fortepiannii muzytsi XX stolittia [Transformation of painting principles in Western Ukrainian piano music of the XX century]: avtoref. dys. … kand. myst.: 17.00.03 – muz. mystetstvo. Lviv.

20. Rudyk, H. B. (2000). Abstraknyi zhyvopys i muzyka: pidstavy paralelei [Abstract painting and music: grounds for parallels]. *Naukovi zapysky NaUKMA*. Kyiv, 18: Spets. vyp., 100–104.

21. Fadeieva, K. V. (2015). Svitlomuzychnyi syntez u kompozytorskii tvorchosti: analitychnyi ohliad [Light-musical synthesis in compositional creativity: analytical review]. *Kultura i mystetstvo u suchasnomu sviti*. Kyiv: Kyivskyi natsionalnyi universytet kultury i mystetstv, 16, 190–197.

22. Frait, O. V. (2000). Osoblyvosti vtilennya pryntsypu prohramnosti v ukrainskii fortepiannii muzytsi [Features of embodying the principle of programmatism in Ukrainian piano music]: avtoref. dys. … kand. myst.: 17.00.03 – muz. mystetstvo. Kyiv.

23. Tsykhovska, E. (2014). Teoretychni dylemy poniattia intermedialnosti [Theoretical dilemmas of the concept of intermediality]. *Slovo i chas*, 11, 49–59. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/sich_2014_11_8.

24. Yukymuk, Ya. V. (2015). Ekfrazys yak funktsionalna skladova intermedialnosti ta intertekstualnosti [Ekphrasis as a functional component of intermediality and intertextuality]. Naukovi pratsi [Chornomorskoho derzhavnoho universytetu imeni Petra Mohyly kompleksu “Kyievo-Mohylianska akademiia”]. Seriia: Filolohiia. Literaturoznavstvo. Mykolaiv, 259, 247, 155–160. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npchdufl_2015_259_247_31

25. Simner, J. (2013). Why are there different types of synesthete? Frontiers in Psychology. Vol. 4, Art. 00558. DOI: 10.3389/fpsyg.2013.00558. Retrieved from https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2013.00558/full.

MICRO- AND MACRO-LEVEL APPROACHES TO ART SYNTHESIS IN EARLY TWENTY-FIRST-CENTURY UKRAINIAN MUSICOLOGICAL STUDIES

Dana LYSENKO

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

The synthesis of the arts, particularly the interaction between musical and visual domains, has become increasingly relevant in contemporary humanities. The burgeoning scholarly interest in inter-art interactions within Ukrainian musicology is driven by both artistic evolution and the search for new forms of aesthetic expression. Despite a substantial increase in publications, a unified methodological platform for analyzing this synthesis

remains insufficient. Most researchers focus either on visual aspects in music or on synesthetic phenomena, which prevents a holistic understanding of the phenomenon.

This research aims to systematize existing knowledge and establish an integrated methodological framework that unifies two dominant scholarly approaches. The study employs a systematic review of scholarly literature (including articles and dissertations), as well as comparative and structural analysis to create a comprehensive picture of the research landscape. The article examines the theoretical approaches, methodologies, and concepts used by Ukrainian musicologists to interpret the synthesis of musical and visual arts.

The article analyzes two dominant scholarly approaches: the synesthetic approach and the artistic synthesis approach. The former is centered on micro-level analysis, exploring individual psychological phenomena such as synesthesia and inter-sensory associations within fundamental elements like color and tonality. This approach is characterized by a specialized thesaurus. Conversely, the artistic synthesis approach operates on a macro-level, grounded in philosophical, aesthetic, and semiotic concepts. It employs a broader terminological apparatus, including intermediality, musical ekphrasis, and visual intertextuality, analyzing artworks in a wider cultural context.

To bridge this analytical gap, the paper proposes a two-level conceptual model for analyzing art synthesis. This model integrates the micro-level, which addresses individual synesthetic associations within musical language, and the macro-level, which encompasses artistic and aesthetic concepts of form and image. The model is conceptually justified by the idea that the cultural aspiration toward synthesis is a natural feature of artistic thinking. This integration overcomes the fragmentation of existing approaches by providing a unified analytical system. The proposed framework is particularly relevant for the study of new intermedial forms, such as multimedia projects, expanding research horizons beyond traditional analysis.

Keywords: synthesis of arts, synesthesia, synopsis, Ukrainian musicology, musical art, visual arts, fine arts, program music.

Стаття надійшла до редколегії 29.09.2025 р.
Прийнята до друку 24.11.2025 р.
Опублікована 24.01.2026 р.

Додаток А.

Інтегрована дворівнева концептуальна модель аналізу синтезу мистецтв: мікро- та макроаналіз взаємодії музики і візуальних мистецтв

Критерій	**Синестетичний напрям** (мікрорівень)	**Процес осмислення та втілення**	**Напрям художнього синтезу** (макрорівень)
Фокус дослідження	Індивідуальний досвід митця, його суб'єктивні переживання.	Перетворення суб'єктивного відчуття в об'єктивну ідею.	Об'єктивні характеристики твору мистецтва (структура, форма, композиція).
Міждисциплінарні зв'язки	Психологія, когнітивне музикознавство.	Когнітивна лінгвістика, семіотика, мистецтвознавство.	Філософія, естетика, культурологія.
Тезаурус	Синестезія, синопсія, міжчуттєві асоціації.	Метафоричне мислення, інтерсеміотичний переклад, символізм.	Програмність, ексфразис, інтермедіальність, художній синтез.
Тип аналогій	Прямі поєднання відчуттів (колір-звук, форма-тональність).	Ментальна трансформація прямих аналогій у складніші образи.	Метафори, символи, алегорії, що втілюються у творі.
Результати дослідження	Розуміння індивідуального творчого процесу, часто несвідомого.	Виявлення механізмів, які допомагають митцю реалізувати ідею.	Виявлення універсальних закономірностей, втілення візуальних образів засобами музики.
Естетичні аспекти	Естетика відчуттів, що базується на суб'єктивності сприйняття.	Естетика творчого акту, процесів мислення.	Естетика форми, композиції та кольору у фінальному творі.
Виявлення зв'язків	Синестезія є джерелом художньої ідеї.	Дослідження процесу, як синестезія впливає на художній синтез.	Художній синтез є результатом реалізації однієї з можливих художніх ідей, що може базуватися на синестетичних відчуттях.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2025. Вип. 27. С. 176–184
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 27. P. 176–184

УДК 780.616.432.03.071.1.072.2.082.4.011.26(477)"19/20":39(477.87=161.2)
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.27.2025.176-184

ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНІ ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАННИХ ЦИКЛІВ БОГДАНИ ФІЛЬЦ

Христина НАЗАРЧУК

ORCID: https://orcid.org/0009-0003-7374-0026
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музикознавства та хорового мистецтва,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: hrystyna.nazarchuk@lnu.edu.ua

Фортепіанна творчість Богдани Фільц посідає помітне місце в сучасному українському музичному просторі завдяки поєднанню фольклорних джерел з індивідуальними композиторськими пошуками, що здійснюються авторкою. Важливим етапом її роботи став цикл "Закарпатські новелети" (60-ті роки XX ст.), в якому вона, орієнтуючись на народний мелос, прагнула відійти від безпосереднього цитування та створити самостійні художні концепції. Цей цикл вирізняється багатством гармонічної мови, використанням модальних структур (лідійського, фрігійського, гуцульського ладів, пентатоніки) та складних акордових комплексів, що надали музичному матеріалу особливої колористичної насиченості. Як зазначено дослідниками, наскрізною ідеєю твору є звеличення краси Карпат і побуту їхніх мешканців.

Фольклорна лінія виявляється у "Лемківських варіаціях" (1972), де головними формотворчими факторами стають ритм, динаміка та регістрово-темброві контрасти. Тут композиторка застосовує оригінальні засоби гармонізації та розширює інтонаційний потенціал вихідної теми. У циклі "Калейдоскоп настроїв" (1996) відображено широкий спектр емоційних станів через жанрові п'єси ("Пісня-роздум", "Коломийка", "Фантазія контрастів"), завдяки яким розкрито як меланхолійні, так і життєрадісні сторони карпатського мелосу. Не менш відомим є "Весняне рондо" (1983), позначене світлим настроєм і виразним національним забарвленням, що зумовило його популярність у педагогічному репертуарі.

Особливе місце посідає цикл "Шість візерунків", написаний у 80–90-х роках XX ст. Він вирізняється використанням авангардних технік, зокрема сонористики й пуантилізму, що надає музиці асоціативності та експресивної образності. У мініатюрах відображено статику орнаменту з позицій динаміки музичного звучання та поєднання зовнішньої графічності із внутрішньою емоційністю.

Загалом фортепіанні твори Богдани Фільц стали важливим внеском у розвиток української музичної культури. Завдяки поєднанню фольклорної основи з індивідуальним композиторським стилем формується яскравий педагогічний і концертний репертуар, що утверджує національну ідентичність у сучасному мистецькому контексті.

Ключові слова: Богдана Фільц, фортепіанна творчість, українська музика, фольклорні традиції, композиторський стиль, інтонаційність, педагогічний репертуар, музичні цикли, фортепіанні цикли, камерна музика.

© Назарчук Христина, 2025

Постановка проблеми. Проблема дослідження полягає у виявленні особливостей поєднання фольклорних джерел та індивідуального композиторського стилю у фортепіанній творчості Богдани Фільц. Незважаючи на численні звернення композиторів до народного мелосу, саме її інтерпретація демонструє новий рівень художнього узагальнення, що виходить за межі простого цитування. Актуальним визнано аналіз гармонічних, ритмічних та фактурних засобів, за допомогою яких формується унікальне звучання її творів, що забезпечує їх педагогічну та концертну цінність.

Аналіз попередніх досліджень. Тема взаємозв'язку народної творчості та композиторської практики є актуальною у музикознавстві, адже розуміння композиторської спадщини конкретної епохи потребує наявності фольклорних джерел. Основні шляхи трансформації народного матеріалу у професійній музиці розглянуто В. Бєліковою [2], Г. С. Грицою [3] та ін.

Якубяк Я. досліджував розвиток гармонічного мислення XX ст. і методи аналізу [14]. Для музики цього періоду характерні нові закономірності: вільне використання дисонансу, можливість побудови акордів на будь-якому ступені хроматичного звукоряду та оновлення функціональних співвідношень. Поява нової гармонії зумовлена поєднанням традиційних форм класичної гармонії з концепціями, які характеризуються втратою внутрішньої впорядкованості. Нове трактування дисонансу стало основою для сонористики, серійності та інших новацій.

У творчості Богдани Фільц поєднано неоромантичні зразки з визначеним тональним центром та твори з виразними сонористичними ефектами. Найважливішим дослідженням її доробку є монографія М. Загайкевич "Богдана Фільц. Творчий портрет", де розкрито жанрові спрямування, стильові риси й зв'язок із карпатським фольклором та пост-романтичними течіями, зокрема імпресіонізмом [5, с. 76]. Також значний внесок зробили Л. Маґур і О. Фрайт, які у праці "Фортепіанна та хорова творчість Богдани Фільц для молоді" провели аналіз структури та образно-настроєвого змісту її творів [8].

Мета статті – виявлення особливостей фортепіанної творчості Богдани Фільц у контексті поєднання національно-фольклорних джерел з індивідуальними композиторськими засобами, а також визначення художньої та педагогічної цінності її циклів.

Завдання дослідження полягають у з'ясуванні жанрово-стильових та інтонаційно-гармонічних особливостей основних фортепіанних циклів Богдани Фільц, аналізі трансформації фольклорних джерел у "Закарпатських новелетах", "Лемківських варіаціях" і "Калейдоскопі настроїв", а також визначенні їх художньо-педагогічного значення. Окремої уваги потребує розгляд "Весняного рондо" як зразка навчально-концертного репертуару та "Шести візерунків" як прикладу застосування авангардних технік, що дає змогу узагальнити внесок композиторки у розвиток сучасної української музичної культури.

Виклад основного матеріалу. Особливого значення надано творам програмного характеру, незалежно від того, для яких виконавців вони створені.

Такі композиції об'єднано в збірки, назви яких виразно свідчать про зміст цих творів, переважно мініатюр. Одну з перших таких збірок – "Закарпатські новелети" – було високо оцінено Станіславом Людкевичем.

Фортепіанний цикл "Закарпатські новелети" (десять п'єс) було створено композиторкою на початку 60-х років минулого століття. В ідейно-образному спрямуванні та єдності комплексу виражальних засобів загалом продовжується лінія "фольклорної програмності", започаткована в "Лемківських піснях". Відмінності між обома циклами полягають у прагненні Б. Фільц більше абстрагуватися від народного першоджерела й ідентифікувати його з жанром невеликої розповіді у новелетах.

Якщо скористатися висловами С. Людкевича, то авторка тут розглядає пісенну цитату як "сирий матеріал", використовуючи лише "елементи представництва народного мотиву для створення оригінальної самостійної концепції"[8]. У "Лемківських піснях" задум композиторки підпорядковується завданню висвітлення природної краси пісні та її збагачення засобами, що розвивають закладений мелодико-ритмічний потенціал.

Цикл "Закарпатські новелети" Богдани Фільц, як слушно підмітила Марія Загайкевич, "...об'єднує наскрізна образна ідея – звеличення одухотвореної краси карпатських гір та барвистого побуту їх жителів" [5].

Різноманітні й водночас довершені за змістом і настроями п'єси можна виконувати й окремо.

На підставі проаналізованих п'єс варто виокремити переважаючі неромантичні засоби виразності, вжиті композиторкою для втілення художньо-образної характеристичності циклу. Головними ознаками гармонічної мови, що зумовили колористичну насиченість викладу музичного матеріалу, як вважає В. Клин, є "часте використання в мажорно-мінорній системі лідійського, фрігійського, гуцульського ладів і пентатонічних побудов, ладової змінності та далеких тональних вставлень, септакордів та нонакордів із секстою, дуодецімакордів, квінто-квартових паралелізмів, квартової (поряд з терцевою) акордики" [6]. "Закарпатські новелети" Богдани Фільц заслужено увійшли до числа улюблених творів українського педагогічного репертуару і часто виконуються в музичних закладах різних рівнів.

Фольклорну лінію власного творчого кредо Б. Фільц розвиває у циклі "Лемківські варіації", які написала 1972 р. Уже в першій власній темі авторки з ремаркою Allegretto акумулюються питомі риси лемківських мелодій, такі як своєрідна ритміка з неодмінними синкопами, карбовані інтонаційні ходи, специфічний ладовий (лідійський) нахил.

Структура теми аналогічна до пісенної строфічності, а фактурне оформлення виконане в графічно-лінеарній манері. Інші ритмо-інтонаційні модифікації основної теми-мелодії подано у чотирьох варіаціях.

"Лемківські варіації" належать до того типу творів, у яких народно-національні стимули зумовили "розкріпачення" тонально-гармонічної та ритмічної організації. На перший план висунуто ритмічний, динамічний та регістрово-тембральний фактори формотворення, тоді як мелодійна пріоритетність відходить на другий план. Тематична змінність "Лемківських

варіацій" залишається відносно незначною, однак решта фактурних пластів активно трансформується впродовж усього циклу.

До збірки "Калейдоскоп настроїв" (1996) входить лише три п'єси – "Пісня-роздум", "Коломийка" та "Фантазія контрастів". Перші дві композиції характеризуються чітко окресленими національно-генетичними імпульсами, тоді як останню пов'язано з фольклором більш опосередковано. Саме в контексті циклу (з урахуванням програмної назви) її можна потрактувати як ряд гірських замальовок і викликаних ними настроєвих станів.

"Пісня-роздум" навіює образи, близькі до споглядально-задумливих новелет із розглянутого вище циклу. Подібним є й комплекс засобів, якими виражається задумливий настрій через пісенну інтонаційність.

Цей роздум, спокійний і стриманий на початку, в середині мініатюри набуває дещо іншого відтінку – дійового та рішучого. Прикметною рисою п'єси є пунктирний ритм, подекуди збагачений синкопами. Здавалось би, не зовсім в дусі роздуму. Однак саме завдяки цьому й підкреслено специфіку карпатського мелосу, його карбованої, примхливої ритміки, що відтворює внутрішній світ гордих і волелюбних горян як у мінорних, так і в мажорних піснях.

У "Коломийці" створено атмосферу безтурботних веселощів. Фольклорний жанровий різновид інтерпретувався в українській музиці Остапом і Нестором Нижанківськими, Миколою Колессою, Мирославом Скориком та ін. В. Клин розглядає коломийку поряд із веснянкою та хороводом як жанрами народної творчості, "природа яких полягає в нерозривності зв'язків танцювальності й пісенності" [6, 31]. Однак "коломийка, на відміну від хороводу і веснянки, викристалізувалася в народному мистецтві і збереглася до нашого часу не у двох, а в трьох, хоч і близьких, проте різних формах: пісня, танець та інструментальна (сольна та ансамблева п'єса)" [6, 32]. У розглянутих дослідником коломийках Миколи Колесси та Мирослава Скорика, на його думку, синтезуються зазначені типи цього виду фольклору.

Мініатюра Б. Фільц характеризується інструментально-танцювальним осмисленням жанру, що підтверджується однотипністю настрою та стабільністю артикуляції інтонаційних зворотів. Коломийка побудована на двох підкреслено діатонічних мелодичних формулах. Конфігурацію обидвох тем вирішено так: першою розпочинається (після вступу) і завершується п'єса, тобто слугує обрамленням достатньо масштабного епізоду, який ґрунтується на чергуванні й багаторазовому повторенні другої теми та "межигри". Теми близькі за характером і базуються на знайомих для слуху коломийкових мотивах. Їх прикметними рисами є остинатність, якою втілюється "безкінечне" кружляння у танці, а також вузький діапазон.

Більш виразні образно-емоційні уявлення створено у "Фантазії контрастів", яку розглядають як логічне завершення "карпатської" теми циклу. Вже з перших тактів формується картинна перспектива, де гори височіють вдалині, повиті синім серпанком туману, а подальші епізоди викликають легенди й казки (епізод Agitato). У низці наступних епізодів (Lento, Cantabile dolce, Piu mosso, Agitato, Lento, Agitato con fuoco, Largo, Lento misterioso), протилежних за образним змістом та викладом музичного матеріалу,

змальовується строкатий "калейдоскоп настроїв", зумовлених тим особливим духом краю, естетичною привабливістю природного середовища та різноманіттям народної творчості.

На закінчення аналізу циклу варто звернути увагу на насичення усіх трьох п'єс кварто-квінтовими інтервальними комплексами. Їх застосовують у різних якостях вже на самих початках кожної з них.

Подібно до більшості фортепіанних творів Богдани Фільц, "Калейдоскоп настроїв" написаний надзвичайно піаністично. Як ефектний концертний номер, цикл або його окремі п'єси з успіхом можуть виконувати старші школярі.

У багатьох фортепіанних творах педагогічного репертуару вирізняється "Весняне рондо", написане 1983 р. Його композиційна структура відповідає класичним канонам. Рондо (відповідно до назви) позначене радісним, піднесеним настроєм, який приносить ця чудова пора року. За жвавим тріольним рухом рефрена, його короткими закличними тематичними поспівками (що нагадують інтонації закличних дитячих веснянок) з форшлагами і наступним стакато, за терпкістю секунд вгадується і веселе пташине щебетання, і дзюркотіння струмків, і решта голосів природи, яка пробуджується після зимового періоду. Прикметним є повторення другої строфи рефрена як приспіву у веснянках.

"Весняне рондо" також широко популярне в педагогічному репертуарі. Завдяки колоритності звучання, світлому життєрадісному тонусу музики, виразному національному забарвленню цей твір часто виконують, зокрема на дитячих фортепіанних конкурсах.

Особливе місце у фортепіанному доробку композиторки посідають "Шість візерунків", які вирізняються своїми лексично-стильовими особливостями в дусі авангарду. Перші три мініатюри було створено в середині 80-х років XX ст., а згодом доповнено ще трьома, після чого об'єднано в один цикл. Мініатюри належать до картинного типу програмності, оскільки в них статичність мистецького образу відтворюється кінетикою музичного озвучення. Хоча застиглість фортепіанного візерунка є умовною, музика сприймається як динамічний процес. Проте авторка добирає такі засоби письма, які б асоціювались із відтворенням деяких орнаментів. Звукова матеріалізація образності перших трьох мініатюр реалізується в сонористичній манері викладу, водночас із перевагою ознак пуантилізму (термін, запозичений з образотворчого мистецтва, в музиці означає побудову матеріалу з окремих звукових точок, розкиданих по різних регістрах). Мелос зникає як монорегістрове явище. Він поглинається тембрально-регістровою віддаленістю горизонталі, що інспірує його відносну статику та конкретну асоціативну спрямованість (яка випливає з назви циклу). Пуантилізм у перших трьох "Візерунках" характеризується вільним трактуванням тонального плану. Попри статику об'єкта відображення, мініатюри сприймаються як замальовки почуттів, у яких фіксується суб'єктивне ставлення спостерігача. Це відображено авторськими ремарками, що уточнюють характер виконання та визначають темпові параметри (перші три візерунки).

Переважна більшість фортепіанних творів Б. Фільц (фортепіанні цикли “Три п’єси для фортепіано на теми лемківських народних пісень”, “Закарпатські новелети”, “Лемківські варіації”, “Калейдоскоп настроїв”, “Музичні присвяти” тощо) – це типові зразки камерної романтичної музики. Ці п’єси можна поділити на два типи: ті, що належать до фольклорного напряму у творчості композиторки; і ті, що є своєрідними ремінісценціями її музичних вражень минулого [4] або емоційними переживаннями сьогодення.

У методичному аспекті цінним є максимально можливе наближення піаністичної молоді до автентичності інтонаційного мислення, коли імітуються звучання народних інструментів. Вивчаючи “Три п’єси для фортепіано на теми лемківських пісень”, учні-піаністи набувають навичок виконання різнохарактерної та різножанрової карпатської музики: ліричних та жартівливих пісень, коломийок, арканів тощо.

Пісенний характер тематизму та індивідуальні властивості музичного мислення Богдани Фільц, зокрема його ліричний нахил, зумовили помітну вокалізацію партії фортепіано. Отже, виконавцям потрібно навчитися поєднувати виразне інтонування протяжної мелодії з карбованим, пружним, часто синкопованим ритмом; добиватися специфічного колористичного забарвлення звучання фортепіано, коли імітуються звучання народних інструментів або змальовуються картини природи імпресіоністичними зображальними засобами.

Особливе місце у фортепіанному доробку композиторки посідають “Шість візерунків”, помітно відрізняючись від інших творів своїми “лексично-стильовими особливостями в дусі авангарду” [8].

Безсумнівна популярність фортепіанної музики Б. Фільц у педагогів-піаністів музичних навчальних закладів зумовлена можливістю поєднувати в навчально-виховній роботі з учнями свого класу важливі педагогічні та методичні засади: виховувати музичне мислення учнів, в основі якого лежало б розуміння української інтонації; орієнтуючись на образно-художню уяву учня, що активізується під впливом програмності творів композиторки, всебічно розвивати його виконавську техніку, виховувати інтерпретаторську ініціативу.

Композиторське мистецтво Б. Фільц оцінюється як щире, естетично виважене, позбавлене надуманості, здатне викликати глибокі людські почуття й сприяти вихованню у молодого покоління піаністів кордоцентричності та теплоти, що вважаються невід’ємними рисами української піаністики.

Висновки. Фортепіанна творчість Богдани Фільц розглянуто як вагомий внесок у розвиток сучасної української музики, в якій поєднано глибоке розуміння національного фольклору з індивідуальною композиторською мовою. У її фортепіанних циклах – як у “Закарпатських новелетах”, так і “Калейдоскопі настроїв” – є жанрова різноманітність, ладово-гармонічне багатство та чітка образна логіка. Композиторка зуміла трансформувати народні інтонації у високохудожні музичні форми, уникаючи прямого цитування та створюючи новий пласт українського професійного мистецтва.

Використання модальних структур, складних акордових комплексів, ритмічних і тембрових контрастів розглянуто як свідчення її прагнення до

оновлення виражальних засобів фортепіанної музики. Особливе місце відведено творам з яскравим педагогічним потенціалом, у яких поєднано доступність форми з глибиною художнього змісту. Таким чином, у фортепіанній спадщині Богдани Фільц відображено багатство української культурної традиції та виявлено сучасне осмислення національного стилю у європейському музичному контексті.

Список використаної літератури та джерел

1. Бєлікова В. В. Її музика – наше життя, наше багатство : монографія. МОНМС України. Кривий Ріг : Вид. дім, 2013. 52 с.

2. Бєлікова В. Фольклорна лексика у творчості Богдани Фільц (на матеріалі циклу “Три п’єси для фортепіано на тему українських народних пісень”). *Наукові записки*. Тернопіль–Київ, 2005. Ч. 1 (13). С. 27–31.

3. Грица С. Фольклор у просторі та часі. Тернопіль–Київ, 2000. 228 с.

4. Ек Н. Деякі стилістичні особливості фортепіанних циклів Б. Фільц. *Молодь і ринок*. 2008. № 2 (37). С. 59–61.

5. Загайкевич М. Богдана Фільц. Творчий портрет. Київ–Тернопіль : АСТОН, 2003. 144 с.

6. Клин В. Українська фортепіанна музика. Київ : Наук. думка, 1980. 314 с.

7. Людкевич С. Відгук на композиції Б. Фільц. *Дослідження, статті, рецензії, виступи* [упоряд. З. Штундер]. Львів : Дивосвіт, 2000. Т. 2. 631 с.

8. Магур Л. Фрайт О. Фортепіанна та хорова творчість Богдани Фільц для молоді. Дрогобич : Коло, 2003. 80 с.

9. Німилович О. Особливості виконавської інтерпретації творів для фортепіанного ансамблю Богдани Фільц. *Молодь і ринок*. 2008. № 2 (37). С. 3–39.

10. Олійник О. Українська радянська фортепіанна музика для дітей. Київ : Наук. думка, 1979. 107 с.

11. Пономаренко О. Ю. Роль української фортепіанної музики у формуванні сучасного українського репертуару. *Музична освіта в Україні. Сучасний стан, проблеми розвитку* : матеріали наук.-практ. конф. Київ, 2001. С. 121–124.

12. Рощина Т. О. Деякі проблеми української школи піанізму на рубежі століть. *Науковий вісник НМАУ*. Київ, 2000. Вип. 14. Кн. 6. С. 41–49.

13. Фільц Б. М. Фортепіанні цикли. Тернопіль : АСТОН, 2006. 84 с.

14. Якубяк Я. Аналіз музичних творів (Музичні форми). Тернопіль : Астон, 1999. 207 с.

15. Якубяк Я. В. Про сучасну українську музику. *Мистецтвознавство України* : зб. наук. праць / редкол. : А. Чебикін (голова) та ін. Київ: Спалах, 2000. Вип.1. С.190–198.

References

1. Bielikova, V. V. (2013). Yii muzyka – nashe zhyttia, nashe bahatstvo: monohrafiia. MONMS Ukrainy. Kryvyi Rih: Vyd. dim.

2. Bielikova, V. (2005). Folklorna leksyka u tvorchosti Bohdany Filts (na materiali tsyklu "Try piesy dlia fortepiano na temu ukrainskykh narodnykh pisen"). *Naukovi zapysky*. Ternopil–Kyiv, 1 (13), 27–31.

3. Hrytsa, S. (2000). Folklor u prostori ta chasi. Ternopil–Kyiv.

4. Ek, N. (2008). Deiaki stylistychni osoblyvosti fortepiannykh tsykliv B. Filts. *Molod i rynok*, 2 (37), 59–61.

5. Zahaikevych, M. (2003). Bohdana Filts. Tvorchyi portret. Kyiv–Ternopil: ASTON.

6. Klyn, V. (1980). Ukrainska fortepianna muzyka. Kyiv: Nauk. dumka.

7. Liudkevych, S. Vidhuk na kompozytsii B. Filts. *Doslidzhennia, statti, retsenzii, vystupy* / [upor. 3. Shtunder]. Lviv: Dyvosvit, 2.

8. Mahur, L., Frait, O. (2003). Fortepianna ta khorova tvorchist Bohdany Filts dlia molodi. Drohobych: Kolo.

9. Nimylovych, O. (2008). Osoblyvosti vykonavskoi interpretatsii tvoriv dlia fortepiannoho ansamblo Bohdany Filts. *Molod i rynok*, 2 (37), 37–39.

10. Oliinyk, O. (1979). Ukrainska radianska fortepianna muzyka dlia ditei. Kyiv: Nauk. dumka.

11. Ponomarenko, O. Yu. (2001). Rol ukrainskoi fortepiannoi muzyky u formuvanni suchasnoho ukrainskoho repertuaru. *Muzychna osvita v Ukraini. Suchasnyi stan, problemy rozvytku:* materialy nauk.-prakt. konf. Kyiv, 121–124.

12. Roshchyna, T. O. (2000). Deiaki problemy ukrainskoi shkoly pianizmu na rubezhi stolit. *Naukovyi visnyk NMAU*. (Muzychne vykonavstvo). Kyiv, 6, 14, 41–49.

13. Filts, B. M. (2006). Fortepianni tsykly. Ternopil : ASTON.

14. Yakubiak, Ya. (1999). Analiz muzychnykh tvoriv (Muzychni formy). Ternopil : Aston.

15. Yakubiak, Ya. V. (2000). Pro suchasnu ukrainsku muzyku. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*: zb. nauk. prats / redkol.: A. Chebykin (holova) ta in. Kyiv: Spalakh, 190–198.

ARTISTIC AND IMAGERY FEATURES OF BOHDANA FILTS'S PIANO CYCLES

Khrystyna NAZARCHUK

Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Musicology and Choral Art,
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 79000
e-mail: hrystyna.nazarchuk@lnu.edu.ua

The piano works of Bohdana Filts occupy a prominent place in contemporary Ukrainian music, combining folk sources with individual compositional approaches. An important stage of her creative output was the cycle *Transcarpathian Novelettes* (1960s), where the composer, drawing on folk melos, sought to move away from direct quotation and create original artistic concepts. The cycle is distinguished by the richness of its harmonic language, the use of modal structures (Lydian, Phrygian, and Hutsul modes; pentatonic scales), and complex chordal combinations, which endow the music with a special coloristic richness. As researchers note, the unifying idea of the work is the glorification of the beauty of the Carpathians and the way of life of their inhabitants.

The folk line is further developed in *Lemko Variations* (1972), where rhythm, dynamics, and register-timbral contrasts become the main formative factors. Here, the composer employs original harmonization techniques and expands the intonational potential of the main theme. The cycle *Kaleidoscope of Moods* (1996) reflects a wide range of emotional states through genre-based pieces ("Song-Reflection", "Kolomyika", and "Fantasy of Contrasts"), which reveal both melancholic and joyful aspects of Carpathian melodies. Equally well-known is *Spring Rondo* (1983), marked by a bright character and expressive national coloring, which has ensured its popularity in the pedagogical repertoire.

A special place is occupied by the cycle *Six Patterns* (written in the 1980s–1990s), notable for its use of avant-garde techniques, in particular sonorism and pointillism, which endowed the music with associative and expressive imagery. These miniatures depict the static nature of ornaments through the dynamic process of musical sound, combining external graphicness with internal emotionality. Overall, Bohdana Filts's piano works represent an important contribution to the development of Ukrainian musical culture. They combine folk foundations with an individual compositional style, forming a vivid pedagogical and concert repertoire that affirms national identity in the context of contemporary art.

Keywords: Bohdana Filts, piano works, Ukrainian music, folk traditions, compositional style, intonation, pedagogical repertoire, musical cycles, piano cycles, chamber music.

Стаття надійшла до редколегії 29.09.2025 р.
Прийнята до друку 24.11.2025 р.
Опублікована 24.01.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2025. Вип. 27. С. 185–196
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 27. P. 185–196

УДК 788.5/8
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.27.2025.185-196

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО ПЕДАГОГІЧНОГО РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ САКСОФОНА УКРАЇНСЬКИХ АВТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

Руслан ПАВЛЮК

ORCID: https://orcid.org/0009-0008-7744-3439
Карпатський національний університет імені Василя Стефаника,
кафедра музичної україністики
та народно-інструментального мистецтва,
вул. Шевченка, 57, Івано-Франківськ, Україна, 76005
e-mail: office@pnu.edu.ua

Розглянуто жанрово-стильові та виконавські особливості педагогічного репертуару для саксофона українських авторів, який визначається як важлива складова професійної підготовки молодих виконавців. Акцентовано, що зазначений репертуар сприяє не лише формуванню технічної бази, а й розвитку художнього мислення. Визначено, що жанровий спектр репертуару охоплює як перекладення, так і оригінальні композиції – мініатюри, сонати, концертино, поеми, ансамблеві твори тощо, яким притаманна технічна й художньо-виразова цінність.

Досліджено роль жанрового розмаїття як чинника формування гнучкого, естетично чутливого виконавця, здатного до інтерпретації музики в різних стильових контекстах. На основі аналітичної характеристики окремих композицій Л. Колодуба, З. Ковпака, В. Камінського, І. Тараненка зазначено, що художній педагогічний репертуар для саксофона українських авторів формується в руслі провідних тенденцій розвитку української музики, зокрема неостильових напрямів (неокласицизму, неоромантизму, постмодернізму), прагнення до синтезу національного інтонаційного мислення з елементами джазу й блюзу, а також засвоєння композиторських технік, характерних для мистецтва ХХ ст. З'ясовано, що значні тенденції зумовили збагачення жанрової палітри музики для цього інструмента.

З'ясовано, що аналізовані композиції ставлять перед майбутніми виконавцями різнорідні технічні й художні завдання: роботу над диханням, фразуванням, виконанням різних динамічних та артикуляційних відтінків (legato, staccato, акцентів), метро-ритмічних особливостей (синкоп, розмаїтих ритмічних мотивів), вироблення свободи, імпровізаційності у виконанні. Зазначені аспекти підтверджують доцільність застосування репертуару в навчальному процесі. *Методологічну основу* дослідження становлять використання текстологічного та джерелознавчого методів – під час опрацювання наукової та нотної літератури з обраної теми, а також стильового та інтонаційного аналізу – для визначення жанрово-стильових та виконавських особливостей конкретних прикладів художнього педагогічного репертуару українських авторів. *Наукову новизну* роботи становлять узагальнення жанрово-стильових

© Павлюк Руслан, 2025

тенденцій розвитку педагогічного репертуару для саксофона українських авторів та підкреслення його значення у процесі становлення професіоналізму молодих музикантів.

Ключові слова: саксофон, художній педагогічний репертуар, жанр, стиль, виконавство, композиторська творчість, українська музика.

Постановка проблеми. У сучасній музичній освіті саксофон вирізняється високою популярністю та затребуваністю серед духових інструментів. Його виразовий потенціал зумовлено утвердженням в академічній та джазовій традиціях. Наголошено, що становлення професійної майстерності виконавця, зокрема саксофоніста, передбачає не лише технічну підготовку, а й глибоке розуміння стильових особливостей різних епох і жанрової специфіки, що є визначальним для розкриття художнього змісту творів і авторської концепції. Важливу роль у цьому процесі відведено педагогічному репертуару, передусім українських композиторів, завдяки якому формується професійна майстерність гри на інструменті та забезпечується ознайомлення з національними музичними традиціями, що відкриває перспективи для самовираження в межах української культурної парадигми.

Аналіз останніх досліджень. Методологічне підґрунтя роботи становлять наукові праці, присвячені історико-стильовим, методичним і виконавським аспектам розвитку саксофона в європейському та українському музичному контекстах. У дисертаційному дослідженні В. Авілова [1] увагу зосереджено на стильовому моделюванні та еволюції техніки гри на саксофоні, що є основою для формування інтерпретаційної практики. У дисертації М. Крупея [4] проведено комплексний аналіз впливу композиторських стильових систем на виконавську практику, методику навчання та професійну підготовку саксофоніста.

Жанрово-стильовий спектр сольного та камерного репертуару, специфіку виконавства на духових інструментах, зокрема на саксофоні, окреслено у ґрунтовному монографічному дослідженні В. Громченка [2].

Аналітична характеристика окремих композицій для саксофона українських авторів розосереджена також у дисертаційних працях Д. Зотова [3], Л. Максименко [5]. В останній із них авторка аналізує специфіку розвитку саксофонної школи в різних регіонах України, підкреслює значущість діяльності вітчизняних педагогів, композиторів і виконавців у формуванні національної виконавської традиції в галузі інструментальної культури.

Стаття М. Мимрика [6] зосереджена на темброво-інтонаційних можливостях саксофона в сучасній музиці. У ній висвітлено експериментальні методи звуковидобування, розширення засобів музичної виразності та інтонаційної гнучкості інструмента, що є особливо актуальним у контексті новітніх композиторських технік.

Жанрово-стильові та виконавські особливості окремих збірок педагогічного репертуару гри на саксофоні українських авторів розкрито у статті І. Палійчук та Р. Лесіва [7].

Незважаючи на наявність різнорідних розробок, досі потребує детального дослідження визначення та узагальнення жанрово-стильових і

виконавських особливостей художнього педагогічного репертуару українських авторів другої половини ХХ – початку ХХІ століть та його значення у навчально-виховному процесі майбутніх музикантів, що обумовлює **мету** статті.

Виклад основного матеріалу. Саксофонний художній педагогічний репертуар розглянуто як важливу складову навчального процесу підготовки молодих виконавців, у межах якого формується їхня технічна база та закладається підґрунтя для подальшого художнього розвитку майбутніх музикантів. Одним із основних завдань цього репертуару визначено поступове ознайомлення учнів із різними жанрами, стилями й формами музичного викладу. Такий підхід спрямований на розширення їхнього світогляду та формування здатності інтерпретувати музику не лише з позицій технічної реалізації, а й у площині образного мислення. У цьому контексті важливу роль надано творам українських композиторів, у яких академічну традицію поєднано з елементами національного колориту. Завдяки такому поєднанню забезпечується глибше зрозуміти культурні коди вітчизняної музичної спадщини.

Жанровий спектр художнього педагогічного репертуару для саксофона українських авторів представлений перекладеннями творів українських та зарубіжних авторів різних стильових епох та оригінальними композиціями – мініатюрами (соло та зі супроводом), сонатами, концертино й концертами, поемами, ансамблевими композиціями тощо, які відіграють важливе як технічне, так і художньо-виразове значення. Зазначено, що жанрове розмаїття педагогічного репертуару розглянуто як необхідну умову цілісного формування виконавця, оскільки саме воно сприяє розвитку гнучкості мислення молодих музикантів, формуванню здатності адаптуватися до різних музично-історичних контекстів і забезпеченню глибшого розуміння структури та стилю виконуваного твору.

Особливо цінним є оригінальний педагогічний репертуар для саксофона, створення якого зумовили як видатні українські композитори (Г. Гаврилець, Ю. Іщенко, Л. Колодуб, В. Камінський, В. Рунчак, А. Штогаренко), так і самі виконавці – З. Ковпак, В. Носов, В. Цайтц та інші, що одні з перших заповнили прогалину в цій жанровій галузі. Стильові уподобання художнього педагогічного саксофонного репертуару згаданих авторів демонструють тяжіння до класико-романтичної доби, фольклору (як його опосередкованого використання, так і цитування конкретних прикладів), сучасної мови та джазу.

У педагогічному репертуарі для саксофона українських авторів простежується тенденція до поєднання традиційних жанрів із сучасною музичною мовою. Серед найбільш поширених жанрів розглянуто мініатюри (п’єси, етюди, фантазії), танцювальні форми (вальс, танго, полька), кантиленні композиції (романси, прелюдії) та концертні фрагменти. За допомогою зазначених жанрів забезпечується формування педагогами різних технічних навичок: танцювальні твори сприяють розвитку чіткості ритміки, тоді як кантиленні – дихання, фразування та роботи з тембром.

Вагомий внесок у розвиток творчості для духових інструментів було зроблено Л. Колодубом (1930–2019). Він охопив концерти за участю різних духових інструментів, різножанрові ансамблеві твори для різних складів, мініатюри, а також педагогічний репертуар, призначений для юних виконавців: Концерт № 2 для валторни з камерним оркестром (1980), присвячений М. Я. Юрченку, "Юльський концерт" № 2 для труби з оркестром (1999), цикл концертів для духових інструментів під назвою "Юнацькі" (2003), два етюди для валторни (1982) для учнів V класу, збірники "10 п'єс для учня-тубиста" для молодих музикантів II–IV класів, "Юний тубист" для дітей I–IV класів та інших [5]. Саксофонний педагогічний репертуар автора представлений Концертино для чотирьох саксофонів, п'єсами "Українські витинанки" для гобоя або саксофона solo (1998), "Танець", "Гуцульські старосвітські награвання" для саксофона соло (2003).

Надзвичайно ефектною п'єсою є "Українські витинанки" автора для гобоя або саксофона solo (тенора), де технічна складність та художній зміст органічно поєднано з яскраво вираженою національною основою, що зумовлює її затребуваність у педагогічному репертуарі молодих виконавців. Твір є свого роду в'язанкою колоритних епізодів, які надають йому рис сюїтної форми. "Цементуючими" елементами в аналізованій композиції постають окремі теми й мотиви, які набувають значення лейтмотивів.

Початкова побудова Andante sostenuto. Rubato виконує функцію вступу, в якому впізнавано награвання трембіти, що переходять у цитування пісні М. Гринишина "Вівці мої, вівці" для тенора та хору, створеної для "Гуцульського ансамблю".

Розділ Allegro за своїми інтонаційними та метро-ритмічними особливостями сприймається як алюзія на коломийкову стильову основу: мелодико-тематичній лінії властива багата артикуляційна палітра (часте чергування legato та staccato), рівномірно-змінний метр (через такт розмір 5/8 змінюється на 3/8). Побудова Andante sostenuto характеризується варіаційним розвитком попереднього тематизму, в якому відчутне інтонаційне наслідування звучання народних інструментів гуцульського регіону – скрипок, цимбалів, сопілок, флоєр. Мелодія вирізняється багатством ритмічних малюнків, що проявляється у використанні пунктирного ритму із перериванням шістнадцятими паузами, частими синкопами різного типу, орнаментальним оповіданням мелодії різноманітною декоративною системою та зіставленням динамічних відтінків (pp–ff–pp).

Поява на ff теми (Allegro), що проводиться marcatissimo, вносить контраст в образний зміст композиції, імітуючи звучання дзвонів, що викликає асоціації із закликом до танцю чи сповіщенням про якусь святкову подію. Зазначимо, що вона функціонуватиме як лейтмотив у подальшому драматургічному розвитку аналізованого твору.

Заклична тема переходить у запальну гуцулочку, в якій автор, використовуючи темброву палітру саксофона, майстерно імітує діапазонові перегуки народних інструментів, як-от скрипки і цимбалів, скрипки та сопілки, трембіти. У процесі розвитку тематизм підлягає різним інтонаційним та ритмічним метаморфозам, що яскраво відтворюють стихію народного танцю.

Запальний танцювальний епізод тимчасово переривається появою розділу Meno mosso, що характеризується виразним контрастом: у кульмінаційній точці танцю на f несподівано з'являється ніжна тема, що звучить на p. Згодом відбувається "дзвонова" тема, яка відновлює святкову атмосферу. Танцювальний розвиток з новою енергією приводить музичний матеріал до кульмінаційної вершини, з якої виростає вишукана тема (Andante sostenuto), що імітує звучання скрики чи сопілки та слугує завершенням композиції.

Композиція "Українські витинанки" Л. Колодуба має чітко побудовану внутрішню драматургію, де кожен розділ несе власне інтонаційне та ритмічне навантаження. Поступове розгортання і чергування тематичних елементів створює складну, проте логічну музичну мозаїку, що повністю відповідає назві та стилю композиції. Поєднання народних інтонацій (безпосереднього цитування та авторського переосмислення) із сучасною манерою письма створює ефект "музичної витинанки".

Аналізований твір спрямовано на формування у молодих виконавців навиків сольного виконання та імпровізаційності, а також розвиток віртуозної техніки. У композиції наявні технічні труднощі, серед яких – стрибки на широкі інтервали, орнаментика, багата артикуляційна та динамічна палітри, складні ритмічні малюнки. Завдяки поєднанню технічної складності з виразною національною основою та художнім змістом "Українські витинанки" розглянуто як одну з найбільш затребуваних композицій у педагогічному репертуарі молодих виконавців.

"Гуцульські старосвітські награвання" для саксофона соло (2003) створено Л. Колодубом для конкурсу молодих виконавців на духових інструментах ім. В. Старченка. Ця сольна композиція слугувала критерієм для визначення індивідуальних особливостей конкурсантів. Журі оцінювало їхню сценічну стійкість, рівень володіння інструментом, а також здатність переконливо передати та відтворити колорит Прикарпатського регіону. Це, як зазначив доцент О. Мельник, виявилося досить складним завданням для юних виконавців із Центральної та Східної України [5].

Національну специфіку цього твору, що є прикладом одночастинної поемної форми, підкреслено авторською стилізацією характерних танцювальних жанрів гуцульського фольклору, зокрема коломийки (Allegretto) і гуцулки (Allegro). Композиція насичена численними зображальними ефектами, що імітують звучання традиційних інструментів регіону, – сопілки та трембіти (Lento, rubato; Animato, Con moto), які яскраво відтворюють атмосферу гуцульського колориту. Від музиканта потребується глибоке відчуття форми, оскільки твір передбачає поєднання рис внутрішньої циклічності в межах одночастинної композиції.

До структури композиції входять розділи Lento, rubato; Animato; Con moto; Allegretto; Allegro, які відображають широкий образно-емоційний спектр. У п'єсі важливу роль відіграє наскрізна інтонаційна ідея та яскравий динамізм розгортання музично-тематичного матеріалу. Відображенню гуцульського колориту підпорядковано всі засоби виразності. Серед них вирізняються ладові особливості – використання мінорних тональностей (a-moll, d-moll, c-moll) із

підвищеними IV та VI ступенями, характерними для зазначеного регіону. Мелодичне багатство забезпечується застосуванням мелізматичних фігур (форшлагів, трелей, мордентів), розмаїттям штрихів у різних комбінаціях (legato, staccato, tenuto, marcato), складною ритмічною організацією (пунктирним ритмом, тріолями, швидкими пасажами). Часті зміни темпів і розмірів як усередині розділів, так і на їх межах (Lento, rubato; Animato; poco a poco accelerando; a tempo; Con moto; Allegretto; Allegro) зумовлюють імпровізаційну манеру виконання, властиву народному музикуванню.

Гуцульські старосвітські награвання для саксофона соло Л. Колодуба ставлять перед молодими виконавцями суттєві випробування. Вони охоплюють уміння розкрити образний зміст твору на основі гуцульського фольклору, відчути єдність поемної форми, яка об'єднує різнохарактерні тематичні блоки й багатство мелодичних, ритмічних, артикуляційних і темпових нюансів [2].

Однією з найвиразніших композицій у концертному саксофонному репертуарі вважається "Циклоп" (Ідилія XI) з циклу мініатюр "Три монодії на теми ідилій Феокріта", створеного Володимиром Носовим (1932–2006) для кларнета. Завдяки глибокому знанню автором як кларнета, так і саксофона, аналізований твір можна виконувати на обох інструментах. Професор Ю. Василевич зробив редакцію п'єси, максимально адаптувавши її для виконання на саксофоні. Зокрема, він транспонував твір на октаву, що вплинуло на максимальне розкриття тембрових та регістрових можливостей інструмента. Завдяки багатству художньо-образного змісту в творі забезпечується широкий простір для виконавської інтерпретації. Твір складається з трьох контрастних розділів, які відрізняються музично-тематичним матеріалом, темповими характеристиками та тональною структурою. Перший розділ твору (Moderato rubato) вирізняється демонстрацією технічного потенціалу саксофона, що досягнуто завдяки використанню автором дрібнотривалих пасажів по звуках хроматичної гами, гамоподібних мотивів та ефекту прихованого двоголосся у змінному розмірі. Ліричний центр твору – Andante – хоч невеликий за обсягом, виразно підкреслює кантиленні характеристики інструмента. Особливу витонченість звучанню додає динамічний діапазон у межах p–pp. Останній розділ Allegretto позначений рапсодійним викладом тематизму, із притаманним йому розмаїттям ритмічних малюнків, багатством динамічних та артикуляційних відтінків, серед яких використано методи frullato, non frullato, glissando та slap. Серед інтонаційних особливостей, які відрізняють саксофонну версію від початкової композиції для кларнета, можна виокремити появу інтервальних співзвуч, властивих для виконання на саксофоні. Тематичні мотиви, що проникають у стрімкий розвиток мелодико-тематичної лінії, надають аналізованій мініатюрі рис симетрії та цілісності [5].

У творі "Боса-нова" В. Носова саксофон постає як естрадно-джазовий інструмент, що відповідає природі його звучання. Основу музично-тематичного матеріалу цієї композиції, написаної в Es-dur, становить проста, співавторська мелодія, що своєю жанровою ґенезою апелює до самби. Ритмічний малюнок п'єси характеризується використанням синкоп (внутрішньотактових та міжтактових). У процесі розвитку композиції

мелодико-тематична лінія збагачується хроматизмами та мелізмами, які надають їй рис імпровізаційності. Водночас зберігаються характерні риси латиноамериканського танцювального жанру.

Вельми характеристичною є етюд-картина для саксофона соло "Зранку з Високого замку", створена українським композитором та виконавцем Зеновієм Ковпаком (1952–2009). Мініатюру присвячено відомому українському саксофоністу та кларнетисту Юрію Василевичу – заслуженому артисту України, професору кафедри духових та ударних інструментів Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, солісту оркестру Національної опери України ім. Т. Г. Шевченка, а також керівникові Київського квартету саксофоністів Національної філармонії України. Митець і виконавець були об'єднані спільними роками навчання у Львівській середній спеціалізованій музичній школі-інтернаті ім. С. Крушельницької, що додає твору особливого емоційного змісту. Першим виконавцем твору став Зеновій Ковпак, у виконанні якого композицію вперше було представлено на сцені Київської філармонії у 2003 р. Композиція етюду демонструє високий рівень майстерності автора, який вдало впроваджує елемент імпровізаційності як основу художнього задуму. Імпровізаційна свобода наявна, насамперед, у вступі та фінальній частині твору, що виконуються ad libitum. Ці епізоди за своїми ознаками асоціюються з народними награваннями, притаманними українській музичній традиції. Далі автор послуговується оригінальними ладоінтонаційними й метроритмічними зворотами, акцентуванням слабких доль, поступовим прискоренням темпу (ad libitum, in tempo, a tempo vivo) та багатством мелодико-тематичної лінії, насиченої мелізмами. В автентичне тло композитор вдало інтегрує джазово-рокові елементи, що виявляються у свінґовій пульсації з характерною ритмічною невимушеністю, синкопованими фігурами та тріольними малюнками. Мелодико-тематична лінія насичена вишуканими хроматизмами й двічі зменшеними інтервалами, що урізноманітнюють інтонаційну палітру аналізованої композиції. Також варто відмітити широку динамічну та агогічну гаму відтінків композиції. Сольний етюд-картина не лише допомагає виконавцям творчо розкрити свою індивідуальність, а й визначає почесне місце у репертуарі саксофоністів. Композиція увійшла до обов'язкової програми Міжнародного конкурсу ім. Д. Біди й заслужено стала одним із найпопулярніших творів українських авторів для саксофона [2].

Серед найновіших зразків творчості представників львівської композиторської школи, написаних для цього інструмента, особливе місце посідає поема "Мольфар" для саксофона з оркестром, створена Віктором Камінським. Її прем'єра відбулася у 2015 р. Партію саксофона було виконано молодим музикантом Андрієм Гуменним у супроводі камерного оркестру "Академія", багаторічна співпраця якого з композитором та іншими львівськими авторами триває й донині. В основі драматургії композиції покладено два контрастні образи: перший – насичений глибоким філософським змістом, другий – танцювальним характером, що базується на коломийкових мотивах. Ці образи вдало втілює складна двочастинна безрепризна форма типу A+B. Ознаки поемності очевидні у частій зміні темпу, вільному розвитку

музично-тематичного матеріалу, що супроводжується ритмічними та інтонаційними модифікаціями [5].

У першому розділі мелодико-тематична лінія саксофонної партії вирізняється складним ритмічним малюнком завдяки насиченню орнаментикою, міжтактовими і внутрішньотактовими синкопами, тріольними мотивами та ломбардським ритмом. Особливістю твору є рівнозначна участь фортепіанної партії, якою тематичний матеріал почергово проводиться разом із саксофоном, шо зумовлює надання композиції концертного характеру. У процесі розвитку тематизму (Andante) простежується поступове "пом'якшення" ритмічної структури, що зумовлює формування плавного потоку тріольних мотивів і шістнадцяти фігурацій.

Другий розділ (B) представляє динамічний, запальний танець, основу якого становлять коломийкові мотиви та ритми. Фортепіанна партія, побудована на бурдонних квінтових інтонаціях, імітує звучання народних інструментів. На цьому тлі саксофоном і фортепіано почергово відтворюється коломийкова тема.

У розділі Rubato саксофонна партія збагачується притаманними гуцульському фольклору інтервалами збільшених секунд, мелізматикою та витонченим ритмічним малюнком, що передає унікальні риси народної музики Карпатського регіону.

Найяскравішою частиною твору є кода (Vivace), яка відіграє роль кульмінації аналізованого твору: танцювальна тема набуває більшої виразності завдяки ущільненню акордових вертикалей, а партія саксофона насичується пасажами гамоподібного характеру.

Загальний стиль твору демонструє яскраві риси творчого почерку Віктора Камінського: його раціонально-інтелектуальний підхід до створення музики чітко проявляється у структурній стрункості композиції. Крім того, виокремлюється помітна орієнтація на неоромантичну стилістику, яка гармонійно поєднує романтичну чуттєвість із глибокою красою та опорою на фольклорні традиції.

Нещодавно концертний педагогічний репертуар поповнила "Щедрувальна" для альт-саксофона та фортепіано І. Тараненка – ефектна композиція в стилі ф'южн із джазовими та фольклорними елементами.

У формотворенні композиції основою є інтонаційна та ритмічні модифікації теми "Щедрика" Д. Леонтовича, на основі яких виокремлюються декілька розділів. Вони наближаються до частин циклічної форми, проте вирізняються меншою самостійністю, виконуються attacca і, зливаючись в єдине ціле, створюють форму, близьку до одночастинної симфонічної поеми. Інтонаційним осередком є остинатний ритміко-гармонічний мотив із модальним центром C, проведений партією фортепіано. Його звучання на початку композиції виконує функцію вступу (1–4 т.), що за ладово-гармонічними ознаками апелює до модально-джазової стилістики.

Драматургічний розвиток композиції ґрунтується на поступовому розростанні та збагаченні фактури. Так, у розділі A (5–20 т.) контрапункт до партії фортепіано створює тема саксофона, характеризується інтонаційним колоритом блюзу.

У наступному розділі В (21–40 т.) ініціатива у проведенні музично-тематичного матеріалу належить саксофонові. Фортепіанна партія відзначається постійним оновленням фактури зі збереженням інтонаційного елемента теми, що проводиться саксофоном. Він виконує роль cantus firmus – основного голосу, що інтерпретує "Щедрик" у сучасному варіанті.

Кульмінаційна ділянка твору (41–64 т.) становить значну частину композиції. У цей момент суттєвим змінам піддається метро-ритмічна організація як у партії саксофона, так і у фортепіано. Розкривається тембровий потенціал саксофона, який проводить тему у різних регістрах і набуває джазової імпровізації. У розділі С (65–100) тема подається в аугментації (від т. 77), оформленій тріольними мотивами у четвертних тривалостях.

У коді (101–138 т.) повертається тема вступу, незавершене кадансове завершення якої створює ефект відкритого звучання – як символу продовження традицій українського народу.

"Щедрувальну" для альт-саксофона та фортепіано І. Тараненка розглянуто як яскравий та ефектний приклад сучасної камерно-інструментальної музики, який вимагає від молодих виконавців технічної майстерності, стилістичної обізнаності та творчої свободи. Також цей твір розвиває у майбутніх музикантів навики виконання в стилі ф'южн та джазу, формування ритмічної точності. Оскільки композиція насичена складними ритмічними мотивами та частими змінами метру, це потребує контролю над звуковидобуванням та інтонацією в різних регістрових ділянках інструмента, балансу між інструментами, особливо в "діалогічних" побудовах.

Висновки. Український саксофонний репертуар формувався упродовж другої половини XX – початку XXI століття в контексті загальних процесів розвитку національної музичної культури. Інтенсивна інтеграція академічного саксофона у професійну композиторську практику відбулася порівняно пізно, проте засвідчила стійке прагнення до оновлення темброво-виразових ресурсів інструментального музикування. Особливу роль у цьому процесі відіграють твори українських композиторів, які активно залучають саксофон до різних жанрів – як мініатюри, так і розгорнутих камерно-ансамблевих форм.

Художньо-педагогічний саксофонний репертуар українських композиторів (Л. Колодуб, З. Ковпак, В. Камінський, І. Тараненко) демонструє відкритість до провідних стильових тенденцій XX століття (неокласицизму, неоромантизму, постмодернізму), прагнення до синтезу національного інтонаційного мислення з модерністськими й постмодерністськими художніми парадигмами, елементами джазу, блюзу, що значною мірою розширює стильовий та виразовий потенціал інструмента й сприяє його утвердженню в академічній музичній культурі.

Проаналізовані композиції відіграють важливу роль у формуванні виконавської майстерності, музичного смаку та світогляду молодих музикантів. Поєднання технічної досяжності з художньою глибиною допомагає ефективно інтегрувати цей матеріал у навчальні програми різних рівнів – як початкової, так і вищої музичної освіти. Завдяки жанровому та стильовому розмаїттю український саксофонний репертуар відкриває широкі можливості для інтерпретації, розвитку сценічної витримки та емоційної взаємодії з

публікою. Важливою є також його роль у збереженні та популяризації національної музичної спадщини, що сприяє поглибленню культурної ідентичності виконавця.

Отже, осмислення жанрово-стильових і виконавських аспектів художнього педагогічного репертуару для саксофона вважається не лише актуальним дослідницьким завданням, а й практичним методом для підготовки нової генерації українських саксофоністів і потребує подальшого аналітичного осмислення.

Список використаної літератури та джерел

1. Авілов В. М. Саксофон в контексті музично-виконавської традиції XIX–XX ст.: до проблеми інструментально-виконавського стильового моделювання : автореф. дис. … канд. мистецтвознав. Одеса, 2012. 19 с.

2. Громченко В. В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX початку XXI ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика). Київ–Дніпро : ЛІРА, 2020. 304 с.

3. Зотов Д. І. Виконавство на саксофоні в системі музичного мистецтва XX століття : автореф. дис. здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. Суми : СумДПУ імені А. С. Макаренка. 2018. 20 с.

4. Крупей М. Стильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості XIX–XX століть) : дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса : ОДМА ім. А. В. Нежданової, 2006. 236 с.

5. Максименко Л. В. Регіональні виміри академічного саксофонного мистецтва України : дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів : ЛНМА ім. М. Лисенка, 2020. 292 с.

6. Мимрик М. Р. До питання темброво-інтонаційних можливостей саксофона в системі засобів музичної виразності у сучасній музиці. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць*. Київ, 2011. Вип. 19. С. 101–106.

7. Палійчук І. С., Лесів Р. В. Жанрово-стильові та виконавські особливості збірки "П'єси для саксофона О. Мельника та Ф. Микитюка". *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2021. № 1. С. 142–145. DOI: 10.32461/2226-3209.1.2021.229579

References

1. Avilov, V. M. (2012). Saksofon v konteksti muzychno-vykonavskoi tradytsii KhIKh–KhKh stolit: do problemy instrumentalno-vykonavskoho stylovoho modeliuvannia [Saxophone in the context of the musical and performing tradition of the 19th and 20th centuries: to the problem of instrumental and performing stylistic modeling]. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa [in Ukrainian].

2. Hromchenko, V. V. (2020). Dukhove solo v yevropeiskii akademichnii kompozytorskii ta vykonavskii tvorchosti KhKh – pochatku KhKhI st. (tendentsii rozvytku, spetsyfika, systematyka) [Wind solo in European academic composition and performance of the 20th– beginning of the 21st centuries. (development trends, specificity, systematics)]. Kyiv–Dnipro: LIRA [in Ukrainian].

3. Zotov, D. I. (2018). Vykonavstvo na saksofoni v systemi muzychnoho mystetstva KhKh stolittia [Saxophone Performance in the System of Musical Art of the 20- th Century]. Extended abstract of candidate's thesis. Sumy: SumDPU imeni A. S. Makarenka [in Ukrainian].

4. Krupei, M. V. (2006). Stylovi osnovy formuvannia vykonavskoi maisternosti saksofonista (u konteksti muzychnoi tvorchosti XIX–XX stolit) [Style bases of formation of saxophonist's performance (in the context of musical creativity of XIX–XX centuries)]. Candidate's thesis. Odesa: ODMA im. A. V. Nezhdanovoji [in Ukrainian].

5. Maksymenko, L. V. (2020). Rehionalni vymiry akademichnoho saksofonnoho mystetstva Ukrainy [Regional dimensions of academic saxophone art in Ukraine]. Candidate's thesis. Lviv: LNMA im. M. Lysenka [in Ukrainian].

6. Mymryk, M. (2011). Do pytannia tembrovo-intonatsiinykh mozhlyvostei saksofona v systemi zasobiv muzychnoi vyraznosti u suchasnii muzytsi [The question of the timbre and tonation capabilities of the saxophone in the system of musical expressiveness in contemporary music]. *Art Notes: Collection of Scientific Papers*, 19, 101–106 [in Ukrainian].

7. Palijchuk, I., & Lesiv, R. (2021). Zhanrovo-sty'l'ovi ta vy'konavs'ki osobly'vosti zbirky' "P'yesy' dlya saksofona O. Mel'ny'ka ta F. My'ky'tyuka" [Genre-style and performing features of the collection "Play for Saxophone O. Melnik and F. Mykytyuk"]. *Bulletin of the National Academy of Management of Culture and Arts: sciences magazine,* 1, 142–145 [in Ukrainian]. DOI: 10.32461/2226-3209.1.2021.229579.

GENRE, STYLISTIC, AND PERFORMANCE FEATURES OF ARTISTIC AND PEDAGOGICAL REPERTOIRE FOR SAXOPHONE BY UKRAINIAN COMPOSERS FROM THE LATE 20TH TO THE EARLY 21ST CENTURY

Ruslan PAVLYUK

Vasyl Stefanyk Carpathian National University,
Department of Ukrainian music and folk instrumental art,
57 Shevchenko Str., Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76005
e-mail: office@pnu.edu.ua

This article explores the genre, stylistic, and performance characteristics of the pedagogical saxophone repertoire by Ukrainian composers, which constitutes an essential component of the professional training of young performers. This repertoire contributes not only to the development of a technical foundation but also to the enhancement of artistic thinking. The genre spectrum includes both transcriptions and original compositions – miniatures, sonatas, concertinos, poems, ensemble pieces, and others – which possess significant technical and expressive value. The study emphasizes the importance of genre diversity as a factor in shaping a flexible and aesthetically sensitive performer capable of interpreting music across different stylistic contexts.

Through the analytical examination of selected works by L. Kolodub, Z. Kovpak, V. Kaminskyi, and I. Taranenko, it is shown that the artistic pedagogical saxophone repertoire by Ukrainian composers aligns with the major trends in the development of Ukrainian music. These include the evolution of neo-stylistic directions (neoclassicism, neo-romanticism, postmodernism), the aspiration to synthesize national intonational thinking with elements of jazz and blues, and the assimilation of the musical language and compositional techniques typical of the 20th-century art. These tendencies significantly enrich the genre palette of music for the saxophone.

The article highlights that the analyzed compositions present young musicians with diverse technical and artistic challenges, including breath control, phrasing, articulation and dynamic nuances (legato, staccato, accents), metric-rhythmic complexity (syncopation, varied rhythmic motifs), and the cultivation of performance freedom and improvisational skills – all of which confirm the value of these works in the educational process of developing saxophonists. The research methodology is based on textological and source analysis – alongside stylistic and intonational analysis – used to identify the specific features of the Ukrainian pedagogical repertoire. The scientific novelty lies in the generalization of genre-stylistic tendencies in the development of this repertoire and in assessing its role in fostering professionalism among young musicians.

Keywords: saxophone, artistic pedagogical repertoire, genre, style, performance, compositional creativity, Ukrainian music.

Стаття надійшла до редколегії 18.08.2025 р.
Прийнята до друку 24.11.2025 р.
Опублікована 24.01.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2025. Вип. 27. С. 197–207
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 27. P. 197–207

УДК [7.01:316.7]:327.82:17.022.1](477)“20”
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.27.2025.197-207

МИСТЕЦЬКІ ЗАСОБИ КУЛЬТУРНОЇ ДИПЛОМАТІЇ У КРИЗОВІ ПЕРІОДИ

Андрій ФРАНКІВ

ORCID: https://orcid.org/0009-0002-1678-3591
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музикознавства та хорового диригування,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: rfrankiv@gmail.com

Проаналізовано способи, якими різноманітні культурно-мистецькі івенти та види мистецтва виконують функції публічної, тобто культурної, дипломатії. У вітчизняній науковій літературі ці явища позиціонуються як синтетичні перформативні мистецтва. Декламування на сцені сатиричних нарисів, гуморесок, оповідань і поезії розглянуто як чинник, що сприяв підвищенню моральної стійкості та подоланню труднощів. Роль мистецтва у соціокультурному просторі сучасної України визначено як значущу: саме через нього підтримується бойова стійкість нації та здійснюється інформування міжнародної спільноти на політичні та військові виклики України. Серед синтетичних мистецтв виокремлено хорове, за допомогою якого формується позитивний імідж України, з якою світ був недостатньо ознайомлений до початку повномасштабного вторгнення. Сьогодні українську пісню сприймають як важливий чинник національної культурної дипломатії, що привертає увагу до політичних проблем держави.

Висвітлено потенціал хорового мистецтва як складової публічної дипломатії, яку означено науковцями як “м’яку силу”.

Ключові слова: культура, хорове мистецтво, культурна дипломатія, імідж України, аудіовізуальна комунікація.

Постановка проблеми. Незважаючи на складні історичні обставини, які з постійною періодичністю повторюються в долі України, у травматичних і посттравматичних ситуаціях визначальним чинником підтримки національного духу українців послідовно є мистецтво. У надскладних умовах війни не всі його форми залишаються доступними. Найбільш близьким і натхненним видом, що не потребує значних матеріальних ресурсів, є спів. Хорове виконання українських народних і авторських пісень традиційно слугує засобом консолідації суспільства, утвердження національної ідентичності та збереження мовленнєвої стійкості. Синергію хорового мистецтва розглянуто як чинник культурної дипломатії та арт-терапії. Українська пісня, знайома кожному з дитинства, об’єднує, виконує провідні функції мистецтва – евристичну, гедоністичну, національно-виховну, патріотичну та ментально відновлювальну.

© Франків Андрій, 2025

Завдяки культурно-мистецьким процесам відбувається поширення у світі ідеї українства, утвердження хорового мистецтва як форми культурної акції та засобу піднесення ментального духу нації. Репрезентацію української пісні за кордоном трактують як прояв культурної дипломатії, визначений у науковій літературі поняттям "м'якої сили".

Аналіз попередніх досліджень. Діалог культур, культурна та публічна дипломатія формувалися задовго до введення цих понять у науковий обіг. Сьогодні зазначена проблематика вважається актуальною як у вітчизняному, так і в зарубіжному науковому дискурсі. В Україні її розроблено вітчизняними дослідниками, серед яких – Бєлоусова Н. [4], Гуцал С. [5], Кучмій О. [6], Луцишин Г. [7], Матвієнко В., Шинкаренко Т. [8], Пересунько Т. [9], Ржевська Н. [11], Розумна О. [12], Семченко О. [13] та ін. Зарубіжні науковці у цій сфері дослідження представлені Фредеріком Баргурном [1], Мілтон Каммінґсом [2], Філіпом Тейлором, Джозефу Найєм.

Мета статті – показати націєзберігальне та репрезентативне значення культурної дипломатії у російсько-українській війні засобами хорового мистецтва України.

Мета зумовила постановку низки **завдань:**

– з'ясувати роль культурної дипломатії у російсько-українській війні;

– продемонструвати хорове мистецтво як чинник публічної політики і амбасадор живого коду нації, який розвивається і трансформується впродовж історії України.

Об'єктом дослідження розглянуто хорове мистецтво як виразник культурної та національної пам'яті українців.

Предметом дослідження вважається хорове мистецтво України як чинник культурної дипломатії.

Методика дослідження. Оскільки роль хорового мистецтва прослідковано впродовж XX–XXI ст. у кризові часи, то історичний метод визначено як один із провідних засобів дослідження. Наукове дослідження ґрунтується на методологічних принципах історизму, об'єктивності та системності. У процесі роботи застосовано загальнонаукові методи – аналіз, синтез, дедукція, індукція, абдукція, а також спеціальні – історичні (зокрема порівняльно-історичний), джерелознавчі (евристичний, археографічний) і просопографічний. Крім того, використано біографічний та соціобіографічний методи, підхід life history approach, дослідження персональних документів і життєвого аналізу. У межах біографічного напряму застосовано метод case study (аналіз випадку) або біографічну казуїстику, що розглядають як традиційну тактику якісних досліджень, спрямовану на вивчення унікального об'єкта в системі його взаємозв'язків.

Використано також метод колективних біографій, оскільки хорові колективи, зокрема хор Української Республіки під керівництвом О. Кошиця чи львівський муніципальний хор "Гомін", розглянуто як живі організми. Біографію в цьому контексті може мати не лише окрема особа, а й група, спільнота або колектив. Дослідження охоплює мікро-, мезо- та макрорівні соціальної реальності, що відображають багатоступеневий процес соціалізації, у межах якого одиницею є не індивід, а родина, група чи навіть нація.

У проведеному дослідженні застосовано феноменологічну парадигму, в якій доведено, що хорове мистецтво є феноменом українського національного мислення, способом боротьби, спротиву та публічної дипломатії. Зазначений соціокультурний феномен характеризується поколіннєвою тяглістю, культурно-історичною когерентністю та функціонує як чинник, що забезпечує духовну стійкість у кризові періоди, а також сприяє відродженню та відновленню ментальності нації.

Виокремлено інтерпретацію світових наукових концепцій, зокрема культурологічного наукового звороту, запропонованого Роланом Бартом, – "смерть автора". На українському ґрунті цей термін набуває буквального значення, оскільки особисті трагедії митців, чиї твори звучать сьогодні, надають сакрального виміру сучасним ребрендинговим виконанням їхніх пісень. У цьому контексті "смерть автора" в українській традиції осмислюється не як метафора, а реальний танатосний досвід, спричинений репресивною системою.

Проаналізовано репертуар молодих виконавців, які виконали ребрединг пісень українських дисидентів та моральних авторитетів нації, – Лесі Українки, Івана Франка, Василя Стуса, Ліни Костенко та ін. Серед сучасних інтерпретаторів виокремлено заслуженого артиста України, уродженця з Вовчанська Артема Пивоварова, а також керівника Львівського муніципального хору Вадима Яценка та ін.

Дослідження культурної дипломатії характеризується міждисциплінарністю та розвиваються автономно в дискурсі соціології, психології, дипломатії, історії та культурознавства. Теоретичне значення роботи полягає у введенні в науковий обіг раніше недостатньо досліджуваних міждисциплінарних тем, зокрема тих, що стосуються хорового мистецтва як потужного засобу консолідації, піднесення морального духу та віри в перемогу. Через сугестивну, гедоністичну та евристичну функції воно сприяє відновленню ментального здоров'я українців у критичних ситуаціях. Хорове мистецтво розглянуто як потужний засіб публічної дипломатії, здатний привертати увагу міжнародної спільноти до російсько-української війни та демонструвати, що українці є давньою автохтонною нацією з окремою та неповторною культурою. Організація численних концертів і фестивалів за кордоном сприяє збору у доларах і євро, які волонтери передають на потреби ЗСУ, придбанню, необхідного для армії.

Виклад основного матеріалу. Термін "культурна дипломатія" з'явився у ХХ ст. та спершу мав навіть негативний відтінок трактування. У 60-х роках минулого століття він був введений у науковий обіг американським дослідником Ф. Баргурном (Frederick C. Barghoorn), який визначив культурну дипломатію як "маніпулювання культурними матеріалами й кадрами з пропагандистською метою"[1], маючи на увазі пропагандистську практику СРСР.

Сьогодні серед учених нема єдиної думки щодо визначення культурної дипломатії, проте наголошено, що вона передусім функціонує як інструмент покращення взаєморозуміння між державами. Поширеним є визначення поняття, запропоноване американським

політологом Мілтон Каммінґс (Milton C. Cummings), відповідно до якого культурна дипломатія – це "обмін ідеями, інформацією, цінностями, переконаннями та іншими аспектами культури з метою зміцнення взаєморозуміння" [2]. Культурну дипломатію також визначають як процес комунікації з іноземною аудиторією з метою донесення та пояснення своїх ідей та ідеалів, презентації інституцій, політичних цілей та пріоритетів [3].

Американський науковець Філіп Тейлор (Philip M. Taylor) розглядає культурну дипломатію як політичну діяльність, що слугує національним інтересам "під прикриттям культури". Він поділяє головні елементи м'якої сили на довгострокові (культурні та освітні обміни, а також створення спільної довіри) та короткострокові (поширення інформації через медіа). Культурна дипломатія відіграє роль не тільки містка між країнами та цивілізаціями, а й платформи для ефективної взаємодії громадянського суспільства, державного сектору та бізнесу. Велику кількість дефініцій поняття "культурна дипломатія" пояснено зростанням кількості акторів міжкультурного обміну, швидким сучасним розвитком її форм, моделей, засобів та інструментів. У сучасному контексті культурну дипломатію розглянуто як особливу сферу дипломатичної роботи [11].

Під культурною дипломатією розуміють, як заявив провідний британський фахівець у галузі публічної дипломатії Ніколас Калл (Nicholas J. Cull), один із напрямів публічної дипломатії, орієнтований на налагодження відносин між державою та іноземною аудиторією саме у сфері культури, яка привертає на свій бік громадськість іншої країни за допомогою переконування, інформації та репрезентації власної спадщини. Відповідно, публічною дипломатією передбачено цілеспрямоване інформування міжнародної громадськості, підтримання контактів з іншими державами у сфері освіти й культури задля створення позитивного образу країни. За такого підходу у межах публічної дипломатії поєднано культурно-освітню діяльність, що є власне змістом культурної дипломатії, та інформаційну, а департаменти публічної дипломатії в міністерствах закордонних справ розглянуто як державні агенції з пошуку друзів для своїх країн.

Широко прийняте визначення терміна культурна дипломатія належить автору концепції "Soft Power" ("М'яка сила") Джозефу Найю – колишньому голові Національної Ради з питань розвідки та помічнику міністра оборони в адміністрації Білла Клінтона, професору Гарвардського університету. За його теорією, м'яка сила – це здатність отримувати бажаний результат більше через привабливість, ніж через примус та підкуп. Зазначене можна сприймати як класичний PR у міжнародних відносинах. Сьогодні термін "Soft Power" став одним із найбільш модних понять сучасної політології, а більшість визначають його як один з перспективних напрямів зовнішньої політики. За теорією Дж. Ная, кожна держава має три головні ресурси своєї потужності – військовий потенціал, економіка і "м'яка сила". "М'яка сила" – це моральний авторитет наукових, технічних і спортивних досягнень, а також високого мистецтва, привабливість гуманістичної ідеології, ефективної економічної політики та раціональної адміністративної системи, спокуса масовою культурою, симпатія до національної культури, звичаїв та моделей поведінки" [11].

М'яка сила не проявляє ефективності за відсутності розвиненої інформаційної системи та власних символів. У таких умовах інформаційний вакуум швидко заповнюється символічними системами інших держав, що призводить до зниження потенціалу м'якої сили. Така небезпека особливо актуальна для націй, які лише здобувають власну державність або потерпають від агресії з боку сусідніх держав. Для України в умовах війни значення культурної дипломатії стало вагомим чинником у інформативному, культурно-мистецькому вимірах та, як наслідок, у залученні пожертв на потреби ЗСУ.

Протягом попередніх років українці не завжди приділяли достатню увагу репрезентації культурної спадщини на міжнародній арені. У період незалежності національний культурний простір значною мірою було заповнено російським культурним продуктом. Українські урядовці не змогли повернути в національний культурний капітал імена митців, зокрема Гоголя, Малевича, Шагала та інших, твори яких протягом тривалого часу в світі асоціювалися переважно з російською культурою.

Хоча значення культури і її презентації у світі розуміли політичні діячі початку XX ст., українську представлено перед іноземною аудиторією переважно через хорові колективи таборів, інтернованих у Першій світовій війні у Вецлярі (Німеччина), Раштаті, Фрайштаті та Йозефів (Чехія), Ліберці та Ланцут (Польща). Мелодійність української пісні завойовувала симпатії чужинців: завдяки народній пісні українську мову вивчив і навіть використовував у поезії очільник Українських Січових Стрільців, ерц-герцог Австро-Угорщини Вільгельм Габсбург – Василь Вишиваний. Для підтримки Української Народної Республіки з дипломатичною місією Симон Петлюра скерував до Європи капелу під керівництвом Олександра Кошиця. Її виконавська майстерність, талант і творчість викликали захоплення як у Європі, так і в США, сприяючи ознайомленню міжнародної аудиторії з проблемами українства та новоствореної держави [9].

Після проголошення незалежності 1991 р. в Україні було створено офіційні інституції, зокрема Міністерство культури, частину дипломатичного корпусу у посольствах. Однак їхня діяльність не завжди була ефективною, оскільки інституції не пропонували власного культурного продукту, а наявні менеджерські здібності та мотивація не завжди відповідали сучасним викликам. Щороку в посольствах та дипломатичних представництвах традиційно організовувалися великі заходи з нагоди національних свят, супроводжувані урочистостями, виступами відомих виконавців та концертами провідних національних оркестрів.

У період української державності зовнішня культурна політика здійснюється на офіційному та інституційному рівнях. Вона охоплює комплекс заходів, що реалізуються державою на міжнародній арені для популяризації національної мови та культури за кордоном. Зовнішня культурна політика має на меті:

– просування позитивного образу держави за кордоном з використанням культури, її цінностей та міжнародних зв'язків як особливого інструменту;

– створення сприятливих умов для виконання політичних, дипломатичних, економічних та інформаційних завдань країни на міжнародній арені;

– розвиток рівноправного та взаємовигідного партнерства з іноземними державами в різноманітних сферах [8].

У 2017 р. відповідним наказом засновано Український інститут, бюджет якого визначався державою та поступово зменшувався. Його діяльність активізувалася з початком російського вторгнення. Представники Інституту звернулися до митців світу з проханням обмежити поширення російської культури та не допустити її проявів на міжнародних сценах, що зумовило помітний ефект уже в березні 2022 р. Наступним значним проєктом стали "Листівки з України", які розсилали у світ із зображенням пам'яток архітектури до та після повномасштабного вторгнення. Зруйнована культурна спадщина справляла враження на іноземну аудиторію, зокрема на французів, які високо цінують світову культурну та мистецьку спадщину й особливо чутливі до її руйнування. Представниками українського посольства у Франції були організовані заходи у рамках Тижня української драматургії, під час яких представлено твори українських авторів. Їх читали французькі актори, які також цікавилися особливостями історичного періоду, описаного у творах.

У Франції історично склалися російські впливи, які закріпилися ще з часів білої еміграції. Розвіюванню міфів про порядність російської держави з 2014 р. сприяли українці-митці, серед яких контртенор Василь Сліпак – амбасадор української культури, митець-воїн і співак світового рівня. Він був вихованцем львівського хору "Дударик", де з дитинства юним співакам прищеплювалася любов до української землі. Протягом 19-ти років Сліпак проживав у Парижі та виступав на провідних світових сценах. З початком АТО він організував збір гуманітарної допомоги для українських воїнів при церкві у Парижі. Незважаючи на щільний розклад концертів, допомога максимально швидко доставлялася на фронт. Псевдо "Міф" був обраний ним за виконаною арією Міфестотеля. Пізніше Василь Сліпак доєднався до українського війська та загинув від руки російського снайпера "Морячок" 30 червня 2015 р. Його загибель стала однією з перших жертв представників мистецького корпусу на вівтар української волі під час російсько-української війни.

Сотні акторів, журналістів, співаків, зокрема викладачів та студентів факультету культури і мистецтв ЛНУ ім. Івана Франка, як Володимир Труш, віддали своє життя на фронті.

Незважаючи на активізацію діяльності українських офіційних інституцій, спрямованої як на зовнішніх, так і внутрішніх споживачів культурного продукту, співаки, музиканти, митці та актори надалі використовують свою майстерність для донесення іноземній аудиторії правди про унікальну, тисячолітню культуру України. Вони демонструють проєвропейський характер України, інтегруючи її у західний культурний простір.

Культурна політика націй здійснювалася різними способами та амбасадорами. Для України вона має значення як на внутрішньому, так і на зовнішньому рівні. У внутрішньому культурному просторі поширюється

україномовний культурний продукт, музичне мистецтво звертається до національної спадщини, а також відбувається ребрендинг на вірші репресованих патріотичних поетів.

У часи бездержавності місію культурних амбасадорів брали на себе громадські організації, народ, митці, діячі культури, співаки. Як носії культури вони масово представляли свої пісні, івенти іншим націям. Більш кількісно і різноманітніше у цій сфері діють приватні та громадські ініціативи, тимчасові біженці за кордоном. Найчастіше для налагодження міжнародної комунікації звертаються до таких ресурсів культури, як: мистецтво (кіно, музика, живопис тощо); виставки, що демонструють об'єкти культури; освітні програми (зокрема мовні школи); обмін науковими, освітніми та іншими досягненнями; література (наприклад, переклад популярних творів, участь у міжнародних книжкових ярмарках); трансляція культурних програм.

Серед неурядових організацій однією з найбільш відомих є Фонд культурної дипломатії UART, який популяризує Україну та українську культуру за кордоном, сприяє зближенню мистецтв та підтримує історичну спадщину (14 представництв в Україні, а також в Парижі, Монако та Дубаї). Внесок у формування іміджу України за кордоном здійснюють і представники української діаспори.

В умовах російсько-української війни культурна дипломатія стала складовою частиною політики України. Активізували роботу такі культурні інституції, як Український інститут, який відразу після вторгнення росіян звернувся до митців усього світу з закликом зупинити, бойкотувати російську культуру. З березня 2022 р. це почало діяти. З'явилася низка проєктів, спрямованих на інформативну складову російсько-української війни. Світом поширювали "Листівки з України" з зображеннями архітектурних пам'яток національної і світової культурної спадщини країни – театрів і музеїв – до російської агресії та їхні руїни після вторгнення Росії. Інертна Європа не надто розуміла війну, але візуальна демонстрація руйнувань справляла враження. Особливо на французів, які трепетно і чутливо ставляться до культурної спадщини та її варварського знищення.

Прогалини часів української незалежності у сфері пропагування власної унікальної і багатої культури, гібридної, інформаційної війни дали росіянам змогу створити імідж України у світі як частини російської території та культури. Імена вихідців із республік СРСР упродовж багатьох років привласнювалися російським культурним простором. Тепер, під час військового часу, наша держава терміново активізує культурну політику, а українці, які опинилися за кордоном, гуртуються на рівні особистих ініціатив і репрезентують українську культуру.

Саме культурно-мистецькі процеси допомагають українцям донести ідею українства у світі про те, що хорове мистецтво ідентичне культурній акції та підносить ментальний дух нації. Синергія музичного мистецтва є чинником культурної дипломатії та арт-терапії.

Хорове мистецтво, зазвичай пов'язане з художнім вираженням, релігійним, державним славнем, а також розвагами, відіграє значну роль у репрезентації ідентичності національного бренду. Сьогодні воно швидко

модернізується, трансформується, а динамічні рухи хористів, креатив та харизма диригента можуть передавати потужні меседжі, викликати емоції та залишати незабутні враження в аудиторії.

Під час війни змінили виконавську творчість провідні академічні хорові колективи, – Національна заслужена академічна хорова капела України "Думка" (Київ), Академічний хор імені Григорія Верьовки, Національна капела ім. В. Ревуцького.

Музика підтримує українців не лише на сценічних майданчиках, а й у андеграунді – під землею, у метро, у сховищах – як це практикували сучасний відомий виконавець Святослав Вакарчук, львівський муніципальний хор "Гомін" та ін.

Започатковано колективом Артема Пивоварова, який виступає спільно з Національною капелою ім. В. Ревуцького, Проєкт "Твої вірші – мої ноти". Національна хорова капела "Дударик" презентувала концертну програму "Пісні п'яти століть – Поети". Їхня творчість трансформувалася у перформативний, концертно-театралізований та високодуховний івент.

Аналіз наукових досліджень дав змогу виявити основні напрями хорового мистецтва як музично-виконавського феномену: по-перше, як процесу створення нових елементів музичної культури, зокрема, інтерпретацію хорових творів, аранжування, репрезентацію української музичної культури, що слугує культурною дипломатією українців у світі; по-друге, як явища культури, що сприяє українцям у підтримці та відновленні ментального здоров'я, особливо у кризові часи становлення і збереження української модерної нації та державності.

Під час опрацьовування теоретичних понять і концепцій розглянуто такі дефініції, як креативність, музичне мистецтво, хорове мистецтво, культурна дипломатія, ментальне здоров'я, арт-терапія. Запроваджено аналіз діалогу епох, яке простежується у бінарних опозиціях "традиція й новаторство", а також – діалог культур, коли репрезентована пісня доноситься до представників інших культур і зачіпає монади чужоземної душі рівнем виконання та мелодійністю.

Хорове мистецтво становить синтетичний вид мистецтва, де поєднуються виконавські, аудіовізуальні, динамічні, музичні, сценічні складові. Поєднання чи патріотичного, чи то духовно-релігійного слова, мелодії твору, високого рівня виконавської майстерності, мотивація учасників мистецького процесу, менеджмент мистецького простору, костюми, сценічне мистецтво, інструментальний супровід, динаміка рухів під час виконання твору, відеоряд як медіаефект, – все це справляє відчутне емоційне музичне враження. Запорукою виконавської майстерності є також виконання творів, новизна хорових стилів виконання, які з'явилися відповідно до законів природо- та культуровідповідності нації.

Висновки. Сьогодні хорове та музичне мистецтво, як і інші види сценічних практик, розглянуто як потужні засоби культурної дипломатії. Зусиллями українців, які опинилися у країнах Західної Європи та США, організовуються культурні заходи, концерти та фестивалі з метою привернути увагу до агресії Росії проти України, збору коштів на підтримку ЗСУ та відновлення ментального і фізичного здоров'я наших поранених. У цьому

напрямі відбувається діяльність офіційних установ. Таким чином, мистецьку "м'яку силу" розглядають як вагомий чинник, за допомогою якого поряд із звитяги Збройних Сил України забезпечується збереження української державності, а українська пісня поширюється світом, утверджуючи віру, надію та любов.

Список використаної літератури та джерел

1. Barghoorn F. C. The Soviet Cultural Offensive: The Role of Cultural Diplomacy in Soviet Foreign Policy. Princeton : Princeton University Press, 1960.

2. Cummings Milton C. Cultural Diplomacy and the United States Government: A Survey: 2009. *Cultural Diplomacy Research Series*. Washington DC: Americans for the Arts (formerly Center for Arts and Culture). S. 1.

3. Goff Patricia M. Cultural Diplomacy. In The Oxford Handbook of Modern Diplomacy, ed. Andrew F. Cooper, Jorge Heine, and Ramesh Thakur. Oxford Handbooks Online. Scholarly Research Reviews. Aug 2013.

4. Бєлоусова Н. Б. "М'яка сила" як потенціал зовнішньополітичного впливу держави. *Актуальні проблеми міжнародних відносин*. Київ : Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, Ін-т міжнар. відносин, 2012. Вип. 107. Ч. І. С. 148–151.

5. Гуцал С. А. Публічна дипломатія як сучасний пріоритет зовнішньої політики держави. *Стратегічні пріоритети*. Київ, 2010. № 3 (16). С. 106–113.

6. Кучмій О. П. Культурна дипломатія як інструмент зовнішньої політики сучасної європейської держави. *Актуальні проблеми міжнародних відносин*. Київ : Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, Ін-т міжнар. відносин, 2011. Вип. 100 (1). С. 122–131.

7. Луцишин Г. Особливості розвитку культурної дипломатії України в сучасних умовах. *Гуманітарні візії*. Львів : Нац. ун-т "Львів. політехніка", 2017. № 1 (5). С. 25–30.

8. Матвієнко В., Шинкаренко Т. Культурна дипломатія як напрям зовнішньої політики держави / Культурна дипломатія : навч. посібник; за заг. ред. І. Матяш та В. Матвієнка. Київ, 2021.

9. Пересунько Т. Культурна дипломатія Симона Петлюри: "Щедрик" проти "русского мира". Місія капели Олександра Кошиця (1919–1924). Київ : АртЕк, 2019. 308 с.

10. Пересунько Т. В. Інституціоналізація культурної дипломатії в Україні: до проблеми історичної тяглості. *Культурологічний альманах*. Культурна дипломатія: стратегія, моделі, напрями. Київ : НіланЛТД, 2017. Вип. 5. С. 103–107.

11. Ржевська Н. Культурна дипломатія України: сучасний стан та перспективи. *Міжнародні відносини*. 2018. № 18–19. URL: http://journals.iir.kiev.ua/index.php/ pol_n/article/view/3377.

12. Розумна О. П. Культурна дипломатія України: стан, проблеми, перспективи. Аналітична записка / Національний інститут стратегічних досліджень. Київ, 2016. 53 с.

13. Семченко О. А. Іміджева політика України. Київ: Академія, 2014. 272 с. URL: https://fpc.org.uk/publications/public-diplomacy.

14. Стратегія публічної дипломатії Міністерства закордонних справ України 2021–2025. URL: http://surl.li/bgpmb.

15. Українське мистецтво треба активно просувати за кордоном. Укрінформ. 08.05.2022. URL: http://surl.li/gmwxk.

16. Черненко Т. Сучасний вимір публічної дипломатії в системі стратегічних комунікацій. Стратегічні пріоритети. 2016. № 4. С. 64–71.

References

1. Barghoorn, F. C. (1960). The Soviet Cultural Offensive: The Role of Cultural Diplomacy in Soviet Foreign Policy. Princeton: Princeton University Press [in English].

2. Cummings, Milton C. (2009). Cultural Diplomacy and the United States Government: A Survey. *Cultural Diplomacy Research Series*. Washington DC: Americans for the Arts (formerly Center for Arts and Culture), 1.

3. Goff, Patricia M. (Aug. 2013). Cultural Diplomacy. In The Oxford Handbook of Modern Diplomacy, ed. Andrew F. Cooper, Jorge Heine, and Ramesh Thakur. Oxford Handbooks Online. Scholarly Research Reviews.

4. Bielousova, N. B. (2012). "Miaka" syla yak potentsial zovnishnopolitychnoho vplyvu derzhavy. *Aktualni problemy mizhnarodnykh vidnosyn*. Kyiv: Kyiv. nats. un-t im. T. Shevchenka, In-t mizhnar. Vidnosyn, 107, I, 148–151.

5. Hutsal, S. A. (2010). Publichna dyplomatiia yak suchasnyi priorytet zovnishnoi polityky derzhavy. Stratehichni priorytety. Kyiv, 3 (16), 106–113.

6. Kuchmii, O. P. (2011). Kulturna dyplomatiia yak instrument zovnishnoi polityky suchasnoi yevropeiskoi derzhavy. *Aktualni problemy mizhnarodnykh vidnosyn*. Kyiv: Kyiv. nats. un-t im. T. Shevchenka, In-t mizhnar. Vidnosyn, 100 (1), 122–131.

7. Lutsyshyn, H. (2017). Osoblyvosti rozvytku kulturnoi dyplomatii Ukrainy v suchasnykh umovakh. *Humanitarni vizii*. Lviv: Nats. un-t "Lviv. politekhnika", 1 (5), 25–30.

8. Matviienko, V., Shynkarenko, T. (2021). Kulturna dyplomatiia yak napriam zovnishnoi polityky derzhavy / Kulturna dyplomatiia: navch. posibnyk. Za zahalnoiu redaktsiieiu I. Matiash ta V. Matviienka. K.

9. Peresunko, T. (2019). Kulturna dyplomatiia Symona Petliury: "Shchedryk" proty "russkoho myra". Misiia kapely Oleksandra Koshytsia (1919–1924). Kyiv: ArtEk.

10. Peresunko, T. V. (2017). Instytutsionalizatsiia kulturnoi dyplomatii v Ukraini: do problemy istorychnoi tiahlosti. *Kulturolohichnyi almanakh*. 5, Kulturna dyplomatiia: stratehiia, modeli, napriamy. Kyiv: NilanLTD, 103–107.

11. Rzhevska, N. (2018). Kulturna dyplomatiia Ukrainy: suchasnyi stan ta perspektyvy. *Mizhnarodni vidnosyny*, 18–19. Retrieved from http://journals.iir.kiev.ua/index.php/ pol_n/article/view/3377.

12. Rozumnaб, O. P. (2016). Kulturna dyplomatiia Ukrainy: stan, problemy, perspektyvy. Analitychna zapyska / Natsionalnyi instytut stratehichnykh doslidzhen.

13. Semchenko, O. A. (2014). Imidzheva polityka Ukrainy. Kyiv: Akademiia. Retrieved from https://fpc.org.uk/publications/public-diplomacy [in English].

14. Stratehiia publichnoi dyplomatii Ministerstva zakordonnykh sprav Ukrainy 2021–2025. Retrieved from http://surl.li/bgpmb.

15. Ukrainske mystetstvo treba aktyvno prosuvaty za kordonom. Ukrinform. 08.05.2022. Retrieved from http://surl.li/gmwxk.

16. Chernenko, T. (2016). Suchasnyi vymir publichnoi dyplomatii v systemi stratehichnykh komunikatsii. Stratehichni priorytety, 4, 64–71.

ARTISTIC INSTRUMENTS OF CULTURAL DIPLOMACY IN TIMES OF CRISIS

Andrii FRANKIV

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

The article analyzes the modalities through which various cultural events and artistic forms manifest the functions of public and cultural diplomacy. In domestic scholarly discourse, these phenomena are conceptualized as synthetic performative arts. The on-stage representation of satirical essays, humorous narratives, and poetry is examined as a determinant of psychological resilience and a mechanism for mitigating socio-psychological adversity. The role of art within the socio-cultural continuum of contemporary Ukraine is defined as pivotal, as it sustains national morale while simultaneously articulating political and military exigencies to the international community. Among the synthetic arts, choral art is identified as a primary instrument for constructing a positive image of Ukraine – a state with which the global community was insufficiently familiar prior to the full-scale invasion. Today, Ukrainian song is regarded as a fundamental component of national cultural diplomacy, effectively mobilizing international attention toward the state's geopolitical challenges. The study elucidates the potential of choral art as a constituent of public diplomacy, theoretically framed within the paradigm of "soft power".

Keywords: culture, choral art, cultural diplomacy, image of Ukraine, audiovisual communication.

Стаття надійшла до редколегії 18.08.2025 р.
Прийнята до друку 24.11.2025 р.
Опублікована 24.01.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2025. Вип. 27. С. 208–219
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 27. P. 208–219

УДК 781.7/788
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.27.2025.208-219

МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ГРИ НА САКСОФОНІ Ж.-Д. МІША ТА Ж. ВЕНТУРІ (НА ПРИКЛАДІ ПОСІБНИКА “СУЧАСНИЙ САКСОФОН”)

Андрій ЯСЬКІВ

ORCID: https://orcid.org/0009-0002-3085-9476
Карпатський національний університет імені Василя Стефаника,
кафедра музичної україністики
та народно-інструментального мистецтва,
вул. Шевченка, 57, Івано-Франківськ, Україна, 76005
e-mail: office@pnu.edu.ua

Розглянуто основні методичні засади викладання гри на саксофоні, сформульовані в спільному посібнику відомих французьких саксофоністів та педагогів Жан-Дені Міша та Жеральда Вентурі “Le Saxophone Contemporain” (“Сучасний саксофон”). Охарактеризовано базові структурні компоненти посібника – п’ять розділів, що містять рекомендації з організації щоденної роботи майбутніх виконавців, принципи розвитку техніки та звукової культури, особливості підготовки до конкурсних прослуховувань та концертних виступів, а також аспекти психологічної саморегуляції та сценічної поведінки саксофоністів. Зазначено, що в пропонованому виданні акцентовано увагу на системному підході авторів до побудови занять, де важливе значення мають поступове засвоєння матеріалу, поєднання технічної та художньої складових, розвиток слухового контролю, робота з диханням та артикуляцією. Також підкреслено значущість впровадження у навчальний процес таких форм навчання, як-от систематична робота над звукоутворенням, динамікою, інтонаційною чистотою та стилістичною виразністю виконання. Обґрунтовано необхідність постійної варіативності вправ, гнучкої адаптації темпу та артикуляції згідно з індивідуальними особливостями студента, а також формування навиків глибокого аналізу нотного тексту та його інтерпретації. Окреслено значення розділів посібника, присвячених роботі над елементами сучасної техніки гри, що охоплює новітні виконавські методи, а також інтеграцію інноваційних підходів у репетиційний та концертний процес. Проаналізовано окремий блок рекомендацій стосовно організації самостійної підготовки виконавців до конкурсів та концертних виступів, де акцентовано на поетапності освоєння програми, розподілі навантаження, психологічній готовності та умінні регулювати стан їх фізичної та емоційної форми. Сфокусовано увагу також на питанні сценічної підготовки музикантів, висвітленому в розділах посібника й присвяченому моделюванню реальної акустичної ситуації, техніці генеральної репетиції, адаптації до різних залів і типів публіки, а також проблемі формування сценічного іміджу та збереження внутрішньої зосередженості. *Методологія* дослідження ґрунтується на використанні текстологічного, джерелознавчого та герменевтичного методів – для аналізу теоретичного та нотного матеріалу посібника, а також методів узагальнення та аналітичного – у процесі

© Яськів Андрій, 2025

опрацювання методичних рекомендацій. Такий підхід дає змогу розкрити методологічні особливості цієї розробки у контексті сучасної саксофонної педагогіки. *Наукова новизна* статті полягає у ґрунтовному осмисленні сучасних європейських педагогічних практик, наведених у посібнику французьких авторів Жан-Дені Міша та Жеральда Вентурі "Le Saxophone Contemporain" ("Сучасний саксофон") із перспективою впровадження їх досвіду та методичних засад у навчальні плани мистецьких закладів вищої освітив в Україні.

Ключові слова: саксофон, французька школа, Жан-Дені Міша, Жеральд Вентурі, методичні засади гри на саксофоні, сучасна навчально-методична література, виконавство, педагогічний репертуар, академічна музична освіта.

Постановка проблеми. Французька саксофонна школа традиційно вважається однією з найавторитетніших у Європі. Саме у Франції з кінця XIX – початку XX ст. сформувалися основи академічного виконавства на саксофоні, яке вирізняється високим рівнем технічної майстерності, увагою до якості звуку та розмаїттям тембрових відтінків. Засновником класичної французької саксофонної школи є Марсель Мюль (1901–2001), який започаткував системну методику навчання гри на зазначеному інструменті у Паризькій консерваторії та виховав цілу плеяду виконавців і педагогів.

Вагомий внесок у розвиток галузі інструментальної культури зробив Жан-Марі Лондекс, який розвинув традиції М. Мюля, розширивши технічні можливості інструмента та активно популяризуючи сучасну музику для саксофона.

Представниками нової генерації виконавців та педагогів, що розвивають ідеї Ж.-М. Лондекса, є Жан-Дені Міша (Jean-Denis Michat) та Жеральда Вентурі (Gérald Venturi), які, свого роду, утворюють сучасний "міст" між академічною та сучасною експериментальною школою гри на саксофоні. Музиканти активно проводять майстер-класи, беруть участь у міжнародних симпозіумах і популяризують сучасну музику для зазначеного інструмента у Франції та за її межами. Результатом їх багаторічного виконавського та педагогічного досвіду стало видання у 2010 р. посібника "Сучасний саксофон" ("Un Saxofon Contemporaneo") [9], який посів особливе місце у сучасній світовій методиці викладання гри на саксофоні. Пропонована розробка Ж.-Д. Міша та Ж. Вентурі вирізняється глибиною методичної концепції та практичною спрямованістю, вважається яскравим прикладом інтеграції традиційних академічних принципів гри на саксофоні зі сучасними виконавськими підходами. Вони відображають специфіку розвитку інструмента у другій половині XX – на початку XXI ст.

Актуальність дослідження методичних засад гри на саксофоні, запропонованих Ж.-Д. Міша та Ж. Вентурі, зумовлена потребою удосконалення професійної підготовки саксофоністів в умовах сучасної мистецької освіти. З огляду на поєднання в саксофоні академічної, джазової та експериментальної виконавських практик, у новітніх методиках навчання передбачено як засади класичної школи, так і вимоги до інтерпретації сучасного репертуару, зокрема з новими техніками звуковидобування.

У посібнику "Сучасний саксофон" наведено систематизований підхід до формування виконавської майстерності саксофоніста, у межах якого передбачено не лише технічну підготовку, а й розвиток творчого мислення, уміння працювати з авангардною нотацією та оволодіння розширеними методами гри. Автори посібника наголошують на важливості усвідомленого володіння інструментом, акцентуючи увагу на гнучкому використанні класичних і сучасних педагогічних методів у підготовці музиканта нового покоління [9].

Таким чином, аналіз методичних засад Ж.-Д. Міша та Ж. Вентурі дає змогу поглибити розуміння сучасних тенденцій у викладанні гри на саксофоні й окреслити можливості використання напрацювань французької саксофонної школи в освітньому процесі українських мистецьких навчальних закладів та перебуває в актуальному руслі сучасної музикознавчої думки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Комплексне осмислення проблематики розвитку академічного саксофонного мистецтва та особливостей французької саксофонної школи ґрунтовно висвітлене у низці актуальних праць сучасних українських дослідників. Історичні передумови формування саксофонного виконавства розкриваються у дисертації [3] та статті Д. Зотова [4], в яких простежуються особливості формування саксофонного репертуару, трансформація інституційної освіти та розвиток виконавських практик у контексті змін музичної культури Франції другої половини XX – початку XXI ст.

Питання регіонального виміру в розвитку саксофонного мистецтва України в тісному зв'язку з європейськими (зокрема французькими) виконавськими традиціями ґрунтовно розкрито у дисертації Л. Максименко [5]. Також окреслено концептуальні засади формування французької саксофонної школи з наголошенням на її впливі у вітчизняній педагогічній та виконавській практиках [6].

Важливим підґрунтям пропонованої статті стали наукові розробки, присвячені дослідженню різножанрового репертуару для саксофона. Зокрема, у монографії В. Громченка [1] висвітлено стильову специфіку та жанрову типологію творів для духових інструментів, зокрема саксофонного репертуару у творчості українських та зарубіжних авторів. Ґрунтовна класифікація та аналітичний підхід дають змогу окреслити роль французьких композиторів у формуванні саксофонного сольного репертуару та простежити еволюцію стилістики виконавства на цьому інструменті. Порушену проблему В. Громченко розвиває також у статті "Французьке саксофонне мистецтво на фестивальній сцені Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки" [2], де аналізує інтеграцію різножанрових композицій французьких авторів у репертуарну політику вітчизняних академічних фестивалів, що сприяє популяризації цієї галузі інструментальної культури в Україні.

Жанрово-стильові та виконавські особливості французького педагогічного репертуару розкрито у статтях Р. Павлюка [7], І. Палійчук та А. Яськіва [8]. У наукових розробках автори детально проаналізували етюди фундаторів, провідних представників французької школи М. Мюля та

Ж. М. Лондекса, й окреслили їх значення у формуванні технічної і художньої майстерності молодих виконавців.

Загалом на основі розглянутих праць виявлено послідовне розширення проблемного поля дослідження саксофонного мистецтва – як історико-теоретичних та жанрово-стильових аспектів, так і практичних питань репертуарної політики й методичних засад, що сприяє поглибленню уявлення про роль і значення французької саксофонної школи у формуванні сучасного академічного виконавства на цьому інструменті.

Мета статті полягає в концептуальному осмисленні методичних принципів викладання гри на саксофоні Ж.-Д. Міша та Ж. Вентурі й визначенні доцільності їх використання в сучасній практиці підготовки саксофоністів у закладах освіти мистецького спрямування.

Виклад основного матеріалу. Посібник "Сучасний саксофон" став результатом багаторічної педагогічної практики Ж.-Д. Міша – соліста-виконавця, професора Національної консерваторії Ліона, доцента Паризької вищої консерваторії (C.N.S.M.P.) – та Ж. Вентурі – учасника саксофонного квартету Espace-temps, професора Консерваторії Віллербанна – і репрезентує поетапну методику навчання гри на саксофоні. Це видання адресоване талановитим студентам та майбутнім викладачам з метою пропозиції глибокого аналізу технік і практичних методів для опанування гри на цьому інструменті. Автори слушно зауважують, що в закладах музичної освіти час індивідуальних уроків щоразу зменшується, а обсяг знань, які потрібно передати учням, збільшується. З цієї причини багато людей шукають в особистій практиці або в своїй викладацькій діяльності ефективну методику, в якій поєднано строгість, лаконічність, вимогливість і ефективність [9, с. 3].

Особливо варто зазначити, що структура посібника "Сучасний саксофон" побудована таким чином, що передбачає поступовий перехід від базових понять і технік до складніших завдань, що потребує високого рівня виконавської майстерності. Автори наголошують, що жодна техніка не потребує особливої генетичної схильності, а її оволодіння визначається працею, системністю й аналітичним підходом. Відповідно, основні елементи виконавської техніки та музичного розвитку послідовно розглянуто та об'єднано в кілька логічних розділів, кожен із яких складається із трьох тематичних підрозділів, як-от "Визначення", "Ключові ознаки", "Навчання". Ж.-Д. Міша та Ж. Вентурі стверджують, що "навчальна" частина цього посібника є історично пов'язаною з методичними розробками Сержа Бішона – професора Національної консерваторії Ліона – та Клода Деланґля – професора Національної вищої консерваторії музики в Парижі [9, с. 5].

У першому розділі "Навчання і передавання досвіду" ("Aprendizaje y transmisión") розглянуто основні технічні аспекти гри на саксофоні, що становлять фундамент професійної підготовки музикантів: правильну поставу, формування амбушура, техніку дихання, роботу зі звуком та атакою, штрихи – legato, артикуляцію, інтонування та вібрато, об'єднані у блок "Базові техніки".

У ньому викладачі пояснили значення правильної організації дихання, розвиток контролю над стовпом повітря, тренування витривалості легень. Особливу увагу приділено вправам на поступовий видих повітря та збереження

стабільного повітряного тиску, що є основою якісного звуку. Ж.-Д. Міша та Ж. Вентурі слушно зазначають: “Найважливіше для саксофоніста – опанування повітряного стовпа, адже саме воно визначає якість і стабільність звуку” [9, с. 15]. Теза авторів підкреслює значущість роботи над технікою дихання.

Вважається доцільним наведення методичних рекомендацій авторів стосовно правильної постави, які дають змогу учневі знайти оптимальне положення і відчувати себе комфортно: спрямування тіла й розуму у нейтральний стан, що сприяє контролю дихання та знімає м’язову напругу; створення “образу” настрою та його перенесення у тіло через дихання; поєднання тіла і думок з інструментом [9, с. 11–12]. Педагоги слушно наголошують, що хороша постава завжди є результатом особистого пошуку інструменталіста. Вважається також, що позиція учня під час гри повинна обиратися не з принципу або щоб догодити вчителю, а через усвідомлення, що саме така постава допомагає його почуватися добре і приносить фізичну та виконавську користь [9, с. 12].

Окрему увагу авторів зосереджено на формуванні губного апарату – положенні губ, щелеп і язика, оскільки саме “… абсолютно стабільний і гнучкий амбушур дозволить повністю оволодіти всіма техніками” [9, с. 13]. Наголошено, що він має бути гнучким і пристосованим до індивідуальних особливостей виконавця: “Кожен учень повинен розвивати гнучкий і адаптивний амбушур, який ґрунтується на власних фізіологічних особливостях” [9, с. 22]. Зазначимо, що цей блок містить практичні поради для поступового укріплення м’язів ротової порожнини та збереження природного положення губ.

Працюючи над “хорошим звуком”, автори посібника радять виконавцям вибирати із засобів, що є в їхньому розпорядженні, та звертати увагу на три контрольні показники: стабільність, однорідність та чистоту [9, с. 16].

Стосовно вібрато, педагоги вважають, що можна визначити два принципи акустичного та психоакустичного характеру, які можуть бути корисними під час початку роботи над цією технікою. Якщо звести вібрато до двох параметрів, амплітуди й швидкості, то автори зазначають, що чим голосніше грати (більша кількість звуку) – тим більшою повинна бути амплітуда вібрато (щоб його оцінили), тихіше – (менша кількість звуку), тим меншою має бути амплітуда вібрато (щоб воно не сприймалося занадто сильно). Відтак швидке вібрато передає більше хвилювання аудиторії, натомість повільне – її заспокоює [9, с. 26].

У блоці “Розширені техніки” автори надали визначення, окреслили характерні ознаки, методичні рекомендації щодо освоєння frullato, slap, подвійного та потрійного stsccato, subtone, безперервного дихання, ефекту “голос і звук”, обертонів, регістру Altissimo, glissando, мікроінтервалів, а також їх позначення.

Так, освоюючи frullato, яке можна виконувати двома способами (вібрацією кінчика язика або вібрацією задньої частини язика біля горла) Ж.-Д. Міша та Ж. Вентурі рекомендують починати без інструмента, тренуючи

гру чистої трелі, потім додати контроль повітряного струменя, а далі – застосувати техніку з мундштуком і повноцінним саксофоном [9, с. 29].

Автори розробили низку вправ для вироблення перманентного дихання, також спершу без інструмента: надути щоки повітрям, повільно випускати його лише м'язами щік, паралельно роблячи короткий вдих носом. Потім виконати вправу з мундштуком, поступово збільшуючи тривалість фрази [9, с. 32–33].

Дуже цікавою є техніка "голос і звук" – одночасне поєднання вокального тону і звуку саксофона, що створює враження звучання двоголосся. Її варіантом є grow – використовують у джазі для створення ефекту "гарчання". Освоєння цієї техніки автори рекомендують почати з "чистого" вокального інтонування всередині інструмента, згодом до голосу додати звучання саксофона та практикувати паралельний рух, затримки між вокалом та грою на інструменті [9, с. 38].

Для опанування гри мікроінтервалів викладачі радять тренувати музичний слух та вокальне інтонування, використовувати спеціальні аплікатури для чверть тонів, а також перевіряти точність строю за допомогою тюнера. Особливо варто відмітити, що методичні рекомендації, запропоновані авторами, вдало унаочнює аплікатурна таблиця чверть тонів [9, с. 44].

У другому розділі "Проблеми та їх вирішення" ("Problemas y soluciones") посібника розглянуто систематичний аналіз найбільш поширених проблем, що з'являються в процесі опанування гри на саксофоні, та обґрунтування шляхів їх подолання. Автори структурують матеріал у формі таблиці на три основні компоненти: формулювання проблеми, ймовірну причину її виникнення та практичне рішення, спрямоване на усунення недоліків ("Проблема", "Причина", "Рішення").

Основну увагу педагогів зосереджено на типових технічних і фізіологічних аспектах музиканта: координації його постави, розслабленні м'язів та оптимізації положення рук і ніг; диханні як базової фізіологічної умови формування стабільного звукового потоку; амбушуру – положення рота, губ і язика, що безпосередньо впливає на якість тембру та точність артикуляції.

Зокрема, визначено низку проблем, пов'язаних із надмірним напруженням м'язів обличчя, шиї й плечового поясу, що може призводити до спотворення звукової атаки та втрати стійкості повітряного стовпа. Особливо варто наголосити, що автори запропонували комплекс простих, проте ефективних методів для запобігання зазначених помилок та недоліків: вправи на формування коректної постави, тренування правильного вдиху й видиху, контроль розслаблення щелепи та гортані, а також методики формування стійкого амбушуру [9, с. 46–71].

Усі методичні рекомендації Ж.-Д. Міша та Ж. Вентурі практично спрямовані й орієнтовані на виховання у майбутніх виконавців усвідомленого контролю за власним тілом, диханням і звуковидобуванням. Завдяки такому підходу у студентів формуються навички самостійного аналізу технічних проблем і вироблення стратегії їх подолання у процесі систематичних тренувань.

Отже, цей розділ слугує цінним практичним методичним інструментарієм, що сприяє поглибленому оволодінню інструментом та підвищенню рівня виконавської майстерності саксофоністів.

У третьому розділ "Повсякденна робота" ("El trabajo diario") окреслено методичні засади організації щоденної індивідуальної роботи саксофоніста, що ґрунтуються на поєднанні класичних та сучасних підходів.

Зазначено, що ефективність самостійної підготовки саксофоніста безпосередньо залежить від чіткого планування його щоденної роботи та усвідомленого використання методичних підходів. Систематизація робочого процесу майбутніх музикантів передбачає оптимальне поєднання трьох взаємопов'язаних компонентів: організації місця для проведення уроків, раціонального розподілу видів вправ та розвитку їх самостійного мислення.

Одним із важливих аспектів є акустична характеристика приміщення, у якому відбуваються репетиції. Практика гри у залах із різною реверберацією дає змогу виховувати у музиканта гнучкість звуковидобування та критично оцінювати виконання. Не менш важливо опанувати обидві позиції гри – сидячи та стоячи, що забезпечує комфорт поставі музиканта та запобігає асиметрії навантаження [9, с. 73].

Педагоги акцентують на важливому значенні розігрування перед заняттями, яке складається з чотирьох етапів: "розігрів" дихання, амбушура, пальців та активізації слуху. Вони повинні послідовно нормалізувати функціональний тонус м'язової та дихальної системи, формувати стійкий контроль над інструментом і налаштувати слухову увагу.

Можна вважати значно виправданим акцентування авторами роботи над гамами та етюдами, які становлять фундамент технічного розвитку. Таким чином, ними розглянуто гами не лише як шаблонні мелодичні схеми, а як інтелектуальні вправи, якими передбачено активізацію внутрішнього слуху та миттєве відтворення музичного прикладу. Ж.-Д. Міша та Ж. Вентурі пропонують три "'обов'язкові" збірки гам, як-от "Gammes et Arpèges" М. Мюля (вид. Leduc), "Gammes pour tous" С. Бішона (вид. Choudens) та "Gammes par intervalles" Ж.-М. Лондекса (вид. Leduc), опрацювання яких сформує автоматизовану гру гам: зросте швидкість виконання, зокрема з гармоніками, і ця практика перетвориться на корисну звичку для добре підготовленого виконавця [9, с. 75].

Також наголошено, що робота над етюдами вимагає чіткого поетапного планування, контрольованого підвищення темпу та обов'язкового інтелектуального осмислення на всіх етапах їх освоєння. В рамках навчального процесу молодих музикантів автори запропонували таку схему використання цього конструктивного матеріалу: щотижнева робота над одним або декількома етюдами; виконання п'єси без помилок у заданому темпі під час уроку; складання семиденного плану опрацювання для кожного етюду з метрономом (педагогу важливо перевіряти, наскільки учень правильно освоює матеріал); повторювання пасажів, які не виконують студенти у належному темпі, наступного тижня, незалежно від зміни вивчення етюдів. Також автори рекомендують збірки етюдів, наданих у прогресії, для п'ятого року навчання майбутніх музикантів: "25 exercices journaliers" Г. Клозе (вид. Leduc), "18

exercices ou études d'après" А.-Б.-Т. Бербіґ'є (вид. Leduc), "Exercices journaliers d'après" А. Тершака (вид. Leduc), "53 études d'après" Ґ. Бьоме, А. Тершака,

А.-Б. Фюрстенау, (Зошити 1 і 2, вид. Leduc), "Etudes variées" М. Мюля (вид. Leduc) та "Décimo año Nouvelles études variées" Ж.-М. Лондекса (вид. Leduc) для десятого року навчання [9, с. 79]. А робота над довгими тривалостями та сучасними виконавськими техніками повинна органічно доповнювати базову підготовку, спрямовуючи виконавця до розширення тембрових і виразових можливостей інструмента [9, с. 81].

Міша Ж.-Д. та Вентурі Ж. зауважили, що особливу увагу варто приділяти навикам гри напам'ять, яка не тільки дає змогу музиканту впевнено почуватися на сцені, а й сприяє формуванню цілісного уявлення про структуру твору [9, с. 80].

Важливою складовою формування професіоналізму майбутніх виконавців автори пропонованого посібника вважають розвиток автономії студента. Вона передбачає здатність критично оцінювати власні результати, самостійно формулювати коротко-, середньо- та довгострокові цілі й коригувати робочі завдання відповідно до поточних досягнень [9, с. 81]. Таким чином, методична організація щоденної роботи саксофоніста ґрунтується на поєднанні раціонально спланованої технічної підготовки, свідомого самоаналізу та розвитку творчої гнучкості виконавця.

Важливу інформацію зосереджено у четвертому розділі пропонованого посібника "Підготовка до іспиту" ("Preparar un examen") стосовно особливостей підготовки студентів-саксофоністів до конкурсних прослуховувань та іспитів, у яких кардинально інша специфіка, порівняно з виступами професійних концертних виконавців. Підготовка до разового контрольного виступу потребує високого рівня організації, чіткої поетапності та оптимального розподілу сил [9, с. 87].

Міша Ж.-Д. та Вентурі Ж. наголошують, що ефективна підготовка до контрольного заходу складається з трьох взаємопов'язаних етапів: базова робота, передконкурсна робота і фінальний прогін, кожен з яких має власні завдання та часові пропорції.

Базовим етапом (приблизно 3/6 від загального часу) передбачено формування міцного технічного та художнього підґрунтя, що потребує гри у повільному темпі із максимальною увагою до точності нотного тексту, інтонації, ритміки та артикуляції. Як слушно зазначають автори посібника: "Усе, що написано, має бути почуте" [9, с. 89].

Завершальним етапом вивчення музичного твору вважається його інтонування, слуховий контроль і фортепіанний акомпанемент (навіть повільно й лише двома пальцями). Викладачі також рекомендують паралельну працю над технічними етюдами та читання з аркуша, а також вивчення твору напам'ять, знайомство з композитором – вивчення не лише його біографії, а й слухання опусів (окрім власного репертуару) і, за можливості, відвідування концертів його музики, ретельне освоєння стильових особливостей композиції [9, с. 89].

Педагоги радять приділити особливу увагу мотивації та загальному фізичному стану студента, адже виснаження є однією із головних причин неуспішного виступу на іспитах. Відтак автори рекомендують усвідомлено планувати спосіб життя, харчування, бути фізично активними та відмовитись від

шкідливих звичок – як невід'ємних складових успішної підготовки до концерту [9, с. 90].

Етап передконкурсного виступу передбачає інтеграцію проблемних фрагментів у творі, вдосконалення ритмічних особливостей, остаточного формування інтерпретації, а також проведення репетиції з акомпанементом, запису варіантів власного виконання та пробного виконання.

Особливу увагу акцентовано на фінальному "прогоні", який повинен максимально моделювати реальні умови виступу, перевірити витримку, сценічну готовність та стабільність досягнутого результату студента [9, с. 94].

Отже, запропонована методика ґрунтується на принципах чіткого планування, поступового наростання складності, уважного самоаналізу і турботи про фізичну та психоемоційну форму виконавця. Такий комплексний підхід дає змогу молодому музиканту продемонструвати свій потенціал у важливий момент іспиту чи конкурсу.

У п'ятому розділі посібника Ж.-Д. Міша та Ж. Вентурі "Виступ на сцені" ("El desempeño escénico") окреслено основні аспекти сценічної діяльності саксофоніста й розкрито принципи професійної організації генеральної репетиції, психофізичної підготовки до виступу, самоконтролю, а також етичних і гігієнічних засад, що забезпечує стабільність сценічної витримки.

Автори трактують виступ як момент повного занурення у музику, а не ситуацію стресового самоконтролю. З цією метою вони наголошують на максимальній деталізації підготовки: перевірка акустики та розміщення на сцені, узгодження поведінки з концертмейстером; моделювання сценічної поведінки й привітання; налаштування інструмента й вибір тростин, робота з освітленням і контролем строю фортепіано [9, с. 97–98].

Важливе місце музиканти відводять етапу підготовки перед концертом, як-от здорове харчування, правильний водний режим, помірна розтяжка пальців рук, розумна організація часу, психологічна візуалізація програми. Запропоновано чіткі поради, як уникати зайвої напруги, зокрема через комплекс дихальних вправ, контроль серцевого ритму й "вимушену" концентрацію [9, с. 99].

Особливу увагу приділено роботі з поглядом і поставою музиканта, що впливають як на якість звуку, так і на його сприйняття глядачем. Також надано практичні поради стосовно деяких фізичних нюансів: заходи щодо усунення сухості в ротовій порожнині чи надлишку слини, правильне вживання води, уникнення травм і сезонних захворювань, що може перешкодити виступу. У завершальному блоці пропонованого видання містяться рекомендації стосовно профілактики типових проблем виконавця (травми губ, герпесу, перевтоми, надмірного потовиділення, мозолів, застуди) [9, с. 100–102].

Таким чином, провідним аргументом цього розділу є теза, що впевненість і розкутість виконавця на сцені ґрунтуються на максимально передбачливій підготовці та турботі про власне тіло й психіку. Лише за таких умов саксофоніст може перетворити виступ на справжній мистецький акт, що повністю розкриває його творчу індивідуальність.

Висновки. Посібник "Сучасний саксофон" ("Un Saxofon Contemporaneo", 2010) Жан-Дені Міша та Жеральда Вентурі вирізняється глибиною методичної концепції та практичною спрямованістю і розглянуто як

яскравий приклад інтеграції традиційних академічних принципів гри на саксофоні зі сучасними виконавськими підходами. У ньому відображено специфіку розвитку інструмента в другій половині XX – на початку XXI століття, що визначає його важливе місце в сучасній світовій методиці викладання гри на саксофоні. У пропонованому виданні автори із багатим виконавським та педагогічним досвідом виклали цілісну методичну систему, що охоплює всі аспекти гри на саксофоні – від опанування базових навичок до формування високого рівня інтерпретації репертуару різних жанрів та стильових епох. Головними засадами цієї системи визначено якісний звук, гнучкість техніки, інтонаційну точність і виразність, що закладають підґрунтя професійної підготовки виконавця. Методичні засади Ж.-Д. Міша та Ж. Вентурі базуються на принципах поетапного освоєння техніки, формування виразного звучання й розвитку інтерпретаційних умінь, поступового відбору репертуару, який забезпечує одночасне оволодіння технікою та розвиток художньої виразності. Отже, запропоновану методичну систему відомих педагогів і виконавців визнано актуальною і прогресивною, її можна успішно використати в навчальному процесі саксофоністів у закладах вищої освіти мистецького спрямування України, що визначає перспективи подальшого дослідження цього питання.

Список використаної літератури та джерел

1. Громченко В. В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX – початку XXI ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика). Київ–Дніпро : ЛІРА, 2020. 304 с.

2. Громченко В. В. Французьке саксофонне мистецтво на фестивальній сцені Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки. *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : зб. наук. праць ДАМ ім. М. Глінки. 2022. № 23. С. 3–15. (Фахове видання України). DOI: https://doi.org/10.33287/222230

3. Зотов Д. І. Виконавство на саксофоні в системі музичного мистецтва XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. Суми : СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2018. 20 с.

4. Зотов Д. І. Еволюція саксофона у сучасній французькій музичній культурі. Sciences of Europe. Praha : Global science center LP, 2016. Vol. 2, No. 3 (3). С. 81–85.

5. Максименко Л. В. Регіональні виміри академічного саксофонного мистецтва України : дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів : ЛНМА ім. М. Лисенка, 2020. 292 с.

6. Максименко Л. В. Французька саксофонова школа: дискурс розвитку та сучасний стан. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сері я: Мистецтвознавство*. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2012. № 1. С. 59–65.

7. Павлюк Р. В. Збірник “Популярні п’єси” для саксофона in Es та фортепіано М. Мюля в аспекті виховання професіоналізму саксофоністів. *Музикознавча думка Дніпропетровщини : зб. наук. статей*. Дніпро : ГРАНІ, 2024. Вип. 27 (2). С. 213–222.

8. Палійчук І. С., Яськів А. Б. Жанрово-стильові та виконавські особливості етюдів для саксофона Ж.-М. Лондейкса. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* Київ : ІДЕЯ-ПРИНТ, 2020. № 3. С. 217–222. DOI: цhttps://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2020.220135

9. Michat J.-D., Venturi J. Un Saxofon Contemporaneo. Para estudiantes avanzados y futuros profesores. 102 p. URL: https://www.scribd.com/document/689027398/Un-Saxofon-Contemporaneo.

References

1. Hromchenko, V. V. (2020). Dukhove solo v yevropeiskii akademichnii kompozytorskii ta vykonavskii tvorchosti XX – pochatku XXI st.: Tendentsii rozvytku, spetsyfika, systematyka [Wind solo in European academic composition and performance of the 20th– beginning of the 21st centuries. (development trends, specificity, systematics)]. Kyiv–Dnipro: LIRA [in Ukrainian].

2. Hromchenko, V. V. (2022). Frantsuzke saksofonne mystetstvo na festivalnii stseni Dnipropetrovskoi akademii muzyky im. M. Hlinky [French saxophone art on the festival stage of the Dnipropetrovsk M. Hlinka Academy of Music]. *Muzykznavcha dumka Dnipropetrovshchyny*, (23), 3–15. https://doi.org/10.33287/222230 [in Ukrainian].

3. Zotov, D. I. (2018). Vykonavstvo na saksofoni v systemi muzychnoho mystetstva XX stolittia [Saxophone Performance in the System of Musical Art of the 20-th Century]. Extended abstract of candidate's thesis. Sumy: SumDPU imeni A. S. Makarenka [in Ukrainian].

4. Zotov, D. I. (2016). Evolutsiia saksofona u suchasnii frantsuzkii muzychnii kulturi [The Evolution of the Saxophone in Contemporary French Music Culture]. Sciences of Europe. Praha : Global science center LP, 2, 3 (3), 81–85.

5. Maksymenko, L. V. (2020). Rehionalni vymiry akademichnoho saksofonnoho mystetstva Ukrainy [Regional dimensions of academic saxophone art in Ukraine]. Candidate's thesis. Lviv: LNMA im. M. Lysenka [in Ukrainian].

6. Maksymenko, L. V. (2012). Frantsuzka saksofonova shkola: Dyskurs rozvytku ta suchasnyi stan [The French Saxophone School: developmental discourse and current status]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Seriia: Mystetstvoznavstvo.* Ternopil: Vyd-vo TNPU im. V. Hnatiuka, 1, 59–65 [in Ukrainian].

7. Pavliuk, R. V. (2024). Zbirnyk "Populiarni piesy" dlia saksofonu in Es ta fortepiano M. Miulia v aspekti vykhovannia profesionalizmu saksofonistiv [The collection "Popular pieces" for saxophone in E flat and piano, book 3 by M. Muil in the aspect of professionalism education of saxophonists]. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny: zb. nauk. statei.* Dnipro: HRANI, 27 (2), 213–222. https://doi.org/10.33287/222454.

8. Paliichuk, I. S., & Yaskiv, A. B. (2020). Zhanrovo-stylovi ta vykonavski osoblyvosti etiudiv dlia saksofonu Zh.-M. Londeiksa [The genre-style and performance features of sketches for saxophone J.-M. Londaks]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadr kultury i mystetstv*, 3, 214–219 [in Ukrainian]. https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2020.220135.

9. Michat, J.-D., Ventur, J. Un Saxofon Contemporaneo. Para estudiantes avanzados y futuros profesores. Retrieved from https://www.scribd.com/document/689027398/Un-Saxofon-Contemporaneo [in France].

METHODOLOGICAL PRINCIPLES OF SAXOPHONE PERFORMANCE BY JEAN-DENIS MICHAT AND GÉRALD VENTURI (BASED ON THE MANUAL "LE SAXOPHONE CONTEMPORAIN")

Andriy YASKIV

Vasyl Stefanyk Carpathian National University,
Department of Ukrainian music and folk instrumental art,
57 Shevchenko Str., Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76005
e-mail:office@pnu.edu.ua

The article examines the fundamental methodological principles of saxophone pedagogy formulated in the joint manual by renowned French saxophonists and educators Jean-Denis Michat and Gérald Venturi, *Le Saxophone Contemporain* ("The Contemporary Saxophone"). The paper characterizes the manual's core structural components, comprising five chapters that provide recommendations on organizing daily practice, developing technical proficiency and sound quality, and preparing for auditions and concert performances. Furthermore, the manual addresses aspects of psychological self-regulation and stage presence. Particular emphasis is placed on the authors' systematic approach to lesson structuring, which prioritizes the gradual mastery of material, the integration of technical and artistic elements, the development of aural control, and focused work on breath support and articulation.

The study also highlights the importance of incorporating systematic training in tone production, dynamics, intonational precision, and stylistic expressiveness into the educational process. The authors substantiate the need for exercise variability, flexible adaptation of tempo and articulation to the student's individual needs, and the cultivation of analytical skills for score interpretation.

Additionally, the article outlines the significance of sections dedicated to extended techniques and the integration of innovative performance methods into rehearsal and concert practice. A separate set of recommendations regarding independent preparation for competitions is analyzed, focusing on incremental repertoire development, workload management, psychological readiness, and physical-emotional regulation. Attention is also directed toward stage preparation, including the simulation of acoustic environments, dress rehearsal techniques, adaptation to diverse venues and audiences, and the attainment of stage focus.

The research methodology employs textual, source-critical, and hermeneutic analyses of the theoretical and musical material, alongside analytical generalization. *The scientific novelty* consists in the comprehensive evaluation of contemporary European pedagogical practices presented in Michat and Venturi's manual, with a view toward integrating these methodological frameworks into the curricula of higher music education institutions in Ukraine.

Keywords: saxophone, French school, Jean-Denis Michat, Gérald Venturi, methodological principles of saxophone performance, contemporary pedagogical literature, performance practice, pedagogical repertoire, academic music education.

Стаття надійшла до редколегії 18.08.2025 р.
Прийнята до друку 24.11.2025 р.
Опублікована 24.01.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2025. Вип. 27. С. 220–231
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 27. P. 220–231

С Ц Е Н І Ч Н Е М И С Т Е Ц Т В О

УДК 792 / 796.4
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.27.2025.220-231

ROLLER ACROBATICS AND THE CYR WHEEL AS ORIGINAL GENRES OF CONTEMPORARY PERFORMATIVE ART: A CIRCOLOGICAL ANALYSIS

Denys SHARYKOV

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3757-5559
Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,
Faculty of Performing Arts,
Department of Circus Genres
88 Zhilyanska Str, Kyiv, Ukraine
e-mail: d.sharikov@kmaecm.edu.ua

The article “Roller Acrobatics” and the “Wheel of Sira” as original genres of contemporary performance art is explored in the context of contemporary circusology and art criticism of circus genres.

The topic of the research is devoted to contemporary circus genres today, namely in the genre of acrobatics – roller acrobatics; in the genre of equilibristics – the wheel of sira. These genres today on the circus arena and large circus shows programs of the World circus structures often have a bright presentation and representation, as they are original in their demonstration when transmitting an artistic image. The studies in the key of Circusology are analyzed and their features are indicated. Much attention in the study is paid to the specifics and representation of circus genres – roller acrobatics and the wheel of sira.

The technical part of these genres is analyzed in detail, the features of the props in roller acrobatics and the wheel of sira are specified. The features of performance in these contemporary circus genres are determined, namely the methodology for performing the trick part. The article pays attention to the historical context of the emergence of contemporary circus genres, namely in the genre of acrobatics – roller acrobatics; in the genre of equilibristics – the wheel of sira. It is important to note that often in the study of such genres there is no specific system of training the performer. And only in the Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts there is a systematic training for these circus genres – circus artists (acrobats, equilibrists). These genres are often present in circus Show programs of the world, as well as the famous Cirque du Soleil.

It is important to note that contemporary circus genres today with the original demonstration and representation of the artistic image constitute artistic value in the context of examples of Artistic Culture and Stage, Circus and Performative Arts.

Keywords: acrobatics, artistic culture, circus directing, circology, circus art, circus genres, equilibristic, original circus genres, performative art, roller acrobatics, sira wheel, stage art.

© Sharykov Denys, 2025

Formulation of the problem. To analyze the features and specifics of circus genres today: roller skating and the wheel of sira, to clarify their technical and artistic indicators in the context of conveying the artistic image and stage representation in performative show programs, performances and attractions.

Research Analysis. Not many scholars have been involved in research in this field. Most studies have focused on individual fragments of circus art without providing a detailed understanding of the circus process and its subject. They also present a superficial view of the factors and elements within the circus space and demonstrate a lack of a systematic approach to studying the specifics of circusology as a scientific discipline in contemporary art criticism.

However, it is important to highlight the most significant representatives in the study of circus art within the context of circusology. Among them are both theorists and practitioners: Inessa Lvivova, 2021 [4]; Marina Malykhina, 2016 [5]; Dmytro Orel, 2017, 2020 [7; 8]; Olena Pozharska, 2021 [8]; Yuliia Romanenkova, 2020–2021 [9; 10]; Kristian Stiemberh, 2017 [14]; Denys Sharykov, 2023 [17; 18]; Liudmyla Shevchenko, 2024 [19].

The purpose of the article. To identify important features and factors of circus genres today: roller skating and the wheel of sira in the context of conveying artistic image and stage representation in performative show programs, performances and attractions.

Narration of the main material

Roller Acrobats are a relatively young circus genre that combines elements of classical acrobatics, figure skating and roller sports. Its appearance is associated with the development of roller skates and their adaptation in circus arts.

First, let's analyze its genesis. The emergence of roller skates (XVIII–XIX centuries). This made it possible to use them not only for movement, but also for tricks.

Pair and group supports (one partner skates, the other balances on him). Jumps from obstacles and somersaults with landing on rollers. High-speed rotation (for example, "pinwheels" with a partner on the shoulders). Contemporary stage (1990s – present)

Today, roller skating is a spectacular genre that can be seen in the circuses of Cirque du Soleil and other famous shows. Modern technologies (glowing wheels, trampolines, extreme rollers) allow creating even more spectacular numbers. The basis for the emergence of the genre

Roller skating appeared precisely due to. The development of roller skates and their popularization. The influence of figure skating and sports acrobatics. The desire of circus artists for new forms of entertainment.

Today, this genre continues to develop, including elements of parkour, extreme skating and even aerial acrobatics. Ukrainian artists also contributed to the development of the circus genre of roller skating, for example. Valery Timokhin, who began his career in the Soviet Union in a group number of 4 people, under the direction of Sedova. Later, having worked in the state circus company of Ukraine for more than 20 years, he created a group act of roller acrobats "Sea Fun", which presented its art in the arenas of Ukraine, China, Taiwan and other countries, where

the number of participants reached 6 people. Valeriy Timokhin taught and gave a start in life to more than 40 partners, who still delight the audience and develop this genre in all venues of the world. One of the participants of the act "Sea Fun" *Olga Pape*, who also made a wonderful act with *Alexander Ampodistov*, in the style of "Steampunk", which amazed the audience with its professional performance in the arenas of the Kyiv Circus, other cities of Ukraine, the Philippines, Macau, Chile, Peru, Columbus. acting skills and tricks. There are also foreign leading roller-skating couples, such as: Duet "Nestorovs", Britain, Duet "Leo and Ursula" Columbia and other leading artists from different parts of the world [18, p. 134–138].

Specifics of technical equipment and performing tricks of the circus genre of roller acrobatics. Circus roller acrobats combine elements of acrobatics, figure skating and roller sports, creating spectacular numbers. Their performances require high coordination, balance, strength and flexibility. Let's consider the main methods and features of their work.

Basic skating technique of roller acrobats. Before performing tricks, acrobats master the following. Correct stance (legs bent, body tilted forward for stability). Acceleration and braking (T-stop, plow, braking with a turn). Rotation around its axis with a weight, to practice technique in a pair. Maneuvering (runs, cross-rolls, slides).

Roller acrobats perform the following elements. Jumps (screws, jumps with rotation). Balance elements (stands on one leg, "swallow", riding on one leg "Eight", rolling on two legs with a push-up "Flashlight", skating in a large circle with a change of legs "Cut"). Pair and group tricks (supports, throws, pyramids).

Specific circus techniques: in the format of equilibristics – maintaining balance on unstable surfaces (for example, on reels or narrow platforms). In the format of roller juggling – a combination of skating with juggling objects. Elements of aerial acrobatics – if the number includes lifting on cables or a trapeze [1].

Features of the training and rehearsal work of roller acrobats are as follows. Training on various surfaces (wood, concrete, a special circus carpet, a raised pedestal with a metal frame and a plywood, painted covering). Synchronicity in group numbers – requires precise calculation of speed and trajectories. Artistry – a combination of technical skills with choreography and emotional delivery.

Preparation and training. General physical training – development of strength, flexibility, endurance. Special exercises – training of the vestibular apparatus, practicing falls. Improvisation – the ability to adapt to unpredictable situations in the arena [in Ukrainian].

Equipment used. Roller skates (usually quads – four-wheeled or inline – depending on the act). Ramps and springboards for jumping. Props. Plywood or plexiglass floors, a pedestal or a flat, hard surface that is a common platform for the entire show. Roller acrobats create dynamic and risky numbers that require many years of training and constant improvement of skills.

Description of quad roller skate equipment and surfaces for skating. Quad roller skates differ from inline roller skates (roller skates with wheels in a line) in the arrangement of the wheels: quads have two wheels in the front and two in the back, which provides stability and maneuverability. They are popular in rhythmic, artistic, roller derby and recreational skating.

Boot. The main components of quads. Soft boot – convenient for beginners and fitness skating (for example – Riedell Wave, Chaya Melrose). Hard boot – better fixes the foot, suitable for aggressive skating and roller derby (for example – Sure-Grip Rebel, Moxi Jack). Leather or suede – a classic option for artistic skating (Riedell 111, Edea Rondo). Frame. Metal (aluminum, steel) – durable, suitable for jumping and derby. Nylon or composite – lighter, but less durable, suitable for fitness. Adjustable – can be adjusted to fit the size of the foot (often in children's models) [18, p.137].

Wheels. Diameter: 57–65 mm (fitness), 62–65 mm (derby), up to 70 mm (speed). Rigidity. 78 A–85 A – soft, for the street (good grip). 88 A–95 A – hard, for smooth surfaces (parquet, tiles). Profile. Wide – stability. Narrow – maneuverability (for slalom, dancing). Bearings. Class ABEC 3–5 – for beginners.

ABEC 7–9– for high-speed skating. Ceramic – expensive, but durable (heats up less). Brake (if available). Usually, a rubber pad on the front of the boot (rare on quads).

Roller skating surface. Ideal surface. Wooden or plastic flooring. Pedestal – the structure itself is made of metal or aluminum with plywood, paint and varnish coating, the height of which can vary from 10 cm to several meters. Special rollerdrome coating (polyurethane, epoxy resins). Parquet or laminate (in artistic skating halls).

Concrete platforms (flat, without bumps). The above special coatings are used for training, preparation for the main rehearsals. Problem surfaces. Rough asphalt – requires soft wheels (78 A–82 Tiles – vibration is possible, hard wheels are better. Wet surface – risk of slipping. Unsuitable surfaces. Joints, dust and water on work equipment – risk of falls [18, p.134–138].

Additional equipment. Protection: knee pads, elbow pads, wrist guards. Roller skate covers – to protect equipment and ensure their long service life. Tools: Allen keys for frame adjustment, bearing pullers. Quads are selected based on the riding style: Fitness or walking – soft boots, 78 A – 85 A wheels. Roller derby – low hard boots, maneuverable wheels. Artistic – leather boots, aluminum or titanium frame, hard wheels (88A+). Soft wheels are better for the street, hard wheels for the gym. Check the mounts and bearings regularly.

*Methodology for performing the trick part of the circus genre of roller skating***.** Safety features on roller skates and technical skating. Roller skating is an active and traumatic genre in the circus, so compliance with safety rules is mandatory.

Knee and elbow pads – soften blows. Wrist protection – prevents fractures and dislocations. Correct rehearsal clothing – comfortable, does not restrict movement, without long laces or parts that can get caught in the wheels.

Checking the rollers before skating. The wheels should not wobble, the bearings – rotate without jamming. The frame is securely fastened; the belts and lacing are in good condition. Choosing a place for skating. Surface levels (the podium or floor is made correctly according to calculations). No obstacles (joints, water, sand) [11].

Correct fall. Do not fall on straight arms (risk of fracture). Tuck, landing on knees and elbows (protection will soften the blow). Avoid falling backwards (danger

of hitting the head and tailbone). Control of speed and distance from the edge of the podium. Start with a slow speed in the corner (Photo 4.).

Technical roller skating. Technical skating includes complex elements, pirouettes on two wheels, jumps and maneuvers.

Basic stance. Legs in the first position, knees slightly bent, stomach tucked in, pelvis should not go into a deflection. The body is slightly tilted forward for stability. The weight is distributed evenly or with an emphasis on a shallow squat, we keep the direction of the left shoulder in the circle of the axis. (depending on the element).

Basic movement techniques. T-push – one leg pushes off at an angle, the other rolls forward. Parallel movement – pushing off with the edges of the wheels (like in ice skates). Turns – stepping over ("scissors") or transferring weight from leg to leg.

Braking. T-stop – one leg is perpendicular to the movement. Plow (V-stop) – legs are brought together in a triangle. Power stop (turn with braking).

Balance and coordination training. Skating on one leg. Snake, eights. Riding backwards. Safety is the basis of skating. You should start with basic movements, gradually mastering complex elements. Regular training and protective equipment minimize risks.

Roller skating technique and training. Technical execution and training in roller skating is a fascinating and useful type of circus genre that develops coordination, endurance and strengthens muscles. To learn how to skate correctly and safely, it is important to master the technique, choose the right rollers and follow safety precautions.

Preparation for skating. Selecting rollers. Types of rollers: Fitness rollers are universal, suitable for beginners. Freeskate rollers are for more aggressive skating, jumps and slides. Speed skate is for high-speed skating (long frame, large wheels). Slalom rollers are maneuverable, with a hard boot. Size: Should be slightly larger than regular shoes (by 0.5–1 size), but without much play.

Protective equipment. Knee pads, elbow pads – protect against injuries during falls. Wrist protection – prevents fractures when leaning on your hands.

Basic skating elements. Correct stance. Feet shoulder-width apart, slightly bent at the knees. The body is slightly tilted forward for balance. The arms are slightly bent at the elbows for stability.

Start of movement. "Duck step" (for beginners): Legs in a V-shape (five together, toes apart). Push off with the inner edge of the skate one by one. Classic push One leg is supporting, the other is pushed off to the side. After the push, the leg is turned under the body.

Stage performance of circus artists, roller acrobats – in the arena or on stage.

The problem and relevance of the genre roller acrobats. Features of performance and relevance of performances in different places of the circus or stages. The genre "roller acrobats" is a dynamic and spectacular direction, combining elements of acrobatics, figure skating, extreme sports and circus art. However, despite its spectacularity, this genre faces a number of problems:

Technical complexity – performing tricks on rollers requires not only acrobatic training, but also excellent proficiency in roller skating, which significantly narrows the range of performers. Risk of injury – falling at high speed or when performing complex tricks can lead to serious injuries. Limited areas – not all circus arenas and stages are suitable for roller acrobats due to the requirements for the surface (smoothness, absence of gaps, sufficient size). Competition with other genres – viewers often prefer classic circus acts (aerial gymnastics, juggling, illusionism), which reduces the demand for roller acrobats.

Relevance of the genre. Despite the difficulties, the genre remains relevant due to: Spectacle – the combination of speed, grace and risk attracts the audience. Innovation – contemporary productions using LEDs, projections and special effects make the acts more spectacular. Interdisciplinarity – the genre can be adapted to different formats: circus, ice shows, street performances, sports competitions.

Features of performance. Balance and coordination – the need to maintain balance on roller skates during tricks and spins. Speed and momentum – many tricks (somersaults, spins) require acceleration. Group interactions – in even or team acts, synchronicity and precision are important. Use of props – sometimes trampolines, ramps or podiums are added to enhance the spectacle. Relevance of performances in different places

Circus arena is a traditional place, but requires a perfectly smooth surface. Ice arenas can be adapted for roller skating, especially in the off-season. Outdoor venues – festivals, city holidays, but depend on the weather and the quality of the surface. Theater stages – possible staged numbers with choreography and a plot. The genre of "roller acrobats" remains a niche, but with the right presentation and adaptation to modern trends can become a bright part of circus and variety shows. The development of technology (for example, the use of backlit videos or interactive projections) can increase its popularity.

In the Ukrainian circus today, the outstanding representatives of the circus genre "*roller acrobats"* are the artists and circus dynasty *Ampodistovs*. Alexander Amodistov and Olga Pape, as well as their son Andrey. They toured the circuses of Ukraine, as well as in China, America, Europe. The professional school of the circus genre "roller acrobats" is represented today in Ukraine by representatives of this dynasty. Their son is a graduate of the Kyiv Circus Academy [1].

The circus genre *"Cir's Wheel"* is a relatively new direction of equilibristics in circus arts, which emerged at the end of the XX-th century. Its appearance is associated with the Canadian artist Daniel Cir, who created the first wheel in 1996 and presented it to the public in 1998 in the show Excentricus from "Cirque Éloize". One of the areas of research is the study of the physical principles underlying the performance of tricks with a gray wheel. For example, physicist and artist Julia Ruth in her presentation at the meeting of the American Physical Society in 2022 demonstrated how wheel movements illustrate the concept of the center of mass, conservation of momentum, balance and acceleration.

However, despite the growing popularity of this genre, there are currently no scientific studies devoted to the Cir's wheel. The genre "Gray Wheel" is a type of circus art in which the performer makes rotational, acrobatic and dance movements inside a large metal hoop with one round frame (unlike the Rhine wheel, which has

two). This genre combines elements of gymnastics, acrobatics, modern dance and theatrical plasticity, distinguished by high dynamism, visual expressiveness and requirements for the physical training of the artist. The main feature is the integration of body movements with the rotational movement of the wheel, which creates the effect of "flight" and continuous flow.

What is clear, however, is that the "Cir Wheel" itself begins its history in the late 20th century. Its origins are linked to the Canadian artist Daniel Cir.

Daniel Cir is a graduate of the National Circus School in Montreal, Canada, and one of the co-founders of the renowned circus company Cirque Éloize. While working on his diploma act, he sought to find a unique way to move around the stage that would combine rotational movement, balance, and physical expression. His experiments resulted in the creation of a large metal hoop that could rotate with the performer inside. This hoop was named the "Cir Wheel" in honor of its creator, who created the first wheel in 1996 and presented it to the public in 1998 in Cirque Éloize's show Excentricus (Photo 6).

The new prop immediately attracted the attention of both spectators and circus professionals thanks to its visual expressiveness, dynamism, and aesthetic movement. However, the real breakthrough came in 2003, when Daniel Cyr presented his act at the prestigious Festival Mondial du Cirque de Demain in Paris and won the Silver Medal. This performance marked the official recognition of the new genre in the equilibristics section as the "Cir Wheel" as a fully-fledged circus genre.

From this time on, the popularity of the "Cir Wheel" began to grow rapidly. Leading Contemporary Circus Companies, particularly the Canadian Cirque du Soleil, began incorporating it into their programs. 7 Fingers and NoFit State Circus also began creating their own circus acts, expanding the technical and artistic boundaries of this genre. Simultaneously, training courses, workshops, and master classes dedicated to mastering the "Cir Wheel" technique began to appear. Some circus schools (particularly in Canada, France, Germany, and China) have officially incorporated this genre into their curricula.

Today, the "Cir Wheel" genre is not only a balancing act but also a means of artistic expression. Many performers combine wheel techniques with elements of contemporary dance, theatrical performance, and stage performance. Wheel acts often explore profound emotional or conceptual themes, bringing this circus genre closer to contemporary circus.

Let's analyze the prop *structure and technical features of the "Cir Wheel".* The Gray Wheel is a circus prop shaped like a large metal hoop, the diameter of which typically corresponds to the performer's height plus 10–15 cm. The main purpose of this correspondence is to ensure optimal control over rotational movement and body balance within the structure. *Key structural elements*: Ring (hoop): A single metal frame in the form of a chain, usually made of aluminum alloy or steel. Aluminum provides lightweight construction, while steel provides additional strength. In most cases, the wheel is collapsible (consisting of 3–5 sections), significantly simplifying transportation. Outer cover: Part of the wheel is covered with a PVC tube or rubber coating, which provides better traction and simultaneously protects the stage surface from scratches. This coating increases safety for the

performer. Center of the wheel: The interior space has no crossbars, which fundamentally distinguishes the Gray Wheel from the Rhine wheel. This design allows the artist to move freely inside, changing the position of the body, the center of gravity and the plane of rotation.

The circus genre of "Cirus Wheel" is characterized by high levels of physical exertion, complex motor coordination, and active interaction with heavy metal props. Therefore, safety precautions are an integral part of the educational process, training, and stage performances. Neglecting basic rules can lead to serious injuries, both during stunts and during preparation [16].

Preparation for Work. Warm-up: Required before beginning classes. This should include joint activation, muscle warm-up, and vestibular preparation. Prop Inspection: Before each class, inspect the wheel for damage, cracks, surface wear, or loose connections. Workspace Inspection: The stage or auditorium must be level, clean, and free of foreign objects. The surface must be non-slip and free of defects. Safe organization of the space. Minimum working area dimensions: 4x4 m horizontally and at least 3m high. No obstructions: no furniture, columns, lighting fixtures, or decorations nearby. High-quality lighting: must provide full visibility of the wheel and the area around it.

Artist's equipment and clothing. Clothing: fitted, elastic, without laces, zippers or decorations that can catch on the wheel. Footwear: gymnastics shoes or barefoot – depending on the stage and technique. Protective equipment: knee pads, elbow pads, wrist bandages can be used at the initial stage of training. Hair must be collected, jewelry – removed. Safe performance technique Gradual exploration of tricks: from basic parts to complex compositions. It is prohibited to perform complex turns without preparation. Constant control of body position: the correct position of the center of gravity, working with the body and limbs in symmetry – the basis of stability. Prohibition of independent training without a teacher – especially at the initial stages. Behavior during a fall or loss of control. Learning the technique of a safe fall is mandatory – in particular, rolling over the back or shoulder. If balance is lost – immediately stop the turn and go to a stable position. Do not attempt to stay inside the wheel by force. If the rotation becomes uncontrollable, it is best to exit the circle.

Conduct during a stage performance. Preliminary stage inspection (humidity, surface, level changes). Full rehearsal of the routine on the same surface as the performance. Visualization of the trajectory and stopping points. Ensuring safety when working with the Seraya Wheel is the result of a comprehensive approach: physical training, discipline, technical control, and responsible handling of the props. Developing sustainable safety skills is one of the main goals of the teaching methodology for this genre. Basic general physical preparation for working with the Seraya Wheel and making the genre accessible to beginners [13].

Conclusions. Thus, it can be concluded that contemporary circus genres today, namely "Roller Acrobats" in acrobatics and "Sir's Wheel" in equilibristics, are original and unusual circus genres of contemporary circus, unique performance shows. Furthermore, these two circus genres, due to their original props and the external appearance of the circus act, embody new artistic solutions in contemporary circus directing, creating a unique conceptual artistic image, which is a key factor in

circus. It is important to note that these circus genres, "Roller Acrobats" and "Sir's Wheel" are currently represented in the educational process of the Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts. Graduates of the Academy successfully represent these two circus genres in leading circus companies worldwide.

References

1. Aleksandr, Ampodistov. Retrieved from https://www.youtube.com/ @ampodistov1 [in English].

2. Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts. Retrieved from https: // kmaecm.edu.ua/ [in Ukrainian].

3. Kashevarov, V., Oryol, D. Sharykov, D. (2021). Stage and technical training in circus genres: safety, arena, equipment: manual. Vinnytsya: "TOV Tvory" [in English].

4. Lvova, I. (2021). Tsyrkova rezhysura ta shou-biznes upoli rozvazhalnoi haluzi. Rol PR u prosuvanni tsyrkovoho shou [Circus directing and show business in the entertainment industry]. *ART-platFORM, 3*, 85–106 [in Ukrainian].

5. Malykhina, M. (2016). Problema stvorennia manezhnoho obrazu [Проблема створення манежного образу]. *Cultural and artistic horizons, 1*, 57–59 [in Ukrainian].

6. Orel, D. (2020). Systematic training of professional circus artistst (acrobats-voltigers and air gymnasts on the cordede-péril) in the institution of higher education of art sphere. *ART-platFORM, 3*, 77–89 [in English].

7. Orel, Dmytriy. (2017). Features of the specificity of the circus genre of Acrobatics in the educational and creative process of the Kyiv City Academy Variety and Circus Arts. *Paradigme of knowledge*. Muscat, Oman: Center for International cooperation TK "Meganom". 3 (23). 131−133 [in English].

8. Pozharska, O. Zmist ta funktsii tsyrkovoho vydovyshcha [Contents and functions of a circus spectacle]. Retrieved from https: // knowledge.allbest.ru/ culture/3c0a65625a3a c68a5c43a99521316d27_ 0.html [in Ukrainian].

9. Romanenkova, YU. (2020). Suchasna ukrayins′ka tsyrkova shkola yak instrument prezentuvannya krayiny u svitovomu kul′turnomu prostori [Modern Ukrainian circus school as a tool for presenting the country in the world cultural space]. *Molodyi vchenyi, 3(79)*, 69–73 [in Ukrainian].

10. Romanenkova, Julia, Denys. Sharykov, Paliychuk, Anna, Kuzmenko, Halyna, Gunka, Anna. Circus art in modern realities: functions, problems, prospects. Rivista inclusions INCL. Vol. 8 / Número Especial / Abril–Junio, 2021 p. 571–581. [in English].

11. Roller skating evolves into dance, acrobatics, a lifestyle. Retrieved from https: // apnews.com/article/15417dd00cce4808a20c58b09ec52edc [in English].

12. Roller Skating Styles Explained: Jam, Rhythm, and More. Retrieved from https: // caribbeanrollerama.com.au/skatingstyles/ [in English].

13. Cyr Wheel Tutorial 03. Coin Spin. Retrieved from https: // youtu.be/ nb5rXxVEPU4?si =bVmJo03s1xp1iBJa [in English].

14. Stjernebjerg, Ch. K. (2017). When contrasts joined the circus: how defying & obeying gravity revitalized a suffering art form called "circus". Master Thesis. Nordic Master of Dance Studies. Stockholm: Stockholm University [in English].

15. Circus. Retrieved from https: //www.smithsonianmag.com/tag/circus/ [in English].

16. HowStuffWorks. (n.d.). How the Cyr Wheel Works. Retrieved from Retrieved from https: //entertainment.howstuffworks.com/arts/circus-arts/cyr-wheel.htm [in English].

17. Sharykov, Denys. (2023). On questions of Circology and Stuntography in the contemporary circus space: scientific analysis and applied component. *Current Issues of the Humanities, 67 (2),* 171–174.

18. Sharykov, Denys. (2023). Circus genres: specificity of preparation of a professional performer and teacher in the context of specialty 026 Stage Art. *Current Issues of the Humanities, 65 (3),* 134–138.

19. Lyudmila, Shevchenko. (2024). Performative specificity of a pause in a Circus act and show program. Proceedings of IV International scientific and practical conference. Science and technology: challenges, prospects and innovations. Osaka, Japan. (28–30 November 2024), 552–554.

Список використаної літератури

1. Aleksandr Ampodistov. URL: https: // www.youtube.com/@ampodistov1.

2. Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв. URL: https: // kmaecm.edu.ua/.

3. Kashevarov V., Orel D. Sharykov D. Stage and technical training in circus genres: safety, arena, equipment: manual. Vinnytsya : “TOV Tvory”, 2021. 142 p.

4. Львова І. Циркова режисура та шоу-бізнес у полі розважальної галузі. Роль PR у просуванні циркового шоу. *АРТ-платФОРМА*. 2021. № 3. С. 85–106.

5. Малихіна М. Проблема створення манежного образу. *Культурно-мистецькі обрії.* Частина І. Київ, 2016. С. 57–59.

6. Orel D. Systematic training of professional circus artistst (acrobats-voltigers and air gymnasts on the corde-de-péril. *ART-platFORM*. 2020. № 3. P. 77–89.

7. Orel Dmytriy. Features of the specificity of the circus genre of Acrobatics in the educational and creative process of the Kyiv City Academy Variety and Circus Arts. *Paradigme of knowledge.* Muscat, Oman : Center for International cooperation ТК “Meganom”. 2017. № 3 (23). P. 131−133.

8. Пожарська О. Зміст та функції циркового видовища. URL: https:// knowledge.allbest.ru/culture/3c0a65625a3a c68a5c43a99521316d27_ 0.html

9. Романенкова Ю. Сучасна українська циркова школа як інструмент презентування країни у світовому культурному просторі. *Молодий вчений*. 2020. № 3 (79). С. 69–73.

10. Romanenkova J., Sharykov D., Paliychuk A., Kuzmenko H., Gunka A. Circus art in modern realities: functions, problems, prospects. Rivista inclusions. 2021. Vol. 8. P. 571–581.

11. Roller skating evolves into dance, acrobatics, a lifestyle URL: https:// apnews.com/article/15417dd00cce4808a20c58b09ec52edc [in English].

12. Roller Skating Styles Explained: Jam, Rhythm, and More URL: https: // caribbeanrollerama.com.au/skatingstyles/ [in English].

13. Cyr Wheel Tutorial 03. Coin Spin. URL: https: //youtu.be/nb5rXx VEPU4?si =bVmJo03s1xp1iBJa [in English].

14. Stjernebjerg Ch. K. When contrasts joined the circus: how defying & obeying gravity revitalized a suffering art form called circus. Master Thesis. Nordic Master of Dance Studies. Stockholm : Stockholm University, 2017. 80 p.

15. Circus. URL: https: //www.smithsonianmag.com/tag/circus/.

16. HowStuffWorks. (n.d.). How the Cyr Wheel Works. URL: https://entertainment.howstuffworks.com/arts/circus-arts/cyr-wheel.htm [in English].

17. Sharykov D. On questions of Circology and Stuntography in the contemporary circus space: scientific analysis and applied component. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвуз. зб. наук. праць молодих учених. Дрогобич : ДДПУ ім. І. Франка, 2023. Вип. 7. Т. 2. С. 171–174.

18. Sharykov D. Circus genres: specificity of preparation of a professional performer and teacher in the context of specialty 026 Stage Art. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених. Дрогобич : ДДПУ ім. І. Франка, 2023. Вип. 65. Т. 3. С. 134–138.

19. Shevchenko L. Performative specificity of a pause in a Circus act and show program. Proceedings of IV International scientific and practical conference. Science and technology: challenges, prospects and innovations. Osaka, Japan (28–30 November 2024). P. 552–554.

АКРОБАТИКА НА РОЛИКАХ ТА КОЛЕСО СІРА ЯК ОРИГІНАЛЬНІ ЖАНРИ СУЧАСНОГО ПЕРФОРМАТИВНОГО МИСТЕЦТВА: ЦИРКОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ

Денис ШАРИКОВ

Київська муніципальна академія циркового та сценічного мистецтв,
факультет сценічного мистецтва,
кафедра циркових жанрів,
вул. Жилянська, 88, Київ, Україна, 01032
e-mail: d.sharikov@kmaecm.edu.ua

Статтю, присвячену жанрам “Акробатика на роликах” та “Колесо Сіра” як оригінальним напрямам сучасного перформативного мистецтва, розглянуто в контексті контемпорарної циркології та арт-критики циркових жанрів.

Тему дослідження зосереджено на сучасних циркових жанрах, зокрема в межах жанру акробатики – акробатиці на роликах, а також жанру еквілібристики – колесі Сіра. Сьогодні ці жанри широко представлені на цирковому манежі та у масштабних шоу-програмах провідних світових циркових структур. Вони вирізняються яскравою сценічною формою та виразною репрезентацією художнього образу, що зумовлено їх оригінальною демонстраційною природою.

Проаналізовано наукові дослідження з позицій циркології та визначено їхні характерні особливості. Особливу увагу приділено специфіці та сценічній репрезентації циркових жанрів “Акробатика на роликах” і “Колесо Сіра”.

Детально розглянуто технічну складову зазначених жанрів, зокрема уточнено особливості реквізиту в акробатиці на роликах і колесі Сіра. Визначено специфіку виконання та методику побудови трюкової частини в цих сучасних циркових жанрах. Також у статті висвітлено історичний контекст виникнення сучасних циркових жанрів, а саме: в акробатиці – акробатики на роликах, в еквілібристиці – колеса Сіра.

Зазначено, що у вивченні подібних жанрів сьогодні немає уніфікованої системи підготовки виконавців. Водночас системна професійна підготовка за цими цирковими жанрами (акробати, еквілібристи) здійснюється у Київській муніципальній академії естрадного та циркового мистецтв. Наведені жанри широко представлені у світових циркових шоу-програмах, зокрема в репертуарі відомого канадського Cirque du Soleil.

Важливо наголосити, що сучасні циркові жанри з оригінальною формою демонстрації та репрезентації художнього образу становлять значну художню цінність у контексті зразків художньої культури, сценічного та циркового мистецтва.

Ключові слова: акробатика, акробатика на роликах, еквілібристика, колесо Сіра, перформативне мистецтво, сценічне мистецтво, циркова режисура, циркологія, циркове мистецтво, циркові жанри.

Стаття надійшла до редколегії 17.09.2025 р.
Прийнята до друку 24.11.2025 р.
Опублікована 24.01.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2025. Вип. 27. С. 232–244
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 27. P. 232–244

УДК 792.011.26.03:17.035.3:39](477.83/.86=161.2)"08/19"(091)
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.27.2025.232-244

ТРАНСФОРМАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕЇ В ДІЯЛЬНОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ТЕАТРАЛЬНИХ КОЛЕКТИВІВ ВІД КНЯЖИХ ЧАСІВ ДО ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Роман БЕРЕСТ

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7405-2020
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра режисури та хореографії,
вул. Стефаника, 16а, Львів, Україна, 79005
e-mail: Berest_liet@ukr.net

Мирослава ЦИГАНИК

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4337-7222
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра театрознавства та акторської майстерності,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79005
e-mail: myroslava.tsyhanyk@lnu.edu.ua

Наголошено на важливості та значущості процесу національного відродження та популяризації національної ідеї для згуртування знедоленого українського народу, який упродовж віків зберігав і розвивав свою етнокультурну самобутність, прагнув справедливості, волі та незалежності і створення власної держави. Акцентовано на складному суспільно-політичному, економічному, світоглядному, етнокультурному становищі українців після завершення поділів Речі Посполитої, внаслідок яких вони розрізнено опинилися в територіальних володіннях та політичних системах російської та Австрійської імперій. З'ясовано, що історичний шлях формування і розвитку українського театру був надзвичайно складним, адже в ньому переплiталися суспільно-політичні, мовні, етнокультурні процеси інтеграції різних етнічних груп українців як окремого народу, творчий ентузіазм й протистояння чужоземному засиллю (польському, російському, німецькому, угорському, єврейському та ін.).

У час формування українського професійного театру помітно були наявні невеликі аматорські театральні колективи, які існували на виробництвах як робітничі й селянські товариства при фахових професійних спілках, громадських об'єднаннях та ін. Суспільне значення театру підсилювалося ними, а його популярність зростала. Особливу увагу було відведено створенню та діяльності першого в Галичині професійного українського театру "Руська бесіда" у Львові. Значення для утвердження національної ідеї було надано поширенню у театралізованих постановках історичних, етнокультурних, побутових та інших відомостей, за допомогою яких відображалося

© Берест Роман, Циганик Мирослава, 2025

реальне буття українців і їх національні прагнення. У роки Першої світової війни українському театру було надано величезне значення в руслі боротьби з ворогом. Він був перетворений на символ національного патріотизму, незламності та стійкості, і аж до вересня 1939 р. через його постановки українці мали велику надію, мрію та сподівання на краще майбутнє. *Методологія.* Дослідження виконано на основі застосування низки традиційних та міждисциплінарних наукових методів (порівняльний, типологічний, аналітичний, синтетичний та ін.), підходів та принципів (систематизації, об'єктивності, історизму та ін.). *Наукова новизна* полягає у комплексному дослідженні проблематики, введенні у науковий обіг нових відомостей, матеріалів та результатів маловідомих досліджень. *У висновках* наголошено на великому значенні театрального мистецтва у справі консолідації народу та його боротьби за незалежну державу.

Ключові слова: національна ідея, театр, вистава, мова, культура, спадщина.

Постановка проблеми. Національна ідея відіграла вирішальну роль у згуртуванні народних мас, боротьбі за проголошення незалежності України. Вона формувалася й еволюціонувала під впливом низки чинників. Характерним національним вибухом для багатьох європейських держав стала друга половина XIX ст. Також зазначено про потужний технічний, економічний, соціальний та етнокультурний розвиток, що забезпечений науковими інноваціями, теоріями, відкриттями та досягненнями. Прогресивний розвиток не тільки стимулювався для еволюції суспільної думки, а й підсилювався у процесах національного відродження. У той час серед голосу багатьох поневолених народів Європи помітно виділялися українці, які протягом багатьох віків піддавалися шовіністичним впливам "великоросів", а за непокору – каранням та винищенням фізично. Тоді ж галицьким українцям надано значно більше соціального, освітнього, економічного й культурного розвитку в Австро-Угорщині, що сприяло відродженню й відкритому поширенню національних ідей, збільшенню мережі культурних товариств і помітному зростанню національної свідомості. Важливими провісниками у процесі відродження й поширення національних ідей визнані народні вертепи, культурно-освітні товариства у громадах та на виробництвах, аматорські мандрівні театри й особливо театр "Руська бесіда". Саме ними закладено основи формування модерної української театральної системи, що охоплювала різні сторони багатогранного театрального мистецтва, а також стала міцним фундаментом, на якому пізніше створено українські театри ім. Тобілевича, Лесі Українки, Старицького, Карабиневича, театри "Веселка", "Відродження", "Заграва", театри Й. Стадника, І. Когутяка, Л. Курбаса, В. Блавацького та багато ін. За допомогою театральних постановок не тільки піднімалися дух справедливості, вольності та соціальної гідності українців, а й відбувався вплив на формування, розвиток складних процесів національного пробудження, етнокультурного відродження, консолідації нації у боротьбі за волю та незалежність.

Мета статті – висвітлення процесу еволюції національної ідеї на основі результатів міждисциплінарних досліджень через призму театральних постановок, діяльність окремих персонажів, а також визначення великої

суспільної місії та значення, яке надавали театральному мистецтву в популяризації національної культури, героїки, повсякденного життя, народних традицій, звичаїв, обрядів та консолідації українського народу у боротьбі за волю й національну незалежність.

Аналіз останніх публікацій. Важливо, що проблема популяризації національної ідеї творчими театральними колективами у поневоленій Україні доби ординського, угорського, польського, австрійського, російського чи іншого панування досі належно не висвітлено у вітчизняній та зарубіжній історіографії. Зрештою, навіть умови виникнення, існування та діяльності різних форм національного театру у різні історичні періоди та епохи залишаються маловідомими. Висвітлення національної історії та культури діяльність народних аматорських та професійних театрів у загальних рисах розглядали М. Грушевський [6], І. Крип'якевич [9], І. Тиктор [14], І. Огієнко [10] та інші відомі історики.

Серед спеціальних наукових праць на особливу увагу заслуговує монографія С. Чорнія "Український театр і драматургія", яка вийшла у світ 1980 р. за кордоном у видавництві Українського вільного університету [20]. У роботі автор намагається окреслити основні етапи формування й розвитку українського театру – від аматорського до професійного – характеризує творчу діяльність окремих діячів та приділяє увагу давнім праукраїнським національним традиціям. Варто також відмітити збірник праць С. Чарнецького "Нарис історії українського театру в Галичині", який вийшов 2013 р. з нагоди відзначення 150-х роковин від часу заснування у Львові першого українського професійного театру в Галичині "Руська бесіда" [18]. Переважна частина збірника складається з однойменної роботи автора, яку було видано ще у 1934 р. [19]. Інформативна цінність праці полягає в тому, що С. Чарнецький був активним діячем в середовищі галицьких українців, а впродовж 1913–1914 рр. – навіть директором театру "Руська бесіда". Особливостям та труднощам існування закладу в буремні воєнні роки, повоєнну розруху та в час утвердження в Східній Галичині Польської держави в міжвоєнний період присвячено працю О. Боньковської "Львівський театр товариства «Українська бесіда»" 1915–1924, яка була видана у 2003 р. [4]. У роботі авторка також наголошує на великій місії, ролі та значенні театру в збереженні та розвитку української національної ідентичності. Багатогранною проблематикою розглянутих питань привертає увагу ювілейна Всеукраїнська наукова конференція "Народний театр товариства «Руська Бесіда» у Львові", яку 29 березня 2024 р. спільно з Театрознавчою комісією Наукового товариства ім. Шевченка проведено кафедрою театрознавства та акторської майстерності факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка. Учасники конференції заслухали й обговорили низку важливих питань, зокрема проблеми національно-культурного життя галицьких українців у другій половині XIX – середині XX ст. [5].

Виклад основного матеріалу. Від найдавніших часів українським театром пройдено складний, самобутній та тривалий шлях розвитку. Саме в умовах чужоземного панування українське домінуюче значення було набуте національною ідеєю, що отримало відображення у багатьох театральних

постановках. Історичні умови простежуються у періоді формування родово-племінних об'єднань східних слов'ян та ранніх княжих часів. Не випадково багато відомих дослідників давньої історії та культури України наголошує, що розвиток та поступова кристалізація національної ідеї виразно простежуються у духовній культурі східних слов'ян ще в добу створення Київської Русі. Тоді також старовинному народному обрядовому театру, в основі репертуару якого переважали календарно-обрядові та побутові сюжети, надавалося важливого значення. Дослідник Р. Пилипчук зауважує, що саме у прадавніх народних іграх та обрядах чітко простежуються театральні елементи [12, с. 51]. На думку професора С. Чорнія – відомого в США українського театрознавця, – домінування старовинного народного обрядового театру тривало до кінця X ст., тобто до часу офіційного прийняття християнства [20, с. 15]. Імплементація християнської віри у суспільне життя, посилення княжої влади, дипломатичні та військові успіхи стали чи не основною причиною диференціації народного давньоруського театру, на основі якого, ймовірно, було сформовано придворний театр. З фресок Софії Київської бачимо, що він слугував задоволенню запитів княжої влади [16]. Християнською інновацією стала літургійна дія, яка мала ознаки театру [20, с. 15]. Однак літургійні дії насамперед слугували запитам і потребам утвердження християнства. А в умовах його ідейного протиборства з язичництвом ідея єдності племінного світу не була стійкою [15, с. 237]. З іншого боку, як зафіксовано в історичних джерелах, особливості розвитку княжої праукраїнської держави, що відображалися в міжусобній боротьбі спадкоємців за владу, не сприяли утвердженню єдності населення. Консолідація відбувалася навколо стольних княжих городів, що посилювало відцентрові тенденції та територіальне роздроблення Русі.

Після загибелі Давньоукраїнської держави у середні XIV ст. і впродовж багатьох наступних віків національна ідея була виражена в різних проявах. Для кожного регіону та періоду історії України вона має свої характерні особливості, які розвивалися насамперед на місцевих етнокультурних традиціях. Усвідомлення побутуючої несправедливості, безправного становища, особливо у період другої половини XIV – кінця XVIII ст., не тільки призводило до соціальних вибухів. На їх основі відбувалося форматування новітньої національної героїки, яку поширювали скоморохи, кобзарі, бандуристи, лірники та ін. Найчастіше її отримували з народних протестів, виступів, повстань, воєн, у яких з національною ідеєю тісно переплітались релігійні, соціальні, економічні, етнічні, етичні, етнокультурні, родинні, освітні та інші проблеми.

Важливою віхою в історії розвитку національної ідеї та нового українського театру став кінець XVI – початок XVII ст. Наприкінці XVI ст. на українських землях з'являється вертеп як новий тип народного театру. У вертепній драмі виразно та характерно проявляються риси реалізму, народності, елементи побутової комедії. Зазвичай головним персонажем у вертепних сценках був хоробрий козак (козак-Мамай, козак-бандурист та ін.), що характерно відображається у літературних творах, малярстві, пісенній творчості та поезії. Варто наголосити, що поява козака у вертепі не була

випадковою. На той час українськими землями, що перебували у складі Речі Посполитої, прокотилися потужні козацько-селянські повстання під проводом П. Чумака, М. Гаттали, В. Чепця, К. Косинського, С. Наливайка, Г. Лободи та ін. Виникнення та діяльність українського козацтва, знищення владою Запорізької Січі й перманентне утворення нових козацьких формувань, поява гайдамаків, опришків, селянсько-козацькі виступи й повстання – все це не тільки сприяло піднесенню національних настроїв, а й стало запорукою боротьби поневолених українців за свої права, організованого спротиву проти національно-релігійного гніту, кріпосницьких порядків та панського свавілля. Утікачі, що ставали козаками, не тільки чисельно поповнювали ряди козацького війська, а й приносили та активізовували антиросійські та антипольські настрої.

У плані театрального дійства того часу важлива подія відбулася 29 серпня 1619 р. у містечку Кам'янка-Струмилова, що поблизу Львова. На міській площі з нагоди храмового свята Предтеченської церкви Яків Гаватович (Гават) поставив інтермедію "Образ смерті пресвятого Івана Хрестителя, післанця божого". Театральна постановка стала нечуваним явищем, адже в умовах польського панування постановку вистави виконали українською мовою. Багато дослідників від неї починають історію нового українського театру [20, с. 15]. С. Чорній наголошує, що 1619 рік відкриває період театру козацького бароко, який тривав до 1819 р. Це не випадково, якщо згадати в цьому періоді національно-визвольну війну під проводом Б. Хмельницького, складні військово-дипломатичні заходи у боротьбі проти загарбницьких дій Речі Посполитої, Московського царства, турецько-татарських завойовників та зростання чисельності козацько-селянських антифеодальних виступів та повстань (М. Жмайла, Т. Федоровича (Трясила), І. Сулими, П. Павлюка, Я. Острянина, Д. Гуні, Верлана, Медведя, Гриви, Сухого, І. Гонти, М. Залізняка, О. Довбуша та ін.) тощо.

У складних умовах чужоземного засилля головну роль в культурно-освітньому житті українського населення стало відігравати освічене чернецтво [3, с. 7–12]. Якщо в часи Давньої Русі ченці здебільшого були авторами й видавцями літописів, патериків, богослужбових книг, то в умовах посилення гніту, чужоземної – російської та польсько-литовської – експансії їх суспільна місія значно зростає. З'являються навчальні підручники, а також богословські, історичні, полемічні, філософські та риторичні твори І. Вишеньського, К. Транквіліона-Ставровецького, І. Галятовського, Д. Туптала, Г. Кониського та ін. Саме у той час різними шляхами й методами московити намагалися дискредитувати й руйнувати національну ідею, знищувати прагнення українців до незалежності. Чимало відомих осіб з числа козацької старшини, національної світської еліти, чорного та білого духовенства опинилося в російському таборі. Зрештою, як бачимо з подальших історичних подій, домовленості й підписання договорів з царською росією стало великою помилкою Богдана Хмельницького, за що у народних думах йому дорікали кобзарі. Після смерті гетьмана українські землі стали об'єктом особливої уваги Московського царства. Помітно посилюється російська експансія, скерована на захоплення українських земель, створення нових

плацдармів для загарбницьких воєн, русифікацію населення, витіснення із вжитку української мови, культури, народних традицій, звичаїв та обрядів. Нечуваним антиукраїнським актом став збройний проросійський виступ полтавського полковника Мартина Пушкара і кошового отамана Якова Барабаша проти гетьмана Івана Виговського. Буденною нормою стає підміна понять, запровадження різних мовних маніпуляцій, пропаганда перекручених або фейкових даних, запровадження новітніх штучних термінів. В офіційній російській імпровізації українці стають малоросами, землі Лівобережної України – Малоросією, а південні області – Новоросією. Російські наративи на загарбаних землях набувають домінуючого характеру, що руйнувало та знищувало українство та національну ідею.

Культурно-освітніми острівками українства у другій половині XVII ст. на українських землях залишалися навчальні заклади, у яких запроваджується шкільна драма. Цей жанр латиномовної релігійної драматургії виник на переломі XV–XVI ст. в країнах Західної Європи і для українців став звичайним запозиченням у системі навчання. Постановка вистав була обов'язковим елементом. Твори мали віршовану форму і були написані староукраїнською мовою з використанням силабічної системи віршування. Найбільший інтерес у Києво-Могилянській колегії викликали постановки творів Ф. Прокоповича, М. Довгалевського, М. Козачинського та ін. [20, с.18].

Виразні акценти на національну ідею та етнокультурну ідентичність українців простежуються в суспільно-політичній думці у другій половині XIX ст. Це – складний період національної історії з домінацією інноваційного модерного розвитку, для якого характерні новітні наукові вчення, теорії, розробки, відкриття, здобутки та досягнення. У руслі формування модерну відбувалися складні процеси національного усвідомлення, що було зумовлено, найперше, концепціями та ідеями про місце, роль та значення людини в новому суспільстві А. Шопенгауера, М. Вебера, Ф. Ніцше, А. Бергсона, З. Фрейда, К. Юнга, М. Гайдеггера та ін. Під впливом новітніх філософських ідей модернізм характерно виділявся у національному самовираженні багатьох народів, особливо тих, що усвідомлювали своє незалежне етнічне коріння і перебували під владою великих імперій. Тож не випадково ідеї модернізму й національного усвідомлення відображені не тільки у творах тогочасних українських письменників, критиків, поетів та драматургів (О. Кобилянської, Лесі Українки, Олександра Олеся, М. Коцюбинського, І. Франка та ін.), а й у творчості польських, словацьких, чеських, німецьких, угорських авторів.

Реальне становище українців на переломі XIX–XX ст. залишалося доволі складним у соціально-економічному, ідейно-політичному, етно-культурному, світоглядному і, особливо, на освітньому рівні, що було зумовлено реальним становищем українського населення, яке перебувало під владою російської та Австро-Угорської імперій. У зазначених імперіях умови існування українців були різними. В царській росії жорстокими силовими методами винищувались будь-які прояви українства, а з метою прискореної русифікації українського народу заборонялись його національні освіта, мова, культура, релігія, народні звичаї, обряди, стимулювалось переселення росіян в Україну, а українців – на вільні землі Алтаю, Сибіру та Далекого Сходу.

Водночас заснування й поширення національних початкових шкіл, розвитку культури, еволюції сільського господарства, місцевої промисловості, різних виробництв, економіки, містобудування, середньої та вищої освіти, національної релігії тощо відбувались за сприяння Австрії, а Галичину вважали Королівством [17, с. 48–54]. Хоча не можна це сказати про Угорщину після проголошення Австро-Угорської імперії (1867) до українського населення Королівства. Загалом ставлення чужоземних завойовників до автохтонного українського населення на його історичних землях було доволі не простим.

Розділені чужинцями українці віками прагнули національного та соціального визволення. Виразним провісником ідей та прагнень поневоленого українського народу в середині XIX ст. став Тарас Шевченко, який у своїх працях викривав побутуючу соціальну несправедливість та нерівність, проголошував ідеї, які в умовах насадженого російського гніту стали яскравим праобразом національного духу. Своїм талантом він заклав для українців базис майбутньої національно-політичної ідеології, національної ідеї, які тоді були недосяжною утопією [8, с. 28–56]. Їхнім важливим суспільним комунікатором стає мандрівний театр.

Ідеї Т. Шевченка у другій половині XIX ст. не просто прокотилися українськими землями відлунням національного існування. Вони простежуються у творчій спадщині низки відомих українських діячів культури, національних ідеологів та авторів (М. Костомаров, М. Драгоманов, М. Вороний, М. Міхновський, Д. Донцов, Ю. Липа, В. Липинський, М. Сціборський, П. Федун, М. Грушевський та ін.). Важливо, що вже наприкінці XIX – початку XX ст. в середовищі української еліти помітно кристалізувалося інноваційне суспільне уявлення про національну ідею та ідентичність [21, с. 92–99]. В буденній народній уяві воно здебільшого відображалося як ототожнення особистості з національною спільнотою, що базувалося, головно, на стійкому емоційному етнокультурному зв’язку. Цей зв’язок формувався в контексті усвідомлення та прийняття самобутніх й характерних народних традицій, особливостей національної культури, мови, релігії, суспільних поглядів, а також на домінуванні характерних національних етнокультурних норм, цінностей, що стали фундаментом суспільного переконання про належність українців до окремого громадянського суспільства [1, с. 92–99].

Підґрунтям публічної пропаганди національного існування українців була мережа різноманітних громадських, часто незалежних від держави, інституцій, об’єднань, організацій, гуртків та товариств, створених громадянами для практичної реалізації різних культурних ініціатив, задоволення духовних суспільних потреб, обстоювання колективних інтересів тощо. Яскравим прикладом національного усвідомлення стала культурно-освітня діяльність аматорських гуртків окремих робітничих товариств, зокрема робітничого товариства “Зоря” у Львові [11, с. 11–13, 36, 48], а також низка організацій професійних спілок Західної України [2, с. 50–76], при яких на громадських засадах існували культурно-освітні, краєзнавчі, музичні, хорові, хореографічні, спортивні, театральні та інші гуртки. Згодом функціонування мистецької кооперації профспілкових гуртків зумовило створення низки

культурно-освітніх організацій (“Культурна ліга”, “Культурамт”, “Профорус”, “Супруга” та ін.) та підтримку діяльності “Просвіти” і “Рідної школи” [2, с. 50–56].

Унаслідок революційних подій та конституційних демократичних перетворень на початку другої половини XIX ст. в Австро-Угорській імперії, в тім числі на галицьких землях й у Львові зокрема, у складних суспільно-політичних умовах стало можливим формування різнопрофільних польських, єврейських, німецьких, а також українських (русинських) громадських культурно-освітніх товариств. Проте нерідко поліетнічним складом робітництва того чи іншого підприємства згладжувались національні ідеї, а перевага надавалась виробничим, соціальним, економічним та культурно-пізнавальним питанням.

Надзвичайна подія відбулася у Львові 1860 р. З метою підтримки діяльності розпорошених українських національних організацій (народних клубів, читалень, недільних прицерковних шкіл, бібліотек, вертепів, мандрівних театральних груп та інших культурних осередків) відомий український громадсько-політичний і культурний діяч Юліан Лаврівський заснував у Львові громадський український культурно-освітній клуб. Проте аж 15 листопада 1861 р. йому вдалось отримати від управи Галицького намісництва дозвіл на існування цього клубу під назвою “Руська бесіда”. Метою діяльності організації стало питання згуртування талановитих українців, відродження та пропаганда багатої народної спадщини, сприяння впровадження української культури, мови, традицій у повсякдення, обговорення важливих проблем існування українців тощо [7].

Установчі збори товариства “Руська бесіда” відбулися 4 січня 1862 р. (за старим стилем – 23 грудня 1861 р.) у Львові в приміщенні Народного дому. На зборах були присутні 54 делегати, які мали різні погляди на проблему національного відродження, зокрема популяризацію в середовищі українців національної ідеї. Серед них були священнослужителі (І. Лотоцький, А. Дуткевич, М. Малиновський, М. Куземський, Й. Кульчицький, Т. Павликів і ін.), професори Львівського університету (Я. Головацький, І. Шараневич, Й. Делькевич, Ф. Костек та ін.), професори гімназій (М. Осадца, К. Мерунович, Л. Лаврівський, П. Дячан, Є. Згарський, І. Браник, Л. Цибик, М. Попель, П. Левицький та ін.), судові радники та правники (Ю. Лаврівський, М. Качковський, В. Хоминський, В. Сембратович, А. Павенцький, П. Лисинецький, Г. Карпінський та ін.), журналісти (Ф. Заревич, В. Площаньский та ін.), міські та крайові урядовці (Г. Білинський, А. Решетилович, А. Сохацький, Ю. Кімакович, І. Стотаньчик, М. Косак, Л. Созаньський, І. Шелестак, Д. Сінкевич та ін.). Тоді головою товариства обрали Юліана Лаврівського. Проголошення результатів установчих зборів та урочисте відкриття клубу “Руська бесіда” відбулося 9 січня 1862 р. [7].

Незабаром навколо управи клубу почало формуватися культурне середовище – аматорські музичні, театральні, танцювальні, пісенні, хорові, поетичні та інші колективи, що становило передумови для формування різних мистецьких напрямів. Робота над відкриттям театру отримала певні труднощі. Спершу Ю. Лаврівський заснував театральний фонд, який мали наповнити

коштами меценати та небайдужі громадяни. Він також періодично організовував аматорські театралізовані виступи українських студентів, підбирав репертуар, акторів. Студенти перекладали українською популярні зарубіжні літературні й драматичні твори, що сприяло створенню 1863 р. при товаристві "Руська бесіда" драматичної школи, яка стала важливою сходинкою у заснуванні першого галицького українського професійного музично-драматичного театру під керівництвом Омеляна Бачинського [13].

Офіційне відкриття театру відбулося 7 березня 1864 р. у новому приміщенні Народного дому за присутності австрійського намісника Галичини графа Менедорфа, запрошених гостей та представників української громади. Урочисту частину вітальним словом відкрив історик української літератури Омелян Огоновський. Він завершив привітання подякою Ю. Лаврівському: "Най же честь буде мужу всечесному, що перший дав життя театру тому! Ім'я Лавровского прославиться, і в ряд ревнителів поставиться" [13].

Першою постановкою театру стала вистава "Маруся", підготовлена за повістю Григорія Квітки-Основ'яненка у постановці О. Бачинського. Артистами виступали актори драматичної школи. Згодом до професійної роботи в театрі Ю. Лаврівський запросив талановитих акторів мандрівних галицьких труп, що сприяло зростанню популярності та значущості закладу. Крім постановок вистав, артисти театру періодично влаштовували літературно-музичні і танцювальні вечори, концерти, товариські забави, бали, вечорниці, що не тільки урізноманітнювало діяльність, а й пропагувало багату культурну спадщину українського народу [7].

Появу низки театральних колективів (ім. Тобілевича, Лесі Українки, Старицького, Карабиневича, театри "Веселка", "Відродження", "Заграва", театри Й. Стадника, І. Когутяка, Л. Курбаса, В. Блавацького та ін.) було зумовлено активною діяльність театру "Руська бесіда". Борці за волю та незалежність України були гуртовані національною ідеєю зазначених колективів.

Висновки. В умовах чужоземного панування аматорські театральні колективи відіграли важливу роль у збереженні національних традицій, розвитку української культури. Вони були знаними осередками національно-культурного життя місцевого населення, важливими та авторитетними суспільними комунікаторами, а піднесення рівня української мови, освіти й культури, формування національної свідомості, популяризація самобутньої й багатої етнокультурної спадщини та закладання підвалин національного відродження були забезпечені їх діяльністю. У міжнародному контексті початок ХХ ст. для українців було позначено великими надіями на національне визволення.

Вибух Першої світової війни був пережитий галичанами як соціальний каталізатор, що сприяв появі не лише Українського Січового Стрілецтва в лавах австро-угорського війська, а й новій сторінці національної історії для українців, великій надії на створення національної армії і незалежної держави.

Список використаної літератури та джерел

1. Анікін В. Державна етнополітика та формування громадянського суспільства. *Політичний менеджмент* : наук. журнал / гол. ред. Ю. Шайгородський. Київ, 2004. № 5 (8), С. 63–70.

2. Берест Р. Нариси історії профспілкового руху в Західній Україні (1817–1939 рр.). Дрогобич, 1995. 128 с.

3. Берест Р. Середньовічні монастирі Галичини. Житло і побут. Львів : Вид-во Львівської політехніки, 2011. 332 с.

4. Боньковська О. О. Львівський театр товариства "Українська бесіда" 1915–1924. Львів : Літопис, 2003. 342 с.

5. В Університеті відбувається Всеукраїнська наукова конференція "Народний театр товариства «Руська Бесіда» у Львові". URL: https://lnu.edu.ua/v-universyteti-vidbulasia-vseukrainska-naukova-konferentsiia-narodnyy-teatr-tovarystva-ruska-besida-u-lvovi/.

6. Грушевський М. Історія України-Руси. Вид. друге, розширене. Львів, 1905. Т. 2 : XI–XIII вік. 647 с.

7. Дудар О. Юліан Лаврівський – львів'янин, який став одним з піонерів українського національного відродження. URL: https://dyvys.info/blogs/yulian-lavrivskyj-lviv-yanyn-yakyj-stav-odnym-z-pioneriv-ukrayinskogo-natsionalnogo-vidrodzhennya/.

8. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. 3-є вид. Київ : Факт, 2006. 148 с.

9. Історія української культури / за ред. І. Крип'якевича. Нью-Йорк, 1990. 718 с.

10. Огієнко І. Українська культура. Київ, 1991.

11. Пасіцька О. Львівська "Зоря" – товариство українських ремісників, промисловців і торговців (1884–1839) : історичний нарис. Львів, 2013. 87 с.

12. Пилипчук Р. Історія українського театру (від витоків до кінця XIX ст.). Олександр Клековкін (передмова) ; упоряд. та підготовка текстів до друку : Мирослава Циганик, Роман Лаврентій. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2019. 356 с.

13. Сила пам'яті. URL: https://upa75ua.blogspot.com/2021/04/10-29-1864.html.

14. Тиктор І. Історія української культури. Київ, 1993.

15. Український драматичний театр. Нариси історії : в 2 т. Т. 1 [Текст] / ред. кол.: Ю. Бобошко, М. Йосипенко, П. Нестеровський. Київ : Наук. думка, 1967.

16. Фрески Софії. Мистецтво в деталях. URL: https://was.media/2023-12-27-sofia/? gad_source=1&gad_campaignid=21054814511&gbraid.

17. Циганик М. Театральне життя Львівської греко-католицької духовної семінарії кінця XVIII першої половини XIX ст. *Молодь і ринок*. Дрогобич, 2021. № 2 (188). С. 48–54.

18. Чарнецький С. Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали ; коректура тексту Мирослава Циганик, Софія Роса. Львів : Літопис, 2013. 584 с.

19. Чарнецький С. М. Нарис історії українського театру в Галичині. Львів : Накладом фонду "Учітеся, брати мої", 1934. 253 с.

20. Чорній С. Український театр і драматургія. Мюнхен–Нью-Йорк, 1980. 470 с.

21. Шапаренко О. Національна ідентичність як чинник формування громадянського суспільства в Україні. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія : Історія України. Українознавство: історичні та філософські науки*. 2015. № 20. С. 92–99.

References

1. Anikin, V. (2004). Derzhavna etnopolityka ta formuvannya hromadyans'koho suspil'stva. *Politychnyy menedzhment: nauk. zhurnal* / hol. red. YU. Shayhorods'kyy, 5 (8) [in Ukrainian].

2. Berest, R. (1995). Narysy istoriyi profspilkovoho rukhu v Zakhidniy Ukrayini (1817–1939 rr.). Drohobych [in Ukrainian].

3. Berest, R. (2011). Seredn'ovichni monastyri Halychyny. Zhytlo i pobut. L'viv: Vyd-vo L'vivs'koyi politekhniky [in Ukrainian].

4. Bon'kovs'ka, O. O. (2003). L'vivs'kyy teatr tovarystva "Ukrayins'ka besida" 1915–1924. L'viv : Litopys [in Ukrainian].

5. V Universyteti vidbuvayet'sya Vseukrayins'ka naukova konferentsiya "Narodnyy teatr tovarystva "Rus'ka Besida" u L'vovi". Retrieved from https://lnu.edu.ua/v-universyteti-vidbulasia-vseukrainska-naukova-konferentsiia-narodnyy-teatr-tovarystva-ruska-besida-u-lvovi/ [in Ukrainian].

6. Hrushevs'kyy, M. (1905). Istoriya Ukrayiny-Rusy: XI–XIII vik. Vyd. druhe, rozshyrene. L'viv, 2 [in Ukrainian].

7. Dudar, O. Yulian Lavrivs'kyy – l'viv'yanyn, yakyy stav odnym z pioneriv ukrayins'koho natsional'noho vidrodzhennya. Retrieved from https://dyvys.info/blogs/yulian-lavrivskyj-lviv-yanyn-yakyj-stav-odnym-z-pioneriv-ukrayinskogo-natsionalnogo-vidrodzhennya/ [in Ukrainian].

8. Zabuzhko, O. (2006). Shevchenkiv mif Ukrayiny. Sproba filosofs'koho analizu. 3-ye vyd. Kyiv: Fakt [in Ukrainian].

9. Istoriya ukrayins'koyi kul'tury (1990) / za red. I. Kryp'yakevycha. N'yu-York S. 718 [in Ukrainian].

10. Ohiyenko, I. (1991). Ukrayins'ka kul'tura. Kyiv [in Ukrainian].

11. Pasits'ka, O. (2013). L'vivs'ka "Zorya" – tovarystvo ukrayins'kykh remisnykiv, promyslovtsiv i torhovtsiv (1884–1839): istorychnyy narys. L'viv, [in Ukrainian].

12. Pylypchuk, R. (2019). Istoriya ukrayins'koho teatru (vid vytokiv do kintsya XIX st.). Oleksandr Klekovkin (peredmova); uporyad. ta pidhotovka tekstiv do druku: M. Tsyhanyk, R. Lavrentiy. L'viv: LNU im. Ivana Franka [in Ukrainian].

13. Syla pam'yati. Retrieved from https://upa75ua.blogspot.com/2021/04/10-29-1864.html.

14. Tyktor, I. (1993). Istoriya ukrayins'koyi kul'tury. Kyiv [in Ukrainian].

15. Ukrayins'kyy dramatychnyy teatr. Narysy istoriyi v dvokh tomakh. (1967) / red. kolehiya: YU. Boboshko, M. Yosypenko, P. Nesterovs'kyy. Kyiv : Nauk. dumka, 1 [in Ukrainian].

16. Fresky Sofiyi. Mystetstvo v detalyakh. Retrieved from https://was.media/2023-12-27-sofia/?gad_source=1&gad_campaignid=21054814511&gbraid [in Ukrainian].

17. Tsyhanyk, M. (2021). Teatral'ne zhyttya L'vivs'koyi hreko-katolyts'koyi dukhovnoyi seminariyi kintsya XVIII pershoyi polovyny KHIKH st. *Molod' i rynok.* Drohobych, 2 (188), 48–54 [in Ukrainian].

18. Charnets'kyy, S. (2013). Istoriya ukrayins'koho teatru v Halychyni. Narysy, statti, materialy; korektura tekstu Myroslava Tsyhanyk, Sofiya Rosa. L'viv: Litopys [in Ukrainian].

19. Charnets'kyy, S. M. (1934). Narys istoriyi ukrayins'koho teatru v Halychyni. L'viv: Nakladom fondu "Uchitesya, braty moyi" [in Ukrainian].

20. Chorniy, S. (1980). Ukrayins'kyy teatr i dramaturhiya. Myunkhen–N'yu-York [in Ukrainian].

21. Shaparenko, O. (2005). Natsionalna identychnist' yak chynnyk formuvannya hromadyans'koho suspil'stva v Ukrayini. *Visnyk Kharkivs'koho natsional'noho universytetu imeni V. N. Karazina. Seriya: Istoriya Ukrayiny. Ukrayinoznavstvo: istorychni ta filosofs'ki nauky*, 20, 92–99 [in Ukrainian].

TRANSFORMATION OF THE UKRAINIAN NATIONAL IDEA IN THE ACTIVITIES OF UKRAINIAN THEATRE GROUPS FROM THE PRINCELY PERIOD TO THE EARLY TWENTIETH CENTURY

Roman BEREST

Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Directing and Choreography,
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: Berest_liet@ukr.net

Myroslava TSYHANYK

Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Theatre Studies and Acting,
Faculty of Culture and Arts,
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: myroslava.tsyhanyk@lnu.edu.ua

This article offers a longitudinal study of the evolution and popularization of the Ukrainian national idea through the lens of theatrical art spanning from the early medieval period to the beginning of the 20th century. *The primary purpose of the research* is to examine how theatrical collectives functioned as instruments of national consolidation and

cultural preservation amid centuries of foreign political dominance. The study emphasizes the socio-political and ethnocultural conditions of Ukrainians following the partitions of the Polish-Lithuanian Commonwealth when the nation was divided between the Russian and Austrian empires.

The *methodology* integrates traditional historical analysis with interdisciplinary approaches including comparative, typological, and systemic methods to evaluate the synthesis of artistic enthusiasm and resistance against foreign cultural assimilation. The *analysis* identifies the roots of national theatricality within the ritual folk games of the Princely era and the subsequent development of the court theater in Kyiv. It further explores the transformation of the national hero image within the "Vertep" puppet theater where the figure of the Cossack became a symbol of social and religious resistance during the 17th and 18th centuries.

Particular attention is dedicated to the 19th-century national revival specifically the founding and activity of the "Ruska Besida" theater in Lviv as the first professional Ukrainian theater in Galicia. The research reveals that theatrical productions of historical and household dramas served as crucial communication channels for reflecting the national aspirations of the people. The study establishes that by the early 20th century, theater had become a powerful symbol of patriotism and resilience which provided the intellectual and emotional foundation for the struggle for independence.

The *scientific novelty* consists of the comprehensive documentation of how amateur and professional troupes at factories, trade unions, and public associations strengthened the social significance of theater. The *conclusions* confirm that the theater acted as a vital social communicator that integrated various ethnic groups into a single national identity ensuring the continuity of the Ukrainian cultural mission until the events of 1939.

Keywords: national idea, theater, performance, language, culture, heritage, "Ruska besida", "Berezil", national identity.

Стаття надійшла до редколегії 18.08.2025 р.
Прийнята до друку 24.11.2025 р.
Опублікована 24.01.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2025. Вип. 27. С. 245–253
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 27. P. 245–253

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 розглянуто як одну 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 театрального, музичного і кіномистецтва України. Автор наголошує, 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. З’ясовано, що глибокий інтерес А. Драка до цього виду мистецтва мав генетичне коріння, пов’язане з діяльністю його батька – відомого художника Матвія Драка.

Основну частину статті займає детальний мистецтвознавчий аналіз двох знакових публікацій А. Драка. Перша з них – стаття “Неповторний світ художника сцени”, присвячена творчості Анатоля Петрицького. Автор доводить, що А. Драку 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 акцентовано на

© Владимирова Наталія, 2025

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 навдивовижу 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 втілюються. А. Драк є, на наш погляд, однією з найбільш крупних фігур національного театрознавства останньої чверті ХХ 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 театрально-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 вагому 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 Спілці 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 способом 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 невипадкове: 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 невипадково, 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 XX 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 обдарування 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 Різдвом" 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 цитатою 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 І половини ХХ 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 рік. 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 злощасний пророк, сам себе прирік на передчасну загибель" [3, с. 8]. А ми, своєю чергою, сьогодні дивуємося і віддаємо належне лаконічній (у межах театрально-критичної рецензії), проте глибокій і сміливій оцінці критика,

виголошеній вже на початку статті. У цьому контексті показовим є те, що надалі, відмічаючи таку театрально-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 зіткаої 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 "химерного середовища" сценограф М. Глейзер та художник зі світла В. Лящинський 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 ґатунку, взяв тему, близьку нашому часові. На виставі я згадав чомусь видатний роман «Чума» А. Камю, в якому так точно і так жахливо 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. Владимирова 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 театрально-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,* 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.
Опублікована 24.01.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2025. Вип. 27. С. 254–263
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 27. P. 254–263

УДК 792:378
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.27.2025.254-263

АКТОРСЬКЕ ПЕРЕВТІЛЕННЯ У ВИСТАВІ “ШВЕЙК” ЗА ЯРОСЛАВОМ ГАШЕКОМ (1996): ВІД КОМЕДІЇ ДЕЛЬ-АРТЕ ДО ПСИХОЛОГІЧНОГО ТЕАТРУ

Мирослав ГРИНИШИН

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7915-3151
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка,
кафедра музично-сценічного мистецтва
факультету музичного мистецтва і хореографії,
вул. Бульварно-Кудрявська, 18/2, Київ, Україна, 04053
e-mail: mhrynyshyn@gmail.com

Розглянуто феномен акторського перевтілення у виставі “Швейк” за Ярославом Гашеком (1996) у постановці режисера Мирослава Гринишина – одній із найпомітніших сценічних інтерпретацій кінця ХХ ст., що поєднує традиції народної комедії та психологічного театру. Дослідження зосереджено на виявленні закономірностей акторського перевтілення в процесі переходу від зовнішньої маски до внутрішньої правди образу як імпровізаційного стилю комедії дель-арте, так і глибокого психологічного аналізу характеру. Використано порівняльний, семіотичний, феноменологічний і режисерсько-аналітичний підходи щодо можливості розглянути виставу як модель синтетичного театру, у якому актор є водночас творцем, інтерпретатором і дослідником. *Метою* наукової статті є комплексне розкриття феномену акторського перевтілення у виставі “Швейк” (1996) крізь призму еволюції театрального мислення – як естетики комедії дель-арте, так і методології психологічного театру. Особливу увагу зосереджено на аналізі режисерського підходу, акторської техніки та драматургічної структури вистави як єдиного художнього організму, у якому поєднано народну імпровізаційну стихію з аналітичним осмисленням людської поведінки. Дослідження має на меті не лише фіксувати художні методи чи сценічні особливості вистави, а й виявити глибинні закономірності процесу акторського перевтілення: мистецького, психофізичного та філософського феномену. У контексті постановки “Швейка” перевтілення постає не як наслідування або демонстрація характеру, а як внутрішня метаморфоза актора, який через сценічну дію досягає автентичного переживання образу. *Методологія.* Методологічна основа дослідження вибудовується на комплексі взаємодоповнювальних підходів, що уможливлюють всебічно проаналізувати феномен акторського перевтілення у виставі “Швейк”. Застосування різних методів – порівняльного, семіотичного, феноменологічного та режисерсько-аналітичного – обумовлено потребою охопити як зовнішню форму сценічного твору (структуру, стиль, композицію), так і його внутрішній психофізичний та духовно-світоглядний вимір.

Порівняльний метод дає змогу розглядати виставу “Швейк” у системі координат європейського театрального процесу другої половини ХХ ст. Зокрема,

© Гринишин Мирослав, 2025

порівняння здійснюється між традиціями комедії дель-арте, що ґрунтується на імпровізації, масці, ритмі та гротеску та методами психологічного театру (система К. Станіславського, школа М. Чехова, рефлексії Є. Гротовського). Завдяки зазначеному аналізу можна виявити, як режисер вистави поєднує дві театральні естетики – умовність і внутрішню правду, – створюючи сценічну модель, де комедійна форма слугує виявом глибинних психологічних процесів. Порівняльний аналіз також охоплює зіставлення української сценічної традиції 90-х років ХХ ст. із західноєвропейськими тенденціями (Т. Кантор, П. Брук, Дж. Стреллер). У цьому контексті "Швейк" постає як своєрідна форма театрального діалогу, де через акторське перевтілення відбувається переосмислення універсальних тем – абсурду, війни, людської гідності та сміху як способу виживання.

Семіотичний (структурно-знаковий) метод застосовано для аналізу мови сценічних знаків, якими актор формує образ. У межах вистави "Швейк" акторську дію розглянуто як систему кодів – жестів, міміки, інтонацій, темпо-ритмів, сценічного простору та костюму, – що створюють багаторівневий комунікативний текст. Застосування семіотичного аналізу уможливлює розшифрування функціонування акторської маски у першій частині вистави як знаку узагальнення, а в подальшому – індивідуалізації; визначення того, яким чином режисер формує знакову опозицію між комічним тілом і серйозним словом, що створює ефект подвійного кодування (смисл на рівні сміху та смисл на рівні філософського підтексту); простеження того, як елементи простору, світла, костюму та музики утворюють семіотичне поле перевтілення, у якому глядач є співучасником декодування сценічної реальності. Завдяки семіотичному підходу проявляється закономірність переходу від театру форми (маски) до театру змісту (психологічного підтексту) через трансформацію знака у процесі акторської гри.

Феноменологічна перспектива орієнтована на дослідження акторського досвіду як живого переживання. У цьому контексті акторське перевтілення аналізовано не як зовнішній ефект, а як процес свідомого занурення виконавця у реальність образу. Застосовуючи ідеї Е. Гуссерля та М. Мерло-Понті про тілесність сприйняття, можна стверджувати, що у виставі "Швейк" актор не "представляє" Швейка, а "живе" ним: тіло, міміка та інтонація стають продовженням внутрішньої думки персонажа. Такий підхід дає змогу описати театральне перевтілення як феномен присутності, коли глядач переживає не образ, а подію самого буття актора в ролі. Завдяки феноменологічному аналізу також можна пояснити, чому у виставі сміх розглянуто не лише як форму комедії, він перетворюється на спосіб буття людини в абсурдному світі – акт акторського існування стає актом пізнання.

Режисерсько-аналітичний метод базується на вивченні творчої лабораторії підготовки вистави: системах сценічних проб, імпровізацій, педагогічних засад та структурних принципів побудови постановки. У зазначеному контексті аналіз охоплює: етапи роботи з актором (як маски та імпровізації, так і психологічного проживання); принципи побудови мізансцени, де простір є не фоном, а партнером у дії; використання музики, темпо-ритму, пластичних акцентів як режисерських інструментів розкриття внутрішнього світу героя. Такий підхід дає змогу реконструювати механізм акторського перевтілення не лише як індивідуальну майстерність, а як режисерську систему взаємодії, у якій актор стає співтворцем загального художнього задуму. Режисерсько-аналітичний метод поєднує спостереження над сценічним матеріалом, аналіз ритміко-пластичної структури та осмислення режисерського бачення як інтегруючого чинника, що перетворює виставу на єдиний живий організм.

Застосування цих чотирьох методів у комплексі забезпечує багатовимірність аналізу. Порівняльний метод розкриває історико-естетичні закономірності; семіотичний – структурує сценічну мову; феноменологічний – досліджує внутрішню

суть акторського перевтілення; режисерсько-аналітичний – виявляє практичні механізми творчого процесу. У результаті формується цілісна модель осмислення вистави “Швейк” як простору синтезу традиції і сучасності, у якому акторське перевтілення набуває значення художньої та філософської події.

Ключові слова: акторське перевтілення, Мирослав Гринишин, “Швейк”, комедія дель-арте, психологічний театр, тілесність, психофізична дія, театральна педагогіка.

Постановка та обґрунтування актуальності проблеми. Проблема акторського перевтілення у театральному мистецтві постає як одна з головних у дослідженнях акторської природи. Саме здатність актора “стати іншим” – перевтілитися, прожити сценічне життя персонажа, як своє власне – визначає рівень художньої достовірності та духовної правди театру. Цей феномен завжди балансує між двома полюсами – умовністю театральної гри та реальністю переживання. З огляду на те, в який бік схиляється творчий процес, залежить естетика всього сценічного твору.

У виставі “Швейк” (1996) відбувається спроба синтезу зазначених двох основ театру – зовнішньої форми та внутрішнього змісту, що втілюється у поєднанні традицій комедії дель-арте з елементами психологічного театру. Такий режисерський підхід дав змогу не лише переосмислити класичний матеріал Я. Гашека, а й дослідити природу акторського існування у просторі між гротеском і реальністю. Роман Я. Гашека “Пригоди бравого вояка Швейка” – це текст, у якому комічне й трагічне постійно взаємопроникають. Образ Швейка – водночас наївний і філософський, абсурдний і глибоко людяний. Перенесення зазначеного образу на сцену вимагає від актора не лише майстерності комедійного темпо-ритму та володіння маскою, а й уміння створити психологічно достовірний характер, який викликає співпереживання. У 90-х роках ХХ ст. український театр переживав період активних пошуків нових форм сценічного висловлювання. В умовах пострадянського простору режисери переосмислили поняття сміху, сатири, гротеску – не як декоративні жанрові методи, а як інструменти філософського осмислення дійсності. У цьому контексті постановка “Швейк” постає не лише театральним експериментом, а й художньою відповіддю на запит часу – намаганням через комедію осмислити травматичний досвід війни, абсурд системи та крихкість людської гідності. Особливість режисерського підходу полягає в тому, що актор є головною постаттю театральної дії, його тіло, голос та інтонація стають носіями багаторівневої символіки. Через акторське перевтілення розкривається ідея подвійності світу – як гри, так і реальності, де маска водночас приховує і виявляє людську сутність. У виставі актор не просто відтворює персонажа, а створює живу модель людини, поставленої в абсурдні обставини.

Отже, акторське перевтілення у виставі “Швейк” – це не лише технічний чи професійний процес, а естетико-філософський акт, у якому поєднуються пластичність народного комедійного театру, експресія гротеску та глибина психологічного аналізу. Саме ця єдність протилежностей становить художню новизну вистави і визначає актуальність подальшого наукового

осмислення цього явища, інтерпретуючи роман Я. Гашека у контексті української сцени, де сміх стає не засобом розваги, а інструментом пізнання людської природи через парадокс і абсурд.

Актуальність вистави зумовлено також тим, що втілюється світоглядний поворот театру 90-х – прагнення подолати формальну розірваність між народною комедійною стихією та інтелектуально-психологічною сценічною традицією. Зазначена тенденція перегукується з європейськими пошуками режисерів Дж. Стрелера, Є. Гротовського, Т. Кантора, які також бачили у поєднанні маски і правди, гротеску і психологізму джерело нової театральної енергії. Звернення до комедії дель-арте у виставі "Швейк" не є стилізаційним жестом, а методом організації акторської дії. Від акторів вимагалося володіння принципами пластичного імпровізаційного театру, точного темпо-ритму, динамічної побудови сценічного руху, що створювало умовність форми. Однак ця умовність поступово розчиняється у психологічній мотивації персонажів, коли маска перестає бути лише декоративним атрибутом і перетворюється на "вікно" у внутрішній світ героя. У такий спосіб перед акторами стоїть подвійне завдання: зберегти комедійний тембр й водночас досягти психологічної переконливості. Зазначене завдання зумовлює потребу у переосмисленні самого поняття перевтілення: актор уже не "грає" образ, а живе в ньому, переходячи від типу до характеру, від гротеску до філософії. Проблема акторського перевтілення у "Швейку" набуває також антропологічного виміру. У ній ідеться не лише про сценічну майстерність, а про здатність театру як соціокультурного явища відображати трансформацію людини в абсурдному світі. Швейк стає символом людини, що виживає в умовах абсурду завдяки сміху, простоті та іронії. Саме через акторське перевтілення цей образ отримує глибоку людську правду – поза карикатурою, поза схемою, у площині екзистенційного переживання.

Отже, актуальність дослідження акторського перевтілення у виставі "Швейк" полягає у виявленні нової моделі синтетичного театру, у якому поєднано ритуально-комічну природу народної гри та аналітичну глибину психологічної сценічної традиції. Цією моделлю продемонстровано сучасне бачення театру як простору духовної метаморфози, де актор є не лише виконавцем ролі, а й творцем людського образу у філософському сенсі.

Результати дослідження

1. *Комедійна основа постановки: тілесність, маска і тип*. Початкова структура вистави "Швейк" вибудувана на принципах комедії дель-арте – театру тілесної експресії, ритму та архетипічних типів. Використовують цей стиль не як декоративну цитату, а як педагогічний інструмент для формування акторської дисципліни тіла. У сценічному просторі актор не лише виконує роль, а створює пластичний малюнок поведінки, який замінює текст, виявляє настрій і підкреслює гротесковість ситуації. Пластика персонажів має чітку структурованість: Швейк рухається із "надмірною природністю" – його жести округлі, м'які, водночас непередбачувані, що створює ефект дитячої безпосередності та комічної спостережливості. Шпигун, ксьондз, жандарм та поручик Лукаш, діють у контрасті – їхня моторика рвана, кутова та механічна. Таким чином, акторська тілесність функціонує як знакова система, що формує

сценічний ритм і одночасно визначає ієрархію персонажів. Від типу до характеру актор переходить через рух і ритм, тобто через тілесне переживання образу.

2. *Інтонаційна структура і вербальна дія*. У вербальній тканині вистави подвійна природа. З одного боку, текст Ярослава Гашека зберігає сатиричний тембр і народний гумор, з іншого – у режисерській інтерпретації він перетворюється на ритмічну партитуру інтонацій, де слово стає музикою. Актори працюють із мовою як з матеріалом: репліки вимовляють пульсуючим ритмом, ніби в такт маршу, що створює гротескну механічність військового світу; інтонації Швейка, навпаки, розслаблені, "плавкі", з тривалими паузами – вони розривають темпо-ритм і вносять у сцену "людську" дисонансність; у фінальних епізодах інтонаційний малюнок змінюється – сміх стає приглушеним, паузи набувають екзистенційного звучання, що підкреслює перехід від комедії до психологічної драми. Отже, інтонація у виставі є індикатором внутрішнього стану героя, а не просто засіб вираження емоцій.

3. *Внутрішня логіка перевтілення: від маски до особистості*. Головним результатом дослідження є виявлення психофізичної логіки акторського перевтілення, що розгортається у трьох етапах:

– Маски – актор діє в межах типу. Він створює яскраву зовнішню форму, наповнену ритмікою і гротеском. Поведінка ще не індивідуалізована, але чітко стилізована.

– Розкриття – у процесі гри актор починає "знімати" маску, поступово виявляючи внутрішній сенс дії. На цьому етапі постає психологічна достовірність: за персонажем починає проглядатися жива особистість.

– Злиття – актор входить у стан "живої присутності", коли образ існує не як форма, а як внутрішнє буття. Це момент, коли гра перетворюється на переживання, а перевтілення – на духовний процес.

Цей шлях простежується не лише у головного героя, а й у другорядних персонажів вистави "Швейк". Зокрема, поручик Лукаш, який спершу подається як комічний абсурд, наприкінці постає як трагічна фігура, розчавлена системою.

4. *Техніка акторської дії: синтез фізичного і психологічного*. Під час підготовки вистави "Швейк" акторське перевтілення передбачало поєднання фізичної дієвості та внутрішнього емоційного переживання шляхом застосування системи тренінгів і сценічних проб, завдяки яким формується психофізична єдність актора: у репетиційному процесі використовують пластичні ескізи на контраст (механічне–органічне, швидке–повільне, гостре–кругле); актори опановують переходи між "маскою" та "станом", що допомагає зберегти форму без втрати щирості; увагу зосереджено на внутрішній мотивації дії, де кожен жест народжується із глибинного імпульсу, а не розцінюється як механічний метод. У такий спосіб актор досягає рівня органічного існування в умовній формі – саме це визначає особливість вистави. Психологічна правда тут не суперечить гротеску, а народжується з нього через перебільшення, повтор, ритм і контраст.

5. *Просторово-ритмічна організація як чинник перевтілення*. Режисерське рішення простору ґрунтується на принципі "руху як структури".

Сценічний простір не фіксований – він постійно трансформується разом із дією. Мізансцени побудовано за принципом "відкритого кола" – актори переміщуються сценою у постійній взаємодії, формуючи ритмічні композиції, що відображають хаотичність військового світу. Ритм вистави – змінний: від маршової механічності на початку до внутрішньої, "пульсуючої" тиші у фіналі. Така динаміка створює сценічну траєкторію перевтілення – від зовнішнього шуму до внутрішньої зосередженості, від масової гри до індивідуальної присутності. У цьому аспекті концепція підготовки вистави "Швейк" перегукується з концепціями Є. Гротовського та П. Брука, які розглядали акторське тіло як інструмент духовного досвіду, а сцену – як простір трансформації.

6. *Сутність акторського перевтілення як художнього феномену*. Підсумовуючи результати, можна стверджувати, що акторське перевтілення у виставі "Швейк" розкривається як багатошаровий процес, у якому поєднані: форма (маска, гротеск, ритм, тип), психологічний зміст (переживання, внутрішня правда, емпатія), філософський вимір (осмислення абсурду, свободи, людяності). Саме через цю тріаду актор переходить від "гри у героя" до "буття героєм". Перевтілення стає не технікою, а способом мислення, духовним актом, у якому відкривається справжня сутність театру – перетворення видимого на живе. Результати дослідження демонструють, що постановку "Швейка" розглянуто як своєрідний театральний місток між європейськими традиціями комедії дель-арте, експресіонізму та психологічного театру. Таке поєднання – не стилістичний експеримент, а радше методологічний вибір, який перегукується з тенденціями європейського сценічного мислення ХХ ст. У центрі режисерської системи підготовки вистави "Швейк" перебуває актор як носій театральної істини. Подібно до актора у системі Курбаса, він шукає фізіологічну природу гри, однак не відкидає психологічну достовірність, а інтегрує її в умовну структуру дії. У цьому сенсі "Швейк" – не лише сатира, а досвід духовної трансформації, в якому гротеск стає філософським актом. Вистава впроваджує ці принципи у національний контекст, поєднуючи європейську режисерську традицію з українською акторською школою, що виростає з психологічної достовірності.

Постановка "Швейка" у контексті 90-х років минулого століття має знакове педагогічне значення. Це період активного пошуку нової моделі акторського існування – між традицією психологічного реалізму та потребою сценічної метафоричності. Таким чином, вистава пропонує створення власної режисерсько-педагогічної школи, у якій актор є не лише виконавцем, а й співтворцем сценічної дії. Ця педагогічна система ґрунтується на трьох головних принципах:

1. Тілесна пам'ять актора – як основа сценічного існування. За її допомогою виховується відчуття ритму, рівноваги, простору, можливість звільнити акторську дію від психологічної інерції.

2. Імпровізація як педагогічний метод – актор "народжує" роль через пошук, через гру, у якій відкривається не зовнішній, а внутрішній характер персонажа.

3. Психологічна правда як результат, а не початок процесу – актор приходить до переживання через фізичну дію, форму і маску. Це – кардинально протилежно до традиційного "входження у роль" через емпатію чи спогад.

У зазначеній методології проявляється близькість до педагогічних практик Є. Гротовського та П. Брука, які розглядали акторське перевтілення як шлях до виявлення істинного "Я". Таким чином, вистава "Швейк" постає не лише як мистецький твір, а як навчальний простір, де актор опановує техніку існування в межах стилізованої форми, не втрачаючи правди переживання.

Виставою "Швейк" втілено поетапну педагогічну логіку – як зовнішню форму, так і внутрішній зміст. Комедія дель-арте характеризується як метод розігріву творчої природи актора та фантазії, а психологічний театр – як мета, завдяки якій актор через форму доходить до емоційної автентичності. У виставі ці два полюси зливаються. Актори працюють із маскою не як із приховуванням, а як із засобом виявлення глибинного "Я". Маска не знищує особистість, а навпаки – дисциплінує її, допомагає відшукати правду дії через контраст і концентрованість.

У системі сучасної української театральної педагогіки виставу "Швейк" можна розглядати як модель синтетичного навчального процесу, що поєднує три рівні:

1. Формальний – опанування акторської техніки, руху, голосу, ритму.
2. Психологічний – розвиток уяви, пам'яті емоцій, внутрішньої логіки дії.
3. Духовно-екзистенційний – усвідомлення театру як простору спільного досвіду і морального очищення.

Таким чином, у контексті європейського театру вистава "Швейк" постає як місце перетину кількох сценічних парадигм: від архаїчної маски – до психологічного реалізму, від ритуалу – до іронії, від гри – до внутрішнього переживання. У межах сучасної української театральної педагогіки вона є прикладом синтетичної школи, де техніка стає інструментом духовної роботи, а сценічна форма – засобом пізнання людини. Отож вистава "Швейк" – це не лише театральна подія 90-х років, а поворотний пункт у розумінні акторського перевтілення як процесу між тілом і душею, формою і сенсом, комедією і трагедією – тобто як шляху до справжнього "живого театру".

Наукова новизна полягає у введенні вистави "Швейк" до контексту досліджень акторського перевтілення як моделі сучасного європейського театрального синтезу. Практичне значення роботи полягає у можливості використання її напрацювань у процесі підготовки акторів і режисерів сучасного театру.

Висновки. Постановка "Швейка" (1996) є унікальним художнім феноменом українського театру кінця XX ст., у якому відбувся синтез двох протилежних сценічних систем – імпровізаційної тілесності комедії дель-арте та глибокої психологічної правди театру. Зазначену інтеграцію розглянуто не як стилістичну гру, а як естетико-педагогічну модель, що демонструє новий шлях розвитку акторського перевтілення в українській сценічній культурі. У виставі переосмислено поняття акторської дії: від репрезентації ролі – до живої присутності актора на сцені, від імітації почуття – до його справжнього

переживання, що народжується через форму, ритм і дію. Режисерська концепція вистави “Швейк” відтворює еволюцію акторської природи: від маски – до особистості, від архетипу – до характеру, від комічного типу – до екзистенційного героя. З педагогічного погляду, “Швейк” став практичним втіленням системи акторської підготовки, у якій гармонійно поєднано фізичний тренінг, психологічну аналітику й духовну дисципліну. У цьому аспекті вистава функціонує як навчальна лабораторія перевтілення, що моделює процес переходу від зовнішнього стилю до внутрішнього смислу, від гри до справжнього співбуття. Цей принцип розвиває традиції Курбаса та Гротовського, водночас формуючи сучасний український варіант “психофізичної школи”. У європейському контексті виставу “Швейк” можна розглядати як приклад постмодерного синтетичного театру, яким поєднано античний архетип маски, гротескову театральність доби бароко, модерністську глибину психологічної дії та постдраматичну іронію. Завдяки отриманим результатам дослідження можна стверджувати, що творчість становить самостійний напрям у сучасній українській театральній педагогіці. Такий стиль сприяє оновленню акторських методик у системі театральної освіти, формуванню модерного покоління акторів-дослідників, здатних одночасно володіти формою й змістом, стилем і правдою. Постановка “Швейка” постає як символічний синтез двох традицій – народного театру імпровізації та інтелектуально-психологічного напряму. У цьому синтезі реалізується сутність акторської творчості як мистецтва перевтілення, у якому гра стає пізнанням, сміх – очищенням, а форма – духовним актом. У перспективі дослідження феномен актора у виставі “Швейк” може розвиватись у ширшому контексті – як педагогічна модель сучасного театрального мислення, завдяки якому відкриваються нові горизонти взаємодії між тілом, свідомістю та метафізичною сутністю сценічної дії.

Отже, на підставі проведеного дослідження можна дійти висновку, що вистава “Швейк” стала не лише театральною подією 90-х років минулого століття, а й поворотним моментом у розвитку українського акторського мистецтва, що поєднала естетику і педагогіку, творчість і духовну практику, сміх і катарсис. У цьому полягає її основне значення – створення моделі театру перевтілення, де людина через гру пізнає саму себе.

Список використаної літератури та джерел

1. Барба Е., Саварезе Н. *Таємниці акторської енергії: Антропологія театру.* Варшава : Wydawnictwo PWN, 1995. 278 с.

2. Гротовський Є. *До бідного театру.* Варшава : Instytut Teatralny, 1968. 240 с.

3. Чехов М. *Про техніку актора.* Нью-Йорк : Harper & Brothers, 1953. 312 с.

4. Курбас Л. *Філософія театру.* Київ : Смолоскип, 2000. 980 с.

5. Брук П. *Порожній простір.* Лондон : Penguin Books, 1968. 248 с.

6. Гротовський Є., Флавін Л. (ред.) *Performer’s Art and Inner Experience.* Лондон : Methuen Drama, 1990. 192 с.

7. Грицун О. *Актор у просторі психофізичного театру.* Київ : Академія, 2015. 188 с.

8. Копитман О. *Педагогіка театральної дії в Україні.* Львів : Сполом, 2019. 232 с.

9. Барба Е. *Паперове каное: про театральну антропологію та режисерську практику.* Копенгаген : Odin Teatret Forlag, 1999. 301 с.

10. Поляков А. *Театр і ритуал: феноменологія перевтілення.* Харків : Центр сценічних досліджень, 2012. 198 с.

11. Artaud A. The Theatre and Its Double. London: Calder Publications, 1958. 160 s.

12. Brook P. Threads of Time: A Memoir. New York : Pantheon Books, 1998. 280 s.

13. Schechner R. Performance Theory. New York : Routledge, 1988. 368 s.

14. Turner V. From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play. New York : PAJ Publication, 1982. 214 s.

References

1. Barba, E., Savarese, N. (1995). Secrets of Actor’s Energy: Anthropology of Theatre. Warsaw: Wydawnictwo PWN.

2. Grotowski, E. (1968). To the Poor Theatre. Warsaw: Instytut Teatralny.

3. Chekhov, M. (1953). On the Technique of the Actor. New York: Harper & Brothers.

4. Kurbas, L. (2000). Philosophy of Theatre. Kyiv: Smoloskyp.

5. Brook, P. (1968). Empty Space. London: Penguin Books.

6. Grotowski E., Flavin L. (eds.). (1990). Performer’s Art and Inner Experience. London: Methuen Drama.

7. Hrytsun, O. (2015). Actor in the Space of Psychophysical Theater. Kyiv: Academy.

8. Kopytman, O. (2019). Pedagogy of Theater Action in Ukraine. Lviv: Spolom.

9. Barba, E. (1999). Paper Canoe: On Theater Anthropology and Directorial Practice. Copenhagen: Odin Teatret Forlag.

10. Polyakov, A. (2012). Theater and Ritual: Phenomenology of Reincarnation. Kharkiv: Center for Stage Research.

11. Artaud, A. (1958). The Theatre and Its Double. London: Calder Publications.

12. Brook, P. (1998). Threads of Time: A Memoir. New York: Pantheon Books.

13. Schechner, R. (1988). Performance Theory. New York: Routledge.

14. Turner, V. (1982). From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play. New York: PAJ Publications.

ACTOR'S TRANSFORMATION IN THE STAGE ADAPTATION OF "ŠVEJK" (1996): FROM COMMEDIA DELL'ARTE TO PSYCHOLOGICAL THEATRE

Myroslav HRYNYSHYN

Kyiv Metropolitan University named after Borys Grinchenko,
Head of the Department of Musical and Performing Arts
Faculty of Musical Art and Choreography,
18/2 Bulvarno-Kudryavska Str., Kyiv, Ukraine, 04053
e-mail: mhrynyshyn@gmail.com

This article examines the phenomenon of actoral transformation in the production of "Švejk" (1996) directed by Myroslav Hrynyshyn, which stands as one of the most significant stage interpretations of the late 20th century. *The study explores* the integration of folk comedy traditions with the methodology of psychological theater, focusing on the transition from the external mask to the internal truth of the character. The performance is analyzed as a model of synthetic theater where the actor functions simultaneously as a creator, interpreter, and researcher. *The primary objective is* to reveal the artistic, psychophysical, and philosophical dimensions of actoral transformation not merely as character imitation but as an authentic internal metamorphosis achieved through stage action.

The research methodology is built upon a complex of complementary approaches. The comparative method situates the performance within the European theatrical context of the late 20th century by contrasting the improvisational grotesque of commedia dell'arte with the psychological systems of Konstantin Stanislavski, Michael Chekhov, and Jerzy Grotowski. This analysis demonstrates how the director synthesizes theatrical conventionality with internal truth, effectively using comedic form to manifest deep psychological processes. Furthermore, the performance is viewed as a dialogue with Western European trends represented by figures such as Tadeusz Kantor, Peter Brook, and Giorgio Strehler.

The semiotic method is applied to analyze the language of stage signs, treating the actor's actions as a system of codes involving gestures, intonation, and tempo-rhythm that create a multi-layered communicative text. This approach decodes the transformation of the actor's mask from a sign of generalization to one of individualization while tracing the semiotic field formed by space, light, and music. From a phenomenological perspective, the study draws on the ideas of Edmund Husserl and Maurice Merleau-Ponty regarding the corporeality of perception to argue that the actor does not simply represent but "lives" the character, where the body and voice become extensions of internal thought.

Finally, the directorial-analytical method reconstructs the creative laboratory of the production, examining the system of rehearsals, improvisations, and pedagogical principles. This method reveals the mechanism of transformation as a directorial system of interaction where the actor is a co-creator of the artistic concept. The synthesis of these four methods provides a multidimensional analysis that structures the stage language and explores the inner essence of the actoral experience, defining the 1996 production of "Švejk" as a space where tradition and modernity converge.

Keywords: actor's reincarnation, Myroslav Hrynyshyn, "Švejk", commedia dell'arte, psychological theater, corporeality, psychophysical action, theatrical pedagogy.

Стаття надійшла до редколегії 29.09.2025 р.
Прийнята до друку 24.11.2025 р.
Опублікована 24.01.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2025. Вип. 27. С. 264–277
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 27. P. 264–277

УДК 792.97(436+430):[398.54(=112.2):688.721.25Кар]](045)
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.27.2025.264-277

МЕТАМОРФОЗИ АВСТРІЙСЬКО-НІМЕЦЬКОГО ЛЯЛЬКОВОГО ГЕРОЯ КАСПЕРЛЯ – ВІД ОДОМАШНЕННЯ ДО ІНСТРУМЕНТУ ПРОПАГАНДИ

Дар'я ІВАНОВА-ГОЛОЛОБОВА

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2277-5240
Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, кафедра мистецтва театру ляльок, вул. Ярославів Вал, 40, Київ, Україна, 01054
e-mail: panidariya@gmail.com

Статтю присвячено комплексному дослідженню історичної трансформації та соціокультурної еволюції Касперля – знакового персонажа австрійсько-німецького народного театру ляльок XVIII–XX ст. Актуальність дослідження зумовлена сучасним контекстом: у 2021 р. розпочато процес реєстрації Касперля як об'єкта нематеріальної культурної спадщини UNESCO. Автор розглядає досвід німецьких колег як важливий дороговказ для українських митців у справі ревіталізації та промоції національних лялькових героїв, зокрема вертепного Козака, чия історія тривалий час нівелювалася радянською цензурою.

У роботі детально проаналізовано генеалогію Касперля як "одомашненого" наступника брутального Гансвурста. Висвітлено роль актора Йоганна Лароша у формуванні класичного образу Касперля, який поєднував у собі риси штирійського фермера та гострого на язик слуги. Особливу увагу приділено лінгвістичним аспектам ("касперліадам"), де віртуозна гра слів та "дитяча" алогічність слугували інструментом прихованого соціального опору проти просвітницьких реформ Йосипа II та централізації влади Габсбургів.

Основний блок дослідження присвячено модифікаціям характеру персонажа під впливом педагогічних та політичних доктрин. Автор критично осмислює діяльність Франца Поччі та Ленарта Шмідта, які в середині XIX ст. ініціювали процес "дитинізації" Касперля. Доведено, що це призвело до втрати персонажем його анархічного потенціалу та обмеження аудиторії суто дитячим колом. Найбільш драматичним етапом еволюції героя визначено період Третього Райху, коли нацистська пропаганда перетворила Касперля на "втілення німецької душі" та інструмент антисемітської агітації, уніфікувавши його зовнішність під "арійський тип".

Наукова новизна статті полягає у першій в українському мистецтвознавстві спробі системного аналізу інструменталізації Касперля в політичних системах XX ст. Автор підкреслює подібність історичного досвіду українських та німецьких лялькарів у контексті ідеологічного тиску на театр. У висновках наголошено, що Касперль виявився надзвичайно гнучкою фігурою, здатною до адаптації, проте ціною такої пластичності стала втрата первинної здатності до висловлення незручних істин для

© Іванова-Гололобова Дар'я, 2025

дорослої публіки. Матеріал має практичне значення для істориків театру та фахівців, що займаються питаннями культурної дипломатії.

Ключові слова: театр ляльок, народний театр ляльок, касперль-театр, Касперль, Йоган Ларош, Ленарт Шмідт, Франц Поччі.

Постановка проблеми. Знання історії та надбань країни представниками інших держав і соціумів забезпечує репрезентантам першої так званий культурний паспорт, значення якого важко переоцінити. Наразі українці на власному досвіді переконалися, як важливо, коли культуру твоєї держави знають і цінують, отож і прагнуть захистити її або принаймні допомагають у цьому. Увага до власної історії, культури, спадщини, промоція цих знань є головними інструментами для комунікації із закордонням. У пропонованій статті продемонстровано історичний бекграунд (що вимірюється століттями) австрійського та німецького лялькарства, його маскота Касперля, який уже є візитною карткою лялькової сцени цих країн (надто Німеччини), а нині перебуває у процесі здобуття почесного статусу культурної спадщини UNESCO. Зусилля німецьких лялькарів, які розпочалися у напрямі до досягнення цієї мети у 2021 р., можуть стати важливим і натхненним прикладом для українських митців театру ляльок. Через тривалі, навмисно сконструйовані радянською ідеологічною цензурою, перепони у вивченні своєї історії українські лялькарі не можуть похвалитися таким досконалим знанням всіх тонкощів та нюансів розвитку народного театру ляльок своєї країни, зокрема вертепу та його протагоніста Козака. Досвід німецьких теоретиків і практиків у справі просування свого національного культурного спадку в галузі театру ляльок може послугувати своєрідним гайдом для українських колег.

Також, як відомо, знання історії та орієнтування у її хитросплетіннях убезпечує від припущення багатьох помилок у теперішньому часі. Ця аксіома доведена не одним вікопомним кейсом. Тому не менш важливим аспектом цієї розвідки є історичний відрізок побутування народного німецького лялькового героя у XX ст. Особливу увагу приділено дослідженню навмисних маніпуляцій та модифікацій характеру добре відомого лялькового улюбленця Касперля. Сьогодні, в умовах посилення правоцентричних сил у політичній ситуації Європи, важливо зазначити, чиї інтереси стояли за цими видозмінами. Високий досвід німецьких та українських лялькарів дуже подібний: ляльки використовували як інструмент пропаганди та агітації, а їх первинну здатність до висловлення правдивих істин вважали втраченою через ідеологічні впливи заяв.

Мета статті – дослідити модифікації в характері австрійсько-німецького народного лялькового протагоніста Касперля, спричинені політичними, соціальними та культурними змінами в суспільстві XVIII–XX ст.

Актуальність дослідження. Постать одного з найвідоміших учасників театрального процесу Австрії та Німеччини XVIII–XX ст. Касперля досі комплексно не розглядали в наукових розвідках українських мистецтвознавців. Водночас цей персонаж й дотепер залишається важливою частиною німецького лялькарства. Особливого звучання набуває він у світлі останніх подій, що відбулися у професійних колах лялькарів Європи. Йдеться про оголошення у

2021 р. початку процесу реєстрації Касперля як культурної спадщини UNESCO. Процес було започатковано Німецьким форумом лялькового мистецтва і театру ляльок FIDENA у м. Бохум. Підтримку спеціальної Комісії спадщини Міжнародної спілки діячів театру ляльок UNIMA було також отримано Ініціативною групою форуму, що свідчить про міжнародний резонанс та високий статус цього кейсу. Українським теоретикам і практикам лялькової справи варто залишатися поінформованими щодо перебігу цього процесу, який розгортатиметься наступники роками. Тому надзвичайно важливо знати більше історію Касперля – ляльки-претендента на статус нематеріальної спадщини, що перебуватиме під охороною UNESCO.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У зв'язку з необхідністю збору матеріалів для детального досьє (для подання на розгляд UNESCO) щодо значення постаті Касперля для сучасного театру ляльок Німеччини і Європи загалом, німецькі лялькарі останніми роками ініціювали низку важливих культурних та наукових заходів. Одним із них став академічний симпозіум, присвячений окремим аспектам історичного минулого та сучасної інтерпретації Касперля в перформативній практиці лялькарів. Особливу увагу симпозіуму було приділено дослідженню інструменталізації цього персонажа в політичних системах XX ст. Симпозіум відбувся у червні 2025 р. в рамках Міжнародного фестивалю "Касперль? Касперль" в Магдебурзькому театрі ляльок. Доповідачами симпозіуму були дослідники з Німеччини (Марайке Гаубіц, Джессіка Гельцль, Маша Ербельдінг, Ларс Ребен), а також Австрії (Софія Сімон), Великої Британії (Алісса Мелло), Бразилії (Адріана Шнайдер-Алькуре) та України (Дар'я Іванова-Гололобова). Доповіді, виголошені під час симпозіуму, будуть опубліковані у спеціальному випуску (осінь 2025 р.) німецького журналу "double", присвяченого питанням сучасного театру ляльок і театру об'єктів. Аудіозапис доповідей та дискусій зберігається в архіві Центру документації Німецького форуму лялькового мистецтва і театру ляльок FIDENA.

Також історична спадщина Касперля стала предметом обговорення під час проведення симпозіуму "Все в наших руках – театр ляльок і демократія" в рамках IX Загальнонімецької конференції театру ляльок, ініційованої Німецьким національним центром Міжнародної спілки діячів театру ляльок UNIMA в серпні 2025 р. на базі "Театру ночі" в м. Нортгайм. Особливим внеском у дискусію стали доповіді Франка Карбштайна "Як Каспер став ворогом держави" (про використання образу Касперля та його прихованих меседжів для свідомої публіки за часів тотальної ідеологічної цензури в Німецькій демократичній республіці) та Сандри Брінгер "«Погоджуємося не погоджуватися» – мистецькі проєкти за демократію" (про досвід міждисциплінарних мобільних проєктів у співпраці з музеями, меморіальними місцями та громадянськими альянсами, в яких медіатором між публікою та перформером є рукавичкова лялька Касперлі). Тексти розвідок також мають вийти друком окремим виданням восени 2025 р. як щорічник симпозіуму.

Виклад основного матеріалу. У сучасній німецькомовній театральній культурі Касперль є не лише ім'ям народного лялькового блазня, а й основою для багатьох професіоналізмів лялькарів. Так "касперль-театр" (Kasperltheater)

означає загальне поняття театр рукавичкових ляльок, а каспер, відповідно, – рукавичкову ляльку (Kasperlpuppe).

Серед мистецтвознавців побутує думка, що лексемі "касперль" притаманна "лінгвістична метонімія" [15, с. 39]. Так "приблизно з 1800 року «kaspern» використовувався як розмовний синонім до висловів «говорити по-дурному» або «поводитися по-дурному», а з середини до XIX – «як жахливий приклад у вихованні дітей»" [15, с. 39]. І тепер дітей, які своєю поведінкою часто смішать однокласників, називають класними пустунами, німецькою – класний Касперль (Klassen Kasperl). Практикою підтверджено, що ім'я Каспер досі використовують, аби у дещо принизливій формі охарактеризувати того, хто виходить за межі норми.

Хронологію початку побутування цього назвиська лялькового дурня в Австрії та Німеччині досить чітко окреслено істориками театру. Наприклад, за Гердом Таубе, "термін «Каспер» як назва театрального персонажа існує з останньої третини XVIII століття" [15, с. 39]. Натомість Беатрікс Мюллер-Кампер дає точніші маркери: "перейменування Гансвурста на Каспера/Касперлє вже було добре відомим близько 1830 року та, ймовірно, було завершено близько 1850 року" [12, с. 333].

Більшість дослідників погоджуються, що Касперль є наслідувачем іншого австрійсько-німецького блазня Гансвурста. Зосібна Крістоф Лешпи наголошує, що Касперль "«плавно» перейняв смішну роль від Гансвурста" [11, с. 60]. Фрідріх фон Радлер розглядає другого в ієрархії австрійського та німецького лялькарства народного героя як "спадкоємця" – "стереотипного, комічного сценічного персонажа", котрий "хоча й не відрізнявся такою самою необмеженою оригінальністю" [7, с. 20], однак усе ще був "смішним і досить популярним", а також "підтримував широку репутацію непорушного віденського гумору в його цілісності" [7, с. 21].

Крім того, науковці схильні розглядати Касперля як "одомашнену форму кумедної фігури в лялькoвому театрі" [11, с. 61], тобто такого собі прирученого забіяку Гансвурста. Це "одомашнення" стало у пригоді німецьким лялькарям і театральним діячам загалом після реакції, що настала після літературно-театральної реформи Йоганна Готшеда, який своєю просвітницькою місією примусив забіяку Гансвурста залишити сцену. Інгрід Рамм-Бонвітт впевнена, що "коли Гансвурста вигнали з німецької сцени суворий професор літератури Готшед і його учениця Кароліна Нойбер, здійснювалися різноманітні спроби представити джокера барокового фарсу під іншим іменем" [13, с. 35] – аби позбавити цензорів та публіку неприємних тригерів. Німецька дослідниця наголошує: "тому Гансвурст продовжував жартувати в комедіях або ходив до цирку і на ярмаркову сцену як клоун на ім'я Каспер" [13, с. 33]. У такий спосіб другий герой став своєрідною оболонкою, під якою ховалося брутальне єство першого.

Проте варто наголосити, що Касперль достатньо швидко освоївся на сцені, перерісши свого попередника та сформувавшись у повноцінний самостійний сценічний образ із власною зовнішньою, внутрішньою характерністю, драматургією та історією взаємин із публікою. Зосібна це справдилося завдяки потужним постатям театральних діячів, які стояли за

історією становлення Касперля, насамперед – постать актора і режисера Йогана Лароша.

Німецький дослідник Ганс-Петер Екер стверджує: "Історія Касперля нерозривно пов'язана з особою актора Йоганна Лароша, який перетворив другорядного персонажа у найстарішому театрі Гансвурста на домінуючу фігуру приміської сцени, а також вважається архетипом ляльки Касперля у подобі маріонетки[1]" [6, с. 507]. Досліджуючи генеалогію Касперля, Крістоф Лешпи також зауважує, що "театральний персонаж, котрий став відомим як «Касперль», створив актор Йоганн Ларош (1745–1806)" [11, с. 60]. Він навіть наводить рік, коли лялькар продемонстрував образ оновленого забіяки на сцені: "актор грав Касперля з 1764 року, вперше прославивши його у Віденському театрі в Леопольдштадті" [11, с. 60].

У процесі дослідження походження Касперля науковці часто і щедро характеризують його гучними епітетами. Скажімо, Беатрікс Мюллер-Кампер вважала лялькового героя не лише "старим скоморохом з новим ім'ям", а й "легендою віденського театру Йоганна Йозефа Лароша" [8]. Інгрід Рамм-Бонвіт вбачає у Касперлі "нову зірку на небосхилі народної комедії", "створену актором Йоганном Ларошем" [13, с. 19].

Творець Касперля справді посідає чільне місце у ієрархії не лише німецьких та австрійських лялькарів, а й корифеїв лялькової сцени Європи. Сам він походив з Братислави і не міг похвалитися титулованими родичами або покровителями, належачи до непривілейованої верстви населення. Історики театру неодноразово наводили цей факт, стверджуючи, що характер Йоганна Лароша "протягом усього життя залишався вірним цьому середовищу", звісно, з поправкою на "національну змішаність в австрійській багатонаціональній державі" [13, с. 35]. Вочевидь, це не могло не позначитися і на характері самого простакуватого Касперля, який хоч і був одомашненою версією грубого Гансвурста, однак ніколи не міг втримати язика за зубами, щедро ділячись своїми поглядами на світоустрій (соціальний та політичний) із публікою.

Про схильність цього героя "говорити провокативні речі" згадує Магдалена Цимбуш, зазначаючи "про заборони та обмеження Касперля" [17, с. 56]. З-посеред іншого авторка зауважує, що "відомим прикладом є заборона Марії-Терезії шоу «Касперль» в Австрії в 1752 році, як і наказ Меттерніха, який з 1810 року дозволяв там лише німі вистави Касперля" [17, с. 56]. Ляльковий персонаж Лароша увійшов в історію "як справжнє втілення віденського народного гумору", а також "залишався живим як «комічна велика сила» протягом сорока років" [13, с. 36] життя і творчості свого творця, й навіть опісля.

Мотив народності як ознака невіддільності від простолюду простежується й у зовнішньому вигляді Касперля. Від початку свого існування усі риси видають у ньому сіряка – "за своїми думками та вчинками, мовою та одягом Каспер асоціюється з «людиною з народу»" [15, с. 53]. За соціальним походженням та професійними компетенціями – фермер. У збережених

[1] Лялька Касперля спочатку мала дві версії: рукавички і маріонетки.

свідченнях сучасників від 1804 р. знаходимо таку характеристику: "Що таке Касперль? Ніщо інше, як штирійський фермер із притаманними йому звичаями та мовою, здебільшого у ролі слуги, який намагається розсмішити, вдаючи нерозуміння ситуації, дурість, проголошуючи жарти й нісенітниці, пхає усюди свого носа, язика так само, як і свої руки і ноги, тобто всюди. Це той, хто псує найкраще і завжди найкраще викручується з найгіршого, хто неймовірно грубий і уїдливий" [13, с. 35].

У характеристиці Касперля "домінують такі прикметники, як грубий, людяний, дотепний, простий, буйний, прямий" [15, с. 53]. Водночас грубість та непристойність мають радше позитивні конотації – такі собі антиподи до лицемірства. На думку німецької театрознавиці Джини Вайнкауф, "це життєві орієнтири простої людини, якими вона керується щодня" [16, с. 20] і які ріднять ляльковогo персонажа зі своєю не надто високоосвіченою публікою: "Каспер інстинктивно впевнений. Він знає, що таке добро і зло. Він втілює наївне почуття, мораль народу" [16, с. 20].

Аналізуючи тему впливу Касперля для своєї аудиторії, варто звернути увагу на його мову, що стала найголовнішим знаряддям Йогана Лароша у прагненні достукатися до сердець своїх глядачів. Герд Таубе виділяє "віртуозне поводження із мовною грою" у "надзвичайно грубій комедії" [15, с. 40] як один із головних інструментів впливу блазня авторства Лароша на публіку. Попри всю грубість касперліан, учений називає цей жанр навіть "дещо елегантним" [15, с. 40]. Цілком імовірно, що такого звучання драматургічні тексти набували завдяки певним філологічним хитрощам і мовним методам самого лялькаря – "хтиві словесні жарти", "алогічність", "витончена гра слів", "дурниці" [15, с. 40]. Власне, глибокий жанрово-стилістичний аналіз п'єс за участю Касперля нині дає змогу вченим констатувати їхню спорідненість із "дитячими мовними іграми" та виділяти "довірливу витонченість справжньої дитячості" [15, с. 40] як джерела нерозумних учинків, що залишаються безкарними. Варто зауважити, що в майбутньому це стане провідною тональністю звучання касперліан і значно звузить коло його глядацької аудиторії до дітей.

Однак за згаданого нами періоду Касперль ще не служив інтересам лише дитячої публіки – йому судилася важлива громадянська місія. Саме цього ляльковогo дурня епохи Йоганна Лароша "перш за все пов'язують з опором, який почався у 1780-х роках серед широких верств населення (не в останню чергу серед найнижчих, плебейських класів) проти просвітницьких реформ Йосипа II, а отже, і проти інтелектуальної влади, і світу освіченої – верхньонімецької та літературної еліти – нової службової буржуазії" [13, с. 36].

У цьому контексті необхідно побіжно окреслити соціально-політичну атмосферу в Австрії і частково в Німеччині, що стала тлом для своєрідного опору Касперля тогочасним реаліям, скориставшись результатами дослідження Михайла Пиртка "Державно-правові реформи в Австрії у 40–90-х роках XVIII ст.". Саме в цей період відбувається цілеспрямована політика "модернізації монархії Габсбургів", що "базувалася на ідеях освіченого абсолютизму і реалізовувалася Йосифом II" [1, с. 5]. Імператор, зберігаючи курс зовнішньої та внутрішньої політики своєї матері, імператриці Марії-Терезії, прагнув передусім зміцнити державу. Ініційовані Йосифом II реформи "відбувалися

головно у чотирьох сферах: адміністративній, правовій, соціально-економічній та церковно-освітній, причому повсюдно вони означали зміни в напрямку централізації, уніфікації й ліквідації різноманітних пережитків минулого" [1, с. 5].

Крім того, Михайло Пиртко зауважує, "що в адміністративній сфері Йосифу II вдалося встановити в імперії Габсбургів один із найдовершеніших у Європі варіантів освіченого абсолютизму" [1, с. 5], оскільки, "попри кроки в напрямку побудови правової держави (Rechtsstaat), авторитет правителя все ж заступав авторитет права" [1, с. 5]. Звісно, це не могло не стати предметом сценічної рефлексії з боку Касперля та його ляльководів.

Таким чином, "яким би нешкідливим і одомашненим Касперль Ларіфарі Йоганна Лароша не здавався сучасному глядачеві, запеклість нападок тогочасних критиків свідчить про інше" [6, с. 508]. Цей сценічний персонаж був таким популярним з огляду на відвертий глум "над самим духом та ідеєю підкорення, над державним порядком" [6, с. 508]. Якщо на початку свого історичного й сценічного шляху Касперля розглядали "як реакційну помсту за блазня, котрого колись заборонили", то пізніше – в епоху Великої французької революції, що розбудила всю Європу, – він постав у всій своїй успадкованій від Гансвурста та культивованій Йоганом Ларошем "нешанобливості, безсоромності та егоцентричності" [6, с. 508]. В історії європейського лялькарства в ньому вбачали "критичний, утопічний, майже анархічний потенціал, який... лояльні до держави кола розглядали як загрозу існуючій суспільній структурі" [6, с. 508].

На щастя, незважаючи на всі історичні потрясіння XIX ст. й після смерті маестро Лароша, Касперль не припинив свого сценічного існування і, навіть, процвітання. Хоча треба визнати, що наступникам Лароша було непросто змагатися з тінню легендарного віртуоза. Проте в історії німецького театру ляльок існує декілька заслужених митців XIX та XX ст., які буквально присвятили своє життя Касперлю: вони розширили ареал впливу цього персонажа, який за життя Йогана Лароша концентрувався у Відні, на мюнхенській сцені.

Насамперед ідеться про графа Франца Поччі – "класика німецького лялькового театру, котрий писав п'єси" [13, с. 8]. Крім статусу "класика", отриманого завдяки творчим змінам у царині німецького театру ляльок, він здобув і звання "першого реформатора театру Касперля, позбавивши його розбещеності на ярмарках і віддавши дітям" [5, с. 61]. Мабуть, це вперше в історії європейського театру ляльок своєю промоцією та примноженням слави народний ляльковий герой завдячує не лялькарю-практику, а драматургу, котрий сам зрідка брав до рук ляльок. Касперль, а отже, й театр ляльок, були не лише професійною, а й особистою пристрастю Франца Поччі.

Франц Поччі зробив карколомну зміну в німецькому театрі ляльок – навмисно здитинив цього персонажа, підлаштовуючи його витівки та вигадки під обмежену віковим цензом категорію глядачів – дітей. Принагідно варто зауважити, що сучасні лялькарі чинять здебільшого навпаки – борються проти стереотипізованого сприйняття лялькарства (його вважають призначеним лише для дітей), однак в середині XIX ст. це було неймовірно цікавим

експериментом – "сама назва та ідея театру Касперля були вперше адаптовані як основа для форми дитячого театру" [15, с. 50].

Разом з відомим мюнхенським лялькарем Ленартом Шмідтом Франц Поччі не одне десятиліття виконував промоцію дитячої версії Касперля. Свою місію вони вбачали в тому, "аби підготувати неотесаного Касперля <...> для молодшої аудиторії" [6, с. 510]. Це було спільною місією лялькарів, об'єднаних щирим прагненням оновити й зміцнити цього персонажа. Також у "процесі очищення" народного лялькового героя сьогодні історики театру вбачають серйозну дилему – "персонаж Касперль, позбавлений своїх вульгарних життєвих аспектів, стає суто педагогічним прикладом для наслідування", а також "втрачає свій утопічний потенціал" [6, с. 510].

Франц Поччі та Ленарт Шмідт дали "зелене світло" докорінним змінам самої суті характеру кумедної фігури. Лялькарі ніби натисли на кнопку сповільненої дії, яка розпочала процес зворотного відліку для перетворення Касперля тільки на дитячого героя, а разом із тим і лялькарства в Німеччині на суто театр для дітей. Протягом кінця XIX – першої половини XX ст. характер Касперля дедалі більше адаптувався до потреб дітей. Відтак він демонстрував свою неймовірну схильність до адаптації.

Згодом німецькі лялькарі й педагоги початку XX ст. підхопили цю тенденцію. У 20-х роках "було розроблено новий напрям педагогіки, котрий передбачав зосібна використання рукавичкової ляльки" [4, с. 267]. За енциклопедією Брокгауза, "театр ляльок знайшов свій шлях до шкіл і був включений до програми уроків завдяки властивій йому здатності стимулювати творчу уяву та потужній сугестивній силі" [4, с. 267]. Так лялькарі поступово осідають "у класах початкової школи та дитячих садках", які стають їхніми "постійними місцями роботи" [4, с. 267] замість сцени – стаціонарної або ж вуличної. Відповідно, й фігура Касперля набуває "особливого значення для школи" [14, с. 10].

Поступово його хрестоматійний сценічний портрет трансформувався до невпізнаваності: "Касперль веселий хлопець. Він завжди поводиться так, як належить порядній людині, але, звісно, завжди налаштований на веселощі та жарти, і його немає в чому звинуватити. Ми сміємося над ним і не сприймаємо його прогріхи надто серйозно. У нього тільки різьблена дерев'яна голова, і в ній більше нісенітниць, ніж розуму" [9, с. 2]. Особливим дисонансом звучать заяви щодо відсутності "складу злочину" в життєписі Касперля, який тривалий час був доволі кривавим та кримінальним – узяти хоча б його численні бійки, сутички й убивства, зокрема дружини Гретхель або ж фрау Касперль.

У свідомості глядачів поступово закріплюється новий образ головної ляльки країни – поволі Касперль "перетворюється з дорослого на дитину з бабусею замість дружини" [17, с. 56]. Замість веселих сутичок, які часто завершувалися вкрай кепсько для супротивників, "він любить гратися зі своїм собакою або допомагати поліцейським ловити грабіжників" [17, с. 56]. На думку директора Мюнхенського театру маріонеток Зігфріда Бьомке, це дедалі більше уподібнювалося дитячій книжці з наївними малюнками. Пригадаймо, що саме так Касперль розпочинав свою тріумфальну ходу назустріч дітям графа Поччі – з ілюстрованих дитячих видань.

Однак подібні зміни у самій натурі кумедної фігури мали у ХХ ст. нечувані наслідки – магістральна лінія ролі Касперля докорінно змінилася. Щоб не суперечити вже закріпленому образу, цей персонаж стикнувся із "суворою забороною <...> неоднозначних жартів злого характеру", а також "демонструвати дурнуватість або ж прикидатися таким" [14, с. 11]. Варто нагадати, що саме ім'я Касперля означає "говорити по-дурному". Досі цей герой стикався лише із заборонами цензури, а не моралізаторством та педагогічним вишколом.

Вочевидь, в історії театру ляльок Німеччини кейс із художньою видозміною Касперля, здійснений зусиллями тандему драматурга Франца Поччі та лялькаря Ленарта Шмідта, став прецедентом для наступних поколінь лялькарів. Вони добре засвоїли уроки "батьків-засновників" касперль-театру, особливо стосовно можливості втручання у світогляд відомого лялькового героя, його здатність до адаптації. Якщо XIX ст. привело Касперля до одомашнення, то ХХ змусило до інституалізації. На думку Герда Таубе, "протягом ХХ ст. Касперль більш-менш інтенсивно піддавався пристосувальним зусиллям своїх сучасників" [15, с. 55]. Так він став об'єктом політичних маніпуляцій. Його не оминула доля взаємодії з вищими колами політичної влади у сумнозвісний період історії Німеччини – терор націонал-соціалістичної партії під орудою диктатора Адольфа Гітлера.

Касперль, власне його лельководи, піддавалися політичному тиску. Від німецького блазня вимагали бути гідним та взірцевим "нащадком стародавніх германців", котрий "ніколи не нападе на слабшого", "підтримуватиме слабких і невинних у відважній боротьбі" [14, с. 11]. На позір чути фальшиві ноти таких "анкетних даних" лялькового маскота. У 1931 р. журнал "Лялькар" провів загальнонімецьке опитування "Що насправді означає німець Касперль?". Ба більше – від 1938 р. Касперля офіційно визнали "втіленням німецької душі" [15, с. 55].

Якщо у руках педагогів Касперль був інструментом виховання, то в руках нацистів став знаряддям пропаганди. Ідеологи Третього Райху намагалися "зробити зовнішній вигляд традиційно визначених позитивних постатей (таких як Каспер, принцеса Грета та ін.) германофільським і привести їх у відповідність із проголошеним «арійським ідеальним типом» (Каспер із «прямим носом», принцеса блондинка і блакитноока тощо)" [3, с. 68]. Особливо абсурдно лунали наміри вирівняти ніс лялькового дурня, успадкований ним від давньогрецького Макка.

Касперля відверто ідеологічно переформатували та цензурно "зашнурували". Заснований у червні 1938 р. Інститут лялькового мистецтва Райха "слід розглядати як наступний крок на шляху до посилення ідеологізації театру ляльок", оскільки тут, з-посеред іншого, "створювалися лялькові тексти ідеологічного характеру для використання на професійних сценах, а також для гравців-любителів" [3, с. 68].

Ідеологи і лялькарі-практики, які так чи інакше співпрацювали з режимом, віднаходили у класичних драматургічних творах потрібні алюзії і тенденції, "котрі підтверджували окремі аспекти націонал-соціалістичного світогляду" [3, с. 68].

На жаль, історія театру ляльок Німеччини цього періоду рясніє безліччю прикладів лялькових постановок, в яких містилися сцени "агресивного націонал-соціалістичного антисемітизму, спрямованого на винищення євреїв" [2, с. 85]. Звісно, більшість з них мали Касперля за головного героя – оновленого образу народного лялькового героя, пристосованого під ідеологію Третього Райху.

У 1942 р. в Мюнхені на Першому культурному тижні столиці руху Людвіг Крафт у програмній промові "Мистецтво, народна творчість у театрі ляльок", урочисто назвавши цей різновид театру невіддільною "гілкою дерева німецького мистецтва", визнав традиційне лялькарство "важливою справою, гідною підтримки" та закликав "повернути театр ляльок людям у його найкращій формі" [10, с. 115]. Однак за цими патетичними заявами стояла відверта експлуатація відомого образу з метою маніпулятивного впливу на людей та поширення вигідних диктаторському режиму наративів.

Після краху Третього Райху Касперль поступово очистився від тих рис, якими наділяли його прибічники ідеї вищості арійської раси й прихильники антисемітизму, і повернувся до своєї попередньої іпостасі – "Каспер як хороший товариш, милий чоловічок, друг дітей" [15, с. 52]. Тенденції "очищення та одомашнення" [15, с. 52], впроваджені ще на початку сценічного шляху цього героя, далися взнаки – Касперль зберіг свою оригінальну оболонку (ім'я, зовнішність, костюм, реквізит), але не характер. Образ пияка і шибайголови ярмаркових дійств відійшов у минуле, залишившись частиною історії цього персонажа німецько-австрійського театру ляльок, де й нині касперль-театр досить упізнаваний на сценах та у побуті, однак залишається атрибутом дитячого світу.

Висновки. Дослідження процесу історичної трансформації австрійсько-німецького лялькового героя Касперля засвідчило, що цей персонаж зарекомендував себе як доволі гнучкий, придатний до продиктованих зовнішніми чинниками видозмін. На жаль, не всі вони мали позитивні наслідки для цього лялькового протагоніста. І якщо одна з видозмін стосувалася пом'якшення манер задля виживання та подальшої сценічної практики, щоб не повторити долю свого непіддатливого і брутального попередника Гансвурста, то наступна (переорієнтація Францем Поччі та Ленартом Шмідтом касперліан на дитячого глядача) призвела до незворотних наслідків, зокрема втрати своєї першорядної аудиторії – дорослої публіки. Таким способом Касперль досі постає переважно у постановках для дітей. Дослідженим у статті епізодом переінакшення характеру Касперля прихильниками Третього Райху підтверджується небезпека ідеологічних маніпуляцій із ляльками та, як наслідок, їхній вплив на широкі глядацькі маси, зокрема дитячі.

Список використаної літератури та джерел

1. Пиртко М. Державно-правові реформи в Австрії у 40–90–х роках XVIII ст. : дис. ... д-ра філософії : 081 / ЛНУ ім. Івана Франка. Львів : ЛНУ, 2021. 258 с.

2. Bach U. "Denn wie man ab den Teufel wehrt, Hat Euer Kasper uns gelehrt". Puppenbühnen an der deutschen Front. *FrontPuppenTheater – Puppenspieler im Kriegsgeschehen: Puppenspieler im Kriegsgeschehe.* Berlin : Elefanten Press, 1997. S. 75–95.

3. Bohlmeier G. Die Vereinnahmung des Puppenspiels im NS-Staat. *FrontPuppenTheater – Puppenspieler im Kriegsgeschehen: Puppenspieler im Kriegsgeschehe. 199)*. Berlin : Elefanten Press, 1997. S. 65–74.

4. Brockhaus Enzyklopädie : in 20 Bänden. Wiesbaden : F. A. Brockhaus Verl., 1972. Band 15. POR–RIS : Puppen theater. 847 s.

5. Donath I. Das Kaspertheater der Jahrmärkte. Eine Untersuchung zur Spezifik der Kommunikationsmöglichkeiten des Handpuppentheaters auf dem Jahrmarkt sowie der sich daraus ergebenden dramatischen Struktur : Diplomprüfung am Institut für Kulturwissenschaften, Univ. Leipzig : Universität Leipzig, 1993. 70 s.

6. Ecker H-P. Hanswurst, Kasperl, Krokodil. Hypothesen zum sogenannten Infantilismus der lustigen Person. *Die lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993*. Verlag Ursula Müller-Speiser. Anif/Salzburg, 1994. S. 501–512.

7. Flok X. Hanswurst, seine Ahnen und Erben. Wien : Verlag der Ausstellungs-Commission, 1892. 21 s.

8. Hanswurst: geschichtlich gesprochen mit Beatrix Müller-Kampel. URL: https://lisa.gerda-henkel-stiftung.de/geschichtlich_gesprochen_hanswurst (дата звернення: 10.09.2025).

9. Kleines und Grosses Theater. *Ping Pong*. 1947. No 11. November. P. 2–3.

10. Kraft L. Kunst und Volkskunst im Puppenspiel. *Die erste Kulturwoche der Hauptstadt der Bewegung*. Knorr & Hirth K.-G. München, 1942. S. 115–122.

11. Lepschy C. Der Kasperle als Führer. Zur Karnevalisierung der Literaturwissenschaft bei Max Kommerell : Hausarbeit zur Erlangung des Magistergrades, Univ. München : Ludwig-Maximilians-Universität München, 1997. 105 s.

12. Linhardt M. Müller-Kampel B. Puppentheater im 19. Jahrhundert : mit Kasperl und Pimperl, Hanswurst und Hänneschen, Peter und Polichinell : Studien zur Figuralität, Motivik und Komik. Graz : Uni-Press Verlag, 2019. 708 s.

13. Ramm-Bonwitt I. Der Lustigmacher auf der deutschen Puppenbühne. Schorndorf : Nold, W, 2000. 271 s.

14. Schmidt I. Vom Handpuppenspiel. *Beilage zur Allgemeinen Deutschen Lehrerzeitung*. Februar, 1928. No 2. S. 9–11.

15. Taube G. Lustige Figur versus komische Spielprinzip. Wandel und Kontinuität volkskultureller Ausdrucksformen. *Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel*. Nold. Frankfurt/Main. 1994. P. 39–60.

16. Weinkauff G. Kasperforschung. Über die wissenschaftliche Rezeption des Grotesk-Komisches und der Lustigen Figur des Puppentheaters vom

ausgehenden 18. Jahrhundert bis heute. *Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel* / Nold. Frankfurt/Main, 1994. S.13–38.

17. Zumbusch M. Meister Hämmerleins Narrenfreiheit. Der Kasperl ist brav geworden. Das war er allerdings nicht immer, einst war er politisch, vorlaut, anzüglich. Ein Rückblick. *Süddeutsche Zeitung*. 2022. 23 September. S. 56.

References

1. Pyrtko, M. (2021). Derzhavno-pravovi reformy v Avstrii u 40–90 rokakh XVIII st. [State and legal reforms in Austria in 40–90 years of the XVIII century]: dys. ... d-ra filosofii : 081 / LNU im. Ivana Franka. Lviv: LNU [Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 081 "Law" – Ivan Franko National University of Lviv]. Lviv [in Ukrainian].

2. Bach, U. (1997). "Denn wie man ab den Teufel wehrt, Hat Euer Kasper uns gelehrt". Puppenbühnen an der deutschen Front ["For how to defend ourselves against the Devil, Your Kasper has taught us". Puppet theatres on the German front]. *FrontPuppenTheater – Puppenspieler im Kriegsgeschehen: Puppenspieler im Kriegsgeschehe.* Berlin: Elefanten Press, 75–95 [in German].

3. Bohlmeier, G. (1997). Die Vereinnahmung des Puppenspiels im NS-Staat [The appropriation of puppetry in the Nazi state]. *FrontPuppenTheater – Puppenspieler im Kriegsgeschehen: Puppenspieler im Kriegsgeschehe.* Berlin: Elefanten Press, 65–74 [in German].

4. Brockhaus Enzyklopädie: in 20 Bänden. (1972). [Brockhaus encyclopaedia: in 20 volumes]. Wiesbaden: F. A. Brockhaus Verl. Band 15. POR–RIS: Puppen theater [Puppet theatre] [in German].

5. Donath, I. (1993). Das Kaspertheater der Jahrmärkte. Eine Untersuchung zur Spezifik der Kommunikationsmöglichkeiten des Handpuppentheaters auf dem Jahrmarkt sowie der sich daraus ergebenden dramatischen Struktur [The puppet theatre of the annual fairs. An analysis of the specific communication possibilities of hand puppet theatre at annual fairs and the resulting dramatic structure]: Diplomprüfung am Institut für Kulturwissenschaften, Univ. Leipzig: Universität Leipzig [in German].

6. Ecker, H-P. (1994). Hanswurst, Kasperl, Krokodil. Hypothesen zum sogenannten Infantilismus der lustigen Person. [Hanswurst, Kasperl, Crocodile. Hypotheses on the so-called infantilism of the funny person]. *Die lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993*. Verlag Ursula Müller-Speiser. Anif/Salzburg, 501–512 [in German].

7. Flok, X. (1892). Hanswurst, seine Ahnen und Erben. [Hanswurst, his ancestors and heirs]. Wien: Verlag der Ausstellungs-Commission [in German].

8. Hanswurst: geschichtlich gesprochen mit Beatrix Müller-Kampel [Hanswurst: historically speaking with Beatrix Müller-Kampel]. Retrieved from https://lisa.gerda-henkel-stiftung.de/geschichtlich_gesprochen_hanswurst (application date: 10.09.2025) [in German].

9. Kleines und Grosses Theater. 1947. [Small and big theatre]. *Ping Pong*, 11, November, 2–3 [in German].

10. Kraft, L. (1942). Kunst und Volkskunst im Puppenspiel. [Art and folklore in puppetry]. *Die erste Kulturwoche der Hauptstadt der Bewegung*. Knorr & Hirth K.-G. München, 115–122 [in German].

11. Lepschy, C. (1997). Der Kasperle als Führer. Zur Karnevalisierung der Literaturwissenschaft bei Max Kommerell [Kasperle as a leader. On the carnivalisation of literary studies in Max Kommerell's work]: Hausarbeit zur Erlangung des Magistergrades, Univ. München: Ludwig-Maximilians-Universität München [in German].

12. Linhardt, M., Müller-Kampel, B. (2019). Puppentheater im 19. Jahrhundert: mit Kasperl und Pimperl, Hanswurst und Hänneschen, Peter und Polichinell: Studien zur Figuralität, Motivik und Komik [Puppet theatre in the 19th century: with Kasperl and Pimperl, Hanswurst and Hänneschen, Peter and Polichinell: studies on figurativeness, motifs and comedy]. Graz: Uni-Press Verlag [in German].

13. Ramm-Bonwitt, I. (2000). Der Lustigmacher auf der deutschen Puppenbühne [The funny maker on the German puppet stage]. Schorndorf: Nold, W [in German].

14. Schmidt, I. (1928). Vom Handpuppenspiel [From hand puppetry]. *Beilage zur Allgemeinen Deutschen Lehrerzeitung*, 2, Februar, 9–11 [in German].

15. Taube, G. (1994). Lustige Figur versus komische Spielprinzip. Wandel und Kontinuität volkskultureller Ausdrucksformen [Funny character versus comical play principle. Change and continuity in forms of folk culture expression]. *Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel*. Nold. Frankfurt/Main, 39–60 [in German].

16. Weinkauff, G. (1994). Kasperforschung. Über die wissenschaftliche Rezeption des Grotesk-Komisches und der Lustigen Figur des Puppentheaters vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis heute [Kasper research. On the scientific reception of the grotesque-comic and the funny character of puppet theatre from the late 18th century to the present day]. *Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel*. Nold. Frankfurt/Main, 13–38 [in German].

17. Zumbusch, M. (2022). Meister Hämmerleins Narrenfreiheit. Der Kasperl ist brav geworden. Das war er allerdings nicht immer, einst war er politisch, vorlaut, anzüglich. Ein Rückblick [Master Hämmerlein's freedom to act foolishly. Kasperl has become well-behaved. However, he was not always so; he used to be political, rude and provocative. A retrospective]. *Süddeutsche Zeitung*, 23, September, 56 [in German].

THE METAMORPHOSES OF THE AUSTRIAN-GERMAN PUPPET CHARACTER KASPERL: FROM DOMESTICATION TO AN INSTRUMENT OF PROPAGANDA

Daria IVANOVA-HOLOLOBOVA

Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television, Department of Puppet Theatre Art, 40 Yaroslaviv Val Str., Kyiv, Ukraine, 01054
e-mail: panidariya@gmail.com

The article provides a comprehensive study of the historical transformation and socio-cultural evolution of Kasperl, a seminal character in Austrian and German folk puppet theater from the 18th to the 20th centuries. The relevance of the research is underscored by the current international context: in 2021, the process of registering Kasperl as a UNESCO Intangible Cultural Heritage object was initiated. The author examines the German experience as a vital guide for Ukrainian artists in the revitalization and promotion of national puppet heroes, such as the Vertep Cossack, whose history was long suppressed by Soviet ideological censorship.

The paper offers a detailed analysis of Kasperl's genealogy as a "domesticated" successor to the crude and rebellious Hanswurst. It highlights the pivotal role of actor Johann Laroche in shaping the classic persona of Kasperl, who combined the traits of a Styrian farmer with those of a sharp-tongued servant. Special attention is paid to linguistic aspects (the so-called "Kasperliades"), where virtuous wordplay and "childlike" illogicality served as instruments of hidden social resistance against the Enlightenment reforms of Joseph II and the centralization of Habsburg power.

The central part of the study is dedicated to the modifications of the character's nature under the influence of pedagogical and political doctrines. The author critically evaluates the activities of Franz Pocci and Leonhard Schmidt, who in the mid-19th century initiated the "juvenilization" of Kasperl. The study proves that this shift led to the loss of the character's anarchic potential and restricted his audience to children. The most dramatic stage of the protagonist's evolution is identified as the Third Reich period, during which Nazi propaganda transformed Kasperl into the "embodiment of the German soul" and a tool for anti-Semitic agitation, unifying his appearance to fit the "Aryan type".

The scientific novelty of the article lies in its status as the first systematic analysis in Ukrainian art history regarding the instrumentalization of Kasperl within the political systems of the 20th century. The author emphasizes the parallels between the historical experiences of Ukrainian and German puppeteers in the context of ideological pressure on theater. The conclusions state that Kasperl proved to be an exceptionally flexible figure, capable of adaptation; however, the cost of such plasticity was the loss of his original ability to voice uncomfortable truths to an adult audience. The material is of practical significance for theater historians, puppeteers, and specialists involved in cultural diplomacy and heritage protection.

Keywords: puppet theatre, folk puppet theatre, Kasperltheater, Kasperl, Johann Laroche, Leonhard Schmidt, Franz Pocci.

Стаття надійшла до редколегії 18.08.2025 р.
Прийнята до друку 24.11.2025 р.
Опублікована 24.01.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2025. Вип. 27. С. 278–286
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 27. P. 278–286

УДК 792. 02 (045)
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.27.2025.278-286

ЕТЮДНИЙ МЕТОД У СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ: СИНЕРГЕТИЧНИЙ ДИСКУРС

Євген ЛОКТІОНОВ

ORCID: https://orcid.org/0009-0007-7634-9005
Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
друга кафедра акторського мистецтва та режисури драми,
вул. Ярославів Вал, 40, Київ, Україна
e-mail: loktionov.ev83@gmail.com

Проаналізовано потенціал застосування синергетичної методології та трансдисциплінарних синергетичних підходів для вивчення сценічної репетиції як відкритої нерівноважної системи, що розвивається за принципами нелінійності, а також виконано адаптацію синергетичного тезаурусу до понятійно-категоріального апарату театральної практики з урахуванням її колективного характеру.

Розглянуто сукупність репетицій, організованих відповідно до принципів етюдного методу, як відкриту систему, у якій фіксовано нерівноважений стан, простежено обмін енергією та інформацією з навколишнім середовищем і виявлено поліваріантну нелінійну динаміку в точках біфуркації.

Показано, що перспективи вивчення законів самоорганізації, досліджуваних синергетикою, є продуктивними для використання у різноманітних сферах із наявністю, що розвиваються. Обґрунтовано, що саме такою сферою може бути драматичний театр. У зв'язку із зазначеним для аналізу сценічного мистецтва запропоновано застосування теоретичних положень фундаментальних трансдисциплінарних підходів та теорій.

Мета статті – проаналізувати потенціал застосування синергетичної методології для вивчення сценічної репетиції як відкритої, нерівноважної системи, що розвивається за принципами нелінійності, та адаптувати синергетичний тезаурус до понятійно-категоріального апарату театральної практики.

Методологія. Використано порівняльний та структурно-функціональний методи.

Ключові слова: етюд, синергетика, нелінійність, відкрита система, дисипативна структура.

Вступ. Майже відразу після формулювання основ синергетичного світобачення німецьким фізиком-теоретиком Г. Хакеном (1927–2024) та бельгійським хіміком І. Пригожиним (1917–2003) було виявлено тенденцію до розширювального тлумачення сфер застосування цієї дисципліни, аж до її найбільш радикального позиціювання як такої, що на глобальному рівні може

© Локтіонов Євген, 2025

забезпечити єдину наукову базу для виявлення та описання механізмів виникнення змін у відкритих системах як у природничій галузі, так і в соціальних чи гуманітарних науках. З огляду на те, що наукові інтереси синергетики розповсюджуються на значну кількість галузей дослідження (фізика, хімія, біологія, психосинергетика, соціосинергетика, педагогіка, культурологія тощо), а її математичний апарат запозичено з таких дисциплін, як нелінійна нерівноважна термодинаміка, теорія груп, тензорний аналіз, нерівноважна статистична фізика, диференційна топологія, теорія катастроф, стає очевидною ситуація, яку американським філософом та істориком науки Томасом Семюелем Куном (1922–1996) було визначено як наукову революцію – зміну дисциплінарних матриць (парадигм), унаслідок чого було спрямовано постпозитивістську спрямованість у сучасній філософії науки. Зважаючи на зазначене, неминуче постає проблема перегляду та ревізії понятійного глосарія, оскільки, як зауважував той самий Т. Кун: "Тільки після того як процес засвоєння нової мови досяг певного рівня, може початися наукова практика. Наукова практика завжди включає в себе виробництво та пояснення узагальнень, що мають відношення до природи, а така діяльність передбачає наявність достатньо розвиненої мови, засвоєння якої означає засвоєння певного знання про природу" [9, с. 22]. Варто зазначити, що дослідник одразу відмічає й діалектичну природу цього процесу: "З одного боку, той, хто навчається, дізнається, що означають ці терміни (нові терміни в новій дисциплінарній матриці. – *Є. Л.*), які особливості важливі для застосування їх до природи, які речі неможна до них відносити, не впадаючи у протиріччя, тощо. З іншого боку, той, хто навчається, дізнається, якого роду речі населяють світ, які їхні найважливіші властивості, як вони можуть чи не можуть поводитися. У більшості мов засвоєння цих двох видів знань – знання слів та знання природи – являють собою *єдиний процес* (курсив мій. – *Є. Л.*). Це взагалі не два різних види знання, а дві сторони єдиного цілого, того, що представляє мову" [9, с. 22]. Завдяки цьому факту актуалізується необхідність зіставлення синергетичного та сценічного глосаріїв для уникнення дезадаптації цих мов у ставленні одна до одної.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На аналізі публікацій, у яких проведено фундаментальний філософський аналіз методологічної бази синергетики у природничій сфері, оскільки масив наукової літератури з цієї тематики майже неосяжний, першочергово розглянуто розвідки в гуманітарній галузі загалом та дослідження у царині мистецтвознавства зокрема.

Варто зауважити, що потенціал застосування трансдисциплінарних синергетичних підходів під час аналізу процесів самоорганізації театрального мистецтв в українському мистецтвознавстві вже давно усвідомлений та задекларований. Зокрема, О. Клековкін у своїй роботі "Мистецтво: Методологія дослідження" артикулює таке: "Метод синергетичний [синергійний] – дослідження процесів самоорганізації і становлення нових структур, механізмів спонтанного формування і збереження систем, нелінійних ефектів еволюції систем тощо. Синергетичний підхід базується на дослідженні нелінійних систем, що включає багатоваріантність, альтернативність шляхів еволюції та її незворотність. Синергетичний підхід розглядає хаос як чинник творення, конструктивний механізм еволюції" [3, с. 126]. Українська дослідниця театру Н. Корнієнко майже

одноосібно ініціювала новий напрям у вітчизняній культурології, який позиціонує себе як нелінійне мистецтвознавство, про що свідчать назви її монографій: "Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності" (2008), "Нелінійне театро(мистецтво)знавство: постнекласичний ландшафт. Від Фауста до Протея" (2013), "Театр і квантовий світ: Спокуси вільнодумства" (2019). У своїх розвідках дослідниця наполягає на необхідності українському театрознавству відмовитися від "журналістського" методу, орієнтованому на "смакову аксіологію", довільну логіку людини, яка емоційно сприймає довільні контексти, і, так само довільно, їх інтерпретує.

Проте наразі бракує робіт, в яких би теоретично осмислювались та зіставлялись синергетичні методологічні підходи з безпосередньою сценічною практикою в її технологічному (інструментальному) вимірі. Поява цієї статті була зумовлена необхідністю розгляду аналізу драматичного матеріалу етюдним методом в контексті останніх постнекласичних дисциплінарних матриць.

Виклад основного матеріалу. Загальновідомо, що радикальна зміна "картини світу" в сучасній соціокультурній ситуації загалом та в окремих сферах людської діяльності (як-от сценічне мистецтво) зокрема виходить за межі класичної раціональності і може бути досліджена та проінтерпретована, насамперед, в рамках нових парадигмальних підходів. Одним із них і є трансдисциплінарний синергетичний підхід. Як зазначав видатний український філософ, фахівець у галузі методології та філософії науки М. Попович [6, с. 27], "в XX ст. все більше уваги привертають стани, далекі від рівноваги; було відкрито, що тут спонтанно виникають можливості переходу від хаосу до порядку. Структури, які виникають в станах, далеких від рівноваги, Пригожин і Стенгерс називають дисипативними. Якщо рівноважна термодинаміка вивчала процеси зростання хаосу, то нерівноважна термодинаміка відкрила можливості аналізу процесів зростання і ускладнення порядку – від примітивних форм самоорганізації і самокерування аж до явищ життя і культури".

Водночас дуже обережно варто здійснювати запозичення та використання закономірностей розвитку і функціонування інших відкритих систем стосовно таких складно організованих явищ, як театр або будь-яка інша сфера гуманітаристики. Вже фундатори цієї методології І. Пригожин та І. Стенгерс застерігали від некритичного запозичення соціальними науками методів і понять синергетики. Існують ще більш радикальні позиції: як заперечення можливості екстраполювати синергетичні підходи на соціальну та гуманітарну сфери (Г. Кюпперс), так і застереження опинитися за межами наукового сприйняття світу (Р. Том).

Проте вважають, що створення динамічних моделей відкритих нерівноважних систем у дослідженні, в нашому випадку прикладної технології та методології в сценічній практиці, є продуктивним і потенційно результативним. Саме ця позиція слугує підставою для здійснення "інтенсивнішого пошуку на межових територіях" [5, с. 11].

Таким чином, синергетика (від грець. *synergos* – взаємодія, спільна дія) – термін німецького фізика Г. Хакена [8], що позначає новий науковий підхід із принципово міждисциплінарним характером. Об'єктом дослідження синергетики є нестаціонарні, динамічні, відкриті, нерівноважні та нелінійні системи, до яких

належить більшість "живих" реальних систем. Крім того, у різних системах цього типу простежуються подібні механізми самоорганізації, що обґрунтовує застосування синергетичної методології для дослідження відкритої, динамічної та нерівноважної (або дисипативної) системи під умовною назвою "Репетиція-етюдний аналіз". Оскільки кожна подібна система характеризується ієрархічною структурою, її доцільно розглядати як сукупність відносно автономних динамічних підсистем (режисер, актор, педагог тощо), кооперативна взаємодія яких здатна призвести до виникнення принципово нових властивостей самої системи. Підсистеми нижчого порядку перебувають підпорядкованими підсистемам вищого порядку, проте взаємообумовленість рівнів може проявлятися у зворотному характері, що визначає холістичну структуру системи.

Зупинено увагу на конкретних чинниках та передумовах існування відкритих систем (дисипативних структур), що стосуються предмета дослідження:

1. Об'єкти, які досліджує синергетика, складні. Частини, з яких вони утворені, обов'язково взаємодіють. Цю обставину вже визначено як аксіоматичну.
2. Ці системи – нелінійні.
3. Ці системи – відкриті.
4. Ці системи – нестабільні.
5. У цих системах простежуються якісні зміни.
6. Унаслідок змін в цих системах виникають нові просторово-часові або функціональні структури [7].

Зосереджено увагу на кожному з пунктів із метою зіставлення сценічної практики та відповідного професійного глосарію з відомими синергетичними явищами та поняттями: такими як когерентність (взаємозв'язок, погоджений перебіг кількох процесів у часі), патерн (від англ. *pattern* – взірець, зразок, шаблон), флуктуація (відхилення), атрактор (від англ. *attract* – притягати), біфуркація (від англ. *fork* – виделка), дивергенція (від лат. *divergo* – відхилятися), конвергенція (від лат. *convergere* – наближатися, сходитися), параметри порядку, фазовий перехід тощо.

З'ясовано, що дисипативна система "Репетиція-етюдний аналіз" повністю відповідає першій базовій умові синергетичного підходу як така, що складається з багатьох підсистем, між якими відбувається взаємний вплив, що забезпечує кооперативні процеси на різних рівнях і в різних напрямах. Одразу можна виділити динамічні опозиції: "автор–режисер", "режисер–актор", "актор–актор", "актор–автор" тощо (зрозуміло, що кількість подібних динамічних підсистем в театрі не обмежена лише цими позиціями; співтворцями вистави є також художник, композитор, працівники цехів et cetera). Обмін інформацією та енергією відбувається на кожному з цих рівнів, до того ж в обох напрямах. Цікаво, що, відповідно до законів синергетики, зі зростанням складності дисипативної структури підвищується рівень самоорганізації її частин і самої системи. Ця теза, безперечно, потребує практичної перевірки та відкриває широке поле досліджень для майбутніх теоретиків театрального мистецтва.

Усе більш очевидною стає необхідність не так заперечення, як суттєвого перегляду підходів, запропонованих свого часу французьким математиком і астрономом П.-С. Лапласом (1749–1827), у яких декларовано можливість застосування лише лінійної (причинно-наслідкової) логіки та відкинуто такі

категорії, як випадковість, відкритість і нерівноважність. Як зазначено у праці І. Добронравової [2, с. 35], "передбачення за старою схемою однозначної визначеності лінійним законом майбутнього значення параметрів більше не існує. Передбачувальна функція нелінійної теорії здійснюється зовсім інакше". Справді, добре відоме багатьом театральним практикам те особливе відчуття, коли рішення творчого завдання є знайденим ніби поза межами прямої детермінації, звичних алгоритмів і схем, очевидної емпіричної реальності, проте водночас постає непереборна впевненість у його внутрішній виправданості на деякому пралогічному рівні, що маніфестує дискурс іншого порядку.

Вважають, що саме тут визначено філософський та технологічний вододіл у вічній бінарній опозиції "живий театр – мертвий театр", оскільки будь-яка "жива" структура виявляє потенціал до розвитку, змін та постійного "перезбирання" себе, тоді як будь-яка "мертва" відрізняється тим, що вже ніколи не зможе стати "іншою". Принципова умова існування відкритої (дисипативної) системи розглянуто як обов'язкову для будь-якої системи "Репетиція-етюдний аналіз", оскільки культуротворчий потенціал напряму театрального мистецтва залежить від адекватності його пошуків, тем та виражальних засобів запитам "життя за вікном". У зв'язку з цим необхідність обміну енергією та інформацією з навколишнім середовищем є не лише бажаною, а й життєво необхідною, до того ж і кількість, і якість цієї енергії та інформації є вирішальними для знаходження того відносно стабільного стану майбутньої відкритої системи, яку ми можемо назвати "Вистава". Інакше – консервація, фіксація певної внутрішньої структури та зовнішньої композиції і, як результат, творче висловлювання, що його цінність лежить виключно в етнографічному полі.

Треба зауважити, що під час еволюції дисипативної структури "Репетиція-етюдний аналіз" ми маємо справу з конструюванням системою себе не тільки за рахунок впливу зовнішнього середовища, а й за рахунок власного потенціалу, ціннісних установок та естетичних уподобань учасників процесу, що, безперечно, на порядок підвищує і без того надвисоку складність організації самої системи, а також потужно актуалізує її полімодальність, що своєю чергою ускладнює будь-які прогностичні наміри.

Водночас варто розглянути технологію етюдного методу в контексті синергетичного підходу та синергетичної термінології. Отже, ще раз наголосимо: нерівноважний (нестабільний) стан, в якому перебувають всі живі організми, – є фундаментальною властивістю матерії, енергії (як кінетичної, так і психічної) та, відповідно, інформації. Завдяки цим передумовам репетиційному процесу надається можливість свободи вибору та наявності кількох альтернатив. Головна інтенція полягає у відході від шаблонного, репродуктивного (театральною мовою – штампованого) мислення, для якого характерне прагнення звести рішення творчого завдання до раніше знайдених відповідей, усталених форм вираження та відомих (авторитетних) способів наративації. В процесі репетиційного пошуку (етюдного аналізу) свідомо створюється ситуація невизначеності, поліваріантності. Як атрактори (мотиватори до самоузгодженості та подальшої стабілізації системи) в цьому випадку є або запропоновані автором обставини, вилучені з тексту під час "розвідки розумом", або конкретні режисерські конструкції, що постали внаслідок попереднього аналізу та інтерпретації

літературного матеріалу. Принциповою на цьому етапі є забезпечення когерентності (взаємоузгодженості) підсистем, що добре кореспондується з природою театрального мистецтва як колективного явища. В процесі "розвідки тілом", під час безпосереднього виконання проб, вправ та етюдів (свідомих флуктуацій) відбувається поступове "викристалізовування" майбутніх відносно рівноважних структур, які в синергетиці визначають як патерни, а в театральній практиці – як драматичну структуру майбутньої вистави (йдеться про визначення місця та змісту подій, предмета боротьби в сцені, об'єктів уваги тощо). З погляду синергетики, система флуктуює поблизу певних атракторів. Таким чином створюються умови входження такої системи в критичний стан, з'являється фазовий перехід та набуття якісних трансформацій в точці біфуркації – ситуації, коли попередня визначеність результатів пошуку принципово порушується, а полімодальність маніфестується як головний формотворчий принцип.

Як уже було зазначено, в точці біфуркації майже неможливо передбачити поведінку системи та біля яких атракторів відбудуться найпотужніші та найбільш адекватні пошуковим патернам флуктуації. Кількість як зовнішніх, так і внутрішніх чинників (впливів) в цьому процесі – незліченна. Еволюції системи притаманне чергування відносно стабільних (лінійних, детерміністських) та біфуркаційних зон. Оскільки творчість є продукуванням якісно нових реальностей, процес дивергенції (можливість спрямовування пошукових мислительних векторів у різних напрямах) на цьому етапі є структуроутворювальним. Як стверджує наука, саме в критичних та нерівноважних станах нейронні структури мозку, гранично активуючись, здатні генерувати надскладні полімодальні образи, що, по суті, можна трактувати як фазовий перехід, відомий більшості митців як інсайт, прозріння або натхнення. Це явище має принципово емерджентний (такий, що виникає раптово) характер і вважається однією з найбільших нагород для актора чи режисера у творчому процесі – створення унікального художнього образу.

Після стадії дивергенції настає стадія конвергенції (відбору, зменшення різноманіття раніше створених форм та образів), що знижує стохастичність (ступені очікуваних випадковостей) новоствореної дисипативної структури. У процесі пошуків, після спроб та відкидання численних варіантів, досягається оптимальний вибір, відповідний найточнішому, на думку дослідників або практиків. І тут постає надважка проблема верифікації результатів пошуків та визначення ціннісних пріоритетів, яка не залишилась поза сферою інтересів дослідників цієї теми: "Якими ж мають бути дії, щоб на основі знань, отриманих нелінійною наукою, уникнути ризиків та забезпечити обрання нелінійною системою в точці біфуркації сприятливого варіанту розгортання нелінійної динаміки? <…> Саме розуміння ситуації біфуркації як ситуації формування діючої причини віднаходить підстави для здійснення людиною *вільного вибору* (курсив мій – *Є. Л.*) потрібного варіанту перебігу подій. Усвідомлення ж самих альтернатив передбачає знання скоріш цільових причин (як бачимо, принциповим і надважливим постає в цьому контексті питання всебічного та професійного аналізу драматичного матеріалу як інструменту верифікації «істинності» – *Є. Л.*), в якості яких виступають атрактори розгортання нелінійної динаміки (стани, до яких спрямовані її різні варіанти)" [1, с. 226]. Очевидно, що фактор суб'єктивності в нашому випадку дуже значущий, і, можливо, саме йому надано унікальну природу

театрального мистецтва. З позиції синергетики, "фіксація" часо-просторових сценічних структур визначається параметрами порядку, які детермінують розвиток підсистем в динамічній системі та синхронізують їх. Залежно від індивідуальних особливостей учасників репетицій та форми організації їх проведення, параметрами порядку можуть бути як "автор", так і "педагог", "режисер", "найстарший актор трупи" та ін. Стабілізувавшись, за законами синергетики, в дисипативної системи є здатність втрачати інформацію про вихідні позиції (цей феномен добре відомий діячам театру, коли з часом уже дуже важко відтворити, хто був автором тієї чи іншої творчої пропозиції, того чи іншого "приносу", або коли актор, створивши образ і виконуючи виставу, не може зрозуміти, що саме і чому у нього не виходило під час репетицій).

Як можна спостерігати, синергетичні поняття можуть бути досить релевантними сценічному тезаурусу, а можливості для їх екстраполяцій оцінюються як імовірні. Це створює перспективу для подальшого взаємозбагачення двох дисциплін у виявленні несподіваних теоретичних проблем та дослідженні досі невивчених сфер пошуку.

Водночас варто застерегти від одностороннього погляду та догматизації будь-якого підходу як єдиного правильного (на кшталт соціалістичного реалізму як універсального методу створення ідейно вивіреного мистецького твору, який автоматично відображає запити сучасної людини та його світогляд).

Природа етюдного методу вирізняється поліваріантністю та здатністю існування в режимі "відкритої" системи, що, безперечно, унеможливлює фетишизацію і догматизацію його технологічних методів та естетичних засад. Саме тому небажано, щоб "нелінійність" драматичних вистав була сприйнята як інтелектуальна мода, тоді як "традиційні" вистави *a priori* вважалися застарілими та неадекватними часу. Бажано було б відійти від жорсткої регламентації щодо того, в якому стилі працювати художнику, та залишити за ним право вирішувати, якими виражальними засобами проявляти той чи інший сенс і створювати той чи інший художній образ. На наше глибоке переконання, найпродуктивнішим вважається прагнення "психологічного театру" (термін, який радше замутнює природу театру, ніж пояснює природу театру, редукуючи його до "побутового", "життєподібного", тоді як визначити, який театр є "не психологічним", доволі складно) існувати в режимі "відкритої" системи, що не є неможливим або суперечливим. Загалом складається враження, що саме завдяки синергетичному підходу було висвітлено те розуміння, яке імпліцитно існувало в сценічному мистецтві: тільки той театр може бути визнаний "живим", який функціонує в режимі "відкритої" структури. Передбачено, що така кооперація дасть змогу синергетичним методам та підходам "увійти у гуманітарний простір та «працювати» і як методологічний принцип, і як контекстуальна пам'ять реального нового наукового знання" [4, с. 19].

Висновки. Виявлено, що вивчення законів самоорганізації, охоплених синергетикою, вважається продуктивним для використання в різноманітних сферах, де наявні структури, що розвиваються, що своєю чергою дає підстави до застосування потенціалу синергетичної методології для вивчення сценічної репетиції як відкритої, нерівноважної системи, яка існує за принципами нелінійності, та адаптування синергетичного тезауруса до понятійно-

категоріального апарату театральної практики. Крім того, завдяки екстраполяції понятійного апарату синергетики на глосарій драматичного мистецтва відкриваються широкі можливості, і, користуючись структурними аналогіями, в такому випадку можна передбачати майбутні сфери дослідження і поглиблення та уточнити знання про вже відомі закономірності.

Список використаної літератури та джерел

1. Добронравова І. Практична філософія постнекласичної науки про наукову істину та людську свободу. *Філософія освіти*. 2014. № 2 (15). С. 224–234.

2. Добронравова І. Дескриптивність нелінійного теоретичного знання та самоорганізація нелінійної науки. *Філософія освіти*. Philosophy of Education. 2017. № 1 (20). С. 30–42.

3. Клековкін О. Ю. Мистецтво: Методологія дослідження: метод. посібник. Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ : Фенікс, 2017. 144 с.

4. Корнієнко Н. Український театр у переддень Третього тисячоліття. Пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз). Київ : Факт, 2000. 160 с., 64 іл.

5. Корнієнко Н. Театр і квантовий світ: Спокуси вільнодумства. Київ: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2019. 160 с.

6. Попович М. Раціональність і виміри людського буття. Київ : Сфера, 1997. 290 с.

7. Haken H. Basic Concepts of Synergetics I: Order Parameters and the Slaving Principle. Principles of Brain Functioning. Berlin, Heidelberg, 1996. P. 35–49.

8. Haken H. Synergetics and a New Approach to Bifurcation Theory. Structural Stability in Physics. Berlin, Heidelberg, 1979. P. 31–39.

9. Kuhn Th. S. What are scientific revolutions? Cambridge, MA : MIT Press, 1981. P. 7–22.

References

1. Dobronravova, I. (2014). Praktichna filosofiya postneklasichnoi nauki pro naukovu istinu ta lyudsku svobodu. *Filosofiya osvity*, *2 (15)*, 224–234 [in Ukrainian].

2. Dobronravova, I. (2017). Deskriptivnist neliniynogo teoretichnogo znannya ta samoorganizatsiya neliniynoyi nauki. *Filosofiya osvity*. Philosophy of Education, 1 (20), 30–42 [in Ukrainian].

3. Klekovkin, O. Yu. (2017). Mistetstvo: Metodologiya doslidzhennya: metod. posibnik. Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine. Kyiv: Fenix [in Ukrainian].

4. Kornienko, N. (2000) Ukrayinskiy teatr u peredden Tpetiogo tisyacholittya. Poshuk (Kartini svitu. Tsinnisns orientatsiy. Mova. Prognoz. Kyiv: Fakt [in Ukrainian].

5. Kornienko, N. (2019). Teatr i kvantoviy svit: Spokusi vilnodumstva. Kyiv: NTSTM im. Lesya Kurbasa [in Ukrainian].

6. Popovich, M. (1997). Ratsionalnist i vymiry lyudskogo buttya. Kyiv: Sfera [in Ukrainian].

7. Haken, H. (1996). Basic Concepts of Synergetics I: Order Parameters and the Slaving Principle. Principles of Brain Functioning. Berlin, Heidelberg, 35–49 [in English].

8. Haken, H. (1979). Synergetics and a New Approach to Bifurcation Theory. Structural Stability in Physics. Berlin, Heidelberg, 31–39 [in English].

9. Kuhn, Th. S. (1981). What are scientific revolutions? Cambridge, MA: MIT Press, 7–22 [in English].

THE ETUDE METHOD IN PERFORMING ARTS: A SYNERGETIC DISCOURSE

Yevhen LOKTIONOV

I. K. Karpenko-Karyi National University of Theatre, Cinema and Television,
Second Department of Acting and Drama Directing,
40 Yaroslaviv Val Str., Kyiv, Ukraine, 01054
e-mail: loktionov.ev83@gmail.com

The article analyzes the potential of applying synergetic methodology and transdisciplinary frameworks to the study of stage rehearsal as an open, non-equilibrium system that develops according to the principles of nonlinearity. By employing comparative and structural-functional methods, the study examines the intersections of theatrical pedagogy and system sciences, further adapting the synergetic thesaurus to the conceptual and categorical apparatus of theatrical practice, taking into account its collective nature.

A set of rehearsals organized according to the principles of the etude method is considered as an open system characterized by a non-equilibrium state, the exchange of energy and information with the environment, and multivariate nonlinear dynamics at bifurcation points.

The prospects for studying the laws of self-organization within the field of synergetics prove productive for application across various developing systems. The author argues that the dramatic theater represents precisely such a field. Therefore, the article proposes the application of theoretical tenets from fundamental transdisciplinary approaches – specifically synergetics – to the study of the performing arts. This synergetic approach allows for a deeper understanding of the creative process as a self-organizing phenomenon.

Keywords: etude, synergetics, non-linearity, open system, dissipative structure.

Стаття надійшла до редколегії 18.08.2025 р.
Прийнята до друку 24.11.2025 р.
Опублікована 24.01.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2025. Вип. 27. С. 287–294
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 27. P. 287–294

УДК 792:37.09
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.27.2025.287-294

ВІД МЕХАНІЧНОЇ ПАМ'ЯТІ ДО ДІЄВОГО СЛОВА: РОБОТА З ТЕКСТОМ У ПІДГОТОВЦІ ПРОФЕСІЙНОГО АКТОРА

Владислав БРАВОРІЧЕНКО

ORCID: https://orcid.org/0009-0001-9263-4080
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка,
кафедра музично-сценічного мистецтва
факультету музичного мистецтва і хореографії,
вул. Бульварно-Кудрявська, 18/2, Київ, Україна, 04053
e-mail: 1002vlad@gmail.com

Виявлено причини поширеності механічного заучування текстів у процесі підготовки студентів-акторів і визначення шляхів переходу до інтегрованого підходу роботи зі словом, що поєднує тілесну дію, логіку драматургічного матеріалу та переживання підтексту. Розглянуто проблему "мертвого слова" у сценічній практиці, коли репліки втрачають емоційну правдивість і перетворюються на набір звуків, що негативно впливає як на якість акторської освіти, так і на сприйняття вистав. *Методологія дослідження* ґрунтується на засадах міждисциплінарного аналізу: використано сучасні напрацювання когнітивної науки, театрознавства та педагогіки, а також узагальнено українські й зарубіжні дослідження останніх років. Особливу увагу приділено ролі підтексту, імпровізації та тілесних дій як основних засобів для формування цілісного сценічного досвіду. *Наукова новизна* полягає у формулюванні концепції переходу від механічної пам'яті до "дієвого слова", що поєднує інтелектуальне розуміння тексту з емоційним і тілесним проживаннями. Запропоновано інтегрований підхід, за допомогою якого студент не лише відтворює текст, а й відчуває й органічно проживає його на сцені. Доведено, що механічним заучуванням залучається лише короткочасна пам'ять, що і не забезпечує глибинного результату, тоді як завдяки смисловому засвоєнню тексту через аналіз мотивів персонажа, логіку драматургії та запропоновані обставини формуються творча автономія, креативність та критичне мислення. *Виснови* підтвердили, що лише в рамках інтегрованого підходу забезпечуються звучання живого, дієвого слова і довіра глядача до театру. *Практичне значення* дослідження полягає у можливості застосування зазначених підходів у навчальному процесі мистецьких закладів вищої освіти. Ним передбачено поєднання роботи з текстом, тілесних вправ, імпровізаційних методик і сценічних експериментів. Таке поєднання розглянуто як гарант підвищення якості підготовки майбутніх акторів до сучасних викликів професії.

Ключові слова: студент-актор, зубріння, пам'ять, художній текст, п'єса, театральна практика.

Постановка проблеми та її актуальність. У сучасній освітній практиці спеціалізованих шкіл мистецтв та мистецьких закладів вищої освіти однією з актуальних проблем залишається механічне засвоєння тексту

© Браворіченко Владислав, 2025

школярами й студентами. Вірші, монологи чи репліки персонажів часто завчають без уваги до розділових знаків, усвідомлення змісту, внутрішньої логіки та емоційного проживання. Оскільки розділові знаки розглядають як структурний маркер фразової логіки, пауз та інтонаційних контурів, їх ігнорування призводить до спотвореного інтонування, втрати сенсу авторського тексту та формування стійких нефункціональних мовних звичок. Через зазначені чинники ускладнюється подальша акторська підготовка із подальшим перенесенням механічного "зубріння" у вищу освіту. Зазначене явище властиве як закладам загальної середньої освіти (де учні "зазубрюють" літературні твори, не розуміючи підтексту й сенсу), так і закладам мистецької вищої освіти (де актори механічно завчають репліки персонажів "напам'ять", а не "тілом" та через метод фізичних дій).

Попри те, що феномен запам'ятовування активно досліджується в когнітивній науці, у сфері підготовки професійного актора ця тема залишається недостатньо опрацьованою. Доступні дані статистики опубліковано у 2014 р., згідно з якими 42 % студентів-акторів 19-ти мистецьких шкіл в опитуванні зазначили, що їхній основний метод – механічне запам'ятовування: 11 % – робота з партнером, 8 % – запис/використання карток [1].

Незважаючи на те, що для періоду 2022–2025 рр. бажано мати актуальні емпіричні дані, завдяки наведеним статистичним даним складається важливе уявлення про тенденції у методах запам'ятовування серед студентів-акторів, що допомагає окреслити проблематику механічного заучування тексту.

Мета статті – проаналізувати особливості засвоєння тексту студентами-акторами, підкресливши необхідність інтегрованого підходу до роботи зі словом з поєднанням тілесної дії, логіки тексту та роботи з підтекстом.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Українські та зарубіжні науковці приділяли увагу методикам тренування пам'яті, розвитку асоціативного мислення, використанню мнемотехнік та інтеграції цифрових технологій у процесі роботи з текстом. Узагальнені результати зазначених досліджень подано у таблиці, що демонструє сучасні підходи до формування навичок запам'ятовування та відтворення художнього тексту в освітньому процесі студентів-акторів.

Аналіз останніх джерел засвідчив, що проблему усвідомленої роботи з текстом зображено в науковому полі, однак дослідження, пов'язані безпосередньо з аналізом процесу переходу від механічного запам'ятовування до живого, дієвого слова у підготовці професійних акторів, недостатні. Виявлено недостатнє висвітлення способів інтеграції фізичних, емоційних та когнітивних аспектів роботи з текстом у сучасних освітніх та театральних практиках.

Виклад основного матеріалу дослідження. Окреслена проблема характеризується як така, що має системний характер і не обмежується лише педагогічними чи методичними аспектами. Вона проявляється на кількох рівнях: шкільний етап – відсутність навичок роботи з художнім текстом (інтонація, пауза, логіка думки); університетський етап – зведення процесу вивчання тексту до заучування, без розуміння підтексту і контексту п'єси;

театральна практика – перенесення механічного слова на сцену, що призводить до "мертвого" звучання реплік, втрати емоційної достовірності та, як наслідок, зниження рівня довіри глядачів до театру як мистецтва живого слова.

Наукові дослідження щодо розвитку пам'яті
та запам'ятовування художнього тексту студентами-акторами

Автор, рік, країна	Головні ідеї	Практичне значення
Y. Kocabıyık (2024), Туреччина	Дослідженням показало, що актори краще запам'ятовують текст, прив'язаний до візуалізації, дій та контексту	Запам'ятовування художнього тексту студентами-акторами ефективно підтримується поєднанням словесного матеріалу з фізичними діями, просторовими орієнтирами та взаємодією з партнерами на сцені
S. Norrthon (2021), Швеція	Репетиційний процес змінює інтерпретацію тексту; активне залучення у пошук сенсу допомагає кращому запам'ятовуванню	Студент краще запам'ятовує текст за умови активного занурення в ситуацію і намагання зрозуміти хоча б одну репліку через зміну обставин та спілкування з партнером
J. Xu (2022), Китай	Активне проживання тексту є ефективнішим за механічне заучування, оскільки пам'ять міцніше закріплюється через усвідомлення мотивів і цілей	Краще запам'ятовувати текст, коли студент працює з підтекстом і цілями персонажа
І. Д'яченко (2023), Україна	Використання кольору та структурованих навчальних матеріалів сприяє кращому запам'ятовуванню художнього тексту. Студенти переважно застосовують механічне заучування	Використання кольорових і структурованих матеріалів у роботі з текстом полегшує запам'ятовування складних сценічних діалогів. Повторення тексту в поєднанні з аналізом ролі та взаємодії з партнерами сприяє глибшому засвоєнню матеріалу. Активна участь у заняттях, виконання індивідуальних завдань і робота в групі підвищують ефективність запам'ятовування та допомагають студентам краще орієнтуватися в структурі тексту

Джерело: власна розробка автора.

Таким чином, головна проблема полягає в тому, що слово в практиці підготовки актора втрачає свою дієвість і правдивість, перетворюючись на "набір звуків", а не на інструмент впливу. Це створює розрив між технікою запам'ятовування та природою сценічної мови, що негативно позначається як на якості освіти, так і на сприйнятті театральних вистав сучасною аудиторією.

У студентів-акторів на початкових етапах навчання досить часто простежується схильність до механічного заучування реплік. Це пояснюють прагненням швидко запам'ятати драматичний матеріал і відтворити його буквально. Проте застосування такого підходу не забезпечує художньої та психологічної природи тексту і не сприяє його глибокому внутрішньому осмисленню. Внаслідок цього втрачається жвавість інтонації, а виконання характеризується монотонністю та штучністю. Сучасні дослідження

засвідчили, що просте повторення тексту забезпечує лише короткотривалий ефект. Дослідження Y. Kocabıyık (2024) показало, що актори з більшим досвідом рідше стикаються з проблемою забування тексту, оскільки їхня підготовка передбачає не лише механічне повторення, а й інтеграцію тексту в емоційний та когнітивний досвід.

Крім того, важливо наголосити, що формування культури роботи зі словом не може обмежуватися лише репетиційною діяльністю. Значна частина процесу відбувається у позааудиторний час, коли робота з текстом відбувається індивідуально. Саме завдяки індивідуальній підготовці забезпечується не тільки закріплення технічних навичок, а й виявлення особистісного ставлення до матеріалу, вироблення власної інтонаційної логіки та внутрішнього проживання підтексту. Через відсутність системної домашньої роботи посилюється проблема механічного заучування, оскільки актор переносить на сцену неперевірені мовні й смислові схеми. Таким чином, впровадження репетиційної та індивідуальної підготовки є необхідною умовою для подолання нефункціональних мовних звичок і формування усвідомленого ставлення до художнього тексту.

Механічне заучування переважно залучає короткочасну пам’ять і забезпечує лише поверхневий контакт із драматургічним матеріалом. Унаслідок цього відбувається швидке “забування”, оскільки текст не інтегрується у систему асоціацій і не проживається студентом емоційно. Під час вистави будь-яке відхилення партнера від сценарію або неочікувана режисерська зміна збиває актора з ритму, адже в нього немає глибокого розуміння сенсу зазначеного. Дослідження B. McDonald та інших (2020) засвідчують, що завдяки акторській підготовці покращується соціальне сприйняття й когнітивні здібності, зокрема – здатність гнучко реагувати на зміни ситуації та партнерську взаємодію. Доведено, що засвоєння тексту в підготовці актора має виходити за межі “зубріння” та бути інтегрованим у комунікативний та емоційний досвід.

Майстерність актора передбачає не лише відтворення слів, а й, першочергово, їхнє проживання у психофізіологічному процесі. У разі механічного заучування тексту студентом його тіло й голос не залучаються до повноцінної дії. Немає зв’язку між внутрішнім життям персонажа і зовнішньою виразністю актора, що створює бар’єр між виконавцем і глядачем. У статті A. Dziegieć та K. Barzykowski (2024) увагу акцентовано на тому, що емоційна та автобіографічна пам’ять, а також глибинні рівні обробки інформації значно підсилюють запам’ятовування тексту та сприяють його усвідомленому опануванню.

Зауважено, що в трактаті “De Oratore” (Цицерон, 55 р. до н .е.) описано техніку, за якою промовець уявляє знайомий простір (наприклад, будівлю чи вулицю) і розташовує в ньому основні тези. Під час виступу промовець уявно “проходив” окресленим маршрутом, де кожен елемент простору нагадував йому окремий блок промови. Такий спосіб давав змогу сформувати логічно та інтонаційно цілісну структуру виступу, що забезпечувало природність і переконливість мовлення (Quintilian on memory, 2023). Сьогодні це можна розглядати як дієву альтернативу механічному заучуванню текстів.

Ефективним шляхом подолання проблеми механічного заучування є смислове засвоєння, що охоплює аналіз підтексту, мотиви персонажа, побудову

логіко-емоційних зв'язків і роботу з уявними обставинами. Такі методи розкрито у дослідженнях T. Goldstein (2025), де підкреслено роль креативності та уяви в процесі театральної освіти, а також S. Seppänen і T. Toivanen (2023), які доводять значення імпровізації як інструменту залучення пам'яті не лише словесної, а й сенсорної та тілесної. Це означає, що навчання акторів повинне спрямовуватися на формування внутрішніх асоціативних структур, що забезпечують стійкість і природність відтворення ролі.

Подібні підходи цілком узгоджуються з практикою Леся Курбаса. У своїй режисерській методиці він наголошував, що справжнє розкриття ролі відбувається не через механічне відтворення тексту, а через пошук живого вияву слова на репетиціях. У цьому середовищі авторам надано можливість імпровізувати, експериментувати з підтекстами й пропонованими обставинами, аби віднайти найпереконливіше художнє рішення. Натомість у виставі Курбас вимагав чіткої фіксації знайденого, що поєднувало креативність із дисципліною сценічного втілення [11, с. 101].

Ефективна робота зі словом в акторській підготовці потребує інтегрованого підходу, завдяки якому об'єднуються тілесна дія, логіка тексту, проживання підтексту та сценічна композиція. Такий підхід дає змогу студентові не просто відтворювати слова, а й сприймати текст як живий матеріал, що розкривається через пластичність, ритм, внутрішній стан та взаємодію з простором і партнерами.

Завдяки тілесній дії забезпечено фізичну виразність, розвиток пластики, жесту, дихання та голосу, що дає змогу органічно втілювати характер і мотиви персонажа. Логіка тексту дає змогу зрозуміти причинно-наслідкові зв'язки між подіями, мотивами персонажа та структурою драматичного твору, підвищуючи переконливість виконання.

Переживання внутрішнього стану та втілення підтексту сприяють активізації емоційного та психологічного залучення актора, уможливлюють відкриття глибинних смислів і мотивів, що стоять за репліками, та забезпечують формування автентичного контакту з глядачем. Одночасно звернення до ритму, пластики, образності та сценічної композиції створює умови для опрацювання тексту як матеріалу, відкритого для експериментального трактування, уможливлює вибудову динаміки взаємодії з партнерами й простором і забезпечує сценічну цілісність вистави.

Такий інтегрований підхід формує у студентів цілісний сценічний досвід, де слово, дія, внутрішній стан і композиційні рішення взаємодіють як єдина система. Уможливлюється виховання не лише технічно підготовленого актора, а й творчого інтерпретатора, здатного аналізувати текст, експериментувати з формою, ритмом і просторовими рішеннями та формувати власні художні підходи. У педагогічній практиці це передбачає необхідність навчання, яке поєднує аналітичну роботу з текстом, тілесну практику, емоційне залучення та сценічну експериментальність, забезпечуючи розвиток автономії та креативності актора.

Висновки. Проведеним дослідженням підтверджено, що механічне заучування тексту на різних етапах підготовки актора не забезпечує глибокого опанування драматичним матеріалом, призводить до монотонності, втрати емоційної достовірності та поверхневого контакту з текстом. За такого

відтворення слів не відбувається активізація психофізіологічних ресурсів актора, що унеможливлює формування органічної взаємодії з глядачем. Виявлено, що ефективне засвоєння тексту можливе лише за умови смислового підходу, який передбачає аналіз підтексту, мотиви персонажа, логічну структуру та контекст сценічної дії.

Інтегрований підхід до роботи зі словом, який поєднує тілесну дію, логіку тексту, внутрішнє переживання почуттів та сценічну композицію, забезпечує цілісний сценічний досвід, дає змогу студентам формувати власну інтерпретацію ролі, експериментувати з формою і ритмом виконання та реагувати на зміни у виставі. Завдяки зазначеному підходу не лише покращується якість виконання, а й забезпечується розвиток творчої автономії, креативності та критичного мислення, що формує актора як глибоко мислячу та емоційно чутливу особистість.

Перспективи подальших досліджень полягають у розробці комплексних методичних моделей інтегрованої роботи зі словом, що поєднують когнітивні, емоційні та тілесні аспекти акторської підготовки. Це охоплює створення програм, що поєднують аналітичну роботу з текстом, тілесні вправи, імпровізаційні практики та сценічні експерименти; оцінку ефективності таких моделей у різних навчальних контекстах; вивчення впливу інтегрованого підходу на когнітивні, емоційні та соціальні компетенції студентів-акторів.

Список використаної літератури та джерел

1. Ayers G. Memorizing lines. The forgotten fundamental. 2014. URL: https://howlround.com/memorizing-lines?utm_source.

2. Dziegieć A., & Barzykowski K. Acting system: An attempt at psychological verification. *Didaskalia. Gazeta Teatralna.* 2024. P. 211–239. DOI: https://doi.org/10.34762/k0n4-sk84

3. Goldstein T. R. (2025). Thinking on stage: Exploring possibilities for the creative mind. *Journal of Creative Behavio.* 2025. № 59(2), article number e70019. DOI: https://doi.org/10.1002/jocb.70019

4. Kocabıyık Y. Memorization and forgetting experiences of theater actors: A study on the relationship between memory and performance. *Journal of Arts.* 2024. No 7(1). P. 1–15. DOI: https://doi.org/10.31566/arts.2338

5. McDonald B., Goldstein T. R., & Kanske P. 2020. Could acting training improve social cognition and emotional control? *Frontiers in Human Neuroscience*. No 14, article number 348. DOI: https://doi.org/10.3389/fnhum.2020.00348

6. Norrthon S. Framing in theater rehearsals: A longitudinal study following one line from page to stage. *Journal of Applied Linguistics and Professional Practice*. 2021. No 15(2). P. 187–214. DOI: https://doi.org/10.1558/jalpp.20370

7. Quintilian on memory. URL: https://artofmemory.com/blog/quintillian-on-memory/?utm_source

8. Seppänen S., & Toivanen, T. Improvisation in the brain and body: A theoretical and embodied perspective on applied improvisation. *Nordic Journal of Drama Research.* 46 (1). 2023. No 6. URL: https://njdrama.scholasticahq.com/article/84495

9. Xu J. Memorisation is not rote learning: Rethinking memorisation as an embodied practice for Chinese students. *Journal of Multilingual and Multicultural Development*. 2022. No 45(2). P. 1–17. DOI: https://doi.org/10.1080/01434632.2022.2134878

10. Д'яченко І. М. Вплив кольору на рівень розвитку пам'яті, потенціалу студентів-медиків та якість їх навчання в дистанційному форматі (на прикладі вивчення предметів гуманітарного блоку). *Інноваційні проєкти та програми в психології, педагогіці та освіті : наук. монографія.* Рига : "Baltija Publishing". 2023. С. 205–218. DOI: https://doi.org/10.30525/978-9934-26-282-1-9

11. Клековкін О. Ю. Система Курбаса: Реконструкція : навч. посібник. Київ : Вид-во Ліра-К, 2024. 320 с.

References

1. Ayers, G. (2014). Memorizing lines. The forgotten fundamental. Retrieved from https://howlround.com/memorizing-lines?utm_source

2. Diachenko, I. M. (2023). Vplyv koloru na riven rozvytku pamiati, potentsialu studentiv-medykiv ta yakist yikh navchannia v dystantsiinomu formati (na prykladi vyvchennia predmetiv humanitarnoho bloku) [The influence of color on the level of memory development, the potential of medical students and the quality of their learning in a distance learning format (on the example of studying humanities subjects)]. *Innovatsiini proiekty ta prohramy v psykholohii, pedahohitsi ta osviti*: nauk. monohr. Ryha: "Baltija Publishing", 205–218. https://doi.org/10.30525/978-9934-26-282-1-9 [in Ukrainian].

3. Dziegieć, A., & Barzykowski, K. (2024). Acting system: An attempt at psychological verification. *Didaskalia. Gazeta Teatralna,* 211–239. https://doi.org/10.34762/k0n4-sk84

4. Goldstein, T. R. (2025). Thinking on stage: Exploring possibilities for the creative mind. *Journal of Creative Behavior,* 59(2), article number e70019. https://doi.org/10.1002/jocb.70019

5. Klekovkin, O. Yu. (2024). Systema Kurbasa: Rekonstruktsiia: navch. posibnyk. Kyiv: Vydavnytstvo Lira-K [in Ukrainian].

6. Kocabıyık, Y. (2024). Memorization and forgetting experiences of theater actors: A study on the relationship between memory and performance. *Journal of Arts*, 7(1), 1–15. https://doi.org/10.31566/arts.2338

7. McDonald, B., Goldstein, T. R., & Kanske, P. (2020). Could acting training improve social cognition and emotional control? *Frontiers in Human Neuroscience*, 14, article number 348. https://doi.org/10.3389/fnhum.2020.00348

8. Norrthon, S. (2021). Framing in theater rehearsals: A longitudinal study following one line from page to stage. *Journal of Applied Linguistics and Professional Practice*, 15(2), 187–214. https://doi.org/10.1558/jalpp.20370

9. Quintilian on memory (2023). Retrieved from https://artofmemory.com/blog/quintillian-on-memory/?utm_source

10. Seppänen, S., & Toivanen, T. (2023). Improvisation in the brain and body: A theoretical and embodied perspective on applied improvisation. *Nordic*

Journal of Drama Research, 46(1). Retrieved from https://njdrama.scholasticahq.com/article/84495

11. Xu, J. (2022). Memorisation is not rote learning: Rethinking memorisation as an embodied practice for Chinese students. *Journal of Multilingual and Multicultural Development*, 45(2), 1–17. https://doi.org/10.1080/01434632.2022.2134878.

FROM MECHANICAL MEMORY TO EFFECTIVE SPEECH: TEXT WORK IN THE TRAINING OF PROFESSIONAL ACTORS

Vladyslav BRAVORICHENKO

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University,
Department of Music and Performing Arts
Faculty of Musical Art and Choreography,
18/2 Bulvarno-Kudryavska Str., Kyiv, Ukraine, 04053
e-mail: 1002vlad@gmail.com

This article identifies the underlying causes of the prevalence of mechanical text memorization among acting students and outlines strategies for transitioning toward an integrated approach to working with the word, which synthesizes physical action, dramatic logic, and the internal experience of subtext. The study addresses the phenomenon of "dead words" in stage practice – where lines lose their emotional authenticity and devolve into a mere set of sounds – which detrimentally affects both pedagogical quality and the audience's perception of performances.

The research methodology is grounded in an interdisciplinary framework, integrating contemporary findings from cognitive science, theater studies, and pedagogy, while synthesizing recent Ukrainian and international scholarship. Particular attention is placed on the role of subtext, improvisation, and the method of physical actions as primary tools for fostering a holistic stage experience.

The scientific novelty lies in the formulation of a concept for the transition from mechanical memory to the "effective word" (active speech), which bridges intellectual comprehension of the text with emotional and somatic embodiment. An integrated approach is proposed that enables students not only to reproduce words but to feel and organically embody them on stage. It is demonstrated that mechanical memorization engages only short-term memory and fails to yield profound results, while meaningful assimilation through the analysis of character motivation, dramatic logic, and the "given circumstances" fosters creative autonomy, creativity, and critical thinking.

The conclusions confirm that only this integrated approach ensures the resonance of a living, effective word and restores the audience's trust in the theater. *The practical significance* lies in the implementation of these approaches within the educational process of higher arts institutions. The study advocates for the combination of textual analysis, physical training, improvisational techniques, and experimental staging. This synergy serves as a guarantee for enhancing the quality of training for future actors to meet modern professional challenges.

Keywords: student actor, rote learning, memory, artistic text, play, theatrical practice.

Стаття надійшла до редколегії 29.09.2025 р.
Прийнята до друку 24.11.2025 р.
Опублікована 24.01.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2025. Вип. 27. С. 295–305
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 27. P. 295–305

УДК 792.2.091.6(477.54):821.133.1.09+792.071.2.027(477.54)(092)
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.27.2025.295-305

ОСОБЛИВОСТІ СЦЕНІЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ П'ЄСИ О. ДЮМА-СИНА "ДРУЖИНА КЛОДА" У ХАРКІВСЬКОМУ ТЕАТРІ ІМ. Т. Г. ШЕВЧЕНКА (1938)

Ольга ДОРОФЄЄВА

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3049-5185
Київський національний університет мистецтв театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
вул. Ярославів Вал, 40, Київ, Україна, 02000;
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
майдан Конституції, 11/13, Харків, Україна, 61003
e-mail: dorofieievaolga@gmail.com

Досліджено поставу французької мелодрами Олександра Дюма-сина "Дружина Клода" на сцені Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка 1938 р., здійснену режисером Лесем Дубовиком та художником Василем Греченком. *Метою роботи* є визначення ролі цієї вистави у збереженні та розвитку художніх і гуманістичних орієнтирів театру в умовах сталінського режиму. Вивчено причини звернення до класичного західноєвропейського репертуару в період жорсткого ідеологічного тиску та впровадження соціалістичного реалізму. З'ясовано, що популярність твору, який ставили у багатьох радянських театрах під назвою "Тропа шпигунів", пояснено його тематикою, що відповідало параноїдальним фобіям радянського суспільства 30-х років XX ст. Водночас, на відміну від інших, режисер Харківського театру вирішив використати оригінальну назву "Дружина Клода", що вже свідчило про його прагнення уникнути пропагандистських кліше та зосередитися на драмі людського життя. Аналіз базується на тогочасній театральній критиці (статті В. Гавриленка) та пізніших спогадах і дослідженнях (Р. Черкашин, Н. Логвінова, С. Гордєєв), а також архівних документах, що дають змогу встановити головні факти та дати, пов'язані з прем'єрою та історією показів. З'ясовано, що вистава стала значним художнім досягненням, а успіх їй був забезпечений не лише завдяки актуальному змісту, а й продуманій режисерській концепції Л. Дубовика, який наполіг на постановці, підкреслюючи її камерність та можливість для експериментів. Вистава, у якій було всього шість персонажів і єдине місце дії, виявилась "свіжою, легкою та при цьому психологічно глибокою" на тлі монументальних радянських п'єс. Особливу увагу приділено аналізу акторських робіт, завдяки яким було забезпечено успіх вистави. Зазначено, що Валентина Чистякова (роль Цезарини) створила глибокий та реалістичний образ жінки, що заплуталася у своїй брехні. Акторці вдалося подолати в цій роботі власний та ідеологічний схематизм. Її гра викликала симпатію глядачів, незважаючи те, що її героїня була шпигункою. Роль шпигуна Кантаньяка стала важливим досягненням для актора Миколи Назарчука, який створив образ мовчазного, проте впливового "злого

© Дрофєєва Ольга, 2025

генія". Натомість виконання Лесем Сердюком ролі вченого Клода було більш прямолінійним і відповідало ідеалам "непідкупного патріота", що робило цей образ дещо спрощеним порівняно з першоджерелом. Виявлено, що "негативні" персонажі вигравали за силою акторської виразності та впливу на глядача. Зрештою, порівняно постановку 1938 р. з її повторним зверненням 1965 р. в режисурі Анатолія Літка, яке, за свідченнями, не мало такого резонансу. Це підтверджує унікальність та важливість першої версії, яка стала частиною історії театру, що зберіг свої художні та гуманістичні цінності, попри складні часи.

У *висновках* подано значний художній успіх вистави "Дружини Клода" на сцені Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка 1938 р. Цьому сприяли камерна режисерська концепція Л. Дубовика та яскраві акторські роботи (В. Чистякова, М. Назарчук). Вистава – успішна адаптація європейської психологічної драми до вимог часу. Її головна відмінність від типової радянської драматургії полягала у зміні художньої форми: замість масового пафосу було обрано психологічну камерність, де головним виразником стала майстерність актора. Ця постава була важливою в умовах трансформації театру після розгрому "березільської школи".

Ключові слова: історія українського театру, "Березільська культура", Валентина Чистякова, ідеологічна регламентація в театрі, західноєвропейський репертуар.

Постановка проблеми. Репертуар Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка (колишній "Березіль") у другій половині 30-х років минулого століття, безумовно, є відображенням загальних ідеологічних тенденцій у тогочасній театральній культурі України. На фоні посилення суворої ідеологічної регламентації репертуар театру зазнав кардинальних змін порівняно з добою керівництва Леся Курбаса. Домінувала лінія соціалістичного реалізму, представлена п'єсами О. Корнійчука ("Загибель ескадри", "Платон Кречет", "Банкір", "Правда", "Богдан Хмельницький"), І. Микитенка ("Бастилія Божої матері") та інших, а також класичними українськими творами ("Дай серцю волю, заведе в неволю" та "Пошилися в дурні" М. Кропивницького, "Мартин Боруля" І. Карпенка-Карого). Такий репертуар, очевидно, відповідав прямим політичним настановам або кон'юнктурним запитам у період згортання художнього авангарду.

На цьому репертуарному тлі особливо привертає увагу вистава "Дружина Клода" за однойменною французькою мелодрамою О. Дюма-сина. На перший погляд, її поява вписується у загальну практику адаптації зарубіжної драматургії – сюжет п'єси був докорінно переосмислений перекладачем та режисером відповідно до політичних запитів часу. Водночас вистава користувалася неабияким глядацьким успіхом та була визнана художнім досягненням цього періоду, великою мірою завдяки виразним акторським роботам.

Проблема статті полягає у визначенні ідеологічного тиску, що позначився на інтерпретації класичного зарубіжного твору. Як наслідок, оригінальна французька мелодрама про сімейну трагедію була трансформована на типовий для радянської ідеології сюжет про шпигунів, зраду та ідейну боротьбу. Це призвело до повного підлаштування змісту п'єси до вимог влади і може свідчити про безсилля театру перед суворою ідеологічною

регламентацією. Можна припустити, що акторські роботи, які зберегли високі стандарти березільської школи, могли стати тим елементом, який ще вирізняв цю постановку на тлі загального заідеологізованого репертуару. Важливим чинником популярності вистави стала й камерна форма, запропонована режисерською концепцією.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Можна виділити декілька типів джерел, на які посилається авторка у цьому дослідженні. Аналіз ґрунтується на рецензії В. Гавриленка, що була опублікована безпосередньо після прем'єри вистави 1938 р. Авторка опрацювала також статті В. Морського, А. Кострова, надруковані в Харкові російською мовою, які не були залучені до джерел. Використано і більш пізні дослідження спогадами та аналізом театральної діяльності того періоду, що дає змогу отримати ширшу картину, менш ідеологізовану. Таким чином, роботи Р. Черкашина та Ю. Фоміної, а також Н. Логвінової є важливими для розуміння суспільного та культурного контексту періоду. Також виставу розглянуто у залучених мистецтвознавчих дослідженнях А. Горбенка та С. Гордєєва під різним ракурсом, що обумовлено датою видання. Вочевидь, книга А. Горбенка є важливим документом радянської театрознавчої школи, в якій містяться важливі фактичні матеріали, однак в якій відчутна ідеологічна тенденційність. Натомість робота С. Гордєєва є спробою деідеологізувати історію Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка та зосередитися на особливостях акторського методу В. Чистякової. Авторка також використовує окремі первинні архівні документи, що дає змогу встановити головні факти та дати, пов'язані зі створенням вистави та подальшою історією її показів.

Постановка завдань. Мета статті – визначення ролі вистави "Дружина Клода" 1938 р. у збереженні та розвитку художніх і гуманістичних орієнтирів Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка у 30-х роках XX ст. Для досягнення мети було реалізовано такі завдання: проаналізувати режисерську концепцію Л. Дубовика та сценографію В. Греченка; охарактеризувати акторські засоби, зокрема в роботах В. Чистякової та М. Назарчука, важливі для успіху вистави; посилаючись на різні джерела, реконструювати особливості спектаклю та пояснити його успіх у глядачів, незважаючи на тогочасні ідеологічні вимоги.

Виклад основного матеріалу. Вибір для сценічного втілення французької мелодрами Олександра Дюма-сина, що була написана 1873 р., може здатися, на перший погляд, несподіваним. Насправді цей твір ставився в другій половині 30-х років у багатьох радянських театрах під назвою "Тропа шпигунів", тобто був досить популярний. Таку популярність можна пояснити тематикою п'єси, яку, керуючись радянською ідеологією, легко прилаштували до значної кількості сфабрикованих справ про виявлення державних зрадників. Ці справи активно обговорювали, оскільки тема шпигунства була актуальною, а сюжети про викриття та покарання підступних злочинців були популярними на сценах та в кіно.

У колективі Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка, однак, були сумніви щодо вибору такого матеріалу. Р. Черкашин згадує: "Спершу всі з недовірою сприйняли пропозицію Л. Дубовика взяти «Дружину Клода» заради бенефісної ролі для В. Чистякової. Проти постановки мелодраматичної п'єси,

розрахованої лише на зовнішній касовий успіх, серед інших виступив і я. Утім, Л. Дубовик наводив переконливі аргументи, як-от: «П'єса камерна, в ній лише шість персонажів і єдине місце дії; над такою виставою зручно працювати експериментально, паралельно з репетиціями «Богдана Хмельницького». Крім того, твір має актуальний зміст: у ній розвінчується міжнародний шпіонаж" [8, с. 155].

Цікаво, що для вистави у Харківському театрі ім. Т. Г. Шевченка вирішили використати саме назву оригінального твору – "Дружина Клода", а не сучасної його "крикливої" версії. Визнати в тогочасній пресі позитивні якості твору було неможливо, вважаючи на обов'язковість критики так званого "буржуазного" мистецтва. Театрознавці того часу були змушені в оцінці драматургії О. Дюма-сина дорікати на відсутність соціальної критики, однак зовсім не помічати майстерності представника школи "добре зробленої п'єси" також було неможливо: до уваги брали правдиве зображення побуту та звичаїв, виразні портретні риси героїв та вмілу побудову інтриги.

Отже, в п'єсі О. Дюма-сина дія розгортається надзвичайно цікаво, стрімко і послідовно, з виразними мелодраматичними ефектами. Актуальності твору, співзвучності з радянським часом додав український переклад Ю. Смолича – відомого письменника, журналіста та театрального критика. Він змінює деякі акценти п'єси, що призвело до трансформацій характерів деяких персонажів. Зокрема, в п'єсі О. Дюма-сина достатньо виразна моралізаторська лінія на релігійному ґрунті: набожність була притаманна позитивним героям, а безбожників вважали за сюжетом негативними персонажами. Цілком зрозуміло, що така ідея сприймалася в контексті радянського атеїстичного та матеріалістичного світогляду як апологетика релігії, тож нівелювалася під час перекладу. Наприклад, це призвело до спрощення психологічного конфлікту одного з головних персонажів, вченого Клода. Цей образ після втручання перекладача значно втратив глибину, що суттєво ускладнило завдання для актора.

Роль Клода Рупе виконували Л. Сердюк та В. Стеценко. Майже в усіх відгуках увагу зосереджували на грі Л. Сердюка – на той час одного з найбільш відомих акторів у трупі, виконавця головних ролей у більшості вистав того періоду. Рецензенти вказують на певну спрощеність образу Клода у виконанні Л. Сердюка через намагання актора надати героєві більшої відповідності радянським ідеалам, рішучості та твердості, які скоріше не властиві Клоду в літературному першоджерелі. Таку оцінку можна знайти в спогадах Р. Черкашина: "У виконанні Олександра Сердюка Клод постав мужньою, суворою людиною. Його образ сприймався в дусі пропагандистських радянських творів про викриття іноземних шпигунів непідкупними та стійкими патріотами, непідвладними демонічним жіночим чарам" [8, с. 156]. Виразним у своїй патріотичності здається образ Клода і критику В. Гавриленку: "Приємно бачити артиста О. І. Сердюка в ролі позитивного героя. З великим тактом і переконливістю він змальовує привабливу постать ученого-патріота, Клода Рупе, для якого інтереси батьківщини понад усе. Свій образ Сердюк змальовує скупими, але майстерними і природними рисами" [1].

Можна зрозуміти, що Л. Сердюк у втіленні ролі Клода зробив його більш благородним, непідкупним, стійким, і в цьому були як певна спрощеність та поверхневість, так і відповідність тогочасним уявленням про позитивного героя.

Особливим образом вистави була дружина Клода, Цезарина, яку зіграла В. Чистякова. В другій половині 30-х років ХХ ст. розкриваються нові сторони творчого потенціалу актриси, та її героїня в "Дружині Клода" є одним із перших значних досягнень, яке вводить її до категорії найкращих українських драматичних актрис.

Акторська перемога В. Чистякової стосувалася як подолання схематизму цієї ролі в п'єсі, так і відходу від деякого власного формалізму в трактуванні негативних героїнь. За акторкою закріпилося стійке амплуа фатальної жінки із підкресленням драматичних, демонічних рис після виконання низки ролей у виставах тогочасної радянської драматургії (Машиністка Олька, "Шпана", 1926; Буржуазія, "Жовтневий огляд", 1927; Ярославна, "Яблуневий полон", 1927; Дора, "Пролог", 1927; Дама, "Алло, на хвилі 477", 1927; Валя, "Заповіт пана Ралка", 1930; Іда Брук, "Невідомі солдати", 1931). Подібні методи можна було застосувати й для втілення шпигунки Цезарини, однак В. Чистякова в "Дружині Клода" не вдавалася до цього. Вона створила реалістичний образ зовні кокетливої, легковажної жінки, хоча насправді розгубленої та заляканої, яка заплуталася у своїй брехні й переживає глибоку драму. В. Чистякова розкривається в цій роботі як акторка високої техніки та проникливого розуміння образу. Таку подвійну суть Цезарини помічає і Р. Черкашин: "Створений В. Чистяковою сценічний образ захоплював сполученням чарівності, феєрверком несподіваних психологічних нюансів. Янголоподібна за зовнішністю золотава білявка, Цезарина здавалася майже беззахисною у своїй тендітній жіночості, але насправді віртуозно застосовувала власну вправність у відчайдушній брехні" [8, с. 155–156].

У Р. Черкашина можемо знайти й цікаві спостереження щодо реакції глядачів на образ шпигунки: "Проте, як не дивно, Цезарина В. Чистякової не викликала відрази у глядачів, яким важко було подолати мимовільну симпатію до привабливої жінки. Саме до такого ефекту й прагнули режисер та актриса, розкриваючи небезпечну силу талановитого у своїх зовнішніх проявах авантюризму" [8, с. 156].

Засоби для втілення образу Цезарини актриса добирала, звісно ж, спільно з режисером, однак більшість дослідників, аналізуючи цю роботу, радше підкреслюють "актороцентричну" концепцію створення ролі, наголошуючи, насамперед, на особистих досягненнях В. Чистякової. Не можна зовсім ігнорувати той факт, що період роботи над виставою збігається з надто складним і драматичним етапом як діяльності театру, так і самої В. Чистякової, з огляду на те, що вона була дружиною Леся Курбаса. Дослідниця Н. Логвінова, яка особисто спілкувалася з актрисою, зазначає: "В. Чистякова згадувала, з яким трудом їй далася роль Цезарини. <…> Сцена, коли Клод дізнається про зраду дружини, давалася В. Чистяковій нелегко" [5, с. 152]. Вочевидь, окрім випробовувань професійного плану, тут йдеться й про особисту драму акторки.

Багато уваги приділяє аналізу особливостей ролі Цезарини С. Гордєєв, який вважає цю роботу однією з найвизначніших у всій творчій біографії В. Чистякової: "актриса грає Цезарину, не розкриваючи усіх її душевних якостей одразу, примушує глядача разом із нею знімати з образу одну за одною маски, поступово викриваючи суть характеру. Актриса вирішує «одурити» глядача, так само як був одурений Клод. Вона починає шукати пристосування-метафори, які могла б розкрити внутрішнє єство цієї жінки" [3, с. 34]. Дослідник у статті досить детально реконструює окремі сцени вистави, щоб розкрити пристосування, застосовані В. Чистяковою.

Роль шпигуна Кантаньяка, сподвижника Цезарини, виконували актори М. Крушельницький та М. Назарчук. Ось як характеризує відмінності в підході до ролі Р. Черкашин: "Різні інтерпретації образу замаскованого під скромного провінціального комерсанта шпигуна Кантаньяка запропонували М. Крушельницький та М. Назарчук. Крушельницький трактував свого персонажа як цинічного знавця людських пристрастей, управного майстра таємних інтриг світового рівня. Якщо герой Крушельницького вміло грав на егоїстичних струнах розпусниці Цезарини, то простого зовні, але насправді тонкого психолога Катаньяка–М. Назарчука сама звабниця сподівалася використати у власній грі" [8, с. 156]. Цікаво, що більшість згадок в тогочасній пресі залишилося саме про гру М. Назарчука. Майже завжди, коли роль виконував хтось в дубль з М. Крушельницьким, він залишався практично непоміченим через увагу до знаменитого актора, а на той час – ще й художнього керівника театру. Можна зробити припущення, що роль Кантаньяка не стала у творчій біографії М. Крушельницького справді успішною роботою. Втім, виконував він її недовгий період часу, бо в програмках пізніших років зазначено, що цю роль уже грають М. Назарчук та Ю. Тітов.

Роль Кантаньяка стала важливим досягненням у творчій біографії актора М. Назарчука. Він створив образ шпигуна, який впродовж майже усієї дії вистави залишається значущою фігурою. Використовуючи доволі стримані зовнішні засоби виразності, актор виглядав таким собі мовчазним, злим генієм Цезарини. Маленький на зріст та скромний, неприродно люб'язний та методичний, майже непомітний, він водночас сприймався майже як головна постать вистави. У більшості відгуків простежуємо, що успіх постави визначають саме акторські роботи В. Чистякової та М. Назарчука. Критики також порівнюють майстерність цих виконавців: "Такий же закінчений і реалістично окреслений тип агента розвідки створює М. П. Назарчук" [1]. Вочевидь, акторові вдалося дуже виразно втілити на сцені лицемірство, притаманне Кантаньяку. Можна стверджувати, що ця робота стала однією з найзначніших у його біографії. М. Назарчук дебютував у театрі "Березіль" у постановках Леся Курбаса, виконуючи епізодичні ролі. А в 30-х роках минулого століття він інтегрував здобуту там акторську техніку та зовнішню виразність у новий сценічний контекст, зосередившись на достовірному втіленні характерів. Саме цей період став у його творчості найбільш плідним та, на жаль, останнім: М. Назарчук загинув на фронті в роки Другої світової війни.

Про особливості гри інших виконавців відомо зовсім небагато. Характерну роль служниці Едме грали Н. Лихо та Ю. Фоміна, а трохи пізніше, як можна довідатись із програмок, в цьому образі виходила на сцену й В. Радіонова. Найбільша кількість відгуків залишилася про виконання цієї ролі актрисою Ніною Лихо, яка ввійшла до колективу шевченківців за два роки до цього, 1936 р. Вочевидь, акторці вдалося втілити роль служниці з легким та природним гумором. Коротку згадку про її виконання дає Р. Черкашин: "Характерна актриса Ніна Лихо яскраво змальовувала простодушну аморальність повірниці Цезарини Едме – роль, яку з успіхом грала також Ю. Фоміна" [8, с. 156].

Ще один важливий жіночій образ у виставі – це Ревекка, секретарка Клода, таємно закохана в нього. Цю роль виконували С. Федорцева та Л. Остроумова. Р. Черкашин так визначає зовнішні риси цього персонажу: "Цілковитою протилежністю до Цезарини була її суперниця Ревека, що у виконанні С. Федорцевої виглядала як аскетично цнотлива стримана чорноволоса красуня, у всій поведінці котрої виявлялася справжня душевна чистота" [8, с. 156]. Очевидно, цей образ виглядав більш схематичним і спрощеним на тлі опуклих та детально розроблених героїв В. Чистякової та М. Назарчука. Загалом, якщо вдатися до розподілу персонажів вистави на позитивні та негативні, можна зауважити, що останні суттєво виграють за силою виразності та впливу на глядача. Досить спрощеним та сухим виглядав молодий аспірант Клода Антоній, закоханий в Цезарину, у виконанні актора Дмитра Пономаренка. Хоча в збережених програмках не зазначено інших виконавців, Р. Черкашин уточнює: "У цій ролі по черзі виступали кілька молодих акторів, гордих самою можливістю випробувати себе у сценічному ансамблі з В. Чистяковою" [8, с. 156], встановити ж їх прізвища практично неможливо. Акторський ансамбль був визнаний головною сильною стороною вистави "Дружина Клода", незважаючи на окремі критичні зауваження щодо постановки загалом.

Вирішальним фактором успіху акторських робіт стала продумана режисерська концепція. Р. Черкашин, зазначаючи особливості трактування твору О. Дюма-сина, реалізованого Л. Дубовиком, використовує таку характеристику: "Застосована режисером експресивно-психологічна розробка матеріалу п'єси" [7, с. 13]. Високу характеристику режисерської майстерності постановника в "Дружині Клода" дає і Н. Логвінова, вважаючи цю роботу багато в чому показовою: "В цій виставі чітко відстежується метод Л. Ф. Дубовика. Ритм дії, зміст побудови мізансцени – все працювало на «режисерську форму» вистави" [5, с. 153]. Також знаходимо загальну позитивну оцінку всіх компонентів вистави, що об'єднувалися режисерським задумом, в А. Горбенка: "Спектакль, завдяки продуманій режисерській трактовці, загальній високій культурі оформлення, злагодженому акторському ансамблю, дістав позитивну оцінку в пресі і довго зберігався в репертуарі" [2, с. 113]. Цікаво, що і Р. Черкашин, і Н. Логвінова, і А. Горбенко аналізують "Дружину Клода" через роки після її постановки, розуміючи її значення в тогочасному репертуарі театру. В той час як у пресі, безпосередньо після прем'єри, режисура не стала головним об'єктом уваги.

Художнє рішення "Дружини Клода" створив В. Греченко, учень М. Бурачека та О. Хвостенка-Хвостова, який з середини 30-х років все активніше працює в театрі ім. Т. Г. Шевченка, багато в чому визначаючи сценографічні тенденції цього періоду, що були зовсім не схожими на експерименти В. Меллера 20-х – початку 30-х років XX ст. На жаль, не збереглося матеріалів, які могли б послугувати для реконструкції декорації "Дружини Клода", натомість можемо знайти загальні фрази, за якими важко створити уявлення про сценографію вистави. Р. Черкашин пише: "Гарний інтер'р – вітальню у домі Клода – побудував В. Греченко. Цей молодий художник щоразу успішніше стверджував себе як талановитий сценограф" [8, с. 156]. Критик В. Гавриленко вдається до такої характеристики – "стильне оформлення художника" [1]. Розуміючи основні підходи театральних художників того періоду та знаючи, що у виставі не передбачалося зміни місця дії, можна припустити, що на сцені було доволі реалістично, а може й буквально дотично відтворено побутову обстановку французького будинку другої половини XIX ст. Дуже вірогідно використовували так звану павільйонну декорацію, доречну саме для показу інтер'єру приміщення.

Таким чином, незважаючи на побоювання, що турбували артистів театру на початку роботи над виставою, на долю "Дружини Клода" випав великий успіх. Він був зумовлений кількома факторами. Попри те, що сюжетна канва (герой-патріот, розвінчування шпигунства) органічно вписувалася в ідеологічний запит 30-х років, головний прорив полягав у сценічно-просторовому рішенні: вистава пропонувала камерний, інтимний простір дії. Саме завдяки відходу від монументальних, масових і перевантажених агітаційних п'єс радянської драматургії того часу зумовлені особлива привабливість та свіжість "Дружини Клода". Камерність вистави дала змогу висунути на перший план витончену акторську гру та глибину психологічного аналізу, які були завуальовані або втрачалися у великих, ідеологічно "прямолінійних" постановках. Р. Черкашин зазначає, як "Доля вистави «Дружина Клода» довела, що Л. Дубовик не помилився у своєму задумі. Театральна критика і глядачі визнали постановку одним із шедеврів режисерської та акторської майстерності" [8, с. 155].

Незважаючи на глядацьке визнання, вистава в репертуарі не закріпилася, оскільки в наказі від 22 лютого 1941 р. знаходимо розпорядження: "В зв'язку з виключенням з репертуару театру постави "ДРУЖИНИ КЛОДА", все матеріальне оформлення цієї п'єси розібрати і здати до комори театру" [6].

Водночас є свідчення, що камерна та досить мобільна вистава "Дружина Клода" стала в пригоді в роки війни, коли складні умови існування театру вимагали саме таких за форматом творів. Збереглася російськомовна афіша [4], з якої дізнаємося, що 14 та 15 серпня 1943 р. актори театру грали цю виставу в узбецькому м. Маргілан (частина колективу перебувала в цьому районі в евакуації) у не зовсім звичному складі. На афіші перелічені актори В. Чистякова, О. Сердюк, Ю. Фоміна, Н. Лихо, С. Федорцева, Н. Герасимова (вірогідно в дубль грала роль Ревекки), В. Стеценко та І. Гавришко (можемо припустити, що перший виконував роль Антонія, а другий – Кантоньяка). Такий склад був обумовлений необхідністю підлаштовувати вистави

репертуару до акторів, які опинилися разом в евакуації, тож часто залучалися виконавці, які раніше не були задіяні в цій виставі або взагалі прийшли з іншого театру, та через родинні зв'язки чи з інших причин перебували в одному місті з шевченківцями.

У 1965 р. п'єсу "Дружина Клода" було знову поставлено в Харківському театрі ім. Т. Г. Шевченка. Прем'єра нової сценічної версії твору відбулася 16 травня. Постановником вистави цього разу став Анатолій Літко, який два роки тому розпочав режисерську кар'єру, сценографом – О. Костюченко. Роль Клода виконували Л. Тарабаринов та В. Шевченко, Цезарини – Рея Колосова, Ревекки – Л. Капуста, В. Коваленко та Л. Попова, Кантоньяка – В. Івченко, Едме – Н. Тимошенко та Ю. Фоміна, Антонія – Є. Максименко та В. Маляр [2, с. 113]. Цікаво, що серед виконавців була Ю. Фоміна, яка виконувала роль служниці Едме у першій версії вистави. Ймовірно, вона мала стати свого роду опорою для зовсім молодих акторів, була безпосереднім зв'язком з виставою 1938 р. Однак детальніше проаналізувати цю виставу важко. Зважаючи на спогади та відгуки у пресі, цього разу "Дружина Клода" не мала того резонансу, як попередня сценічна інтерпретація.

Висновки. Постава "Дружини Клода" 1938 р. стала помітним художнім досягненням Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка завдяки продуманій режисерській концепції Л. Дубовика, що передбачала постановку на камерній сцені, та виразним акторським роботам (особливо В. Чистякової та М. Назарчука). У виставі було успішно адаптовано європейську драматургію до вимог часу з одночасним збереженням психологічної глибини твору. Принципова відмінність вистави від типової ідеологізованої радянської драматургії полягала не у відмові від тематики, а у зміні її художньої форми: переході від масового пафосу до психологічної камерності, де майстерність актора стала головним засобом виразності. Повторне звернення театру до цієї п'єси 1965 р. не мало такого резонансу, що свідчить про оригінальність та важливість вистави 1938 р. в умовах трансформації "березільської школи", яка свого часу вважалася фундаментом для розвитку колективу, однак зазнала розгрому у середині 30-х років минулого століття.

Список використаної літератури та джерел

1. Гавриленко В. "Дружина Клода": прем'єра в театрі ім. Т. Г. Шевченка. *Соціалістична Харківщина*. 1938, 21 грудня.

2. Горбенко А. Г. *Харківський державний ордена Леніна академічний український драматичний театр імені Т. Г. Шевченка*. Київ : Мистецтво, 1979. 200 с.

3. Гордєєв С. І. Творчість В. Чистякової у контексті режисерсько-педагогічних пошуків Л. Курбаса та М. Крушельницького. *Лесь Курбас, Мар'ян Крушельницький "Березіль"* : зб. статей. Харків : ХДІК, 1997. С. 28–39.

4. Жена Клода. Афіша, 1943 р. Зберігається в музеї Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка. Ф. № 72 "Дружина Клода".

5. Логвинова Н. Р. Лесь Дубовик – режисер та людина. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. статей. Харків : Вид-во ТОВ “С. А. М.”, 2012. Вип. 37. С. 151–159.

6. Наказ № 28 від 22.02.1941 [Машинопис]. Зберігається в Державному архіві Харківської області. Ф. № Р.-5672, од. зб. 2.

7. Черкашин Р. О. Л. Ф. Дубовик: Заслужений артист УРСР. Харків : Харківський український державний драматичний театр УРСР ім. Шевченка, 1947. 16 с.

8. Черкашин Р. О., Фоміна Ю. Г. Ми – березільці: театральні спогади-роздуми. Київ : Акта, 2008. 335 с.

References

1. Havrylenko, V. (1938). “Druzhyna Kloda”: prem'iera v teatri im. T. H. Shevchenka. *Sotsialistychna Kharkivschyna, 21* hrudnia.

2. Horbenko, A. H. (1979). Kharkivs’kyj derzhavnyj ordena Lenina akademichnyj ukrains’kyj dramatychnyj teatr imeni T. H. Shevchenka. Kyiv: Mystetstv.

3. Hordieiev, S. I., Tvorchist’, V. (1997). Chystiakovoi u konteksti rezhysers’ko-pedahohichnykh poshukiv L. Kurbasa ta M. Krushel’nyts’koho. *Les’ Kurbas, Mar’ian Krushel’nyts’kyj “Berezil”*: zb. statej. Kharkiv: KhDIK, 28–39.

4. Zhena Kloda. Afisha, 1943 r. Zberehaiet’sia v muzei Kharkivs’koho teatru im. T. H. Shevchenka. F. № 72 “Druzhyna Kloda”.

5. Lohvynova, N. R. (2012). Les’ Dubovyk – rezhysser ta ljudina. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity:* zb. nauk. statej, Kharkiv: Vyd-vo TOV “S. A. M.”, 37, 151–159.

6. Nakaz № 28 vid 22.02.1941 [Mashynopys]. Zberihaiet’sia v Derzhavnomu arkhivi Kharkivs’koi oblasti. F. № R.-5672, od. zb. 2.

7. Cherkashyn, R. O. (1947). L. F. Dubovyk: Zasluzhenyj artyst URSR. Kharkiv : Kharkivs’kyj ukrains’kyj derzhavnyj dramatychnyj teatr URSR im. Shevchenka.

8. Cherkashyn, R. O. & Fomina, Yu. H. (2008). My – berezil’tsi: teatral’ni spohady-rozdumy. Kyiv: Akta.

FEATURES OF THE STAGE INTERPRETATION OF "LA FEMME DE CLAUDE" BY A. DUMAS FILS AT THE TARAS SHEVCHENKO KHARKIV THEATRE (1938)

Olga DOROFIEIEVA

K. Karpenko-Kary Kyiv National University of Theatre, Film and Television Art, 40 Yaroslaviv Val Str., Kyiv, Ukraine, 02000; Kharkiv I. Kotlyarevsky National University of Arts. 11/13 Constitution Square, Kharkiv, Ukraine, 61003 e-mail: dorofieievaolga@gmail.com

This article examines the 1938 production of Alexandre Dumas fils's melodrama "Claude's Wife" (La Femme de Claude) at the Shevchenko Drama Theatre in Kharkiv, which was directed by Les Dubovyk and designed by Vasyl Hrechenko. The *purpose* of the work is to determine the role of this production in preserving and developing the theatre's artistic and humanistic milestones under the constraints of the Stalinist regime. The author explores the reasons for the strategic turn to classical Western European repertoire during a period of intense ideological pressure and the mandatory enforcement of Socialist Realism. It is established that while the work was performed in many Soviet theatres under the politicized title "The Trail of Spies", the Kharkiv theatre's choice of the original title demonstrated a desire to avoid propaganda clichés and focus on individual human drama.

The *analysis* is grounded in contemporary theatrical criticism specifically the articles of Vasyl Havrylenko alongside later memoirs and research by Roman Cherkashyn, Nina Lohvinova, and Serhii Gordieiev, as well as archival documents that confirm key facts of the production. The *research* reveals that the play became a significant artistic achievement due to the thoughtful *directorial concept* of Les Dubovyk, who emphasized psychological intimacy and experimentation. With only six characters and a single setting, the production offered a fresh and psychologically profound alternative to the monumental Soviet plays of the time.

Particular attention is paid to the *acting performances* which ensured the success of the play. Specifically, Valentyna Chystiakova's portrayal of Cesarina successfully transcended ideological clichés to create a realistic image of a woman entangled in deception while winning audience sympathy. The *study* further evaluates Mykola Nazarchuk's performance as the spy Cantagnac, depicted as a silent yet influential "evil genius", and Les Serdiuk's more straightforward interpretation of Claude as an incorruptible patriot. It is established that the "negative" characters possessed greater expressive power and audience impact than the simplified original prototypes. Finally, a comparison with the 1965 revival confirms the *scientific importance* of the 1938 version as a successful adaptation of European psychological drama that maintained stage culture despite ideological oppression.

The *conclusions* state that the success of "Claude's Wife" was driven by the chamber *directorial concept* and vivid acting which allowed for the successful adaptation of European drama to the requirements of the era. This production was vital during the transformation of the theatre following the destruction of the "Berezil school".

Keywords: history of Ukrainian theatre, "Berezil culture", Valentyna Chystiakova, ideological oppression in the theatre, Alexandre Dumas fils, Western European drama repertoire.

Стаття надійшла до редколегії 29.09.2025 р.
Прийнята до друку 24.11.2025 р.
Опублікована 24.01.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2025. Вип. 27. С. 306–313
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 27. P. 306–313

Х О Р Е О Г Р А Ф І Ч Н Е М И С Т Е Ц Т В О

УДК 792.8.09.03(477.83-25:47+57)“1939/1941”:316.75
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.27.2025.306-313

SOVIETIZATION OF THE GRAND THEATRE IN LVIV (1939–1941)

Oleh PETRYK

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4245-3839
Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Directing and Choreography,
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: Oleh.Petryk@lnu.edu.ua

Roman BEREST

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7405-2020
Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Directing and Choreography,
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: Berest_liet@ukr.net

Based on archival documents, periodical publications, and scholarly literature, this article examines the specific features of the establishment and development of the Lviv Opera and Ballet Theatre under the conditions of the forcible consolidation of Soviet power in Western Ukrainian lands during 1939–1941. The study emphasizes that Bolshevik ideology was intrinsically embedded in the policy of Sovietization, which relied on both overt and covert terror exercised by NKVD security structures. This policy included the compulsory imposition of Bolshevik ideology; the creation and functioning of auxiliary party institutions in the form of Communist Party, Komsomol, and trade union organizations; the dominance of the Russian language in education, culture, and the arts; ideologically controlled repertoire formation; the marginalization and humiliation of representatives of national culture; intensified surveillance of the local population; anti-religious campaigns; and the widespread practices of denunciations, arrests, repression, deportations, and other forms of political violence.

The article analyzes the process of theatre nationalization carried out by the Bolshevik authorities, the real living and working conditions of performers, and the factors that influenced staffing, financial, ideological, material, and technical support of the institution. The research methodology is grounded in the principles of historicism, scholarly rigor, objectivity, and systemic analysis, employing general scientific (analysis, synthesis, generalization), special (comparative, typological, hermeneutic), and specific (systemic and prosopographic) methods.

© Oleh Petryk, Roman Berest, 2025

The scientific novelty of the study lies in introducing previously unknown archival documents, governmental decrees and resolutions of the Ukrainian SSR, little-known publications, memoirs, and press materials into scholarly circulation. These sources make it possible to reconstruct the competitive struggle among Galician theatre troupes for the theatre building, to reveal the actual position and status of actors, and to examine the activities of the theatre administration under conditions of ideological control.

Conclusions. Sovietization in the sphere of culture and art resulted in a radical transformation of ideological and worldview orientations, the dominance of the Bolshevik political and ideological system, and, consequently, arrests, repression, deportations, administrative abuses, and profound distortions in governance, artistic production, religion, and national spiritual life.

Keywords: theatre, dance, culture, art, ballet, performance, staging, repression.

Problem Statement

The Soviet occupation of Western Ukrainian lands in the second half of September 1939 fundamentally altered the position of the local population. Despite the attractive national, social, economic, cultural, and educational slogans proclaimed by the so-called "Soviet liberators," the consolidation of the new regime involved numerous concealed mechanisms of coercion. Against the backdrop of large-scale propaganda promoting socio-economic, political, and cultural transformations, denunciations, searches, arrests, torture, executions, and deportations became everyday realities.

The tragic consequences of repressive practices are now well documented through archival materials, excavations of mass execution sites, memoirs of contemporaries, and other forms of evidence. Nevertheless, many significant issues remain insufficiently explored. Among them is the formation and functioning of cultural and artistic institutions in Western Ukrainian lands under conditions of total Russification and the forced imposition of Bolshevik culture and ideology, which systematically marginalized national artistic traditions.

By the end of 1939, the Lviv State Opera and Ballet Theatre emerged as the leading artistic institution in Western Ukraine. Its personnel and creative activities were placed under strict supervision by administrative bodies, Communist Party structures, Komsomol and trade union organizations, as well as NKVD security agencies, a situation that significantly complicated the work of the collective and defined its primary artistic and ideological priorities.

Analysis of Recent Research and Publications

Among recent scholarly works, particular attention should be paid to the study by O. Bonkovska, which proposes a classification of theatres operating in Western Ukrainian lands during the interwar period. Significant contributions to the study of Lviv's theatrical life during the period of German occupation have been made by S. Maksymenko. The creative achievements of prominent representatives of Ukrainian ballet art of the late 1930s and early 1940s have been examined in publications by O. Plakhotniuk, O. Petryk, O. Kuzyk, R. Berest, and others.

Purpose of the Study

The purpose of this article is to examine, using the Lviv Opera and Ballet Theatre as a case study, the specific characteristics of the establishment of Bolshevik

power, policy, and ideology in the cultural and artistic sphere of Western Ukrainian lands.

Main Material

At the beginning of the twentieth century, one of the most significant and monumental cultural institutions of Lviv was the Grand City Theatre. Constructed during the Austro-Hungarian period at the turn of the nineteenth and twentieth centuries and designed by the Polish architect Zygmunt Gorgolewski, the theatre became one of the city's most refined architectural landmarks and a symbol of its cultural prestige.

From its inauguration until the outbreak of the Second World War, the Grand City Theatre functioned as a leading venue for high cultural representation, primarily associated with Polish artistic traditions. Ukrainian culture at that time remained fragmented and marginalized, limited mainly to small itinerant amateur theatres, including troupes named after Ivan Tobilevych, "Zahrava," the Ukrainian Traveling Drama Theatre of I. Kohutiak, amateur collectives affiliated with "Prosvita," the first Ukrainian professional theatre "Ukrainska Besida," workers' societies, Ukrainian trade unions, and other public organizations.

Reflecting on the condition of Ukrainian theatres in Lviv under Polish rule, actor Ivan Kudla wrote in an article published in *Chervona Ukraina* on October 9, 1939, that Ukrainian theatre troupes were effectively excluded from the City Theatre, forced to perform sporadically in marginal venues, and subjected to strict censorship that eliminated any repertoire containing Ukrainian or folkloric elements. According to Kudla, this policy aimed at the systematic destruction of Ukrainian culture.

It should be noted that prior to the First World War, under Austro-Hungarian governance, relations between Poles and Ukrainians in Eastern Galicia – particularly in the fields of culture and education – were comparatively balanced and tolerant. Ukrainian cultural institutions occasionally received patronage from Polish aristocrats, including Prince J. Czartoryski and Count T. Dzieduszycki. However, interethnic relations deteriorated sharply following the Polish-Ukrainian War and the consolidation of Polish state authority in Western Ukrainian lands, which intensified policies of political repression and cultural discrimination against Ukrainians.

Amid these strained interwar relations, the Greek Catholic Church emerged as the principal supporter of Ukrainian national culture, preserving spiritual traditions, customs, and ritual practices.

With the arrival of Bolshevik power in Western Ukraine in September 1939, Ukrainian culture was, at least rhetorically, proclaimed dominant within the artistic sphere. In reality, however, this declared Ukrainization functioned primarily as an instrument of Soviet ideological expansion. Disguised as support for national culture, Soviet policy sought to accelerate the political and ideological incorporation of Galicia into the Soviet system.

The history of the Grand City Opera and Ballet Theatre during the Polish period was already complex; the establishment of Bolshevik authority further intensified these difficulties. A struggle soon emerged among Ukrainian theatre troupes for control of the nationalized theatre building. In early October 1939, the Traveling Ukrainian Theatre named after I. Kotliarevsky, directed by Volodymyr Blavatsky, merged with the "Artistic Tour" Theatre led by Yosyp Stadnyk. This

union resulted in the proclamation of the Lviv State Ukrainian Theatre named after Taras Shevchenko, with Blavatsky as director and Stadnyk as his deputy.

Initially, the newly established Ukrainian theatre shared the premises of the Grand City Theatre with the Polish Drama Theatre, which continued to operate there after the Soviet takeover. Contemporary press reports emphasized the unprecedented access Ukrainian actors gained to a space previously closed to them. Soon thereafter, the newspaper *Vilna Ukraina*, the official organ of the Lviv Regional Committee of the Communist Party, reported that the Shevchenko Theatre was preparing new productions for the October celebrations under the supervision of Stadnyk and Blavatsky [17].

Another note published in the same newspaper emphasized the following:

"…Within the Trade Workers' Union, active preparations are underway for the celebration of the twenty-second anniversary of the Great October Socialist Revolution. Relia Hotlib and Telia Bukhdorf are decorating the hall where the ceremonial evening will take place. Young artists Otto Lenz and Leon Kontorsky have painted portraits of Comrades Stalin and Voroshilov. Lviv sculptors are assisting with the decoration by creating a new map of Europe. A special artistic montage has also been prepared, symbolically representing the collapse of aristocratic Poland. The choral ensemble is rehearsing songs by Soviet composers" [18].

Despite these demonstrative cultural initiatives, the efforts and hopes of the Galician artistic community to secure permanent access to the premises of the Grand Theatre ultimately proved futile. The fate of the Grand Theatre was determined by the Resolution of the Council of People's Commissars of the Ukrainian SSR *"On the Establishment of State Theatres in Lviv and the Organization of Their Work,"* issued on December 19, 1939. Its first clause mandated the establishment in Lviv of a State Ukrainian Opera and Ballet Theatre and assigned it the premises of the former Grand City Theatre. The State Ukrainian Drama Theatre was temporarily allocated the premises of the Narodnyi Dim and the Rozmaitosti Theatre, while the former Polish Theatre was relocated to the Novyny Theatre building [16, p. 68].

Nevertheless, the director of the Drama Theatre, Volodymyr Blavatsky, continued to hope that his troupe would secure permanent residence in the Grand City Theatre. In newspaper publications he emphasized ideological loyalty to the Soviet authorities and the necessity of promoting national creativity within the framework of Soviet cultural policy. However, on January 8, 1940, the Presidium of the Supreme Soviet of the Ukrainian SSR issued a decree granting the theatre the name of Lesia Ukrainka, allegedly in response to a petition from theatre employees and public organizations in Lviv. This decision caused significant unease within the troupe, as no such collective petition had, in fact, been submitted.

In an interview published in *Vilna Ukraina* on February 4, 1940, Blavatsky noted:

"Four months have passed since the Ukrainian Theatre named after Ivan Kotliarevsky and the theatre of Yosyp Stadnyk were united into a single creative collective. The theatre was granted the magnificent premises of the Lviv Grand Theatre. Its first productions were works by Ukrainian classical authors—*Khmara* by A. Sukhodolski and *A Zaporozhian Beyond the Danube* by Semen Hulak-

Artemovsky. The troupe takes pride in being the first theatre in Western Ukraine to stage a Soviet play. We worked with great enthusiasm on *Platon Krechet* by the Ukrainian Soviet playwright and Order-bearer Oleksandr Korniichuk."

A characteristic example of conformity toward the Bolshevik authorities was the pronounced pro-Soviet activity of deputy director Yosyp Stadnyk, one of the first cultural figures in Lviv to participate in the construction of the Soviet theatrical system. In 1940, he was elected a deputy to the Supreme Soviet of the Ukrainian SSR. His demonstrative support of the communist regime appears to have been motivated primarily by career ambitions [11].

Modern historical scholarship increasingly acknowledges the problematic reality that the institutionalization and rapid development of Ukrainian theatrical life – not only in Lviv but throughout Soviet-occupied Western Ukraine – were often facilitated by collaboration between cultural figures and the occupation regime. At the very moment when actors of Blavatsky's theatre celebrated what was proclaimed as a historic triumph – the first "national" productions on the stage of the Grand Theatre – mass arrests, executions of nationally conscious Ukrainians, Poles, and Jews, as well as large-scale deportations, were taking place in the city. In education, culture, and the arts, Western Ukrainian lands experienced an influx of pro-Soviet, predominantly Russian-speaking personnel. Under the pressure of Bolshevik ideology, reinforced by coercive practices, a new form of moral and cultural liminality emerged.

Soon thereafter, adorned with portraits of Bolshevik leaders, red banners, communist slogans, and other ideological symbols, the Grand City Theatre became a central venue for political spectacles and mass ideological performances. From late 1939 onward, a new theatrical institution was formally established within its walls. In December 1939, it was officially designated the Lviv State Opera and Ballet Theatre and placed under the jurisdiction of the Ministry of Culture of Ukraine.

During the reorganization, administrative subordination was redefined, staffing structures revised, and the orchestra, choir, ballet troupe, workshops, and production facilities reconfigured. Approximately twenty qualified specialists – mostly Russian-speaking actors, choreographers, and ballet masters – were transferred from Kyiv, Kharkiv, Odesa, and other cities. The Ministry of Culture appointed O. M. Holtsman as director and M. Y. Pekerman as chief accountant. Party and Komsomol organizations were established within the theatre.

From its inception, the theatre functioned not only as a cultural institution but also as an instrument of Sovietization. Cultural events – especially those connected with electoral campaigns – were intended to demonstrate the proclaimed "steel unity" of Ukrainians around the Lenin-Stalin Party [8].

From the earliest days of Soviet rule, the authorities sought to recruit prominent figures of culture and the arts into open or covert collaboration. This strategy was particularly evident during the so-called People's Assembly of Western Ukraine held in the Grand City Theatre on October 26–28, 1939, where the annexation of Western Ukrainian lands was presented as the fulfillment of a long-awaited "reunification" [19].

Despite the rich material legacy inherited from the former Polish theatre, financial mismanagement, embezzlement, and systemic abuses characterized the

institution's early years. Wage deductions, non-payment of earned salaries, and close surveillance by NKVD officers became normalized practices. In this climate of repression and fear, theatre artists were rendered powerless hostages of a system protected by state security structures.

Ultimately, the widely propagated narrative of "liberation" and "reunification" in September 1939 proved to be a cover for annexation and total Sovietization. Beneath the rhetoric of prosperity and cultural flourishing lay denunciations, arrests, executions, deportations, Russification, and the radical reformatting of national cultural values within a rigid ideological framework.

References

1. Bulyk, N., Berest R. (2023). The Didushytsky Family's Mission in the Conservation and Research of Galician Historical and Archaeological Heritage. *East European Historical Bulletin* 27: 81–89.

2. Berest, I., Berest R. (2020). Pedagogical Ideas and the Educational System of Eastern Galicia in the Second Half of the Nineteenth Century: The Professional Activity of the *Towarzystwo Pedagogiczne we Lwowie*. *Journal of Complementary Medicine Research* 11: 373–379. Retrieved from http://www.jocmr.com/fulltext/55-1596724176.pdf [in Ukrainian].

3. Berest, R. (1995). *Essays on the History of the Trade Union Movement in Western Ukraine (1817–1939).* Drohobych [in Ukrainian].

4. Berest, R., Petryk, O., Kuzyk, O. (2022). "Valentyna Pereiaslavets: A Long Journey into High Ballet Art." *Visnyk of Lviv University. Art Studies* 23: 104–114. https://doi.org/10.30970/vas.23.2022.12199 [in Ukrainian].

5. Berest, R., Plakhotnyuk, O. (2024). The Choreographic Phenomenon of Roma Pryima-Bohachevska. *Dance Studies* 7 (1): 8–18. Retrieved from https://doi.org/10.31866/2616-7646.7.1.2024.3069 [in Ukrainian].

6. Bilorusets, Andrii. (2022). Crimes of the USSR in Western Ukraine, 1939–1941: Imprisonment, Torture, Executions, and Deportations. *Radio Liberty*. https://www.radiosvoboda.org/a/srsr-represiyi-tortury-deportatsiya/32036952.html [in Ukrainian].

7. Bonkovska, Olha. (2008). Western Ukrainian Theatre of 1918–1939: Issues of Periodization. *Art Studies of Ukraine* 9: 120–129 [in Ukrainian].

8. A Great Joyful Event. (1940). *Vilna Ukraina*, October 16. Retrieved from https://zbruc.eu/node/42807 [in Ukrainian].

9. State Archive of Lviv Oblast (DALO). Fund 1, Inventory 53, File 10297. *Case on the Registration of the Ukrainian Nationalist Reading Society "Prosvita" in Lany of the Bobrka District.* 84 folios [in Ukrainian].

10. State Archive of Lviv Oblast (DALO). Fund R-2133, Inventory 1, File 2. *Annual Financial Report on the Economic Activity of the Lviv Opera and Ballet Theatre for 1940.* 40 folios [in Ukrainian].

11. Candidate for Deputy of the Supreme Soviet of the Ukrainian SSR Yosyp Dmytrovych Stadnyk. 1940. *Vilna Ukraina*, March 4. Retrieved from https://zbruc.eu/node/33571 [in Ukrainian].

12. Kudla, Ivan. (1939). A Free Creative Path Lies Before Us. *Chervona Ukraina*, October 9. Retrieved from https://zbruc.eu/node/27810 [in Ukrainian].

13. Maksymenko, Serhii. (2015). *Ukrainian Theatre in Lviv during the German Occupation (1941–1944).* Lviv [in Ukrainian].

14. Petryk, Oleh. (2020). The Ballet Troupe of the Lviv Opera Theatre in the Late 1930s–Early 1940s. *Dance Studies* 3 (2): 104–113. https://doi.org/10.31866/2616-7646.3.2.2020.220527

15. Pasitska, Olha. (2013). *Lviv 'Zoria': A Society of Ukrainian Artisans, Industrialists, and Merchants (1884–1939).* Lviv [in Ukrainian].

16. Council of People's Commissars of the Ukrainian SSR. (1995). On the Organization of Theatres, Musical Ensembles, and Cultural Institutions in Western Ukraine. In *Cultural Life in Ukraine: Western Lands. Documents and Materials, 1939–1953,* edited by T. Halaichak and O. Lutskyi, 1, 68–69. Kyiv [in Ukrainian].

17. Theatre for the October Celebrations. (1939). *Vilna Ukraina*, October 24. Retrieved from https://zbruc.eu/node/28385 [in Ukrainian].

18. In the Trade Workers' Union. (1939). *Vilna Ukraina*, October 24. Retrieved from https://zbruc.eu/node/28385 [in Ukrainian].

19. Shurkhalo, Dmytro. (2019). Not Reunification but Annexation: How Stalin Legitimated the 1939 Annexation. *Radio Liberty*. Retrieved from https://www.radiosvoboda.org/a/30237782.html [in Ukrainian].

РАДЯНИЗАЦІЯ ВЕЛИКОГО ТЕАТРУ У ЛЬВОВІ (1939–1941)

Олег ПЕТРИК

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

Роман БЕРЕСТ

Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра режисури та хореографії,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: Berest_liet@ukr.net

Завдяки архівним документам, періодичним виданням та науковій літературі ця стаття досліджує особливості становлення та розвитку Львівського театру опери та балету в умовах насильницького закріплення радянської влади на західноукраїнських землях протягом 1939–1941 рр. Наголошено на тому, що більшовицька ідеологія була невід'ємно вплетена в політику радянізації, яка спиралася як на відкритий, так і на прихований терор, що здійснювався силовими структурами НКВС. Ця політика включала примусове нав'язування більшовицької ідеології; створення та функціонування допоміжних партійних установ у вигляді організацій Комуністичної партії, Комсомолу та профспілок; домінування російської мови в освіті, культурі та мистецтві; ідеологічно контрольоване формування репертуару; маргіналізацію та приниження представників національної культури; посилений нагляд за місцевим

населенням; антирелігійні кампанії; поширену практику доносів, арештів, репресій, депортацій та інших форм політичного насильства. Проаналізовано процес націоналізації театру, проведений більшовицькою владою, реальні умови життя та праці виконавців, а також фактори, що впливали на кадрове, фінансове, ідеологічне, матеріально-технічне забезпечення установи. Методологія дослідження грунтується на принципах історизму, наукової ретельності, об'єктивності та системного аналізу, використовуючи загальнонаукові (аналіз, синтез, узагальнення), спеціальні (порівняльний, типологічний, герменевтичний) та специфічні (системний та прозопографічний) методи. *Наукова новизна* дослідження полягає у введенні в науковий обіг раніше невідомих архівних документів, урядових постанов та постанов УРСР, маловідомих публікацій, мемуарів та матеріалів преси. Ці джерела дають змогу реконструювати конкурентну боротьбу галицьких театральних труп за будівлю театру, розкрити фактичне становище та статус акторів, а також дослідити діяльність адміністрації театру в умовах ідеологічного контролю. *Висновки*. Радянізація у сфері культури та мистецтва призвела до радикальної трансформації ідеологічних та світоглядних орієнтацій, домінування більшовицької політичної та ідеологічної системи, а отже, до арештів, репресій, депортацій, адміністративних зловживань та глибоких спотворень в управлінні, художньому виробництві, релігії та національному духовному житті.

Ключові слова: театр, танець, культура, мистецтво, балет, вистава, постановка, репресії.

Стаття надійшла до редколегії 29.09.2025 р.
Прийнята до друку 24.11.2025 р.
Опублікована 24.01.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2025. Вип. 27. С. 314–323
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 27. P. 314–323

УДК 793.3.02.071.2.071.4:37.011.3-047.22:001.895
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.27.2025.314-323

ІННОВАЦІЙНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ВНУТРІШНЬОЇ АКАДЕМІЧНОЇ МОБІЛЬНОСТІ ДЛЯ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНЦІЙ У ПІДГОТОВЦІ ФАХІВЦІВ ЗІ СПЕЦІАЛЬНОСТІ “ПЕРФОРМАТИВНІ МИСТЕЦТВА” (СПЕЦІАЛІЗАЦІЯ “ХОРЕОГРАФІЯ”)

Олександр ПЛАХОТНЮК

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4130-8653
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра режисури та хореографії,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: oleksandr.plakhotnyuk@lnu.edu.ua

Обґрунтовано значення внутрішньої академічної мобільності для підготовки фахівців у галузі знань 02 Культура і мистецтво із спеціальності 024 Хореографія/В Культура, мистецтво та гуманітарні науки, спеціальність: В6 Перформативні мистецтва, спеціалізація: В6.03 Хореографічне мистецтво, формат проведення змішаний (дистанційний – лекційний курс, очний – практичний курс та самостійна робота студентів) та аналізі досвіду реалізації спеціалізованої освітньої програми “Майстерність хореографа – 2025”. *Методологія* дослідження базується на системному підході до вивчення програми як цілісної освітньої системи, використанні аналітичного методу для оцінки нормативно-правової бази та програмних документів, а також емпіричних методів (спостереження, опис, класифікація) для систематизації форм роботи (майстер-класи, дискусійні платформи, режисура концертних програм). *Актуальність* дослідження зумовлена необхідністю підвищення якості фахової підготовки хореографів та забезпеченням доступу студентів до практичного досвіду в умовах викликів сьогодення (військові дії, міграція), що потребує розробки кризостійких механізмів інтеграції освітнього простору. *Наукова новизна* полягає в комплексному теоретико-емпіричному обґрунтуванні та апробації моделі внутрішньої академічної мобільності для спеціальності освітніх програм “Хореографія”, яка успішно поєднує змішаний (дистанційний/очний) формат та міжрегіональну співпрацю ЗВО України. Систематизовано організаційно-змістовні особливості програми лекційних, практичних занять, створення перформансів, режисурі концертних програм, що дало інноваційний потенціал мобільності у формуванні універсильних, соціальних та професійних компетенцій щодо реалізації мистецьких та соціальних ініціатив молоді. *Практичне значення* полягає у формулюванні практичних рекомендацій щодо впровадження та масштабування успішної, кризостійкої моделі мобільності для мистецьких спеціальностей, яка є потужним інструментом для розвитку навичок нетворкінгу та соціальної відповідальності студентів. Визначено інструмент розвитку навичок нетворкінгу та налагодження професійних зв’язків між майбутніми фахівцями

© Плахотнюк Олександр, 2025

та стейкхолдерами, що є запорукою успішної кар'єри та конкурентоспроможності національної хореографічної школи. Розроблені та емпірично обґрунтовані практичні рекомендації щодо організаційних механізмів, змісту та оцінки ефективності мобільності можуть бути використані для масштабування успішної моделі на інші мистецькі та перформативні спеціальності в українських ЗВО, що зробить значний внесок у підвищення загальної якості вищої освіти.

Ключові слова: мистецтво, внутрішня академічна мобільність, "Майстерність хореографа", перформативні мистецтва, хореографічне мистецтво, режисура концертних програм, сценарій.

Актуальність дослідження. Розуміння впровадження внутрішньої академічної мобільності здобувачів вищої освіти у системі освіти України є надзвичайно актуальним у сучасних умовах завдяки факторам, які відображають новітні потреби суспільства щодо вимог підготовки хореографа-професіонала. Така мобільність є головним інструментом підвищення якості фахової підготовки та інтеграції освітнього простору України, що, своєю чергою, прямо впливає на конкурентоспроможність національної хореографічної школи. Ґрунтовний аналіз реалізованої програми мобільності у 2025 р. Львівським національним університетом імені Івана Франка є особливо актуальним в умовах сьогодення (військові дії, міграція, дистанційне навчання, вимушено переміщені ЗВО). В сукупності це допомагає миттєво реагувати на виклики та забезпечувати студентам доступ до практичного досвіду й безпечних освітніх умов. Впровадження спеціалізованої програми для хореографів "Майстерність хореографа" достатньою мірою забезпечила доступ до унікальних методик, стилів і технік, що сприяє синтезу знань та формуванню універсальних і соціальних компетенцій, критично важливих для розвитку хореографічного мистецтва, що відображає інноваційний потенціал програми такого роду, сприяє взаємопроникненню культурних традицій різних регіонів і налагодженню професійних зв'язків між ЗВО, зміцнюючи національну єдність та розвиваючи містки для міжрегіональної співпраці, формуючи при цьому сталий соціокультурний вплив молоді на розвиток перформативного мистецтва в Україні.

Постановка проблеми. Незважаючи на визнану важливість академічної мобільності, існує необхідність у системному аналізі та моделюванні успішних механізмів її впровадження у вузькоспеціалізованих галузях мистецтва. Головна проблема полягає у недостатній розробленості та емпіричному обґрунтуванні ефективної моделі організації внутрішньої академічної мобільності для здобувачів спеціальності ОПП "Хореографія". Проблемними питаннями постають гармонійне поєднання теоретичної (дистанційної) та практичної (очної) складових навчання (лекції, майстер-класи, створення перформансів, концертних програм та їх режисерського вирішення). Ще одним із важливих чинників є ефективне залучення широкого кола співорганізаторів (ЗВО з різних регіонів) для обміну унікальним досвідом. Можемо констатувати той факт, що сприяючими факторами бажання долучитись до програми є механізми оцінки впливу мобільності на наукові здобутки студентів та ефективність кожної окремої освітньої програми загалом (зокрема в контексті акредитації).

Мета статті – обґрунтувати значення внутрішньої академічної мобільності для підготовки фахівців у галузі знань 02 Культура і мистецтво/ В Культура, мистецтво та гуманітарні науки та проаналізувати досвід реалізації освітньої програми "Майстерність хореографа".

Керуючись поставленою проблемою та актуальністю, важливим є вирішити такі **завдання:**

– проаналізувати організаційні та змістовні особливості Освітньої програми внутрішньої академічної мобільності "Майстерність хореографа – 2025";

– оцінити ефективність міжрегіональної співпраці ЗВО України у процесі реалізації програми академічної мобільності;

– визначити ключові професійні компетенції, набуті здобувачами першого бакалаврського рівня внаслідок участі у різних формах активності (майстер-класи, створення перформансів, режисури концертних програмах);

– сформулювати практичні рекомендації щодо впровадження та масштабування успішної моделі внутрішньої академічної мобільності для мистецьких спеціальностей в Україні.

Методологія дослідження базується на використанні методів об'єктивності та історизму під час аналізу чинних нормативно-правових актів України. Аналітичний метод – аналіз нормативно-правової бази, що регулює академічну мобільність та програмних документів. Методи системного підходу для вивчення Освітньої програми внутрішньої академічної мобільності "Майстерність хореографа" як цілісної освітньої системи елементів (лекції, майстер-класи, дискусійні платформи). Емпіричні методи спостереження за процесом проведення теоретично-лекційних, практичних занять (майстер-класів) та реалізацією мистецьких проєктів й режисури концертних програм. Опис, класифікація та систематизація форм роботи (лекції-екскурсії, дискусійні платформи, робочі зустрічі, режисура концертних програм, науково-практична конференція).

Наукова новизна дослідження полягає в комплексному теоретико-емпіричному обґрунтуванні та моделюванні внутрішньої академічної мобільності у вузькоспеціалізованій мистецькій галузі в умовах кризової стійкості української освіти. Вперше обґрунтовано та емпірично апробовано модель організації внутрішньої академічної мобільності для здобувачів спеціальності 024 Хореографія/В6 перформативні мистецтва спеціалізації В6.03 Хореографічне мистецтво (ОПП "Хореографія"). Систематизовано та проаналізовано організаційно-змістовні особливості реалізації спеціалізованої програми "Майстерність хореографа – 2025", що допомогло визначити інноваційний потенціал мобільності у формуванні універсальних, соціальних та професійних компетенцій хореографів (синтез унікальних методик, стилів і технік). Розроблено та сформульовано практичні рекомендації щодо впровадження та масштабування успішної, кризостійкої моделі внутрішньої академічної мобільності для мистецьких та перформативних спеціальностей в Україні.

Виклад основного матеріалу. Впровадження внутрішньої академічної мобільності здобувачів вищої освіти має виняткове значення для підвищення

якості фахової підготовки, інтеграції освітнього простору та адаптації студентів до сучасних викликів, що вирішує основні значення. Мобільність дає студентам змогу вийти за рамки одного закладу та отримати унікальні знання. Студенти отримують можливість вивчати специфічні методики, стилі та техніки, які не представлені у їхньому основному ЗВО, знайомляться з різними педагогічними школами та підходами до роботи, набувають здатності синтезувати знання з різних джерел, налагодженню контактів з викладачами та студентами інших регіональних шкіл, що є критично важливим для майбутньої професійної кар'єри та співпраці. Обмін студентами та викладачами сприяє взаємопроникненню культурних традицій різних регіонів, що є важливим для національної єдності в умовах сьогодення. Внутрішня мобільність безпосередньо впливає на престиж та успішність освітньої програми. "Мультидисциплінарний підхід, який охоплює не лише практичні аспекти хореографічної майстерності, а й такі галузі, як психологія, анатомія, культурологія, історія мистецтва, допомагає формувати цілісне розуміння хореографії як комплексного мистецького явища. Запровадження інноваційних дослідницьких методик у хореографії, таких як аналіз руху за допомогою технологій, вивчення впливу танцю на фізичний та психоемоційний стан, забезпечує поглиблення теоретичного розуміння танцю як певної форми мистецтва. Систематизовано вивчення регіональних особливостей хореографічного мистецтва, що дозволяє розвивати індивідуальні особливості національних хореографічних шкіл" [3, с. 208].

Успішна реалізація та наукові здобутки здобувачів, отримані під час мобільності (статті, участь у конференціях), є вагомим доказом ефективності освітньої програми в процесі акредитації. Внутрішня мобільність допомагає оперативно реагувати на виклики (наприклад, міграція, дистанційне навчання), надаючи студентам можливість здобувати практичний досвід там, де це можливо та безпечно. "Дослідження та аналіз сучасних тенденцій у хореографії дає можливість виявити напрями розвитку цієї сфери мистецтва, що може бути важливим для планування майбутніх освітніх та творчих ініціатив" [2, с. 153].

Організація та реалізація Освітньої програми внутрішньої академічної мобільності здобувачів вищої освіти "Майстерність хореографа" галузі знань 02 Культура і мистецтво із спеціальності 024 Хореографія/В Культура, мистецтво та гуманітарні науки, спеціальність: В6 Перформативні мистецтва, спеціалізація: В6.03 Хореографічне мистецтво (01.10.25 р. – 06.11.2025 р.) (Наказ Ректора ЛНУ ім. Івана Франка № О-116 від 19.092025 р.), тривалість програми з 01.10.25 р. по 06.11.2025 р. 6 кредитів ЄКТС (180 годин), формат проведення змішаний (дистанційний – лекційний курс, очний – практичний курс та самостійна робота студентів) [1].

Організатор – кафедра режисури та хореографії факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка. Співорганізатори: Бердянський державний педагогічний університет; Київський столичний університет імені Бориса Грінченка; Львівський державний університет фізичної культури імені Івана Боберського; Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка; Херсонський державний університет.

Партнери проєкту: ГО “Здійснення мрій”; Львівська асоціація розвитку туризму; Львівський Будинок вчених; Львівський державний палац естетичного виховання учнівської молоді; Середня загальноосвітня школа 96 м. Львова; ТзОВ “ПОЗ «Школа 3D»”; Центр творчості дітей та юнацтва Галичини; Центр творчості дітей та юнацтва Залізничного району м. Львова [3].

Освітню програму розроблено робочою групою у складі: Голова робочої групи (гарант ОП): О. А. Плахотнюк, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури та хореографії факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка (м. Львів, Україна); Члени робочої групи: Л. М. Андрощук, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувачка кафедри хореографії Київського столичного університету імені Бориса Грінченка (м. Київ, Україна); Т. О. Благова, доктор педагогічних наук, професор, завідувачка кафедри хореографії Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (м. Полтава, Україна); В. Ю. Сосіна, кандидат педагогічних наук, професор, завідувачка кафедри хореографії та мистецтвознавства Львівського державного університету фізичної культури імені Івана Боберського (м. Львів, Україна); Ю. П. Тараненко, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувачка кафедри хореографії та фітнесу Бердянського державного педагогічного університету (м. Запоріжжя, Україна); Н. В. Терешенко, кандидат педагогічних наук, доцент, в.о. завідувачки кафедри культури і мистецтв Херсонського державного університету (м. Херсон, Україна) [3].

Статистична довідка. В академічній мобільності задіяно 28 здобувачів вищої освіти першого бакалаврського рівня. Проведено: 26 (двадцять шість) теоретично-лекцій занять; 16 (шістнадцять) практичних занять (майстер-класів, тренінгів); 4 (чотири) лекційно-екскурсійні курси; 2 (дві) робочі зустрічі (інструктажі, творчі зустрічі); 2 (дві) дискусійні платформи: “Круглий стіл «Діалог»” зустріч з стейкхолдерами та Перший міжнародний круглий стіл “Tanzplan Ukraine” (організованого БО МБФ Імпульс Трансформація Платформа за підтримки Bureau Ritter спільно з німецькими партнерами); представлено дві концертні програми “Україна єднає серця” та “Мистецтво дії: соціальні ініціативи у хореографії”; реалізовані режисерські підходи до представлення учасників у двох концертних програмах; створено 5 (п’ять) хореографічних перформансів, мистецьких проєктів (тривалістю від 5 до 10 хв), авторами яких є команди студентів хореографів, виконавчі діти віком від 6 до 14 років. Проведено XXI Всеукраїнську науково-практичну конференцію молодих вчених, аспірантів та студентів “Хореографічна культура – мистецькі виміри” (06.11.2025 р.), де представлено описи реалізації соціальних проєктів учасниками програми внутрішньої академічної мобільності [1].

Режисерські прийоми побудови концертних програм “Україна єднає серця” та “Мистецтво дії: соціальні ініціативи у хореографії” використовують різні, проте взаємодоповнюючі режисерські прийоми. Вони чітко розмежовані за функціональністю, драматургією та акцентами, що відображає цілі Освітньої програми внутрішньої мобільності.

Концертна програма "Україна єднає серця". Цей сценарій побудовано як офіційний урочистий захід (концерт-відкриття), що має на меті презентацію, об'єднання та підкреслення міжрегіональної співпраці. Режисерські методи сценарію концертної програми-відкриття. Урочистий початок та відкриття "без оголошення", використання фанфар та одразу сильної, символічної хореографічної композиції "Буде весна" (театр танцю "Відлуння") перед офіційними промовами, що створює урочисту атмосферу та емоційний контраст. Музично-танцювальний "вибух" привертає увагу, підкреслюючи, що мистецтво говорить першим. Офіційна вставка (протокольна частина) – включення вітальних слів від керівництва організаторів, співорганізаторів та партнерів, що надало події офіційного статусу та ваги, підкреслення рівня міжінституційної співпраці.

Використання принципу в режисурі "Контрастної черговості" дивертисментних танцювальних номерів. Чергування номерів різних стилів та форм – народний, сучасний, бальний танець, вокал, дуети, соло, масові композиції, представлені різними делегаціями ЗВО колективами-партнерами, забезпечило динаміку, різноманітності та широкий спектр фахової підготовки студентів різних регіональних шкіл. Символіка "Єднання" (фінал) – представлення делегацій ЗВО-учасників у фінальній частині, де студенти виходять для спільного вітання. Використано прийом візуалізації єдності та міжрегіонального партнерства, акцент на суб'єктах мобільності. Перехід від індивідуальних виступів до колективного представлення. Фінальний акорд – завершення програми масовою композицією, закріплення позитивного емоційного враження та енергетичне завершення, символізуючи нові починання та рух.

Важливу роль у цій концертній програмі відіграло використання сценічного простору Будинку вчених м. Львова, де унікальний історичний інтер'єр фойє та сходів слугували самодостатньою сценографією, що поєднувало історію і сучасність концертної програми.

Режисерські методи концертної програми "Мистецтво дії: соціальні ініціативи у хореографії". Режисуру сценарію побудовано як презентацію-звіт або творчу лабораторію, де головним режисерським акцентом є процес та результат спільної роботи, а також соціальний зміст. Імерсивний (занурюючий) початок з хореографічного дуету "Одне ціле" одразу занурює глядача у художній та соціальний контекст, задає камерний, глибокий та рефлексивний тон, контрастний до урочистого відкриття.

Акцентування організаторської структури – офіційне представлення організатора, співорганізаторів (ЗВО) та партнерів проєкту. Підкреслення колективної, командної роботи та важливості соціального партнерства для реалізації соціальних ініціатив. Блочна подача матеріалу – структурування програми за творчими групами із зазначенням кураторів та авторів постановки (студенти з різних ЗВО), демонстрація результатів спільного міжрегіонального навчально-творчого процесу. Наголошено на колаборації та формуванні професійних та соціальних компетенцій.

Тематична драматургія, де кожен перформанс має чітку соціальну тему/ідею: "Мої крила" – "Ми різні, але ми разом" – толерантність, прийняття

різноманітності, єдність; “У пошуках радості” – світ без радості та як діти повертають її у світ; “Життя крізь страх” – подолання труднощів та внутрішніх бар’єрів; “Ми творимо майбутнє” – натхнення, розвиток; “Самотність у цифрову епоху” – віртуальність, ізоляція, залежність. Відбувається трансляція соціального меседжу та функції мистецтва, використання хореографії як інструменту соціальної рефлексії та “дії”, індивідуальне представлення студентів-авторів постановки (з різних ЗВО) після кожного перформансу – це персоналізація успіху та набутих компетенцій, акцент зміщується з колективу-виконавця на студента як постановника-хореографа та режисера, показ їх професійного зростання. Завершення програми номером, що містить глибокий, можливо, філософський зміст. Усе це створює композиційну завершеність або підкреслення циклічності/проблемності порушених соціальних тем, спонукає глядача рефлексій на представлені перформанси.

Основні відмінності двох концертних програм:

Перший концерт “Україна єднає серця” – це урочиста презентація, демонстрація різноманітності, об’єднання. Зосереджено увагу на високій майстерності колективів, регіональній ідентичності. Драматургічна структура концерту – традиційний концерт-дивертисмент (контраст номерів) з урочистою протокольною частиною.

Другий концерт “Мистецтво дії: соціальні ініціативи у хореографії” – звіт про спільну роботу, демонстрація соціальних ініціатив та режисерських навичок. Центр уваги зміщений від виконавців до студентів-авторів як творців, соціальних менеджерів через хореографічні перформанси. Драматургічна структура – блочна, тематична, з акцентом на результат міждисциплінарної роботи творчих груп.

На основі успішного досвіду реалізації програми “Майстерність хореографа” та визначених проблемних питань пропонуємо такі рекомендації для впровадження та масштабування внутрішньої академічної мобільності на прикладі мистецьких спеціальностей:

– впровадження змішаної (гібридної) моделі навчання – поєднання дистанційної (для теоретичних лекцій, дискусійних платформ) та очної (для практичних майстер-класів, репетицій, створення перформансів, реалізації режисури концертних програм) складових. Це забезпечує кризостійкість програми, можливість продовження навчання в умовах безпекових викликів війни в Україні та максимальну ефективність для мистецьких спеціальностей, де практичний досвід є головним;

– офіційне залучення широкого кола ЗВО – співорганізаторів з різних регіонів (як це було в програмі), що забезпечує обмін унікальними методиками, стилями та техніками, інтеграцію освітнього простору та зміцнення національної єдності та сприяє створенню міжрегіональних консорціумів ЗВО;

– розробка єдиних шаблонів договорів та механізмів перезарахування кредитів (ЄКТС) для спрощення адміністративного процесу між ЗВО-партнерами;

– створення міждисциплінарних робочих груп із представників кафедр різних ЗВО для спільної розробки, корекції та моніторингу змісту програми мобільності;

– акцент на формах практико-орієнтованими завданнями, що сприяють формуванню універсальних професійних компетенцій, створенню перформансів, режисури концертних програм, реалізації мистецьких проєктів, набуття соціальних навичок;

– обов'язкове включення практичних соціальних ініціатив та проєктів, інтеграція соціально-культурної складової (наприклад, робота з громадами, психоемоційна підтримка засобами мистецтва), що розвиває громадянську позицію та навички соціальної відповідальності здобувачів;

– регулярне проведення дискусійних платформ та круглих столів із залученням стейкхолдерів, практиків та міжнародних партнерів для налагодження професійних зв'язків та актуалізації змісту навчання.

– формування нетворкінгових платформ для налагодження та підтримки професійних та особистих зв'язків для обміну інформацією, досвідом, підтримкою та можливостями, побудови мережі корисних контактів, які можуть допомогти в кар'єрі, бізнесі;

– впровадження чітких механізмів оцінки впливу мобільності на наукові та творчі, професійні здобутки студентів та на ефективність освітньої програми загалом (зокрема в контексті акредитації);

– забезпечення системності та обов'язкової рефлексії та звітності учасників (студентів та викладачів) після завершення програми для виявлення сильних сторін та проблемних питань, що дасть змогу масштабувати успішну модель на інші мистецькі спеціальності.

Програма є потужним інструментом для розвитку навичок нетворкінгу та соціальної відповідальності. Як в реалізацію соціально-мистецьких проектів, так і в програму "Майстерність хореографа" залучено практичні соціальні ініціативи. Участь у них дає студентам можливість використовувати хореографію як інструмент соціальної дії (робота з громадами, психоемоційна підтримка), формуючи громадянську позицію.

Висновки. Проведене дослідження підтвердило, що внутрішня академічна мобільність є критично важливим інструментом для підвищення якості фахової підготовки здобувачів вищої освіти в Україні, особливо у вузькоспеціалізованих мистецьких галузях, таких як хореографія, та в умовах сучасних кризових викликів. Успішно апробовано та обґрунтовано інноваційну, кризостійку модель внутрішньої академічної мобільності на прикладі Освітньої програми "Майстерність хореографа – 2025". Ця модель дала змогу оперативно відреагувати на виклики сьогодення в Україні та забезпечити студентам доступ до практичного досвіду та безпечних освітніх умов. Обґрунтовано поєднання змішаного формату реалізації (дистанційні лекції та очні практичні класи) є найбільш ефективним механізмом для мистецьких спеціальностей, гарантуючи безперервність освітнього процесу та повноцінний розвиток практичних навичок. Реалізація програми забезпечила синтез знань та набуття здобувачами професійних компетенцій, які є критично важливими для хореографії, що досягнуто завдяки доступу до унікальних методик, стилів і технік, представлених науковцями та практиками різних регіональних шкіл. Програма мобільності стала потужною платформою для розвитку соціальної відповідальності та громадянської позиції через обов'язкове включення соціально-мистецьких проєктів та ініціатив,

що дає змогу використовувати хореографію як інструмент соціальної дії. Досвід підтвердив виняткову ефективність міжрегіональної співпраці ЗВО, що сприяло не лише обміну унікальним фаховим досвідом, а й взаємопроникненню культурних традицій різних регіонів. Це відіграє головну роль у зміцненні національної єдності та інтеграції освітнього простору України в умовах сьогодення. Програма стала дієвим інструментом для розвитку навичок нетворкінгу та налагодження професійних зв'язків між майбутніми фахівцями та стейкхолдерами, що є запорукою успішної кар'єри та конкурентоспроможності національної хореографічної школи. Розроблені та емпірично обґрунтовані практичні рекомендації щодо організаційних механізмів, змісту та оцінки ефективності програми мобільності можна буде використати для масштабування успішної моделі на інші мистецькі та перформативні спеціальності в українських ЗВО, що стане значним внеском для підвищення загальної якості вищої освіти в Україні.

Список використаної літератури та джерел

1. Освітньої програми внутрішньої академічної мобільності здобувачів вищої освіти "Майстерність хореографа". URL: https://kultart.lnu.edu.ua/osvitnia-prohrama-maysternist-khoreohrafa

2. Плахотнюк О. Впровадження освітньо-наукового проєкту "Хореографічне мистецтво в Україні та світі: традиції та тенденції розвитку". *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство.* Львів, 2024. Вип. 24. С. 151–162. DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.24.2023.151-162.

3. Плахотнюк О. Формування наукової складової освітніх програм спеціальності "Хореографія" Львівського національного університету імені Івана Франка. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Львів, 2024. Вип. 25. С. 198–210. DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.25.2024.198-210 .

References

1. Osvitnia prohrama vnutrishnioi akademichnoi mobilnosti zdobuvachiv vyshchoi osvity "Maisternist khoreohrafa" [Educational Program of Internal Academic Mobility of Higher Education Seekers "Choreographer's Mastery"]. Retrieved from https://kultart.lnu.edu.ua/osvitnia-prohrama-maysternist-khoreohrafa (Accessed: 04.12.2025) [in Ukrainian].

2. Plakhotniuk, O. (2024). Vprovadzhennia osvitno-naukovoho proektu "Khoreohrafichne mystetstvo v Ukraini ta sviti: tradytsii ta tendentsii rozvytku" [Implementation of the educational and scientific project "Choreographic art in Ukraine and the world: traditions and development trends"]. *Visnyk Lvivskoho Universytetu. Seriia mystetstvoznavstvo*. Lviv, 24, 151–162. http://dx.doi.org/10.30970/vas.24.2023.151-162 [in Ukrainian].

3. Plakhotniuk, O. (2024). Formuvannia naukovoi skladovoi osvitnikh prohram spetsialnosti "Khoreohrafiia" Lvivskoho natsionalnoho universytetu imeni Ivana Franka [Formation of the scientific component of educational programs for the specialty "Choreography" at Ivan Franko National University of Lviv]. *Visnyk Lvivskoho Universytetu. Seriia mystetstvoznavstvo*. Lviv, 25, 198–210. http://dx.doi.org/10.30970/vas.25.2024.198-210 [in Ukrainian].

THE INNOVATIVE POTENTIAL OF INTERNAL ACADEMIC MOBILITY IN DEVELOPING PROFESSIONAL COMPETENCIES IN PERFORMING ARTS EDUCATION (CHOREOGRAPHY)

Oleksandr PLAKHOTNYUK

Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Direction and Choreography,
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: oleksandr.plakhotnyuk@lnu.edu.ua

This article substantiates the importance of internal academic mobility for the training of specialists in the field of 02 Culture and Art within the specialties of 024 Choreography and B6 Performing Arts (specialization B6.03 Choreographic Art). The study focuses on a mixed format incorporating distance learning for lectures alongside face-to-face practical courses and independent student work while analyzing the implementation of the specialized educational program "Mastery of the Choreographer – 2025".

The research *methodology* is based on a systemic approach to studying the program as a holistic educational system utilizing an analytical method to assess the regulatory framework and empirical methods such as observation, description, and classification to systematize forms of work including master classes, discussion platforms, and the directing of concert programs. The *relevance* of the study is driven by the need to improve the quality of professional training for choreographers and ensure access to practical experience amid contemporary challenges related to military operations and migration, which necessitates the development of crisis-resistant mechanisms for educational integration.

The *scientific novelty* lies in the comprehensive theoretical and empirical substantiation and testing of a model for internal academic mobility specifically designed for "Choreography" programs, which successfully combines mixed formats and interregional cooperation between Ukrainian higher education institutions. The *study* systematizes the organizational and content features of lectures, practical classes, performance creation, and concert directing, thereby identifying the innovative potential of mobility in forming universal, social, and professional competencies.

The *practical significance* consists of the formulation of recommendations for implementing and scaling a successful, crisis-resistant mobility model for artistic specialties as a powerful tool for developing networking skills and social responsibility. It further identifies an instrument for establishing professional connections between future specialists and stakeholders, which remains key to a successful career and the competitiveness of the national choreographic school. The empirically substantiated recommendations on organizational mechanisms and effectiveness assessment can be used to scale this model to other performative specialties in Ukrainian institutions, contributing significantly to the overall quality of higher education.

Keywords: art, internal academic mobility, "Choreographer's Mastery", performing arts, choreographic art, directing concert programs, script.

Стаття надійшла до редколегії 29.10.2025 р.
Прийнята до друку 24.11.2025 р.
Опублікована 24.01.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2025. Вип. 27. С. 324–334
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 27. P. 324–334

УДК [78.079.09.071:792/793](477) “199”
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.27.2025.324-334

ТВОРЧИЙ ТАНДЕМ “АКВЕРІАС”–“БРАТИ БЛЮЗУ” У ПЛЕЯДІ МОЛОДИХ ВИКОНАВЦІВ МИСТЕЦЬКОЇ АКЦІЇ “УКРАЇНА. ВЕСНА. СЛАВУТИЧ–1995”

Оксана ЛАНЬ

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7550-7269
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра режисури та хореографії,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: oksaaquerias@gmail.com

Важливим етапом у процесі культурного самовизначення Славутича стала організація масштабних мистецьких заходів початку 90-х років ХХ ст., зокрема культурна ініціатива як засіб формування ідентичності міста. У 1995 р. відбувся масштабний міжнародний мистецький проєкт “Україна. Весна. Славутич” за участі відомих молодих українських виконавців, серед яких були гурт “Брати Блюзу” та модерн-балет “Акверіас” зі спільним виступом. У процесі реалізації подібних ініціатив простежувалася взаємодія двох основних культурних процесів. З одного боку – організація мистецьких подій із залученням іноземних зірок сприяла формуванню іміджу Славутича як відкритого до діалогу й новаторських практик міста. З іншого – участь провідних українських виконавців у міжнародних проєктах шоу-бізнесу допомагала їхній символічній “європеїзації”, тобто інтеграції у міжнародний культурний контекст, що відкривало нові можливості для їхнього подальшого професійного зростання. *Метою статті* є визначення творчості тандему гурту “Брати Блюзу” та модерн-балету “Акверіас” у складі молодих виконавців мистецької акції “Україна. Весна. Славутич” (1995), аналіз події, історичного та культурного внеску акції в контексті розвитку сценічного мистецтва України. *Наукова новизна* роботи полягає в поглибленому описі мистецького проєкту “Україна. Весна. Славутич” (1995), визначенні творчості тандему гурту модерн-балету “Акверіас” (“Aquerias”. – *О. Л.*) та “Брати Блюзу”, хореографічної та музичної складової композиції “Галицька сюїта: Львівські квітникарки” (“Автентичне життя”). Творчий тандем лідерів модерн-балету “Акверіас” та гурту “Брати Блюзу” – балетмейстерки Оксани Лань та композитора Мирослава Левицького – дав початок розвитку в Україні музично-хореографічного напрямку *джаз-фольк.* За нашим переконанням, дослідження хореографії 90-х років ХХ ст. вимагає більш ретельного та методичного підходу. Для реалізації масштабної мистецької акції “Україна. Весна. Славутич” 1995 р. було запрошено кращих представників різних формацій 90-х років ХХ ст.

Ключові слова: музичне мистецтво, перформативне мистецтво, фестиваль, шоу-бізнес, хореографія, балетмейстер, композитор.

Постановка проблеми. Важливим етапом у процесі культурного самовизначення Славутича розглянуто організацію масштабних мистецьких

© Лань Оксана, 2025

заходів початку 90-х років, зокрема культурну ініціативу як засобу формування ідентичності міста. У 1995 р. відбувся масштабний міжнародний мистецький проєкт "Україна. Весна. Славутич" за участі відомих молодих українських виконавців, серед яких були гурт "Брати Блюзу" та модерн-балет "Акверіас" зі спільним виступом.

Аналіз попередніх досліджень. Дослідження творчості модерн-балету Оксани Лань "Акверіас" бачимо у працях К. Мосєсової [8; 9; 10; 11; 12], О. Плахатнюка [14], Я. Коваль [4], творчість гурту "Брати Блюзу" та Мирослава Левицького частково висвітлено О. Кізловою [3]. Тема потребує глибокого та методичного опрацювання в подальшому.

Мета статті – визначення творчості тандему гурту "Брати Блюзу" та модерн-балету "Акверіас" у складі молодих виконавців мистецької акції "Україна. Весна. Славутич" (1995), аналіз події, визначення історичного та культурно-мистецького внеску акції в контексті розвитку сценічного мистецтва України. **Методологія** охоплює опис персоналій, визначення творчості тандему, а також історичний і культурно-мистецький аналіз події в контексті розвитку сценічного мистецтва України.

Наукова новизна роботи полягає в поглибленому описі мистецького проєкту "Україна. Весна. Славутич" (1995), визначенні творчості тандему гурту модерн-балету "Акверіас" ("Aquerias". – *О. Л.*) та "Брати Блюзу", хореографічної та музичної складової композиції "Галицька сюїта: Львівські квітникарки" ("Автентичне життя").

Виклад основного матеріалу. Мистецькою акцією "Україна. Весна. Славутич" розпочиналась велика комплексна культурна програма залучення виконавців світового рівня до творення традицій молодого м. Славутича.

Один із меседжів мистецької акції – "Відкритий стиль життя, власний пошук нових форм довірливого спілкування – все це ознаки нового міста, нового часу, нової України" (рис.1).

Перед Організаційним комітетом проєкту стояло амбітне завдання – залучити до міста, яке на той час ще не відзначило десятиріччя з дня заснування, провідних українських виконавців, а також артистів світового рівня. Першою з-поміж міжнародних гостей стала французька співачка Патрісія Каас. Ініціативу було підтримано міською Радою народних депутатів Славутича, яку на той час очолював В. П. Удовиченко, виробничим об'єднанням "ЧАЕС" на чолі з генеральним директором С. К. Парашиним, а також компанією "Zinteco Ltd" (директори С. Кушпітовський і Я. Білянський) та "East-West concert productions". Зусиллями цих організацій було започатковано культурну програму, в рамках якої передбачено репрезентацію Славутича як нового європейського центру мистецтва, культури та музики.

Керівники міської адміністрації, зокрема В. П. Удовиченко, та генеральний директор ВО "ЧАЕС" С. П. Парашин акцентували увагу на важливості нового підходу до розгляду чорнобильської проблематики та пост-чорнобильського синдрому, а також на ставленні до сучасного стану і перспектив розвитку атомної енергетики. Вони підкреслили значущість формування унікального соціального середовища м. Славутича, яке відіграє важливу роль у процесах відновлення та розвитку.

З цією метою щорічно організовуються численні культурні заходи – фестивалі, конкурси та концерти, серед яких на особливому місці фестивалі "Романси Славутича" та "Золота осінь Славутича". В рамках цих подій передбачено участь провідних музикантів України та країн Співдружності, сприяння зміцненню культурних зв'язків і підвищенню культурного рівня громади.

У процесі реалізації подібних ініціатив простежувалася взаємодія двох основних культурних процесів. З одного боку, завдяки організації мистецьких подій із залученням іноземних зірок вібувалося формування іміджу Славутича як відкритого до діалогу й новаторських практик міста. З іншого – участь провідних українських виконавців у міжнародних проєктах шоу-бізнесу, що сприяло їхній символічній "європеїзації", тобто інтеграції у міжнародний культурний контекст, і відкривало нові можливості для їхнього подальшого професійного зростання.

Автори проєкту супертелешоу "Україна. Весна. Славутич" представили його журналістам під час пресконференції, що відбулася у приміщенні "Українського дому". У заході взяли участь мер м. Славутича В. П. Удовиченко, генеральний директор ВО "ЧАЕС" С. П. Парашин, представник фірми "Zinteco Ltd" С. Кушпітовський, режисери-постановники М. Крупієвський та В. Вовкун, художник-постановник Г. Сенченко, а також генеральний директор компанії "East" П. Каас.

У шоу "Україна. Весна. Славутич" брали участь українські виконавці, які, відповідно до усталеної традиції, пройшли жорсткий відбір та увійшли до списку учасників, у якому охоплено лауреатів всеукраїнських і міжнародних конкурсів І. Шинкарук та О. Пономарьова, володаря Гран-прі Міжнародного фестивалю "Слов'янський базар" і конкурсу імені В. Івасюка, а також відомий в Україні модерн-балет "Акверіас" ("Aquerias". – *О. Л.)* під керівництвом художнього керівника О. Лань, провідні рок-гурти "Табула Раса" (Київ) та "Брати Блюзу" (Калуш), які є володарями Гран-прі Всеукраїнського фестивалю "Червона рута" та визнані найкращим музичним колективом України 1993 р. [13].

Рекламний проспект-запрошення на подію так представляє українських виконавців:

– Олександр Пономарьов (Хмельницький). Поява цього співака кардинально змінила уявлення про можливості та шляхи у розвитку популярної музики. У творчості Олександра Пономарьова. Простежується почуття міри і наявність доброго смаку. Це той випадок, коли талант сильніший за традицію.

– "Брати Блюзу" (Калуш). Група грає складні джаз-рокові композиції. Але робить це на диво органічно. Гармонія, імпровізація, тихе споглядання і вибухи енергійного драйву – все це вкладається в концепцію творчості непересічної команди прикарпатських музикантів.

– Модерн-балет "Акверіас" (Львів). Шоковані виступами балету, кореспонденти запитують керівника та балетмейстера Оксану Лань: "Це балет чи театр? Незвичність форм постановок не знаходить аналогів". "Я називаю наш стиль роботи танцювальним видовищем, – говорить Оксана Лань, –

Працюю із своїми універсальними танцівниками-акторами, вірю і люблю синтезувати стилі в єдине нове ціле".

– "Табула Раса" (Київ). Не вдаючись до аналізу всіх елементів стилю гурту, хочеться відмітити найголовніше: гурт грає справжній рок, тобто рок, який відповідає справжньому європейському стандартові в його найкращих видозмінах.

– Ірина Шинкарук (Житомир). В основі творчості юної житомирської співачки – нове прочитання традиційного поліського фольклору. Самобутність її співу підтвердили 1-ша премія фестивалю "Червона рута-93", 3-тя премія в номінації "Відкриття фестивалю "Нові зірки старого року", а також почесний диплом ФІДОФ "За видатну майстерність" на П'ятому міжнародному конкурсі популярної музики та пісні "Голос Азії".

Окремо потрібно зупинитись на хореографічній складовій цього проєкту, зокрема на виступі модерн-балету "Акверіас" та роботі балетмейстера-постановника О. Лань – виконання разом із групою "Брати Блюзу" композиції "Галицька сюїта: Львівські квітникарки", створену мисткинею на відомий музичний твір "Автентичне життя" [16] композитора М. Левицького, лідера гурту "Брати Блюзу".

Дослідниця мистецтва танцю К. Мосєсова зазначає: "Варто згадати яскраву подію – інтернаціональне музичне телевізійне шоу «Україна. Весна. Славутич» (1995). Саме тут модерн-балет «Акверіас» під керівництвом О. Лань разом з гуртом «Брати Блюзу» мали змогу поділитися своїм мистецтвом, де одним із яскравих моментів стала композиція «Галицька сюїта: Львівські квітникарки». Кількість глядачів на площі перевищувала 30 тис.; зокрема, транслювання події відбувалось на країни СНД центральними телеканалами" [11; 12, с.168].

Запрошення в мистецький проєкт "Україна. Весна. Славутич" було логічним продовженням співпраці двох колективів, адже спільне хореографічно-музичне виконання глядачем було побачене на конкурсі пісні "Пісенний вернісаж–95" (Київ, Палац "Україна"), де обидва колективи стали лауреатами, отримавши спеціальний диплом фестивалю за поєднання музики і хореографії (спільна постановка групи "Брати Блюзу" і модерн-балету "Акверіас" Оксани Лань на композицію "Автентичне життя") [7].

Дослідниця Ксенія Мосєсова зазначає: "Хореографічний твір «Галицька сюїта: Львівські квітникарки» – це композиція із золотого фонду репертуару Модерн-балету Оксани Лань «Акверіас». Твір створено у 1994 р. у Львові і розглядається як перше поєднання джаз-модерн танцю з елементами українського танцю карпатського регіону... Досліджуючи хореографічну лексику, можна чітко виділити поєднання джаз-танцю з елементами фольклорного танцю Західного регіону України (Гуцульського Прикарпаття)" [12, с. 165].

Історію поєднання авторських музики і хореографії згадує Мирослав Левицький, який визначає передумови створення спільного проєкту: "Я думаю, що пошук нових ідей і комерціалізація уже існуючих напрацювань – поняття сумісні. Пам'ятаю, як у 1995 р. в залі палацу культури «Україна» ми презентували свою експериментальну роботу спільно з модерн-балетом Оксани

Лань «Акверіас», який, до речі, сьогодні відомий як балет Софії Ротару. Це була постановка на тему п'єси «Автентичне життя» під назвою «Львівська сюїта». Про успіх нашого експерименту, напевно, говорити буде зайвим. Адже сам Борис Григорович Шарварко (на жаль, уже покійний) перебував від побаченого в істериці. Звичайно, у кращому розумінні цього слова. Тому що нам вдалося вивести українську естраду із тупика. Адже на той час уже відійшла перша хвиля популярної музики, яка зробила фурор у 1989–1991 роках. Три роки поспіль на вітчизняному музичному ринку відчувався своєрідний провал. Провал у ментальному плані, оскільки не було нових ідей" [8].

Левицький М. – піаніст, композитор, продюсер, засновник і беззмінний керівник українського джаз-рокового гурту "Брати Блюзу", член (з 2007 р.) австрійської спілки композиторів і музикантів – АКМ [7]. З 2024 – член Recording Academy (USA)/GREMMY.

Відзначений Гран–Прі фестивалю "Червона Рута" (Донецьк, 1993) за композицію "Автентичне життя", що визнана найкращим музичним твором, а М. Левицький – найкращим композитором і клавішником фестивалю; відзнак фестивалю "Нові Зірки Старого Року" (1993), де Мирослав Левицький увійшов в трійку найкращих музикантів України незалежно від жанру, групу "Брати Блюзу" названо найкращою рок-групою року, незалежно від стилю і жанру, композицію Мирослава Левицького "Автентичне життя" визнано найкращим музичним твором року [7].

Відмічаючи нові тенденції та творчі пошуки у хореографічному мистецтві, дослідниця К. Мосєєсова так описує творчість модерн-балету "Акверіас" того часу та його керівника: "…90-ті роки XX століття характеризуються активною творчою діяльністю режисера-хореографа та керівника модерн-балету «Акверіас» Оксани Лань та призводять до популярності. Цей період відзначився такими творчими доробками, як: … композиції «Agreement» (1992), «Пастка» (1992), … триптих «Танці на пагорбах» (1994), «Дзвін» (1995); рок-опера «Вірую» (1993), одноактний балет-інсталяція «Дон Жуан з Коломиї» (1995) [10, с. 272]. Беручи до уваги окремі танцювальні композиції хореографки, можна помітити, що вони завжди сповнені глибоким змістом, філософією, проводиться паралель із сучасними проблемами соціуму або вічними питаннями людства" [10, с. 274]. ...Особливістю хореографки було створення перших в Україні композицій в стилі джаз-фольк, використовуючи нову українську сучасну музику. Першим твором була «Галицька сюїта: Львівські квітникарки» (1994)" [10, с. 274].

Варто зазначити, що творчий тандем композитора М. Левицького та балетмейстера О. Лань продовжився на довгі роки, зокрема у створенні ще одного хореографічного твору – міні-балету для двох виконавців у стилі модерн на музику М. Левицького "Jazz-Ballet (On Themes by William Shakespeare) " [18] і композицію "I've Mit Somebody I've Not Seen for Ages" з альбому "Session in Banff. Rollston Hall (live)" [17]. Презентацію спільної роботи висвітлює журналістка О. Кізлова: "Нещодавно в Будинку архітекторів у Києві відбувся незвичайний виступ. Його учасники назвали його «концертом-онейроїдом акустичної джазової медитації»" [3]. Презентація відбулась в залі

Будинку архітектора (Київ) 12 лютого 2005 р. Виконавці: фортепіано – Мирослав Левицький, саксофон – Олег Левицький, скрипка – Кирило Стеценко, солісти модерн-балету "Акверіас" Олена Шевченко та Тудор Збєря. Сумна історія кохання своєю пластикою та чуттєвістю була високо оцінена глядачем. Емоційну складову доповнила поезія Володимира Цибулька у виконанні автора.

В інтерв'ю, відповідаючи на питання, чому група "Брати Блюзу" у творчості свого часу повернулась до старого доброго блюзу на відміну від захоплення іншими музикантами фольк-роком, Мирослав Левицький зазначає: "Нам видалося цікавим поєднання цих двох стилів. У 1992–1993 роках ми проводили своєрідний експеримент, поєднуючи блюз з гуцульською автентикою. Хоча й такі ідеї не були новими. У свій час подібні експерименти проводили коломийський гурт «Заграва», і «Кобза», і «Смерічка». Але з часом це все забулося. Вже пізніше у 1993 році на світовій арені з'явилися такі команди, як «Діп Форест» та «Енігма», які вдало поєднали свої композиції з автентичними течіями… Я це кажу для того, аби запевнити читачів: будь-яка нова ідея, вдало проведена і опрацьована, врешті-решт стає життям" [8].

Хореографічна складова проєкту "Україна. Весна. Славутич" проявлена ще однією творчою сторінкою балетмейстерки Оксани Лань – постановкою двох композицій на попурі популярних естрадних пісень 60–70-х років ХХ ст. у виконанні шоу-групи "Доктор Ватсон" – "Хорошо" та "Лада". Група виступає в жанрах поп та біт. Хореографічна лексика попурі охоплювала такі популярні танцювальні ритми та стилі, як шейк, твіст, свінг, рок-н-рол, медісон, халі-галі [15]. Ці хореографічні картини стали прикрасою шоу, частиною його позитивного настрою та натхнення: артисти модерн-балету "Акверіас", одягнуті за модою 60–70-х років минулого століття, зміною танцювальних мізансцен відтворили атмосферу танцювального майданчика тієї епохи.

Шоу "Україна. Весна. Славутич" тривало близько п'яти годин із виступами кожного з учасників упродовж 20–30 хв на сцені, в конструкції якої немає аналогів в Україні. Телеверсія заходу транслювалась на телеканалах УТ-1. Завершальним етапом програми був виступ співачки Патрісії Каас (Франція), яку за образом порівнюють з Марлен Дітріх, зазначаючи, що її популярність перевищує співачку-легенду Едіт Піаф. В анонсі події рекламу співачки подавали так:

– Патрісія Каас (Франція). За останні п'ять років (1990–1995. – *О. Л.)* її альбоми розійшлись по всьому світу тиражем понад 6 млн. ЇЇ концерти проходять у величезних залах. Критики вражені: "Ось уже цілих 15 років жоден європеєць, за винятком англійців, не мав такого успіху".

Турне цієї виконавиці охопило понад 200 концертів у більш ніж 20-ти країнах, а загальна кількість глядачів перевищила 900 тис. осіб. Міжнародне визнання виконавиці є свідченням її значущості у світовому музичному просторі [13].

Потрібно згадати головних режисерів-постановників дійства "Україна. Весна. Славутич" – заслуженого діяча мистецтв України Михайла Крупієвського та заслуженого діяча мистецтв України, народного артиста України Василя Вовкуна.

Михайло Крупієвський – заслужений діяч мистецтв України, український режисер-постановник концертних заходів, фестивалів та телевізійних трансляцій, а також режисер та продюсер неігрового кіно, засновник компанії Film Plus Production [5; 6]. Співпраця модерн-балету "Акверіас" із режисером-постановником розвивалась у таких проєктах, як пісенний конкурс "Пісня–97" (Київ, Палац "Україна", 1997) та музичний фестиваль "Крим Мюзик Фест–2012" (Ялта, концертний зал "Ювілейний", 2012).

Василь Вовкун – заслужений діяч мистецтв України (1998), народний артист України (2007), режисер, сценарист, культуролог, міністр культури і туризму України (2007–2010), генеральний директор – художній керівник Львівського національного театру опери та балету, був головним режисером-постановником музичного фестивалю "Червона рута" (1989, 1991–1995), а в 1994–2003 рр. – режисером-постановником Українського державного центру культурних ініціатив [1].

Наприкінці відмітимо важливість співдружності команди організацій, підприємств та технічних виконавців мистецької акції "Україна. Весна. Славутич" (1995). В цьому переліку:

– Організатори музичного телевізійного шоу: Міська рада народних депутатів м. Славутича (голова В. П. Удовиченко), ВО "ЧАЕС" (генеральний директор С. К. Парашин). Телевізійне забезпечення: Державна телерадіомовна компанія України, "Фільмотехніка" (Київ), підприємство лазерного приладобудування "Абріс" (Славутич).

– Постановка: "Zinteko" Ltd, МЦ "Терен" (світло, звук, сцена, директори – С. Є. Кушпітовський, Я. Р. Білянський), режисер-постановник – М. Крупієвський, режисер-постановник – В. Вовкун, музичне оформлення – Є. Ступка, художник-постановник – Г. Сєнченко, хореографія – О. Лань.

– Технічне забезпечення: звукорежисери – М. Малайний, О. Яськів, Д. Ципердюк, А. Антропов, художники зі світла – В. Маник, С. Черников, М. Малецький, архітектор сценографічної постановки – О. Бабський, комп'ютерний дизайн архітектури – дизайнер Р. Дворкин.

Щодо тандему "Акверіас"–"Брати Блюзу": хореографічна композиція "Галицька сюїта: Львівські квітникарки" (музика – "Автентичне життя") у виконанні одночасно обох цих колективів побачила сцену Києва (Палац Україна, 1995), Славутича (оригінальна сцена, 1995), Калуша (1994), Івано-Франківська (драмтеатр, 1995, 1996), Львова (Львівська Опера, 1997, 2011). Також хореографія була виконана модерн-балетом "Акверіас" ("Aquerias". – *О. Л.*) понад 700 разів (у супроводі фонограми), розпочинаючи концертну програму народної артистки України, Героя України Софії Ротару, в різних містах України і Європи.

Висновки і перспективи подальших розвідок цього напряму. Творчий тандем лідерів колективів модерн-балету "Акверіас" та гурту "Брати Блюзу" – балетмейстерки Оксани Лань та композитора Мирослава Левицького, – створивши музично-хореографічний твір "Галицька сюїта: Львівські квітникарки» на музичну композицію "Автентичне життя", дали початок розвитку в Україні музично-хореографічного напрямку *джаз-фольк.*

За нашим переконанням, дослідження хореографії 90-х років ХХ ст. потребує більш ретельного та методично виваженого підходу, оскільки мистецькі події того часу зрідка фіксували у відеоформаті. Очевидним є те, що для реалізації масштабної мистецької акції "Україна. Весна. Славутич" 1995 р. було запрошено провідних представників різних формацій 90-х років, які згодом завдяки багаторічній праці, вірі та натхненню творили історію шоу-бізнесу, хореографії та музичного мистецтва України.

Список використаної літератури та джерел

1. Василь Вовкун: фото, біографія, досьє [Електронний ресурс] : LIGA.net. URL: https://file.lga.net/ua/persons/vasilii-vovkyn (дата звернення: 26.09.2025).

2. Драч Т. Л. Творчий доробок українського хореографа танцю-модерн Оксани Лань. *Молодий вчений. Мистецтвознавство*. 2023. № 5 (117). С. 43. DOI: https://doi.org/10.32839/2304-5809/2023-5-117-8.

3. Кізлова О. Музичні галюцинації. [Електронний ресурс] : офіц. вебсайт. URL: http://www.olgakizlova.kiev.ua/musical-hallucinations/ (дата звернення: 26.09.2025).

4. Коваль Я. Оксана Лань: "Якщо маєш свою думку – хіба важко її висловити". *День. Рубрика Культура.* 1997. 16 квітня. Вип. 67, URL: https://day.kyiv.ua/article/kultura/oksana-lan-yakshcho-mayesh-svoyu-dumku-khiba-vazhko-yiyi-vyslovyty (дата звернення: 18.09.2025).

5. Крупієвський Михайло. [Електронний ресурс] : офіц. вебсайт / Lviv Book Forum. URL: https://bookforum.ua/participants/13286 (дата звернення: 26.09.2025).

6. Крупієвський М. Ю. [Електронний ресурс] : Вікіпедія. URL: https://uk.m.wikipedia.org/wiki/ (дата звернення: 26.09.2025).

7. Левицький Мирослав Романович. [Електронний ресурс] : офіц. вебсайт / Український Музичнй Світ. URL: https://musical-world.com.ua/artists/levyczkyj-myroslav-romanovych/ (дата звернення: 16.09.2025).

8. Мирослав Левицький: "Ми першими поєднали блюз з автентичною музикою…" [інтерв'ю] / з керівником гурту "Брати Блюзу" : газета *Вікна – новини Калуша та Прикарпаття.* 2003. 14 Жовтня. URL: https://vikna.if.ua/ (дата звернення: 19.09.2025).

9. Мосєсова К. І. Модерн-балет Оксани Лань "Акверіас": концептуальний підхід у сучасній хореографії України. Львів : Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка, кафедра режисури та хореографії, 2020. 93 с.

10. Мосєсова К. Творча реалізація мистецьких задумів режисера – балетмейстера Оксани Лань часів розбудови української незалежності. *Молодий вчений.* 2019. № 11. С. 271–275. DOI: https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-11-75-59.

11. Мосєсова К. Постать Оксани Лань у просторі сучасної хореографії України кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Молодий вчений.* 2019. № 10. С. 83–86.

12. Мосєсова К. “Галицька сюїта: львівські квітникарки” Оксани Лань як початок розвитку хореографії в стилі джаз-фольк в Україні. *Хореографічна культура – мистецькі виміри* : зб. статей / [упоряд. О. Плахотнюк]. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, кафедра режисури та хореографії, 2019. Вип. 7. С.164–170.

13. Муратова В. “Україна. Весна. Славутич” та Патрісія Каас. *Дзеркало тижня*. 1995. 21 квітня. URL: https://zn.ua/ART/ukraina_vesna_slavutich_i_patrisiya_kaas.html (дата звернення: 09.09.2025).

14. Плахотнюк О. Фольк-джаз-танець у контексті розвитку сучасного хореографічного мистецтва України. *Вісник Львівського університету : зб. наук. праць. Серія мистецтвознавство.* Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2013. Вип. 12. С. 242–247. DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.12.2013.3067.

15. Як називається танець 60-х років? [Електронний ресурс]: Era.zapisi. URL: https://era.zapisi.cx.ua/ukraincyam/yak-nazivaietsya-tanec-60-kh-rokiv.html: (дата звернення: 19.09.2025).

16. Authentic Life/Автентичне життя [Електронний ресурс] : Braty Bluzu – тема. *You Tube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=MY9z3_iNjQQ&list=RDMY9z3_iNjQQ&start_radio=1 (дата звернення: 15.09.2025).

References

1. Vasyl Vovkun: foto, biohrafiia, dosie [Vasyl Vovkun: photo, biography, dossier] [Elektronnyi resurs]: LIGA.net. Retrieved from https://file.lga.net/ua/persons/vasilii-vovkyn [in Ukrainian].

2. Drach, T. L. (2023). Tvorchyi dorobok ukrainskoho khoreohrafa tantsiu-modern Oksany Lan [The creative work of Ukrainian modern dance choreographer Oksana Lan.]. *Young scientist. Mystetstvoznavstvo,* 5 (117), 43. https://doi.org/10.32839/2304-5809/2023-5-117-8 [in Ukrainian].

3. Kizlova, O. Muzychni haliutsynatsii [Musical hallucinations]. [Elektronnyi resurs] : ofits. Vebsait. Retrieved from http://www.olgakizlova.kiev.ua/musical-hallucinations/ [in Ukrainian].

4. Koval, Ya. (1997). Oksana Lan: “Yakshcho maiesh svoiu dumku – khiba vazhko yii vyslovyty” [Oksana Lan: “If you have an opinion, is it difficult to express it?”]. 16.04.1997. *Den* [Day]. Rubryka *Kultura,* 67. Retrieved from https://day.kyiv.ua/article/kultura/oksana-lan-yakshcho-mayesh-svoyu-dumku-khiba-vazhko-yiyi-vyslovyty [in Ukrainian].

5. Krupiievskyi, M. [Elektronnyi resurs]: ofits. vebsait / Lviv Book Forum. Retrieved from https://bookforum.ua/participants/13286.

6. Krupiievskyi, M. Yu. [Elektronnyi resurs]: Vikipediia. Retrieved from https://uk.m.wikipedia.org/wiki/ [in Ukrainian].

7. Levytskyi, M. R. [Elektronnyi resurs]: ofits. vebsait / Ukrainskyi Muzychni Svit. Retrieved from https://musical-world.com.ua/artists/levyczkyj-myroslav-romanovych/.

8. Myroslav Levytskyi: “My pershymy poiednaly bliuz z avtentychnoiu muzykoiu…” [Myroslav Levytskyi: “We were the first to combine blues with authentic music...”] [interviu] / z kerivnykom hurtu “Braty Bliuzu”: hazeta *Vikna* –

novyny Kalusha ta Prykarpattia. 14.10.2003. Retrieved from https://vikna.*if*.ua/ [in Ukrainian].

9. Mosiesova, K. I. (2020). Modern-balet Oksany Lan "Akverias": kontseptualnyi pidkhid u suchasnii khoreohrafii Ukrainy [Modern ballet by Oksana Lan "Aquerias": A conceptual approach in modern choreography of Ukraine]. Ivan Franko National University of Lviv [in Ukrainian].

10. Mosiesova, K. (2019). Tvorcha realizatsiia mystetskykh zadumiv rezhysera –baletmeistera Oksany Lan chasiv rozbudovy ukrainskoi nezalezhnosti [Creative realization of the artistic ideas of director and choreographer Oksana Lan from the times of building Ukrainian independence]. *Young scientist, 11,* 271–275. https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-11-75-59 [in Ukrainian].

11. Mosiesova, K. (2019). Postat Oksany Lan u prostori suchasnoi khoreohrafii Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolittia [The figure of Oksana Lan in the space of modern choreography of Ukraine of the late 20th – early 21st centuries]. *Young scientis, 10,* 83–86 [in Ukrainian].

12. Mosiesova, K. (2019). "Halytska siuita: lvivski kvitnykarky" Oksany Lan yak pochatok rozvytku khoreohrafii v styli dzhaz-folk v Ukraini ["Galician Suite: Lviv Florists" by Oksana Lan as the Beginning of the Development of Jazz-Folk Choreography in Ukraine]. *Khoreohrafichna kultura – mystetski vymiry*: zb. statei / [uporiad. O. Plakhotniuk]. Lviv: LNU im. Ivana Franka, kafedra rezhysury ta khoreohrafii, 7 [in Ukrainian].

13. Muratova, V. (1995). "Ukraina. Vesna. Slavutych" ta Patrisiia Kaas 21 1995 ["Ukraine. Spring. Slavutych" and Patricia Kaas]. Dzerkalo tyzhnia [Mirror of the week]. 21 kvitnia 1995. Retrieved from https://zn.ua/ART/ukraina_vesna_ slavutich_i_patrisiya_kaas.html [in Ukrainian].

14. Plakhotniuk, O. (2013). Folk-dzhaz-tanets u konteksti rozvytku suchasnoho khoreohrafichnoho mystetstva Ukrainy [Folk-jazz dance in the context of the development of modern choreographic art in Ukraine]. *Visnyk Lvivskoho universytetu: zb. nauk. prats. Seriia mystetstvoznavstvo.* Lviv: LNU im. Ivana Franka, 12, 242–247. http://dx.doi.org/10.30970/vas.12.2013.3067 [in Ukrainian].

15. Yak nazyvaietsia tanets 60-kh rokiv? [What is the name of the dance of the 60s?] [Elektronnyi resurs]: Era.zapisi. Retrieved from https://era.zapisi.cx.ua/ ukraincyam/yak-nazivaietsya-tanec-60-kh-rokiv.html [in Ukrainian].

16. Authentic Life/Avtentychne zhyttia [Elektronnyi resurs]: Braty Bluzu – tema. *You Tube*. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=MY9z3_ iNjQQ&list=RDMY9z3_iNjQQ&start_radio=1.

17. I've Mit Somebody I've Not Seen for Ages. Albom Session in Banff. Rollston Hall (live) [Elektronnyi resurs]: Myroslav Levytsky – tema. *You Tube*. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=tt_Jhhob7VE.

18. Jazz-Ballet (On Themes by William Shakespeare) [Elektronnyi resurs]: Braty Bluzu – tema. *You Tube*. Retrieved from https://www.youtube.com/ watch?v=6xL0n-NmvGU.

THE CREATIVE TANDEM "AQUERIAS"–"BRATY BLYUZU" AMONG YOUNG PERFORMERS OF THE ARTISTIC PROJECT "UKRAINE. SPRING. SLAVUTYCH–1995"

Oksana LAN

Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Directing and Choreography,
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: oksana.lan@lnu.edu.ua

An important stage in the process of Slavytych's cultural self-determination was the organization of large-scale artistic events in the early 1990s including cultural initiatives functioning as a means of shaping the city's identity. In 1995, a major international art project titled "Ukrayina. Vesna. Slavutych" took place with the participation of well-known young Ukrainian artists among whom were the band "Braty Blyuzu" and the modern ballet "Aquerias" performing a joint piece. During the implementation of these initiatives, the interaction of two main cultural processes was observed. On the one hand, the organization of artistic events involving foreign stars helped shape the image of Slavutych as a city open to dialogue and innovative practices. On the other hand, the participation of leading Ukrainian performers in international show business projects contributed to their symbolic "Europeanization" meaning their integration into the international cultural context which opened new opportunities for their future professional growth.

The *purpose* of the article is to define the creative work of the tandem between the band "Braty Blyuzu" and the modern ballet "Aquerias" within the group of young performers of the artistic action "Ukrayina. Vesna. Slavutych" (1995) alongside an analysis of the event and its historical and cultural-artistic contribution in the context of the development of Ukrainian stage art. The *scientific novelty* of the work lies in a detailed description of the art project "Ukrayina. Vesna. Slavutych" (1995) and the definition of the creativity of the tandem consisting of the modern ballet "Aquerias" written as "Aquerias" (O. L.) and the band "Braty Blyuzu". This includes the analysis of the choreographic and musical components of the composition titled "Halyts'ka Syuyita: L'vivs'ki Kvitnykarky" associated with "Authentic Life".

The creative tandem of the leaders of the modern ballet "Aquerias" and the band "Braty Blyuzu" namely the choreographer Oksana Lan and the composer Myroslav Levytskyi gave birth to the development of the jazz-folk musical and choreographic genre in Ukraine. It is our conviction that the study of the choreography of the 1990s requires a more thorough and methodical approach. For the realization of the large-scale artistic action "Ukrayina. Vesna. Slavutych" in 1995, the best representatives of various formations of the 1990s were invited.

Keywords: musical art, performing arts, festival, show business, choreography, choreographer, composer.

Стаття надійшла до редколегії 29.09.2025 р.
Прийнята до друку 24.11.2025 р.
Опублікована 24.01.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2025. Вип. 27. С. 335–344
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 27. P. 335–344

УДК 94:(793.3+44)
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.27.2025.335-344

СЕРЖ ЛИФАР – КИЯНИН-РЕФОРМАТОР ФРАНЦУЗЬКОГО БАЛЕТУ

Аріадна СОРОКІВСЬКА-ОБІХОД

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4413-9480
Національна академія сухопутних військ
імені гетьмана Петра Сагайдачного,
кафедра воєнної історії,
вул. Героїв Майдану, 32, Львів, Україна, 79026
email: ariadnasor@ukr.net

Постать Сержа Лифаря видатна й водночас неоднозначна, його ім'я стало символом відродження класичного балету у Франції та розвитку неокласичної хореографії, однак його біографія містить інші сторінки, які досі викликають дискусії. З одного боку, він створив власну естетику, новаторські постановки, заснував хореографічні інститути й залишив значний художній спадок. З іншого – під час окупації Франції співпрацював з німецькими властями, щонайменше підтримував контакти, про що свідчать архівні матеріали, опрацьовані закордонними дослідниками. Хоча після війни С. Лифар був частково реабілітованим, судові процедури та публічна думка залишили тінь сумніву на його моральній відповідальності.

Українська ж ідентичність С. Лифаря – усвідомлена і вагома – додає йому особливої історичної значимості: він не просто емігрант чи музикант, а особа, яка чітко підкреслювала свій зв'язок із Україною та з Києвом, навіть коли це могло бути небезпечно або політично ризиковано.

Таким чином, вивчення спадку С. Лифаря має бути збалансованим: визнавати його заслуги в мистецтві та творчості й водночас критично аналізувати його позицію в умовах Другої світової війни та окупації, щоб зрозуміти, які обставини, мотиви і обмеження формували його рішення.

Проаналізовано закордонні та українські джерела, які розкривають багатогранність нашого видатного співвітчизника.

Ключові слова: Серж Лифар, Маніфест хореографа, Паризька опера, колабораціонізм, уродженець Києва, Сергій Дягілєв.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Українські дослідники О. Іванова [4], [5] та Т. Кузьмінчук [6] у своїх публікаціях із популярної історії подають Сергія Михайловича Лифаря, як непересічну особистість – танцівника рідкісної фізичної краси, наділеного особливим даром "сяйливої присутності", реформатора балету і танцювальної техніки.

Мета статті – провести аналіз українських та закордонних джерел, які висвітлюють багатий творчий та життєвий шлях Сержа Лифаря – одної з видатних фігур у світовій історії балету XX сторіччя.

© Сороківська-Обіход Аріадна, 2025

Виклад основного матеріалу. З архівних матеріалів дізнаємося, що вже у 24 роки він очолив балетну трупу Національної опери Франції, яка завдяки його таланту й керівництву здобула статус одного з найбільш відомих колективів світу. С. Лифар став справжньою зіркою Паризької опери, автором новаторських постановок і регенератором класичного балету у Франції. Він був учнем Броніслави Ніжинської та виконував головні чоловічі ролі у всіх балетах Сергія Дягілєва. Серж Лифар став символом французької богеми, серед його найближчих приятелів були Коко Шанель, Марк Шагал, Сальвадор Далі та Пабло Пікассо [5].

Переїхавши до Парижа у 1923 році, С. Лифар навчався у славетного педагога Енріко Чекетті, щоденно вдосконалював техніку та розвивав артистичність під керівництвом найкращих балетмейстерів. Велику підтримку йому надавав Сергій Дягілєв, який побачив у молодому танцівнику винятковий талант: відправляв його на виставки, давав читати книжки, щоб формувати глибший естетичний світогляд. Після успіху постановки балету "Творіння Прометея" у 1929 році С. Лифар отримав запрошення від директора Паризької опери Жака Руше стати керівником національної балетної трупи [6].

Американський науковець Марк Франко, досліджуючи творчий доробок Сержа Лифаря і спираючись на доступні архівні документи [1], у своїй праці описує, що паризький балет дістався Сержу Лифарю у важкому стані: балерини вже навіть не ставали на пуанти. Він розпочав з дисципліни, змінивши ставлення до мистецтва балету не лише серед глядачів, а й у самій трупі. Тепер один вечір на тиждень в театрі показували виключно балет – це були так звані "балетні середи". Публіка, яка звикла до того, що під час вистав у залі не гасили велику люстру, тепер повинна була сидіти в напівтемряві – підсвічувалася тільки сцена, а двері до глядацької зали зачинялися після підняття завіси. У той період балет був ніби «асистентом» оперних вистав, проте завдяки С. Лифарю вдалося це змінити – кордебалет знову став повноцінним учасником постановок. Перед виступами чоловіки-танцівники були зобов'язані ретельно голитися та наносити театральний грим. Йому вдалося відродити чоловічий балет із введенням класу дуетного танцю: артисти-чоловіки перестали виконувати допоміжну функцію для балерин й отримали власні хореографічні партії та варіації. Жорсткі вимоги до виконання змушували балерин до додаткових фізичних зусиль і тренувань. С. Лифаря поважали і зверталися до нього не інакше, як "Метре" [3].

Дослідниця О. Іванова коротко аналізує "Маніфест хореографа" С. Лифаря 1935 р., в якому він стверджує, що хореограф не повинен бути "рабом композитора", музиканти повинні співпрацювати з ним, а не домінувати, бо танець не може існувати без музики. Ця авангардна концепція була втілена ним у виставі "Ікар", у якій на сцені Паризької опери С. Лифар відтворив політ Ікара. Змайстровані його братом Леонідом Лифарем [2] крила стали символом польоту до сонця – заворожена драматизмом публіка спостерігала, як танцівник піднімається та падає без музики, лише під ритмічний супровід, повторюючи шлях міфічного Ікара [3, с. 29]. Для оформлення вистави запросили Поля Ларта, який запропонував класичний сценічний костюм: в Ікара були біла туніка, головний убір, а також крила. "Ікар" – це ритмопластичний монобалет, сюїта красивих поз та рухів. С. Лифар був на сцені сам – танцював без партнерки та кордебалету, музичний супровід теж був лаконічним. Оркестр замінили ударними установками – барабаном, литаврами та

бубоном, які відбивали особливий ритм. Ідея такого озвучення належала С. Лифарю. "Ікар" став найвищим досягненням у творчому хореографічному доробку С. Лифаря. Ця постановка є стилізованим під античність автопортретом самого Сержа, який пройшов шлях від учнівства до висот майстерності. Прем'єра вистави викликала несамовите захоплення у публіки, за цю виставу С. Лифар першим серед танцівників отримав звання "етуаль" (зірка), до нього такого звання удостоювали лише балерин [4].

У своєму огляді М. Назаренко зазначає, що під час Другої світової війни Серж Лифар з артистами залишався в місті і робив усе можливе, щоб зберегти трупу. Він цілком свідомо зробив ставку на співробітництво з окупаційною владою, не уявляв свого життя без сцени, танцю, слави, оплесків, визнання. Під час окупації Париж інадалі був культурною "вітриною Європи", де творили багато відомих митців. Серж Лифар був для нацистів взірцем у балеті, вони захоплювалися його танцем та постановками. Створений С. Лифарем французький неокласичний балет, який поєднував академізм і помірний модернізм, був для німців еталоном танцю. Любителем класичного балету був німецький політичний, державний і військовий діяч Герман Герінг. Впродовж років окупації зафіксовано такі факти: С. Лифар привітав Німеччину після захоплення Києва телеграмою від 25 вересня 1941 р., він листувався з Й. Геббельсом, з яким вперше зустрівся в окупованому Парижі 1940 р., а 23 червня 1940 р. показував Оперу А. Гітлеру [7]. Можна стверджувати, що С. Лифар мав певні політичні амбіції, про що свідчить лист, у якому він намагався запросити міністра пропаганди на прем'єру балету 28 серпня 1940 р., де йшлося: "…протягом останніх кількох років я присвятив себе питанням танцю та його історії, і сподіваюся мати змогу представити пану Геббельсу свої погляди на потенціал розвитку танцю в Німеччині" [3, с. 30].

Дослідник Марк Франко зазначає, що С. Лифар у своїй книзі "Танець. Великі танцюристи академічного танцю" (1938) посилається та критично зображує німецький сучасний танець, характеризуючи його як "драматичну гримасу". У цій книзі С. Лифар пропонує трансісторичну та виразно расистську версію походження балету, він стверджує, що фундаментальні положення ніг можна знайти "...у всіх народів Європи, що належать до індоєвропейської арійської раси" та навіть бачить в "індуїстському танці чотири класичні положення, які служать відправною точкою всіх танців". У 1941 р. С. Лифар створив "Ікара", соло для Іветт Шовіре, можливо, натхненне цими теоріями походження та еволюції балету. С. Лифар застосовував окультну нацистську теорію таких письменників, як Макс Мюллер та Віллібальд Хентшель, які стверджували про лінгвістичний та расовий зв'язок у історії та теорії танцю між Європою та Індією, що відокремлює арійську та семітську мовні групи [3].

Попри те, що гітлерівці визнавали беззаперечний талант С. Лифаря, вони ретельно перевіряли, чи не має він єврейських коренів. У відповідь С. Лифар наголошував, що є росіянином та виправдовувався. Навіть написав декілька газетних статей про те, що начебто єврейська культура є несумісною з арійською. Він ототожнював класичний балет з расовою перевагою історично, теоретично та естетично, хоча його твердження про арійське походження балетної естетики суперечило заяві німецького танцювального критика Фріца Беме 1933 р. про балет як прийнятну німецьку форму мистецтва. Якщо статтю Ф. Беме розглядати як

ранню заяву нацистської політики, вона не була б чинною під час окупації Парижу. Твердження С. Лифаря про арійське коріння балету займає іншу позицію – навіть захищаючи балет, він відхилив ототожнення балету з французькістю, розмістивши історичний розвиток балету за межами Франції. Серж Лифар, описуючи німецький танець, використовує вислів "драматична гримаса", щоб описати, зокрема, танець Гаральда Кройцберга [8].

Один із висновків, до якого дійшов С. Лифар, полягає в тому, що класичний танець є органічним наслідком расово обмеженого "психофізичного складу людини". Таким чином, балет має фольклорну основу в тому, що він називає "доріанським танцем". За його словами, ці принципи були передані Італії епохи Відродження та перенесені до Франції в XVII ст. Однак С. Лифар рішуче наполягав на зв'язку фольклору та фольклорного танцю з балетом. У своїй книзі він також пропонував відмовитися від терміна "класичний" та його синоніма "французький" і замінити їх терміном "академічний", що зробило створення Академії танцю та музики 1661 р. в Парижі та створення балетної академії в Санкт-Петербурзі 1738 р. основними датами в історії танцю. Важливість академізму є не так історичною, як концептуальною: його пропозиція полягає в тому, що академічні принципи роблять сам балет арійським. У своїй книзі С. Лифар зображає расистське бачення історії танцю відповідно до нацистської ідеології. Таким чином, у цій книзі він фактично підтримав німецьку расистську точку зору ще задовго до окупації Франції [3].

Однак дослідник Марк Франко наводить ще один аспект ідей, який С. Лифар розвинув у деяких статтях під час окупації, наприклад "Про майбутнє балету: думки про відродження сценічного танцю", які були опубліковані у 1943 р. німецькою та французькою мовами в нацистській "Паризькій газеті". Важливо зазначити, що історична система відліку С. Лифаря під час окупації вже не була виключно французькою історією танцю, як це було в 30-х роках XX ст., тепер він обрав "європейську" перспективу, в якій такі хореографи, як Жан-Жорж Новерр, який створював свої роботи в Німеччині, Австрії та Італії, та італієць Сальваторе Вігано, який працював у Відні та Мілані, були взірцями для майбутнього балету, частково завдяки своїй пан'європейській кар'єрі, що перетинала кордони, а минуле, яке сьогодні використовують, було переміщено на австрійсько-італійську вісь XVIII ст.

Дослідник М. Назаренко описує, як С. Лифар неодноразово виступав у німецькому посольстві, товаришував з послом Німеччини Отто Абецем, який відповідав за перші антисемітські заходи в окупованій зоні. Хоча зарплата С. Лифаря була однією з найвищих у Парижі – 39 000 франків – він, вважаючи, що заслуговує на ще більшу, просив підвищити її до 59 000. Також німці видали йому не тільки нічну перепустку, а й дозвіл на зброю, яку він постійно носив із собою [7].

Мабуть, найбільшим пропагандистським тріумфом С. Лифаря за часів окупації стала спільна постановка "Жоан де Зарісса" з музикою видатного нацистського композитора Вернера Егка, прем'єра якої відбулася в Паризькій опері 10 липня 1942 р. На післявоєнному суді С. Лифар стверджував, що йому наказали поставити цю постановку, але також хвалився її успіхом: "цей балет, який я поставив, був тріумфом, який, на думку німців, мав нерівномірне сприйняття у власній країні". "Жоан де Зарісса" було виконано 35 разів у Паризькій опері, а потім балет тричі виконували в Римі 1943 р., згодом гастролювали в Цюриху, Мадриді та

Барселоні. Його повторили в жовтні 1942 р., а також транслювали по радіо Парижа. Сам В. Егк проголосив С. Лифаря поборником нової форми балету. Прем'єра оригінальної німецької постановки "Йоан фон Зарісса" відбулася в Берлінській державній опері 20 січня 1940 р. з хореографією Ліззі Маудрик, а згодом її виконували у Відні, Гамбурзі, Галле, Штутгарті, Ессені та Цюриху.

За твердженням німецьких критиків, твір наводить балет у напрямку опери, порівнявши його з балетами Новерра, Анджоліні та Глюка. Балет доповнював музичну експозицію оратором, подвійним хором, а капела співала інтерлюдії за лаштунками у складній поліфонії та моралізуючим епілогом, доданим у кінці. Відтворення німецького твору в бургундському стилі на сцені Паризької опери з декораціями та костюмами французького художника та хореографією С. Лифаря зробило "Жоан де Зарісса" справді колективним твором. Сам С. Лифар більше писав про "Жоан де Зарісса" в нацистській "Паризькій газеті", показуючи цю адаптацію німецького балету для французької сцени як взаємозбагачення німецької та французької танцювальних культур. Він поєднав у цьому балеті німецький та французький стилі, проте, по суті, схвалив міф про німецьку мужність, поставивши твір, створений німецькими митцями. Прикметники, використані у творі, відповідали нацистському акценту на здоров'ї та силі, їхній відмові від самоаналізу і патології [3].

Згідно з новою теорією С. Лифаря, для цієї постановки німецький танець був представлений як чоловічий танець майбутнього, а французький – як жіночий танець минулого. Для С. Лифаря жіночність французького танцю доповнювала передбачувану мужність німецького танцю та стала моделлю для співпраці. У своїй статті "Танець у Парижі 1939–1940 років", опублікованій у виданні "Музична інформація", С. Лифар висвітлив переваги співпраці, зображені як союз домінантного та пасивного партнерів. У цій статті він пророкував, що з окупації настане плідний період мистецького розквіту та відродження, зображаючи окупацію як можливість подолати ізоляцію та відкритися зовнішньому світу, що можна розцінювати як політично мотивовану ідею, висловлену на початку окупації. У повоєнний час цей балет також неодноразово ставили у різних країнах світу.

23 липня 1943 р. відбулась прем'єра "Сюїти в білому", яка й досі залишається одним із кращих балетів Сержа Лифаря. "Сюїта в білому", написана за мотивами балету Едуарда Лало 1882 р. "Намуна", стала апогеєм хореографічної та танцювальної кар'єри С. Лифаря під час окупації. За спогадами французького журналіста і публіциста Жана Кокто, міфічний статус С. Лифаря серед німців був шокуючим: "вони говорять ні про кого, крім нього, ставляться до нього як до міфу. Вони говорять про нього так, ніби він Ніцше, Вагнер, Бог", що свідчило про популярність С. Лифаря серед німецької влади [3].

Однак "Сюїта в білому" має суттєву зміну у підході порівняно з "Жоан де Зарісса", оскільки вона захищала та ілюструвала елементи французької академічної традиції. Вона мала сувору обстановку: чорні платформи та сходи позаду порожньої сцени, а також повний акторський склад, одягнений у контрастний білий колір. Хоча С. Лифар стверджував, що академізм повністю досягнутий у романтичному балеті, у "Сюїті в білому" не було нічого романтичного. Як зазначав Ж. Кокто, можливо, що 1943 р. С. Лифар зрозумів політичну доцільність відмови від наративу на користь ідей чистого видовища. Характер цього видовища полягав у його хореографічній

оркестровці, великому акторському складі, використанні різних рівнів (сцени, платформи позаду та сходів) та вмілій демонстрації класичної балетної лексики, організованої несподівано, зате позбавленої сюжету. "Сюїта в білому" була консервативним та інституційним твором. Фактично, вступна картина з усіма акторами, що заповнювали сцену, нагадувала кульмінацію церемонії, відомої як дефіле. "Сюїта в білому" починається та закінчується повним складом на сцені, її варіації не демонструють розвитку наративу. Вона була нетиповою для хореографічної творчості С. Лифаря, оскільки більшість його балетів були театральними та оповідними, а не безсюжетними. "Сюїта в білому" підкреслила статус Паризької опери як неперевершеного європейського закладу класичного балету, ведучим якого був С. Лифар. Посилання на дефіле, партитура XIX ст., що натякає на романтизм, якого сам балет не передав, – троє танцюристів одягають романтичні пачки на початку твору і швидко зникають. "Сюїта в білому" підсумувала реформу балету, яку запропонував С. Лифар, – його технічні та стилістичні інновації, відомі як "лифаризми", – усе це можна вважати привабливим для німецьких культурних авторитетів [3].

Зусилля, докладені для того, щоб представити академічну "Сюїту в білому" як вінець кар'єри С. Лифаря після дуже успішного, проте більш експресіоністського твору "Жоана де Зарісси", свідчать про продуману зміну напряму. У нотатках, написаних для обґрунтування його свідчень на післявоєнному суді, С. Лифар стверджує, що після візиту до Берліна 1942 р. А. Гітлер підписав указ, який назвав його лідером європейського танцю та переміщав до Берліна. На післявоєнному суді С. Лифар охарактеризував це як форму переслідування, а щоб уникнути виїзду з Парижу, С. Лифар стверджував, що попросив втрутитися свого друга, скульптора Арно Брекера. Не можна достовірно стверджувати про існування указу А. Гітлера, однак 17 серпня 1942 р. Жак Руше написав фінансовому контролеру З'єднання національних ліричних театрів щодо непомірної вимоги С. Лифаря у розмірі 59 000 франків зарплати. Обґрунтовуючи підвищення зарплати С. Лифаря, Ж. Руше припускав, що С. Лифар, можливо, отримував конкуруючі пропозиції з Берліна чи Відня [3].

У повоєнній газетній статті йшлося, що Й. Геббельс звинуватив С. Лифаря у "реорганізації в нацистському дусі оперних театрів Відня, Мілана, Бухареста, Будапешта та Парижа", а в іншій статті згадується його присутність в Іспанії. Сьогодні бракує документів, щоб зробити остаточні висновки щодо того, як і чому С. Лифар задумав і оприлюднив "Сюїту в білому" саме так. У березні 1944 р. С. Лифар здійснив гастрольний тур по Швейцарії та Італії, який організувало посольство Німеччини. Це мало на меті підкреслити процвітання французької культури за німецької окупації. Всюди був тріумфальний успіх [7].

Архівні дані свідчать про те, що С. Лифар був політично проникливим, розважливим та маніпулятивним. Він бачив у Й. Геббельсі та нацистській пропагандистській машині можливість просувати власну кар'єру в європейському масштабі за постійної підтримки Третього Рейху. Докази також показують, що його діяльність збігалася з його політичними переконаннями, які він обговорював досить відкрито і які були узгоджені з нацистською ідеологією, зокрема з антисемітизмом.

Теорія історії танцю, викладена С. Лифарем ще 1938 р. у його книзі "Танець", є расистською, проте ніколи не обговорювалася як така в літературі з

історії танцю ХХ ст. Зважаючи на його постановку німецького балету "Жоан де Зарісса" в Паризькій опері із заявленою метою поєднання естетики німецького та французького балету, а також лист С. Лифаря до Й. Геббельса після їхньої першої зустрічі в Опері на початку окупації, щоб обговорити майбутнє німецького танцю, можна припустити, що амбіції С. Лифаря виходили за межі паризької сцени та були зосереджені на Німеччині і не тільки. Часті посилання С. Лифаря на віденського хореографа XVIII ст. Франца Антона Крістофа Гільвердінга, мандрівного швейцарського хореографа Жана-Жоржа Новера та італійського хореографа Сальваторе Вігано зосереджували його дискурс на європейському танці у виключних рамках балету, а отже, на власних перспективах лідерства в загальноєвропейському танці [3].

Дослідник К. Теллер стверджує, що співпраця з нацистами зганьбила репутацію С. Лифаря і на підставі цього після визволення Парижа Рух Опору звинуватив його в колабораціонізмі та засудив до смертної кари. Його одразу ж звільнили з Опери. Він дивом уникнув смертного вироку завдяки численним шанувальникам його таланту, а також впливовим знайомим, його вистави бойкотували, а в обличчя кричали: "зрадник!" Усе це змусило С. Лифаря покинути Францію – він очолював трупу "Новий балет Монте-Карло" у 1944–1947 рр. і повернувся до Паризької опери тільки після зняття звинувачень [9].

Ліва преса малювала на С. Лифаря злі карикатури гомофобного характеру. Під час виступу в Королівському балеті Лондона 24 червня 1946 р. його освистали. Його вигнання офіційно закінчилося в жовтні 1946 р. – цьому сприяв французький театральний режисер і учасник Руху Опору Жорж Гірш, який відіграв важливу роль у поновленні С. Лифаря в Опері. 4 квітня 1946 р. Національний комітет з питань очищення опублікував коротку заяву про те, що С. Лифар не підлягає жодним дисциплінарним стягненням. У вересні 1947 р. він повернувся до Паризької опери, де продовжував працювати до виходу на пенсію 1958 р. Поліцейські документи свідчать про те, що це викликало широке обурення у мистецькому середовищі, яке вважало, що С. Лифар становить загрозу для внутрішньої безпеки країни [3].

Однак, після поновлення С. Лифаря в Опері, справи пішли не так гладко. 17 вересня 1946 р. він мав танцювати в залі Плейель на благодійному заході на честь визволення Парижа, проте організатори відмовилися прийняти його, назвавши його присутність "образою опору". Танцюристи, солідарно з С. Лифарем, відмовилися виступати без нього, і гала-концерт було скасовано. Хоча більшість танцюристів його підтримували, у 1947 р. він зіткнувся з опором профспілки механіків Опери. Електрики відмовилися освітлювати його, коли він вийшов на сцену, саботуючи його виступи. 22 жовтня 1947 р. "Сюїту в білому" було виконано на сцені Опери без С. Лифаря в акторському складі. У 1948 р. під час гастролей по США він стикнувся з протестами – з ним відмовлялися працювати працівники сцени. Утім, молоді танцівники, для яких він був учителем і наставником, його підтримували, відмовлялися без нього танцювати, ставали на його захист [7].

Лист Ж. Гірша скасував заборону на його виступи на сцені 12 лютого 1949 р. Ймовірно, щоб пришвидшити свою реабілітацію, С. Лифар почав ставити хореографію та виконувати балети, що нагадували французьке XVII ст., де сам був у ролі Людовика XIV ст. У 1949 р. він поставив хореографію "Придворного балету"

на музику Рамо, а в 1950 р. – "Стихії" на музику Ребеля. Разом із "Святом Геби" Альбера Авеліна ці твори було виконано у Версалі [3].

Відносини С. Лифаря з Ж. Гіршем дедалі більше загострювалися з 1952 р., оскільки С. Лифар висловлював обурення тим, що до нього не ставилися з належною повагою. 1 жовтня 1958 р. Серж Лифар подав у відставку з усіх посад в опері та залишив театр, тримаючи в руках крила Ікара, з якими не раз виходив на сцену в цій ролі, хоча ще продовжував танцювати до 1969 р. [9]. Потім натхненно займався хореографічним інститутом Опери і Університетом танцю, який заснував у 1947 р. Французька поліція наглядала за Сержем Лифарем до 1960 р. С. Лифар поставив у Паризькій опері понад 200 балетних вистав, написав десятки книжок. У 1967 р. ставив хореографію під час урочистої коронації в Тегерані шахиншаха Мохаммеда Реза Пахлаві [7].

У Радянському Союзі Сергій Лифар так і не почув оплесків. Лише 1961 р. він приїхав до Києва як турист і на Байковому кладовищі відвідав батьків, з якими він так ні разу і не зустрівся після еміграції. Однак, отримуючи орден Почесного легіону з рук генерала Шарля де Голля у Версалі, С. Лифар відмовився від французького громадянства, заявивши: "я – українець, і пишаюсь цим!" А на своїй могилі заповідав написати "Серж Лифар. Із Києва" [6].

Висновки. Отже, підсумовуючи нашу розвідку, варто зазначити, що як сучасні українські дослідники, так і закордонні у своїх публікаціях сходяться до одного важливого висновку: Серж Лифар – один із видатних майстрів у світовій історії балету XX ст., людина, котра водночас поєднувала блискучий артистизм, амбіції реформатора і складні політичні повороти. Народившись у Києві, він не забув свого зв'язку з Україною, навіть перебуваючи в епіцентрі політичних подій та європейського мистецтва.

Окремо варто зазначити, що, на відміну від згаданих українських дослідників, американський науковець Марк Франко у своїй праці ґрунтовно опрацьовує доступні архівні матеріали, на підставі яких робить висновок, що С. Лифар є глибоко суперечливою, проте безсумнівно величною постаттю – він змінив обличчя балету, підніс статус чоловічого танцю й водночас став прикладом того, наскільки тісно мистецтво може перетинатися з політикою й етикою. Вивчення його життя і творчості залишається важливим завданням не лише для театрознавців, а й для культурної пам'яті України та Європи загалом. На підтвердження цих здобутків 2025 р. Сержа Лифаря нагородили відзнакою Президента України "Національна легенда України" посмертно.

Список використаної літератури та джерел

1. Архів міста Лозанна (AVL), P63 (Серж Лифар), коробка 1936 (друк), Серж Лифар, "Відповідь: як панна Семенова дякує Парижу за гостинність", 25 березня 1936 року.

2. Архів поліцейської префектури (APP), Департамент пам'яті та культури (SMAC), серія W, 77W1792 115702, Дягілєв Леонід, відомий як Лифар. Ці нотатки написані на бланку Міністерства внутрішніх справ, Управління національної безпеки, Управління територіального спостереження, датовані 17 жовтня 1949 року.

3. Franko Mark. Serge Lifar and the Question of Collaboration with the German Authorities under the Occupation of Paris (1940–1949). *Dance Research.* November 2017. P. 218–257.

4. Іванова О. Крила Ікара. 4 червня 2021. *Локальна історія.* URL: https://localhistory.org.ua/rubrics/artifact/krila-ikara/ (дата звернення: 12.11.2025).

5. Іванова О. "Я танцював для світу – а найближчі ніколи не бачили цього". – Серж Лифар. 15 квітня 2021. *Локальна історія.* URL: https://localhistory.org.ua/texts/statti/ia-tantsiuvav-dlia-svitu-a-naiblizhchi-nikoli-ne-bachili-tsogo/ (дата звернення: 12.11.2025).

6. Кузьмінчук Т. Український "Прометей" французького балету. Серж Лифар. 7 квітня 2021. *Локальна історія.* URL: https://localhistory.org.ua/texts/statti/ukrayinskii-prometei-frantsuzkogo-baletu/ (дата звернення: 12.11.2025).

7. Назаренко М. Серж Лифар. Неймовірна тяжкість буття за граційною легкістю рухів. 6 серпня 2025. *Укрінформ.* URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3369412-serz-lifar-nejmovirna-tazkist-butta-za-gracijnou-legkistu-ruhiv.html (дата звернення: 12.11.2025).

8. Serge Lifar, La Danse: les grands courant de la danse académique. Paris, Denoël, 1938. 230 p.

9. Теллер К. Історія життя українського "бога танцю" Сержа Лифаря. 1 серпня 2025. *Bazaar.* URL: https://harpersbazaar.com.ua/culture/art/istoriya-zhyttya-ukrayinskoho-boha-tantsyu-serzha-lyfarya/ (дата звернення: 12.11.2025).

References

1. Arkhiv mista Lozanna (AVL), P63 (Serzh Lyfar), korobka 1936 (druk), Serzh Lyfar, "Vidpovid: yak panna Semenova diakuie Paryzhu za hostynnist", 25 bereznia 1936 roku [in Ukrainian].

2. Arkhiv politseiskoi prefektury (APP), Departament pamiati ta kultury (SMAC), seriia W, 77W1792 115702, Diahiliev Leonid, vidomyi yak Lyfar. Tsi notatky napysani na blanku Ministerstva vnutrishnikh sprav, Upravlinnia natsionalnoi bezpeky, Upravlinnia terytorialnoho sposterezhennia, datovani 17 zhovtnia 1949 roku [in Ukrainian].

3. Franko, M. (2017). Serge Lifar and the Question of Collaboration with the German Authorities under the Occupation of Paris (1940–1949). *Dance Research.* November, 218–257 [in English].

4. Ivanova, O. (2021). Kryla Ikara. 4 chervnia 2021. *Lokalna istoriia.* Retrieved from https://localhistory.org.ua/rubrics/artifact/krila-ikara/ [in Ukrainian].

5. Ivanova, O. (2021). "Ya tantsiuvav dlia svitu – a naiblyzhchi nikoly ne bachyly tsoho". – Serzh Lyfar. 15 kvitnia 2021. *Lokalna istoriia.* Retrieved from https://localhistory.org.ua/texts/statti/ia-tantsiuvav-dlia-svitu-a-naiblizhchi-nikoli-ne-bachili-tsogo/ [in Ukrainian].

6. Kuzminchuk, T. (2021). Ukrainskyi "Prometei" frantsuzkoho baletu. Serzh Lyfar. 7 kvitnia 2021. *Lokalna istoriia.* Retrieved from https://localhistory.org.ua/texts/statti/ukrayinskii-prometei-frantsuzkogo-baletu/ [in Ukrainian].

7. Nazarenko, M. (2025). Serzh Lyfar. Neimovirna tiazhkist buttia za hratsiinoiu lehkistiu rukhiv. 6 serpnia 2025. *Ukrinform.* Retrieved from https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3369412-serz-lifar-nejmovirna-tazkist-butta-za-gracijnou-legkistu-ruhiv.html [in Ukrainian].

8. Lifar, S. (1938). La Danse: les grands courant de la danse académique. Paris, Denoël [in French].

9. Teller, K. (2025). Istoriia zhyttia ukrainskoho «boha tantsiu» Serzha Lyfaria. 1 serpnia *Bazaar*. Retrieved from https://harpersbazaar.com.ua/culture/ art/istoriya-zhyttya-ukrayinskoho-boha-tantsyu-serzha-lyfarya/ [in Ukrainian].

SERGE LIFAR – A KYIV–BORN REFORMER OF FRENCH BALLET

Ariadna SOROKIVSKA-OBIKHOD

Hetman Petro Sahaidachny National Army Academy,
Department of Military History,
32 Heroes of Maidan Str., Lviv, Ukraine, 79026
email: ariadnasor@ukr.net

The figure of Serge Lifar is simultaneously outstanding and ambiguous because his name has become a symbol of the revival of classical ballet in France and the development of neoclassical choreography. However, his biography contains contentious chapters that continue to provoke discussion. On the one hand, he created a unique aesthetic and innovative productions, founded choreographic institutes, and left a significant artistic legacy. On the other hand, during the Nazi occupation of France, he collaborated with the German authorities or at least maintained extensive contacts, as indicated by archival materials examined by foreign researchers. Although Lifar was partially rehabilitated after the war, judicial procedures and public opinion cast a shadow of doubt on his moral responsibility.

Lifar's Ukrainian identity, which was both conscious and profound, adds special historical significance to his persona. He was not merely an émigré or a dancer but a person who consistently emphasized his connection to Ukraine and Kyiv, even when doing so was dangerous or politically risky.

Consequently, the study of Serge Lifar's legacy requires a balanced approach that recognizes his artistic contributions while critically analyzing his position during World War II. Such an inquiry seeks to understand the circumstances, motives, and limitations that shaped his decisions under occupation. The article analyzes both foreign and Ukrainian sources to reveal the multifaceted nature of this outstanding compatriot.

Keywords: Serge Lifar, Choreographer's Manifesto, Paris Opera, collaborationism, Kyiv-Born, Sergei Diaghilev.

Стаття надійшла до редколегії 29.09.2025 р.
Прийнята до друку 24.11.2025 р.
Опублікована 24.01.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2025. Вип. 27. С. 345–352
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 27. P. 345–352

УДК 793.03"20":[316.77:004.73/.77]
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.27.2025.345-352

СОЦІАЛЬНІ МЕРЕЖІ ЯК ІНСТРУМЕНТ БРЕНДИНГУ У ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Денис ЖОЛНА

ORCID: https://orcid.org/0009-0001-9041-560X
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра режисури та хореографії,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: denys.zholna@lnu.edu.ua

Проаналізовано специфіку соціальних мереж як головного інструменту брендингу у хореографічному мистецтві початку XXI ст. Показано, що саме цифрові платформи (Facebook, Instagram, TikTok, YouTube) стали одним із найефективніших каналів комунікації між хореографічними колективами, окремими митцями та їхньою аудиторією. Завдяки соціальним мережам забезпечено не лише швидке поширення інформації, а й створення можливостей для формування унікального іміджу та посилення емоційного зв'язку з глядачем. Проаналізовано механізми брендингу, що реалізуються через візуальні та інтерактивні формати: короткі відео, танцювальні флешмоби, стріми, колаборації з відомими брендами, створення фірмових рухів та "танцювальних челенджів". Визначено, що соціальні мережі сприяють підвищенню впізнаваності бренду як на рівні індивідуального хореографа, так і всього колективу чи мистецької інституції. Окрему увагу приділено феномену емоційного брендингу, посилення якого забезпечено пластичністю танцю, його невербальною виразністю та естетичною насиченістю. Показано, що завдяки алгоритмам соціальних мереж танцювальний контент характеризується значним вірусним потенціалом, унаслідок чого його розглядають як стратегічно важливий інструмент брендування у сфері мистецтва. Актуалізовано необхідність подальшого вивчення інтеграції хореографії у цифрові комунікації, оскільки в цьому напрямі поєднано мистецьку, соціокультурну та маркетингову складові.

Ключові слова: хореографія, мистецтво, танець, культура, соціальні мережі, брендинг, цифровий маркетинг, PR.

Постановка проблеми. У сучасних умовах соціальні мережі було визначено провідним комунікаційним каналом між брендом та його аудиторією. Якщо раніше для формування іміджу використовували традиційні медіа, то сьогодні головну роль у брендингу відведено цифровим платформам. Особливо актуально це для сфери хореографічного мистецтва, яке завдяки своїй візуально-динамічній природі органічно вписується у формат соціальних мереж. Водночас існує проблема недостатнього дослідження специфіки використання соціальних мереж для побудови бренду у хореографії. Потреба в науковому аналізі полягає у визначенні механізмів ефективної інтеграції

© Жолна Денис, 2025

танцювального мистецтва у цифровий брендинг та оцінці їхнього впливу на сприйняття і впізнаваність.

Аналіз попередніх досліджень. Проблематика взаємодії хореографії та комерційних практик, зокрема реклами й брендингу, останніми роками отримала помітний розвиток у дослідженнях медіакультури та хореографії. Колін Данаган (Colleen T. Dunagan) у монографії "Consuming Dance: Choreography and Advertising" досліджує функціонування танцю в рекламних наративних структурах і використання хореографічних елементів для конструювання ідентичностей брендів у візуальних комунікаціях; авторка поєднує семіотичний аналіз з медіа-історією, показуючи, що хореографія в рекламі – це не лише естетичний метод, а й ресурс для виробництва культурного сенсу. У контексті цифрових технологій і практик хореографічної творчості важливий внесок зроблено низкою досліджень, в яких проаналізовано роль інструментів цифрового мистецтва і платформ у трансформації хореографічної практики. У збірнику та статтях з проблем цифрових технологій у хореографії зазначено, що завдяки цифровим медіа (відео, стріми, редагування, алгоритмічне розповсюдження) змінюється як процес створення танцю, так і його рецепція – як рефлексій щодо часу/простору, так і нових форматів "короткого відео", завдяки яким хореографія стає більш доступною та вірусною. Згідно з результатами досліджень засвідчено технологічні та естетичні трансформації хореографії в цифровому середовищі, що безпосередньо релевантно для брендингу у соцмережах. У практико-орієнтованих дослідженнях соціальних медіа у хореографічній практиці (зокрема розділ Sophy Smith "Social Media and Choreographic Practice") акцентовано на тому, що соціальні платформи розглядають не лише як канал поширення вже створених перформансів, а й середовище колаборацій, ко-творення і експериментальних форматів: флешмоби, челенджі, відкриті реконструкції рухів, дистанційні колаборації між виконавцями. Smith відмічає, що з розвитком соціальних мереж змінюються також методи створення та репетиції хореографії, а також з'являються нові критерії успіху (видимість, залучення, вірусність). Це має прямі наслідки для брендингу, оскільки внаслідок трансформації практик з'являються нові можливості для формування айдентики та аудиторних зв'язків.

Мета статті – визначити роль соціальних мереж як інструменту брендингу у хореографічному мистецтві та дослідити механізми їхнього впливу на формування бренду, емоційного зв'язку з аудиторією та підвищення впізнаваності.

Завдання дослідження – розглянути соціальні мережі як простір для візуальної та емоційної комунікації брендів у хореографії, проаналізувати роль відеоконтенту, флешмобів та інтерактивних форматів у створенні айдентики; дослідити специфіку використання традиційної та сучасної хореографії у цифровому брендингу; визначити особливості формування емоційного брендингу через соціальні платформи та окреслити перспективи подальшого розвитку цифрового брендингу у хореографічному мистецтві.

Виклад основного матеріалу. Хореографічне мистецтво традиційно було пов'язане зі сценою, театром чи фестивалем, де взаємодія між митцем та аудиторією відбувалася безпосередньо. На початку XXI ст. відбувається поступова міграція мистецьких практик у цифрове середовище. Завдяки появі YouTube у

2005 р., а згодом Instagram у 2010 р. та TikTok у 2016 р. відкрились нові можливості для презентації танцю. Танцювальні практики є особливо адаптивними до форматів короткого відео, що стало причиною їхньої високої популярності у віртуальному просторі. Як зазначає Sophy Smith, соціальні платформи змінили саму природу хореографії, зробивши її процесом взаємодії та комунікації, де межі між постановником, виконавцем і глядачем стають умовними [4, с. 420–427]. Таким чином, соціальні мережі функціонують не лише як канал трансляції мистецтва, а й як простір його творення та співучасті, що безпосередньо пов'язано з брендингом і формуванням іміджу [1, с. 272; 10, с. 336]. У брендингу важливу роль відіграє візуальна айдентика – сукупність елементів, які формують упізнаваний образ. У соціальних мережах це – візуальна стилістика профілю, фірмові рухи, кольорова гама костюмів, характерні локації або особливий спосіб монтажу відео [7, с. 45–47]. Дослідження показують, що цифрові технології створюють феномен "цифрової тілесності", де тіло стає віртуальним знаком і носієм айдентики [6, с. 526]. Для хореографічних колективів це означає, що навіть невеликий танцювальний фрагмент може стати символом бренду, який легко впізнають користувачі соціальних мереж. Наприклад, короткі послідовності рухів часто стають основою для танцювальних челенджів у TikTok, що інтегрує мистецтво у комунікаційні стратегії брендів. Емоційним брендингом передбачено побудову зв'язку між брендом та аудиторією на основі почуттів, а не лише раціональних аргументів. Хореографію, завдяки своїй невербальній природі, розглядають як потужний інструмент створення емоційних асоціацій.

Якщо розглядати невербальні форми комунікації, зокрема рух, вони викликають стійкі емоційні реакції та впливають на прийняття рішень. У маркетинговій практиці танець часто використовують як візуальний маркер динаміки, енергії та творчості [3, с. 274; 2, с. 72]. У сучасному цифровому середовищі хореографи та танцівники дедалі частіше використовують соціальні мережі для створення власного бренду. Досвід успішних танцювальних інфлюенсерів засвідчує, що головним елементом успіху є поєднання унікального стилю, послідовності та емоційної виразності. Наприклад, Kaycee Rice поєднує урбаністичну хореографію та емоційний сторітелінг, що дає їй змогу будувати глибокий зв'язок з аудиторією через Instagram, YouTube та TikTok. Її приклад свідчить, що індивідуальність і виразність у танці формують основу персонального бренду. Інша танцівниця, Nicole Laeno, поєднує хореографію з контентом про стиль життя, що дає їй можливість залучати ширшу аудиторію. Вона підтримує виразну візуальну стилістику, доброзичливу атмосферу та регулярність публікацій, що зміцнює лояльність підписантів і формує впізнаваний образ. Aliya Janell відома своїми хореографічними постановками на підборах, завдяки яким підкреслює впевненість, силу та самовираження. Її бренд, танцювальна школа Queens N' Lettos, демонструє, що успішний танцювальний корпоративний знак ґрунтується не лише на візуальності, а й на чіткому посланні, яке резонує з аудиторією.

Спільними рисами успішних танцювальних інфлюенсерів визнано конкретні аудиторії, підтримку візуальної та емоційної послідовності, регулярну взаємодію з користувачами, поєднання виступу з особистою історією та формування бренду навколо цілісного послання. Такий підхід дає змогу не лише

демонструвати мистецтво танцю, а й створювати активну спільноту, де глядачі стають співтворцями контенту, наприклад, через участь у флешмобах і челенджах.

Загалом досвідом цих танцювальних брендів підтверджено ефективність соціальних мереж для розвитку персонального бренду хореографа, глобальної популяризації танцю та формування емоційної взаємодії з аудиторією.

Інтерактивність соціальних мереж виділено як одну з основних відмінностей порівняно з традиційними медіа. Глядач стає не пасивним споживачем контенту, а співтворцем. Ефект "масового театру", у якому кожен може стати виконавцем, створюють танцювальними флешмобами, TikTok-челенджами та колабораціями на платформах Instagram Reels. У брендингу це означає, що танцювальні рухи можуть бути не лише контентом, а й інструментом залучення споживачів до активної взаємодії з брендом. Завдяки соціальним мережам підсилюється диференціація брендів за стилістичними ознаками танцю. Класичний балет асоціюється з елітарністю, статусом та культурною спадковістю. Сучасний танець сигналізує інноваційність, гнучкість і відкритість до експериментів, тоді як хіп-хоп і вуличні стилі асоціюються з енергією, молодіжністю, свободою. Своєю чергою народними танцями підкреслено автентичність і культурну ідентичність. Танець у глобалізованому світі розглядають як форму культурної ідентичності, завдяки якій відбувається налагодження брендами контаків із різними аудиторіями. Таким чином, вибір танцювального стилю в соціальних мережах стає стратегічним інструментом позиціонування.

Успіх танцювального брендингу у соцмережах значною мірою визначають відповідними алгоритмами платформ. TikTok та Instagram надано перевагу коротким відео з високим рівнем взаємодії (вподобання, коментарі, поширення), що створює умови для вірусного поширення танцювальних трендів. Як зазначено у збірнику "*Issues in Digital Dance"*, танець у цифровому середовищі набуває нових форм існування, коли алгоритми стають невидимими кураторами контенту. Це означає, що бренди можуть отримати значний ефект від хореографічного контенту навіть без великих фінансових вкладень, якщо відео відповідає логіці алгоритмічного поширення. Крім корпоративного брендингу, у соціальних мережах створюють умови для формування персонального бренду хореографа. Успішними прикладами продемонстровано, що популярні танцівники можуть стати культурними інфлюенсерами, чиї особисті сторінки стають платформами для комерційних колаборацій. Цей процес відповідає концепції "публічної хореографії", де тіло виконавця розглядають як носія символічного капіталу. Для брендів співпрацею з хореографами-інфлюенсерами забезпечено доступ до нових аудиторій, особливо молодіжних, що активно споживають контент у TikTok та Instagram. Соціальні мережі також трансформують традиційні формати хореографічних фестивалів і конкурсів. Завдяки онлайн-трансляції, гібридній події та інтерактивним марафонам створюється можливість для брендів розширення своєї присутності в культурному просторі. Цифрові платформи забезпечують нові можливості для залучення глядачів, які не мають змоги фізично відвідувати вистави. Це особливо актуально в умовах глобальних викликів, таких як пандемія COVID-19, коли соціальні мережі стали єдиним каналом доступу до мистецьких подій.

У цифрову епоху соціальним мережам відведено роль одного з головних інструментів розвитку та популяризації хореографічного мистецтва. Завдяки їм хореографи й танцюристи мають змогу демонструвати свої роботи глобальній аудиторії, долаючи обмеження фізичного простору та часу. Через платформи на кшталт Instagram, TikTok і YouTube створюються нові формати перформансу, в яких поєднуються традиційні танцювальні техніки, цифрові ефекти та інтерактивність із глядачем.

Швидке поширення танцювальних трендів, колаборацій між митцями з різних країн та обмін творчими ідеями забезпечується соціальними мережами. Для хореографа ці платформи постають не лише каналом комунікації та просування власного бренду, а й середовищем, у межах якого проводять експерименти з формою та змістом танцю. Короткі відеоформати, вертикальний екранний простір й алгоритмічне просування контенту зумовлюють створення нових хореографічних форматів, адаптованих до сучасного цифрового споживання.

Крім того, через соціальні мережі відбувається вплив на сприйняття хореографії, оскільки глядач стає активним учасником процесу: через лайки, коментарі, повторні перегляди та створення власних відеореміксів він модифікує художнє середовище. У цьому сенсі цифрова комунікація не лише демонструє танець, а й змінює способи його створення, сприйняття та взаємодії, відкриваючи нові перспективи для розвитку мистецтва танцю в умовах глобалізованого інформаційного середовища. Соціальні мережі функціонують не лише як канал демонстрації танцю, а й як простір, у якому відбувається формування нових стратегій розвитку хореографії як мистецтва. Завдяки алгоритмічному поширенню контенту танцюристи можуть швидко отримувати зворотний зв'язок від аудиторії, що стимулює експерименти з хореографічними формами та інтерпретаціями. Це створює особливий тип "діалогу" між митцем і глядачем, де цифрове середовище постає не лише платформою для спостереження, а також активним учасником художнього процесу.

Сьогодні соціальні мережі – це потужний інструмент для сприяння глобалізації танцю: митці з різних культур можуть легко обмінюватися стилями, ідеями та техніками, що веде до виникнення нових міждисциплінарних жанрів. Наприклад, короткі відео на TikTok стимулюють створення танцювальних мініперформансів, які поєднують елементи класичного балету, сучасного танцю та вуличних стилів, часто синхронізованих із популярною музикою. Інший важливий аспект – персональний бренд хореографа. У соціальних мережах забезпечується не лише демонстрація робіт, а й формування художньої ідентичності, стилістичних уподобань та комунікаційного образу митця. У цьому сенсі цифрове середовище стає інструментом самоідентифікації та професійного просування, одночасно впливаючи на естетику та структуру створюваних перформансів. У соціальних мережах відбувається трансформація хореографічного мистецтва, що зумовлює нові можливості для експериментів, інтерактивності та глобальної взаємодії, водночас ставлячи питання про авторство, інновації та роль глядача у процесі створення танцю.

Висновки. Загалом соціальні мережі у XXI ст. перетворилися на стратегічний інструмент брендингу у хореографічному мистецтві. Їхня специфіка полягає у поєднанні візуальної виразності танцю, його емоційного

впливу та алгоритмічних можливостей цифрових платформ. Хореографія органічно інтегрується у цифровий брендинг, оскільки в ній поєднано невербальну комунікацію, естетику та динамічність, що ідеально відповідає форматам TikTok, Instagram та YouTube. У соціальних мережах формується простір для розбудови унікальної айдентики як індивідуальних митців, так і колективів. Фірмові рухи, стилістика постановок і візуальний стиль профілю стають аналогами логотипу й корпоративних кольорів у класичному брендингу. Своєю чергою, емоційний брендинг у хореографії реалізується через тілесність, ритм і експресію танцю, що забезпечує глибший контакт зі споживачами та формує тривалу лояльність. Завдяки інтерактивності, наявній у соціальних мережах у вигляді челенджів, флешмобів та колаборацій, відбувається перетворення аудиторії з пасивних спостерігачів на активних співтворців бренду, що значно підсилює ефект комунікації. Також варто згадати й стильові відмінності танцю як маркерів позиціонування бренду: класичний балет асоціюється з елітарністю та спадковістю, тоді як сучасні стилі символізують креативність, інноваційність і молодіжність. Алгоритми, наявні в соціальних мережах, допомагають поширенню танцювального контенту, що дає можливість танцювальним колективам досягати високої впізнаваності з мінімальними фінансовими витратами.

Список використаної літератури та джерел

1. Скиба Ю. Шлях ексклюзивності танцювальної компанії “Батшева” у культурі сучасного танцю XXI століття. Сучасне хореографічне мистецтво: підгрунтя тенденції перспективи розвитку : навч.-метод. посібник. Львів, 2020.

2. Голдрич О. Методика роботи з хореографічним колективом : посібник для студентів-хореографів навчальних закладів України I–II рівнів акредитації. Вид. 2-ге, випр. і доповн. Львів : СПОЛОМ, 2007. 72 с.

3. Лань О. Аспекти створення колективного творчого продукту – хореографічної вистави Scientific and pedagogical internship “Europian educational values and ways to improve culture and arts education” : Internshiph proceedings, September 6 – October 17, 2021. Wloclavek, Republic of Poland : Baltija Publishing, 2021.

4. Smith S. Social Media and Choreographic Practice. In: Dodds S. (ed.). The Routledge Dance Studies Reader. London : Routledge, 2016. S. 420–427.

5. Mizz i. P. Art as a Political Choreography through Social Media. University of Malta. 2015. 28 s.

6. Butterworth J. Wildschut L. (eds.). Contemporary Choreography: A Critical Reader. London : Routledge, 2018. 526 s.

7. Issues in Digital Dance: Technology, Performance and Bodies. Digital Dance Research Network. 2022. 112 s.

8. Cross E. S., Hamilton A. F., Grafton S. T. Building a motor simulation de novo: Observing dance by expert dancers. *NeuroImage*. 2006. Vol. 31, No 3. 1257–1267.

9. Dunagan C. T. Consuming Dance: Choreography and Advertising / C. T. Dunagan. New York : Oxford University Press, 2017. 256 s.

10. Менеджмент соціокультурної діяльності : кол. монографія / О. Козаренко, В. Пасічник, Ю. Чекан, О. Плахотнюк, Г. Карсь та ін. Львів : Растр-7, 2018. 208 с.

11. Вілер А. Ідентичність бренду. Базові рекомендації щодо створення фірмового стилю. Київ : КМ-БУКС, 2020. 336 с.

12. Броско Ю. Brand Legend. 7 ефективних моделей для опису бренду. Робочий блокнот. Київ : Вид-во книг Юлія Броско, 2019. 120 с.

13. Деркач О., Кузьміна А. Методичні підходи до формування бренд-орієнтованої системи управління підприємством. *Проблеми системного підходу в економіці*. № 5(79). 2020.

14. С. Бейлі Е. Мілліган. Міфи про брендинг. Харків : Фабула, 2020.

15. Курбан О. Соціальні мережі як інструмент у галузі PR. *Вісник Книжкової палати.* 2014. № 10. С. 45–47.

16. Довбуш О. Методи та підходи до використання відеоконтенту в соціальних медіа. *Підприємництво та інновації*. 2023. Вип. 27. С. 94–97.

References

1. Skyba, Yu. (2020). The Path of Exclusivity of the Batsheva Dance Company in the Culture of Contemporary Dance of the 21st Century. In: Modern Choreographic Art: Background, Trends, Prospects of Development: Study Guide. Lviv.

2. Holdrych, O. (2007). Methods of Working with a Choreographic Ensemble: A Manual for Choreography Students of Educational Institutions of Ukraine of I–II Accreditation Levels. 2nd ed., rev. and enl. Lviv: SPOLOM.

3. Lan, O. (2021). Aspects of Creating a Collective Creative Product – a Choreographic Performance. In: Scientific and Pedagogical Internship "European Educational Values and Ways to Improve Culture and Arts Education". Internship Proceedings, September 6 – October 17. Wloclawek, Republic of Poland: Baltija Publishing.

4. Smith, S. (2016). Social Media and Choreographic Practice. In: Dodds, S. (ed.). The Routledge Dance Studies Reader. London: Routledge, 420–427.

5. Mizzi, P. (2015). Art as a Political Choreography through Social Media. University of Malta.

6. Butterworth, J., Wildschut, L. (eds.). (2018). Contemporary Choreography: A Critical Reader. London: Routledge.

7. Issues in Digital Dance: Technology, Performance and Bodies. Digital Dance Research Network. 2022.

8. Cross, E. S., Hamilton, A. F., Grafton, S. T. (2006). Building a motor simulation de novo: Observing dance by expert dancers. *NeuroImage*, 31, 3, 1257–1267.

9. Dunagan, C. T. (2017). Consuming Dance: Choreography and Advertising. New York: Oxford University Press.

10. Kozarenko, O., Pasichnyk, V., Chekan, Yu. et al. (2018). Management of Socio-Cultural Activities: Collective Monograph. Lviv: Rastr-7.

11. Wheeler, A. (2020). Brand Identity: Basic Guidelines for Creating a Corporate Style. Kyiv: KM-BOOKS.

12. Brosko, Yu. (2019). Brand Legend: 7 Effective Models for Describing a Brand. Workbook. Kyiv: Julia Brosko Publishing.

13. Derkach, O., Kuzmina, A. (2020). Methodical approaches to the formation of a brand-oriented enterprise management system. *Problems of the Systemic Approach in Economics*, 5(79).

14. Milligan, A., Bailey, S. (2020). Brand Myths. Kharkiv: Fabula.

15. Kurban, O. (2014). Social networks as a tool in the field of PR. *Bulletin of the Book Chamber*, 10, 45–47.

16. Dovbush, O. (2023). Methods and approaches to the use of video content in social media. *Entrepreneurship and Innovation, 27,* 94–97.

SOCIAL MEDIA AS A BRANDING TOOL IN CHOREOGRAPHIC ART

Denys ZHOLNA

Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Direction and Choreography,
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: denys.zholna@lnu.edu.ua

This article provides an analysis of the specifics of social networks as a primary branding tool in choreographic art during the early 21st century. It is established that digital platforms such as Facebook, Instagram, TikTok, and YouTube have emerged as highly effective communication channels between choreographic ensembles, individual artists, and their respective audiences. The use of social networks ensures not only the rapid dissemination of information but also the creation of a unique brand image while strengthening the emotional connection with the viewer.

The branding mechanisms implemented through visual and interactive formats are examined, specifically focusing on short videos, dance flashmobs, live streams, collaborations with prominent brands, and the creation of signature movements or dance challenges. It is determined that social networks contribute to increased brand recognition at the level of the individual choreographer as well as the entire collective or artistic institution. Special attention is paid to the phenomenon of emotional branding, which is enhanced by the plasticity of dance, its non-verbal expressiveness, and its aesthetic richness.

The study demonstrates that dance content possesses significant viral potential due to social media algorithms, which positions it as a strategically important branding tool within the artistic sphere. Furthermore, a distinction is made between the effects of traditional and modern choreography in digital spaces, where classical forms evoke ideas of elegance and cultural heritage while modern styles are associated with creativity and dynamism. The research emphasizes the necessity of further studying the integration of choreography into digital communications because this direction synthesizes artistic, socio-cultural, and marketing components.

Keywords: choreography, art, dance, culture, social media, branding, digital marketing, PR.

Стаття надійшла до редколегії 29.09.2025 р.
Прийнята до друку 24.11.2025 р.
Опублікована 24.01.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2025. Вип. 27. С. 353–369
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 27. P. 353–369

УДК 930.2:[793.3.072.2:39](477)"19"(092)
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.27.2025.353-369

ЖИТТЄВИЙ ШЛЯХ, МИСТЕЦТВОЗНАВЧА ТА ЕТНОЛОГІЧНА СПАДЩИНА РОМАНА ГАРАСИМЧУКА (1900–1976): ІСТОРІОГРАФІЧНИЙ ОГЛЯД

Валентин ЛЯШЕНКО

ORCID: https://orcid.org/0009-0009-8647-8884
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра режисури та хореографії,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: Valentyn.Liashenko@lnu.edu.ua

Уперше комплексно проаналізовано історіографію дослідження життєвого шляху та наукової спадщини етнолога та мистецтвознавця Романа Гарасимчука (1900–1976) упродовж 90-х – початку 2020-х років, оскільки без цього важко уявити як подальші спеціальні дослідження про цю видатну постать української науки, так і використання у сучасних наукових працях її значного фактичного та теоретичного матеріалу (передусім на ниві дослідження народних танців українців). *Мета роботи* – визначити комплексний аналіз спеціальних наукових статей, монографій та енциклопедичних видань, де подано інформацію про постать Р. Гарасимчука, його наукову спадщину або матеріали про нього, інтегровані до ширшої наукової проблематики. *Формування завдання дослідження*. На основі проведеного комплексного аналізу наукових публікацій визначено конкретні етапи у дослідженні біографії та наукового доробку вченого на ниві етнології та мистецтвознавства, чинники, які сприяли зростанню зацікавленням непересічною особистістю у середовищі сучасних українських науковців різного профілю. Проаналізовано стан вивчення окремих етапів та сторінок життєвого шляху Р. Гарасимчука та різних напрямів його наукових зацікавлень. *Методологія дослідження* ґрунтується на використанні принципів об'єктивності, комплексності та історизму під час аналізу публікацій, з'ясуванні деяких чинників, виділенні конкретних тенденцій, а також порівняльно-типологічного методу та методу компонентного аналізу для виділення подальших перспектив та конкретних завдань в дослідженні біографії та наукового спадку вченого. *Наукова новизна роботи* полягає у тому, що виділено три важливі етапи для повернення імені вченого та його наукової спадщини в сучасну українську науку, з'ясовано чинники, наявність яких визначила можливість такого розвитку. Показано, що найбільш докладну характеристику його біографії подано у статтях Х. Маковецької, Р. Кирчіва та С. Павлюка. Попри широкий спектр наукових зацікавлень ученого, головне місце в його наукових студіях відведено народним танцям; відповідно, увагу сучасних дослідників найбільшою мірою зосереджено саме на цьому аспекті його наукової спадщини. З-поміж праць, де матеріали Р. Гарасимчука про народні танці використовують як цінне джерело для компаративістських студій, передусім виділено монографію А. Нагачевського про побутові танці українців Канади та праці Н. Марусик. Засвідчено, що комплексне використання наукової спадщини Р. Гарасимчука в сучасних наукових студіях неможливе

© Ляшенко Валентин, 2025

без комплексного дослідження його життєвого шляху та наукової спадщини. На основі детальної характеристики історіографії окреслено першочергові завдання для вивчення його життєвого шляху та наукової спадщини, в підсумку яких передбачено підготовку комплексного монографічного дослідження.

Ключові слова: хореографічна культура, народні танці, Роман Гарасимчук, етнологія, мистецтвознавство, історіографія, біографістика.

Постановка проблеми. Упродовж 30–60-х років ХХ ст. одним із нечисленних професійних дослідників народних танців українців був етнолог та мистецтвознавець Роман Гарасимчук. Його становлення та діяльність як професійного вченого пов'язано з низкою провідних освітніх та наукових осередків Львова зазначеного періоду: кафедри етнології Університету Яна Казимира у Львові та Етнологічного інституту при ній, Етнографічної комісії та Культурно-історичного музею Наукового товариства імені Тараса Шевченка в умовах польської окупації Галичини (в цей період він захистив докторську роботу та опублікував польською мовою монографію про гуцульські танці [32], яка досі є його найвідомішою працею), а згодом з Державним етнографічним музеєм (1940–1944, 1948–1951), Державним музеєм художньої промисловості (далі – ДМХП) (1945–1947), Львівським відділом Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР (1946–1948), Інститутом суспільних наук АН УРСР (далі – ІСН; нині – Інститут українознавства НАН України ім. І. Крип'якевича) (1951–1955), Українським державним музеєм етнографії та художнього промислу АН УРСР (далі – УДМЕХП) (1955–1970). У період радянської та німецькою окупації він був залучений до реалізації низки знакових наукових проєктів (передусім "Атласу матеріальної культури західних областей України", оскільки був автором цього проєкту). У 1957 р. Р. Гарасимчук захистив кандидатську дисертацію з мистецтвознавства на тему "Розвиток народного хореографічного мистецтва радянського Прикарпаття. Дослідження гуцульських танців" через відсутність у радянський період офіційного визнання докторського наукового ступеня, здобутого в умовах міжвоєнної Польщі. Надалі він працював над комплексним дослідженням про народні танці українців Карпат, яке планував захистити як докторську дисертацію, проте з різних суб'єктивних причин Р. Гарасимчуку не вдалося реалізувати цей задум, а основна частина унікальних для української науки досліджень вченого 50–60-х років ХХ ст. про танці гуцулів, бойків, лемків, мешканців Західного Поділля (Тернопільщини) та рівнинної частини Львівщини залишилася у рукописах. Саме останній момент значною мірою зумовив те, що впродовж 50–80-х років не було жодної спеціальної публікації про біографію та наукову спадщину Р. Гарасимчука. Фрагментарні згадки про нього упродовж радянського періоду наявні лише в поодиноких історіографічних працях та звітах про роботу згаданих львівських осередків.

Не знайдемо згадок про нього й у переважній більшості довідкових та енциклопедичних видань радянського періоду, в окремих історіографічних працях. Його імені не знайдемо в жодному з радянських енциклопедичних та довідникових видань, за винятком хіба що бібліографічного покажчика

публікацій науковців тодішнього УДМЕХП (1975), де наявні короткі відомості про його працю в музеї на посаді завідувача відділу мистецтва, захист кандидатської дисертації та перелік наукових публікацій за той період (12 позицій) [2, с. 62–64, 91].

Формування завдання дослідження. На основі проведеного комплексного аналізу наукових публікацій про Р. Гарасимчука визначено конкретні етапи у дослідженні біографії та наукової спадщини вченого на ниві етнології та мистецтвознавства, а також чинники, у межах дії яких простежується зростання зацікавленням цією неперсічною особистістю у середовищі сучасних українських науковців різного профілю. Проаналізовано стан вивчення окремих етапів та сторінок життєвого шляху Р. Гарасимчука, а також різних напрямів його наукових зацікавлень.

Методологія дослідження ґрунтується на використанні принципів об'єктивності, комплексності та історизму під час аналізу публікацій, з'ясуванні деяких чинників, виділенні певних тенденцій, а також методів – порівняльно-типологічному та компонентного аналізу – для виділення подальших перспектив та конкретних завдань у дослідженні біографії та наукового спадку вченого.

Виклад основного матеріалу. Перший етап повернення імені Р. Гарасимчука окреслено раннім періодом незалежності України, впродовж якого відомості про унікального дослідника епізодично введено до наукового дискурсу, а його опубліковані та рукописні матеріали використовували в народознавчих студіях. Саме на початку 90-х років минулого століття львівська дослідниця Л. Сабан опублікувала кілька розвідок методологічного характеру, де обґрунтувала завдання комплексного дослідження народного танцю як цілісної системи з трьома основними складовими (пластика, музика та слово). У своїх працях вона використовувала як теоретичні напрацювання Р. Гарасимчука, так і зібраний ним багатий фактичний матеріал [24; 25].

Окремою групою варто виділити сучасні публікації, в яких рукописні та опубліковані матеріали Р. Гарасимчука використовують суто як надійне джерело для порівняльних студій. Тут передусім треба виокремити низку публікацій сучасного канадського ученого українського походження А. Нагачевського. Матеріали в підрадянській Україні він збирав ще у 80–81 рр. за сприяння Товариства "Україна", коли навчався за стипендійною програмою на кафедрі хореографії Київського інституту культури. Проте тоді йому не дозволили вивчати архівні фонди народознавчих осередків, ні тим більше проводити польові дослідження. Натомість на основі спілкування з К. Василенком у Києві та Б. Медвідським у Канаді він визначився із темою своєї магістерської роботи "Первісні форми побутових танців українців Смокі-Лейк (Альберта) та Сван Плейн (Саскачеван)", яку успішно захистив 1985 р. в рамках Програми українського фольклору[1] на відділі славістичних та східноєвропейських студій при Альбертському університеті (м. Едмонтон, Канада). У ній автор спробував показати зв'язки канадських українців з

[1] У Канаді це поняття трактують значно ширше, ніж в українській науці, та, крім усної народної творчості, охоплює ще й традиційну матеріальну та духовну культуру.

етнічною Батьківщиною крізь призму комплексного аналізу репертуару побутуючих у двох поселеннях близько 50-ти танців, 32 з яких були привезені першими емігрантами ще з підавстрійської України, а решту засвоїли вже у новій країні. Тоді з порівняльною метою молодий дослідник використав низку публікацій про українські народні танці, зокрема польськомовну монографію Р. Гарасимчука про гуцульські хореографічні форми. Згодом 1991 р. у тому ж університеті він захистив докторську дисертацію на тему "Коломийки. Мінливість та різноманітність канадського українського танцю" (англ. мовою; 764 с.) [20, с. 15–17].

Після відновлення незалежності України А. Нагачевський ще неодноразово відвідував історичну Батьківщину, де взяв участь у кількох експедиціях західноукраїнськими теренами зі співробітниками Інституту народознавства НАН України (1992), а згодом із Л. Сабан (1992 та 1995). В цей період хореолог ґрунтовно ознайомився в архіві згаданого інституту з рукописами праць Р. Гарасимчука про танці лемків, жителів Львівщини та Західного Поділля [20, с. 17]. 2001 р. у Києві опублікували монографію А. Нагачевського "Побутові танці канадських українців" [20], в основу якої було покладено його магістерську роботу. Щоправда, останню він доповнив окремими новими порівняльними матеріалами, передусім почерпнутими з рукописних праць Р. Гарасимчука про народні танці Львівщини та Західного Поділля, що значно збагатило зміст роботи. В зазначеній книзі бачимо й оглядову характеристику опублікованого на той момент та збереженого в архіві наукового доробку В. Гарасимчука [20, с. 36–38], яку канадський фахівець завершив твердженням, що *"завдяки науковому рівню, насиченості деталями та історичними коментарями, роботи Р. Гарасимчука є дуже цінним джерелом для порівняння танцювальних форм у Західній Канаді"* [20, с. 38].

Про наступний етап повернення його імені в українську науку можемо стверджувати 2000 р., коли з нагоди 100-літнього ювілею з дня народження вченого науковці Інституту народознавства НАН України (прямого спадкоємця УДМЕХП) вирішили присвятити його пам'яті останній номер друкованого органу інституту – "Народознавчих зошитів", де було вміщено кілька вагомих матеріалів із характеристикою його біографії та наукової спадщини.

Невеликий біографічний нарис на основі особової справи вченого в архіві інституту та окремих власних спогадів підготував молодший колега Р. Гарасимчука – Микола Моздир (1928–2018) [19]. Автор подав короткі відомості про навчання майбутнього хореолога в консерваторії та університеті, його взаємини з Іваном Крип'якевичем. Чи не вперше М. Моздир сформулював тезу, що за повоєнне десятиліття дослідник народних танців вимушено змінив п'ять посад в чотирьох установах, яку згодом повторила низка інших авторів (щоправда, по-перше, назви окремих установ подано не зовсім коректно, по-друге, потребують уточнення на основі відповідних наказів керівників зазначених інституцій періоди, впродовж яких Р. Гарасимчук там працював). Також автор проаналізував окремі документи з особової справи вченого (насамперед відгук І. Крип'якевича на його праці про традиційну культуру гуцулів та поліщуків), виокремив його "*синтетичний підхід до вивчення явищ української культури*", який свого часу був характерний і для видатного мистецтвознавця першої чверті

ХХ ст. Д. Щербаківського (1877–1927); окреслив широчінь його наукових інтересів у 50–60-х роках ХХ ст., констатувавши, що їхньою "душею" залишалася народна хореографія. Наприкінці ж статті ще поділився окремими спогадами про спільну працю з Р. Гарасимчуком на відділі народного мистецтва УДМЕХП упродовж 1960–1962 рр. З-поміж недоліків цієї публікації відмітимо те, що на основі автобіографій Р. Гарасимчука другої половини 40-х – початку 50-х повоєнних років М. Моздир згадав про його кількамісячну службу в австрійському війську 1918 р. [19, с. 308], якої насправді не було, адже дослідник народних танців навмисне вказав цей недостовірний факт, щоб приховати від радянського режиму свою службу у лавах УГА в 1918–1919 рр.

Значно більшу наукову вагу становить ґрунтовна стаття близької родички Р. Гарасимчука – Христини Маковецької, яка в той час працювала художником-реставратором Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького [15]. На основі використання матеріалів домашнього архіву вченого, окремих опублікованих праць, спогадів його племінника З. Паламаря зі США авторка доволі докладно змалювала основні віхи його біографії: сім'я та її роль у національному вихованні хлопця, формуванні його музикознавчих зацікавлень; навчання в університеті, взаємини з професором А. Фішером (1889–1943); діяльність на ниві дослідження та популяризації культурно-історичної спадщини наприкінці 30-х років минулого століття; досвід використання картографічного методу; його переїзд у с. Щутків на Любачівщині 1944 р. та репресії з боку польської комуністичної влади 1945 р.; підготовка "Атласу матеріальної культури західних областей України"; захист кандидатської дисертації та подальші студії над народними танцями; його діяльність як організатора та консультанта численних творчих колективів народної музики, пісні та танцю. Х. Маковецька спробувала окреслити весь спектр його наукових зацікавлень, головним пунктом якого однозначно визнала саме народні танці. Досі ця публікація залишається чи не єдиною, де хоча б згадано про діяльність Р. Гарасимчука у період німецької окупації, працю в ІСН у першій половині 50-х років ХХ ст., викладання у Львівському університеті в 1948–1953 рр. Водночас з-поміж інституцій, у яких працював мистецтвознавець, авторка не згадала про ДМХП. До статті було додано унікальний ілюстративний ряд: світлини з ріднею та різними моментами професійної діяльності вченого, оригінали документів та фрагменти публікацій.

Також сюди увійшли невеликі спогади професора Р. Кирчіва (1930–2018) про його кілька зустрічей із Р. Гарасимчуком: спершу під час написання колективної монографії з історії та культури західноукраїнських земель у 60-х роках, а згодом у середині 70-х років минулого століття із метою переконати вченого-пенсіонера допомогти підготувати до друку рукопис його праці про народні танці українців (на жаль, тоді ці спроби не дали бажаного результату) [11]. Свої спогади він підсумував тезою, що в невеселій історії дослідження Р. Гарасимчука про народні танці українців Карпат *"і сумна доля автора – українського інтелігента, вченого, унікального дослідника, який не зміг зреалізуватися в умовах тоталітарного більшовицького режиму"* [11, с. 1129], та вкотре закликав повернутися до наукової спадщини вченого. Зрештою, як побачимо далі, не знайшовши більше фахових ентузіастів, Роман

Федорович самотужки зробив дуже багато для повернення імені вченого в українську науку.

Також у ювілейному випуску "Народознавчих зошитів" було вміщено ще кілька цінних джерельних матеріалів про Р. Гарасимчука: збережений в його архіві проєкт створення у Львові скансену (1945 р.) (тут вчений був одним зі співавторів) [22]; відгуки та рецензії на його праці, написані впродовж 1956–1963 рр. авторитетними мистецтвознавцями та композиторами (О. Кульчицькою, А. Кос-Анатольським, М. Гембаровичем та П. Вірським) під час підготовки до друку його окремих книг про народні танці [23] (вони є цінним джерелом для вивчення історії та методології написання згаданих праць).

Лише на початку XXI ст. були опубліковані перші енциклопедичні статті про Р. Гарасимчука. Зокрема, 2002 р. у довідковому виданні П. Арсенича (1934–2017) та І. Пелипейка (1928–2006) "Дослідники та краєзнавці Гуцульщини" бачимо короткі відомості про Р. Гарасимчука як автора двох праць про полонинське господарство та гуцульські танці кінця 30-х років, щоправда, тут він зазначений як "польський етнограф" [1, с. 55].

Натомість на високому фаховому рівні написано ще дві статті авторства професора Р. Кирчіва, що були вміщені в "Енциклопедії сучасної України" [10] та "Малій енциклопедії українського народознавства" [9]. Зокрема, в останній автор більше зосередив увагу на різних аспектах наукової діяльності вченого, проєктах, до реалізації яких він був залучений. Щоправда, в обох статтях нічого не згадано про діяльність Р. Гарасимчука в період німецької окупації та працю в ІСН.

Ще одну статтю виявлено в "Encyclopedia. Львівський національний університет імені Івана Франка", де Р. Тарнавський та І. Гілевич на основі архівних матеріалів згадали про те, що він упродовж 1950–1953 рр. за сумісництвом викладав етнографію студентам географічного факультету Франкового університету. Водночас автори під впливом автобіографії вченого та вже згаданої статті М. Моздира помилково приписали йому службу в австрійській армії та УГА [6].

Третім етапом повернення імені Р. Гарасимчука та його спадщини в українську науку, на наше глибоке переконання, варто вважати 2008 рік, коли нарешті були опубліковані окремим виданням у двох книгах його дослідження про народні танці гуцулів, бойків та лемків, які видавці цілком слушно об'єднали загальною назвою "Народні танці українців Карпат" [3; 4]. До цього процесу було залучено кілька осіб, проте цілком можемо погодитись із влучним висловом Оксани Сапеляк, що саме професор Р. Кирчів "*вдихнув життя у поховані в архівах знамениті рукописи*" Р. Гарасимчука [26, с. 27]. У додатках до другої книги з видання 2000 р. було передруковано праці Х. Маковецької [4, с. 288–307], М. Моздира [4, с. 308–313], Р. Кирчіва [4, с. 313–315], а також згадані відгуки та рецензії на роботи вченого [4, с. 280–287].

Проте у контексті нашого дослідження на особливу увагу заслуговує вступна стаття до першої книги цього видання, авторства професора Р. Кирчіва та багаторічного директора Інституту народознавства НАН України академіка Степана Павлюка [21]. Вона стала знаковою позицію на ниві дослідження біографії та наукової спадщини Р. Гарасимчука, оскільки перед її авторами

стояло завдання не лише змалювати основні віхи біографії та наукової спадщини вченого, ширину його наукових зацікавлень, вагомий внесок у дослідження народних танців українців, а й показати вплив радянської системи на зміст та долю праці, а отже, і складний процес підготовки її до друку вже у наш час. З-поміж нових аспектів цієї вступної статті маємо змогу простежити, як упродовж 50–60-х років ХХ ст. відбулося розширення ареалу його дослідження як Гуцульщини, так і сусідніх Бойківщини та Лемківщини, а згодом і рівнинних теренів Галичини; згадки про спроби опублікувати працю про народні танці українців Карпат ще за життя вченого (це запропонували вченому, що в той час вже кілька років був на пенсії) та вже після його смерті (тоді спеціально для цього навіть наймали окрему особу з вищою музичною освітою й деякими зацікавленнями народною танцювальною культурою, проте її кількарічна праця не дала бажаного результату); докладний опис рукописів з фондів інститутського архіву, на основі яких було підготовлено до друку праці Р. Гарасимчука про гуцульські, бойківські та лемківські танці (щоправда, навмисно не вказали їхні архівні номери); спроба подивитися на працю Р. Гарасимчука з погляду представлених у ній цінних та повчальних загальнонаукових методологічних та народознавчо-пізнавальних характеристик. Ось як, наприклад, Р. Кирчів та С. Павлюк змалювали процес доопрацювання праці в 50–60-х роках в умовах тиску офіційної радянської ідеології на окремі тези та ідеї, що їх Р. Гарасимчук був змушений подати у тексті, однак, попри це, попри це вони справедливо констатують: *“Одначе через такі різні кон’юнктурні моменти, що були даниною винятково складному для української гуманітарної науки часу, вчений намагався зберегти діловий дослідницький характер своєї праці – як у самому масиві представленого фактичного матеріалу, так і в його аналітичній інтерпретації. Навіть там, де розглядаються нові танці й різні сюжетні хореографічні композиції на теми щасливого радянського життя трудящих Прикарпаття (“Розцвітають у нас колгоспи”, “Гуцулка на царинці”, “Ой, як радісно нам стало” і т. ін.), дослідник робить наголос передусім на аналізі традиційної основи і типових народних елементів цих композицій. І, по-друге, вказуючи, що останні є продукцією головно гуртків художньої самодіяльності при державних закладах культури і професійних колективів, він, хоч і не говорить це прямим текстом, але виразно підводить читача до думки, що ця новотворчість – не народного походження, а складова офіційної пропагандистської мас-культури”* [21, с. 23].

Наприкінці вступної статті автори ще раз акцентували увагу на тому, що у зв’язку зі значною науковою цінністю матеріалів Р. Гарасимчука чимало дослідників використовували у своїх наукових студіях його рукописні праці, проте не завжди належно відображали та документували ці звернення. Таким чином, вони вкотре хотіли підтвердити значну актуальність публікації праць Р. Гарасимчука про народні танці українців Карпат хоча б на початку ХХІ ст., тобто майже через півстоліття після їхнього написання. За висловом Р. Кирчіва та С. Павлюка, *“дане видання покликане об’єктивізувати дослідницьке фактологічне й інтерпретаційне багатство праць Р. Гарасимчука, дотепер обмежених архівними рамками, і ввести їх у широкий науковий обіг”* [21, с. 28].

Як побачимо далі, ці слова виявилися більш ніж пророчими. З іншого боку, на жаль, досі не реалізований висловлений згаданими авторами заклик – у найближчому майбутньому опублікувати ще дві збережені в архіві рукописні праці Р. Гарасимчука про народні танці українців Західного Поділля (Тернопільщина) та Львівщини (в кордонах області до 1959 р.)

Унаслідок публікації двотомної праці Р. Гарасимчука про народні танці українців Карпат 2008 р. його науковий доробок став значно доступнішим для сучасних дослідників фольклорної етнографії, мистецтвознавців та етнологів загалом, оскільки до цього 1939 р. його праці, передусім через мовний бар'єр, залишалися обмежено доступними. Тож у наступні роки знаходимо значно більше покликань на його доробок, його матеріали використовують з порівняльною метою, більш розгорнутими стали згадки про вченого у загальних публікаціях про стан дослідження відповідної ділянки традиційної культури українців.

На цьому фоні виділяється доробок викладачів кафедри Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника – хореографа Б. Стаська (1944–2015) та Н. Марусик. У 2010 р. вони опублікували навчально-методичний посібник "Роман Гарасимчук та його автентичні «Танці гуцульські»" [28]. У передмові автори подали коротку історіографію дослідження гуцульських танців, у якій особливе місце відвели Р. Гарасимчуку, згадали про дві його експедиції 1931 та 1932 рр. та монографію 1939 р. (однак не зазначили, що це дослідження було його докторською роботою), методику збору та способи фіксації польових матеріалів, окреслили окремі теоретичні погляди на дослідження побутових танців як явища традиційної культури, запропоновану ним класифікацію гуцульських танців (коломийкові, козачкові та мішані), застосування картографічного методу. Через необізнаність поданих авторів на той момент із публікаціями Р. Гарасимчука 50–60-х років та з виданням 2008 р. автори посібника зазначили, що *"сучасні хореографи з осторогою відносяться до «Танців гуцульських». Це в першу чергу, викликано мовним бар'єром, адже ця праця видана польською мовою, а перекладів її до цього часу не існувало"* [28, с. 8]. Тож автори посібника вибірково переклали праці Р. Гарасимчука, здійснивши в ній деякі доповнення та коментарі. Ще одне важливе перетворення стосувалася того, що танцювальні кроки в посібнику Б. Стасько та Н. Марусик передали не за авторською методикою львівського вченого, а з використанням системи запису, розробленої В. Верховинцем, водночас зберігаючи умовні символи й позначення фігур та композицій. У післямові автори подали короткий огляд історіографії про Р. Гарасимчука, а з наявних праць про вченого згадали лише розвідку Б. Стасюка у конференційному збірнику наукових праць "Театральне і хореографічне мистецтво України в контексті світових соціокультурних процесів" (2006), оминувши увагою натомість дослідження львівських науковців.

Марусик Н. 2015 р. в окремій статті описала внесок двох видатних етнохореографів В. Авраменка та Р. Гарасимчука у дослідження та популяризацію народних танців Гуцульщини [16]. Перше, що привертає увагу читача, – це значний дисбаланс між наведеними нею фактами з біографії двох

діячів з явною перевагою на користь одного з них, життєвий шлях якого вже став предметом низки комплексних досліджень, що, на нашу думку, наочно підтверджує необхідність підготовки комплексного дослідження життєвого шляху та наукової спадщини Р. Гарасимчука. На основі публікації М. Моздира та Х. Маковецької (на жаль, із покликаннями на них у авторки чомусь були проблеми) Н. Марусик подала основні факти з біографії вченого, переповіла значну частину з передмови Р. Гарасимчука до польськомовної монографії про гуцульські танці і подала розгорнуту характеристику матеріалів самої книги, згадала про окремі хореографічні форми з буковинської та закарпатської Гуцульщини, які Р. Гарасимчук зафіксував на початку 30-х років минулого століття на галицькій Гуцульщині. Натомість про дослідження 50–60-х років авторка обмежилася короткою згадкою, не обмовившись і словом про видання 2008 р., яке їй, очевидно, на той момент ще було невідомим. Також Н. Марусик проаналізувала вдалий досвід використання українськими хореографами матеріалів згаданої монографії 1939 р. як у 40–70-х роках (Я. Чуперчук), так і на початку XXI ст. (В. Шеремета, Ю. Скобель), а також досвід сучасних експедиційних записів окремих танців, що свого часу були докладно описані Р. Гарасимчуком, завдяки чому тепер чітко можна простежити певні трансформації.

Особливе місце Н. Марусик відвела збиральницькій роботі, методологіям та науковим результатам досліджень гуцульських народних танців Р. Гарасимчуком у кандидатській дисертації на тему "Гуцульська хореографія як складова національних мистецько-культурних процесів кінця XIX–XXI ст." (2019) [17]. Тут авторка вже використала його видання 2008 р. і низку публікацій львівських вчених про життєвий шлях та наукову спадщину видатного мистецтвознавця. А порівняльний матеріал з його праць був одним із основних джерел частини розділів дисертації. Більше того, до кандидатської роботи у вигляді одного з додатків був поданий весь текст згаданого посібника 2010 р. Серед багатьох дослідників гуцульських танців авторка проаналізувала й творчий доробок Р. Гарасимчука [17, с. 45–46, 67–70, та ін.], однак багато згаданих тут аспектів його біографії та наукової спадщини часто подано без контексту. Бачимо тут й чимало некоректних тверджень (наприклад, "Але при безумовній науковій цінності даної праці Р. Гарасимчука, методика дослідження мала певні недоліки, на які звернули увагу І. Франко, В. Гнатюк, Ф. Колесса: безсистемність і неточність викладу дослідженого матеріалу, і, як наслідок, слабкість, недостатня аргументованість окремих висновків" [17, с. 39]).

Енциклопедичну статтю про вченого знаходимо в третьому томі фундаментального видання "Наукове товариство імені Шевченка: енциклопедія" [13]. О. Купчинський доволі докладно відтворив більшість етапів біографії Р. Гарасимчука з особливим акцентом на його співпрацю з НТШ, широко подав публікації вченого, зокрема у галицькій періодиці 30-х років (поза його увагою залишилась хіба що монографія про гуцульські полонини у співавторстві з Вільгельмом Табором). У переліку літератури про вченого авторитетний енциклопедист згадав матеріали про Р. Гарасимчука в приватному архіві академіка І. Крип'якевича, які, щоправда, й досі не введено в

науковий обіг. Водночас поза увагою автора залишилась діяльність етнолога в роки німецької окупації Львова та випробування, що випали на долю його сім'ї в повоєнній Польщі, звідки вони були репатрійовані лише наприкінці 1945 р. Знаходимо окремі неточності й у низці інших тверджень О. Купчинського (наприклад, у переліку установ, у яких у повоєнне десятиліття працював учений).

У довіднику "Мистецтвознавці України", що вміщений як додаток до монографії І. Матоліч з історії українського мистецтвознавства кінця XIX – початку XXI ст., серед кількасот учених бачимо й статтю про Р. Гарасимчука [18, с. 210]. Щоправда, попри невеликий обсяг цієї біограмки, в ній непропорційно багато фактичних помилок, передусім неточно вказано академічні та музейні установи, в яких він проводив народознавчі дослідження (з тексту виходить, що упродовж 1935–1951 рр. етнохореограф нібито працював на різних посадах у Львівському історичному музеї), а з тематики наукових студій ученого зазначені лише етнографічний опис життя на полонинах та матеріальна культура гуцулів, проте жодним словом не згадано його внесок у вивчення народного танцю. Більше того, у поданому авторкою переліку українських вчених, що захистили дисертаційні дослідження з різних напрямів мистецтвознавства упродовж 50–80-х років XX ст., Р. Гарасимчука, на жаль, немає [18, с. 41].

Луцька дослідниця Л. Косаковська у статті про проблемне поле дослідження засад української традиційної танцювальної культури у контексті практичного впровадження зачислила Р. Гарасимчука поряд з В. Верховинцем та В. Авраменком до "визначних українських хореографів" [12, с. 299], однак у поданій нею комплексній характеристиці його творчого доробку згадано монографії лише про гуцульські танці [12, с. 296].

Натомість і досі бракує певних узагальнюючих чи компаративних досліджень про народні танці лемків та бойків, у яких би були систематизовані відповідні матеріали Р. Гарасимчука з пізнішими напрацюваннями українських та іноземних учених, оскільки наявні на цей момент публікації заповнюють цю важливу прогалину лише частково [8; 27; 31].

Важливі біографічні відомості про Р. Гарасимчука на основі передусім архівних матеріалів зібрано у монографії Р. Тарнавського про історію кафедри етнології Львівського університету [29, с. 13, 78–81, 99, 102–103, 149, 174–175], його докторській дисертації про народознавство у Львівському університеті наприкінці XIX – у першій половині XX ст. [30, с. 4, 36, 43, 82, 120, 150, 151, 156, 214, 242, 332, 334–336, 339, 351–352, 375–376, 389, 394, 395, 409, 414, 511, 532] та низці інших публікацій. Особливо докладно тут описано навчання вченого у Львівському університеті, захист ним робіт – магістерської "Коломийкові танці на Гуцульщині" (1935 р.) та докторської "Гуцульські танці" (1939), – співпрацю з професором А. Фішером та Етнологічним інститутом Львівського університету, постать етнолога як потенційного кандидата на посаду доцента кафедри фольклору та етнографії зазначеного університету в роки першої більшовицької окупації.

З-поміж численних публікацій про етнографічне музейництво та діяльність етнографічної комісії Наукового товариства імені Шевченка у 30-х

роках, де згадано окремі аспекти діяльності Р. Гарасимчука у цих інституціях, виділимо праці професора М. Глушка (1955–2024) [7, с. 22, 27, 31, 38, 43] та В. Кушніра [14, с. 100–101, 106–107, 122, 136, 137, 152, 153], а важливі згадки про його працю в академічних та музейних інституціях Львова в 1945–1950 рр. наведено у дослідженнях І. Гілевича [5, с. 41, 43–45, 52].

Висновки. Можемо виділити три знакові події на шляху повернення Р. Гарасимчука в українську науку:

– відновлення незалежності нашої держави, що сприяло зростанню інтересу до народної культури, активізації польових досліджень та вивчення праць попередніх поколінь народознавців, науковий доробок яких досі часто применшували чи замовчували (до числа таких учених належить Р. Гарасимчук);

– відзначення 100-річного ювілею від дня народження етнолога та мистецтвознавця у 2000 р., з нагоди якого було опубліковано низку ґрунтовних досліджень, спогадів та матеріалів про його життєвий шлях та наукову спадщину;

– публікація монографії Р. Гарасимчука “Народні танці українців Карпат” (2008), якою було введено до наукового обігу до того маловідомі широкому загалу його дослідження 50–60-х років ХХ ст. та забезпечено їхню широкодоступність для сучасних хореологів, мистецтвознавців і етнологів, які дедалі частіше залучають джерельні матеріали та теоретичні висновки вченого до власних досліджень. Завдяки цьому виданню постать Р. Гарасимчук була перетворена із вченого, якого часто лише згадували у переліку кількох найвидатніших особистостей наукового напряму вивчення народних танців українців (позаяк для багатьох українських фахівців використання його монографії 1939 р. польською мовою було проблемним), на автора, на чиї думки та матеріали покликаються дуже часто, чиї унікальні польові записи та авторитетні твердження використовують у дискусіях як поважний аргумент.

Найважливішим дослідженням про життєвий шлях Р. Гарасимчука та його наукову спадщину є праці Х. Маковецької, професора Р. Кирчіва та академіка С. Павлюка. Проте в них є багато прогалин, а окремі сторінки його біографії потребують більш глибшого дослідження із залученням ширшої джерельної бази. Стосовно ж окремих етапів його біографії, то найоптимальніше вивченим значиться період навчання у Львівському університеті (Р. Тарнавський), захист дисертаційних досліджень у 1939 та 1957 рр. Натомість працю в Етнографічній комісії та Культурно-історичному музеї НТШ в 30-х роках, етнологічних осередках Львова упродовж 1945–1960 рр. представлено в публікаціях доволі фрагментарно. Найменш дослідженими досі залишаються його навчання у консерваторії, праці в Етнографічному музеї в період німецької окупації Львова, робота в ІСН у першій половині 50-х років (тоді основою темою його досліджень знову стали народні танці українців, і саме тоді він проводив систематичні дослідження бойківських, лемківських та подільських танців).

З-поміж сучасних дослідників народних танців, які максимально використали матеріали Р. Гарасимчука, насамперед варто виділити праці А. Нагачевського та Н. Марусик. З результатів їхніх наукових студій випливає,

що рукописні та опубліковані праці Р. Гарасимчука розглянуто як носії значного наукового потенціалу й на сучасному етапі.

І що найважливіше, четвертим етапом повернення Р. Гарасимчука в українську науку мала б стати підготовка комплексного монографічного дослідження про його біографію, етнографічну та мистецтвознавчу спадщину, з аналізом досвіду використання сучасними вченими його наукових здобутків на ниві вивчення традиційних танців українців та окресленням перспектив їхнього подальшого використання. Це б значно підвищило ефективність використання його матеріалів сучасними вченими та стало б надійним підґрунтям для подальшого поступу у сфері дослідження українських народних танців.

Список використаної літератури та джерел

1. Арсенич П., Пелипейко І. Дослідники та краєзнавці Гуцульщини. Довідник. Косів : Писаний Камінь, 2002. 280 с.

2. Бібліографія праць наукових співробітників Державного музею етнографії та художнього промислу АН УРСР / уклад. В. О. Гавриленко, Л. С. Худаш ; відп. ред. Ю. Г. Гошко. Львів, 1974. 103 с.

3. Гарасимчук Р. Народні танці українців Карпат. Кн. 1 : Гуцульські танці. Львів, 2008. 607 с.

4. Гарасимчук Р. Народні танці українців Карпат. Кн. 2 : Бойківські і лемківські танці. Львів, 2008. 318 с.

5. Гілевич І. Українська етнографічна наука у першому повоєнному десятилітті та польові дослідження Полісся. *Вісник Львівського університету : Серія історична*. Львів, 2008. Вип. 43. С. 34–53.

6. Гілевич І., Тарнавський Р. Гарасимчук Роман Володимир Петрович. *Encyclopedia. Львівський національний університет імені Івана Франка.* Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2011. Т. І : А–К. С. 327–328.

7. Глушко М. Етнографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка у Львові (1898–1940): персональний склад, функції. *Народознавчі студії в Науковому товаристві імені Шевченка (1895–2020).* Львів, 2022. С. 17–55.

8. Квецко О. Я. Тенденції розвитку бойківського танцю на Прикарпатті кінця ХХ – початку ХХІ ст. *Хореографія ХХІ століття: мистецький та освітній потенціал : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (*м. Київ, 15–16 квітня 2016 р.). Київ, 2016. С. 52–56.

9. Кирчів Р. Гарасимчук Роман / Мала енциклопедія українського народознавства. Львів, 2007. С. 705–706.

10. Кирчів Р. Гарасимчук Роман Петрович. *Енциклопедія сучасної України*. Київ, 2006. Т. 5 : Вод–Гн. С. 393.

11. Кирчів Р. Унікальний дослідник. *Народознавчі зошити*. 2000. № 6. С. 1128–1129.

12. Косаковська Л. Проблемне поле дослідження засад української традиційної танцювальної культури у контексті практичного впровадження. *Проблеми кобзарознавства та етноінструментології : матеріали наук.-практ. конф. І-го Міжнар. з'їзду кобзарознавців та етноорганологів ім. М. Будника*

(м. Ірпінь, 13–14 жовтня 2021 р.) : у 2-х кн. Кн. 2 / упоряд. М. Хай. Київ ; Ірпінь, 2022. С. 291–301.

13. Купчинський О. Гарасимчук Роман. *Наукове товариство імені Шевченка :* енциклопедія. Т. 3 : Вес–Глин. Київ ; Львів; Тернопіль, 2016. Т. 5 : Вод–Гн. С. 493–494.

14. Кушнір В. Музей Наукового товариства ім. Шевченка (1892–1940 рр.). Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2021. 192 с.

15. Маковецька Х. Той, хто "працював з серцем". *Народознавчі зошити*. 2000. № 6. С. 1117–1127.

16. Марусик Н. Формування науково-методичної бази гуцульської хореології та хореографічної педагогіки. *Вісник Львівського університету : Серія мистецтвознавство.* Львів, 2015. Вип. 16. Ч. 2. С. 161–170.

17. Марусик Н. І. Гуцульська хореографія як складова національних мистецько-культурних процесів кінця XIX–XXI століть : дис. […] канд. мистецтвознав. за спец. : 26.00.01 "Теорія та історія культури (мистецтвознавство)". Івано-Франківськ, 2019. 440 с. URL: https://svr.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/5/2019/03/dis_Marusyk.pdf

18. Матоліч І. З історії українського мистецтвознавства: становлення, провідні особистості, наукові станови, навчальні заклади, сучасні проблеми : монографія. Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2023. 480 с.

19. Моздир М. Вчений-народознавець. *Народознавчі зошити*. 2000. № 6. С. 1114–1116.

20. Нагачевський А. Побутові танці канадських українців. Київ : Родовід, 2001. 188 с.

21. Павлюк С., Кирчів Р. Унікальне дослідження і його автор. *Народні танці українців Карпат.* Кн. 1: Гуцульські танці. Львів, 2008. С. 5–28.

22. Парк української культури у Львові / публікація Христини Маковецької. *Народознавчі зошити*. 2000. № 6. С. 1130–1141.

23. Рецензії на праці Романа Гарасимчука (з родинного архіву вченого) / публікація Христини Маковецької. *Народознавчі зошити*. 2000. № 6. С. 1142–1146.

24. Сабан Л. Доля етнохореологічної спадщини Р. Гарасимчука : *матеріали Четвертої конф. дослідників нар. музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміж. земель*. Львів, 1993. С. 87–89.

25. Сабан Л. Слідами "Гуцульських танців" Р. Гарасимчука : *матеріали Третьої конф. дослідників нар. музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміж. земель* (м. Львів, 1–5 квітня 1992 року). Львів, 1992. С. 103–104.

26. Сапеляк О. Наукова школа Романа Кирчіва. *Роман Кирчів (до 80-річчя від дня народження) : Бібліогр. покажчик* / уклад. В. Яблонська. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2010. С. 22–28.

27. Скобель Ю. Хореографічна культура лемків як один із важливих чинників вивчення українського народно-сценічного танцю у вищих навчальних закладах мистецького спрямування. URL: http://lib.pnu.edu.ua:8080/bitstream/123456789/3793/1/Lemkiv%20dance.pdf

28. Стасько Б., Марусик Н. Роман Гарасимчук та його автентичні "Танці гуцульські" : навч.-метод. посібник. Івано-Франківськ : Прикарп. нац. ун-т ім. Василя Стефаника, 2010. 284 с.

29. Тарнавський Р. Кафедра етнології Львівського університету. Класичний період (1910–1947). Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2016. 236 с.

30. Тарнавський Р. Б. Народознавство у Львівському університеті наприкінці XIX – у першій половині XX ст.: контексти, дискурси, наукові зв'язки : дис. […] докт. іст. наук. Спеціальності : 07.00.01 – історія України, 07.00.05 – етнологія. Львів, 2020. 550 с. URL: http://surl.li/zczo.

31. Тимчула А. В. Народні танці лемків у родинно-побутовій обрядовості. Хореографія XXI століття: мистецький та освітній потенціал : *матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Київ, 15–16 квітня 2016 р.)*. Київ, 2016. С. 106–110.

32. Harasymczuk R. W. Tance Huculskie. Lwów, 1939. 304 s.

References

1. Arsenych, P., Pelypeyko, I. (2002). Doslidnyky ta kraieznavtsi Hutsulshchyny. Dovidnyk [Researchers and local historians of the Hutsul region. Directory]. Kosiv: Pysanyi Kamin [in Ukrainian].

2. Bibliohrafiia prats naukovykh spivrobitnykiv Derzhavnoho muzeiu etnohrafii ta khudozhnoho promyslu AN URSR. (1974) [Bibliography of works by researchers of the State Museum of Ethnography and Crafts of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR] / uklad. V. O. Havrylenko, L. S. Khudash; vidp. red. Yu. H. Hoshko. Lviv [in Ukrainian].

3. Harasymchuk, R. (2008). Narodni tantsi ukraintsiv Karpat. Kn. 1: Hutsulski tantsi [Folk dances of the Ukrainians of the Carpathians. Book 1: Hutsul dances]. Lviv [in Ukrainian].

4. Harasymchuk, R. (2008). Narodni tantsi ukraintsiv Karpat. Kn. 2: Boikivski i lemkivski tantsi [Folk dances of the Ukrainians of the Carpathians. Book 2: Boyko and Lemko dances]. Lviv [in Ukrainian].

5. Hilevych, I. (2008). Ukrainska etnohrafichna nauka u pershomu povoiennomu desiatylitti ta polovi doslidzhennia Polissia [Ukrainian ethnology in a post-war decade and the field exploration of Polissia]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriia istorychna.* Lviv, 43, 34–53 [in Ukrainian].

6. Hilevych, I., Tarnavskyi, R. (2011). Harasymchuk Roman Volodymyr Petrovych [Harasymchuk Roman Volodymyr Petrovych]. *Encyclopedia. Lvivskyi natsionalnyi universytet imeni Ivana Franka. T. I: A–K*. Lviv: LNU imeni Ivana Franka, 327–328 [in Ukrainian].

7. Hlushko, M. (2022). Etnohrafichna komisiia Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka u Lvovi (1898–1940): personalnyi sklad, funktsii [The Ethnographic Commission of the Shevchenko Scientific Society in Lviv (1898–1940): personnel, functions]. *Narodoznavchi studii v Naukovomu tovarystvi imeni Shevchenka (1895–2020) [Ethnographic Studies at Shevchenko Scientific Society: articles and materials]*. Lviv, 17–55 [in Ukrainian].

8. Kvetsko, O. Ya. (2016). Tendentsii rozvytku boikivskoho tantsiu na Prykarpatti kintsia XX – pochatku XXI st. [Trends in the development of Boyko dance in the Carpathian region in the late 20th – early 21st centuries]. *Khoreohrafiia XXI stolittia: mystetskyi ta osvitnii potentsial: materialy Vseukr. nauk.-prakt. konf. (m. Kyiv, 15–16 kvitnia 2016 r.)*. Kyiv, 52–56 [in Ukrainian].

9. Kyrchiv, R. (2007). Harasymchuk Roman [Harasymchuk Roman]. *Mala entsyklopediia ukrainskoho narodoznavstva*. Lviv, 705–706 [in Ukrainian].

10. Kyrchiv, R. (2006). Harasymchuk Roman Petrovych [Harasymchuk Roman Petrovych]. *Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy. T. 5: Vod–Hn. Kyiv*, 393 [in Ukrainian].

11. Kyrchiv, R. (2000). Unikalnyi doslidnyk [The Unique Researcher]. *Narodoznavchi zoshyty*, 6, 1128–1129 [in Ukrainian].

12. Kosakovska, L. (2022), Problemne pole doslidzhennia zasad ukrainskoi tradytsiinoi tantsiuvalnoi kultury u konteksti praktychnoho vprovadzhennia [Problem field of research on the foundations of Ukrainian traditional dance culture. In the context of practical implementation)]. *Problemy kobzaroznavstva ta etnoinstrumentolohii: materialy nauk.-prakt. konf. I-ho Mizhnar. zizdu kobzaroznavtsiv ta etnoorhanolohiv im. M. Budnyka (Irpin, 13–14 zhovtnia 2021 r.): U 2-kh kn. Kn. 2* / uporiadk. M. Khai. Kyiv; Irpin, 291–301 [in Ukrainian].

13. Kupchynskyi, O. (2016). Harasymchuk Roman [Harasymchuk Roman]. *Naukove tovarystvo imeni Shevchenka: entsyklopediia. T. 3: Ves–Hlyn*. Kyiv; Lviv; Ternopil, 493–494 [in Ukrainian].

14. Kushnir, V. (2021). Muzei Naukovoho tovarystva im. Shevchenka (1892–1940 rr.) [The museum of Shevchenko Scientific Society (1892–1940)]. Lviv: Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy [in Ukrainian].

15. Makovets'ka, Kh. (2000). Toi, khto "pratsiuvav z sertsem" [The one who "Worked with his Heart"]. *Narodoznavchi zoshyty*, 6, 1117–1127 [in Ukrainian].

16. Marusyk, N. (2015). Formuvannia naukovo-metodychnoi bazy hutsulskoi khoreolohii ta khoreohrafichnoi pedahohiky [Forming scientific and methodological basis hutsul horeologic pedagogy and choreography]. *Visnyk Lvivskoho universytetu: Seriia mystetstvoznavstvo*. Lviv, 16 (chast. 2), 161–170 [in Ukrainian].

17. Marusyk, N. I. (2019). Hutsulska khoreohrafiia yak skladova natsionalnykh mystetsko-kulturnykh protsesiv kintsia XIX–XXI stolit [Guzul choreography as a component of art-cultural processes the end of XIX-XXI centuries]: dys. […] kand. myst. Spets. 26.00.01 "Teoriia ta istoriia kultury (mystetstvoznavstvo)". Ivano-Frankivsk. Retrieved from https://svr.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/5/2019/03/dis_Marusyk.pdf [in Ukrainian].

18. Matolich, I. (2023). Z istorii ukrainskoho mystetstvoznavstva: stanovlennia, providni osobystosti, naukovi stanovy, navchalni zaklady, suchasni problemy: monohrafiia [From the history of Ukrainian art criticism: formation, leading personalities, scientific classes, educational institutions, modern problems: monograph]. Ivano-Frankivsk: Symfoniia forte [in Ukrainian].

19. Mozdyr, M. (2000). Vchenyi-narodoznavets [The Scholar-ethnologist]. *Narodoznavchi zoshyty*, 6, 1114–1116 [in Ukrainian].

20. Nahachevskyi, A. (2001). Pobutovi tantsi kanadskykh ukraintsiv [Folk dances of Canadian Ukrainians]. Kyiv: Rodovid [in Ukrainian].

21. Pavlyuk, S., Kyrchiv, R. (2008). Unikalne doslidzhennia i yoho avtor [A unique study and its author]. *Narodni tantsi ukraintsiv Karpat. Kn. 1: Hutsulski tantsi.* Lviv, A unique study and its author. *Harasymchuk, R. Folk dances of Ukrainians of the Carpathians.* Book 1: Hutsul dances, 5–28. Lviv: Institute of Etnology of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].

22. Park ukrainskoi kultury u Lvovi. (2000) / publikatsiia Khrystyny Makovetskoi. *Narodoznavchi zoshyty*, 6, 1130–1141 [in Ukrainian].

23. Retsenzii na pratsi Romana Harasymchuka (z rodynnoho arkhivu vchenoho). (2000) [Reviews of Roman Harasymchuk's Works (From the Scientist's Family Archive)] / publikatsiia Khrystyny Makovetskoi. *Narodoznavchi zoshyty*, 6, 1142–1146 [in Ukrainian].

24. Saban, L. (1993). Dolia etnokhoreolohichnoi spadshchyny R. Harasymchuka [The fate of R. Garasymchuk's ethnochoreological heritage]. *Chetverta konferentsiia doslidnykiv narodnoi muzyky chervonoruskykh (halytsko-volodymyrskykh) ta sumizhnykh zemel: materialy*. Lviv, 87–89 [in Ukrainian].

25. Saban, L. (1992). Slidamy "Hutsulskykh tantsiv" R. Harasymchuka [In the footsteps of "Hutsul Dances" by R. Harasymchuk]. *Tretia konferentsiia doslidnykiv narodnoi muzyky chervonoruskykh (halytsko-volodymyrskykh) ta sumizhnykh zemel (Lviv, 1–5 kvitnia 1992 roku): materialy*. Lviv, 103–104 [in Ukrainian].

26. Sapeliak, O. (2010). Naukova shkola Romana Kyrchiva [Roman Kyrchiv Scientific School]. *Roman Kyrchiv (do 80 richchia vid dni narodzhennia): bibliohr. pokazhchyk* / uklad. V. Yablonska. Lviv: Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy, 22–28.

27. Skobel, Yu. Khoreohrafichna kultura lemkiv yak odyn iz vazhlyvykh chynnykiv vyvchennia ukrainskoho narodno-stsenichnoho tantsiu u vyshchykh navchalnykh zakladakh mystetskoho spriamuvannia [Choreographic culture of Lemkos as one of the important factors in the study of Ukrainian folk stage dance in higher educational institutions of the artistic direction]. Retrieved from http://lib.pnu.edu.ua:8080/bitstream/123456789/3793/1/Lemkiv%20dance.pdf [in Ukrainian].

28. Stasko, B., Marusyk, N. (2010). Roman Harasymchuk ta yoho avtentychni "Tantsi hutsulski": navch.-metod. posibnyk [Roman Harasymchuk and his authentic "Hutsul Dances": teaching and methodical manual]. Ivano-Frankivsk: Prykarpatskyi natsionalnyi universytet imeni Vasylia Stefanyka [in Ukrainian].

29. Tarnavskyi, R. (2016). Kafedra etnolohii Lvivskoho universytetu. Klasychnyi period (1910–1947) [Department of Ethnology of Lviv University. Classical period (1910–1947)]. Lviv: Lvivskyi natsionalnyi universytet imeni Ivana Franka [in Ukrainian].

30. Tarnavskyi, R. (2020). Narodoznavstvo u Lvivskomu universyteti naprykintsi XIX – u pershii polovyni XX st.: konteksty, dyskursy, naukovi zviazky [Folk Studies at Lviv University in the late 19th – first half of the 20th century: contexts, discourses, scientific connections]: dys. […] dokt. ist. nauk. Spetsialnosti: 07.00.01 – istoriia Ukrainy, 07.00.05 – etnolohiia. Lviv. Retrieved from http://surl.li/zczo [in Ukrainian].

31. Tymchula, A. V. (2016). Narodni tantsi lemkiv u rodynno-pobutovii obriadovosti [Lemko folk dances in family and everyday rituals]. *Khoreohrafiia XXI stolittia: mystetskyi ta osvitnii potentsial: materialy Vseukr. nauk.-prakt. konf. (m. Kyiv, 15–16 kvitnia 2016 r.)*. Kyiv, 106–110 [in Ukrainian].

32. Harasymczuk, R. W. (1939). Tance Huculskie [Hutsul Dances]. Lwów [in Polish].

THE LIFE PATH, ART-HISTORICAL, AND ETHNOLOGICAL LEGACY OF ROMAN HARASYMCHUK (1900–1976): A HISTORIOGRAPHICAL REVIEW

Valentyn LIASHENKO

Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Directing and Choreography,
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: Valentyn.Liashenko@lnu.edu.ua

For the first time, this article provides a comprehensive analysis of the historiography concerning the life path and scholarly legacy of the ethnologist and art historian Roman Harasymchuk (1900–1976) from the 1990s to the early 2020s. Such an analysis is essential because without it, it is difficult to envision both further specialized research on this prominent figure of Ukrainian scholarship and the use of his extensive factual and theoretical material in contemporary academic works, primarily in the field of researching Ukrainian folk dances. *The aim of the study* is to determine a comprehensive analysis of specialized academic articles, monographs, and encyclopedic publications where information about the figure of R. Harasymchuk is presented, including his scholarly legacy or materials about him that are integrated into a broader academic scope.

In forming *the research task and based* on the conducted analysis of academic publications, the author identifies specific stages in the study of the scholar's biography and academic contribution in the fields of ethnology and art studies. The article also examines the factors that encouraged the growing interest in this remarkable personality among contemporary Ukrainian scholars of various profiles while analyzing the state of research into particular stages of Harasymchuk's life and his various scholarly interests. *The research methodology* is based on the principles of objectivity, comprehensiveness, and historicism during the analysis of publications, the clarification of certain factors, and the identification of specific trends. Furthermore, the study utilizes the comparative-typological method and the method of component analysis to determine further prospects and specific tasks in studying the scholar's biography and academic heritage.

The scientific novelty of the study lies in the fact that it identifies three key stages for the return of the scholar's name and his legacy to modern Ukrainian academia and clarifies the factors that determined the possibility of such development. It is shown that the most detailed characteristics of his biography appear in the articles by Kh. Makovetska, R. Kyrchiv, and S. Pavlyuk. Despite the wide range of the scholar's interests, the central place in his studies is given to folk dances, and accordingly, the attention of contemporary researchers is focused primarily on this aspect of his legacy. Among the works where Harasymchuk's materials on folk dances are used as a valuable source for comparative studies, the monograph by A. Nahachewsky on the social dances of Ukrainians in Canada and the works by N. Marusyk are specifically highlighted. The author demonstrates that the comprehensive use of R. Harasymchuk's scholarly legacy in modern studies is impossible without a thorough investigation of his life path. Based on a detailed description of the historiography, the article outlines the primary tasks for studying his life and legacy, which ultimately involve the preparation of a comprehensive monographic study.

Keywords: choreographic culture, folk dances, Roman Harasymchuk, ethnology, artstudies, historiography, biographistics.

Стаття надійшла до редколегії 29.09.2025 р.
Прийнята до друку 24.11.2025 р.
Опублікована 24.01.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2025. Вип. 27. С. 370–380
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 27. P. 370–380

УДК 792.071.4.071.2.02.03:378.096](477.83-25)“19/20”
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.27.2025.370-380

ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ БОГДАНА КОЗАКА З ВИШКОЛУ АКТОРА У ІНТЕГРАЛЬНІЙ ВЗАЄМОДІЇ СЛОВА ТА ТІЛА

Роман ВАЛЬКО

ORCID: https://orcid.org/0009-0001-6517-3741
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра театрознавства та акторської майстерності,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 74008
e-mail: roman.valko@lnu.edu.ua

Розглянуто творчий шлях видатного українського актора та театрального педагога Богдана Миколайовича Козака як майстра, що достеменно володів словесними та тілесними засобами виразності у всій їхній дискурсивній вичерпності та вмів вишколювати такі вміння у вихованців. Акцентовано на джерелах його мистецького становлення, значенні родинного, професійного, життєвого та культурного оточення. Проаналізовано спадкоємність театральної традиції у творчій долі митця. Простежено важливість самовдосконалення і наполегливої праці у досягненнях самого артиста і формуванні творчої особистості. Прослідковано основні віхи педагогічної діяльності наставника. Розглянуто основні засади його педагогіки. Зосереджено увагу на інтегральності підходу до виховання мистецької театральної зміни, який акумулює у собі вишкіл не тільки прикладний, ремісничий (словесний, пластичний), а й загальнокультурний, естетичний, етичний та громадянський. Підсумовано значення мистецького та педагогічного досвіду Б. Козака для театрального процесу Львова та України і наголошено на необхідності впровадження його у навчальну діяльність послідовників й усього факультету культури та мистецтв ЛНУ ім. Івана Франка.

Мета дослідження – осягнення складників творчого методу Б. Козака в інтегральному оволодінні ним словом та тілом у всій повноті наявних у них сенсів та шляхів ефектного передання набутих знань та умінь студентам.

Методологія дослідження ґрунтується на емпіричних, філософських, теоретично-практичних та історичних підходах (особистих спостереженнях за педагогічною та творчою діяльністю митця, спогадах про неї соратників, індуктивно-дедуктивних та аналітично-синтетичних принципах розгляду генези діяльності особистості).

Наукова новизна роботи полягає у зіставленні артикульованих Б. Козаком принципів театральної творчості з конкретними її сценічними результатами та плодами його педагогічної діяльності.

Аналіз джерельної бази. Найбільш значним фактологічним джерелом дослідження були, передусім, теоретичний та методологічний матеріали Б. Козака, зібрані в його книгах “Театральні відлуння” та “У лабіринтах історії українського театру”, статтях та наукових працях. У розумінні досліджуваної теми важливими були спогади соратників митця, зокрема Лариси Кадирової, його учнів та театральних

© Валько Роман, 2025

критиків, інтерв'ю з ним Лариси Брюховецької, Майї Гарбузюк, Джеми Домбровської, Ярини Коваль, Тетяни Козирєвої, Ярин и Коваль, Анатолія Сулименка, аналітика Юлії Щукіної.

Ключові слова: мистецтво, театр, слово, тіло, задум, втілення, взаємодія, пластика, цілісність, хореографія.

Постать та діяльність Богдана Козака є унікальним явищем львівського та загалом українського театру. У ній сходяться та акумулюються конкретні професійні досвіди галицької та національної сценічної минувшини, і від неї ці досвіди та набутки інтенсивно й продуктивно передалися численним поколінням його прямих учнів та просто вірних послідовників і поціновувачів. Три максимально зреалізовані "долі-покликання" митця влучно виокремила театрознавиця Юлія Щукіна: "Його перше життя – на сцені, серед видатних партнерів, з ключовими режисерами – належить пантеонові сценічного мистецтва України. Друге – організаторське, викладацьке – теж дає щедрі жнива: фахівців, які грають, ставлять, керують у провідних театрах України, здобувають державні нагороди і навчають студентів. Третя доля Богдана Миколайовича – театрознавча" [12, с. 7]. Хоча, безсумнівно, усі ці планиди нероздільно пов'язані, зосередимося на другій, оскільки саме вона, всупереч нещадності часу, зберігає свою "тривалість" у сьогоденні та вже через низку учнів обдаровуватиме усіма своїми щедротами прийдешні покоління.

На теренах східної філософської думки побутує поняття парампара. Згідно з дослівним перекладом зі санскриту парампара (санскр. परम्परा, paramparā, букв. "від одного до іншого") окреслює "безперервний ланцюг спадкоємності" від наставника до учня – з рук на руки, від уст в уста. Б. Козак був тією свідомою золотою ланкою перманентного культурного львівського ланцюжка, того постійного плину передання усієї сукупності засадничих досвідів: від глибинно буттєвих-смислових до конкретно професійно-ремісничих. Через нього як фахівця і творця, що достеменно володів і словесним, і тілесним інструментарієм акторського вияву, струмувало щось більше, ніж ремесло: слово у нього було не просто засобом виразності, а й акумулювало онтологічний Сенс, ставало відблиском Слова, а вже у цій смисловій перспективі тіло оберталося повнотою Тіла (якщо розділяти термінологічно Слово як дискурсивну повноту смислу, що вбирає в себе, і просто слово як вібраційно-звукову складову; і розрізняти Тіло як всеохопне втілення сенсів, і тіло як фізичну даність). Отими дарами пошуку, осягання і передавання сокровенного Б. Козак володів максимально. Цими щедротами він, як наставник, вмів щиро обдаровувати інших. Британський письменник Вільям Ворд зазначав, що "посередній учитель розповідає. Хороший вчитель пояснює. Чудовий вчитель показує. Геніальний вчитель надихає". Богдан Миколайович як педагог був усім, бо міг розповісти, пояснити, показати і надихнути.

Тож: 1) хто засіяв ниву таких його яскравих умінь; 2) які були вони – оті професійні уміння; 3) як ними він обдаровував інших?

Справді, аби спромогтися на таку плідну і тривалу творчу та педагогічну працю, треба ж було звідкись почерпнути. То де ж джерела, які живили і наповнювали глибини його людського і наставницького колодязя? Звичайно, дитинство та юність, звичайно – родина. Автохтонний львів'янин, він лише інколи згадував далеке і таке буремне післявоєнне минуле: свою "хуліганисту" Рогатку – дуже неспокійні терени міста, які жорстко вчили виживати. І оту набуту батярську львівську творчу "хуліганистість", стійкість та живучість актор та наставник зберіг назавжди: "Я народився <…> у Львові – місті, що живе і дихає віковою культурою, де майже кожна вулиця, будинок, парк, музей її виявляє" [11, с. 372], – означував митець свої витоки. "Хто здатний відчути це місто, його архітектуру, увійти в цей потік <…>, значить, усе гаразд" [11, с. 391]. "Я <…> виріс на вулиці Богдана Хмельницького, під Високим Замком. Молодість свою, до 30 років, провів там. Але звідтіль йдучи до центру, проходив повз церков: Святої П'ятниці, Святого Онуфрія, Святого Миколая, Івана Хрестителя <…>. Храми оберігали дорогу, якою я йшов. Це намолені місця – проходячи через них, люди стають кращими. Коли ж повертаюся у справах в район, де народився, ліпше, комфортніше себе почуваю. Це – на рівні інстинкту. Недаремно кажуть: «Повертайся до рідної криниці»" [7]. Його дороги повертали до цієї криниці. А підвалинами ж її були, як і у всіх людей – батьки! Це вже згодом ширший світ більше дізнався про них: батька – воїна УПА, який загинув у буремні роки української боротьби і будь-які сліди пам'яті про якого син розшукував безнастанно, та маму: "Знаєте, яскраво пам'ятаю випадок з дитинства, коли мама вночі, рятуючись від чергового нальоту бомбардувальників, несла мене на руках через двір до підвалу, а над головою – яскраве зоряне небо" [6], згадував він вкарбовану навічно неспокійну минувшину. "Мама ніколи не схвалювала цієї (моєї) професії. Те, що я кожного разу мушу вчити щось нове, щоразу працюю над чимось новим, її дуже тривожило. Вона казала: «Краще б ти закінчив політехніку». Вона рідко ходила на мої вистави, хоч я її завжди запрошував. Але <…> зазначу: нічого не забороняла. Розуміла, можливо, що це моя дорога" [5]. "У мене було кредо: яку б роботу не отримував, виконувати її професійно. Справа не в тому, що робиш, а у ставленні до роботи. Це в мені було закладено батьками, а потім підкріплено вчителями – майстрами сцени" [2], – такі скупі слова, які, проте, засвідчують той глибокий родинний вплив на весь його подальший життєвий шлях. Найголовніші сили кожної, а особливо творчої, особистості джерелять від батьків: батьків по крові, батьків у професії.

У своїй творчій сповіді – книзі "Театральні відлуння" – сам у майбутньому великий творчий наставник – Б. Козак – з глибоким відчуттям вдячності згадував своїх Учителів: Бориса Тягна, Олексу Ріпка, Доміана Козачковського, Анатолія Ротенштейна, Володимира Опанасенка, Володимира Аркушенка, Володимира Овсійчука, старших колег та учителів життя у професії Бориса Романицького, Надію Доценко, Любов Каганову, Олександра Гринька, Бориса Міруса, сценічних соратників, з якими пройшли пліч-о-пліч і яких не злічити: "Це люди, які стояли біля витоків формування мене як актора" [2]. У цих спогадах також особливою теплотою огорнуті слова про ту

щиру формувальну магму львівського творчого середовища: “Львів завжди був великим творчим клубом, де на каві збиралися художники, поети, музиканти <…>. Навколо нас було оточення! Це, знаєте, як у лісі, коли довкола молодого дерева – потужні, які захищають його від бур і допомагають рости” [7]. Особливо яскраво та “аристократична” творча атмосфера прихильності зринає зі сторінок, де згадується випадок, який трапився з актором-початківцем Б. Козаком: “Не забуду ніколи епізоду. Йшла вистава «Голубі олені» Коломійця. Дзвінок в антракті. Кличуть мене до телефону. Говорить Борис Васильович Романицький, один із засновників нашого театру: «Коли закінчується вистава?» Я відповідаю, що за годину. «Ви мене почекайте, я прийду до театру». Ви знаєте, я аж перелякався. Йому тоді вже було за 80. Я кажу: «Що ви, може, я заїду до вас додому? Щось трапилося?» – «Ні, ні, мені корисно пройтися». Після вистави я заходжу до нього в кімнату. Він витягає книжку про Саксаганського, його творчий життєпис: «Я подумав, що ця книжка повинна бути у вас. Це книжка про мого вчителя, Саксаганського». Це було як рукопокладання. Такі вчинки змушували нас переосмислювати все, що ми робили” [5]. Отак від Саксаганського до Романицького, від Романицького до Козака, від Козака – і так далі, і далі, і далі. Отака вона “парампара”! Отака спадкоємність! І свідомий важливості такої тяглості творчої традиції уже сам педагог – Богдан Миколайович не один спогад про важливих для своєї долі особистостей завершує закликом: “Пам’ятаймо про це... Пам’ятаймо про це... Пам’ятаймо…” [9; 10]. Бо він про це пам’ятав.

Рукопокладання міста-землі, рукопокладання батьків, рукопокладання вчителів та соратників – ось вони, підвалини.

Є дар “брати” і дар “віддавати”. Б. Козак володів обома. Не можна ж по-справжньому давати, воістину не набравши. Маючи за спиною “Рогатку”, він висталив у собі шляхетність духу; маючи студійну професійну акторську та філологічну освіту, пересіявши усе практикою, вільно володіючи вищими артистичними методами від “внутрішнього” до “зовнішнього” (від Слова до Тіла) та й навпаки, він легко ширяв у категоріях високого театро- та мистецтвознавства і культурології.

Здавалося б, ніщо не провіщало у батяреві з Рогатки майбутнього народного артиста, професора, академіка. Та коли придивитися, стає очевидним, що усі його людські, духовні, професійні та знаннєві набутки – це, попри все – попри гени, попри виховання, попри учителів і оточення та попри обставини, – є, передусім, наслідком власної його потужної життєвої волі у власному розвитку. Стародавні люди знали, що найбільша влада – це керувати собою. Б. Козак мав цю владу, він “керував собою”. Він неухильно творив себе, як Мюнхаузен, витягуючи з “рогаток”, обставин та падінь, щоб іти далі. Хто був поруч із артистом у останні роки, коли він уже не виходив на сцену, може засвідчити, як щодня, а згодом усе рідше, Богдан Миколайович, і з паличкою наготові, приходив на Валову – на факультет – вперто вибирався сходами на другий поверх, бо було іще стільки справ, було не написано і не відредаговано ще стільки статей, не залагоджено ще стільки непорозумінь, не відсміяно ще стільки жартів. Він – той, хто, попри щедрий Божий дар, творив сам себе, чинячи конкретні справи. Провидіння, Батьки, Вчителі і Соратники навчили

його стояти міцно і йти неухильно вперед. І він, йдучи за взірцями, добудовував себе сам!

А ще, звісно, – ролі! Десятки ролей. Висока література, яка вивищувала його, і просто література, яку уже вивищував він. А ще – постійне навчання: закінчення після студії при театрі імені Марії Заньковецької Львівського національного університету ім. Івана Франка, повсякчасне нуртування у вирі справжнього львівського та українського інтелектуального і мистецького спілкування, читання, споглядання, постійний аналіз, самоаналіз тощо. Це все у єдності сформувало особистість актора, педагога та громадянина Богдана Козака. Тож якою вона була?

Точно вкарбовує на сторінках спогадів свої перші враження про постать митця Ю. Щукіна: “Потрапивши в орбіту видатного майстра сцени, інтелектуального співбесідника, дослідника театру, фундатора вищої театральної школи у Львові, я <…> одразу усвідомила значення тієї зустрічі. <…> Щоби справляти таке враження, Козакові не треба було «ставати навшпиньки» або форсувати темперамент. Пригадую його – тоді ще до хвороби – плавну артистичну ходу, пряму поставу, академічно виразні жести рук. Козаківська особистісна значущість проступала сама собою і тоді, коли, пильно дивлячись на співрозмовника, він злегка примружувався й усміхався. Вона ж вигравала у модуляціях його голосу: від заразливого сміху до гнівливих «розкатів грому». Козак був особистістю з магнетизмом шляхетної природи” [12, с. 6]. Тут дуже точно окреслено два основні чинники “магії” цієї індивідуальності: по-перше – глибоку наповненість істинними життєдайними смислами, які втілювалися у сенсовності кожної ролі та достеменному володінні усіма барвами артистично виразного слова як на сцені, так і в житті; по-друге – опанування справжньою особистісною та професійною тілесністю, яка органічно вміщала у собі усі ті “словесні” смисли. Така гармонія внутрішнього та зовнішнього – ознака справжнього митця – й була характерна для Б. Козака. Ці якості були теж закладені і вишколом життя, і наставниками. Вже багато пізніше Богдан Миколайович так інтерпретував незабутні напуття, отримані від свого вчителя Бориса Тягна – учня Леся Курбаса: “У першу чергу Ви самі відповідаєте за власне творче та особисте становлення. І як митці, і як люди. Активно пізнавайте життя, прагніть бачити якомога більше нового у будь-якій галузі. Слухайте музику, вивчайте живопис, читайте. Багато читайте. Тренуйте голос, тіло, вивчайте мови. Лесь Курбас говорив, що актор – це людина, яка вміє діяти у заданому ритмі і мислити асоціативно. Якщо сьогодні з ритмом у акторів більш-менш гаразд, то з асоціативним мисленням – просто біда. Адже це вміння приходить тільки з освоєнням величезного пласта культури, через «падіння» і «злети», через пізнання себе – тривалого, цілеспрямованого, через вписування себе в контекст сучасних проблем” [12, с. 380], – тут і про смисли, і про весь інструментарій донесення їх. Постійне тілесне вправляння з багаторічним відвідуванням басейну, незмінна вимогливість до себе та оточення у дотриманні якісного мовного режиму, а найголовніше, безнастанна висока професійна та ціннісна планка, – ці якості першими зринають у пам’яті при згадці про артиста та педагога. Про ці високі критерії професійності щодо володіння словом та тілом – у всій їхній повноті –

згадує і багатолітня партнерка та соратниця Б. Козака Лариса Кадирова: “А ще важливий був смак до Слова, глибинне відчуття Слова, виразність мовлення, голос, дихання, дикція, орфоепія, звук, резонатори, структурно-інтонаційна організація тексту, логічна виразність, інтонаційна виразність, темпо-ритм, міміка і жест як компоненти виразности, творча фантазія, відчуття правди, спостереження” [1]. Зазначені актрисою якості, вишколені співпрацею з видатними педагогами та товаришами по сцені, були характерні обом сценічним партерам та їхнім однокурсникам. Ці риси, уже як педагог, Богдан Миколайович згодом прищеплював своїм учням.

Максимально масштаб і висоту зреалізованого обдарування Б. Козака акумулював у наступній тезі професор Ростислав Пилипчук: “Були в українському театрі особистості, які сягали рівня й характерів митців епохи Ренесансу, митців найвищого світового штибу <…>. В сучасному українському театральному процесі найяскравішою особистістю з такою багатогранністю хисту є актор Львівського національного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької – народний артист України, лауреат Національної премії імені Т. Шевченка, академік Національної академії мистецтв України, дійсний член Наукового товариства імені Шевченка професор Богдан Козак” [11, с. 5]. Як особистість такого масштабу, Б. Козак мав чим поділитися з вихованцями.

Про перші кроки своєї педагогічної дороги він згадував так: “У театрі імені Марії Заньковецької існує давня традиція «ординатури», коли актори працюють асистентами режисера. Так мені, ще молодому акторові, довелося працювати з Олексою Ріпком, Володимиром Опанасенком. Саме ця робота дала першу педагогічну практику. Мабуть, тому режисер Сергій Данченко, виїжджаючи до Києва, довірив мені свій курс у студії при театрі. Отак розпочалася моя професіональна педагогічна діяльність. Потім був уже власний курс, за ним – наступний, третій, четвертий” [3]. Таким чином, чотири акторські випуски у студії при театрі ім. М. Заньковецької, два випуски у стінах Львівської музичної академії Ім. М. Лисенка, два курси заснованої Б. Козаком за сприяння ректора Іван Вакарчука кафедри та факультету ЛНУ ім. Івана Франка.

Читаючи спогади цього педагога і згадуючи зроблене ним зі студентами, стає очевидним глибинний інтегральний, системний його підхід до професії викладання: “Можна грати сьогодні краще, завтра гірше, але завжди треба грати правильно!” [8], – наголошував він на категоричному імперативі свого Вчителя Бориса Тягна. На запитання: “А що таке правильно, Богдане Миколайовичу?” відповідав: “За законами людської природи, які – осягнені геніальними особистостями – укладено у системи!” І їх є тільки дві: переживання і удавання та різні градації поміж ними. Цих систем навчав своїх студентів педагог. Будучи завжди у чудовій фізичній формі і шануючи форму в акторстві, вишколював своїх учнів у системі удавання. Однак, цитуючи нобелівську промову У. Фолкнера, у своїх роздумах підкреслював найголовніше: художнику у своїй творчості необхідно відкинути все, крім правди про людську душу, крім “старих і вічних істин – любові, честі, жалості, гордості, співчуття і самопожертви, без яких будь-який твір приречений на

скору загибель" [8]. А це вже про смисл, Слово. Це вже про "переживання". Два крила – дві системи. Людина організована, у якої усе було вивірено десятиліттями плідної практики, а тому вона життєво і професійно системна. Педагог і учнів своїх у такій системності упевнено наставляв.

Чим вирізняються його випускники? Попри міцне оволодіння ремеслом (бо за Курбасом: "Зростання актора – це колосальна робота над своїм матеріалом" [12, с. 371]), незрівняною стійкістю, залізними професійними щелепами, крицевістю особистісного та ремісничого хребта, здатністю "вгризатися" у плоть ролі і здатністю виринати з потопельних круговертей творчо-виробничих колізій. Є очевидним, що ті, хто не був спроможний у такому критичному стоянні, з часом опинялися далеко на узбіччі. Це бувало, на перший погляд, жорстоко, але водночас і милосердно: і до професії, і, передусім, до людини, яка спочатку, може, не зважила свої сили. Виважений учитель перші години навчання студентів починав: "із заперечення ілюзій щодо акторської професії <…>. З гіркої правди про професію, що виростає з нещадності до себе і самозречення <…>. Щоб не виникало ейфорії після вступу до вузу" [3]. Він завжди кидав учнів у лещата граничних суперечностей, випробовуючи на опірність, гартуючи до буревіїв фаху – хто виживе! А хто виживав – отримував свободу. Метафорою наставник чітко висвітлював: "Уявіть лижний трамплін. Усім однаково пояснюють техніку стрибка. Хтось точно виконує цю схему. А хтось у польоті, дотримавшись необхідного часу, зависає іще-іще на мить – і тільки після цього розкривається та готується до приземлення. Той, хто здатен на такий вчинок, здатен на ризик, і є творчою натурою, можливо – талантом. Я прагну, щоб кожний студент бодай один раз відчув цю мить вільного лету, коли ти стаєш, власне, собою. Хто хоч раз пережив це, намагатиметься повернутися у цей стан знову і знову. Це – як наркотик. Всі технічні пристосування мають вести саме сюди – до вміння пробитися в цей екстремальний стан творчості" [3]. Надаючи конкретний ремісничий інструментарій, учитель скеровував до вільного лету.

Уміння навчити – великою мірою це здатність правильно організувати процес. Це ставить завжди, передусім, особливі вимоги до очільника. Ніхто не зміг би дорікнути Б. Козаку у неорганізованості, необов'язковості та безвідповідальності. Такого він чекав і навзаєм. Спершу Богдан Миколайович оптимально організовував навчання у межах своїх акторських курсів, згодом – у межах кафедри, потім – факультету. Добрати кадри, правильно їх розставити, надихнути, аби складне здавалося бажаним і легким – оце він умів достеменно – уже в університеті втілив своє розуміння театральної педагогіки: "Нерозривним у ній завжди було поєднання навчання і виробничої практики на професійній сцені, а також вивчення різних театральних систем, технік, традицій, бо театр сьогодні є багатогранним та різностильовим. Студент опановує як систему Станіславського, так і творчий метод Леся Курбаса, оволодіває музичною стороною класичної української акторської традиції, а також осягає експериментальні елементи тренінгів Єжи Ґротовського та Евдженіо Барби. З іншого боку, надзвичайно принциповим було і залишається виховання майбутніх акторів в атмосфері самого театру із обов'язковим для них залученням у репетиціях, виставах та гастролях. Дипломні вистави після

перегляду художньою радою вводились до репертуарної афіші. Таким чином, студенти отримували повноцінну виробничу практику, пізнаючи світ театру і свою професію «ізсередини»" [4].

Іще одним наріжним каменем будь-якої роботи зі студентами досвідчений педагог вважав питання етики, без дотримання якої жоден вагомий поступ у професії нічого не вартий. Це було теж закладено у нього від юності співпрацею з авторитетними його наставниками та вчителями. Він як систему координат побутування у театрі згадував один епізод: "Я найбільше ціную, коли людина не зраджує мене. Так мене заквасили ще <…> з часу мого приходу в театр <…>. Я дякую долі, що поруч опинився режисер Сергій Данченко. Пригадую, я грав у виставі, а мою роботу на худраді піддали гострій критиці. І тоді режисер взяв вину за мої "недоліки" на себе. З того часу він став частиною мого єства. Актори – люди емоційні, тому цей випадок і досі пам'ятний, і досі лишається для мене етичним орієнтиром. Я й досі відчуваю його як мірило порядності, інтелігентності. Я щасливий, що зустрів у своїй творчості таку людину, як Сергій Данченко" [4]. Питання педагогіки, питання етики і вічне питання зради.

Такий інтегральний погляд на театральну освіту, безсумнівно, виправдовував себе. Однак скільки вимагав він часу і зусиль для співпраці з театрами, обтяженими і своїми, а не освітніми потребами. А поряд з цим професор Б. Козак встигав організовувати і викладати уже і на інших кафедрах створеного ним факультету. Яке незашорене відчуття обріїв! Потім, коли особисто уже не кермував акторськими курсами, усі нюанси їх вишколу були на його видноколі, під уважним і невсипущим оком. А створення львівської театрознавчої школи! А наукова та видавнича діяльність! Це все творило міцні підвалини львівської театральної педагогіки.

Козак Б. був вимогливий до світу, вимогливим до оточення, однак підвалинами такого ставлення була гранична вимогливість до самого себе. Тільки безжальна у саморефлексії людина, пройшовши більше, ніж півстолітній шлях у професії, могла жорстко сказати собі таке: "Почуваю себе вільним. Можливо, сьогодні наявність свободи сприймається як не дуже велика цінність. <…> Та й сама професія акторська сприймається як щось ефемерне, інфернальне, невловиме. Скінчилася вистава – й не лишається після неї нічого. Потім вистава сходить зі сцени, поступаючись місцем новим прем'єрам. На зміну одній приходить інша – нічого усталеного. Справді, таким є наше життя. Отже, актор присвячує життя творенню марева??? Справді, життя в театрі – це постійна зміна, яку можна порівняти з тим, що відбувається у природі. З одного боку, це сумно, а з іншого – ти відчуваєш закон змінності й власну підвладність цим змінам. Завдяки театрові доля дала мені змогу проникнути в сутність чогось такого, чого я не можу сформулювати, а, може, й не хочеться його до кінця словесно окреслювати. Незалежно від того, граєш ти роль, чи викладаєш, ти мусиш відчувати "тут і зараз" і саме в "цю хвилину". Немає прив'язаності до того, що вже зроблено, не сушиш голови над тим, як його втримати. Творення – це найважливіше, а що буде пізніше – не хочеться думати" [2]. Будучи великим оптимістом, він тверезо пам'ятав Екклезіастове: "Наймарніша з усіх

марнот – усе марнота!", як мірило особистісної та професійної відповідальності.

Висновки. Проаналізувавши основні смислові та професійні засади формування творчої особистості Богдана Козака, осмисливши наріжні принципи його педагогічної діяльності, обґрунтовані на багатому особистому сценічному досвіді та здобутках, перейнятих у своїх мистецьких керівників, які втілилися згодом у яскравих творчих роботах цілої плеяди уже його учнів, є очевидним, що ця постать як митця, так і педагога є невід'ємною часткою львівської та української театральної традиції інтегрального вишколу майбутніх митців у їх володіння Словом та Тілом.

Список використаної літератури та джерел

1. Кадирова Л. Х. Дві слові про Богдана Козака. *Просценіум*. 2024. № 3–4(70–71). С. 27.

2. Козак Б. За що я найбільше ціную театр? *Кіно – Театр*. 1998. № 2. С. 5–8.

3. Козак Б. Вгору сходинками, що ведуть ... вгору / розмову записала Майя Гарбузюк. *Культура і життя*. 1996. 5 червня.

4. Козак Б. Кафедра театрознавців / розмову записала Майя Гарбузюк. *Високий замок*. 2000. 28 березня.

5. Козак Б. Був і Моцартом, і Пилатом / інтерв'ю провела Джема Домбровська. *Високий замок*. 2000. 29 листопада.

6. Козак Б. Під масками я не загубив свого обличчя / інтерв'ю провела Ярина Коваль. *Експрес*. 2000. 25 листопада.

7. Козак Б. Завжди говорити народу правду / інтерв'ю провела Тетяна Козирєва. *День*. 2010. 10 березня.

8. Козак Б. Що допомагає робити роль / інтерв'ю провів Анатолій Сулименко. *Український театр*. 1977. № 1. С. 14–15.

9. Козак Б. Великий трудівник української сцени. *Кіно – Театр*. 1998. № 4. С. 16–19.

10. Козак Б. Його називали улюбленцем долі. *Високий замок*. 1999. 22 грудня.

11. Козак Б. М. Театральні відлуння. Львів : Ліга-Прес, 2010. С. 371.

12. Щукіна Ю. Він консолідував театральну Україну. *Просценіум*. 2024. № 3–4(70–71). С. 6, 7.

References

1. Kadyrova, L. (2024). Dvi slovi pro Bohdana Kozaka. Prostsenium, 3–4(70–71), 27 [in Ukrainian].

2. Kozak, B. (1998). Za shcho ya naibilshe tsinuiu teatr? Kino – Teatr, 2, 5–8 [in Ukrainian].

3. Kozak, B. (1996). Vhoru skhodynkamy, shcho vedut ... vhoru / rozmovu zapysala Maiia Harbuziuk. *Kultura i zhyttia*, 5 chervnia [in Ukrainian].

4. Kozak, B. (2000). Kafedra teatroznavtsiv / rozmovu zapysala Maiia Harbuziuk. *Vysokyi zamok*, 28 bereznia [in Ukrainian].

5. Kozak, B. (2000). Buv i Motsartom, i Pylatom / interv'iu provela Dzhema Dombrovska. *Vysokyi zamok*, 29 lystopada [in Ukrainian].

6. Kozak, B. (2000). Pid maskamy ya ne zahubyv svoho oblychchia. / interv'iu provela Yaryna Koval. *Ekspres*, 25 lystopada [in Ukrainian].

7. Kozak, B. (2010). Zavzhdy hovoryty narodu pravdu / interv'iu provela Tetiana Kozyrieva. *Den*, 10 bereznia [in Ukrainian].

8. Kozak, B. (1977). Shcho dopomahaie robyty rol / interv'iu proviv Anatolii Sulymenko. *Ukrainskyi teatr*, 1, 14–15 [in Ukrainian].

9. Kozak, B. (1998). Velykyi trudivnyk ukrainskoi stsen. *Kino – Teatr*, 4, 16–19 [in Ukrainian] .

10. Kozak, B. (1999). Yoho nazyvaly uliublentsem doli. *Vysokyi zamok*, 22 hrudnia. [in Ukrainian].

11. Kozak, B. M. (2010). Teatralni vidlunnia. Lviv: Liha-Pres, [in Ukrainian].

12. Shchukina, Yu. (2024). Vin konsoliduvav teatralnu Ukrainu. *Prostsenium*, 3–4(70–71), 7, 6. [in Ukrainian].

BOHDAN KOZAK'S PEDAGOGICAL PRACTICE IN ACTOR TRAINING THROUGH THE INTEGRATED INTERACTION OF WORD AND BODY

Roman VALKO

Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Theatre Studies and Acting Mastery,
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 74008
e-mail: roman.valko@lnu.edu.ua

The article examines the creative path of the prominent Ukrainian actor and theatrical pedagogue Bohdan Mykolaiovych Kozak as a master who possessed profound mastery over verbal and physical means of expression in all their discursive depth and successfully cultivated these skills in his students. Particular emphasis is placed on the sources of his artistic development as well as the significance of his familial, professional, and cultural environment. The study analyzes the continuity of theatrical traditions within the artist's career and traces the importance of self-improvement and persistent labor in both his personal achievements and the formation of his creative personality. The main milestones of his pedagogical activity are explored alongside the fundamental principles of his teaching methodology.

The purpose of the study is to comprehend the components of Bohdan Kozak's creative method regarding his integral mastery of word and body in the fullness of their inherent meanings and to identify the ways he effectively transmitted this knowledge and these skills to students. The research focuses on an integrated approach to educating the next generation of theater artists, which accumulates not only practical craftsmanship in speech and movement but also general cultural, aesthetic, ethical, and civic training. *The research methodology is based on* empirical, philosophical, theoretical, practical, and historical approaches, including personal observations of the artist's pedagogical and creative work as

well as the memoirs of his colleagues, utilizing inductive-deductive and analytical-synthetic principles to examine the genesis of his activity.

The scientific novelty of the work lies in the comparison of the principles of theatrical creativity articulated by Kozak with specific stage results and the practical fruits of his pedagogical labor. The significance of Bohdan Kozak's artistic and pedagogical experience for the theatrical process in Lviv and Ukraine is summarized, highlighting the necessity of implementing his methods into the educational activities of his successors and the entire Faculty of Culture and Arts at the Ivan Franko National University of Lviv. The analysis of the source base shows that the most significant factual sources for this research include the theoretical and methodological materials of Bohdan Kozak collected in his books "Theatrical Echoes" and "In the Labyrinths of the History of Ukrainian Theater," *as well as his articles and scholarly papers.* For a deeper understanding of the topic, the study incorporates the memoirs of his associates, such as Larysa Kadyrova, his students, and theater critics, alongside interviews conducted by Larysa Briukhovetska, Maiia Harbuzyuk, Dzhema Dombrovska, Yaryna Koval, Tetiana Kozyrieva, Anatolii Sulymenko, and the analytical works of Yuliia Shchukina.

Keywords: art, theater, word, body, conception, embodiment, interaction, movement, integrity, choreography.

Стаття надійшла до редколегії 29.09.2025 р.
Прийнята до друку 24.11.2025 р.
Опублікована 24.01.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2025. Вип. 27. С. 381–383
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 27. P. 381–383

М А Т Е Р І А Л И. Р Е Ц Е Н З І Ї. О Г Л Я Д И

“МУЗИКА В ЧАСИ ВЕЛИКОЇ ВІЙНИ” АБО БОГОСЛОВІЯ МИСТЕЦТВА У СТІНАХ ЛЬВІВСЬКОГО ОРГАННОГО ЗАЛУ

Наталія СИРОТИНСЬКА

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9524-4574
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музикознавства та хорового мистецтва,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: nsyrotynska@gmail.com

Нещодавно, 2024 року, світ побачила книга “Хроніки Львівського органного залу”, зміст якої привідкрив історію формування цього мистецького закладу від початку його заснування (1968), а також головні віхи діяльності впродовж багатьох десятків років. І зовсім скоро, буквально за один рік, восени 2025 року публікується символічне продовження – “Музика в часи Великої війни. Хроніки Львівського органного залу”, авторства відомого українського музикознавця, критика і педагога Юрія Чекана[1].



Про задум цієї книги як продовження попередньої довідуємось уже з назви, що повторюється, але з уточненням – “Музика в часи Великої війни”. І попри, знову ж таки, пріоритетність хронологічного фактажу, назва нової книги спонукає до роздумів, зокрема завдяки виразному протиставленню музики і війни, до того ж війни Великої.

У грецькій термінології відповідник “великий” – мега/μέγας – використовували для означення надзвичайних якостей. Так, одним із трьох фундаторів християнського обряду, попри Йоана Златоустого і

[1] Чекан Ю. Музика в часи Великої війни. Хроніки Львівського органного залу. Львів–Чернівці : Вид. дім “Букрек”, 2025. 184 с.

© Сиротинська Наталія, 2025

Григорія Богослова, був Василій Великий (Μέγας Βασίλειος, 329–379) – Великий Архипастир християнської Церкви, Великий законодавець чернечого життя і Великий у своїй святості. Водночас в літургійних книгах аналогічно позначається кожен день страсного або "Великого" тижня: Великий Понеділок, Великий Вівторок… і так аж до Великої Суботи. Всі ці дні зумовлюють особливе проживання літургійних богослужінь у передчутті смерті і воскресіння Спасителя. Звідси й "Велика війна" сприймається не так у своїй технократичній руйнівній загрозі, як в екзистенційному вимірі зрушення вселенських світоглядних доктрин, для яких найвищою цінністю є людське життя.

Подібно і "часи" Великої війни трактують не як просту хронологічну відмітку, а як особливий богослужбовий чин у щоденному добовому циклі християнського обряду. Тож весь часопростір презентованої книги також розгортається не в масштабному, а в щоденному вимірі, де, повторимо, щоденні мистецькі акції Органного залу набувають особливого символізму і потуги.

Як йдеться на перших сторінках книги, "вже 18 березня [2022], першим в Україні, Львівський органний зал відновив концерти – і до кінця року провів 380 подій, з них близько 100 прем'єр" (с. 23). А весь неймовірний обсяг творчих ініціатив докладно подано у масштабній хронологічній таблиці подій Львівського органного залу за період з січня 2022 по грудень 2024 року, що охоплює 81–179 сторінок. Тут бачимо докладну інформацію про всі концерти, виставки та інші події, що відбувалися в цей період. Зазначено точні дані про дату і час, назву подій та їх учасників із вказівкою на місто чи країну, яку вони представляють, а також імена композиторів, чиї твори звучали у кожній з програм.

Весь цей фактаж переконує в надзвичайно активній і докладно продуманій діяльності Львівського органного залу, що сукупно не лише декларує міцну громадянську позицію, а й сам факт існування нації в контексті її мистецького самовираження. І головне слово тут – існування. Про це йдеться у змісті, у задекларованому гаслі "Ми є! (тому що нас не може бути)", що суголосне біблійному об'явленню Бога Мойсею "Я той, хто є!" (Вих. 3:14).

Зміст

Преамбула 9
Підсумки початку року 13
Ми є! (тому що нас не може бути) 23
Гаряче літо-2022 37
Ювілеї та блекаути 53
«Музика і війна» 67
Диво Різдва і відродження 71
Хронологічна таблиця подій Львівського органного залу 81
Джерела 179

У філософському сенсі цей вислів є надзвичайно глибоким і стосується свідомості і самої сутності існування. Відтак і музичне мистецтво постає беззаперечним свідченням існування української культури, що утверджує українську націю і надихає на боротьбу з російськими загарбниками.

Деякою мірою саме "часи Великої війни" буквально уявнили існування українського народу для чисельних країн по всьому світу. Тож у цьому є щось містичне й місійне водночас, коли невидиме звучання музики протиставляється реальним загрозам, утверджує перемогу гармонії – над хаосом, а життя – над руйнуванням.

У контексті такого розмежування означень поступово розгортається основний зміст книги, послідовно вибудований поміж двома світами – "ювілеїв та блекаутів", "музики і війни", Дивом Різдва і відродженням. Цікаво, що така форма відповідає найбільш парадоксальному богословському поняттю антиномії (гр. *αντινομια*), що означало поєднання взаємно суперечливих понять. Показово, що й весь наш світ зараз балансує на антиномічній межі війни і миру, і, як не дивно, мистецтво може стати тією цілющою краплею, що змістить невидимі екзистенційні ва́ги на сторону світла. Як йдеться в книзі на с. 71: "Людина потребує віри та позитивних емоцій. Вони укріплюють дух, гармонізують психіку, леліють кращі гуманістичні риси, стимулюють розвиток емпатії та забезпечують збереження людяності. І найкраще до цього надається музика, яка впливає на емоційний стан людини прямо і безпосередньо".

У цьому контексті книга Юрія Чекана є докладним і переконливим свідченням про ще один "світ, котрий насправді є". Це мистецький світ Львівського органного залу, де безперервно пульсують концерти, відроджуються старі і народжуються нові твори, пригадуються забуті і постають нові імена композиторів, звучить музика ангелів і музика для дітей. Знаково, що весь цей світ оживає на сторінках книги в яскравих ілюстраціях, фотознімках, рукописних автографах і буквально в звуках, доступних завдяки QR-кодам. Усі ці мистецькі скарби неможливо описати, але це можна відчути і прийняти. Прийняти як дотик краси, що зцілює душу, як відлуння слів, промовлених на висотах, і як свідчення надзвичайної праці всієї команди Львівського органного залу.

Матеріали надійшли до редколегії 29.09.2025 р.
Прийняті до друку 24.11.2025 р.
Опубліковані 24.01.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2025. Вип. 27. С. 384–386
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 27. P. 384–386

ВЕЧІР ПАМ'ЯТІ ПРОФЕСОРА ЛЕОНІДА РУДНИЦЬКОГО

Людмила БЕЛІНСЬКА

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4716-6011
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра соціокультурного менеджменту,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: lyudmyla.belinska@lnu.edu.ua

8 вересня 2025 року минуло 90 років від дня народження академіка Національної академії наук України, світлої пам'яті професора Леоніда Рудницького (1935–2024). Менше року не дожив професор до ювілею, відійшов до вічності 8 грудня 2024.

28 вересня 2025 року у Філадельфії в Товаристві "Свята Софія" відбувся вечір пам'яті професора Леоніда Рудницького. Промоція відбулася у змішаному форматі. Добрими спогадами про доробок професора Рудницького, його вдачу і почуття гумору поділилися рідні, друзі, науковці зі США, України, Німеччини та Італії. Була присутня й велика родина професора Л. Рудницького. Модератором вечора був голова УВАН, професор Альберт Кіпа та доктор Ірина Іванкович.

Під час вечора, який відбувся у дружній, приємній атмосфері, зі вступним словом виступила очільниця релігійного Товариства українських католиків "Свята Софія", доктор Ірина Іванкович. Саме вона перейняла пост очільника Товариства від професора Рудницького. Ірина Іванкович сказала: "На життєвому шляху ми зустрічаємо людей, які не тільки залишають на нас «печать свого духа», але й фундаментально формують як особистостей. Для мене однією із таких визначальних постатей був професор Леонід Рудницький (1935–2024). Сьогодні йому виповнилося б 90. Після його відходу у вічність я продовжу його справу з розбудови Святої Софії, продовжу провадити виховну, видавничу діяльність Товариства".

Від родини виступила англійською мовою старша донька професора Катерина Шрай. Зворушливу промову виголосив професор А. Кіпа, який знав професора Рудницького з 1962 року. Відзначив його працю як германіста та популяризатора української літератури у світі.

У рамках зустрічі відбулася презентація книги, яку науковці зі всього світу готували до 90-річчя від дня народження професора Рудницького. Це – ювілейне видання "Леонід Рудницький. Науковець, педагог, громадський діяч": науковий збірник до 90-ліття визначного українця. Ювілейний науковий збірник вийшов у світ з ініціативи релігійного Товариства українців-католиків "Свята Софія" США (ТССА) у львівському видавництві "АРТОС".

© Белінська Людмила, 2025

Член Товариства українців-католиків "Свята Софія" США (ТССА), почесний голова Товариства, Академік Леонід Рудницький – український філолог, германіст, славіст, україніст, професор, співробітник та співредактор численних американських та українських енциклопедій, Президент Світової Ради НТШ, іноземний член НАН України, доктор гоноріс кауза Львівського національного університету імені Івана Франка.

Народився Леонід Рудницький 8 вересня 1935 року у Львові в родині Івана-Теодора Рудницького – правника, сотника УГА, співтворця Листопадового чину (1918) та військового аташе ЗУНР – та Юлії з Лужницьких Рудницької.

Крім визначних здобутків у літературній, науковій сфері, професор Леонід Рудницький зробив багато у царині культурної дипломатії. На посаді ректора Українського вільного університету професор Л. Рудницький робив усе можливе, щоб піднести Українську державу в очах і американського, і баварського, і німецького світу. Талант дипломата він спадкував від своїх предків, зокрема дідуся – святоюрського каноніка, о. Леоніда Лужницького, на честь якого був названий, діда о. Діонізія Рудницького та свого батька, Івана Теодора Рудницького, військового аташе уряду ЗУНР у Празі.

2006 року з'явилася книга, присвячена І. Рудницькому, з віднайденими спогадами про участь у Листопадовому чині 1918 року. Презентація видання відбулася у Львівському національному університеті імені Івана Франка.



Презентація книги: Л. Белінська, Б. Козак, Л. Рудницький. Львів, 2006 р.

До ювілейного видання “Леонід Рудницький. Науковець, педагог, громадський діяч” я подала статтю про батька Ювіляра, щоб можна було зрозуміти, хто був героєм і натхненником Л. Рудницького впродовж життя. Батько помер, коли юному Левкові було 16 років. Втрата у цьому віці батька ще дужче посилила повагу до героя Листопадового чину, поручника УГА, військового аташе, адвоката українців в окупованому Львові 1941–1944 років, людини, яка переховувала за дорученням Митрополита Андрея Шептицького євреїв. Загалом родина мала велике значення для Леоніда Рудницького. Великим авторитетом для нього був Олександер Лужницький, брат матері, який замінив фактично батька. Мати Леоніда Рудницького, оберігаючи сина і пам’ять про чоловіка, відійшла у засвіти 1985 року.

Отже, наша стаття є внеском у вшанування пам’яті великого українця, який зробив значний внесок у розбудову української нації та популяризації її культури.

Матеріали надійшли до редколегії 29.09.2025 р.
Прийняті до друку 24.11.2025 р.
Опубліковані 24.01.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2025. Вип. 27. С. 387–453
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 27. P. 387–453

УДК [012:929](477)"201/202"

НАУКОВО-БІБЛІОГРАФІЧНИЙ ДОРОБОК ЛУЇЗИ ІВАНІВНИ ІЛЬНИЦЬКОЇ: МАТЕРІАЛИ ДО БІОБІБЛІОГРАФІЧНОГО ПОКАЖЧИКА (2010–2025)

Галина БІЛОВУС

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7391-4845
Львівський національний університет імені Івана Франка
кафедра бібліотекознавства і бібліографії,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: halyna.bilovus@lnu.edu.ua

Анна НАГУМИК

Львівський національний університет імені Івана Франка
кафедра бібліотекознавства і бібліографії,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: anahumyk2006@gmail.com

Корпус науково-бібліографічних здобутків очільниці львівської школи бібліографії Луїзи Іванівни Ільницької має вагоме теоретичне й прикладне значення та є квінтесенцією бібліографознавчої думки в контексті суспільно-культурного та наукового життя України. Відома бібліографка й книгознавиця, організаторка масштабних загальноукраїнських бібліографічних проєктів, багаторічна керівниця відділу наукової бібліографії Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника, дійсна членкиня та голова Комісії книгознавства та бібліографії Наукового товариства ім. Шевченка у Львові, редакторка численних наукових видань відіграла важливу роль у розвитку українського бібліографознавства, істотно збагачуючи національний культурний і науковий простір.

Матеріали до біобібліографічного покажчика “Луїза Іванівна Ільницька” є черговою спробою дослідження доробку вченої. Нагадаємо, що у 2009 році вийшов біобібліографічний покажчик “Луїза Ільницька”, який підготували фахівці відділу наукової бібліографії Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника (укладачі: Н. І. Кошик, Л. Я. Кужель). Зазначений покажчик, що став орієнтиром у процесі створення нашого дослідження, охоплював матеріали від 1972 до 2009 років. Відтоді з’явилися нові публікації праць Л. І. Ільницької, що дають змогу простежити еволюцію її наукових ідей, а також динаміку генерування нового бібліографічного знання.

© Біловус Галина, Нагумик Анна, 2025

Розділ "Праці Луїзи Іванівни Ільницької" реєструє окремі видання книгознавчих і бібліографічних праць Л. І. Ільницької за 2010–2025 роки, публікації в збірниках наукових праць, періодичних виданнях, матеріалах конференцій окресленого періоду. В окремий підрозділ виділено упорядкування й редагування наукових збірників, бібліографічних покажчиків; виступи на наукових конференціях, з'їздах, засіданнях круглих столів тощо. Публікації автора подаємо згідно з правописом року видання.

Наступний розділ "Література про Луїзу Іванівну Ільницьку" складається з підрозділів: "Відгуки, рецензії, згадки та посилання на праці Л. І. Ільницької"; "Бібліографічні та довідкові джерела, в яких зареєстровано праці Л. І. Ільницької та літературу про неї".

Матеріали до біобібліографічного покажчика "Луїза Іванівна Ільницька" містять 335 позицій. У підрозділах застосовано хронологічний принцип упорядкування бібліографічного масиву, а в межах року – алфавітний. Бібліографічні описи відповідають правилам Держстандарту (ДСТУ ГОСТ 7.1:2006). В описах ужито загальноприйняті скорочення слів і словосполучень (за винятком скорочень місць видання). Квадратні дужки використовували в разі, коли виникала необхідність розкриття змісту публікацій чи зазначення інших важливих відомостей, які формулювали укладачі. Описи окремих видань містять посилання на рецензії, подані у розділі "Література про Луїзу Іванівну Ільницьку".

В окремих підрозділах подано доповнення до попереднього видання біобібліографічного покажчика "Луїза Ільницька" (Львів, 2009). Зібрані матеріали не претендують на вичерпність.

Науково-бібліографічний реєстр досліджень Луїзи Іванівни Ільницької є своєрідним навігатором у царині бібліографознавства, що окреслює напрями наукових пошуків у перспективі, слугує підґрунтям для підготовки нових наукових праць, мотивує до поглиблення та розгортання дослідницько-бібліографічної роботи, спрямованої на всебічне осмислення панорами інтелектуальних ідей, наукових досягнень і здобутків ученої.

ПРАЦІ ЛУЇЗИ ІВАНІВНИ ІЛЬНИЦЬКОЇ

ОКРЕМІ ВИДАННЯ

Монографія

2020

1. Перше видання "Енеїди" (1798) І. П. Котляревського у бібліотеках, музеях, архівах світу : історико-книгознавче дослідження / Луїза Ільницька ; [відп. ред. Л. В. Сніцарчук] ; НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України імені В. Стефаника. – Львів, 2020. – 250 с., 30 с. іл. – Резюме англ. мовою.

Зміст: Долаючи межі часу і простору: першодруки "Енеїди" (1798), "Русалки Дністрової" (1837), "Кобзаря" (1840) у світі; Україна: *Київ:* Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського; Музей книги та друкарства України; Бібліотека київського митрополита Євгенія (Є. О. Болховітінова) (XVIII – початок XIX ст.); *Львів:* Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника; Наукова бібліотека Львівського національного університету імені Івана Франка; *Полтава:* Літературно-меморіальний музей І. П. Котляревського; *Кібенці на Полтавщині:* Садибна бібліотека Дмитра Прокоповича Трощинського (XVIII – початок

XIX ст.); *Острог:* Державний історико-культурний заповідник м. Острога. Музей книги та друкарства; *Суми:* Сумська обласна універсальна наукова бібліотека; **росія:** *Санкт-Петербург:* Російська національна бібліотека; Бібліотека Російської академії наук; *Москва:* Російська державна бібліотека; Наукова бібліотека Московського державного університету ім. М. В. Ломоносова; Російський державний архів давніх актів; "Енеїда" (1798) І. П. Котляревського на аукціонах; *Самара:* Самарська обласна універсальна наукова бібліотека; *Прямухіно Тверської губернії:* Бібліотека Бакуніних (XVIII – початок XIX ст.); **Німеччина:** *Геттінген:* Державна й університетська бібліотека; **Чеська Республіка:** *Прага:* Бібліотека Національного музею (з особистої бібліотеки Павла Йозефа Шафарика); **США:** *Гарвард:* Гутонська бібліотека Гарвардського університету.

Рец. див. № 199.

Бібліографічні покажчики

2010

2. Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939 : бібліогр. покажчик. Т. 1 : 1914–1919 / НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України імені В. Стефаника ; уклад.: Л. І. Ільницька (керівник проекту), Т. М. Дубова, Л. Я. Кужель, Н. А. Рибчинська, Л. Т. Сущ ; передм. "На шляху до національної бібліографії" М. М. Романюка (с. 3–6) ; відп. ред. М. М. Романюк. – Львів, 2010. – 472 с.

2011

3. Покажчик праць Миколи Ільницького та літератури про вченого (2004–2009 рр.) / Ільницька Луїза // Микола Ільницький / упорядкув. Василя Будного. – Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2011. – С. 514–560. – (Серія "Слово про вченого" ; вип. 2).

2012

4. Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939 : бібліогр. покажчик. Т. 2 : 1920–1923 / НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України імені В. Стефаника ; уклад.: Л. І. Ільницька (керівник проекту), М. А. Ільницька, Л. Я. Кужель, Н. А. Рибчинська, Л. Т. Сущ, за участю Т. М. Дубової ; передм. "Бібліографування західноукраїнської та української еміграційної книги 1914–1939 рр. продовжується" М. М. Романюка (с. 3–6) ; відп. ред. М. М. Романюк. – Львів, 2012. – 804 с.

2015

5. Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939 : бібліогр. покажчик. Т. 3 : 1924–1927. У 2 кн. Кн. 1 : 1924–1925 / НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України імені В. Стефаника, Відділ наукової бібліографії ; уклад.: Л. І. Ільницька (керівник проекту), Т. М. Дубова, І. А. Жеваженко, Л. Я. Кужель, І. В. Морозова, Н. А. Рибчинська, М. А. Шуварик ; передм. "Українська книга на західноукраїнських землях та в еміграції (середина 1920-х рр.)" М. М. Романюка (с. 3–8) ; відп. ред. М. М. Романюк. – Львів, 2015. – 448 с.

2016

6. Журнал “Книгарь”: літопис українського письменства (1917–1920) : сист. покажч. змісту / Луїза Ільницька, Ольга Хміль ; [авт. вступ. ст. “«Книгарь» – журнал епохи революцій і контрреволюцій” Я. Дашкевич (с. 3–32) ; відп. ред. Л. В. Сніцарчук] ; НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України імені В. Стефаника. – Львів, 2016. – 393 с. – Імен. покажч.: с. 357–391.

Рец. див. № 177.

7. Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939 : бібліогр. покажчик. Т. 3 : 1924–1927. У 2 кн. Кн. 2 : 1926–1927 / НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України імені В. Стефаника, Відділ наукової бібліографії ; уклад.: Л. І. Ільницька (керівник проекту), Т. М. Дубова, І. А. Жеваженко, Л. Я. Кужель, І. В. Морозова, Н. А. Рибчинська, М. А. Шуварик ; відп. ред. М. М. Романюк. – Львів, 2016. – С. 449–1022.

2018

8. Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939 : бібліогр. покажчик. Т. 4 : 1928–1931. У 2 кн. Кн. 1 : 1928–1929 / НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України ім. В. Стефаника, Відділ наукової бібліографії ; уклад.: Л. І. Ільницька (керівник проекту), Т. М. Дубова, Л. Я. Кужель, І. В. Морозова, Н. А. Рибчинська ; відп. ред. М. М. Романюк. – Львів, 2018. – 498 с.

9. Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939 : бібліогр. покажчик. Т. 4 : 1928–1931. У 2 кн. Кн. 2 : 1930–1931 / НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України імені В. Стефаника, Відділ наукової бібліографії ; уклад.: Л. І. Ільницька (керівник проекту), Т. М. Дубова, Л. Я. Кужель, І. В. Морозова, Н. А. Рибчинська ; відп. ред. М. М. Романюк. – Львів, 2018. – С. 499–1044.

2019

10. Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939 : бібліогр. покажчик. Т. 5 : 1932–1935. У 2 кн. Кн. 1 : 1932–1933 / НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України імені В. Стефаника, Відділ наукової бібліографії ; уклад.: Л. І. Ільницька (керівник проекту), І. А. Жеваженко, Л. Я. Кужель, І. В. Морозова, Н. А. Рибчинська ; відп. ред. М. М. Романюк. – Львів, 2019. – 402 с.

11. Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939 : бібліогр. покажчик. Т. 5 : 1932–1935. У 2 кн. Кн. 2 : 1934–1935 / НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України імені В. Стефаника, Відділ наукової бібліографії ; уклад.: Л. І. Ільницька (керівник проекту), І. А. Жеваженко, Л. Я. Кужель, І. В. Морозова, Н. А. Рибчинська ; відп. ред. М. М. Романюк. – Львів, 2019. – С. 403–1038.

2021

12. Микола Ільницький = Mykola Ilnytskyi : біобібліогр. покажчик (2005–2020) / [уклад.: Л. І. Ільницька, М. З. Литвин ; передм. “Я відчував потребу самореалізації” Т. В. Пастуха (с. 7–17) ; відп. ред. І. Я. Соляр] ; НАН України, Ін-т українознавства ім. І. Крип’якевича, Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка. – Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип’якевича НАНУ, 2021. – 220, [16] с. кольор. іл., фото.

2024

13. Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939 : бібліогр. покажчик. Т. 6 : 1936–1939. У 2 кн. Кн. 1 : 1936–1937 / НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України імені В. Стефаника, Відділ наукової бібліографії ; уклад.: Л. І. Ільницька (керівник проекту), І. А. Жеваженко, С. Н. Когут, Л. Я. Кужель, М. В. Мовна, Н. А. Рибчинська ; відп. ред. Л. В. Сніцарчук. – Львів, 2024. – 740 с.

14. Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939 : бібліогр. покажчик. Т. 6 : 1936–1939. У 2 кн. Кн. 2 : 1938–1939 / НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України імені В. Стефаника, Відділ наукової бібліографії ; уклад.: Л. І. Ільницька (керівник проекту), І. А. Жеваженко, С. Н. Когут, Л. Я. Кужель, М. В. Мовна, Н. А. Рибчинська ; відп. ред. Л. В. Сніцарчук. – Львів, 2024. – С. 741–1486.

Рец. див. № 251, 252.

Публікації (статті, тези, рецензії)

2009

15. “Ступаю на жовте листя…”: (Біографічне) / Луїза Ільницька // Луїза Ільницька : біобібліогр. покажчик / НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України імені В. Стефаника ; [уклад.: Н. І. Кошик, Л. Я. Кужель ; відп. ред. М. М. Романюк ; вступ. ст. М. А. Вальо]. – Львів, 2009. – С. 17–38.

2010

16. Від укладачів / Луїза Ільницька // Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939 : бібліогр. покажчик. Т. 1 : 1914–1919 / НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України імені В. Стефаника ; уклад.: Л. І. Ільницька (керівник проекту), Т. М. Дубова, Л. Я. Кужель, Н. А. Рибчинська, Л. Т. Сущ ; передм. М. М. Романюка ; відп. ред. М. М. Романюк. – Львів, 2010. – С. 7–10.

17. Від упорядника / Луїза Ільницька // Бібліографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка у Львові (1909–1939): напрями діяльності та постаті : зб. наук. праць / НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України імені В. Стефаника ; [упорядкув. і заг. ред. текстів Л. І. Ільницької ; відп. ред. М. М. Романюк]. – Львів, 2010. – С. 3–6.

18. Західноукраїнська та українська еміграційна книга міжвоєнного періоду (1914–1939) як складова частина національної бібліографії / Луїза Ільницька // Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника: історія і сучасність : доп. та повідомл. Міжнар. наук. конф. (Львів, 28–30 жовт. 2010 р.) / відп. ред. М. М. Романюк ; НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України імені В. Стефаника. – Львів, 2010. – С. 107–111.

19. Кирило Студинський – дослідник зв’язків “Руської Трійці” з Наддніпрянщиною в XIX ст. / Луїза Ільницька // Бібліографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка у Львові (1909–1939): напрями діяльності та постаті : зб. наук. праць / НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України імені В. Стефаника ;

[упорядкув. і заг. ред. текстів Л. І. Ільницької ; відп. ред. М. М. Романюк]. – Львів, 2010. – С. 187–206.

20. Концепція національної бібліографії в Науковому товаристві ім. Шевченка у Львові (за матеріалами "Записок Наукового товариства імені Шевченка", 1892–1937) / Луїза Ільницька // Бібліографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка у Львові (1909–1939): напрями діяльності та постаті : зб. наук. праць / НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України імені В. Стефаника ; [упорядкув. і заг. ред. текстів Л. І. Ільницької ; відп. ред. М. М. Романюк]. – Львів, 2010. – С. 58–71.

21. Лист Зенона Кузелі (1908) до Наукового товариства ім. Шевченка у Львові – програма створення українознавчої бібліографії / Луїза Ільницька // Бібліографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка у Львові (1909–1939): напрями діяльності та постаті : зб. наук. праць / НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України імені В. Стефаника ; [упорядкув. і заг. ред. текстів Л. І. Ільницької ; відп. ред. М. М. Романюк]. – Львів, 2010. – С. 402–408.

2011

22. "Русалка Дністрова" (1837) в особистих бібліотеках галицьких діячів / Луїза Ільницька // Світоч "Русалки Дністрової" : зб. наук. праць / [відп. ред. Петро Сікорський] ; Львівське крайове товариство "Рідна школа", Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, Шашкевичівська комісія. – Львів, 2011. – С. 239–253. – (Бібліотека Шашкевичіани. Нова серія ; 10(15)). – До 200-річчя від дня народження Маркіяна Шашкевича.

23. "Русалка Дністрова" (1837) у приватних колекціях (з нових розшуків) / Луїза Ільницька // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2011. – Вип. 3 (19). – С. 3–16.

2012

24. Від укладачів / Луїза Ільницька // Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939 : бібліогр. покажчик. Т. 2 : 1920–1923 / НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України імені В. Стефаника ; уклад.: Л. І. Ільницька (керівник проекту), М. А. Ільницька, Л. Я. Кужель, Н. А. Рибчинська, Л. Т. Сущ, за участю Т. М. Дубової ; передм. М. М. Романюка ; відп. ред. М. М. Романюк. – Львів, 2012. – С. 7–10.

25. Концепція національної бібліографії у працях Ярослава Дашкевича / Луїза Ільницька // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2012. – Вип. 4 (20). – С. 3–17.

26. Марія Вавричин – науковий редактор академічної бібліотеки / Луїза Ільницька // Вавричин М. Г. Відтворення України: історія картографії, краєзнавство, біографістика / М. Г. Вавричин ; Ін-т української археографії і джерелознавства ім. М. Грушевського, Львівське відділення. – Львів, 2012. – С. 484.

27. Матеріали до української бібліографії (видання бібліографічної комісії НТШ) / Луїза Ільницька // Енциклопедія Львова : у 4 т. / за ред. Андрія Козицького та Ігоря Підкови. – Львів : Літопис, 2012. – Т. 4. – С. 555–557.

28. Наукова конференція “Західноукраїнська та українська еміграційна книга 1914–1939 рр.: бібліографічні розшуки та інтерпретації” (Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника, Відділ наукової бібліографії, 29 березня 2012 р.) / Луїза Ільницька // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2012. – Вип. 4 (20). – С. 613–614.

29. [Степанові Костюку – 85] / Луїза Ільницька // Вісник НТШ. – 2012. – Чис. 48, осінь–зима. – С. 58–59.

2013

30. Бібліографічна шашкевичіана (огляд бібліографічних джерел XIX – початку XXI ст.) / Луїза Ільницька // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2013. – Вип. 5 (21). – С. 3–15.

2014

31. Перше видання “Кобзаря” Т. Г. Шевченка 1840 р. у бібліотеках, музеях і приватних колекціях (до питання ідентифікації окремих примірників) / Луїза Ільницька // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2014. – Вип. 6 (22). – С. 3–43.

2015

32. Бібліографічна комісія Наукового товариства ім. Шевченка у Львові / Луїза Ільницька, Мирослав Мороз, Олег Піх // Наукове товариство імені Шевченка: енциклопедія [онлайн]. – Київ, Львів : НТШ, Ін-т енциклопедичних досліджень НАН України, 2015. – Режим доступу: http://encyclopedia.com.ua/entry-262 (дата звернення: 10.03.2025).

33. Від укладачів / Луїза Ільницька // Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939 : бібліогр. покажчик. Т. 3 : 1924–1927. У 2 кн. Кн. 1 : 1924–1925 / НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України імені В. Стефаника, Відділ наукової бібліографії ; уклад.: Л. І. Ільницька (керівник проекту), Т. М. Дубова, І. А. Жеваженко, Л. Я. Кужель, І. В. Морозова, Н. А. Рибчинська, М. А. Шуварик ; передм. М. М. Романюка ; відп. ред. М. М. Романюк. – Львів, 2015. – С. 9–12.

34. Скільки збереглося примірників першого видання “Кобзаря” (1840) Т. Г. Шевченка? / Луїза Ільницька // Альманах бібліофілів / упоряд. Євген Пшеничний. – Дрогобич : Коло, 2015. – Кн. 1. – С. 3–35.

35. Славістична бібліографія у науковій спадщині Марії Вальо : [До 90-річчя від дня народження М. А. Вальо] / Луїза Ільницька // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2015. – Вип. 7 (23). – С. 160–172.

2016

36. Від укладачів / Луїза Ільницька // Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939 : бібліогр. покажчик. Т. 3 : 1924–1927. У 2 кн. Кн. 2 : 1926–1927 / НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України імені В. Стефаника, Відділ наукової бібліографії ; уклад.: Л. І. Ільницька (керівник проекту), Т. М. Дубова, І. А. Жеваженко, Л. Я. Кужель, І. В. Морозова,

Н. А. Рибчинська, М. А. Шуварик ; передм. М. М. Романюка (т. 3, кн. 1, с. 3–8) ; відп. ред. М. М. Романюк. – Львів, 2016. – С. 449–450.

37. Перше видання “Енеїди” (1798 р.) І. Котляревського у фондах наукових бібліотек Львова / Луїза Ільницька // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2016. – Вип. 8 (24). – С. 3–22.

38. Покажчики змісту журналів: принципи структури / Луїза Ільницька // Журнал “Книгарь”: літопис українського письменства (1917–1920) : сист. покажч. змісту / Луїза Ільницька, Ольга Хміль ; [авт. вступ. ст. Я. Дашкевич ; відп. ред. Л. В. Сніцарчук] ; НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України імені В. Стефаника. – Львів, 2016. – С. 35–42.

2017

39. “Енеїда” (1798 р.) І. Котляревського у Львові / Луїза Ільницька // Альманах бібліофілів / упоряд. Євген Пшеничний. – Дрогобич : Коло, 2017. – Кн. 2. – С. 53–73 : іл.

40. Перше видання “Енеїди” (1798) Івана Котляревського у Геттінгені (Німеччина) / Луїза Ільницька // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2017. – Вип. 9 (25). – С. 58–75.

2018

41. Від укладачів / Луїза Ільницька // Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939 : бібліогр. покажчик. Т. 4 : 1928–1931. У 2 кн. Кн. 1 : 1928–1929 / НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України ім. В. Стефаника, Відділ наукової бібліографії ; уклад.: Л. І. Ільницька (керівник проекту), Т. М. Дубова, Л. Я. Кужель, І. В. Морозова, Н. А. Рибчинська ; відп. ред. М. М. Романюк. – Львів, 2018. – С. 3–6.

42. Від укладачів / Луїза Ільницька // Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939 : бібліогр. покажчик. Т. 4 : 1928–1931. У 2 кн. Кн. 2 : 1930–1931 / НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України імені В. Стефаника, Відділ наукової бібліографії ; уклад.: Л. І. Ільницька (керівник проекту), Т. М. Дубова, Л. Я. Кужель, І. В. Морозова, Н. А. Рибчинська ; відп. ред. М. М. Романюк. – Львів, 2018. – С. 499–502.

43. Перше видання “Енеїди” (1798) Івана Котляревського у фондах Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (до 100-річчя Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського) / Луїза Ільницька // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2018. – Вип. 10 (26). – С. 32–47.

2019

44. Бібліографія української книги в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині і в еміграції (1914–1939): науково-методичні засади створення видавничого проекту та його реалізація / Луїза Ільницька // Бібліотечний вісник. – 2019. – № 2 (250). – С. 16–23.

45. Від укладачів / Луїза Ільницька // Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939 : бібліогр. покажчик. Т. 5 : 1932–

1935. У 2 кн. Кн. 1 : 1932–1933 / НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України імені В. Стефаника, Відділ наукової бібліографії ; уклад.: Л. І. Ільницька (керівник проекту), І. А. Жеваженко, Л. Я. Кужель, І. В. Морозова, Н. А. Рибчинська ; відп. ред. М. М. Романюк. – Львів, 2019. – С. 3–6.

46. Від укладачів / Луїза Ільницька // Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939 : бібліогр. покажчик. Т. 5 : 1932–1935. У 2 кн. Кн. 2 : 1934–1935 / НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України імені В. Стефаника, Відділ наукової бібліографії ; уклад.: Л. І. Ільницька (керівник проекту), І. А. Жеваженко, Л. Я. Кужель, І. В. Морозова, Н. А. Рибчинська ; відп. ред. М. М. Романюк. – Львів, 2019. – С. 403–406.

47. Перше видання "Енеїди" (1798) Івана Котляревського у бібліотеці Національного музею у Празі (з особистої бібліотеки Павла Йозефа Шафарика) / Луїза Ільницька // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2019. – Вип. 11 (27). – С. 3–18.

2021

48. "Перелицьована Енеїда" Івана Котляревського в інтерпретації шведського вченого Альфреда Єнсена / Луїза Ільницька // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2021. – Вип. 13 (29). – С. 144–159.

49. Стефаниківський дискурс у західноукраїнських та еміграційних виданнях міжвоєнної доби / Луїза Ільницька // Василь Стефаник в українському та світовому соціокультурному просторі : доп. та повідомл. Міжнар. наук. конф., присвяч. 150-річчю від дня народження Василя Стефаника (Львів, 25–26 черв. 2021 р.) / [відп. ред. В. Ферштей] ; НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України імені В. Стефаника. – Львів, 2021. – С. 130–136.

2022

50. Ювілейні видання 1930-х років інституцій Греко-католицької церкви в Галичині / Луїза Ільницька // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2022. – Вип. 14 (30). – С. 80–114.

2023

51. Європейські вчені-гуманітарії у Науковому товаристві імені Шевченка: українознавчий дискурс / Луїза Ільницька // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2023. – Вип. 15 (31). – С. 89–146.

52. Концепція національної бібліографії в Науковому товаристві імені Шевченка (1909–1939) / Луїза Ільницька // 150 років на службі української науки та культури. Гуманітарні науки : [зб. наук. праць] / відп. ред. Степан Гелей. – Львів : Наук. т-во ім. Шевченка ; Дослідно-видавничий центр НТШ, 2023. – С. 817–833.

2024

53. Бібліографія української книги на західноукраїнських землях та в еміграції, 1914–1939: науково-методичні засади створення та реалізація видавничого проєкту / Луїза Ільницька // "Реабілітована історією": західноукраїнська та українська еміграційна книга міжвоєнної доби : зб. наук. праць / [упорядкув. та заг. ред. текстів Л. І. Ільницька ; відп. ред. Л. В. Сніцарчук] ; Львів. нац. наук. б-ка України

ім. В. Стефаника, Відділ наукової бібліографії. – Львів : Галицька Видавнича Спілка, 2024. – С. 363–372.

54. Від укладачів / Луїза Ільницька // Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939 : бібліогр. покажчик. Т. 6 : 1936–1939. У 2 кн. Кн. 1 : 1936–1937 / НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України імені В. Стефаника, Відділ наукової бібліографії ; уклад.: Л. І. Ільницька (керівник проекту), І. А. Жеваженко, С. Н. Когут, Л. Я. Кужель, М. В. Мовна, Н. А. Рибчинська ; відп. ред. Л. В. Сніцарчук. – Львів, 2024. – С. 3–6.

55. Від укладачів / Луїза Ільницька // Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939 : бібліогр. покажчик. Т. 6 : 1936–1939. У 2 кн. Кн. 2 : 1938–1939 / НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України імені В. Стефаника, Відділ наукової бібліографії ; уклад.: Л. І. Ільницька (керівник проекту), І. А. Жеваженко, С. Н. Когут, Л. Я. Кужель, М. В. Мовна, Н. А. Рибчинська ; відп. ред. Л. В. Сніцарчук. – Львів, 2024. – С. 743–746.

56. Від упорядника / Луїза Ільницька // "Реабілітована історією": західноукраїнська та українська еміграційна книга міжвоєнної доби : зб. наук. праць / [упорядкув. та заг. ред. текстів Л. І. Ільницька ; відп. ред. Л. В. Сніцарчук] ; Львів. нац. наук. б-ка України ім. В. Стефаника, Відділ наукової бібліографії. – Львів : Галицька Видавнича Спілка, 2024. – С. I–VI.

57. Наукове товариство ім. Шевченка в інформаційному просторі німецького щорічника наукового світу "Minerva" / Луїза Ільницька // Пресознавство: теоретичні, методологічні та практичні виміри : доп. та повідомл. Всеукр. з міжнар. участю наук. конф. (Львів, 1 грудня 2023 р.) / Львів. нац. наук. б-ка України ім. В. Стефаника, Науково-дослідний інститут пресознавства. – Львів : Галицька Видавнича Спілка, 2024. – С. 162–170.

58. Редакційна політика Михайла Грушевського у "Записках Наукового товариства імени Шевченка" (1895–1913): сучасні інтерпретації / Луїза Ільницька // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2024. – Вип. 16 (32). – С. 3–28.

59. [Рецензія] / Луїза Ільницька // Вісник НТШ. – 2024. – Чис. 71, весна–літо. – С. 85–87. – Рец. на кн.: Курилишин К. М. Часопис "Діло" (Львів, 1880–1939 рр.) : матеріали до біобібліографістики / Костянтин Курилишин ; наук. ред. Л. В. Сніцарчук ; Львів. нац. наук. б-ка імені В. Стефаника. – Дрогобич : Коло, 2015–2023. – Т. 1–8.

60. Стефаниківський дискурс у західноукраїнських та еміграційних виданнях міжвоєнної доби / Луїза Ільницька // "Реабілітована історією": західноукраїнська та українська еміграційна книга міжвоєнної доби : зб. наук. праць / [упорядкув. та заг. ред. текстів Л. І. Ільницька ; відп. ред. Л. В. Сніцарчук] ; Львів. нац. наук. б-ка України ім. В. Стефаника, Відділ наукової бібліографії. – Львів : Галицька Видавнича Спілка, 2024. – С. 446–455.

УПОРЯДКУВАННЯ. РЕДАГУВАННЯ. НАУКОВЕ КОНСУЛЬТУВАННЯ

2010

61. Бібліографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка у Львові (1909–1939): напрями діяльності та постаті : зб. наук. праць / НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України імені В. Стефаника ; [упорядкув. і заг. ред. текстів Л. І. Ільницької ; відп. ред. М. М. Романюк]. – Львів, 2010. – 497 с.

Рец. див. № 123.

2012

62. Матеріали до біографічного словника І. О. Левицького : анотований покажчик архівних документів / упорядкув., передм. та наук.-дов. апарат М. М. Трегуб ; вступ. ст. М. М. Романюка ; наук. ред. М. М. Романюк ; відп. ред. Л. В. Сніцарчук ; наук. консульт. Л. І. Ільницька ; Львів. нац. наук. б-ка України імені В. Стефаника. – Львів, 2012. – Т. 1 : А–Б. – 355 с.

2013

63. Василь Пилип'юк : біобібліогр. покажчик / НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України ім. В. Стефаника, Фотогалерея Василя Пилип'юка ; уклад.: І. А. Гринівецька, Н. І. Кошик, Т. Ю. Кульчицька ; наук. консульт. Л. І. Ільницька ; відп. ред. М. М. Романюк. – Львів, 2013. – 495 с., 16 с. іл.

2024

64. "Реабілітована історією": західноукраїнська та українська еміграційна книга міжвоєнної доби : зб. наук. праць / [упорядкув. та заг. ред. текстів Л. І. Ільницька ; відп. ред. Л. В. Сніцарчук] ; Львів. нац. наук. б-ка України ім. В. Стефаника, Відділ наукової бібліографії. – Львів : Галицька Видавнича Спілка, 2024. – [VI], 822 с.

ДОПОВІДІ І ВИСТУПИ НА НАУКОВИХ КОНФЕРЕНЦІЯХ, З'ЇЗДАХ

2010

65. Концепція національної бібліографії у працях Ярослава Дашкевича.

Круглий стіл відділу наукової бібліографії Львівської національної наукової бібліотеки України імені Василя Стефаника спільно з Комісією книгознавства та бібліографії Наукового товариства ім. Шевченка на тему: "На шляху до національної бібліографії" (До 70-річчя Львівської національної наукової бібліотеки України імені Василя Стефаника). Львів, 26 березня 2010 р.

2011

66. Бібліографічна Шашкевичіана: (до 200-річчя з дня народження Маркіяна Шашкевича).

Наукова конференція відділу наукової бібліографії Львівської національної наукової бібліотеки України імені Василя Стефаника спільно з Комісією книгознавства та бібліографії Наукового товариства ім. Шевченка "Бібліографія і книгознавство у XXI столітті: традиції та інновації". Львів, 31 березня 2011 р.

2012

67. Атрибуція авторства і видань у бібліографії західноукраїнської та української еміграційної книги 1914–1939 рр.

Наукова конференція відділу наукової бібліографії Львівської національної наукової бібліотеки України імені Василя Стефаника спільно з Комісією книгознавства та бібліографії Наукового товариства ім. Шевченка "Західноукраїнська та українська еміграційна книга 1914–1939 рр.: бібліографічні розшуки та інтерпретації". Львів, 29 березня 2012 р.

2013

68. Західноукраїнська і українська еміграційна книга міжвоєнного періоду: реалізація науково-бібліографічного проекту.

Урочиста академія та ювілейна наукова конференція "Український книговидавничий процес на західноукраїнських землях і в еміграції в XIX – першій половині XX ст.", присвячені 140-річчю Наукового товариства ім. Шевченка. Львів, 16 жовтня 2013 р.

69. Українці Кубані у Празі (1920-ті рр.): еміграційний статус, книжкові і періодичні видання Громади Кубанців.

Наукова конференція відділу наукової бібліографії Львівської національної наукової бібліотеки України імені Василя Стефаника спільно з Комісією книгознавства та бібліографії Наукового товариства ім. Шевченка "Українське книговидання на західноукраїнських землях та в еміграції у першій половині XX ст.: Репертуар. Видавничі осередки. Персоналії". Львів, 27 березня 2013 р.

2014

70. Колекція видань "Кобзаря" Т. Шевченка в особистій бібліотеці Богдана Якимовича.

Наукова конференція до 200-річчя з дня народження Тараса Шевченка відділу наукової бібліографії Львівської національної наукової бібліотеки України імені Василя Стефаника спільно з Комісією книгознавства та бібліографії Наукового товариства ім. Шевченка "Видання творів Т. Шевченка в Галичині та в еміграції у 1914–1939 роках". Львів, 27 березня 2014 р.

2015

71. Слов'янознавча бібліографія у науковій спадщині Марії Вальо.

Наукова конференція Інституту українознавства ім. І. П. Крип'якевича НАН України та відділу наукової бібліографії Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника "Життя у трьох вимірах: літературознавство, театр, бібліографія. На пошану пам'яті Марії Вальо (1925–2011)". Львів, 16 червня 2015 р.

72. Слов'янознавча бібліографія у науковій спадщині Марії Вальо: здійснене і задумане.

Наукова конференція відділу наукової бібліографії Львівської національної наукової бібліотеки України імені Василя Стефаника спільно з Комісією книгознавства та бібліографії Наукового товариства ім. Шевченка "Марія Вальо (1925–2011) – український бібліограф і книгознавець". Львів, 19 березня 2015 р.

2016

73. Іван Франко про три перші видання “Енеїди” Івана Котляревського у бібліотеках Львова.

Наукова конференція відділу наукової бібліографії Львівської національної наукової бібліотеки України імені Василя Стефаника спільно з Комісією книгознавства та бібліографії Наукового товариства ім. Шевченка “Іван Франко у видавничому процесі на західноукраїнських землях та в еміграції в першій половині ХХ ст.”. Львів, 24 березня 2016 р.

2017

74. “Енеїда” Вергілія: від “перелицювання” І. Котляревського (1798) до перекладу М. Білика (1931–1972).

Наукова конференція відділу наукової бібліографії Львівської національної наукової бібліотеки України імені Василя Стефаника спільно з Комісією книгознавства та бібліографії Наукового товариства ім. Шевченка “Західноукраїнська книга першої половини 1930-х рр.: тематико-типологічні аспекти”. Львів, 29 березня 2017 р.

2018

75. Перше видання “Енеїди” (1798) І. Котляревського у фондах Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського (до 100-річчя Національної академії наук України та Національної бібліотеки України).

Наукова конференція відділу наукової бібліографії Львівської національної наукової бібліотеки України імені Василя Стефаника спільно з Комісією книгознавства та бібліографії Наукового товариства ім. Шевченка “Західноукраїнська та українська еміграційна книга першої половини ХХ ст.: соціокультурний вимір”. Львів, 22 березня 2018 р.

2019

76. Бібліографія української книги в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939: засади створення і реалізація видавничого проекту.

Наукова конференція відділу наукової бібліографії Львівської національної наукової бібліотеки України імені Василя Стефаника спільно з Комісією книгознавства та бібліографії Наукового товариства ім. Шевченка “Західноукраїнська та українська еміграційна книга першої половини ХХ ст. в інформаційному просторі: поширення, бібліографування, дослідження”. Львів, 28 березня 2019 р.

2020

77. “Перелицьована Енеїда” І. П. Котляревського в оцінці шведського вченого Альфреда Єнсена.

Наукова конференція відділу наукової бібліографії Львівської національної наукової бібліотеки України імені Василя Стефаника спільно з Комісією книгознавства та бібліографії Наукового товариства ім. Шевченка “Західноукраїнська та українська еміграційна книга міжвоєнної доби як документ часу: ідеї та постаті”. Львів, 26 березня 2020 р.

2021

78. Стефаниківський дискурс у західноукраїнських та еміграційних виданнях міжвоєнної доби.

Міжнародна наукова конференція "Василь Стефаник в українському та світовому соціокультурному просторі", присвячена 150-річчю з дня народження письменника. Львів, 25–26 червня 2021 р.

2022

79. Ювілеї церковних інституцій у Львові: джерелознавчі видання.

Наукова конференція відділу наукової бібліографії Львівської національної наукової бібліотеки України імені Василя Стефаника спільно з Комісією книгознавства та бібліографії Наукового товариства ім. Шевченка "Ювілейні західноукраїнські та еміграційні видання 1930-х років: тематико-типологічні параметри". Львів, 25 березня 2022 р.

2023

80. Європейські вчені-гуманітарії у науковій діяльності НТШ.

Наукова конференція відділу наукової бібліографії Львівської національної наукової бібліотеки України імені Василя Стефаника спільно з Комісією книгознавства та бібліографії Наукового товариства ім. Шевченка "Наукове товариство імені Шевченка у Львові (1873–1939) у світовому культурному просторі". Львів, 28 квітня 2023 р.

81. Наукове товариство ім. Шевченка в інформаційному просторі німецького щорічника наукового світу "Minerva".

Всеукраїнська з міжнародною участю наукова конференція "Пресознавство: теоретичні, методологічні та практичні виміри" Науково-дослідного інституту пресознавства Львівської національної наукової бібліотеки України імені Василя Стефаника. Львів, 1 грудня 2023 р.

2024

82. Редакційна політика М. Грушевського у "Записках Наукового товариства ім. Шевченка" (1895–1913): сучасні інтерпретації.

Наукова конференція відділу наукової бібліографії Львівської національної наукової бібліотеки України імені Василя Стефаника спільно з Комісією книгознавства та бібліографії Наукового товариства ім. Шевченка "Видавничі стратегії Наукового товариства імені Шевченка у Львові (1873–1939)". Львів, 24 травня 2024 р.

2025

83. Марія Вальо як вчена і особистість.

Наукова конференція відділу наукової бібліографії Львівської національної наукової бібліотеки України імені Василя Стефаника "Марія Вальо (1925–2011): невтомна мандрівниця в наукових світах (до 100-річчя від дня народження)". Львів, 26 червня 2025 р.

ЛІТЕРАТУРА ПРО ЛУЇЗУ ІВАНІВНУ ІЛЬНИЦЬКУ

Відгуки, рецензії, згадки, посилання на праці Л. І. Ільницької

2008

84. **Трегуб М. М.** До питання видання покажчика архівних матеріалів біографічного словника І. О. Левицького (з рукописних фондів ЛННБ

ім. В. Стефаника) / Марія Трегуб // Вісник Львівського університету. Серія "Книгознавство, бібліотекознавство та інформаційні технології". – 2008. – Вип. 3. – С. 278–288.

С. 279: Посилання на збірник наукових праць "Іван Омелянович Левицький" (Львів, 2002), упорядкування та загальну редакцію текстів якого зробила Л. І. Ільницька.

С. 281: Згадано, що автор статті послуговувалась результатами наукових досліджень Я. Р. Дашкевича та Л. І. Ільницької. Подано посилання на статтю Л. І. Ільницької "Ідея біографічного словника І. О. Левицького в світлі сучасних проблем створення українського біографічного словника" (Львів, 2002).

С. 284: Подано міркування Л. І. Ільницької про те, що, "збираючи матеріали до свого видання, І. О. Левицький орієнтувався, перш за все, на біографічний словник Австрійської держави К. Вурцбаха".

С. 285: Серед учених-дослідників, які писали про архівні матеріали до словника І. О. Левицького, – Л. І. Ільницька. Подано посилання на статтю Л. І. Ільницької "Ідея біографічного словника І. О. Левицького в світлі сучасних проблем створення українського біографічного словника" (Львів, 2002).

2009

85. **Вальо М. А.** Визнаний фахівець з питань бібліографії та книгознавства Луїза Ільницька / Марія Вальо // Бібліотечний вісник. – 2009. – № 5. – С. 54–56.

Висвітлено вагомий внесок Луїзи Ільницької у розвиток української бібліографії.

86. **Вальо М. А.** Науковий здобуток у бібліографії та книгознавстві / Марія Вальо // Луїза Ільницька : біобібліогр. покажчик / НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України імені В. Стефаника ; [уклад.: Н. І. Кошик, Л. Я. Кужель ; відп. ред. М. М. Романюк ; вступ. ст. М. А. Вальо]. – Львів, 2009. – С. 5–16.

87. Двадцята наукова сесія Наукового товариства ім. Шевченка (Львів, 12 лютого – 28 березня 2009 р.) : [програма] / Наукове товариство ім. Шевченка ; уклад. програми Ярина Цап'як. – Львів, 2009. – 86 с.

С. 24 : Згадано Л. І. Ільницьку – голову засідання Комісії книгознавства та бібліографії. Зазначено доповідь Л. І. Ільницької "Неопублікований лист Зенона Кузелі до НТШ 1909 р. як програма створення українознавчої бібліографії" на засіданні круглого столу "Українознавча бібліографія в Науковому товаристві ім. Шевченка: друковані та архівні матеріали (До 100-річчя утворення Бібліографічної комісії)", яке відбулося 30 квітня 2009 р.

С. 79: Див. також "Іменний покажчик учасників засідань".

88. **Качур І. Б.** Французька книга в Галичині у другій половині XVIII ст.: історіографічний аспект / Ірина Качур // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2009. – Вип. 1 (17). – С. 3–34.

С. 24 (№ 1): Посилання на упорядковані М. А. Вальо статті і матеріали "Бальтазар Гакет і Україна" (Львів, 1997) (редактор – Л. І. Ільницька).

89. **Кужель Л. Я.** Друковані і рукописні бібліографічні матеріали НТШ як джерело до бібліографії західноукраїнської книги 1914–1939 рр. / Любов Кужель // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2009. – Вип. 1 (17). – С. 106–122.

С. 107: Згадано Л. І. Ільницьку як одного із авторів праць, присвячених вивченню видавничої діяльності НТШ у Львові в галузі бібліографії.

С. 117–118 (№ 14): Посилання на бібліографознавчі праці Л. І. Ільницької "Українознавча бібліографія в Науковому товаристві ім. Шевченка у Львові (1885–1939): друковані і архівні матеріали" (Київ, 1991; Львів, 1994), "Національна бібліографія в Україні: теоретичні і практичні аспекти" (Харків, 1996), "Україніка НТШ як джерело національної бібліографії" (Львів, 1996), "Бібліографія західноукраїнської та української еміграційної книги міжвоєнного періоду, 1914–1939: засади створення" (Львів, 2005).

90. **Кульчицька Т. Ю.** Друкарня та книгарня Наукового товариства ім. Шевченка в контексті книговидавничого процесу Львова першої половини XX ст. / Тетяна Кульчицька // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2009. – Вип. 1 (17). – С. 82–105.

С. 104 (№ 2): У списку літератури подано посилання на статтю Л. І. Ільницької "Нездійснений видавничий проект Івана Калиновича (до взаємин І. Калиновича з М. Грушевським)" (Записки Львівської наукової бібліотеки імені В. Стефаника, 2006, вип. 14).

91. **Кунанець Н. Е.** Опрацювання фондів наукових бібліотек Львова (кінець XIX – 30-ті роки XX ст.) та створення довідкового апарату для них: особливості методології та методики / Наталія Кунанець // Вісник Львівського університету. Серія "Книгознавство, бібліотекознавство та інформаційні технології". – 2009. – Вип. 4. – С. 68–85.

С. 69 (№ 9): У підрядкових примітках подано посилання на статтю Л. І. Ільницької "Україніка НТШ як джерело національної бібліографії" (Бібліотека Наукового товариства ім. Шевченка: книги і люди. Львів, 1996).

92. **Литвин Т. О.** Участь Івана Крип'якевича в роботі комісій Наукового товариства ім. Шевченка у Львові / Тамара Литвин // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2009. – Вип. 1 (17). – С. 123–138.

С. 133 (№ 8, 9): У списку літератури зареєстровано праці Л. І. Ільницької "Україніка НТШ як джерело національної бібліографії" (Львів, 1996), "Українознавча бібліографія в Науковому товаристві ім. Шевченка у Львові (1885–1939): друковані і архівні матеріали" (Львів, 1994).

93. **Моісеєнко Н. І.** Електронні бібліографічні ресурси з питань державотворення та правознавства / Надія Моісеєнко // Наукові праці Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. – 2009. – Вип. 25. – С. 217–228.

С. 225: Зареєстровано систематичний покажчик змісту "Журнал «Життя і право»: 1928–1939" (уклад. і авт. передм. М. Й. Петрів; Львів, 1995), бібліографічне редагування якого виконала Л. І. Ільницька.

94. **Осадця О. П.** До проблеми дослідження преси в контексті української музичної культури XIX – першої третини XX ст. / Ольга Осадця // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2009. – Вип. 1 (17). – С. 49–62.

С. 59 (№ 30): Посилання на матеріали Всеукраїнської науково-теоретичної конференції "Українська періодика: історія і сучасність" (Львів, 1993), що відбулася у Львові 9–10 грудня 1993 р. У складі редколегії видання – Л. І. Ільницька.

95. **Якимович Б. З.** Бібліологічне краєзнавство як складова частина сучасних краєзнавчих студій / Богдан Якимович // Донецький Вісник Наукового Товариства ім. Шевченка. – Донецьк : Український культурологічний центр : Східний видавничий дім, 2009. – Т. 27 : Літературознавство / ред. В. Просалова. – С. 321–343.

С. 326: Акцентовано на фундаментальному дослідженні Л. І. Ільницької "«Русалка Днѣстровая» (1837) у бібліотеках і музеях світу : історико-книгознавче дослідження" (Львів, 2007). Подано посилання на працю вченої.

2010

96. **Бродик З. В.** Відділ науково-дослідної та інформаційно-довідкової роботи / Зоряна Бродик // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2010. – Вип. 2 (18). – С. 292–303.

С. 300: Про організацію виставок, приурочених ювілейним датам видатних учених Львова та науковців Бібліотеки, серед яких – Луїза Ільницька.

97. **Вальо М. А.** Діяльність відділу наукової бібліографії 1963–2010 рр. / Марія Вальо // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2010. – Вип. 2 (18). – С. 181–206.

С. 192: Названо Л. І. Ільницьку як одного із укладачів перших бібліографічних покажчиків, підготовлених у співпраці з ЗНЦ.

С. 193: Про початок праці Л. І. Ільницької з 1970 р. у відділі бібліографії.

С. 194: Згадано про призначення Л. І. Ільницької у квітні 1988 р. завідувачем відділу бібліографії, а також укладені бібліографічні покажчики "Антинародна діяльність уніатської церкви на Україні" (уклад. Л. І. Ільницька, 1976) і "Західні області УРСР у Великій Вітчизняній війні Радянського Союзу (1941–1945)" (уклад.: С. Костюк, К. Олійник, О. Омельченко, Н. Чернюк, Л. Ільницька, 1972).

С. 195: Л. І. Ільницька – автор низки бібліографічних видань, присвячених українській класичній літературі, дослідженню міжлітературних зв'язків, а також укладач персональних бібліографій письменників і науковців.

С. 196: Згадано збірку "Біля джерел української радянської бібліографії" (Київ, 1991), яку упорядкувала Л. І. Ільницька, та бібліографічне дослідження творчості українських письменників – Марка Вовчка, В. Стефаника.

С. 198: Про підготовку до друку архівної картотеки "Репертуар української книги, 1798–1916 : матеріали до бібліографії" (уклад.: Л. І. Ільницька, О. Хміль) та бібліографії української книги в Галичині, Буковині, Волині, Закарпатті і в еміграції 1914–1939 рр. (уклад.: Л. І. Ільницька, Л. Сущ, Л. Кужель, Н. Рибчинська, Т. Дубова).

С. 199: Л. І. Ільницька – дійсний член Наукового товариства ім. Шевченка (1992).

С. 200: Про дев'ятитомний бібліографічний проєкт "Репертуар української книги, 1798–1916 : матеріали до бібліографії", підготовлений з ініціативи Л. І. Ільницької під керівництвом професора Я. Р. Дашкевича та у співпраці з науковим співробітником відділу бібліографії О. І. Хміль.

С. 201–202: Про історію створення повної бібліографії української книги в Галичині, на Закарпатті, Буковині, Волині та в еміграції за міжвоєнний період – 1914–1939 рр. (керівник проєкту – Л. І. Ільницька) та видання у 2007 р. історико-книгознавчої монографії Л. І. Ільницької "«Русалка Днѣстровая» (1837) у бібліотеках і музеях світу".

С. 203: Згадано біобібліографічний покажчик "Микола Ільницький" (Львів, 2009) і видані за редакцією Л. І. Ільницької два збірники наукових праць – "Бібліотека

Наукового товариства ім. Шевченка: книги і люди" (Львів, 1996) та "Іван Омелянович Левицький" (Львів, 2002).

С. 206: Серед дослідників історії й теорії української бібліографознавчої й книгознавчої думки названо Л. І. Ільницьку. Подано посилання на "Репертуар української книги, 1798–1916 : матеріали до бібліографії".

98. Двадцять перша наукова сесія Наукового товариства ім. Шевченка (Львів, 5–27 березня 2010 р.) : [програма] / Наукове товариство ім. Шевченка ; уклад. програми Ярина Цап'як. – Львів, 2010. – 92 с.

С. 19 : Про головування Л. І. Ільницької на засіданні Комісії книгознавства та бібліографії. Зазначено також виступ Л. І. Ільницької "Концепція національної бібліографії у працях Ярослава Дашкевича" на засіданні круглого столу "На шляху до національної бібліографії (До 70-річчя Львівської національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаника)" (Львів, 26 березня 2010 р.).

С. 83: Див. також "Іменний покажчик учасників засідань".

99. **Дядюк М. С.** Відділ рукописів / Мирослава Дядюк // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2010. – Вип. 2 (18). – С. 426–468.

С. 465 (№ 76): У Списку літератури зареєстровано працю "Остап Терлецький: покажчик друкованих і рукописних матеріалів" (Львів, 1984), рецензентами якої були Ф. П. Погребенник та Л. І. Ільницька.

100. **Костюк С. П.** Фонд образотворчого мистецтва: загальна характеристика / Степан Костюк // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2010. – Вип. 2 (18). – С. 44–64.

С. 64 (№ 6): Посилання на "Матеріали до бібліографії" (Львів, 2007) з нагоди 80-річчя Степана Костюка (уклала Л. Купчинська за участі В. Мартинович), бібліографічне редагування яких зробила Л. І. Ільницька.

101. **Осадця О. П.** Специфіка формування нотного фонду / Ольга Осадця // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2010. – Вип. 2 (18). – С. 65–85.

С. 82 (№ 10): У Списку літератури зареєстровано працю "Бібліотека Наукового товариства ім. Шевченка: книги і люди" (Львів, 1996), яку упорядкувала Л. І. Ільницька.

102. **Пономаренко М. О.** Редакційно-видавничий відділ (1975–1991) / Марта Пономаренко // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2010. – Вип. 2 (18). – С. 304–314.

С. 311, 314 (№ 16): Про науково-методичну роботу редакційно-видавничого відділу, зокрема розробку "Пам'ятки укладачеві бібліографічного покажчика; Пам'ятки авторові наукової статті" (Львів, 1981), яку опублікував колектив авторів (Л. І. Ільницька, Л. П. Квятковська, М. Г. Вавричин). У Списку літератури подано посилання на працю.

103. **Решетило О.** Опис "Русалки Дністрової" із фондової колекції Львівського історичного музею / Ореста Решетило // Наукові записки / Львівський історичний музей. – [Київ : Лазурит Поліграф], 2010. – Вип. XIV. – С. 163–181.

С. 163: Серед учених-дослідників альманаху "Русалка Дністрова" – Л. І. Ільницька.

С. 168, 169: Про унікальне видання Л. І. Ільницької "«Русалка Днѣстровая» (1837) у бібліотеках і музеях світу : історико-книгознавче дослідження" (Львів, 2007).

С. 180 (№ 7): У Списку літератури подано посилання на дослідження Л. І. Ільницької "«Русалка Днѣстровая» (1837) у бібліотеках і музеях світу : історико-книгознавче дослідження" (Львів, 2007).

104. **Рибчинська Н. А.** Зміна парадигми бібліографічної тематики академічної бібліотеки у Львові (1940–2010) / Наталія Рибчинська // Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника: історія і сучасність : доп. та повідомл. Міжнар. наук. конф. (Львів, 28–30 жовт. 2010 р.) / відп. ред. М. М. Романюк ; НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України імені В. Стефаника. – Львів, 2010. – С. 138–144.

С. 140: У переліку бібліографічних покажчиків, присвячених міжлітературним взаєминам, відзначено працю Л. І. Ільницької "М. О. Шолохов і Україна" (Львів, 1978).

С. 141–142: Репрезентовано покажчики Л. І. Ільницької, виконані у жанрі літературно-бібліографічної персоналії: "Михайло Прокопович Гуменюк" (Львів, 1980), "Роман Федорів" (Львів, 1980), "Микола Ільницький" (Львів, 1984), "Василь Стефаник" (Львів, 1985), "Роман Іваничук" (Львів, 1989) та ін. Згадано також біобібліографічний покажчик "Луїза Ільницька" (Львів, 2009), який уклали співробітники відділу наукової бібліографії Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника Н. І. Кошик та Л. Я. Кужель.

С. 143, 144 (№ 14): Відзначено потужний бібліографічний проєкт "Репертуар української книги, 1798–1916 : матеріали до бібліографії" (Львів, 1995–2001), який реалізували Л. І. Ільницька та О. І. Хміль. У Списку літератури подано посилання на покажчик.

105. **Рибчинська Н. А.** Створення і становлення відділу бібліографії (з архівних джерел 1940–1962 рр.) / Наталія Рибчинська // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2010. – Вип. 2 (18). – С. 157–180.

С. 177 (№ 20): Про підготовку тексту і приміток Л. І. Ільницькою у виданні "На шляху до створення репертуару української книжки: протокол наради, присвяченої складанню «Бібліографії української книги 1798–1914 рр.», що відбулася в Бібліотеці АН УРСР 21–22 грудня 1945 р." (Львів, 1991).

С. 179 (№ 42): Посилання на дев'ятитомний "Репертуар української книги, 1798–1916 : матеріали до бібліографії" (Львів, 1995–2005) (упорядкування, підготовка до друку та примітки – Л. І. Ільницької та О. І. Хміль).

106. **Романюк М. М.** Пам'ять минулих епох : До 70-річчя Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника / Мирослав Романюк // Пам'ять століть. Планета : історичний науковий та літературний журнал. – Київ, 2010. – № 4–5 (86–87). – С. 308–324 : фото.

С. 315: Згадано масштабні бібліографічні проєкти "Репертуар української книги, 1798–1916 : матеріали до бібліографії" (Львів, 1995–2001) та "Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939" (керівник – Л. І. Ільницька).

С. 318–319: Про формування школи наукової бібліографії під керівництвом Л. І. Ільницької. Відзначено наукові конференції відділу наукової бібліографії Львівської

національної наукової бібліотеки імені Василя Стефаника спільно з Комісією книгознавства та бібліографії Наукового товариства ім. Шевченка.

107. **Романюк М. М.** Сімнадцять років творчого поступу і наукових здобутків / Мирослав Романюк // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2010. – Вип. 2 (18). – С. 107–120.

С. 119: За допомогу в утвердженні й роботі відділення "Науково-дослідного центру періодики" Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника висловлено подяку Л. І. Ільницькій – завідувачеві відділу наукової бібліографії.

108. **Романюк М. М.** Скарбниця національної пам'яті (До 70-річчя Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника) / Мирослав Романюк // Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника: історія і сучасність : доп. та повідомл. Міжнар. наук. конф. (Львів, 28–30 жовт. 2010 р.) / відп. ред. М. М. Романюк ; НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України імені В. Стефаника. – Львів, 2010. – С. 3–16.

С. 14: Серед представників наукового середовища бібліотеки, діяльність яких зосереджена на розвитку української бібліографії, вирізнялася Л. І. Ільницька.

С. 6, 16 (№ 14): Згадано дев'ятитомне видання "Репертуар української книги, 1798–1916 : матеріали до бібліографії" (Львів, 1995–2001), над яким працювали співробітники відділу наукової бібліографії (керівник – Л. І. Ільницька). У Списку літератури подано посилання на це дослідження.

С. 8: У плеяді визначних дослідників, які працювали над розкриттям фондів Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника, чільне місце посідає Л. І. Ільницька.

109. **Станкевич О. М.** Українське книгознавство у мережевих ресурсах вітчизняного бібліотечного веб-сегмента Інтернету / Олена Станкевич // Бібліотечний вісник. – 2010. – № 1. – С. 14–21. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/bv_2010_1_5.

С. 14: Серед дослідників-бібліографів, які популяризують українську книгу, названо Л. І. Ільницьку.

С. 19: Посилання на статтю "Бібліографія західноукраїнської та української еміграційної книги міжвоєнного періоду (1914–1939): засади створення" (Львів, 2005).

110. Хроніка культурно-просвітницьких заходів Наукової бібліотеки Львівського національного університету імені Івана Франка у 2010 навчальному році / **Роман Лаврентій, Вікторія Кметь** // Вісник Львівського університету. Серія "Книгознавство, бібліотекознавство та інформаційні технології". – 2010. – Вип. 5. – С. 367–377.

С. 370: Про участь Л. І. Ільницької у презентації книг, яка відбулася в Науковій бібліотеці Львівського національного університету імені Івана Франка, з нагоди відзначення 350-літнього ювілею Університету.

2011

111. Двадцять друга наукова сесія Наукового товариства ім. Шевченка (Львів, 23 лютого – 26 березня 2011 р.) : [програма] / Наукове товариство ім. Шевченка ; уклад. програми Ірина Касьяненко. – Львів, 2011. – 94 с.

С. 18, 19 : Л. І. Ільницька – голова першого засідання Комісії книгознавства та бібліографії. Зазначено доповідь Л. І. Ільницької "Бібліографічна Шашкевичіана: (до 200-річчя від дня народження Маркіяна Шашкевича)" на науковій конференції "Бібліографія і книгознавство у XXI столітті: традиції та інновації", що відбулася 31 березня 2011 р.

С. 86: Див. також "Іменний покажчик учасників засідань".

112. **Дзюбан Р. В.** Втрати культурних цінностей Львова (1939–1953): історіографія та джерельна база / Роман Дзюбан // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2011. – Вип. 3 (19). – С. 442–464.

С. 456 (№ 4), с. 457 (№ 20), с. 460 (№ 61): Посилання на упорядковані Л. І. Ільницькою матеріали круглого столу "Бібліотека Наукового товариства ім. Шевченка: книги і люди" (Львів, 1996).

113. **Ільницька Л. О.** Видавнича діяльність Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника АН УРСР у 1970-х рр.: тематико-типологічний аналіз / Людмила Ільницька // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2011. – Вип. 3 (19). – С. 118–141.

С. 121: Серед укладачів інформаційно-бібліографічного щорічника "Радянські Карпати" (Львів, 1977) – Л. І. Ільницька.

С. 124: Л. І. Ільницька у складі колективу укладачів ретроспективного бібліографічного покажчика "Управление качеством продукции" (Львів, 1976).

С. 125: Згадано низку бібліографічних праць: рекомендаційний бібліографічний покажчик: "Західні області Української РСР у Великій Вітчизняній війні Радянського Союзу. 1941–1945 рр." (С. П. Костюк, Н. І. Олійник, О. І. Омельченко, Н. Ф. Чернюк за участю Л. І. Ільницької) (Львів, 1972), покажчик "Радянському Союзу п'ятдесят років" (Л. І. Ільницька, С. П. Костюк) (Львів, 1972), знятий цензурою, але перероблений і опублікований під назвою "Братня сім'я народів СРСР" (Л. І. Ільницька, С. П. Костюк) (Львів, 1974), покажчик "Антинародна діяльність уніатської церкви на Україні" (уклад. Л. І. Ільницька) (Львів, 1976).

С. 132: Про бібліографічний покажчик "М. О. Шолохов і Україна", який уклала Л. І. Ільницька (Львів, 1978).

С. 140 (№ 4): Згадано рецензію М. А. Вальо "Сторінки літературних взаємин" на бібліографічні покажчики, серед яких праця Л. І. Ільницької "М. О. Шолохов і Україна" (Львів, 1978).

114. **Ільницька М. А.** Літературна персоналія у виданнях Академічної бібліотеки у Львові (1940–1970) з погляду сучасної бібліографічної практики / Марта Ільницька // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2011. – Вип. 3 (19). – С. 142–152.

С. 149, 151 (№ 15): Згадано укладений Л. І. Ільницькою бібліографічний покажчик "М. О. Шолохов і Україна" (Львів, 1978). У Списку літератури подано посилання на це видання.

115. **Колосовська О. М.** Антін Ґенсьорський: матеріали до сильвети бібліотекаря, книгознавця, організатора бібліотечної справи / Ольга Колосовська // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2011. – Вип. 3 (19). – С. 282–294.

С. 290: У Списку літератури подано посилання на збірник наукових праць "Бібліографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка у Львові (1909–1939): напрями діяльності та постаті" (Львів, 2010), упорядкований Л. І. Ільницькою.

116. **Кунанець Н. Е.** Фахова підготовка бібліотекарів у Галичині наприкінці XIX – початку XX ст. / Наталія Кунанець // Наукові праці Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. – 2011. – Вип. 31. – С. 275–288.

С. 287 (№ 45): У підрядкових примітках подано посилання на статтю Л. І. Ільницької "Українїка НТШ як джерело національної бібліографії", опубліковану в упорядкованому Л. І. Ільницькою збірнику "Бібліотека Наукового товариства ім. Шевченка: книги і люди" (Львів, 1996).

117. **Пономаренко М. О.** Видавнича діяльність Львівського філіалу бібліотеки Академії наук УРСР (1941–1955): події, проекти, персоналії / Марта Пономаренко // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2011. – Вип. 3 (19). – С. 65–102.

С. 96: У Списку літератури подано посилання на бібліографічний покажчик "Михайло Прокопович Гуменюк" (Львів, 1980), який уклала Л. І. Ільницька.

118. **Радченко В. Ю.** Метабібліографія з проблем держави і права / Вікторія Радченко, Віталіна Шкаріна // Наукові праці Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. – 2011. – Вип. 32. – С. 95–102.

С. 99: Розкрито структуру й зміст анотованого бібліографічного посібника, присвяченого 10-й річниці незалежності України "Українське правознавство в Україні, країнах Європи та Америки : матеріали до бібліографії XIX–XX ст." (уклад. і авт. передм. М. Петрів; бібліогр. редагування Л. І. Ільницької та О. А. Купчинського) (Львів, 2001).

119. **Савчак Х. Н.** Зв'язки Івана Калиновича з українськими громадськими організаціями й установами (за матеріалами особистого архіву І. Калиновича у Львівській національній науковій бібліотеці України імені В. Стефаника) / Христина Савчак // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2011. – Вип. 3 (19). – С. 490–507.

С. 490, с. 504 (№ 6): Згадано дослідження Л. І. Ільницької про життєвий шлях І. Калиновича, подано посилання на статтю "Спогад дочки І. Т. Калиновича про батька" (Львів, 1998).

С. 491, с. 504 (№ 5, 7): Окреслено місце І. Т. Калиновича в історії книгознавства та бібліографії, подано посилання на статті Л. І. Ільницької "М. Грушевський і становлення українознавчої бібліографії в Науковому товаристві ім. Шевченка у Львові" (Записки Львівської наукової бібліотеки імені В. Стефаника, 1998, вип. 6) і "Українознавча бібліографія в Науковому товаристві ім. Шевченка у Львові (1885–1939): друковані й архівні матеріали" (Записки Львівської наукової бібліотеки імені В. Стефаника, 1994, вип. 4).

120. Хроніка культурно-просвітницьких заходів Наукової бібліотеки Львівського національного університету імені Івана Франка кінця 2010–2011 років / **Роман Лаврентій, Вікторія Кметь** // Вісник Львівського університету. Серія "Книгознавство, бібліотекознавство та інформаційні технології". – 2011. – Вип. 6. – С. 319–331.

С. 321: Участь Л. І. Ільницької у презентації бібліографічного покажчика "Українсько-бельгійські літературні зв'язки 1870–2008" (уклад.: Т. Добко, Я. Кравець, Н. Дацькова, М. Чиж) – спільного проєкту Львівського національного університету імені Івана Франка та Національної бібліотеки України імені Володимира Вернадського.

121. Хроніка Наукового товариства ім. Шевченка. 2006 рік. Чис. 98 / Світова Рада Наукових товариств імені Шевченка ; [уклад.: Любомира Дума, Роман Пляцко ; ред. Олег Купчинський]. – Львів ; Нью Йорк, 2011. – 220 с.

С. 78–80: *Програма наукової конференції "Книга у Львові (XIX – перша половина XX ст.): книгознавчий і джерелознавчий аспекти", в якій відображено участь Л. І. Ільницької.*

С. 128, 138: Про основні заходи Комісії книгознавства та бібліографії (голова – Л. І. Ільницька).

122. Хроніка Наукового товариства імені Шевченка. 2007 рік. Чис. 99 / Світова Рада Наукових товариств ім. Шевченка ; [уклад. Андрій Фелонюк ; ред. Олег Купчинський]. – Львів ; Нью Йорк, 2011. – 184 с.

С. 32–33 (вклейка): Л. І. Ільницька на фото з підп.: "У залі засідань XVIII Наукової сесії НТШ під час Пленарного засідання (Львів, 31 березня 2007 р.)".

С. 58: Інформація про діяльність Комісії книгознавства та бібліографії на чолі з Л. І. Ільницькою.

2012

123. **Венгринович С. Н.** [Рецензія] / Софія Венгринович // Вісник НТШ. – 2012. – Чис. 46, осінь-зима. – С. 83–84. – Рец. на кн.: Бібліографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка у Львові (1909–1939): напрями діяльності та постаті : зб. наук. праць / НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України імені В. Стефаника ; [упорядкув. і заг. ред. текстів Л. І. Ільницької ; відп. ред. М. М. Романюк]. – Львів, 2010. – 497 с.

124. **Воскобойнікова-Гузєва О. В.** Біобібліографічна діяльність у стратегії розвитку провідних бібліотек України: аналіз ресурсів відкритого доступу / Олена Вікторівна Воскобойнікова-Гузєва // Українська біографістика. – 2012. – Вип. 9. – С. 197–214.

С. 205: Згадано біобібліографічний покажчик "Луїза Іванівна Ільницька" (Львів, 2009).

125. **Гуменюк Т. І.** Науковий доробок доктора історичних наук Ярослава Романовича Дашкевича у працях сучасних вчених / Тетяна Іванівна Гуменюк // Українська біографістика. – 2012. – Вип. 9. – С. 328–337.

С. 336 (№ 22): Посилання на біобібліографічний покажчик "Ярослав Дашкевич" (Львів, 2006), наукове редагування якого зробила Л. І. Ільницька.

126. Двадцять третя наукова сесія Наукового товариства ім. Шевченка (Львів, 27 лютого–31 березня 2012 р.) : [програма] / Наукове товариство ім. Шевченка ; уклад. програми Ірина Касьяненко. – Львів, 2012. – 92 с.

С. 16 : Л. І. Ільницька – голова першого засідання Комісії книгознавства та бібліографії. Виступ Л. І. Ільницької на науковій конференції "Західноукраїнська та українська еміграційна книга 1914–1939 рр.: бібліографічні розшуки та інтерпретації"

(29 березня 2012 р.) на тему "Атрибуція авторства і видань у бібліографії західноукраїнської та української еміграційної книги 1914–1939 рр."

С. 83: Див. також "Іменний покажчик учасників засідань".

127. **Дутчак О. І.** Сучасна українська історіографія краєзнавчого руху у Галичині 30-х рр. XIX – 30-х рр. XX ст. : монографія / Олена Дутчак ; Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. – Івано-Франківськ : НАІР, 2012. – 275 с.

С. 97: Про роль україніки у фондах бібліотеки НТШ у статті Л. І. Ільницької "Україніка НТШ як джерело національної бібліографії" (Львів, 1996).

С. 109: Про копітку роботу Л. І. Ільницької при підготовці фундаментального видання "Репертуар української книги, 1798–1916 : матеріали до бібліографії" (Львів, 1995–2001).

С. 112: Серед праць про бібліографічну діяльність НТШ згадано низку досліджень Л. І. Ільницької.

С. 115: Про бібліографічну діяльність М. Грушевського в статтях Л. І. Ільницької: "Грушевський і становлення українознавчої бібліографії в Науковому товаристві ім. Шевченка" (Львів, 1994, 1998), "Україніка НТШ як джерело національної бібліографії" (Львів, 1996).

С. 189 (№ 39), с. 193 (№ 75), с. 205 (№ 197), с. 224–225 (№ 371), с. 269 (№ 786): У списку використаних джерел подано посилання на матеріали круглого столу "Бібліотека Наукового товариства ім. Шевченка: книги і люди" (Львів, 1996), упорядкування й редагування яких виконала Л. І. Ільницька.

С. 205 (№ 195), с. 215 (№ 276): Посилання на збірник наукових статей "Іван Омелянович Левицький" (Львів, 2002), упорядкований Л. І. Ільницькою.

С. 216 (№ 286–289): Посилання на дослідження Л. І. Ільницької: "«Русалка Днѣстровая» (1837) у бібліотеках і музеях світу : історико-книгознавче дослідження" (Львів, 2007), "М. Грушевський і становлення українознавчої бібліографії в Науковому товаристві ім. Шевченка" (Львів, 1994, 1998), "Україніка НТШ як джерело національної бібліографії" (Львів, 1996).

С. 249 (№ 599): Зареєстровано "Репертуар української книги, 1798–1916 : матеріали до бібліографії" (Львів, 1995–2001).

С. 251 (№ 612): Посилання на укладене Л. І. Ільницькою видання "Руська трійця: Маркіян Шашкевич, Іван Вагилевич, Яків Головацький : бібліографічний покажчик (1834–1990 рр.)" (Львів, 1993).

128. Загальні звітно-виборні збори Наукового товариства ім. Шевченка в Україні / [Купчинський О. А.] // Вісник НТШ. – 2012. – Чис. 47, весна–літо. – С. 7–14.

С. 11: Відзначено здобутки Комісії книгознавства та бібліографії під керівництвом Л. І. Ільницької.

129. **Ільницька Л. О.** Видання Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника АН УРСР за 1982–1985 рр.: тематико-типологічний аналіз / Людмила Ільницька // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2012. – Вип. 4 (20). – С. 94–116.

С. 97, с. 114 (№ 16): Згадано історико-бібліографічну працю Л. І. Ільницької "Василь Стефаник у бібліографії" (Київ, 1983), подано посилання на дослідження.

С. 100: Л. І. Ільницька – учасник засідання науково-методичної ради при відділі бібліографії від 27 листопада 1981 р.

С. 103: Л. І. Ільницька про особливості укладання бібліографічного покажчика "Василь Стефаник" (Львів, 1985).

С. 109, с. 114 (№ 17): Л. І. Ільницька – укладач персонального бібліографічного покажчика "Микола Ільницький" (Львів, 1984) і бібліографічного покажчика "Марко Вовчок у колі сучасників" (у співпраці з онуком письменниці Б. Б. Лобачем-Жученком) (Львів, 1983).

С. 112: Л. І. Ільницька – секретар науково-методичної ради при відділі бібліографії Львівської наукової бібліотеки імені В. Стефаника.

130. **Литвин Т. О.** Бібліотека Івана Крип'якевича: тематична та історико-книгознавча характеристика / Тамара Литвин // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2012. – Вип. 4 (20). – С. 519–539.

С. 536 (№ 5): Зареєстровано матеріали круглого столу "Бібліотека Наукового товариства ім. Шевченка: книги і люди" (Львів, 1996) (упорядкування і загальна редакція текстів Л. І. Ільницької).

131. **Лиханова І. Г.** Бібліографічний покажчик "Книга в Україні. 1861–1917: матеріали до репертуару української книги" (з досвіду створення) / Ірина Лиханова // Наукові праці Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. – 2012. – Вип. 33. – С. 385–398.

С. 396–397 (№ 13): Посилання на упорядковане Л. І. Ільницькою та О. І. Хміль дев'ятитомне видання "Репертуар української книги, 1798–1916 : матеріали до бібліографії" (Львів, 1995–2005) та статтю Л. І. Ільницької "Від упорядника" до зазначеного видання.

132. **Матвійчук Л. О.** Розвиток персональної біобібліографії в бібліотеках Академії наук УРСР у 50-х – на початку 70-х рр. XX ст. / Л. Матвійчук // Наукові праці Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. – 2012. – Вип. 34. – С. 411–424.

С. 419–420 (№ 5): Про обговорення питань українського бібліографічного репертуару на спільній нараді бібліографів Бібліотеки АН УРСР та Львівської наукової бібліотеки, що відбулася у 1945 р. Подано посилання на працю "На шляху до створення репертуару української книжки: Протокол наради, присвяч. склад. «Бібліографії української книги 1798–1914 рр.»" (підготов. тексту і приміт. Л. І. Ільницької) (Львів, 1991).

С. 421 (№ 31): Про популяризацію творчості письменників крізь призму бібліографії, зокрема згадано дослідження Л. І. Ільницької "М. Шолохов і українська література. До 70-річчя з дня народження. Список літ. за 1955–1975 рр." (Львів, 1975).

133. **Нестеренко А. В.** Публікації з питань книгознавства в "Записках Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника" (1993–2011) / Анатолій Нестеренко // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2012. – Вип. 4 (20). – С. 134–161.

С. 136: Серед науковців, які займаються дослідженням питань книгознавства, – Л. І. Ільницька.

С. 143–144: Названо провідні наукові праці Л. І. Ільницької з історії української бібліографії, українського книгознавства.

С. 159 (№ 3, 7): У Списку літератури зареєстровано монографію "«Русалка Днѣстровая» (1837) у бібліотеках і музеях світу : історико-книгознавче дослідження" (Львів, 2007) і біобібліографічний покажчик "Луїза Ільницька" (Львів, 2009).

С. 160 (№ 16): Згадано дев'ятитомне видання "Репертуар української книги, 1798–1916 : матеріали до бібліографії", упорядковане Л. І. Ільницькою та О. І. Хміль (Львів, 1995–2005).

С. 161 (№ 17, 20, 22): Посилання на праці Л. І. Ільницької "Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939" і "Руська трійця: Маркіян Шашкевич, Іван Вагилевич, Яків Головацький : бібліографічний покажчик (1834–1990 рр.)".

134. **Пастушенко О. В.** Бібліографічні покажчики з історії преси та наукової періодики в Україні (1990–2011 рр.) як джерельна база історико-бібліографічних досліджень / О. В. Пастушенко // Рукописна та книжкова спадщина України: археографічне дослідження унікальних архівних та бібліотечних фондів. – 2012. – Вип. 16. – С. 498–514.

С. 510 (№ 65): У тематичній класифікації видань покажчиків наукової періодики представлено анотований покажчик "Періодичні та серійні видання Наукового Товариства імені Шевченка у Львові (1885–1939)" (Львів, 1990; уклад. і авт. передм. Т. Ю. Кульчицька), бібліографічне редагування якого здійснила Л. І. Ільницька.

135. **Пшеничний Є. В.** [Рецензія] / Євген Пшеничний // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Т. 263 (CCLXIII) : Праці Філологічної секції / редактор тому Олег Купчинський. – Львів, 2012. – С. 717–720. – Рец. на кн.: "Русалка Днѣстровая" (1837) у бібліотеках і музеях світу : історико-книгознавче дослідження / Луїза Ільницька ; НАН України, Львів. наук. б-ка ім. В. Стефаника ; [наук. консультант Я. Д. Ісаєвич ; відп. ред. Л. В. Головата]. – Львів, 2007. – 248 с., 32 с. іл.

136. **Трегуб М. М.** Матеріали "Словника І. О. Левицького" – джерела "першої руки" / Марія Трегуб // Матеріали до біографічного словника І. О. Левицького : анотований покажчик архівних документів / упорядкув., передм. та наук.-дов. апарат М. М. Трегуб ; вступ. ст. М. М. Романюка ; наук. ред. М. М. Романюк ; відп. ред. Л. В. Сніцарчук ; наук. консульт. Л. І. Ільницька. – Львів, 2012. – Т. 1 : А–Б. – С. 7–26.

С. 9 (№ 3), с. 11 (№ 5), с. 12 (№ 6), с. 14 (№ 17, 19–20), с. 21 (№ 33), с. 22 (№ 40), с. 23 (№ 46): У підрядкових примітках подано посилання на праці Л. І. Ільницької.

С. 14: Про роботу Л. І. Ільницької над матеріалами "Словника І. О. Левицького". Згадано статтю "Ідея біографічного словника І. О. Левицького в світлі сучасних проблем створення українського біографічного словника" (Львів, 2002).

С. 23: Л. І. Ільницька про необхідність розпочати роботу з видання архівних матеріалів "Словника І. О. Левицького".

137. **Шалата М. Й.** Шашкевичезнавство кінця XX – початку XXI століть / Михайло Шалата // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Т. 263 (CCLXIII) : Праці Філологічної секції / редактор тому Олег Купчинський. – Львів, 2012. – С. 178–243.

С. 198–203: Про подвижницьку працю Л. І. Ільницької над виданням "Руська трійця: Маркіян Шашкевич, Іван Вагилевич, Яків Головацький : бібліографічний покажчик (1834–1990 рр.)" (Львів, 1993).

С. 201: Посилання на покажчик "Репертуар української книги, 1798–1916 : матеріали до бібліографії", упорядниками якого є Л. І. Ільницька та О. І. Хміль (Львів, 2003, т. 7).

С. 207, 209, 210: Відзначено історико-книгознавче дослідження Л. І. Ільницької "«Русалка Днѣстровая» (1837) у бібліотеках і музеях світу" (Львів, 2007), окреслено географію розповсюдження "Русалки Дністрової" (1837) у світі.

2013

138. Двадцять четверта наукова сесія Наукового товариства ім. Шевченка (Львів, 1–30 березня 2013 р.) : [програма] / Наукове товариство ім. Шевченка ; уклад. програми Ірина Касьяненко. – Львів, 2013. – 104 с.

С. 18 : Про засідання Комісії книгознавства та бібліографії: головує на першому засіданні Л. І. Ільницька. Зазначено доповідь Л. І. Ільницької "Українці Кубані у Празі (1920-ті рр.): еміграційний статус, книжкові і періодичні видання Громади Кубанців" на науковій конференції відділу наукової бібліографії Львівської національної наукової бібліотеки України імені Василя Стефаника спільно з Комісією книгознавства та бібліографії Наукового товариства ім. Шевченка "Українське книговидання на західноукраїнських землях та в еміграції у першій половині ХХ ст.: Репертуар. Видавничі осередки. Персоналії" (Львів, 27 березня 2013 р.).

С. 95: Див. також "Іменний покажчик учасників засідань".

139. **Добко Т. В.** Довідково-бібліографічна діяльність наукових бібліотек Національної академії наук України: становлення та розвиток (ХХ ст. – перше десятиліття ХХІ ст.) : [монографія] / Тетяна Добко ; відп. ред. О. С. Онищенко ; НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського. – Київ, 2013. – 376 с.

С. 10: У передмові авторка монографічного дослідження Т. В. Добко висловлює подяку за поради і підтримку Л. І. Ільницькій.

С. 42, 70, 175: Серед провідних учених, які зробили вагомий внесок у розвиток бібліографознавства, – Л. І. Ільницька.

С. 204: Згадано про упорядкований бібліографічний покажчик "Репертуар української книги, 1798–1916 : матеріали до бібліографії" (Київ, 2001–2009) і започаткування багатотомного бібліографічного проєкту "Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939" (керівник – Л. І. Ільницька).

140. **Ільницька Л. О.** Видавничі проекти Михайла Гуменюка: реалізовані та задумані (на архівних матеріалах відділу рукописів Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника) / Людмила Ільницька // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2013. – Вип. 5 (21). – С. 258–278.

С. 259: Серед науковців, які досліджували науково-бібліографічну діяльність М. Гуменюка, – Л. І. Ільницька. Згадано також книгу "Біля джерел української радянської бібліографії" М. П. Гуменюка, яку упорядкувала Л. І. Ільницька.

С. 270: Упорядник Л. І. Ільницька зазначила, що статті М. П. Гуменюка, опубліковані у збірнику наукових праць під назвою "Біля джерел української радянської бібліографії", є логічним і хронологічним продовженням відомої праці М. П. Гуменюка "Українські бібліографи XIX – початку XX століття".

С. 274: Л. І. Ільницька про видавничі проєкти М. П. Гуменюка.

С. 276 (№ 4), с. 277 (№ 16): Згадано Л. І. Ільницьку як упорядника й автора вступної статті у виданні "Біля джерел української радянської бібліографії" (Київ, 1991).

С. 277 (№ 17, 25): Посилання на статтю "Концепція національної бібліографії у працях Ярослава Дашкевича" (Львів, 2012) і бібліографічний покажчик "Михайло Прокопович Гуменюк" (Львів, 1980) Л. І. Ільницької.

С. 278 (№ 26, 29): У Списку літератури подано посилання на праці Л. І. Ільницької "На шляху до створення репертуару української книжки: протокол наради, присвяченої складанню «Бібліографії української книги 1798– 1914 рр.»" (Львів, 1991) і "Репертуар української книги, 1798–1916 : матеріали до бібліографії" (Львів, 1995–2005).

141. **Кужель Л. Я.** Реклама у західноукраїнських та українських еміграційних календарях 1920-х рр.: типи і стереотипи / Любов Кужель, Ірина Жеваженко // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2013. – Вип. 5 (21). – С. 116–139.

С. 139 (№ 46): Посилання на бібліографічний покажчик "Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939" (керівник проєкту – Л. І. Ільницька).

142. **Кусий Л. М.** Відділ спецфондів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника АН УРСР у період перебудови (1986–1989), його реорганізація та розформування (1990–1995) / Леся Кусий // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2013. – Вип. 5 (21). – С. 328–353.

С. 347: Окреслено позицію Л. І. Ільницької щодо необхідності збереження первісного каталогу спецфонду Львівської наукової бібліотеки імені В. Стефаника АН УРСР. Згадано також Л. І. Ільницьку як керівника багатотомного бібліографічного проєкту "Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939".

143. **Морозова І. В.** Українська еміграційна книга у Відні періоду Першої світової війни та визвольних змагань / Інна Морозова // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2013. – Вип. 5 (21). – С. 84–101.

С. 101 (№ 14, 19, 20): Зареєстровано бібліографічний покажчик "Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939" (укладач і керівник проєкту – Л. І. Ільницька).

144. **Рибчинська Н. А.** Розвиток бібліографознавства в Україні / Наталія Рибчинська // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2013. – Вип. 5 (21). – С. 16–42.

С. 31, 32: Серед авторів, у працях яких висвітлено питання національної бібліографії та історичних аспектів розвитку бібліографознавства, згадано Л. І. Ільницьку.

С. 35 (№ 8), с. 37 (№ 32, 33), с. 40 (№ 72), с. 41 (№ 87): Зареєстровано праці Л. І. Ільницької.

145. Урочиста академія та ювілейна наукова конференція, присвячені 140-річчю Наукового товариства ім. Шевченка (Львів, 14–16 жовтня 2013 р.) : програма /

Наукове товариство ім. Шевченка ; укладач програми Ірина Касьяненко. – Львів, 2013. – 40 с.

С. 19–20: Л. І. Ільницька – голова VI Секції "Комісії бібліографії і книгознавства". Серед доповідей інших учасників наукового заходу "Український книговидавничий процес на західноукраїнських землях і в еміграції в XIX – першій половині XX ст." (Львів, 16 жовтня 2013 р.) зазначено виступ Л. І. Ільницької "Західноукраїнська і українська еміграційна книга міжвоєнного періоду: реалізація науково-бібліографічного проекту".

2014

146. **Глушко М. С.** Наукові зв'язки викладачів історичного факультету Львівського національного університету імені Івана Франка з Науковим товариством імені Шевченка в Україні (1989–2013) / Михайло Глушко // Вісник Львівського університету. Серія історична. – 2014. – Вип. 50. – С. 73–109.

С. 90 (№ 169): У підрядкових примітках подано посилання на видання "Руська трійця: Маркіян Шашкевич, Іван Вагилевич, Яків Головацький : бібліографічний покажчик (1834–1990 рр.)" (Львів, 1993), укладачем якого є Л. І. Ільницька.

147. Дати і події, 2014, друге півріччя : календар знамен. дат / Нац. парлам. б-ка України ; уклад.: В. Кононенко (кер. проєкту) [та ін.]. – Київ, 2014. – № 2 (4). – 160 с. : іл.

С. 85: Повідомляється про святкування дня народження українського бібліографа Л. І. Ільницької.

С. 100: У Списку літератури вказано працю Л. І. Ільницької "Руська трійця: Маркіян Шашкевич, Іван Вагилевич, Яків Головацький : бібліографічний покажчик (1834–1990 рр.)" (Львів, 1993).

148. Двадцять п'ята наукова сесія Наукового товариства ім. Шевченка (Львів, 28 лютого–29 березня 2014 р.) : [програма] / Наукове товариство ім. Шевченка ; уклад. програми Ірина Касьяненко. – Львів, 2014. – 100 с.

С. 16 : Про засідання Комісії книгознавства та бібліографії, присвячене 200-річчю від дня народження Тараса Шевченка (27 березня 2014 р.), на якому головує Л. І. Ільницька. Зареєстровано виступ Л. І. Ільницької "Колекція видань «Кобзаря» Т. Шевченка в особистій бібліотеці Богдана Якимовича" на науковій конференції "Видання творів Т. Шевченка в Галичині та в еміграції у 1914–1939 роках".

С. 90: Див. також "Іменний покажчик учасників засідань".

149. **Кривенко М. О.** Приватні книгозбірні Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника у "Словнику" Івана Лисенка: нотатки на полях / Маргарита Кривенко // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2014. – Вип. 6 (22). – С. 415–439.

С. 433 (№ 4): Подано посилання на матеріали круглого столу "Бібліотека Наукового товариства ім. Шевченка: книги і люди" (Львів, 1996) (упорядкування і загальна редакція текстів Л. І. Ільницької).

С. 434 (№ 16): Зареєстровано працю Л. І. Ільницької "«Русалка Днѣстровая» (1837) у бібліотеках і музеях світу : історико-книгознавче дослідження" (Львів, 2007).

150. **Кужель Л. Я.** Видавничі серії творів Тараса Шевченка, здійснені в еміграції (1914–1939) / Любов Кужель, Ірина Жеваженко // Записки Львівської

національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2014. – Вип. 6 (22). – С. 99–117.

С. 117 (№ 28): Зареєстровано бібліографічний покажчик "Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939" (укладач і керівник проєкту – Л. І. Ільницька).

151. **Рибчинська Н. А.** Бібліографічний вектор у шевченкознавчих дослідженнях Володимира Дорошенка / Наталія Рибчинська // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2014. – Вип. 6 (22). – С. 55–68.

С. 66 (№ 6): Посилання на збірник наукових праць "Бібліографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка у Львові (1909–1939): напрями діяльності та постаті" (Львів, 2010) (упорядкування та загальна редакція текстів Л. І. Ільницької).

152. **Стронська Н. Т.** Формування мережевих ресурсів українського бібліографознавства та перспективи його розвитку / Н. Т. Стронська // Рукописна та книжкова спадщина України: археографічне дослідження унікальних архівних та бібліотечних фондів. – 2014. – Вип. 18. – С. 621–633.

С. 625: Серед 76 імен бібліографознавців, поданих в категорії Вікіпедії "Українські бібліографи", – Ільницька Луїза Іванівна.

153. **Шатрова М. Б.** Історіографія досліджень наукової спадщини вчених-книгознавців України другої половини XIX – початку XX ст. / М. Б. Шатрова // Вісник Харківської державної академії культури. – 2014. – Вип. 45. – С. 39–47.

С. 46 (№ 3): У списку літератури подано посилання на збірник наукових праць "Іван Омелянович Левицький" (Львів, 2002), підготовлений за редакцією Л. І. Ільницької.

2015

154. Двадцять шоста наукова сесія Наукового товариства ім. Шевченка (Львів, 12 лютого–28 березня 2015 р.) : [програма] / Наукове товариство ім. Шевченка ; уклад. програми Ірина Касьяненко. – Львів, 2015. – 104 с.

С. 16, 17 : Л. І. Ільницька – керівник засідання Комісії книгознавства та бібліографії (Львів, 19 березня 2015 р.). Зазначено доповідь Л. І. Ільницької "Слов'янознавча бібліографія у науковій спадщині Марії Вальо: здійснене і задумане" на науковій конференції "Марія Вальо (1925–2011) – український бібліограф і книгознавець".

С. 95: Див. також "Іменний покажчик учасників засідань".

155. **Деркач М.** "Львівські Оскари" знайшли своїх володарів : [почесна відзнака Львів. міськради "Шляхетна львівська родина" присуджена родині науковців Ільницьких] / Марія Деркач // Високий Замок. – 2015. – 23 квіт. – С. 14.

156. Звання "Шляхетна львівська родина" присвоїли сім'ї Ільницьких [Електронний ресурс] / 032. Сайт міста Львова. – 2015. – 3 трав. – Режим доступу: https://www.032.ua/news/816070/zvanna-slahetna-lvivska-rodina-prisvoili-simi-ilnickih (дата звернення: 29.09.2025).

157. **Конта Р. М.** Організація етнологічних досліджень в Науковому товаристві імені Шевченка у Львові (1892–1940 рр.): історіографія : дис. … д-ра іст. наук :

спец. 07.00.05 – етнологія / Конта Ростислав Михайлович ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – Київ, 2015. – 516 с.

С. 42, 445 (№ 436): Згадано статтю Л. І. Ільницької "До історії одного некрологу Івана Франка" (Львів, 1998).

С. 67, 98, 246, 501 (№ 892): Посилання на анотований покажчик "Періодичні та серійні видання Наукового товариства імені Шевченка (1885–1939)" (Львів, 1990), бібліографічне редагування якого зробила Л. І. Ільницька.

С. 207, 458 (№ 529): Згадано Л. І. Ільницьку як упорядника і редактора збірника "Бібліотека Наукового товариства ім. Шевченка: книги і люди" (Львів, 1996).

158. **Кужель Л. Я.** Західноукраїнські та українські еміграційні альманахи 1920–1930-х років: тематико-типологічний аналіз / Любов Кужель // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2015. – Вип. 7 (23). – С. 302–342.

С. 303: Названо Л. І. Ільницьку як дослідника першого в Галичині альманаху "Русалка Дністрова" М. Шашкевича, І. Вагилевича, Я. Головацького.

С. 336 (№ 30), с. 341 (№ 92): Посилання на праці Л. І. Ільницької "«Русалка Днѣстровая» (1837) у бібліотеках і музеях світу : історико-книгознавче дослідження" та "Українська книга в Галичині, на Буковині. Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939".

159. **Купчинська Л. О.** ARS LONGA — VITA BREVIS (на згадку про Степана Костюка, 1927–2015) / Лариса Купчинська // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2015. – Вип. 7 (23). – С. 730–733.

С. 733: Л. І. Ільницька відзначила подвижницьку працю С. П. Костюка на бібліотечній ниві.

160. **Кусий Л. М.** Поповнення фондів бібліотеки Наукового товариства імені Шевченка у Львові дарами діячів із Наддніпрянської України / Леся Кусий // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2015. – Вип. 7 (23). – С. 505–530.

С. 528 (№ 5): Подано посилання на матеріали круглого столу "Бібліотека Наукового товариства ім. Шевченка: книги і люди" (Львів, 1996).

161. **Лиханова І. Г.** Бібліографічний покажчик "Книга в Україні. 1861–1917": питання створення і використання / Ірина Лиханова // Наукові праці Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. – 2015. – Вип. 42. – С. 264–272.

С. 369 (№ 3): У Списку використаних джерел подано посилання на статтю Л. І. Ільницької "Бібліографія західноукраїнської та української еміграційної книги міжвоєнного періоду (1914–1939): засади створення" (Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника, 2005, вип. 13).

162. **Матвійчук Л. О.** Бібліографічна діяльність провідних бібліотек Національної академії наук України в 1991–2013 рр.: матеріали до біобібліографії / Л. О. Матвійчук // Рукописна та книжкова спадщина України: археографічне дослідження унікальних архівних та бібліотечних фондів. – 2015. – Вип. 19. – С. 366–384.

С. 367: Серед співробітників Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника, які активно працюють над дослідженням репертуару української книги, – Л. І. Ільницька.

С. 372: Відзначено укладені Л. І. Ільницькою ґрунтовний бібліографічний покажчик "Руська трійця: Маркіян Шашкевич, Іван Вагилевич, Яків Головацький : бібліографічний покажчик (1834–1990 рр.)" (Львів, 1993) та видання, присвячене патріарху української національної бібліографії XIX – початку XX ст. І. О. Левицькому.

С. 373: Про репрезентацію в біобібліографії діячів бібліотечної справи, зокрема завідувача відділу наукової бібліографії Л. І. Ільницької (уклад.: Н. І. Кошик, Л. Я. Кужель).

С. 378–379 (№ 59), 379 (№ 66, 69), 380 (№ 77): У додатку "Біобібліографія праць, підготовлених провідними бібліотеками Національної академії наук України в 1991–2013 рр." представлено праці Л. І. Ільницької та біобібліографічний покажчик "Луїза Ільницька" (Львів, 2009).

163. **Морозова І. В.** Українські еміграційні та західноукраїнські видання 1920-х років: спогади, документи, матеріали / Інна Морозова // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2015. – Вип. 7 (23). – С. 277–301.

С. 300 (№ 61–63): У Списку літератури подано посилання на бібліографічний покажчик "Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939" (керівник проєкту – Л. І. Ільницька).

164. **Осадця О. П.** Матеріали до біографічного словника Івана Левицького як джерело музичної біографістики / Ольга Осадця // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2015. – Вип. 7 (23). – С. 657–675.

С. 672 (№ 7), с. 673 (№ 8): У Списку літератури подано посилання на збірник наукових праць "Іван Омелянович Левицький" (упорядкування та загальна редакція текстів Л. І. Ільницької).

С. 674 (№ 24): Посилання на анотований покажчик архівних документів "Матеріали до біографічного словника І. О. Левицького" (Львів, 2012).

165. **Рибчинська Н. А.** Бібліографічна діяльність Марії Вальо у Львівській академічній бібліотеці та у Науковому товаристві імені Шевченка / Наталія Рибчинська // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2015. – Вип. 7 (23). – С. 173–187.

С. 175: Згадано Л. І. Ільницьку як одного з очільників відділу бібліографії Львівської академічної бібліотеки.

С. 182: Про Л. І. Ільницьку як голову Комісії книгознавства та бібліографії, члена редколегії Бюлетеня МАУ.

С. 183 (№ 2), с. 184 (№ 8, 11), с 185 (№ 19), с. 186 (№ 33): Посилання на праці, які упорядковувала і редагувала Л. І. Ільницька.

166. Родина Твого міста: шляхетні Ільницькі [Електронний ресурс] // Tvoemisto.tv. – 2015. – 13 трав. – Режим доступу: https://travel.tvoemisto.tv/exclusive/lyudy_tvogo_mista_shlyahetna_rodyna_ilnytskyh_dorobyty_video_70183.html (дата звернення: 29.09.2025).

Про присвоєння звання "Шляхетної львівської родини" трьом поколінням родини Ільницьких. Серед них – Луїза Іванівна Ільницька – український бібліограф, бібліографознавець, книгознавець.

167. Родині Ільницьких присвоєно звання "Шляхетна львівська родина" [Електронний ресурс] / Прес-центр Львівської міської ради. – 2015. – 1 трав. – Режим доступу: https://city-adm.lviv.ua/news/society/public-sector/rodyni-ilnytskykh-prysvoieno-zvannia-shliakhetna-lvivska-rodyna/ (дата звернення: 29.09.2025).

Про вагомий внесок родини Ільницьких у розвиток наукового, духовного і культурного середовища Львова та України.

168. **Черниш Н. І.** Періодичні видання бібліографічної комісії Наукового товариства ім. Шевченка (1909–1939): тематико-типологічна характеристика / Наталія Черниш // Наукові праці Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. – 2015. – Вип. 42. – С. 499–519.

С. 500 (№ 2): У підрядкових посиланнях згадано збірник наукових праць "Іван Омелянович Левицький", підготовлений за редакцією Л. І. Ільницької (Львів, 2002).

2016

169. Двадцять сьома наукова сесія Наукового товариства ім. Шевченка (Львів, 4 лютого–26 березня 2016 р.) : [програма] / Наукове товариство ім. Шевченка ; уклад. програми Ірина Касьяненко. – Львів, 2016. – 108 с.

С. 21, 22 : Виступ Л. І. Ільницької "Іван Франко про три перші видання «Енеїди» Івана Котляревського у бібліотеках Львова" на науковій конференції "Іван Франко у видавничому процесі на західноукраїнських землях та в еміграції в першій половині XX ст.". Л. І. Ільницька головує на другому засіданні Комісії книгознавства та бібліографії (24 березня 2016 р.).

С. 100: Див. також "Іменний покажчик учасників засідань".

170. **Лиханова І. Г.** Бібліографічний покажчик "Книга в Україні 1861–1917" : матеріали до репертуару української книги (Джерелознавчий аспект) / Ірина Лиханова // Наукові праці Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. – 2016. – Вип. 44. – С. 514–528.

С. 521: Зареєстровано покажчик "Репертуар української книги, 1798–1916 : матеріали до бібліографії" (Львів, 1995–2005).

С. 522: Посилання на бібліографічний покажчик "Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939. Т. 1 : 1914–1919" (Львів, 2010).

С. 526 (№ 4): Подано посилання на статтю Л. І. Ільницької "Бібліографія західноукраїнської та української еміграційної книги міжвоєнного періоду (1914–1939): засади створення" (Львів, 2005).

С. 526–527 (№ 6): Згадано Л. І. Ільницьку як автора приміток у виданні "На шляху до створення репертуару української книжки" (Львів, 1991).

171. **Морозова І. В.** Українське книговидання у Станиславові 1920–1930-х рр.: тематика, видавничі серії, жанри / Інна Морозова // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2016. – Вип. 8 (24). – С. 39–57.

С. 57 (№ 27–30): У Списку літератури подано посилання на бібліографічний покажчик "Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939" (керівник проєкту – Л. І. Ільницька).

172. **Рибчинська Н. А.** До початків бібліографії Івана Франка: Михайло Павлик vs Володимир Дорошенко / Наталія Рибчинська // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2016. – Вип. 8 (24). – С. 72–85.

С. 73: Згадано Л. І. Ільницьку як одного із дослідників бібліографічного доробку Володимира Дорошенка.

С. 83 (№ 15): Посилання на статтю "Українознавча бібліографія в Науковому товаристві ім. Шевченка у Львові (1885–1939): друковані й архівні матеріали" (Львів, 1994).

С. 84 (№ 32): Зареєстровано упорядкований Л. І. Ільницькою збірник наукових праць "Бібліографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка у Львові (1909–1939): напрями діяльності та постаті" (Львів, 2010).

173. **Федунишин Л. Л.** Культурно-просвітницька і краєзнавча діяльність Івана Кревецького (1883–1940 рр.) : дис. … канд. іст. наук : спец. 07.00.01 – історія України / Федунишин Любомира Любомирівна ; Держ. вищ. навч. закл. "Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника". – Івано-Франківськ, 2016. – 235 с.

С. 11: Серед науковців, які вивчали бібліотечно-бібліографічну діяльність Івана Кревецького, згадано Л. І. Ільницьку.

С. 70: Окреслено наукову позицію Л. І. Ільницької щодо бібліографії українських друків 1901–1910 рр., що публікувалася під назвою "Нові українські книжки і брошури" в "Літературно-науковому віснику", починаючи з квітня 1911 р. і до кінця березня 1912 р.

С. 217 (№ 340), с. 218 (№ 350), с. 221 (№ 376), с. 222 (№ 391), с. 223 (№ 399): Згадано Л. І. Ільницьку як упорядника і редактора збірника "Бібліотека Наукового товариства ім. Шевченка: книги і люди" (Львів, 1996), автора статті "Українікa НТШ як джерело національної бібліографії" (Львів, 1996).

2017

174. Двадцять восьма наукова сесія Наукового товариства ім. Шевченка (Львів, 16 лютого–31 березня 2017 р.) : [програма] / Наукове товариство ім. Шевченка ; уклад. програми Марія Мазепа. – Львів, 2017. – 100 с.

С. 16–17 : Л. І. Ільницька головує на першому засіданні Комісії книгознавства та бібліографії (29 березня 2017 р.). Зазначено доповідь Л. І. Ільницької "«Енеїда» Вергілія: від «перелицювання» І. Котляревського (1798) до перекладу М. Білика (1931–1972)" на науковій конференції "Західноукраїнська книга першої половини 1930-х рр.: тематико-типологічні аспекти".

С. 91: Див. також "Іменний покажчик учасників засідань".

175. **Швецова-Водка Г. М.** Науково-допоміжна бібліографія в діяльності універсальних бібліотек усеукраїнського рівня національної системи НТІ України / Г. М. Швецова-Водка // Вісник Харківської державної академії культури. – 2017. – Вип. 50. – С. 112–123.

С. 118: Згадано Л. І. Ільницьку як укладача видання "«Русалка Днѣстровая» (1837) у бібліотеках і музеях світу : історико-книгознавче дослідження" (Львів, 2007).

2018

176. **Гришина Т. А.** Бібліографічні покажчики змісту книгознавчих часописів України у фондах Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського / Гришина

Тетяна Анатоліївна // Бібліотека. Наука. Комунікація : 100-річчя Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського : матеріали Міжнар. наук. конф. (Київ, 6–8 лист. 2018 р.) / НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського, Асоц. б-к України, Рада дир. б-к та інформ. центрів – членів МААН. – Київ, 2018. – С. 591–595.

С. 592: Згадано укладений науковцями Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника Л. І. Ільницькою та О. І. Хміль анотований систематичний покажчик змісту "Журнал «Книгарь»: літопис українського письменства (1917–1920)" (Львів, 2016).

177. **Гришина Т. А.** Перший український бібліографічний часопис / Тетяна Гришина // Бібліотечний вісник. – 2018. – № 3. – С. 41–42. – Рец. на кн.: Журнал "Книгарь": літопис українського письменства (1917–1920) : сист. покажч. змісту / Луїза Ільницька, Ольга Хміль ; [авт. вступ. ст. Я. Дашкевич ; відп. ред. Л. В. Сніцарчук] ; НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України імені В. Стефаника. – Львів, 2016. – 393 с.

178. Двадцять дев'ята наукова сесія Наукового товариства ім. Шевченка (Львів, 15 січня–31 березня 2018 р.) : [програма] / Наукове товариство ім. Шевченка ; уклад. програми Ірина Сагайдак. – Львів, 2018. – 100 с.

С. 17 : Зазначено виступ Л. І. Ільницької "Перше видання «Енеїди» (1798) І. Котляревського у фондах Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського (до 100-річчя Національної академії наук України та Національної бібліотеки України)" на науковій конференції "Західноукраїнська та українська еміграційна книга першої половини XX ст.: соціокультурний вимір" (Львів, 22 березня 2018 р.). Л. І. Ільницька – керівник другого засідання Комісії книгознавства та бібліографії (22 березня 2018 р.).

С. 93: Див. також "Іменний покажчик учасників засідань".

179. **Дуднік О. Я.** Українська революція 1917–1921 рр. у покажчиках змісту періодичних видань / Дуднік Олександр Якович // Бібліотека. Наука. Комунікація : 100-річчя Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського : матеріали Міжнар. наук. конф. (Київ, 6–8 лист. 2018 р.) / НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського, Асоц. б-к України, Рада дир. б-к та інформ. центрів – членів МААН. – Київ, 2018. – С. 582–586.

С. 584: Згадано бібліографів Л. І. Ільницьку та О. І. Хміль як укладачів систематичного покажчика змісту журналу "Книгарь" (Львів, 2016).

180. **Жеваженко І. А.** Від Мазепи до Скоропадського: дискурс гетьманства в історичних студіях і художній літературі 1930-х рр. / Ірина Жеваженко // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2018. – Вип. 10 (26). – С. 170–194.

С. 194 (№ 75, 76): Згадано Л. І. Ільницьку як керівника бібліографічного проєкту "Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939", подано посилання на покажчик.

181. **Кравець Д. М.** Оцінка української книги Наддніпрянщини в галицьких публікаціях міжвоєнного періоду: рецензії та огляди / Данило Кравець // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2018. – Вип. 10 (26). – С. 133–153.

С. 153 (№ 68): Посилання на збірник наукових праць "Бібліографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка у Львові (1909–1939): напрями діяльності та

постаті" (Львів, 2010), упорядкування й редагування текстів якого зробила Л. І. Ільницька.

182. **Кривенко М. О.** Бібліофільсько-меценатська діяльність Василя Щурата (на основі науково-довідкового апарату відділу рукописів Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника) / Маргарита Кривенко // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2018. – Вип. 10 (26). – С. 370–400.

С. 394 (№ 2, 8), с. 396 (№ 22): Посилання на матеріали круглого столу "Бібліотека Наукового товариства ім. Шевченка: книги і люди" (Львів, 1996), які упорядкувала Л. І. Ільницька.

183. **Кужель Л. Я.** Друковані видання 1914–1939 рр. про державні символи України / Любов Кужель // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2018. – Вип. 10 (26). – С. 61–83.

С. 82–83 (№ 39–44): У Списку літератури зареєстровано бібліографічний покажчик "Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939" (керівник проєкту – Л. І. Ільницька).

184. **Рибчинська Н. А.** Зарубіжні іншомовні бібліографічні видання як джерело до репертуару західноукраїнської та української еміграційної книги 1914–1939 рр. / Наталія Рибчинська // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2018. – Вип. 10 (26). – С. 84–97.

С. 95 (№ 6, 7): У списку літератури подано посилання на статті Л. І. Ільницької "Бібліографія західноукраїнської та української еміграційної книги міжвоєнного періоду (1914–1939): засади створення" (Львів, 2005) і "Славістична бібліографія у науковій спадщині Марії Вальо" (Львів, 2015).

С. 95–96 (№ 9–14): Зареєстровано бібліографічний покажчик "Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939" (керівник проєкту – Л. І. Ільницька).

2019

185. **Гончаренко В.** Українська книга в 1914–1939 роках: підпільна, емігрантська, реабілітована (рубрика "Book Forum") / Вікторія Гончаренко // "Читомо". – 2019. – 25 січ. – Режим доступу: https://chytomo.com/ukrainska-knyha-v-1914–1939-rokakh-pidpilna-emihrantska-reabilitovana/.

Про лекцію-презентацію бібліографічного покажчика "Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939" (керівник проєкту – Л. І. Ільницька), що відбулася у Львівській національній науковій бібліотеці України ім. В. Стефаника у межах "Book Forum".

186. **Гришина Т. А.** Бібліографічні покажчики змісту українських літературознавчих часописів 1990-х – 2000-х років як історико-літературне джерело / Тетяна Гришина // Наукові праці Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. – 2019. – Вип. 56. – С. 356–372.

С. 357: Згадано Л. І. Ільницьку як одного із дослідників періодичних видань і укладачів покажчиків їх змісту.

187. **Гришина Т. А.** Відображення розвитку українського письменства (1917–1943) у сучасних бібліографічних покажчиках змісту періодичних видань / Тетяна

Гришина // Наукові праці Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. – 2019. – Вип. 51. – С. 290–306.

С. 293, 305 (№ 6): Про анотований систематичний покажчик змісту "Журнал «Книгарь: літопис українського письменства»" (Львів, 2016), підготовлений українськими вченими-бібліографами Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника Л. І. Ільницькою та О. І. Хміль. Подано посилання на покажчик. Згадується також стаття Л. І. Ільницької "Покажчики змісту журналів: принципи структури".

С. 304: Наголошено на вагомому внеску у дослідження вітчизняного книгознавства українських бібліографів, серед яких Л. І. Ільницька.

188. **Добко Т. В.** Бібліографія як покликання: наукові здобутки Луїзи Іванівни Ільницької / Тетяна Добко // Бібліотечний вісник. – 2019. – № 5. – С. 46–52.

189. **Дуднік О. Я.** Визвольні змагання українського народу (1917–1921) у покажчиках змісту періодичних видань / Олександр Дуднік // Наукові праці Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. – 2019. – Вип. 51. – С. 243–255.

С. 249, 251 (№ 8): Висока оцінка систематичного покажчика змісту "Журнал «Книгарь: літопис українського письменства»" (Львів, 2016), підготовленого фахівцями Львівської національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаника Л. І. Ільницькою та О. І. Хміль. Подано посилання на видання.

190. **Людва Н. А.** Національна бібліографія України : [дипломна робота на здобуття освітнього рівня "Магістр"] / Людва Наталія Анатоліївна ; Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. – Київ, 2019. – 112 с. – Режим доступу: http://elib.nakkkim.edu.ua/xmlui/handle/123456789/198.

С. 104 (№ 2): У Списку використаних джерел подано посилання на працю Л. І. Ільницької "Бібліографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка у Львові (1909–1939): напрями діяльності та постаті" (Львів, 2010).

С. 106 (№ 25): Посилання на статтю Л. І. Ільницької "Україніка НТШ як джерело національної бібліографії" (Львів, 1996).

191. Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського: розвиток національної бібліографії, біографічних досліджень та науково-бібліографічної діяльності (2000–2019) : колективна монографія / В. І. Попик, Т. В. Добко, С. С. Кіраль [та ін.] ; відп. ред. В. І. Попик ; НАН України, Нац. б-ка України імені В. І. Вернадського. – Київ : НБУВ, 2019. – 252 с.

С. 22: Подано посилання на покажчик "Репертуар української книги, 1798–1916 : матеріали до бібліографії", упорядниками якого є Л. І. Ільницька та О. І. Хміль (Львів, 1995–2005).

С. 102, 103: Посилання на статтю Л. І. Ільницької "Славістична бібліографія у науковій спадщині Марії Вальо" (Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника, 2015, вип. 7).

С. 240: Див. також "Іменний покажчик".

192. **Рибчинська Н. А.** Наша ювілярка Луїза Ільницька / Наталія Рибчинська // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2019. – Вип. 11 (27). – С. 531–536.

193. **Середяк А. В.** [Рецензія] / Алла Середяк // Вісник НТШ. – 2019. – Чис. 61, весна–літо. – С. 115–117. – Рец. на кн.: Василина Проскурняк. Суспільно-політична та наукова діяльність Осипа Маковея : Монографія. Біобібліографічний покажчик / наук. ред. Б. Якимович. – Львів, 2018. – 334 с. – (Серія "Українознавча наукова бібліотека НТШ". Чис. 49).

С. 116, 117: Згадано Л. І. Ільницьку як консультанта-бібліографа біобібліографічного покажчика Осипа Маковея, представленого в другій частині монографії "Василина Проскурняк. Суспільно-політична та наукова діяльність Осипа Маковея" (Львів, 2018).

194. Тридцята наукова сесія Наукового товариства ім. Шевченка (Львів, 15 лютого–30 березня 2019 р.) : [програма] / Наукове товариство ім. Шевченка ; уклад. програми Ірина Сагайдак. – Львів, 2019. – 96 с.

С. 16, 17 : Зазначено виступ Л. І. Ільницької "Бібліографія української книги в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939: засади створення і реалізація видавничого проекту" на науковій конференції "Західноукраїнська та українська еміграційна книга першої половини XX століття в інформаційному просторі: поширення, бібліографування, дослідження" (Львів, 28 березня 2019 р.). Л. І. Ільницька – голова другого засідання Комісії книгознавства та бібліографії.

2020

195. **Біловус Г. Г.** Бібліографічний контент журналу "Живая мысль" (1902–1905) / Біловус Галина Григорівна // Бібліотека. Наука. Комунікація. Розвиток бібліотечно-інформаційного потенціалу в умовах цифровізації : матеріали Міжнар. наук. конф. (Київ, 6–8 жовт. 2020 р.) / НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського, Асоц. б-к України, Рада дир. наук. б-к та інформ. центрів акад. наук – членів МААН; відп. за вип. М. В. Іванова. – Київ, 2020. – С. 257–260.

С. 258: Л .І. Ільницьку згадано серед інших українських бібліографів, які досліджують питання поширення бібліографічної інформації в періодичних виданнях.

196. **Добко Т. В.** Джерельна база українознавчих досліджень у покажчиках змісту періодичних видань / Тетяна Добко, Віталіна Шкаріна // Наукові праці Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. – 2020. – Вип. 66. – С. 31–48.

С. 37: Акцентовано на систематичному покажчику змісту "Журнал «Книгарь»: літопис українського письменства (1917–1920)" (Львів, 2016), укладеному співробітниками Львівської національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаника Л. І. Ільницькою і О. І. Хміль.

С. 38, с. 44 (№ 8): Відзначено ґрунтовну статтю Л. І. Ільницької "Покажчики змісту журналів: принципи структури", опубліковану в бібліографічному покажчику "Журнал «Книгарь»: літопис українського письменства (1917–1920)" (Львів, 2016; укладачі: Л. І. Ільницька, О. І. Хміль). У Списку літератури подано посилання на вступну статтю Л. І. Ільницької.

197. Тридцять перша Наукова сесія Наукового товариства ім. Шевченка (Львів, 14 січня – червень 2020 р.) : [програма] / Наукове товариство ім. Шевченка ; уклад. програми Надія Олійник. – Львів, 2020. – 104 с.

С. 19: Участь Л .І. Ільницької у роботі Комісії книгознавства та бібліографії (голова секції); доповідь "«Перелицьована Енеїда» І. П. Котляревського в оцінці шведського вченого Альфреда Єнсена" на науковій конференції відділу наукової бібліографії Львівської національної наукової бібліотеки імені Василя Стефаника

спільно з Комісією книгознавства та бібліографії Наукового товариства ім. Шевченка "Західноукраїнська та українська еміграційна книга міжвоєнної доби як документ часу: ідеї та постаті" (Львів, 26 березня 2020 р.).

2021

198. **Дашкевич Я. Р.** У світі книжки / Ярослав Дашкевич ; упоряд.: Надія Паславська, Галина Сварник, Андрій Фелонюк ; НАН України, Ін-т укр. археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського, Львів. відділення ; Львів. нац. наук. б-ка України імені В. Стефаника. – Львів, 2021. – lxxx+504 с., іл.

С. xi, xlvii, lvii-lviii: У підрядкових примітках подано посилання на статтю Л. І. Ільницької "Концепція національної бібліографії у працях Ярослава Дашкевича" (Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника, 2012, вип. 4 (20)) та бібліографічний покажчик "Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939" (Львів, 2012, т. 2).

С. liii: Про віднайдення Л. І. Ільницькою та Р. Ю. Вдовичин оригіналів наукових досліджень українських бібліографів, у т. ч. Ярослава Дашкевича.

С. lxxvi: Наголошено на вагомій та науковій цінності бібліографічного проєкту "Репертуар української книги, 1798–1916 : матеріали до бібліографії", виконаного Л. І. Ільницькою та О. І. Хміль.

С. 121, 132–133, 142, 145, 286: Про відновлення праці над репертуаром української книги, реалізованого згодом Л. І. Ільницькою. Подано посилання на видання.

С. 386: Підготовка тексту і приміток Л. І. Ільницької до праці "На шляху до створення репертуару української книжки: Протокол наради, присвяч. складанню «Бібліографії української книги 1798–1914 рр.», що відбулася в Бібліотеці АН СРСР 21–22 груд. 1945 р.".

С. 387–389: Серед використаних джерел – дев'ятитомний бібліографічний покажчик Л. І. Ільницької та О. І. Хміль "Репертуар української книги, 1798–1916 : матеріали до бібліографії" (Львів, 1995–2005).

С. 469: Див. також "Іменний покажчик".

199. **Добко Т. В.** Історико-книгознавче дослідження першого видання "Енеїди" (1798) Івана Котляревського / Тетяна Добко // Бібліотечний вісник. – 2021. – № 2. – С. 111–114. – Рец. на кн.: Ільницька Л. Перше видання "Енеїди" (1798) І. П. Котляревського у бібліотеках, музеях, архівах світу : історико-книгознавче дослідження / Луїза Ільницька ; [відп. ред. Л. В. Сніцарчук] ; НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України імені В. Стефаника. – Львів, 2020. – 250 с., 30 с. іл.

200. **Клименко О. З.** Традиції взаємодії НБУ ім. В. І. Вернадського і ЛННБ України ім. В. Стефаника: від Юрія Меженка до сьогодні / Оксана Клименко, Олена Сокур // Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника: історія, джерела, постаті : доп. та повідомл. Міжнар. наук. конф. (Львів, 26 лютого 2021 р.) / НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України ім. В. Стефаника ; відп. ред. Лідія Сніцарчук. – Львів, 2021. – С. 27–32.

С. 28: Наведено тезу Л. І. Ільницької про створення двох рівнобіжних картотек у Львові і Києві, що стали основою для укладання національного бібліографічного проєкту Ю. Меженка та Я. Дашкевича "Бібліографія української книги. 1798–1914 рр.".

С. 32 (№ 1): Посилання на статтю Л. І. Ільницької "Концепція національної бібліографії у працях Ярослава Дашкевича" (Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника, 2012, вип. 4 (20)).

201. **Пірко М. І.** Творчість "Покутської Трійці" в українському видавничому процесі Галичини в міжвоєнний період / Марія Пірко, Богдан Якимович // Василь Стефаник в українському та світовому соціокультурному просторі : доп. та повідомл. Міжнар. наук. конф., присвяч. 150-річчю від дня народження Василя Стефаника (Львів, 25–26 черв. 2021 р.) / [відп. ред. В. Ферштей] ; НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України імені В. Стефаника. – Львів, 2021. – С. 149–155.

С. 151, с. 155 (№ 4): Згадано бібліографічний проєкт "Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939" (Львів, 2010, т. 1); у Списку літератури зареєстровано посилання на покажчик (уклад. Л. І. Ільницька та ін.).

202. **Рибчинська Н. А.** Бібліографічна стефаникіана / Наталія Рибчинська // Василь Стефаник в українському та світовому соціокультурному просторі : доп. та повідомл. Міжнар. наук. конф., присвяч. 150-річчю від дня народження Василя Стефаника (Львів, 25–26 черв. 2021 р.) / [відп. ред. В. Ферштей] ; НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України імені В. Стефаника. – Львів, 2021. – С. 155–161.

С. 155, с. 161 (№ 5): Згадано статтю Л. І. Ільницької "Василь Стефаник у бібліографії" (Книгознавство та бібліографія, Київ, 1983). У Списку літератури подано посилання на зазначену працю.

С. 157: Критична теза Л. І. Ільницької щодо відсутності єдиного принципу систематизації матеріалу в короткому покажчику літератури "Василь Стефаник" (Львів, 1954).

С. 158, с. 160 (№ 3): Про бібліографічний покажчик "Василь Стефаник" (Львів, 1985), який уклала Л. І. Ільницька. У Списку літератури подано посилання на покажчик.

С. 160: Наголошено на актуальності бібліографічного покажчика Л. І. Ільницької "Василь Стефаник" (Львів, 1985).

203. **Рибчинська Н. А.** Бібліографічна стефаникіана / Наталія Рибчинська // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2021. – Вип. 13 (29). – С. 120–143.

С. 120: Згадано Л. І. Ільницьку як укладача персонального бібліографічного покажчика "Василь Стефаник : покажчик літератури за 1961–1981 рр." (Львів, 1985).

С. 121: Серед дослідників, які вивчали бібліографічну стефаникіану, Л. І. Ільницька.

С. 126, 127: Висловлено зауваги Л. І. Ільницької щодо недотримання єдиного принципу систематизації матеріалу в покажчику "Василь Стефаник" (1956), наголошено на некоректному бібліографічному групуванні матеріалу та незручності його використання.

С. 130: Бібліографічний покажчик "Василь Стефаник" (Львів, 1985) укладач Л. І. Ільницька задекларувала як хронологічне продовження попереднього видання.

С. 132: Л. І. Ільницька – автор вступного слова "Від укладача" в бібліографічному покажчику "Василь Стефаник" (Львів, 1985). Згадано також статтю Л. І. Ільницької "Василь Стефаник у бібліографії" (Київ, 1983).

С. 136: Згадано Л. І. Ільницьку як одного з укладачів бібліографічного покажчика стефаникіани.

С. 137 (№ 7): Посилання на покажчик "Василь Стефаник : покажчик літератури за 1961–1981 рр." (Львів, 1985).

С. 138 (№ 16): У Списку літератури подано посилання на статтю Л. І. Ільницької "Василь Стефаник у бібліографії" (Київ, 1983).

С. 138–139 (№ 29): Згадано рецензію В. Полєка на бібліографічний покажчик "Василь Стефаник" (Львів, 1985), який уклала Л. І. Ільницька.

204. **Сеник Я. П.** Трагічна доля архіву Івана Калиновича – втрати і розпорошення / Ярослав Сеник // Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника: історія, джерела, постаті : доп. та повідомл. Міжнар. наук. конф. (Львів, 26 лютого 2021 р.) / НАН України, ЛННБ України ім. В. Стефаника ; відп. ред. Лідія Сніцарчук. – Львів, 2021. – С. 210–215.

С. 213: Листування відомого українського бібліографа Івана Калиновича у дослідженнях Л. І. Ільницької.

С. 214 (№ 5, 6): Посилання на публікації Л. І. Ільницької "Нездійснений видавничий проект Івана Калиновича (до взаємин І. Калиновича з М. Грушевським)" (Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника, 2006, вип. 14) та "Спогади дочки І. Калиновича про батька: з публ. листа Надії Калинович до М. П. Гуменюка" (Збірник праць і матеріалів на пошану Лариси Іванівни Крушельницької. Львів, 1998).

205. **Хівренко Н. Д.** Прижиттєві видання представників українського національного відродження XIX – поч. XX ст. (з фонду Національної історичної бібліотеки України) / Ніна Хівренко // Діяльність бібліотек у забезпеченні вивчення і популяризації історико-культурної спадщини регіонів: історія, сьогодення, перспективи: зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 4 листоп. 2021 р. / М-во культури та інформ. політики України, Нац. іст. б-ка України, Нац. спілка краєзнавців України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв ; заг. ред. О. П. Реєнта ; ред. кол.: А. В. Скорохватова (голова), Т. І. Спанчак, О. В. Михайлова, Р. В. Маньковська, Т. В. Новальська, В. П. Кисельова ; ред. Т. С. Кудласевич. – Київ, 2021. – С. 252–258.

С. 257 (№ 7): У списку джерел подано посилання на працю Л. І. Ільницької "Перше видання «Енеїди» (1798) І. П. Котляревського у бібліотеках, музеях, архівах світу : історико-книгознавче дослідження" (Львів, 2020).

2022

206. **Жеваженко І. А.** 80-річчя Томаша Масарика крізь призму ужгородських і празьких видань 1930–1931 років / Ірина Жеваженко // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2022. – Вип. 14 (30). – С. 58–79.

С. 75 (№ 32): Посилання на бібліографічний покажчик "Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939" (Львів, 2018, т. 4).

207. **Казакова Н.** Бібліотека науковця Веніаміна Еппеля: досвід опрацювання й збереження приватного книгозібрання / Наталія Казакова, Оксана Супронюк // Наукові праці Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. – 2022. – Вип. 66. – С. 291–308.

С. 300: Висвітлено співпрацю Веніаміна Леонардовича Еппеля з провідними книгознавцями і бібліографами України, серед яких Л. І. Ільницька.

208. **Льода Л. М.** Діагностування та консеквентний моніторинг стану збереження рукописних документів з бібліотеки Наукового товариства імені Шевченка

у Львові / Любов Льода, Ірина Пігель // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2022. – Вип. 14 (30). – С. 208–228.

С. 224 (№ 6, 12): У Списку літератури зареєстровано матеріали круглого столу "Бібліотека Наукового товариства ім. Шевченка: книги і люди" (Львів, 1996), упорядковані Л. І. Ільницькою.

209. **Пірко М. І.** Сторіччя "Русалки Дністрової" у тогочасному видавничому контексті / Марія Пірко // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2022. – Вип. 14 (30). – С. 147–168.

С. 147: Згадано Л. І. Ільницьку як дослідницю альманаху "Русалка Дністрова".

С. 163 (№ 12): У Списку літератури подано посилання на історико-книгознавче дослідження "«Русалка Днѣстровая» (1837) у бібліотеках і музеях світу" (Львів, 2007).

210. **Рибчинська Н. А.** Дарчі написи на книгах як свідчення збагачення фондів книгозбірень та благодійництва / Наталія Рибчинська // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2022. – Вип. 14 (30). – С. 169–190.

С. 186 (№ 19–26): Посилання на бібліографічний покажчик "Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939" (Львів, 2010–2024).

211. **Стрішенець Н. В.** Шевченкіана Британської бібліотеки / Надія Стрішенець // Наукові праці Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. – 2022. – Вип. 66. – С. 338–348.

С. 341, 346 (№ 4): Про значний дослідницький потенціал Шевченкіани Британської бібліотеки, зокрема згадано публікацію Л. І. Ільницької "Перше видання «Кобзаря» Т. Г. Шевченка 1840 р. у бібліотеках, музеях і приватних колекціях (до питання ідентифікації окремих примірників)" (Записки Львівської наукової бібліотеки імені В. Стефаника, 2014, вип. 6). У Списку літератури подано посилання на статтю.

212. **Шевчук В.** Український математик Віталій Скоробогатько та його бібліотека / Володимир Шевчук // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2022. – Вип. 14 (30). – С. 255–288.

С. 277 (№ 20): У Списку літератури подано посилання на видання "«Русалка Днѣстровая» (1837) у бібліотеках і музеях світу" (Львів, 2007).

2023

213. **Жеваженко І. А.** Наукове товариство імені Шевченка (1892–1939) – перша національна академія / Ірина Жеваженко // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2023. – Вип. 15 (31). – С. 52–88.

С. 52: Серед науковців, які досліджують питання становлення й діяльності НТШ, названа Л. І. Ільницька.

С. 79 (№ 24): Посилання на статтю Л. І. Ільницької "Українознавча бібліографія в Науковому товаристві ім. Шевченка у Львові (1885–1939): друковані й архівні матеріали" (Львів, 1994).

214. **Кужель Л. Я.** Літературне товариство імені Шевченка (1873–1891) як предтеча Наукового товариства імені Шевченка у Львові (1892–1939) у контексті

соборності українських земель / Любов Кужель // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2023. – Вип. 15 (31). – С. 13–51.

С. 44 (№ 43): У Списку літератури подано посилання на анотований покажчик "Періодичні та серійні видання Наукового товариства імені Шевченка (1885–1939)" (Львів, 1990), бібліографічне редагування якого зробила Л. І. Ільницька.

215. **Пірко М. І.** Наукове товариство імені Шевченка і Богословське наукове товариство: виміри співпраці у 20–30-х роках XX ст. / Марія Пірко // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2023. – Вип. 15 (31). – С. 167–197.

С. 170: Л. І. Ільницька проаналізувала наукову цінність ювілейних видань 1930-х років інституцій Греко-католицької церкви.

С. 172, 190 (№ 15): Згадано статтю Л. І. Ільницької "Ювілейні видання 1930-х років інституцій Греко-католицької церкви в Галичині" (Львів, 2022). У Списку літератури подано посилання на публікацію.

216. **Поперечна Л. А.** Книгознавчі часописи в Українській бібліотечній енциклопедії: джерелознавчий аспект / Поперечна Лідія Андріївна // Бібліотека. Наука. Комунікація. Актуальні питання збереження та інноваційного розвитку наукових бібліотек : матеріали Міжнар. наук. конф. (Кив, 3–5 жовт. 2023 р.) / НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського, Асоц. б-к України ; відп. ред. О. М. Василенко, відп. секр. М. В. Іванова. – Київ, 2023. – С. 484–488.

С. 486: Л. І. Ільницька названа серед інших українських дослідників, які різноаспектно розкривають зміст періодичних видань, укладаючи систематичні покажчики змісту, тематичні або хронологічні огляди тощо.

217. **Рибчинська Н. А.** Бібліотечно-бібліографічна діяльність Володимира Дорошенка в Науковому товаристві імені Шевченка у Львові / Наталія Рибчинська // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2023. – Вип. 15 (31). – С. 215–247.

С. 217, 237 (№ 33): Серед науковців, які вивчали бібліографічну спадщину В. Дорошенка, – Л. І. Ільницька. У переліку джерел вказано статтю Л. І. Ільницької "Українознавча бібліографія в Науковому товаристві ім. Шевченка у Львові (1885–1939): друковані й архівні матеріали" (Львів, 1994).

С. 238 (№ 53): У Списку літератури подано посилання на "Репертуар української книги, 1798–1916 : матеріали до бібліографії" (Львів, 2003–2004), упорядкування, підготовку до друку й примітки до яких зробили Л. Ільницька та О. Хміль.

218. **Славич Н.** Розвиток франкознавчої думки на сторінках Записок Наукового Товариства імені Шевченка / Наталія Славич // Франкознавчі студії в Записках Наукового товариства ім. Шевченка (Діаспорний період) : бібліогр. покажчик / упоряд. Наталія Славич ; відп. ред. Олег Баган. – Дрогобич : ДДПУ ім. І. Франка, 2023. – С. 6–14.

С. 14: У Списку використаних джерел подано посилання на статтю Л. І. Ільницької "Українікa НТШ як джерело національної бібліографії" (Львів, 1996).

219. XXXIV березнева Наукова сесія Наукового товариства ім. Шевченка : [програма] / Наукове товариство ім. Шевченка. – Львів, 2023. – 92 с.

С. 15: Про участь Л. І. Ільницької (голови першого засідання) у роботі Комісії книгознавства та бібліографії, виголошення доповіді на тему "Європейські вчені-гуманітарії у науковій діяльності НТШ" на науковій конференції "Наукове товариство імені Шевченка у Львові (1873–1939) у світовому культурному просторі" (Львів, 28 квітня 2023 р.).

220. **Шуварик (Ільницька) М. А.** Бібліотека Наукового товариства імені Шевченка у Львові: міжнародні відносини, книгообмін / Марта Шуварик // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2023. – Вип. 15 (31). – С. 198–214.

С. 199, 210 (№ 1): Згадано ґрунтовне дослідження "Бібліотека Наукового товариства ім. Шевченка: книги і люди" (Львів, 1996), впорядковане Л. І. Ільницькою, яка зробила загальну редакцію текстів. У Списку літератури подано посилання на цю працю.

С. 211 (№ 21): У Списку літератури зазначено збірник наукових праць "Бібліографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка у Львові (1909–1939): напрями діяльності та постаті" (Львів, 2010), упорядником і редактором якого є Л. І. Ільницька.

221. **Шумейко О. А.** Фольклористичні напрацювання Михайла Возняка у дискурсі української науки / О. А. Шумейко // Закарпатські філологічні студії / редкол.: І. М. Зимомря (голов. ред.), М. М. Палінчак, Ю. М. Бідзіля [та ін.]. – Ужгород : Видавничий дім "Гельветика", 2023. – Т. 2, вип. 32. – С. 217–224.

С. 217: Серед науковців, які досліджували внесок М. Возняка в українську філологічну науку, – Л. І. Ільницька.

С. 219: Зазначено тезу Л. І. Ільницької, що "листування … з одного боку є джерелом до вивчення книгознавчих зацікавлень М. Возняка, а з другого – бібліографічних відомостей про українські рукописи XVII– XVIII ст. у польських бібліотеках".

С. 223 (№ 20): У списку використаних джерел – посилання на статтю "Листування Івана Зілинського з Михайлом Возняком (1916–1930 рр.) як джерело до вивчення книгознавчих зацікавлень М. Возняка" (Львів, 2006).

2024

222. **Гнатюк М. І.** [Микола Ільницький: до 90-річчя вченого-ювіляра] / Михайло Гнатюк // Вісник НТШ. – 2024. – Чис. 70, осінь-зима. – С. 76–77 : фото. – (Наші славні НТШівські ювіляри).

С. 77: Згадано Луїзу Ільницьку – знаного бібліографа, дружину вченого Миколи Ільницького.

223. **Зубко Н. Н.** Фейсбук як важливий канал комунікації Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника / Надія Зубко, Наталія Прокопенко // Наукові праці Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. – 2024. – Вип. 73. – С. 9–29.

С. 15: Описано особливості комунікаційної діяльності Львівської національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаника через соціальну мережу "Фейсбук" з метою популяризації наукових досліджень, серед яких згадано "Перше видання «Енеїди» (1798) І. П. Котляревського у бібліотеках, музеях, архівах світу" (Львів, 2020) Л. І. Ільницької.

224. **Ільницький Д. Я.** Його образ завжди втілюватиме надійного і впертого у своєму покликанні мандрівника на човні [Електронний ресурс] / Данило Ільницький // Майдан : дрогобицька інтернет-газета. – 2024. – 7 груд. – Режим доступу: http://maydan.drohobych.net/?p=152704 (дата звернення: 29.09.2025).

На фото: Луїза Ільницька з чоловіком Миколою Ільницьким.

225. **Когут С. Н.** Луїза Ільницька: [до 85-річчя] / Софія Когут // Вісник НТШ. – 2024. – Чис. 70, осінь–зима. – С. 80–81 : фото. – (Наші славні НТШівські ювіляри).

Окреслено основні напрями наукової діяльності вченої, її науково-бібліографічний доробок.

226. **Когут С. Н.** Творчість Михайла Рудницького у контексті міжвоєнної доби : [монографія] / Софія Когут ; відп. ред. Л. Сніцарчук ; НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України імені В. Стефаника. – Львів, 2024. – 232 с.

С. 8: Подяка Л. І. Ільницькій за поради і допомогу в підготовці видання.

227. **Кужель Л. Я.** Еміграційні видавничі серії творів Тараса Шевченка (1914–1939) / Любов Кужель, Ірина Жеваженко // "Реабілітована історією": західноукраїнська та українська еміграційна книга міжвоєнної доби : зб. наук. праць / [упорядкув. та заг. ред. текстів Л. І. Ільницька ; відп. ред. Л. В. Сніцарчук] ; Львів. нац. наук. б-ка України ім. В. Стефаника, Відділ наукової бібліографії. – Львів : Галицька Видавнича Спілка, 2024. – С. 425–437.

С. 430: У підрядкових примітках подано посилання на бібліографічний покажчик "Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939" (Львів, 2012, т. 2).

228. **Кужель Л. Я.** "Етнографічний збірник" Наукового товариства імени Шевченка (1895–1928): європейський резонанс / Любов Кужель // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2024. – Вип. 16 (32). – С. 29–56.

С. 31, 41: Згадується Л. І. Ільницька як дослідник співпраці європейських учених із провідними діячами НТШ.

С. 46 (№ 15): У Списку літератури подано посилання на статтю Л. І. Ільницької "Європейські вчені-гуманітарії у Науковому товаристві імені Шевченка" (Львів, 2023).

229. **Кужель Л. Я.** Західноукраїнські та українські еміграційні альманахи 1920–1930-х років: тематико-типологічний аналіз / Любов Кужель // "Реабілітована історією": західноукраїнська та українська еміграційна книга міжвоєнної доби : зб. наук. праць / [упорядкув. та заг. ред. текстів Л. І. Ільницька ; відп. ред. Л. В. Сніцарчук] ; Львів. нац. наук. б-ка України ім. В. Стефаника, Відділ наукової бібліографії. – Львів : Галицька Видавнича Спілка, 2024. – С. 510–537.

С. 510: У підрядкових примітках подано посилання на видання Л. І. Ільницької "«Русалка Днѣстровая» (1837) у бібліотеках і музеях світу : історико-книгознавче дослідження" (Львів, 2007).

230. **Кужель Л. Я.** Календарі видавництва "Батьківщина" в контексті західноукраїнських календарів 30-х років XX ст.: видання та розповсюдження / Любов Кужель // "Реабілітована історією": західноукраїнська та українська еміграційна книга міжвоєнної доби : зб. наук. праць / [упорядкув. та заг. ред. текстів Л. І. Ільницька ; відп.

ред. Л. В. Сніцарчук] ; Львів. нац. наук. б-ка України ім. В. Стефаника, Відділ наукової бібліографії. – Львів : Галицька Видавнича Спілка, 2024. – С. 566–584.

С. 567: Подано посилання на дев'ятитомний бібліографічний покажчик Л. І. Ільницької та О. І. Хміль "Репертуар української книги, 1798–1916 : матеріали до бібліографії" (Львів, 1995–2005).

231. **Кужель Л. Я.** Стефаникіана в українських еміграційних календарях міжвоєнної доби / Любов Кужель // "Реабілітована історією": західноукраїнська та українська еміграційна книга міжвоєнної доби : зб. наук. праць / [упорядкув. та заг. ред. текстів Л. І. Ільницька ; відп. ред. Л. В. Сніцарчук] ; Львів. нац. наук. б-ка України ім. В. Стефаника, Відділ наукової бібліографії. – Львів : Галицька Видавнича Спілка, 2024. – С. 456–465.

С. 430: Посилання на багатотомний бібліографічний покажчик "Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939" (Львів, 2010–2019, т. 1–5).

232. **Кульчицька Т. Ю.** Друкарня та книгарня Наукового товариства імені Шевченка в контексті книговидавничого процесу Львова першої половини XX ст. / Тетяна Кульчицька // "Реабілітована історією": західноукраїнська та українська еміграційна книга міжвоєнної доби : зб. наук. праць / [упорядкув. та заг. ред. текстів Л. І. Ільницька ; відп. ред. Л. В. Сніцарчук] ; Львів. нац. наук. б-ка України ім. В. Стефаника, Відділ наукової бібліографії. – Львів : Галицька Видавнича Спілка, 2024. – С. 57–71.

С. 57, 58, 60: У підрядкових примітках подано посилання на статтю Л. І. Ільницької "Нездійсненний видавничий проект Івана Калиновича (до взаємин І. Калиновича з М. Грушевським)" (Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника, 2006, вип. 14).

233. **Морозова І. В.** Українська еміграційна книга у Відні періоду Першої світової війни та Визвольних змагань / Інна Морозова // "Реабілітована історією": західноукраїнська та українська еміграційна книга міжвоєнної доби : зб. наук. праць / [упорядкув. та заг. ред. текстів Л. І. Ільницька ; відп. ред. Л. В. Сніцарчук] ; Львів. нац. наук. б-ка України ім. В. Стефаника, Відділ наукової бібліографії. – Львів : Галицька Видавнича Спілка, 2024. – С. 465–477.

С. 466: Подано посилання на бібліографічний покажчик "Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939" (керівник проєкту – Л. І. Ільницька).

234. **Пірко М. І.** Науковий контент видання "Хроніка Наукового товариства імени Шевченка" як джерело до історії товариства (1900–1914) / Марія Пірко // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2024. – Вип. 16 (32). – С. 57–79.

С. 59: Серед науковців, які досліджують роботу Бібліографічної комісії НТШ, згадана Л. І. Ільницька.

С. 77 (№ 4): У списку літератури подано посилання на енциклопедичну статтю Л. І. Ільницької "Бібліографічна комісія Наукового товариства ім. Шевченка у Львові (1909–40)" (Львів, 2015) (у співавт. з М. Морозом, О. Піхом).

235. **Рибчинська Н. А.** Бібліографічні посібники 1930-х років у репертуарі західноукраїнської та української еміграційної книги: жанрово-тематичний діапазон,

особливості методики укладання / Наталія Рибчинська // "Реабілітована історією": західноукраїнська та українська еміграційна книга міжвоєнної доби : зб. наук. праць / [упорядкув. та заг. ред. текстів Л. І. Ільницька ; відп. ред. Л. В. Сніцарчук] ; Львів. нац. наук. б-ка України ім. В. Стефаника, Відділ наукової бібліографії. – Львів : Галицька Видавнича Спілка, 2024. – С. 537–551.

С. 537: Посилання на другий том бібліографічного видання "Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939" (Львів, 2012).

236. **Рибчинська Н. А.** Видавнича діяльність Бібліографічної комісії Наукового товариства імені Шевченка у галузі ретроспективної українознавчої бібліографії (1909–1939) / Наталія Рибчинська // "Реабілітована історією": західноукраїнська та українська еміграційна книга міжвоєнної доби : зб. наук. праць / [упорядкув. та заг. ред. текстів Л. І. Ільницька ; відп. ред. Л. В. Сніцарчук] ; Львів. нац. наук. б-ка України ім. В. Стефаника, Відділ наукової бібліографії. – Львів : Галицька Видавнича Спілка, 2024. – С. 102–122.

С. 103, 104: Згадано Л. І. Ільницьку як автора численних досліджень, присвячених діяльності НТШ. Подано посилання на низку публікацій Л. І. Ільницької із зазначеної тематики.

С. 109: Подано посилання на працю Л. І. Ільницької та О. І. Хміль "Репертуар української книги, 1798–1916 : матеріали до бібліографії" (Львів, 1995–2005. Т. 1–9).

237. **Рибчинська Н. А.** [Інформація про наук. конференцію Комісії книгознавства та бібліографії НТШ і відділу наукової бібліографії Львів. нац. наук. б-ки України ім. В. Стефаника "Видавничі стратегії Наукового товариства імені Шевченка у Львові (1873–1939)"] / Наталія Рибчинська // Вісник НТШ. – 2024. – Чис. 70, осінь–зима. – С. 102–103. – (Конференції, симпозіюми, академії).

С. 102: Виступ Л. І. Ільницької на конференції.

238. **Рибчинська Н. А.** Польські і чеські бібліографічні видання як джерело до репертуару західноукраїнської та української еміграційної книги 1914–1939 років / Наталія Рибчинська // "Реабілітована історією": західноукраїнська та українська еміграційна книга міжвоєнної доби : зб. наук. праць / [упорядкув. та заг. ред. текстів Л. І. Ільницька ; відп. ред. Л. В. Сніцарчук] ; Львів. нац. наук. б-ка України ім. В. Стефаника, Відділ наукової бібліографії. – Львів : Галицька Видавнича Спілка, 2024. – С. 706–714.

С. 706: Про видавничий проєкт "Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939" (Львів, 2010–2019, т. 1–5). Подано посилання на це видання.

С. 707: У підрядкових примітках подано посилання на статтю Л. І. Ільницької "Бібліографія західноукраїнської та української еміграційної книги міжвоєнного періоду (1914–1939): засади створення" (Записки Львівської наукової бібліотеки імені В. Стефаника, 2005, вип. 13).

С. 709: Згадано статтю Л. І. Ільницької "Славістична бібліографія у науковій спадщині Марії Вальо" (Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника, 2015, вип. 7 (23)).

С. 710: Посилання на статтю Л. І. Ільницької "Від укладачів" до третього тому бібліографічного покажчика "Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939" (Львів, 2015).

239. **Сеник Я. П.** Шляхи комплектування фондів на прикладі нових надходжень до архіву Івана Калиновича / Ярослав Сеник // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2024. – Вип. 16 (32). – С. 260–299 : іл.

С. 263: Згадано огляди про бібліографію українознавства І. Калиновича у статті "Українознавча бібліографія в Науковому товаристві ім. Шевченка у Львові (1885–1939): друковані й архівні матеріали" (1994).

С. 272: Аналіз нереалізованого видавничого проєкту Івана Калиновича у статті "Нездійсненний видавничий проект Івана Калиновича (до взаємин І. Калиновича з М. Грушевським)" (2006).

С. 275: Л. І. Ільницька вказала на політичні причини невиходу бібліографічної праці І. Калиновича.

С. 288 (№ 22–26): У списку літератури подано посилання на праці Л. І. Ільницької.

240. Тридцять п'ята Наукова сесія Наукового товариства ім. Шевченка (Львів, 27 лютого – 24 травня 2024 р.) : [програма] / Наукове товариство ім. Шевченка ; уклад. програми Надія Олійник. – Львів, 2024. – 102 с.

С. 23: Про участь Л. І. Ільницької (модератора) у роботі Комісії книгознавства та бібліографії. Зазначено доповідь Л. І. Ільницької "Редакційна політика М. Грушевського у «Записках Наукового товариства ім. Шевченка» (1895–1913): сучасні інтерпретації" на науковій конференції "Видавничі стратегії Наукового товариства імені Шевченка у Львові (1873–1939)", яка відбулася 24 травня 2024 р.

241. У вимірах часу : [про урочисте відкриття ювілейних виставок: "У вимірах часу. Миколі Ільницькому – 90" та "Бібліографія як покликання. Луїзі Ільницькій – 85" у виставковій залі Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника, 30 вересня 2024 р.] / авт.: Зиновій Суходуб, Дмитро Шешурак ; Львів. нац. наук. б-ка України ім. В. Стефаника. 21.10.2024. – Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=_RFtmcgZg-4 (дата звернення 24.10.2025).

242. Урочисте відкриття ювілейних виставок: "У вимірах часу. Миколі Ільницькому – 90" та "Бібліографія як покликання. Луїзі Ільницькій – 85" // Львівська національна наукова бібліотека імені В. Стефаника. – Режим доступу: https://www.lsl.lviv.ua/index.php/uk/2024/10/01/urochyste-vidkryttya-yuvilejnyh-vystavok-u-vymirah-chasu-mykoli-ilnytskomu-90-ta-bibliografiya-yak-poklykannya-luyizi-ilnytskij-85/ (дата звернення 24.10.2025).

2025

243. Вітання від комісій Наукового товариства ім. Шевченка. Комісія книгознавства та бібліографії // На службі науки і культури : зб. наук. праць на пошану Олега Купчинського з нагоди його 90-річчя / Наукове товариство ім. Шевченка ; відп. ред. Андрій Фелонюк. – Київ ; Львів, 2025. – Т. 2. – С. 393–394.

С. 394: Вітання Комісії книгознавства та бібліографії (голова – Л. І. Ільницька) з ювілеєм О. А. Купчинського.

244. **Литвин Т. О.** Бібліофільський рух в Україні 20-60-х рр. XX ст.: з епістолярної спадщини історика Івана Крип'якевича / Тамара Литвин // Записки

Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2025. – Вип. 17 (33). – С. 308–349.

С. 335: У Списку літератури подано посилання на збірник наукових праць "Бібліографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка у Львові (1909–1939): напрями діяльності та постаті" (Львів, 2010), упорядником якого є Л. І. Ільницька.

245. **Лосик О. М.** Дарчі написи на книжках домашньої бібліотеки Олега Купчинського / Ореста Лосик // На службі науки і культури : зб. наук. праць на пошану Олега Купчинського з нагоди його 90-річчя / Наукове товариство ім. Шевченка ; відп. ред. Андрій Фелонюк. – Київ ; Львів, 2025. – Т. 1. – С. 506–525.

С. 515: Дарчий напис Л. І. Ільницької з подякою О. А. Купчинському за співпрацю.

246. "Марія Вальо (1925–2011): невтомна мандрівниця в наукових світах (до 100-річчя від дня народження)" : програма наукової конференції (Львів, 26 червня 2025 р.) / [Відділ наукової бібліографії Львівської національної наукової бібліотеки імені Василя Стефаника]. – Львів, 2025. – 2 с.

С. 1: Зазначено доповідь Л. І. Ільницької "Марія Вальо як вчена і особистість".

247. **Мудроха В. О.** Підвищення фахового рівня інформаційно-бібліотечних працівників Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника / Валентина Мудроха, Наталія Прокопенко // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2025. – Вип. 17 (33). – С. 113–129.

С. 124: Про ювілейну виставку "Бібліографія як покликання. Луїзі Ільницькій – 85", урочисте відкриття якої відбулося у виставковій залі Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника 30 вересня 2024 р.

248. **Рибчинська Н. А.** "Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939": культурологічно-мистецтвознавчий аспект / Наталія Рибчинська // Вісник Львівського університету. Серія "Мистецтвознавство". – Львів, 2025. – Вип. 26. – С. 335–343.

С. 335, 336: Л. І. Ільницька – керівник масштабного бібліографічного проєкту "Українська книга в Галичині, Буковині, Закарпатті, Волині та на еміграції, 1914–1939" (Львів, 2010–2024), автор численних історико-книгознавчих досліджень.

С. 341 (№ 3, 4–7, 9, 12): Подано посилання на статтю Т. В. Добко "Ільницька Луїза Іванівна" та праці Л. І. Ільницької.

249. **Сеник Я. П.** Міжнародний з'їзд бібліотекарів і приятелів книги у Празі в 1926 р. та українська делегація (за матеріалами відділу рукописів Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника) / Ярослав Сеник // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. – 2025. – Вип. 17 (33). – С. 273–307.

С. 300: Подано посилання на збірник наукових праць "Бібліографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка у Львові (1909–1939): напрями діяльності та постаті" (Львів, 2010), упорядкування й загальну редакцію якого зробила Л. І. Ільницька.

250. **Фелонюк А. В.** Здобутки Наукового товариства ім. Шевченка у 2024 році / Андрій Фелонюк // Вісник НТШ. – 2025. – Чис. 71, весна–літо. – С. 1–11.

С. 4: Про участь Л. І. Ільницької у роботі Комісії книгознавства та бібліографії 24 травня 2024 р., організацію і проведення наукової конференції "Видавничі стратегії Наукового товариства імені Шевченка у Львові (1873–1939)". Згадано про виставку "*Бібліографія як покликання: Луїзі Ільницькій – 85*", *відкриття якої відбулося 30 вересня 2024 р. у Львівській національній науковій бібліотеці України імені В. Стефаника; публікацію на нтшівську тематику у збірнику "Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника" (Львів, 2024, вип. 16 (32)).*

251. **Школьна О. Д.** Творення національної бібліографії: Українська книга у світовому книгопросторі / Олена Школьна // Українська літературна газета. – 2025. – Чис. 6 (374), черв. – С. 42. – Рец. на кн.: Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939 : бібліогр. покажчик / НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України імені В. Стефаника, Відділ наукової бібліографії ; уклад.: Л. І. Ільницька (керівник проекту) [та ін.]. – Львів, 2010–2024. – Т. 1–6.

252. **Школьна О. Д.** У Львові побачило світ унікальне видання / Олена Школьна // Українська літературна газета. – 2025. – 12 лют. – Режим доступу: https://litgazeta.com.ua/news/u-lvovi-pobachylo-svit-unikalne-vydannia/. – Рец. на кн.: Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939 : бібліогр. покажчик / НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України імені В. Стефаника, Відділ наукової бібліографії ; уклад.: Л. І. Ільницька (керівник проекту) [та ін.]. – Львів, 2010–2024. – Т. 1–6.

Бібліографічні та довідкові джерела, в яких зареєстровано праці Л. І. Ільницької та літературу про неї

2009

253. Бібліотекознавство і бібліографія України : бібліогр. покажчик за ІІ півріччя 2008 р. / М-во культури України, Нац. парлам. б-ка України ; упоряд. Г. Гамалій ; відп. за вип. Т. Вилегжаніна. – Київ, 2009. – Вип. 77. – 86 с.

С. 14 (№ 106): Зареєстровано статтю Л. І. Ільницької "«Русалка Дністрова» (1837) у бібліотеках Великобританії, США, Канади" (Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника, 2007, вип. 15).

С. 72: Див. також "Іменний покажчик".

254. Історія України : наук.-допом. бібліогр. покажчик за 2007 рік / Держ. іст. б-ка України ; упоряд.: Т. А. Приліпко, Н. Г. Вощевська, О. Марченко, Д. Г. Стегній ; ред.: А. В. Скорохватова, З. Х. Мусіна. – Київ, 2009. – 726 с.

С. 30 (№ 203): Зазначено біобібліографічний покажчик "Ярослав Дашкевич" (Львів, 2006), наукове редагування якого зробила Л. І. Ільницька.

С. 115 (№ 1105): Зареєстровано упорядковану Л. І. Ільницькою працю "Репертуар української книги, 1798–1916 : матеріали до бібліографії" (Львів, 2006, т. 1).

С. 627: Див. також "Іменний покажчик".

255. Луїза Ільницька : біобібліогр. покажчик / Львів. нац. наук. б-ка України імені В. Стефаника ; уклад.: Н. І. Кошик, Л. Я. Кужель ; відп. ред. М. М. Романюк ;

вступ. ст. М. А. Вальо ; автобіогр. нарис Л. І. Ільницької. – Львів, 2009. – 111 с. : портр., 12 с. іл.

2010

256. Анотований бібліографічний покажчик літератури з проблем бібліотекознавства, бібліографознавства та книгознавства / уклад. В. О. Мудроха ; відп. ред. Л. В. Сніцарчук ; Львів. нац. наук. б-ка України імені В. Стефаника, Відділ бібліотекознавства. – Львів, 2010. – Вип. 1. – 44 с.

С. 19 (№ 61): Згадано про внесок Л. І. Ільницької у розвиток української бібліографії (Бібліотечний вісник, 2009, № 5).

С. 43: Див. також "Іменний покажчик".

257. Бібліографознавство України (2001–2005) : наук.-допом. бібліогр. покажчик / НПБ України, ХДНБ ім. В. Г. Короленка ; уклад.: Л. В. Глазунова, Н. І. Тертичка ; наук. ред. Т. М. Заморіна. – Київ, 2010. – 224 с.

С. 19 (№ 103): Згадано Л. І. Ільницьку як редактора бібліографічного покажчика "Марія Вальо" (Львів, 2001).

С. 26 (№ 162): Л. І. Ільницька – упорядник і редактор збірника наукових праць "Іван Омелянович Левицький" (Львів, 2002).

С. 140 (№ 1174): Зазначено статтю Л. І. Ільницької "Бібліографія західноукраїнської та української еміграційної книги міжвоєнного періоду (1914–1939): засади створення" (Записки Львівської наукової бібліотеки імені В. Стефаника, 2005, вип. 13).

С. 211: Див. також "Іменний покажчик".

258. Бібліотекознавство і бібліографія України : бібліогр. покажчик за ІІ півріччя 2009 р. / М-во культури України, Нац. парлам. б-ка України ; упоряд. О. М. Піхур ; наук. ред. Г. І. Гамалій. – Київ, 2010. – Вип. 79. – 100 с.

С. 25 (№ 219), 41 (№ 384), 63 (№ 626): Зареєстровано публікації Л. І. Ільницької.

С. 61 (№ 606): Про бібліографознавчі і книгознавчі дослідження Л. І. Ільницької (Бібліотечний вісник, 2009, № 5).

С. 86: Див. також "Іменний покажчик".

259. Літопис журнальних статей : держ. бібліогр. покажч. України / Книжкова палата України ; [уклад.: Т. М. Бубнова, Г. М. Калашник, Н. Б. Кузьміна, І. В. Пугач]. – Київ, 2010. – № 4, лют. – 68 с.

С. 5 (№ 2356): Зареєстровано статтю Л. І. Ільницької "«Русалка Дністрова» (1837) в системі культурних цінностей: поширення книги у світі як фактор міжнаціональних зв'язків" (Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника, 2008, вип. 1).

С. 59: Див. також "Іменний покажчик".

260. Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника : покажчик видань бібліотеки та літератури про її діяльність (2006–2009) / НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України ім. В. Стефаника ; [уклад.: Л. О. Ільницька, М. З. Литвин, І. В. Морозова, В. М. Мартинович ; авт. вступ. статті М. М. Романюк ; відп. ред. Л. В. Сніцарчук]. – Львів, 2010. – 278 с.

С. 5, 12: Згадано Л. І. Ільницьку як керівника низки наукових проєктів.

С. 15–232 (№ 1, 1.18, 6.18, 7, 7.2, 9, 9.3, 15, 15.3, 17, 17.18, 20, 52, 54, 59, 67, (67), 99, 111, 178–180, (650), 678, 789, 795, (814), 899, 900, 924, 931, (992)): Зареєстровано праці, де Л. І. Ільницька є автором статей, упорядником, укладачем чи редактором.

С. 251: Див. також "Іменний покажчик".

261. Феодосій Стеблій (1994–2009) : біобібліогр. покажчик / М-во освіти і науки України, Львів. нац. ун-т імені І. Франка, Наук. б-ка ; [уклад. О. Галевич ; автор передм. Б. Якимович ; редкол.: В. Кметь (голова), Б. Якимович, М. Ільницький, В. Горинь ; наук. ред. В. Голубко ; ред. Г. Чопик]. – Львів, 2010. – 228 с. : іл., портр. – (Українська бібліографія. Нова серія ; чис. 28 : Біобібліографія вчених університету).

№ 49, 704, 1123, 1148: Зареєстровано праці, де Л. І. Ільницька є упорядником і редактором.

№ 586, 820, 876: Зазначено публікації Л. І. Ільницької.

№ 1164: Подано працю Л. І. Ільницької "Руська трійця: Маркіян Шашкевич, Іван Вагилевич, Яків Головацький : бібліографічний покажчик (1834–1990 рр.)" (Львів, 1993).

С. 216: Див. також "Іменний покажчик".

2011

262. Бібліотекознавство і бібліографія України : бібліогр. покажчик за ІІ півріччя 2010 р. / М-во культури України, Нац. парлам. б-ка України ; упоряд. О. М. Піхур ; наук. ред. Г. І. Гамалій. – Київ, 2011. – Вип. 81. – 112 с.

С. 70 (№ 786): Зареєстровано статтю Л. І. Ільницької "Західноукраїнська та українська еміграційна книга міжвоєнного періоду (1914–1939) як складова частина національної бібліографії" (Львів, 2010).

С. 94: Див. також "Іменний покажчик".

263. Ільницька Луїза Іванівна / М. А. Вальо // Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс] / редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. – Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2011, оновл. 2024. – Режим доступу: https://esu.com.ua/article-13176 (дата звернення 27.10.2025).

264. Історія України : наук.-допом. бібліогр. покажчик за 2009 рік / Нац. іст. б-ка України ; упоряд.: Т. А. Приліпко, Д. Г. Стегній, Н. Г. Вощевська, К. Г. Русановський ; ред.: А. В. Скорохватова, З. Х. Мусіна ; відп. за вип. А. В. Скорохватова. – Київ : Видавничий дім "Вініченко", 2011. – 644 с.

С. 287 (№ 2487): Зареєстровано працю Л. І. Ільницької "«Русалка Днѣстровая» (1837) у бібліотеках і музеях світу : історико-книгознавче дослідження" (Львів, 2007).

С. 573: Див. також "Іменний покажчик".

265. Літопис книг : держ. бібліогр. покажч. України / Книжкова палата України ; [уклад.: В. О. Кочупалова, Т. І. Коржановська]. – Київ, 2011. – № 8, квіт. – 173 с.

С. 16 (№ 6050): Зареєстровано бібліографічний покажчик "Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939" (Львів, 2010, т. 1) (керівник проєкту – Л. І. Ільницька).

С. 149: Див. також "Іменний покажчик".

266. Українська преса в Україні та світі XIX–XX ст.: Історико-бібліографічне дослідження / НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України ім. В. Стефаника, Науково-дослідний ін-т пресознавства ; уклад.: М. В. Галушко, М. М. Романюк (керівник проекту), Л. В. Сніцарчук. – Львів, 2011. – Т. 3 : 1906–1910 рр. – 496 с.

С. 6: Згадано збірник наукових праць "Бібліографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка у Львові (1909–1939): напрями діяльності та постаті" (Львів, 2010), ініціатором, упорядником і загальним редактором якого є Л. І. Ільницька.

С. 463: Див. також "Іменний покажчик".

2012

267. Бібліографознавство України (2006–2010) : наук.-допом. бібліогр. покажчик / НПБ України ; уклад. Л. А. Кухар ; наук. ред. Н. І. Тертичка. – Київ, 2012. – 232 с.

С. 16 (№ 76), 18 (№ 98), 55 (№ 455): Зареєстровано праці Л. І. Ільницької та література про неї.

С. 163 (№ 1442): Згадано Л. І. Ільницьку як укладача бібліографічного покажчика "Микола Ільницький" (Львів, 2004).

С. 209: Див. також "Іменний покажчик".

268. Бібліотекознавство і бібліографія України : бібліогр. покажчик за II півріччя 2011 р. / М-во культури України, Нац. парлам. б-ка України ; упоряд. О. М. Піхур ; наук. ред. О. А. Політова. – Київ, 2012. – Вип. 83. – 108 с.

С. 65 (№ 662): Про відзначення Ільницької Л. І. державною нагородою України – орденом "За заслуги" III ступеня.

С. 89: Див. також "Іменний покажчик".

269. Бібліотекознавство і бібліографія України : бібліогр. покажчик за I півріччя 2012 р. / М-во культури України, Нац. парлам. б-ка України ; упоряд. О. М. Піхур ; наук. ред. В. О. Кононенко. – Київ, 2012. – Вип. 84. – 104 с.

С. 72 (№ 808): Зареєстровано статтю Ільницької Л. І. "«Русалка Дністрова» (1837) у приватних колекціях (з нових розшуків)" (Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника, 2011, вип. 3 (19)).

С. 85: Див. також "Іменний покажчик".

270. Валерій Трипачук : бібліогр. покажчик / уклад.: М. З. Литвин, І. В. Морозова ; відп. ред. Л. В. Сніцарчук ; НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України ім. В. Стефаника. – Львів, 2012. – 50 с.

С. 33 (№ 110): Зазначено працю Л. І. Крушельницької "Чорноліська культура Середнього Придністров'я (за матеріалами непоротівської групи пам'яток)" (Львів, 1998), редагування якої здійснили Л. І. Ільницька та В. М. Трипачук.

С. 48: Див. також "Іменний покажчик".

271. Історія України : наук.-допом. бібліогр. покажчик за 2010 рік / ДЗ "Нац. іст. б-ка України" ; упоряд.: Т. А. Приліпко, Д. Г. Стегній, Н. Г. Вощевська, К. Г. Русановський ; ред.: А. В. Скорохватова, З. Х. Мусіна ; відп. за вип. А. В. Скорохватова. – Київ : Видавничий дім "Вініченко", 2012. – 616 с.

С. 105 (№ 770): Зареєстровано бібліографічний покажчик "Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939" (Львів, 2010, т. 1) (керівник проєкту – Л. І. Ільницька).

С. 238 (№ 1880): Зазначено статтю Л. І. Ільницької "«Русалка Дністрова» (1837) в системі культурних цінностей: поширення книги у світі як фактор міжнаціональних зв'язків" (Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника, 2008, вип. 1).

С. 552: Див. також "Іменний покажчик".

272. **Кульчицька Т. Ю.** Мирон Кордуба (1876–1947) : історико-біобібліографічне дослідження / Тетяна Кульчицька ; НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України імені В. Стефаника. – Львів, 2012. – 236, [5] с. : портр., фотоіл.

С. 66: Подяка Л. І. Ільницькій за допомогу у роботі над покажчиком.

С. 213 (№ 1019), 215 (№ 1034): Зареєстровано біобібліографічний покажчик "Ярослав Дашкевич" (Львів, 2006), наукове редагування якого зробила Л. І. Ільницька, та бібліографічний покажчик "Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939" (Львів, 2010, т. 1) (керівник проєкту – Л. І. Ільницька).

С. 220: Див. також "Іменний покажчик".

273. Метабібліографія України (2011) : покажч. бібліогр. посібник / Нац. парлам. б-ка України ; упоряд. І. А. Ігнатецька ; наук. ред. В. О. Кононенко. – Київ, 2012. – 272 с.

С. 6 (№ 12, уклад.), 15 (№ 112, ред.): Подано праці Л. І. Ільницької.

С. 228: Див. також "Іменний покажчик".

274. **Панів Л. М.** Матеріали до біобібліографії Богдана Якимовича (2001–2011) / [уклад. Людмила Панів] // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. – Львів, 2012. – Вип. 21 : Scripta manent. Ювілейний збірник на пошану Богдана Якимовича / [гол. ред. Микола Литвин, упоряд.: Олександр Седляр, Наталя Кобрин]. – С. 16–114.

С. 62 (№ 394): Згадано біобібліографічний покажчик "Луїза Ільницька" (Львів, 2009).

С. 40 (№ 233), 56 (№ 368), 64 (№ 403), 87 (№ 574): Зазначено праці Л. І. Ільницької "Микола Ільницький" (Львів, 2004, 2011) і "«Русалка Днѣстровая» (1837) у бібліотеках і музеях світу : історико-книгознавче дослідження" (Львів, 2007).

С. 108: Див. також "Іменний покажчик".

275. Українські метабібліографічні посібники (кінець XIX – початок XXI ст.) : наук.-допом. бібліогр. покажчик третього ступеня / М-во культури України, Держ. закл. "Нац. парлам. б-ка України", М-во освіти і науки, молоді та спорту України, Рівнен. держ. гуманіт. ун-т ; авт.-уклад. О. Л. Промська ; наук. ред. В. О. Кононенко ; наук. консультант і авт. вступ. ст. Г. М. Швецова-Водка. – Київ, 2012. – 120 с.

С. 14 (№ 11): Згадано рецензію Л. І. Ільницької на бібліографічний покажчик "Джерела українознавства" (Київ, 1990).

С. 68 (№ 336), 73 (№ 362): Зареєстровано праці Л. І. Ільницької.

С. 76 (№ 381): Згадано Л. І. Ільницьку як укладача бібліографічного покажчика "Руська трійця: Маркіян Шашкевич, Іван Вагилевич, Яків Головацький : бібліографічний покажчик (1834–1990 рр.)" (Львів, 1993).

С. 100: Див. також "Іменний покажчик".

2013

276. Знаменні і пам'ятні дати 2014 року : перелік / Львівська обласна універсальна наукова бібліотека. – Львів, 2013. – 37 с. – Режим доступу: https://www.dropbox.com/scl/fi/bokq8hlxg5pwy6lur2ei8/perelik2014.pdf?rlkey=e80p2j19hssa8si5cz9psm6qi&e=1.

С. 24: У переліку знаменних і пам'ятних дат йдеться про 75-річчя від дня народження Л. І. Ільницької – бібліографа, бібліографознавця, книгознавця.

277. Історія України : наук.-допом. бібліогр. покажчик за 2011 рік / Нац. іст. б-ка України ; упоряд.: Т. А. Приліпко, Д. Г. Стегній, Н. Г. Вощевська, К. Г. Таранюк-Русанівський ; ред.: А. В. Скорохватова, З. Х. Мусіна ; відп. за вип. А. В. Скорохватова. – Київ : Видавничий дім "Вініченко", 2013. – 644 с.

С. 315 (№ 2401): Згадано Л. І. Ільницьку як упорядника і редактора збірника наукових праць "Бібліографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка у Львові (1909–1939): напрями діяльності та постаті" (Львів, 2010).

С. 578: Див. також "Іменний покажчик".

2014

278. Бібліотечна справа і бібліотекознавство України (2006–2010) : наук.-допом. бібліогр. покажчик / М-во культури України, Нац. парлам. б-ка України ; уклад. О. А. Політова ; наук. ред. І. О. Негрейчук. – Київ, 2014. – 272 с.

С. 174 (№ 1998): Зареєстровано статтю Л. І. Ільницької "«Русалка Дністрова» (1837) у бібліотеках Великобританії, США, Канади" (Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника, 2007, вип. 15).

С. 259: Див. також "Іменний покажчик".

279. Літопис книг : держ. бібліогр. покажч. України / Книжкова палата України ; [уклад.: В. О. Кочупалова, Т. І. Коржановська, О. В. Клюшніченко, Л. О. Очеретяна]. – Київ, 2014. – № 9, трав. – 228 с.

С. 13 (№ 9164): Зареєстровано бібліографічний покажчик "Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939" (Львів, 2012, т. 2) (керівник проєкту – Л. І. Ільницька).

С. 197: Див. також "Іменний покажчик".

280. Львівщина: літопис краю : краєзнав. інформ. покажч. І півріччя 2011 року / Львів. обл. універс. наук. б-ка ; [уклад.: Л. Працьовита, Л. Іванова (доп. покажч.) ; відп. за вип. І. Сварник]. – Львів, 2014. – 160 с.

С. 139 (№ 2091): Зареєстровано бібліографічний покажчик "Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939" (Львів, 2010, т. 1) (керівник проєкту – Л. І. Ільницька).

С. 145: Див. також "Іменний покажчик".

2015

281. Бібліотекознавство і бібліографія України : бібліогр. покажчик за ІІ півріччя 2014 р. / М-во культури України, Нац. парлам. б-ка України ; упоряд. О. Піхур ; наук. ред. Т. Заморіна. – Київ, 2015. – Вип. 89. – 100 с.

С. 70 (№ 796): Згадано Л. І. Ільницьку як наукового редактора біобібліографічного покажчика "Ярослав Дашкевич" (Львів, 2006).

С. 84: Див. також "Іменний покажчик".

282. Бібліотекознавство і бібліографія України : бібліогр. покажчик за І півріччя 2015 р. / М-во культури України, Нац. парлам. б-ка України ; упоряд.: Н. Абдуллаєва, О. Піхур ; наук. ред. Т. Заморіна. – Київ, 2015. – Вип. 90. – 112 с.

С. 70 (№ 772): Зазначено збірник наукових праць "Бібліографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка у Львові (1909–1939): напрями діяльності та постаті" (Львів, 2010), у якому Л. І. Ільницька є упорядником і редактором текстів.

С. 91: Див. також "Іменний покажчик".

283. Володимир Качкан – письменник, вчений, педагог, громадсько-культурний діяч : біобібліогр. покажчик / уклад. і авт. передм. М. М. Романюк ; НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України ім. В. Стефаника, Науково-дослідний ін-т пресознавства. – 2-ге вид., доп. та перероб. – Львів, 2015. – 352 с.

С. 223 (№ 813): Подано біобібліографічний покажчик "Василь Пилип'юк" (Львів, 2013; укладачі: І. А. Гринівецька, Н. І. Кошик, Т. Ю. Кульчицька) за наукового консультування Л. І. Ільницької.

С. 334: Див. також "Іменний покажчик".

284. Іван Калинович (1884–1927) : біобібліогр. покажчик / уклад. Т. Ю. Кульчицька ; НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України ім. В. Стефаника. – Львів, 2015. – 92 с.

С. 4: Висловлено подяку завідувачеві відділу наукової бібліографії Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника Л. І. Ільницькій за допомогу в укладанні бібліографічного покажчика "Іван Калинович" (Львів, 2015).

С. 8: Акцентовано на статтях Л. І. Ільницької "Спогад дочки І. Т. Калиновича про батька" (Львів, 1998), "Україніка НТШ як джерело національної бібліографії" (Львів, 1996) та "М. Грушевський і становлення українознавчої бібліографії в Науковому товаристві ім. Шевченка у Львові" (Львів, 1998).

С. 62 (№ 199), 76–77 (№ 298): Згадано Л. І. Ільницьку як упорядника і редактора збірника наукових праць "Бібліографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка у Львові (1909–1939): напрями діяльності та постаті" (Львів, 2010).

С. 63 (№ 202): Серед інших наукових досліджень подано праці Л. І. Ільницької про І. Т. Калиновича.

С. 70 (№ 246–250): Зареєстровано низку наукових статей Л. І. Ільницької.

С. 73 (№ 275): Подано біобібліографічний покажчик "Луїза Ільницька" (Львів, 2009).

С. 76 (№ 293, 294): Згадано бібліографічний проєкт "Репертуар української книги, 1798–1916 : матеріали до бібліографії" (Львів, 2004, 2005; т. 8, 9), підготовлений з ініціативи Л. І. Ільницької (співукладач – науковий співробітник відділу наукової бібліографії О. І. Хміль).

С. 79 (№ 312–314): Зазначено бібліографічний покажчик "Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939" (Львів, 2010–2015, т. 3, кн. 1) (керівник проєкту – Л. І. Ільницька).

С. 89: Див. також "Іменний покажчик".

285. Історія України : наук.-допом. бібліогр. покажчик за 2013 рік / Нац. іст. б-ка України ; упоряд.: Н. Г. Вощевська, К. Г. Таранюк-Русанівський, Д. Г. Стегній, Т. А. Приліпко, О. В. Литвин ; ред.: А. В. Скорохватова, З. Х. Мусіна ; відп. за вип. А. В. Скорохватова. – Київ : Видавничий дім "Вініченко", 2015. – 721 с.

С. 85 (№ 565): Згадано Л. І. Ільницьку як наукового консультанта анотованого покажчика архівних документів "Матеріали до біографічного словника І. О. Левицького" (Львів, 2012, т. 1), упорядкованого М. М. Трегуб.

С. 87 (№ 584): Зареєстровано бібліографічний покажчик "Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939" (Львів, 2012, т. 2) (керівник проєкту – Л. І. Ільницька).

С. 638: Див. також "Іменний покажчик".

286. Літопис книг : держ. бібліогр. покажч. України / Книжкова палата України ; [уклад.: О. В. Клюшніченко, Л. О. Очеретяна, В. О. Кочупалов]. – Київ, 2015. – № 17, верес. – 160 с.

С. 128 (№ 11890): Зареєстровано видання М. М. Ільницького "Й.-В. Ґете й І. Франко: антиномія природи і духу" (Дрогобич, 2014) (укладач бібліографії – Л. І. Ільницька).

С. 138: Див. також "Іменний покажчик".

287. **Яценко О. М.** Українські персональні бібліографічні покажчики (1856–2013) / О. М. Яценко, Н. І. Любовець ; НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського ; редкол.: В. І. Попик (голова) [та ін.]. – Київ, 2015. – 469 с. – (Сер. "Джерела укр. Біографістики" ; вип. 3).

С. 274 (№ 2566): Зазначено біобібліографічний покажчик "Луїза Іванівна Ільницька" (Львів, 2009).

С. 373: в Іменному покажчику осіб, про яких підготовлено персональні бібліографічні покажчики, згадано прізвище Ільницької Луїзи Іванівни.

С. 390: в Іменному покажчику авторів та осіб, причетних до підготовки і випуску персональних бібліографічних посібників, згадано Луїзу Іванівну Ільницьку, зареєстровано її праці: № 367, 372, 456, 607, 824, 1379, 1682, 2092, 2188.

С. 431: в Алфавітному покажчику назв персональних бібліографічних посібників згадано ім'я Луїзи Іванівни Ільницької.

2016

288. Бібліотекознавство і бібліографія України : бібліогр. покажчик за ІІ півріччя 2015 р. / М-во культури України, Нац. парлам. б-ка України ; упоряд. Н. Абдуллаєва ; наук. ред. Т. Заморіна. – Київ, 2016. – Вип. 91. – 128 с.

С. 8 (№ 28), 29 (№ 257, 258), 50 (№ 485), 75 (№ 771): Зареєстровано праці Л. І. Ільницької.

С. 103: Див. також "Іменний покажчик".

289. Бібліотекознавство і бібліографія України : бібліогр. покажчик за І півріччя 2016 р. / М-во культури України, Нац. б-ка України імені Ярослава Мудрого ; упоряд. Н. Абдуллаєва ; наук. ред. Т. Заморіна. – Київ, 2016. – Вип. 92. – 168 с.

С. 68 (№ 740): Зазначено статтю Л. І. Ільницької "Скільки збереглося примірників першого видання "Кобзаря" (1840) Т. Г. Шевченка?" (Альманах бібліофілів. Дрогобич, 2015, кн. 1).

С. 137: Див. також "Іменний покажчик".

290. Літопис журнальних статей : держ. бібліогр. покажч. України / Книжкова палата України ; [уклад.: Ю. М. Вишнівецька, О. Л. Зубріцька, О. В. Муклімбаєва, Л. Л. Сорока]. – Київ, 2016. – № 6, берез. – 76 с.

С. 6 (№ 3444), 64 (№ 4064): Зареєстровано статті Л. І. Ільницької "Бібліографічна Шашкевичіана : (огляд бібліогр. джерел XIX – поч. XXI ст.)" (Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника, 2013, вип. 5 (21)) та "Перше видання «Кобзаря» Т. Г. Шевченка 1840 р. у бібліотеках, музеях і приватних колекціях: (до питання ідентифікації окремих праць)" (Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника, 2014, вип. 6 (22)).

С. 68: Див. також "Іменний покажчик".

291. Літопис книг : держ. бібліогр. покажч. України / Книжкова палата України ; [уклад.: О. В. Клюшніченко, Л. О. Очеретяна, В. О. Кочупалова]. – Київ, 2016. – № 3, лют. – 152 с.

С. 13 (№ 1431): Зареєстровано бібліографічний покажчик "Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939" (Львів, 2012, т. 3, кн. 1) (керівник проєкту – Л. І. Ільницька).

С. 133: Див. також "Іменний покажчик".

292. Львівщина: літопис краю : краєзнав. інформ. покажч. ІІ півріччя 2014 року / Львів. обл. універс. наук. б-ка ; [уклад.: Л. Працьовита, М. Гема (доп. покажч.) ; відп. за вип. І. Сварник]. – Львів, 2016. – 92 с.

С. 79 (№ 2036): Згадано Л. І. Ільницьку – наукового редактора біобібліографічного покажчика "Ярослав Дашкевич" (Львів, 2006).

С. 82: Див. також "Іменний покажчик".

293. Національна парламентська бібліотека України (1866–2015) : наук.-допом. бібліогр. покажчик / М-во культури України, Нац. парлам. б-ка України ; упоряд.: К. Науменко, Г. Волянська, О. Галганова ; наук. ред. В. Кононенко. – Київ, 2016. – 496 с.

С. 305 (№ 3513): Зареєстровано рецензію Л. І. Ільницької на видання "Джерела українознавства (1574–1924 рр.). Вип. 1" (Записки НТШ. Львів, 1992, т. 224).

С. 463: Див. також "Іменний покажчик".

294. **Хміль О. І.** Зенон Кузеля (1882–1952) : біобібліогр. покажчик / Ольга Хміль ; відп. ред. Л. В. Сніцарчук ; НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України імені В. Стефаника. – Львів, 2016. – 442 с.

С. 22: У підрядкових примітках подано посилання на наукові дослідження Л. І. Ільницької "Лист Зенона Кузелі (1908) до Наукового товариства ім. Шевченка у Львові – програма створення українознавчої бібліографії" (Львів, 2010) та "Українознавча бібліографія в Науковому товаристві ім. Шевченка у Львові (1885–1939): друковані й архівні матеріали" (Львів, 1994).

С. 24: Подяка завідувачеві відділу наукової бібліографії Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника Л. І. Ільницькій за допомогу в укладанні біобібліографічного покажчика "Зенон Кузеля" (Львів, 2016).

С. 269 (№ 1230), 279 (№ 1286), 335 (№ 1583), 341 (№ 1612, 1613), 342 (№ 1614): Зареєстровано низку наукових статей Л. І. Ільницької.

С. 343 (№ 1622): Зазначено статтю Н. А. Рибчинської, опубліковану в упорядкованому Л. І. Ільницькою збірнику наукових праць "Бібліографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка у Львові (1909–1939): напрями діяльності та постаті" (Львів, 2010).

С. 403 (№ 1998), 404 (№ 2003): Зареєстровано "Репертуар української книги, 1798–1916 : матеріали до бібліографії" (Львів, 2002, т. 6; 2003, т. 7) (упорядники: Л. І. Ільницька, О. І. Хміль).

С. 407 (№ 2019, 2022): Зазначено бібліографічні покажчики "Луїза Ільницька" (Львів, 2009) та "Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939" (Львів, 2010, т. 1).

С. 417: Див. також "Іменний покажчик".

2017

295. Бібліографознавство України (2011–2015) : наук.-допом. бібліогр. покажчик / М-во культури України, Нац. б-ка України імені Ярослава Мудрого ; упоряд. Т. М. Заморіна ; наук. ред. В. О. Кононенко. – Київ, 2017. – 272 с.

С. 15 (№ 74), 46 (№ 355): Подано праці Л. І. Ільницької.

С. 16 (№ 89): Про нагородження орденом "За заслуги" ІІІ ступеня Л. І. Ільницької.

С. 67 (№ 551), 212 (№ 1867): Згадано Л. І. Ільницьку як упорядника і редактора збірника наукових праць "Бібліографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка у Львові (1909–1939): напрями діяльності та постаті" (Львів, 2010) і наукового редактора біобібліографічного покажчика "Ярослав Дашкевич" (Львів, 2006).

С. 246: Див. також "Іменний покажчик".

296. Бібліотекознавство і бібліографія України : бібліогр. покажчик за ІІ півріччя 2016 р. / М-во культури України, Нац. б-ка України ім. Ярослава Мудрого ; упоряд. Н. Абдуллаєва ; наук. ред. Т. Заморіна. – Київ, 2017. – Вип. 93. – 144 с.

С. 91 (№ 1001): Зазначено статтю Л. І. Ільницької "Славістична бібліографія у науковій спадщині Марії Вальо" (Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника, 2015, вип. 7 (23)).

С. 115: Див. також "Іменний покажчик".

297. Біобібліографічні (персональні) посібники, видані в Україні (1884–2016) : покажчик бібліографічних посібників : у 2 ч. / М-во культури України, Нац. б-ка України ім. Ярослава Мудрого ; [уклад. О. Кордюкова ; наук. ред. В. Кононенко]. – Київ, 2017–2018. – Ч. 1–2. – (Бібліографічні посібники у фондах Національної бібліотеки України імені Ярослава Мудрого ; вип. 1).

Ч. 1: с. 41 (№ 294), 80 (№ 658), 228 (№ 2058), 254 (№ 2303): Зазначено праці, в яких Л. І. Ільницька виконувала наукове й бібліографічне редагування.

Ч. 1: с. 41 (№ 1333): Названо збірник наукових праць "Іван Омелянович Левицький" (Львів, 2002), упорядником і редактором якого є Л. І. Ільницька.

Ч. 1: с. 50 (№ 370), 76 (№ 613), 106 (№ 899), 108 (№ 921), 256 (№ 2323), 275 (№ 2524), 296–297 (№ 2725), 308 (№ 2856): Л. І. Ільницька – укладач бібліографічних покажчиків.

Ч. 1: с. 108 (№ 918): Зареєстровано біобібліографічний покажчик "Луїза Ільницька" (Львів, 2009).

Ч. 2: с. 81: Див. також "Іменний покажчик авторів, персоналій та осіб, причетних до підготовки та випуску бібліографічних посібників".

298. Історія України : наук.-допом. бібліогр. покажчик за 2015 рік / Нац. іст. б-ка України ; упоряд.: Н. Г. Вощевська, О. В. Литвин, Т. А. Приліпко, Д. Г. Стегній,

К. Г. Таранюк-Русанівський ; ред.: А. В. Скорохватова, З. Х. Мусіна ; відп. за вип. А. В. Скорохватова. – Київ : Видавничий дім "Вініченко", 2017. – 656 с.

С. 87 (№ 595): Зареєстровано бібліографічний покажчик "Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939" (Львів, 2015, т. 3, кн. 1) (керівник проєкту – Л. І. Ільницька).

С. 580: Див. також "Іменний покажчик".

299. Історія України : наук.-допом. бібліогр. покажчик за 2016 рік / Нац. іст. б-ка України ; упоряд.: Н. Г. Вощевська, О. В. Литвин, Т. А. Приліпко, Д. Г. Стегній, К. Г. Таранюк-Русанівський ; ред.: А. В. Скорохватова, З. Х. Мусіна ; відп. за вип. А. В. Скорохватова. – Київ : Видавничий дім "Вініченко", 2017. – 644 с.

С. 72 (№ 487): Зареєстровано бібліографічний покажчик "Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939" (Львів, 2016, т. 3, кн. 2) (керівник проєкту – Л. І. Ільницька).

С. 472 (№ 3533): Подано статтю Л. І. Ільницької "Славістична бібліографія у науковій спадщині Марії Вальо" (Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника, 2015, вип. 7 (23)).

С. 574: Див. також "Іменний покажчик".

300. Літопис книг : держ. бібліогр. покажч. України / Книжкова палата України ; [уклад.: В. О. Кочупалова, О. В. Клюшніченко, Л. О. Очеретяна]. – Київ, 2017. – № 18, верес. – 100 с.

С. 11 (№ 11632): Зареєстровано бібліографічний покажчик "Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939" (Львів, 2016, т. 3, кн. 2) (керівник проєкту – Л. І. Ільницька).

С. 88: Див. також "Іменний покажчик".

301. Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника : покажчик видань бібліотеки та літератури про її діяльність (2010–2015) / НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України ім. В. Стефаника ; [уклад.: Л. О. Ільницька, М. З. Литвин, І. В. Морозова ; авт. вступ. статті М. М. Романюк ; відп. ред. Л. В. Сніцарчук]. – Львів, 2017. – 322 с.

С. 5–260 (№ 1, 1.3, 1.9, 1.19, 1.20, 5.1, 7.1, 7.36, 9.1, 11.1, 13.12, 16.29, 45, 60, 73, 76, 86, 88, 311, 314, 336, 337, 445–448, 670, 775, 1023, 1037, 1113, 1133, 1168): Зареєстровано праці, де Л. І. Ільницька є автором наукових статей, упорядником, укладачем чи редактором.

С. 288: Див. також "Іменний покажчик".

302. Львівщина: літопис краю : краєзнав. інформ. покажч. І півріччя 2015 року / Львів. обл. універс. наук. б-ка ; [уклад.: Л. Працьовита, М. Гема (доп. покажч.) ; відп. за вип. І. Сварник]. – Львів, 2017. – 72 с.

С. 20 (№ 214): Про нагородження родини Ільницьких почесною відзнакою "Львів'янин року".

С. 64: Див. також "Іменний покажчик".

2018

303. Бібліотекознавство і бібліографія України : бібліогр. покажчик за І півріччя 2017 р. / М-во культури України, Нац. б-ка України ім. Ярослава Мудрого ; упоряд. Н. Абдуллаєва ; наук. ред. В. Кононенко. – Київ, 2018. – Вип. 94. – 136 с.

С. 58 (№ 598): Зазначено статтю Л. І. Ільницької "Перше видання «Енеїди» (1798 р.) І. Котляревського у фондах наукових бібліотек Львова" (Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника, 2016, вип. 8 (24)).

С. 110: Див. також "Іменний покажчик".

304. Літопис журнальних статей : держ. бібліогр. покажч. України / Книжкова палата України ; [уклад.: Ю. М. Вишнівецька, Т. В. Вірич, О. Л. Зубріцька, О. В. Муклімбаєва]. – Київ, 2018. – № 11, черв. – 56 с.

С. 7 (№ 6164): Зареєстровано статтю Л. І. Ільницької "Перше видання «Енеїди» (1798 р.) І. Котляревського у фондах наукових бібліотек Львова" (Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника, 2016, вип. 8 (24)).

С. 50: Див. також "Іменний покажчик".

305. Літопис журнальних статей : держ. бібліогр. покажч. України / Книжкова палата України ; [уклад.: Т. В. Вірич, О. Л. Зубріцька, О. В. Муклімбаєва]. – Київ, 2018. – № 12, черв. – 60 с.

С. 48 (№ 7089): Зареєстровано статтю Л. І. Ільницької "Перше видання «Енеїди» (1798 р.) І. Котляревського у фондах наукових бібліотек Львова" (Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника, 2016, вип. 8 (24)).

С. 54: Див. також "Іменний покажчик".

306. Літопис книг : держ. бібліогр. покажч. України / Книжкова палата України ; [уклад.: В. О. Кочупалова, О. В. Клюшніченко, Л. О. Очеретяна]. – Київ, 2018. – № 6, берез. – 128 с.

С. 9 (№ 3876): Зареєстровано покажчик Л. І. Ільницької "Журнал «Книгарь»: літопис українського письменства (1917—1920) : систематичний покажчик змісту" (Львів, 2016) (співуклад. О. І. Хміль).

С. 112: Див. також "Іменний покажчик".

307. Літопис книг : держ. бібліогр. покажч. України / Книжкова палата України ; [уклад.: В. О. Кочупалова, О. В. Клюшніченко, Л. О. Очеретяна]. – Київ, 2018. – № 20, жовт. – 160 с.

С. 11 (№ 14881, 14882): Зареєстровано бібліографічний покажчик "Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939" (Львів, 2018, т. 4, кн. 1–2) (керівник проєкту – Л. І. Ільницька).

С. 140: Див. також "Іменний покажчик".

2019

308. Бібліографічний покажчик публікацій з проблем бібліотекознавства, бібліографознавства та книгознавства / уклад.: В. О. Мудроха, Н. П. Прокопенко ; відп. ред. Л. В. Сніцарчук ; Львів. нац. наук. б-ка України ім. В. Стефаника, Відділ бібліотекознавства. – Львів, 2019. – Вип. 1. – 51 с.

С. 32 (№ 85): Зазначено статтю Л. І. Ільницької "Перше видання «Енеїди» (1798) Івана Котляревського у фондах Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (до 100-річчя Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського)" (Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника, 2018, вип. 10 (26)).

С. 50: Див. також "Іменний покажчик".

309. Бібліографічний покажчик публікацій з проблем бібліотекознавства, бібліографознавства та книгознавства / уклад.: В. О. Мудроха, Н. П. Прокопенко ; відп. ред. Л. В. Сніцарчук ; Львів. нац. наук. б-ка України ім. В. Стефаника, Відділ бібліотекознавства. – Львів, 2019. – Вип. 2. – 36 с.

С. 30 (№ 92): Зареєстровано статтю Л. І. Ільницької "Бібліографія української книги в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині і в еміграції (1914–1939): науково-методичні засади створення видавничого проекту та його реалізація" (Бібліотечний вісник, 2019, № 2).

С. 33: Див. також "Іменний покажчик".

310. Історія України. 2018 : бібліогр. покажчик / Нац. іст. б-ка України ; упоряд.: Н. Г. Вощевська, О. В. Литвин, Т. А. Приліпко, Д. Г. Стегній, К. Г. Таранюк-Русанівський ; ред.: А. В. Скорохватова, З. Х. Мусіна ; відп. за вип. А. В. Скорохватова. – Київ : Видавничий дім "Вініченко", 2019. – 576 с.

С. 73–74 (№ 602): Зареєстровано бібліографічний покажчик "Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939" (Львів, 2018, т. 4, кн. 1–2) (керівник проєкту – Л. І. Ільницька).

С. 510: Див. також "Іменний покажчик".

311. Покажчики змісту українських часописів у фондах Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського : метабібліогр. посібник / НАН України, Нац. б-ка України імені В. І. Вернадського ; уклад.: Т. В. Добко, В. А. Шкаріна, В. Ю. Радченко ; за участю А. М. Колесніченко ; вступ. ст. Т. В. Добко, В. А. Шкаріної ; наук. ред. Т. В. Добко. – Київ, 2019. – 211 с.

С. 2: Серед рецензентів описаного метабібліографічного посібника – Л. І. Ільницька.

С. 92 (№ 133), 95 (№ 138): Відзначено бібліографічну редакцію систематичного покажчика змісту журналу "Життя і право" (1928–1939) (Львів, 1995) й анотованого покажчика "Періодичні та серійні видання Наукового Товариства ім. Шевченка у Львові (1885–1939)" (Львів, 1990), яку зробила Л. І. Ільницька.

С. 119 (№ 188): Л. І. Ільницька – укладач систематичного покажчика змісту журналу "Журнал "Книгарь": літопис українського письменства (1917–1920)" (співуклад. О. І. Хміль) (Львів, 2016).

С. 197: В Іменному покажчику подано прізвище Л. І. Ільницької та її праці.

2020

312. Бібліографічний покажчик публікацій з проблем бібліотекознавства, бібліографознавства та книгознавства / уклад.: В. О. Мудроха, С. В. Олексів ; відп. ред. Л. В. Сніцарчук ; Львів. нац. наук. б-ка України ім. В. Стефаника, Відділ бібліотекознавства. – Львів, 2020. – Вип. 1. – 50 с.

С. 17 (№ 36): Про історико-книгознавчі та бібліографознавчі здобутки Л. І. Ільницької (Бібліотечний вісник, 2019, № 5).

С. 46: Див. також "Іменний покажчик".

313. Бібліографічний покажчик публікацій з проблем бібліотекознавства, бібліографознавства та книгознавства / уклад.: В. О. Мудроха, М. М. Саган ; відп. ред. Л. В. Сніцарчук ; Львів. нац. наук. б-ка України ім. В. Стефаника, Відділ бібліотекознавства. – Львів, 2020. – Вип. 2. – 87 с.

С. 69–70 (№ 148): Зареєстровано статтю Л. І. Ільницької "Перше видання «Енеїди» (1798) Івана Котляревського у бібліотеці Національного музею у Празі (з особистої бібліотеки Павла Йозефа Шафарика)" (Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника, 2019, вип. 11 (27)).

С. 77: Див. також "Іменний покажчик".

314. **Вдовичин Р. Ю.** Василь Кучабський – історик, публіцист, бібліотекар : матеріали до біобібліографії / Роксолана Вдовичин ; НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України ім. В. Стефаника. – Львів, 2020. – 160 с.

С. 9 (№ 2): Подано бібліографічний покажчик "Репертуар української книги, 1798–1916 : матеріали до бібліографії" (Львів, 2005; т. 9) (упорядкування Л. І. Ільницької та О. І. Хміль).

С. 138 (№ 792): Посилання на працю "Бібліографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка у Львові (1909–1939): напрями діяльності та постаті" (Львів, 2010), упорядковану Л. І. Ільницькою.

С. 146 (№ 829, 830): Описано укладений Л. І. Ільницькою та О. І. Хміль бібліографічний покажчик "Репертуар української книги, 1798–1916 : матеріали до бібліографії" (Львів, 2005; т. 9) та біобібліографічний покажчик "Ярослав Дашкевич" (Львів, 2006) за науковою редакцією Л. І. Ільницької.

С. 147 (№ 833, 844): Зареєстровано бібліографічний покажчик "Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939" (Львів, 2010, т. 1; 2012, т. 2) (керівник проєкту – Л. І. Ільницька).

С. 151: Див. також "Іменний покажчик".

315. **Когут С. Н.** Михайло Рудницький (1889–1975) : біобібліогр. покажчик / Софія Когут ; відп. ред. Лідія Сніцарчук ; НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України ім. В. Стефаника. – Львів, 2020. – 784 с. : іл.

С. 593 (№ 4256): Зареєстровано працю М. А. Вальо "Лист Кревецького І. до Дорошенка В.", опубліковану у збірнику наукових праць "Бібліографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка у Львові (1909–1939): напрями діяльності та постаті" (Львів, 2010) (упорядкування і загальна редакція текстів Л. І. Ільницької).

С. 677 (№ 4750), 680 (№ 4777), 693 (№ 4882): Згадано Л. І. Ільницьку як укладача бібліографічних покажчиків: "Василь Стефаник: покажчик літератури за 1961–1981 рр." (Львів, 1985), "Микола Ільницький" (Львів, 2011), "Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939" (Львів, 2010–2024).

С. 731: Див. також "Іменний покажчик".

316. Літопис журнальних статей : держ. бібліогр. покажч. України / Книжкова палата України ; [уклад.: Т. В. Вірич, А. П. Дворник, Л. П. Кучеренко, О. В. Муклімбаєва, О. С. Рабчун]. – Київ, 2020. – № 1, січ. – 196 с.

С. 9 (№ 16): Зареєстровано статтю Л. І. Ільницької "Бібліографія української книги в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині і в еміграції (1914–1939): науково-методичні засади створення видавничого проекту та його реалізація" (Бібліотечний вісник, 2019, № 2).

С. 98: Див. також "Іменний покажчик".

317. **Мовна М. В.** Ірина Вільде (1907–1982) : біобібліогр. покажчик / Маріанна Мовна, Марія Вальо ; наук. ред. Лідія Сніцарчук ; НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України ім. В. Стефаника. – Львів, 2020. – 624 с. : іл.

С. 29: У передмові укладач висловлює подяку Л. І. Ільницькій за допомогу у роботі над покажчиком.

С. 410 (№ 3098, № 3103), 411 (№ 3112), 412 (№ 3115), 414 (№ 3135), 416 (№ 3156), 418 (№ 3171): Згадано Л. І. Ільницьку як укладача низки бібліографічних покажчиків.

С. 594: Див. також "Іменний покажчик".

318. **Юркевич О. Т.** Видавнича і суспільно-політична діяльність Юрія Тищенка-Сірого (1880–1953) : історико-книгознавче дослідження / Олександра Юркевич ; відп. ред. Лідія Сніцарчук ; НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України імені В. Стефаника. – Львів, 2020. – 528 с.

С. 262 (№ 322), 484 (№ 1580), 486 (№ 1587), 488 (№ 1596), 489 (№ 1602), 490 (№ 1605), 493 (№ 1625), 495 (№ 1635), 497 (№ 1645), 498 (№ 1648, № 1651): Зареєстровано праці Ільницької Л .І.

С. 508: Див. також "Іменний покажчик".

2021

319. Історія України. 2020 : бібліогр. покажчик / М-во культури та інформ. політики України, Нац. іст. б-ка України ; упоряд.: Н. Г. Вощевська, О. В. Литвин, Т. А. Приліпко, Д. Г. Стегній, К. Г. Русанівський ; ред.: А. В. Скорохватова, З. Х. Мусіна ; відп. за вип. А. В. Скорохватова. – Київ : Видавничий дім "Вініченко", 2021. – 565 с.

С. 201 (№ 1873): Зареєстровано працю Л. І. Ільницької "Перше видання «Енеїди» (1798) І. П. Котляревського у бібліотеках, музеях, архівах світу : історико-книгознавче дослідження" (Львів, 2020).

С. 497: Див. також "Іменний покажчик".

320. Літопис журнальних статей : держ. бібліогр. покажч. України / Книжкова палата України ; [уклад.: Т. В. Вірич, А. П. Дворник, Л. П. Кучеренко, О. В. Муклімбаєва, О. С. Рабчун]. – Київ, 2021. – № 1, січ. – 108 с.

С. 46 (№ 369): Зазначено статтю Л. І. Ільницької "Перше видання «Енеїди» (1798) Івана Котляревського у бібліотеці Національного музею у Празі (з особистої бібліотеки Павла Йозефа Шафарика)" (Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника, 2019, вип. 11 (27)).

С. 52: Див. також "Іменний покажчик".

321. Літопис книг : держ. бібліогр. покажч. України / Книжкова палата України ; [уклад.: В. О. Кочупалова, Л. О. Очеретяна]. – Київ, 2021. – № 17, верес. – 104 с.

С. 6 (№ 11150): Зареєстровано науково-дослідницьку працю Л. І. Ільницької "Перше видання «Енеїди» (1798) І. П. Котляревського у бібліотеках, музеях, архівах світу: історико-книгознавче дослідження" (Львів, 2020).

С. 90: Див. також "Іменний покажчик".

322. Микола Ільницький = Mykola Ilnytskyi : біобібліогр. покажчик (2005–2020) / [уклад.: Л. І. Ільницька, М. З. Литвин ; передм. Т. В. Пастуха ; відп. ред. І. Я. Соляр] ; НАН України, Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича, Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка. – Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАНУ, 2021. – 220, [16] с. : кольор. іл., фото.

С. 7: У передмові Т. В. Пастуха згадано Л. І. Ільницьку як укладача двох біобібліографічних покажчиків "Микола Ільницький" (Львів, 2004; 2011).

С. 103 (№ 382), 162 (№ 660): Зареєстровано укладений Л. І. Ільницькою біобібліографічний покажчик "Микола Ільницький" (Львів, 2004).

С. 138 (№ 556): Згадано "Покажчик праць Миколи Ільницького та літератури про вченого (2004–2009 рр.)" (Львів, 2011), укладачем якого є Л. І. Ільницька.

С. 166 (№ 678): Зареєстровано біобібліографічний покажчик "Луїза Ільницька" (Львів, 2009) (укладачі: Наталія Кошик, Любов Кужель).

С. 181: Див. також "Іменний покажчик".

323. Наукове товариство імені Шевченка і Тернопільщина (1873–1940): Філологічна секція: дійсні члени : бібліогр. покажчик / Департамент культури та туризму Терноп. облдержадмін., Терноп. обл. універс. наук. б-ка, Терноп. осередок НТШ ; уклад. Л. Оленич ; вступ. ст. Н. Дащенко ; керівн. проєкту й наук. ред. В. Вітенко ; ред. О. Раскіна. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2021. – 560 с.

С. 172 (№ 2079), 174 (№ 2110): Зазначено працю Л. І. Ільницької "Листування Івана Зілинського з Михайлом Возняком (1916–1930 рр.) як джерело до вивчення книгознавчих зацікавлень М. Возняка" (Вісник Львівського університету. Серія "Книгознавство, бібліотекознавство та інформаційні технології", 2006, вип. 1).

С. 199 (2452), 463 (№ 6041): Зареєстровано статті Л. І. Ільницької "Лист Зенона Кузелі (1908) до Наукового товариства ім. Шевченка у Львові – програма створення українознавчої бібліографії" та "Кирило Студинський – дослідник зв'язків «Руської Трійці» з Наддніпрянщиною в XIX ст." (Бібліографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка у Львові (1909–1939): напрями діяльності та постаті. Львів, 2010).

С. 529: Див. також "Іменний покажчик".

2022

324. Літопис журнальних статей : держ. бібліогр. покажч. України / Книжкова палата України ; [уклад.: Т. В. Вірич, Г. М. Калашник, Л. П. Кучеренко, О. В. Муклімбаєва, М. С. Пащенко]. – Київ, 2022. – № 1, січ. – 96 с.

С. 62 (№ 171): Подано рецензію Т. В. Добко на працю Л. І. Ільницької "Перше видання «Енеїди» (1798) І. П. Котляревського у бібліотеках, музеях, архівах світу : історико-книгознавче дослідження" (Бібліотечний вісник, 2021, № 2).

С. 86: Див. також "Іменний покажчик".

325. Літопис книг : держ. бібліогр. покажч. України / Книжкова палата України ; [уклад.: В. О. Кочупалова, Л. О. Очеретяна]. – Київ, 2022. – № 7, квіт. – 104 с.

С. 12–13 (№ 3951): Подано біобібліографічний покажчик Л. І. Ільницької "Микола Ільницький" (Львів, 2021) (співукладач – М. Р. Литвин).

С. 16 (№ 3984): Зареєстровано бібліографічний покажчик "Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939" (Львів, 2019, т. 5, кн. 1) (керівник проєкту – Л. І. Ільницька).

С. 89: Див. також "Іменний покажчик".

326. Літопис книг : держ. бібліогр. покажч. України / Книжкова палата України ; [уклад.: В. О. Кочупалова, Л. О. Очеретяна]. – Київ, 2022. – № 17, верес. – 76 с.

С. 9 (№ 9027): Зареєстровано бібліографічний покажчик "Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939" (Львів, 2019, т. 5, кн. 2) (керівник проєкту – Л. І. Ільницька).

С. 69: Див. також "Іменний покажчик".

2023

327. Бібліографія та бібліографознавство України (2016–2020) : наук.-допом. бібліогр. покажчик / М-во культури та інформ. політики України, Нац. б-ка України

імені Ярослава Мудрого ; уклад.: О. О. Галганова, С. С. Савченко ; наук. ред. В. О. Кононенко. – Київ : НБУ ім. Я. Мудрого, 2023. – 248 с.

С. 11 (№ 47): Про науково-бібліографічні здобутки Л. І. Ільницької (Бібліотечний вісник, 2019, № 5).

С. 139 (№ 1267), 143 (№ 1303): Зазначено праці Л. І. Ільницької.

С. 142 (1299): Зареєстровано рецензію Т. Гришиної на систематичний покажчик змісту "Журнал «Книгарь»: літопис українського письменства (1917–1920)" (Бібліотечний вісник, 2018, № 3).

С. 229: Див. також "Іменний покажчик".

328. Історія України. 2021 : бібліогр. покажчик / М-во культури та інформ. політики України, Нац. іст. б-ка України ; упоряд.: Н. Г. Вощевська, О. В. Литвин, Т. А. Приліпко, Д. Г. Стегній ; ред.: А. В. Скорохватова, З. Х. Мусіна ; відп. за вип. А. В. Скорохватова. – Київ, 2023. – 584 с.

С. 74 (№ 611): Зареєстровано бібліографічний покажчик "Українська книга в Галичині, на Буковині, Закарпатті, Волині та в еміграції, 1914–1939" (Львів, 2019, т. 5, кн. 1–2) (керівник проєкту – Л. І. Ільницька).

С. 508: Див. також "Іменний покажчик".

329. Літопис журнальних статей : держ. бібліогр. покажч. України / Книжкова палата України ; [уклад.: І. А. Бородіна, В. О. Кочупалова, Л. П. Кучеренко, О. В. Муклімбаєва]. – Київ, 2023. – № 22, листоп. – 52 с.

С. 44 (№ 9021): Подано статтю Л. І. Ільницької "Перелицьована Енеїда" Івана Котляревського в інтерпретації шведського вченого Альфреда Єнсена" (Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника, 2021, вип. 13 (29)).

С. 46: Див. також "Іменний покажчик".

2024

330. Бібліографічний покажчик публікацій з проблем бібліотекознавства, бібліографознавства та книгознавства / уклад.: В. О. Мудроха, М. М. Саган ; відп. ред. Л. В. Сніцарчук ; Львів. нац. наук. б-ка України ім. В. Стефаника, Відділ бібліотекознавства. – Львів, 2024. – Вип. 2. – 46 с.

С. 32 (№ 76): Зареєстровано статтю Л. І. Ільницької "Ювілейні видання 1930-х років інституцій Греко-католицької церкви в Галичині" (Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника, 2022, вип. 14 (30)).

С. 42: Див. також "Іменний покажчик".

331. **Добко Т. В.** Ільницька Луїза Іванівна / Добко Тетяна Василівна // Українська бібліотечна енциклопедія [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://ube.nlu.org.ua/article/%D0%86%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B8%D1%86%D1%8C%D0%BA%D0%B0%20%D0%9B%D1%83%D1%97%D0%B7%D0%B0%20%D0%86%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D1%96%D0%B2%D0%BD%D0%B0 (дата перегляду 12.03.2025).

332. Літопис журнальних статей : держ. бібліогр. покажч. України / Книжкова палата України ; [уклад.: І. А. Бородіна, В. О. Кочупалова, Л. П. Кучеренко, О. В. Муклімбаєва]. – Київ, 2024. – № 23, груд. – 56 с.

С. 5 (№ 9242): Зареєстровано наукову працю Л. І. Ільницької "Європейські вчені-гуманітарії у Науковому товаристві імені Шевченка: українознавчий дискурс"

(Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника, 2023, вип. 15 (31)).

С. 10 (№ 9299): Подано статтю Л. І. Ільницької "Ювілейні видання 1930-х років інституцій Греко-католицької церкви в Галичині" (Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника, 2022, вип. 14 (30)).

С. 50: Див. також "Іменний покажчик".

2025

333. Історія України. 2023 : бібліогр. покажчик / М-во культури та стратегічних комунікацій України, Нац. іст. б-ка України ; упоряд.: Н. Г. Вощевська, О. В. Литвин, З. Х. Мусіна ; ред.: Д. Г. Стегній , Н. О. Волошінська ; відп. за вип. І. Е. Дяченко. – Київ : Ліра-К, 2025. – 576 с.

С. 349 (№ 3315): Зареєстровано публікацію Л. І. Ільницької "Ювілейне видання 1930-х років інституцій Греко-католицької церкви в Галичині" (Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника, 2022, вип. 14 (30)).

С. 493: Див. також "Іменний покажчик".

334. **Луцишин О. Б.** Франкознавство (2006) : бібліогр. покажчик видань творів Івана Франка та критичної літератури про нього / Олена Луцишин ; [відп. ред.: М. З. Легкий] ; НАН України, Ін-т Івана Франка. – Львів, 2025. – 267, [3] с.

С. 99 (№ 752): Зазначено статтю Л. І. Ільницької "Листування Івана Зілинського з Михайлом Возняком" (1916–1930 рр.) як джерело до вивчення книгознавчих зацікавлень М. Возняка (Вісник Львівського університету. Серія "Книгознавство, бібліотекознавство та інформаційні технології", 2006, вип. 1).

С. 251: Див. також "Іменний покажчик".

335. **Луцишин О. Б.** Франкознавство (1988–2005) : бібліогр. покажчик видань творів Івана Франка та критичної літератури про нього / Олена Луцишин, Мирослав Мороз ; [збір матеріалів: О. Б. Луцишин, М. О. Мороз ; упоряд., комент., укладання допом. покажчиків, передм.: О. Б. Луцишин ; вступ. слово: М. О. Мороз ; наук. і літ. ред., авт. післямови: Є. К. Нахлік] ; НАН України, Ін-т Івана Франка. – Львів, 2025. – 792, [2] с. – (Бібліографічна серія ; вип. 6).

С. 304 (№ 3113), 319 (№ 3252): Подано дослідження Л. І. Ільницької "До історії одного некрологу Івана Франка (Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин : матеріали Міжнар. наук. конф.; Львів, 1998).

С. 690 (№ 7375), 694 (№ 7410), 695 (№ 7426), 707 (№ 7536а): Згадано укладені Л. І. Ільницькою бібліографічні покажчики: "Роман Іваничук" (Львів, 1989), "Руська трійця: Маркіян Шашкевич, Іван Вагилевич, Яків Головацький : бібліографічний покажчик (1834–1990 рр.)" (Львів, 1993), "Репертуар української книги, 1798–1916 : матеріали до бібліографії" (Львів, 1995–2005), "Микола Ільницький" (Львів, 2004).

С. 696 (№ 7430): Зазначено бібліографічний покажчик "Яким Ярема. 1884–1964" (упоряд.: С. Ярема, Л. Ярошевська) (Львів, 1995), бібліографічне редагування якого зробила Л. І. Ільницька.

С. 750: Див. також "Іменний покажчик".

Матеріали надійшли до редколегії 29.09.2025 р.
Прийняті до друку 24.11.2025 р.
Опубліковані 24.01.2026 р.

ЗМІСТ

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО. ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО. РЕСТАВРАЦІЯ

Наталія ДЯДЮХ-БОГАТЬКО
Оцінка творів 100-річної давнини
з приватних колекції (мистецтвознавчий погляд) 3

Mariana LEVYTSKA
Olena Khomenko's painting cycle "creator's point" 2021–2022:
projections from the past and nowadays 9

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Ганна КАРАСЬ
Пропагування хорової творчості композиторів
"Перемиської школи" та їх послідовників в українській діаспорі 16

Любов КИЯНОВСЬКА, Марія СИДІР
Суспільно-історичні функції
галицької співогри композиторів-священників 29

Наталія СИРОТИНСЬКА
Реформаторська діяльність львівського братства
та українські ірмологіони XVI–XVIII ст. в історичному контексті 39

Наталія СВИРИДЕНКО
Європейські шляхи українського музичного мистецтва 49

Тарас ДУБРОВНИЙ
Невідомий альбом для фортепіано першої половини XIX століття
як зразок побутової салонної культури східної України 58

Віктор ПАЛАМАРЧУК
Музична освіта в епоху цифрового звуку:
інновації, адаптації, перспективи 71

Анастасія ПАТЕР
Диригент Нестор Городовенко
та його роль у розвитку хорового мистецтва Львова
(до 140-річчя від дня народження митця) 83

Світлана САЛДАН
Інклюзивний потенціал музичного мистецтва
у формуванні інтелектуальних здібностей дітей 93

Мар'яна ФЕРЕНДОВИЧ
Сучасні форми концертно-хорової практики:
проблеми та перспективи розвитку 104

Мирослава ЦИГАНИК, Христина НОВОСАД-ЛЕСЮК
Анатолій Кос-Анатольський і драматичний театр:
маловідома сторінка у творчості композитора 113

Василь ЧУЧМАН
Хорова музика українських галицьких композиторів
у виконавській рецепції Євгена Вахняка 126

Василь ЧУЧМАН, Мар'яна ФЕРЕНДОВИЧ
Синергія теорії та практики в процесі вивчення
методики викладання хорових дисциплін і методики роботи з хором 136

Бохао ДУ
Квартет саксофонів у жанровій системі
камерно-інструментальної музики та виконавства 150

Дана ЛИСЕНКО
Мікро- та макрорівні аналізу синтезу мистецтв
у дослідженнях українських музикознавців початку XXI ст. 161

Христина НАЗАРЧУК
Художньо-образні особливості фортепіанних циклів Богдани Фільц 176

Руслан ПАВЛЮК
Жанрово-стильові та виконавські особливості
художнього педагогічного репертуару для саксофона
українських авторів другої половини XX – початку XXI ст. 185

Андрій ФРАНКІВ
Мистецькі засоби культурної дипломатії у кризові періоди 197

Андрій ЯСЬКІВ
Методичні засади гри на саксофоні Ж.-Д. Міша та Ж. Вентурі
(на прикладі посібника "Сучасний саксофон") 208

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

Denys SHARYKOV
Roller acrobatics and the sira wheel as original genres
of contemporary performative art: a circuslogical analysis 220

Роман БЕРЕСТ, Мирослава ЦИГАНИК
Трансформація української національної ідеї
в діяльності українських театральних колективів
від княжих часів до початку XX ст. 232

Наталія ВЛАДИМИРОВА
Повертаючи з небуття:
призабутий потенціал національного театрознавства 245

Мирослав ГРИНИШИН
Акторське перевтілення у виставі "Швейк" за Ярославом Гашеком (1996):
від комедії дель-арте до психологічного театру 254

Дар'я ІВАНОВА-ГОЛОЛОБОВА
Метаморфози австрійсько-німецького лялькового героя Касперля – від
одомашнення до інструменту пропаганди 264

Євген ЛОКТІОНОВ
Етюдний метод в сценічному мистецтві: синергетичний дискурс 278

Владислав БРАВОРІЧЕНКО
Від механічної пам'яті до дієвого слова:
робота з текстом у підготовці професійного актора 287

Ольга ДОРОФЄЄВА
Особливості сценічної інтерпретації п'єси О. Дюма-сина
"Дружина Клода" Харківським театром ім. Т. Г. Шевченка (1938) 295

ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО

Roman BEREST, Oleh PETRYK
Sovietization of the Grand Theatre in Lviv (1939–1941) 306

Олександр ПЛАХОТНЮК
Інноваційний потенціал внутрішньої академічної мобільності
для формування професійних компетенцій у підготовці фахівців
зі спеціальності "Перформативні мистецтва"
(спеціалізація "Хореографія") 314

Оксана ЛАНЬ
Творчий тандем "Акверіас" – "Брати блюзу" у плеяді молодих
виконавців мистецької акції "Україна. Весна. Славутич-1995" 324

Аріадна СОРОКІВСЬКА-ОБІХОД
Серж Лифар – киянин-реформатор французького балету 335

Денис ЖОЛНА
Соціальні мережі як інструмент брендингу
в хореографічному мистецтві 345

Валентин ЛЯШЕНКО
Життєвий шлях, мистецтвознавча та етнологічна спадщина
Романа Гарасимчука (1900–1976): історіографічний огляд 353

Роман ВАЛЬКО
Педагогічна діяльність Богдана Козака
з вишколу актора у інтегральній взаємодії слова та тіла 370

МАТЕРІАЛИ. РЕЦЕНЗІЇ. ОГЛЯДИ

Наталія СИРОТИНСЬКА
“Музика в часи Великої війни”
або богословія мистецтва у стінах Львівського органного залу 381

Людмила БЕЛІНСЬКА
Вечір пам’яті професора Леоніда Рудницького 384

Галина БІЛОВУС, Анна НАГУМИК
Науково-бібліографічний доробок Луїзи Іванівни Ільницької:
матеріали до біобібліографічного покажчика (2010–2025) 387

CONTENTS

FINE ARTS, DECORATIVE ARTS, RESTORATION

Nataliia DIADIUKH-BOHATKO
Evaluation of 100-Year-Old Works from Private Collections (An Art Historical Perspective) 3

Мар'яна ЛЕВИЦЬКА
Живописний цикл Олени Хоменко "погляд творця" 2021–2022 рр.: проєкції минулого та сьогодення 9

MUSICAL ART

Hanna KARAS'
Promotion of choral creativity of the composers of the "Peremyshl school" and followers in the ukrainian diaspora 16

Lyubov KYIANOVSKA, Maria SYDIR
Socio-historical functions of the Galician Composer-prists' choir 29

Natalia SYROTYNSKA
Reformist activity of the Lviv brotherhood and Ukrainian irmologions of the 16th-18th centuries in historical context 39

Natalia SVYRYDENKO
European paths of Ukrainian musical art 49

Taras DUBROVNYI
An unknown piano album from the first half of the 19-th century as an example of the everyday salon culture of eastern Ukraine 58

Viktor PALAMARCHUK
Music education in the digital sound era: innovations, adaptation, perspectives 71

Anastasiia PATER
Conductor Nestor Gorodovenko and his role in the development of choral art in Lviv (to the 140-th unnivesary of the artist's birth) 83

Svitlana SALDAN
Inclusive potential of musical art in forming children's intellectual abilities . . . 93

Maryana FERENDOVYCH
Modern forms of concert-choral practice: problems and prospects for development 104

Myroslava TSYHANYK, Khrystyna NOVOSAD-LESIUK
Anatolii Kos-Anatolskyi and the dramatic theatre:
a little-known page in the composer's creative legacy 113

Vasyl CHUCHMAN
Choral music of Ukrainian composers of Galicia
in the performing reception of Yevhen Vakhnyak 126

Vasyl CHUCHMAN, Maryana FERENDOVYCH
Synergy of theory and practice in the process of studying the methodology
of teaching choral disciplines and the methodology of working with a choir . . 136

Bohao DU
The saxophone quartet in the genre system
of chamber-instrumental music and performance 150

Dana LYSENKO
Micro- and macro-levels of art synthesis analysis in the studies
of Ukrainian musicologists at the beginning of the 21-st century 161

Khrystyna NAZARCHUK
Artistic and imsgery features of Bohdana Filts's piano cycles 176

Ruslan PAVLYUK
Ganre, stylistic and performance features of the artistic
and pedagogical repertoire for saxophone by Ukrainian composers
of the second half of the 20-th to the 21-st century 185

Roman FRANKIV
Artistic means of cultural diplomacy in times of crisis 197

Andriy YASKIV
Methodological principles of saxophone playing by Jean-Denis Michat
and Gérald Venturi (based on the manual "Le saxophone contemporain") 208

PERFORMING ARTS

Денис ШАРИКОВ
Акробатика на роликах та колесо сіра як оригінальні жанри
сучасного перформативного мистецтва: циркологічний аналіз 220

Roman BEREST, Myroslava TSYHANYK
Transformation of the Ukrainian national idea in the activities
of Ukrainian theatre groups from the princely era
to the beginning of the 20th century 232

Nataliya VLADYMYROVA
Recovering from Oblivion:
Reassessing the Neglected Potential of Ukrainian Theatre Studies 245

Myroslav HRYNYSHYN
Actor's transformation in the stage adaptation of "Svejk" (1996):
from commedia dell'arte to psychological theatre 254

Daria IVANOVA-HOLOLOBOVA
The metamorphoses of the austrian-german puppet character Kasperl –
from domestication to propaganda tool 264

Yevhen LOKTIONOV
Scetch method in performing arts: synergistic discourse 278

Vladyslav BRAVORICHENKO
From mechanical memory to effective speech:
text work in the training of professional actors 287

Olga DOROFIEIEVA
Features of the stage interpretation of the play by o. Dumas-son "clod's wife"
by the Kharkiv theatre named after t. G. Shevchenko (1938) 295

CHOREOGRAPHIC ART

Роман БЕРЕСТ, Олег ПЕТРИК
Радянізація великого театру у Львові (1939–1941 рр.) 306

Oleksandr PLAKHOTNYUK
The innovative potential of internal academic mobility
in developing professional competencies
in performing Arts education (Choreography) 314

Oksana LAN
Creative tandem "Aquerias" – "Braty Blyuzu" in the pleiad of young
performers of the artistic action "Ukrayina. Vesna. Slavutych-1995" 324

Ariadna SOROKIVSKA-OBIKHOD
Serge Lifar – a Kyiv–born reformer of french ballet 335

Denys ZHOLNA
Social media as a branding tool in choreographic Art 345

Valentyn LIASHENKO
The life path, art historical and ethnological heritage
of Roman Harasymchuk (1900–1976): a historiographical review 353

Roman VALKO
Bohdan Kozak's Pedagogical Activity in Training Actors through the Integral Interaction of Word and Body 370

MATERIALS. REVIEWS

Nataliya SYROTINSKA
"Music in the Time of the Great War" or the Theology of Art within the Walls of the Lviv Organ Hall 381

Lyudmyla BELINSKA
An Evening in Memory of Professor Leonid Rudnytskyi 384

Halyna BILOVUS, Anna NAGUMYK
Scientific and Bibliographical Achievements of Luiza Ivanivna Ilnytskaya: Materials for the Biobibliographic Index (2010–2025) 387

Збірник наукових праць

Вісник Львівського університету

СЕРІЯ
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

ВИПУСК 27

Видається з 2001

Формат 70x100/16.
Папір офс. Умов. друк. арк. 12. Наклад 100 прим.

Видавництво
Львівського національного університету імені Івана Франка
79000 Львів, вул. Дорошенка, 41.

Свідоцтво про державну реєстрацію
КВ №14625-3596 Р від 30.10.2008 р.
Реєстрація суб'єкта у сфері друкованих медіа:
Рішення Національної ради України
з питань телебачення і радіомовлення №1877 від 30.05.2024 р.
Ідентифікатор медіа **R30-04899**