VISNYK OF THE LVIV UNIVERSITY

ВІСНИК ЛЬВІВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Series Art Studies

Серія мистецтвознавство

Issue 28 Випуск 28

Published since 2001 *Видається з 2001*

Ivan Franko National University of Lviv

Львівський національний університет імені Івана Франка

2026

Пам’яті

Василя Сліпака

Засновник: ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА

Друкується за ухвалою Вченої ради Львівського національного університету імені Івана Франка (Протокол № 16/10 від28.10.2026 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 восьмий 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 та перформативних мистецтв.

The twenty-eighth 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, and performing arts.

Редакційна колегія:

доц., канд. філологічних наук ***М. Циганик*** (головний редактор), доц., д-р мистецтвознавства ***Н. Сиротинська*** (заступник головного редактора), доц., канд. мистецтвознавства ***С. Салдан*** (відповідальний секретар), доц., канд. педагогічних наук ***Л. Андрощук***, проф., д-р історичних наук ***Л. Белінська***, проф., канд. мистецтвознавства ***Л. Ванюга***, доц., канд. мистецтвознавства ***А. Дем'янчук***, доц., канд. мистецтвознавства ***Т. Дубровний***, доц., канд. мистецтвознавства ***М. Маркович***, проф., д-р мистецтвознавства ***М. Погребняк***, проф. ***Michael Dobson*** (Бірмінгем, Велика Британія), доц., PhD ***Mayhill Fowler*** (Стетсон, США), проф., д-р філософських наук ***Peter Žeňuch*** (Братислава, Словаччина), PhD ***Agnieszka Wanicka*** (Краків, Польща).

Associate Professor Myroslava Tsyhanyk – Responsible for production,
Associate Professor Myroslava Tsyhanyk – Editor-in-Chief,
Professor Natalia Syrotynska – Assistant Editor,
Associate Professor Svitlana Saldan – 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 11.11.2026 р.

© Львівський національний університет імені Івана Франка, 2026

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 28. С. 4–12
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 28. P. 4–12

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 7.074:656.835(=161.2)(100)“19/20”
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.28.2026.4-12

МОДЕРНІ СВЯТОЧНІ КАРТКИ МИРОНА ЛЕВИЦЬКОГО

Ярина ТУРЧИНЯК

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0514-3281
Львівська національна академія мистецтв імені Миколи Лисенка,
кафедра історії та теорії мистецтва,
вул. Кубійовича, 24, Львів, Україна, 79008
e-mail: designeryarynat@gmail.com

Розглянуто поштові картки української діаспори, зокрема Мирона Левицького. Мета публікації – висвітлити матеріали дослідження, що стосуються філокартії та детально презентувати ілюстровані поштові картки Мирона Левицького святочної тематики: Різдвяні, Новорічні, Великодні. Формування та взаємовпливи міжнародної видавничої практики на становлення та утвердження творчого доробку Мирона Левицького на матеріалі поштових.

Актуальним питанням цієї статті є диференціація святочних карток на ілюстровані, репродукційні та видові типи. Філокартію у творчому доробку Мирона Левицького досліджено та розкрито ще не повною мірою, тоді як проблематика української святочної картки має велике значення для утвердження та збереження нашої ідентичності та української культурної спадщини.

Питання святочної картки у творчому доробку Мирона Левицького є вагомим чинником для філокартії як допоміжної дисципліни, що є значним надбанням для української культурної спадщини. Практичне значення дослідження полягає в тому, що матеріали можуть бути використані для написання вузькоспеціалізованої фахової праці про святочні картки Мирона Левицького та формування мистецьких традицій діаспорної листівки. Проблематика української святочної картки митців діаспори є важливим питанням для мистецтвознавства України.

Мирон Левицький – один з яскравих представників модерного світобачення, що зробив вагомий внесок у царині святочних карток міжнародного культурного простору. Мистець вирізнявся унікальною манерою виконання, що значною мірою вплинуло на формування української святочної картки на світовій арені.

У великому масиві віднайдених матеріалів святочні картки становлять меншість порівняно з іншими працями Мирона Левицького. У них простежуються різновекторні підходи до композиційних, контекстуальних та шрифтових рішень митця. Уперше святочні картки Мирона Левицького чітко типологізовано за стилістично-видовими, функціональними, контекстними та авторськими маркерами.

© Турчиняк Ярина, 2026

Домінантною рисою візуальної мови Мирона Левицького є візуально-естетична компонента з яскраво вираженими ознаками Модерну.

Ключові слова: святочні картки, модерні течії, модерна святочна картка, Мирон Левицький, українська діаспора, філокартія, поштові картки української діаспори.

Постановка проблеми. Проблематика святочної картки у творчості Мирона Левицького викликає значне зацікавлення науковців як маловивчена частина промислової графіки української діаспори. Існує значний інформаційний масив даних щодо святочних карток, що не має ще належної наукової класифікації та систематизації інформації. Питання святочної картки у творчому доробку Мирона Левицького є важливим для філокартії як допоміжної дисципліни, що є не повною мірою опрацьована та досліджена. Мирон Левицький – один із яскравих представників модерного світобачення, що зробив вагомий внесок у царині святочних карток. Типологізація поштових карток Мирона Левицького відбувається так: проілюстровані поштові картки, що поділяються за тематикою.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У працях професора Романа Яціва, який є одним із провідних дослідників творчості Левицького та мистецтва діаспори загалом, та упорядкованих альманахах (“Екзильний простір українського мистецтва”) розглянуто саме львівський період Левицького, його участь у мистецькому гуртку АНУМ (Асоціація незалежних українських митців). Серед науковців та дослідників творчого надбання Мирона Левицького варто зазначити Корпанюк П., Полегенького С., Пшеничного Є., Галину Новоженець, Христину Береговську.

Формулювання цілей статті (постановка завдань). Мета статті – дослідити та систематизувати художньо-стилістичні особливості на матеріалі святочних карток Мирона Левицького та визначити явище філокартії як самостійного феномену графічного мистецтва. Для досягнення цілей статті поставлено такі завдання:

– проаналізувати еволюцію графічної мови та композиційних методів у листівках Мирона Левицького;

– визначити вплив тогочасних мистецьких течій модерну та ар-деко на візуальне вирішення філокартійних об’єктів;

– окреслити специфіку взаємодії шрифтових композицій та ілюстративного матеріалу в просторі листівки.

Виклад основного матеріалу. Проводячи аналогію із загальноєвропейською видавничою практикою, потрібно три типи поштових карток: ілюстровані, репродукційні та видові [3; 8]. Щодо типології святочних карток Мирона Левицького, то існує широка варіативність їх диференціації. У значному масиві віднайдених матеріалів Мирона Левицького простежуються різновекторні підходи до композиційних, контекстуальних та шрифтових рішень. Уперше святочні картки Мирона Левицького чітко типологізовано за стилістично-видовими, функціональними, контекстними та авторськими маркерами. Домінантними інтенціями візуальної мови Мирона Левицького є візуально-естетична компонента з яскраво вираженими рисами модерну. Зважаючи на варіативність, поштові картки можна класифікувати за

тематикою: “Різдвяні”, листівки до Дня св. Миколая, “Великодні”. Варто зазначити, що така типологізація поштових карток Мирона Левицького не є єдино актуальною догмою, оскільки виявити всі твори наразі не є можливим. Фактично з’являються нові дослідження науковців теми, які можуть бути дотичними опосередковано чи ні до творчості мистця. Відповідно до систематизованої типології найбільшу кількість святочних карток присвячено темам Різдва й Великодня.

У більшості розглянутих святочних карток Мирона Левицького вражає унікальна шрифтова композиція. Цей маркер візуальних шрифтових концептів апелює до естетичної візії мистця, що є цінним надбанням для мистецтва української графіки. Хронологічні межі діяльності Мирона Левицького охоплюють святочні картки, що були видані чи перевидані за період від 30-х до 90-х років ХХ ст. Локаційно діяльність мистця була зосереджена у Львові, Європі, Америці (Канаді) та Австралії. Творчість Мирона Левицького набула міжнародного поширення. Контроверсійне рефлексивне трактування діяльності мистця не є єдиною константою та все ж становить науковий інтерес для мистецтвознавства України у міжнародному контексті. На мистця значно впливали середовище мультикультуралізму Канади та мистецькі ознаки Європи та Австралії. Митець інтегрував та синтезував принципи модерну через призму власного унікального бачення, не відкидаючи національної ідентичності. Варіативність ілюстрованих поштівок несе різне емоційне й асоціативне наповнення. Кожна листівка охоплює деякі складові, зокрема, шрифт, ілюстрацію, рапорт, варіативну композицію. У контексті функціонально-комунікаційного аспекту листівка є засобом комунікації. Об’єкти графіки розглядаємо як комунікативні, естетичні здобутки Мирона Левицького (1913–1993) у культурно-мистецькому середовищі мультикультуралізму Канади. Презентуємо та стилістично систематизуємо святочні картки, зважаючи на стилістичні особливості модерну та національну ідентичність мистця. Модерні течії, що синтезували європейські впливи та мультикультуралізм Канади з інтенціями культурно-мистецького середовища української діаспори, безпосередньо впливали на формування стилістично-видових пріоритетів Мирона Левицького (1913–1993). Авангардні течії (частково сецесія, ар-деко, кубізм, функціоналізм) теж суттєво вплинули на створення листівок мистцем. Значно впливали на прикладну графіку стиль ар-деко, характерними інтенціями якого були вигнуті лінії, флористичні орнаменти, рапортні композиції трактування форми з різних кутів, поєднання рослинних орнаментів зі шрифтами.

Уперше значну кількість листівок Мирона Левицького систематизовано та структуровано. Проаналізуємо кожен аспект окремо.

Різдвяні листівки Мирона Левицького становлять 80 % від усіх зібраних матеріалів у царині поштівок. Святочні картки за своїм функціональним призначенням збагачені відповідними сенсами та виконують комунікаційну, інформативну та популяризаторську функції. На них доволі часто відтворено елементи побуту, зимові мотиви, що засвідчує глибоку повагу до українських національних традицій та сімейних цінностей. Філокартія – дисципліна, що існує понад століття. Можна припустити, що перші ілюстровані українські

святочні картки з'явилися на межі сторіч – XIX–XX, близько 1900–1901 рр. [3; 8]. Чимало святочних карток, присвячених Різдвяній тематиці, варто типологізувати за стилістично-видовою мовою: повноколірні, рапортне оздоблення, шрифтова композиція, стилістика лінограверюри. Варіативні поєднання цих маркерів несуть різне емоційне й асоціативне наповнення. На обкладинках, що стосуються повноколірної ілюстративної групи, шрифт виконує здебільшого утилітарне призначення, суто інформативне. Мирон Левицький (1913–1993) зазвичай підписував їх псевдонімом "Лев" та зазначав рік виконання. Зокрема, мистець зображав на картці святочний сюжет або його елементи. Для карток Мирона Левицького періоду від 30-х років минулого століття характерним є реалістичний стиль виконання з певними інтенціями, що все ж таки тяжіли до модерних рис, але розкриті були не повністю. Образи характеризуються витонченістю, та, попри реалізм, є впізнаваною лінія мистця. Зазвичай переважають більш сакральні елементи та біблійні сюжети. Значний вплив мав також і візантизм на манеру виконання мистця. Підтверджують цей факт праці науковиці Галини Стельмащук, в яких зазначено, що мистець у 1939 р. працював художником при відділі археології АНУРСР у Львові та в історичному музеї. Мирон Левицький мав можливість вивчити колекцію старовинних ікон, що значною мірою вплинуло на його творчу манеру раннього періоду [8, с. 287]. Слова привітань Мирон Левицький пише внизу на білому фоні, за межами самої ілюстрації. Розглядаючи святочні картки Мирона Левицького, зважаючи на художній аналіз, у більшості праць (щодо стилістики) переважають плавні вигнуті лінії та флористичні мотиви, що превалюють у мистецтві модерну. Проте, на нашу думку, ці листівки є виразним прикладом синтезу частково інтенцій неовізантизму, посткубізму, експресіонізму та ар-деко. Найбільший внесок у сфері української графіки Мирон Левицький зробив, перебуваючи поза Батьківщиною. Першочергово варто зазначити, що ці праці митець створював у середовищі мультикультуралізму Канади, зокрема мандруючи численними країнами Європи та здійснивши неодноразово подорожі до Австралії. Багатогранність філокартії має функціональне призначення, оскільки транслює українське мистецтво у всьому світі. Завдяки святочним карткам, в ту епоху, коли ще не було інтернету та засобів масового поширення інформації, святочні картки виконували популяризаторську функцію українського мистецтва у світі, що є дуже важливим для збереження нашої ідентичності. Святочні картки є наочним матеріалом для дослідження побуту, українських традицій, ужиткового та декоративного мистецтв, обрядовості, історичних подій. Мирон Левицький створює чимало листівок, що висвітлюють біблійні контексти та соціально-побутові до різдвяної тематики, що були створені від 30-х до 40-х років минулого століття. Мирон Левицький відтворював обрядові сюжети у святочних картках, що є важливим для збереження культурно-мистецької спадщини України.

Мирон Левицький органічно поєднав та синтезував широкий діапазон мистецьких течій через призму власного унікального бачення, не відкидаючи національної ідентичності. Варіативність культурної спадщини виразно є імплементована у листівках Мирона Левицького, що розкривають

проблематику соціальних, історичних та культурних контекстів. Підтвердженням цьому є святочні картки, датовані 40-ми роками ХХ ст. Мирон Левицький сублімує певний історичний період із тематикою Різдва. Попри те, що листівки були створені у 40-х роках, вони не втрачають своєї актуальності і в сьогоденні. Відповідно, листівки, в яких наявні історичні контексти, розкривають проблематику української землі та національної історичної спадщини.

Презентуючи групу ілюстративних святочних карток Мирона Левицького у загальному контексті, варто визначити такі тематичні маркери: історичні контексти, біблійні контексти, соціально-культурні. У повноколірних листівках Мирон Левицький варіює різною стилістично-видовою мовою та тематикою, а подекуди зосереджується на реалістичному виконанні.

Отже, наступна група листівок – шрифтові композиції, органічне поєднання шрифтів та ілюстрації, що значно збагачує та висвітлює варіативність мистецтва української графіки. Листівка Мирона Левицького "Колядники" 30-х років минулого століття є яскравим прикладом колаборації ілюстрації та шрифтової композиції. Типографіка у цій листівці – це фактично як мистецтво та дизайн водночас. Мирон Левицький доволі точно та оригінально створює рисунок літер та композицію листівки, що пропорційно поєднується з ілюстрацією. Шрифт – один із найцікавіших інструментів, що пройшов безліч трансформацій – від паперу до екрана – однак, попри усі технологічні досягнення та зміни, принципи якісної шрифтової композиції залишаються незмінні. Працюючи над шрифтами, Мирон Левицький бере до уваги варіативність усіх факторів, що впливають, а саме історичний період, контекст, сюжет. Типологізувати шрифти Мирона Левицького досить складно, тож з'являється значна варіативність наративів, адже походження гарнітур, на основі яких мистець створював власні шрифти, досить контроверсійна. Для суттєвого розуміння та типологізації шрифтових композицій у святочних картках важливо звернути увагу на низку факторів, що впливають на цю класифікацію. Шрифт має варіативну історію, свої ознаки, що значно збагатили листівки Мирона Левицького. Типографіка, як інструмент вербальної комунікації, збереження та передання інформації через візуальну концепцію, здатна привертати увагу не меншою мірою, як ілюстрація. Стосовно наративів, зазначених вище, шрифтові композиції у святочних картках Мирона Левицького варто класифікувати так:

– листівки із застосуванням антиквенних шрифтів;
– листівки із застосуванням гротескних шрифтів;
– листівки із застосуванням брускових шрифтів;
– листівки з розчерками;
– листівки з із застосуванням декоративних шрифтів;
– листівки із діакритичним знаком (літери-діакритика);
– листівки із лігатурами.

Ця класифікація презентує широкий діапазон унікальних шрифтових рішень у святочних картках, над якими працював Мирон Левицький. Поштівки мистця є цінними прикладами кирилізованої літерації та створення декоративних кирилізованих шрифтів, лігатур та створення і застосування

діакритичних знаків. Досить часто шрифт у листівках за формальними ознаками може належати до різних груп, а інколи через варіативність і до декількох одночасно. Шрифтові композиції, що створював Мирон Левицький, мають певний характер та впізнаваність його листівок.

Презентуючи групу святочних карток із рапортною композицією, варто зауважити, що дещо змінюється стилістика виконання і з'являється більше естетики стилю ар-деко. Митець застосовує абстрактні форми, елементи, площини, водночас превалюють реалістичні елементи, що контрастують та привертають увагу. У цій категорії превалює естетика лінії, що вдало контрастує з площинами. Чимало святочних карток із рапортною композицією становлять і більш ранні праці мистця, датовані 1911 роком. Мирон Левицький присвячує святочні картки обрядовій тематиці та застосовує стилістику рапорту й у більш пізніх працях, датованих 1940-им роком.

Наступну групу становлять святочні картки, що, ймовірно, виконані в стилістиці дереворит. Однією із основних тенденцій святочних карток Мирона Левицького є використання чистої двоколірної палітри, а подекуди ілюстрації, виконані в один колір. Основний концепт – висвітлення візії та проблематики національних традицій. Загальнокультурною проблематикою тоді, як власне і зараз, постає збереження національної ідентичності. Святочні картки Мирона Левицького привертають увагу не лише візуальною естетикою, стилістичними засобами, що є актуальними і сьогодні, а й своїм контекстуальним наповненням тими сенсами, що перегукуються. Численність та типологізація святочних карток не є обмежена лише вищезгаданими, а й потребує більш ґрунтовного дослідження ще можливих нових матеріалів.

Кількісно святочні картки Великодньої тематики становлять 19 % усіх виявлених. Стилістично-видову мову листівок Мирона Левицького, що належать до цієї тематики, теж варто типологізувати відповідно до груп, зазначених вище, зокрема: Великодні листівки із застосуванням рапортної композиції, шрифтової композиції, повноколірні, у стилі дереворит та ліногравюри. Основними центрами видання святочних карток були Львів та Київ [3]. Мирон Левицький у рапортних композиціях досить часто інтерпретує народну орнаментику. Сюжетами Великодніх листівок досить часто є обрядові національні традиції. Святочна картка до Дня св. Миколая теж наявна у творчому доробку Мирона Левицького і кількісно сьогодні становить 1 % від усіх відомих святочних карток, що були створені автором.

Висновки. Розгляд джерельної бази та історіографії створили можливість визначити та науково кваліфікувати значну кількість інформації про об'єкт і предмет дослідження. У статті розкрито типологізацію святочних карток Мирона Левицького. Завдяки аналізу визначено такі групи:

– святочні картки з рапортними композиціями;
– святочні картки із шрифтовими композиціями;
– святочні картки повноколірні;
– святочні картки із вираженою стилістикою, що іманентна дереворит та ліногравюрі.

Розглянуто та зібрано фактологічну кількість, що охоплюють: каталоги виставок, артефакти тогочасної періодики, матеріали з приватних архівів.

Наукові результати статті можуть бути актуальними для мистецтвознавців, культурологів, істориків мистецтва, аспірантів, практиків мистецтва, колекціонерів, філокартистів, викладачів і студентів. Проблематика створення святочної картки та прояв творчої індивідуальності Мирона Левицького окреслює загальну картину соціокультурних процесів, що загалом впливали на мистецтво України та української діаспори в Канаді. Результат дослідження та практичне значення полягає в тому, що вони можуть бути використані у подальших дослідження творчості Мирона Левицького.

Список використаної літератури та джерел

1. Береговська Х. Святослав Гординський про мистецтво : зб. статей. Львів : Апріорі, 2015. 1024 с.

2. Кейван І. Українські митці поза Батьківщиною. Montreal : Clio Editions, 1996. 226 с.

3. Корпанюк П., Полегенький С., Пшеничний Є. Українська святочна картка : альбом. Снятин : ПП “Мистецький центр Барви”, 2024. 212 с.

4. Мельник І. Українська ужиткова графіка кінця XIX – початку XX століття. Львів : Львів. нац. акад. мистецтв (Науково-дослідний сектор), 2019. 216 с.

5. Новоженець Г. Образотворче мистецтво української діаспори 1940–1970 років: поліваріантність художнього досвіду. Львів : Кальварія, 2015. 280 с.

6. Романюк С. Мистецтво L’Art : ілюстрований мистецький журнал (1932–1936). Історико-бібліографічний комплекс. Львів : НАН України ; Львів. нац. б-ка України ім. В. Стефаника, 2013. 300 с.

7. Субтельний О. Україна: історія / пер. з англ. Ю. І. Шевчука ; вступ. ст. С. В. Кульчицького. 2-ге вид. Київ : Либідь, 1992. 512 с.

8. Українські митці у світі / авт.-упоряд. Г. Стельмащук. Львів : Апріорі ; Львів. нац. Акад. мистецт. (Науково-дослідний сектор), 2013. 520 с.

9. Яців Р. М. Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: Українська теоретична думка XX століття. Ч. 2. Львів : Львів. нац. акад. мистецтв ; Ін-т народознавства НАН України, 2012. 829 с.

10. Яців Р. Мала хронологія мистецьких подій і пам’ятних дат XX століття: Україна–Світ. Львів : Апріорі, 2021. 544 с.

11. Яців Р. Типологія стильових похідних ар-деко. *Записки Львів. наук. б-ки ім. В. Стефаника*. 2008. Вип. 1 (16). С. 178–183.

12. Яців Р. Українство сучасної Канади: до питання типології історичної та культурної пам’яті. *Народознавчі зошити*. 2019. № 2. С. 492–494.

References

1. Berehovska, Kh. (2015). Sviatoslav Hordynskyi pro mystetstvo: zb. st. [Sviatoslav Hordynskyi about art. Collection of scientific papers]. Lviv: Apriori [in Ukrainian].

2. Keivan, I. (1996). Ukrainski myttsi poza Batkivshchynoiu [Ukrainian artists outside the Motherland]. Montreal : Clio Editions [in Ukrainian].

3. Korpaniuk, P., Polehenkyi, S., Pshenychnyi, Ye. (2024). Ukrainska sviatochna kartka : albom [Ukrainian Festive Card: Album]. Sniatyn : PP “Mystetskyi tsentr Barvy” [in Ukrainian].

4. Melnyk, I. (2019). Ukrainska uzhytkova hrafika kintsia XIX pochatku XX stolittia [Ukrainian Applied Graphics of the Late 19th – Early 20th Century]. Lviv : Lviv National Academy of Fine Arts ; Research Sector [in Ukrainian].

5. Novozhenets, H. (2015). Obrazotvorche mystetstvo ukrainskoi diaspory 1940–1970 rokiv: polivariantnist khudozhnoho dosvidu [Fine Art of the Ukrainian Diaspora 1940–1970: Diversity of Artistic Experience]. Lviv : Kalvariia [in Ukrainian].

6. Romaniuk, S. (2013). Mystetstvo L'Art: iliustrovanyi mystetskyi zhurnal (1932–1936). Istoryko-bibliohrafichnyi kompleks [Mystetstvo L'Art: Illustrated Art Journal (1932–1936). Historical and Bibliographic Complex]. Lviv : National Academy of Sciences of Ukraine ; Lviv National Scientific Library of Ukraine named after V. Stefanyk [in Ukrainian].

7. Subtelnyi, O. (1992). Ukraina: istoriia [Ukraine: History] / transl. from English by Yu. I. Shevchuk ; introductory article by S. V. Kulchytskyi. 2nd ed. Kyiv : Lybid [in Ukrainian].

8. Stelmaschuk, H. (2013). Ukrainski myttsi u sviti [Ukrainian Artists in the World] / compiled by H. Stelmaschuk. Lviv : Apriori ; Lviv National Academy of Fine Arts ; Research Sector [in Ukrainian].

9. Yatsiv, R. M. (2012). Idei, smysly, interpretatsii obrazotvorchoho mystetstva: ukrainska teoretychna dumka XX stolittia. Ch. 2 [Ideas, Meanings, Interpretations of Fine Art: Ukrainian Theoretical Thought of the 20th Century. Part 2]. Lviv : Lviv National Academy of Fine Arts ; Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].

10. Yatsiv, R. (2021). Mala khronolohiia mystetskykh podii i pamiatnykh dat XX stolittia: Ukraina–Svit [A Short Chronology of Artistic Events and Commemorative Dates of the 20th Century: Ukraine–World]. Lviv : Apriori [in Ukrainian].

11. Yatsiv, R. (2008). Typolohiia stylovykh pokhidnykh Ar Deko [Typology of Art Deco Style Derivatives]. *Zapysky Lviv. nauk. b-ky im. V. Stefanyka, 1(16),* 178–183 [in Ukrainian].

12. Yatsiv, R. (2019). Ukrainstvo suchasnoi Kanady: do pytannia typolohii istorychnoi ta kulturnoi pamiati [Ukrainians in Contemporary Canada: On the Typology of Historical and Cultural Memory]. *Narodoznavchi zoshyty*, 2, 492–494 [in Ukrainian].

MODERN FESTIVE CARDS BY MYRON LEVYTSKYI

Yaryna TURCHYNYAK

National Academy of Lviv,
Department of History and Theory of Art,
24 Kubiyovycha Str., Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: designeryarynat@gmail.com

The article examines postcards of the Ukrainian diaspora, focusing in particular on the work of Myron Levytskyi. The purpose of the study is to present research materials related to philocarty and to provide a detailed analysis of the artist's illustrated festive postcards, including Christmas, New Year, and Easter cards. Particular attention is paid to the formation and mutual influence of international publishing practices on the development and consolidation of Levytskyi's creative output as reflected in his postcards.

The key issue addressed in the article is the classification of festive cards into three types: illustrated, reproductive, and pictorial. Philocarty in the artistic legacy of Myron Levytskyi has not yet been sufficiently studied, while research into Ukrainian festive postcards is of considerable importance for preserving national identity and cultural heritage.

The study of festive cards within Levytskyi's creative heritage is significant for the development of philocarty as an auxiliary historical and art-historical discipline that enriches the Ukrainian cultural tradition. The practical value of the research lies in the potential use of its findings for preparing a specialised scholarly study of Levytskyi's festive cards and for investigating the formation of artistic traditions in diaspora postcard production. More broadly, festive cards created by diaspora artists constitute a significant area of research in contemporary Ukrainian art history.

Myron Levytskyi is one of the most prominent representatives of modernist artistic vision, having made a substantial contribution to the development of festive postcards within the international cultural space. His distinctive artistic style played an important role in shaping the Ukrainian festive postcard and promoting its recognition within the global artistic context.

Among the extensive body of materials identified, festive cards constitute a relatively small proportion compared with other works by Myron Levytskyi. The artist's festive cards reveal diverse approaches to compositional, contextual, and typographic solutions. For the first time, Myron Levytskyi's festive cards have been clearly typologised according to stylistic-genre, functional, contextual, and authorial criteria. The dominant features of Levytskyi's visual language include a pronounced visual and aesthetic component and strong Modernist influences.

Keywords: festive cards, Modernist movements, modern festive card, Myron Levytskyi, Ukrainian diaspora, philocarty, Ukrainian diaspora postcards.

Стаття надійшла до редколегії 08.06.2026 р.
Прийнята до друку 21.10.2026 р.
Опублікована 11.11.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 28. С. 13–23
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 28. P. 13–23

М У З И Ч Н Е М И С Т Е Ц Т В О

УДК 78.072:929:325.15(=161.2)(73)
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.28.2026.13-23

НАУКОВІ ВІЗІЇ І ЧИН ГОЛОВИ МУЗИКОЛОГІЧНОЇ КОМІСІЇ НТШ У США ІГОРА СОНЕВИЦЬКОГО (НА ВІДЗНАЧЕННЯ 100-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)

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, 76018
e-mail: hanna.karas@cnu.edu.ua

Висвітлено наукову діяльність композитора, піаніста, диригента, музикознавця, педагога і музично-громадського діяча Ігора Соневицького (1926–2006) із США та його роль у розбудові наукових інституцій діаспори, зокрема Української вільної академії наук (УВАН) та Наукового товариства імені Шевченка (НТШ) у США. Це є *головною метою дослідження*. Становлення І. Соневицького як науковця розглянуто на прикладі захисту ним дисертації "Артем Ведель та його музична спадщина" на здобуття ступеня доктора філософії в Українському вільному університеті (УВУ) у Мюнхені. Монографія про А. Веделя, яку було видано на основі цієї дисертації, розпочала низку досліджень вченого з музичної біографістики, продовжилась працями про композитора і піаніста Нестора Нижанківського, співака Мирослава Скалу-Старицького, укладанням словника про українських композиторів англійською мовою. Як музичний критик та публіцист І. Соневицький постійно виступав зі статтями на актуальні теми на сторінках преси. Як дійсний член НТШ та голова його музикологічної комісії учений виступав з науковими доповідями в УВАН, НТШ, Українському музичному інституті у Нью-Йорку, в Літературно-мистецькому клубі, для студентів папської семінарії у Римі читав лекції з історії української церковної музики. Велику працю зробив І. Соневицький як редактор таких важливих видань, як "Історія української музики" М. Грінченка, "Пропам'ятна книга Українського музичного інституту в Америці з нагоди десятиліття його існування, 1951–1962", видань музичних творів Романа Купчинського "Ми йдемо в бій" (1977), Івана Недільського (1982), духовних творів А. Веделя (1985). Виконуючи запис мелодій і слів пісень Р. Купчинського, упорядковуючи хорові твори І. Недільського та видаючи їх, І. Соневицький зберіг ці пам'ятки української музичної культури для прийдешніх поколінь, адже вони мають велике джерелознавче значення для вивчення цього пласту музичної творчості. Як музичний кореспондент "Голосу Америки" та інформаційного агентства США USIA він надсилав інформацію про українських

© Карась Ганна, 2026

музикантів та музичне життя. *Методологія.* У процесі дослідження використано джерелознавчий, історичний та культурологічний методи дослідження. *Наукова новизна*. Завдяки проведеному дослідженню з'ясовано основні напрями наукового пошуку та науково-організаційної діяльності І. Соневицького.

Ключові слова: музикологічна комісія, Наукове товариство імені Шевченка, США, музикознавець Ігор Соневицький, історія української музичної культури й освіти.

Постановка проблеми. Постать композитора, піаніста, диригента, музикознавця, педагога і музично-громадського діяча Ігора Соневицького (1926–2006) із США є настільки багатогранною, що кожен вид творчої діяльності митця заслуговує на більшу увагу та дослідження. Оскільки наукову діяльність ученого висвітлено недостатньо повно, актуальним є її подальше дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Висвітлення життєтворчості митця зроблено у ґрунтовному монографічному дослідженні Стефанії Павлишин, над яким учена працювала тривалий час і вдосконалювала його [17; 18], у нашій монографії та статтях [6; 7; 8], статтях С. Павлишин [16], Л. Кияновської [9], М. Скорика [20], М. Жишкович та Р. Калин [5], Ю. Островського [15], І. Шеремети [28], бакалаврській роботі Е. Корнізовської [10]. Щодо наукової діяльності І. Соневицького, то про неї оглядово пише С. Павлишин [18], згадують Ю. Ясіновський [29] та О. Гнатишин [2]. Джерельною базою дослідження слугували матеріали архіву митця в Українському католицькому університеті [1], рецензії О. Оглобліна на видання І. Соневицького [15], спогади про нього [27].

Метою нашої розвідки є огляд наукової діяльності І. Соневицького та його ролі у розбудові наукових інституцій діаспори, зокрема Української вільної академії наук (УВАН) та Наукового товариства імені Шевченка (НТШ) у США.

Виклад основного матеріалу. Становлення І. Соневицького як науковця відбувається під час захисту ним дисертації "Артем Ведель та його музична спадщина" на здобуття ступеня доктора філософії в Українському вільному університеті (УВУ) у Мюнхені 12 жовтня 1961 р., що засвідчено у виданні цієї інституції [31, с. 229]. Тут також зазначено, що його науковим керівником був професор, доктор Олександр Оглоблін. Під час роботи в архіві УВУ ми не виявили цієї роботи, однак відомо, що згодом, у 1966 р., на її основі було надруковано монографію під титулом музикологічної секції УАВН у США, хоча було видано за власний кошт автора [21].

Вступне слово до монографії автор розпочинає з констатації невтішного стану дослідження історії української музики в радянській Україні, коли комуністичний диктат зумовлював музикознавців замовчувати очевидні речі. Цікаво, що першим автором, про якого пише І. Соневицький у цьому контексті, була Стефанія Павлишин, яка через три десятиліття стане його біографом. Дослідження про українських композиторів М. Березовського, Д. Бортнянського та А. Веделя впродовж століть перебувало в руслі російської культурної колонізації, тому молодий науковець прислухався до поради

професора, доктора О. Оглобліна провести дослідження, яке виходило за межі ідеологічних обмежень. Автор пише у передмові: “Наша праця має завдання заповнити цю жалюгідну прогалину в історії нашої музики, даючи по змозі якнайповніший нарис життєпису Артема Веделя та огляд його музичної спадщини в історичному аспекті, залишаючи поки що на боці музикологічне опрацювання його творчости” [21, с. 10–11]. Протягом десяти років дослідник, не маючи можливості працювати на рідних землях, опрацьовував матеріали в публічних бібліотеках Північної Америки та Європи, приватних книгозбірнях, збирав нотний матеріал із колекцій О. Кошиця (Вінніпеґ, Канада), П. Россіневич-Щуровської (Прага, Чехословаччина), А. Гнатишина (Відень, Австрія) та ін. На основі глибокого порівняльного аналізу багатьох джерел (російських, українських, зарубіжних), від XVIII ст. і до сучасності, він скрупульозно досліджує рід Веделя, реконструює його хронологію життєпису, представляє історію музичної спадщини, тематику концертів. Вперше зреконструйований І. Соневицьким список спадщини композитора [21, с. 159–160] показав її багатство – два двохорні, двадцять один чотириголосий концерт, Літургію, Всеношну та значну кількість богослужбових частин та інших релігійних творів.

Праця І. Соневицького була першим науковим дослідженням про А. Веделя. О. Оглоблін як історик, що цікавився тією добою, у рецензії на монографію визнав, що “…автор монографії, музиколог з фаху, в свойому підході до теми, а головне – в свойому розумінні епохи, її ідей та її діячів виявив себе правдивим істориком. Вправний в аналізі й синтезі історичних явищ, він досконало володіє історичною методою критики та інтерпретації джерел. Він перший зробив критичну аналізу всіх, як дотепер відомих, так і знайдених ним матеріялів про Веделя. Завдяки його справді філігранній роботі, біографія Веделя, в якій досі було чимало неясного, а то й просто легендарного, відтепер поставлена на міцний науковий ґрунт” [14, с. 158]. Учений зазначає, що І. Соневицький в умовах еміграції виконав “…просто героїчний труд над складними проблемами біографії й творчости Веделя й дав наукову монографію, що становить вельми цінний вклад в українську історичну науку” [14, с. 161].

Монографія про А. Веделя розпочала низку досліджень ученого з музичної біографістики, продовжених працями про композитора і піаніста Н. Нижанківського, співака М. Скалу-Старицького. Фактично, І. Соневицький одним із перших досліджує композиторську спадщину Нестора Нижанківського (1893–1940) [23]. Повна збірка композиторських рукописів пропала у Празі під час Другої світової війни, і впродовж двадцяти років І. Соневицький реконструював доробок Н. Нижанківського шляхом вивчення інформації В. Барвінського, періодики, спогадів З. Лиська, листування з дружиною композитора Меланією, з діячами музичної культури діаспори, які знали Н. Нижанківського або володіли певними матеріалами. Завдяки багаторічним пошукам вдалося віднайти понад 80 відсотків творів композитора, надісланих діячами музичної культури з різних країн світу. І. Соневицький не тільки подає короткі анотації до творів Н. Нижанківського, а й досліджує історію їх створення і виконання, рецензує.

Із відомим оперним співаком Мирославом Скала-Старицьким (1909–1969) І. Соневицького поєднували не тільки тісні родинні зв'язки, а й творча співпраця. В еміграції вони зустрілися спершу в таборах для переміщених осіб у Мюнхені у 1950 р., а згодом у США – під час гастролей співака у 1955 р. І. Соневицький був його акомпаніатором [12, с. 85, 103]. Ця співпраця повторилася й під час гастролей Канадою і США у 1957 р. [12, с. 88]. Вшановуючи пам'ять про співака, І. Соневицький не тільки впорядковує і редагує його автобіографічні нариси, а й виконує хронологічний реєстр його оперних та концертних виступів за тридцять років (1939–1969) із поданням програми цих виступів та рецензій на них [12, с. 62–95]. До цього видання, що побачило світ у Львові, був причетний директор Львівської філармонії, відповідальний секретар Львівської організації Спілки композиторів України Володимир Сивохіп як видавничий редактор [27, с. 57]. За його допомогою та безпосередньою участю було надруковано словник про українських композиторів англійською мовою, упорядкований І. Соневицьким та його дружиною Наталією Палідвор-Соневицькою [30]. Як згадує В. Сивохіп, "…між ними кілька років відбувалося майже щоденне ділове листування, а при зустрічах у Львові – активні дискусії та обмін думками щодо принципів упорядкування та систематизації зібраного матеріалу, складання бібліографічних покажчиків… " і цей словник "…є першою, найбільш повною публікацією англійською мовою про українських композиторів від найдавніших часів до сучасності. Зібраний надзвичайно об'ємний матеріал має важливу історичну та практичну вартість, оскільки значна частина матеріалів про українських композиторів, систематизованих за енциклопедичним принципом, є малодоступною в інших аналогічних виданнях" [27, с. 56–57]. Словник Соневицьких "…розширив доступ до унікальних відомостей, адже подавав відомості про українських композиторів (XVII–XX ст.) як на материковій Україні, так і за її межами, вводив у науковий обіг закордонні джерела, невідомі в Україні факти із життя і творчості композиторів діаспори" [6, с. 172].

Як музичний критик та публіцист І. Соневицький постійно (починаючи із 1948 р. і до останніх днів життя) виступав зі статтями на актуальні теми на сторінках преси. Він друкувався переважно в газетах "Свобода" (від 1951 р. до останніх своїх днів), "Америка", "Ukrainian Weekly", а також журналах "Бандура", "Вісті" та ін. Їхній перелік (а це понад сто позицій), зроблений С. Павлишин [18, с. 104–108], демонструє різножанровість музикознавця. Серед них – рецензії на концерти (композитора В. Грудина; скрипалів Р. Придаткевича, В. Цісика, О. Тарнавської, Я. Мигасюка; піаністів Д. Каранович-Гординської, В. Кіпи, М. Цісик, Ю. Осінчук; співаків М. Скала-Старицького, Ю. Богачевського, М. Мінського; хорів та оркестрів), оперні вистави, творчі портрети (Дж. Верді, Д. Бортнянського, М. Леонтовича, Н. Нижанківського, В. Грудина), некрологи (про Р. Савицького, Б. Пюрка, М. Фоменка). І. Соневицький порушував у них найцікавіші та найболючіші питання української культури минулого та сучасності. Як музичний кореспондент "Голосу Америки" він надсилав упродовж восьми років щонайменше два репортажі на тиждень про музичне життя у США [1], у 70-х

роках XX ст. співпрацював з інформаційним агентством США USIA, до якого теж надсилав інформацію про українських музикантів. У творчому портреті, присвяченому М. Леонтовичу, науковець зазначав блискуче опанування композитором хорової фактури; впровадження звукового кольору і так званої вокальної інструментації; органічне поєднання засобів класичної поліфонії з особливостями народного гуртового співу; створення куплетно-варіаційної структури; виявлення основного інтонаційного зерна, що провадить до наскрізного розвитку; прекрасне розкриття поетично-емоційного змісту пісні; безкрайній талант і геніальну простоту: "Леонтович зумів пірнути в глибини душі народньої пісні і, перетворивши їх у горнилі мистецького «я», показати світові в самобутній формі мистецьких зразків непроминальних вартостей" [22, с. 24].

Музикознавець виступає із принциповою аргументованою рецензією на нариси з української музики А. Рудницького [25], вказуючи на неточності, викривлення автором інформації, недостатню його обізнаність з тими чи іншими аспектами музичного життя, зокрема замовчування діяльності Музикологічної комісії НТШ у Львові. Коли Зиновій Лисько (1895–1969) укладав у 1964–1994 рр. десятитомний корпус "Українських народних мелодій", що є однією з найвагоміших праць українського етномузикознавства та, головно, одним із найбільших збірників у світовій літературі такого виду, що була видана за межами України (Нью-Йорк), то І. Соневицький входив до складу ділового комітету з його видання, написав рецензію і закликав українську громаду підтримати видання [26], був його жертводавцем упродовж років. Велику працю зробив І. Соневицький як редактор таких важливих видань, як "Історія української музики" М. Грінченка [3], "Пропам'ятна книга Українського музичного інституту в Америці з нагоди десятиліття його існування, 1951–1962" [19], видань музичних творів Р. Купчинського [11], І. Недільського [13], духовних творів А. Веделя [4]. Виконуючи запис мелодій і слів пісень Р. Купчинського, публікуючи хорові твори І. Недільського та видаючи їх, І. Соневицький зберіг ці пам'ятки української музичної культури для прийдешніх поколінь, оскільки вони мають велике джерелознавче значення для вивчення цього мистецького пласту.

УВАН було засновано в місті Авґсбурзі (Німеччина) у 1945 р. При УВАН у США у 60-х роках минулого століття діяла музикологічна секція, яку очолював З. Лисько, пізніше – І. Соневицький, який часто виступав в УВАН з науковими доповідями, зокрема: "Сильветка Н. Нижанківського на фоні західно-української музики" (25.10.1953), "Беркширський музичний фестиваль" (28.10.1956), "Музична освіта Артема Веделя" (29.05.1960), "Життєва трагедія Артема Веделя" (15.04.1962), "Доля Веделевої спадщини" (31.03.1963), "Зіновій Лисько – дослідник української народної музики" (21.01.1970), "Мирослав Скала-Старицький" (28.02.1971), "50-річчя Миколи Леонтовича" (12.12.1971).

У 1947 р. у Мюнхені відновлено НТШ, згодом перенесене до Сарселя (Франція). Музикознавчу комісію при НТШ у США очолював І. Соневицький як дійсний член цієї інституції. На засіданнях товариства вчений виступав із доповідями: "Тарас Шевченко і музика" (16.07.1977), "Віддзеркалення

особистости та світогляду Веделя в його концертах" (10.12.1988), "Золота доба української церковної музики" (09.02.1992). Наукові доповіді музикознавців були однією з форм донесення їхніх здобутків до наукового загалу діаспори. На ювілейному науковому конгресі НТШ у США "Українська наука в діаспорі після 1945 р.", присвяченому 115-літтю заснування НТШ у Львові та 40-літтю відновлення його в еміграції (історико-філософська секція), член НТШ І. Соневицький виступив із доповіддю "Музикознавча і композиторська праця З. Лиська" (04.12.1988). 10 грудня того ж року вчений виступає з доповіддю "Історія музичної спадщини Артема Веделя" в циклі доповідей НТШ у США.

Соневицький І. був серед засновників, викладачів та директором (1959–1961) Українського музичного інституту Америки у Нью-Йорку (УМІА). Крім педагогічної та творчої роботи, він розвивав тут видавничу діяльність, зокрема щодо перевидання "Історії української музики" М. Грінченка [3] та видання "Пропам'ятної книги УМІ в Америці" [19]. Дбаючи про наукову діяльність в УМІ, І. Соневицький виголосив для викладачів та студентів доповіді: "Про сонату" (1954), "Скарбниця української народної пісні (про кодекс «Українські народні мелодії» З. Лиська)" (1962), "А. Кос-Анатольський" (1965).

Відомо, що музикознавець виступав з доповідями в Літературно-мистецькому клубі у Нью-Йорку: "Українська народна пісня в опрацюванні М. Лисенка" (29.03.1953), "В. А. Моцарт" (1956), на вшанування 35-річчя смерті К. Стеценка читав доповідь у Народному домі Нью-Йорка для хористів "Думки" (1957), а також у Філадельфії – "Духовні концерти А. Веделя" (02.10.1987). Для студентів папської семінарії у Римі І. Соневицький читав лекції з історії української церковної музики, спеціально прилітаючи з Америки [1], представляючи Український католицький університет (США), із доповіддю "Духовні концерти А. Веделя" він виступав на конференціях в УКУ у Філадельфії (1987) та в Іллінойському університеті (1988).

Соневицький І. як композитор та музикознавець мав визнання не тільки в середовищі діаспори, оскільки був членом Американської спілки композиторів, авторів і видавців, Американського музикознавчого товариства. Із проголошенням незалежності України він лине на рідну землю, де в 1993 р. читає лекції з історії української церковної музики у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові (нині – Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка), у Дрогобицькому державному педінституті ім. І. Франка. Авторські концерти композитора з нагоди 70-річчя з дня народження відбулися у Львові, Дрогобичі, Чорткові, твори композитора звучали під час Міжнародних фестивалів сучасної музики в Києві. Тут видано збірку його солоспівів, оперу "Зоря" і фортепіанний концерт, у Львові – хорові твори, фортепіанні п'єси, словник українських композиторів, у 1995 р. поставлено оперу "Зоря", було виконано його Концерт для фортепіано з оркестром. Музика І. Соневицького стає репертуарною в Україні. Музикознавча комісія НТШ у Львові друкує працю музикознавця про Н. Нижанківського [24]. Передання архіву митця до УВУ стала важливим джерелом для подальших досліджень [1].

Висновки. Незважаючи на складні еміграційні умови (територіальна розпорошеність науковців країнами світу, постійна міграція, відсутність

належної матеріальної бази та фінансування, українських державних академічних установ – наукових та навчальних закладів, бібліотек, музеїв, архівів), І. Соневицький як музикознавець наполегливо працював над розвитком української науки. З'ясовано, що основними напрямами його наукового пошуку були: історія української музичної культури й освіти; історія церковної музики; біографістика; укладання енциклопедичного словника українських композиторів. Основними напрямами науково-організаційної діяльності І. Соневицького були: співпраця із журналами, газетами, участь у міжнародних наукових конференціях, конгресах, виступи з доповідями, сприяння розвитку наукових осередків у закладах вищої освіти світу; рецензування монографій та наукових видань; забезпечення діяльності НТШ у США.

Список використаної літератури та джерел

1. Архів Соневицького. Інститут церковної музики УКУ. URL: https://icm.ucu.edu.ua/arhivy/sonevytskogo/.

2. Гнатишин О. Музикознавча комісія наукового товариства ім. Шевченка: події, люди, здобутки: історичний нарис / наук. ред., д-р мистецтвознавства проф. О. Козаренко. Львів : НТШ ; Растр-7, 2023. 114 с.

3. Грінченко М. Історія української музики. Друге незмінене видання. Нью-Йорк : Вид. УМІ в Нью-Йорку, 1961. 192 с.

4. Духовні твори Артемія Лукіяновича Веделя / ред. І. Соневицький. Нью-Йорк, 1985.

5. Жишкович М., Калин Р. Архетип кохання у солоспівах композитора діаспори Ігоря Соневицького. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2019. № 2. С. 375–378.

6. Карась Г. Внесок музикознавців у розбудову Наукового товариства імені Шевченка в діаспорі. *Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU :* collective monograph. Wloclawek ; Poland ; Riga : Izdevniecība "Baltija Publishing", 2020. С. 163–186. DOI: https://doi.org/10.30525/978-9934-588-72-3.10.

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

8. Карась Г. Семіосфера націокультурного простору Гантера. *Вісник Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв. Серія : Музичне мистецтво*. Київ : КНУКім, 2020. Т. 3, № 1. С. 8–17. DOI: https://doi.org/10.31866/2616-7581.3.1.2020.204334

9. Кияновська Л. Наш гість – маестро Соневицький. *Музика*. 1996. № 3. С. 4–5.

10. Корнізовська Е. Д. Жіночі образи у опері "Зоря" Ігоря Соневицького: бакалаврська робота. Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2024. 30 с.

11. Ми йдемо в бій: повний зб. пісень Р. Купчинського / запис, упоряд., авт. вступ. ст. і прим. І. Соневицький. Нью-Йорк, 1977. 144 с.

12. Скала-Старицький М. (Miro Skala). Перший тенор Королівської Опери "Ля Моне" в Брюсселі (автобіографічні нариси) / ред., упоряд. І. Соневицький. Львів, 2000. 104 с.

13. Неділський І. Вибрані твори для мішаного хору a cappella / за ред. І. Соневицького. Нью-Йорк : Українська музична фундація, 1982. 98 с.

14. Оглоблин О. [Рецензія на:] Соневицький І. Артем Ведель і його музична спадщина. Нью-Йорк, 1966. 177 с. + 2 ненум. с. *Український історик*. 1968. № 1–4 (17–20). С. 157–161.

15. Островський Ю. Культурно-мистецька діяльність Ігоря Соневицького 1950–1960-х років (на основі архівних матеріалів). *Українська музика.* 2019. Ч. 1 (31). С. 78–85.

16. Павлишин С. Знайомство зблизька [І. Соневицький]. *Музика.* 1992. № 5. С. 26–27.

17. Павлишин С. Ігор Соневицький. Львів : Львівська спілка композиторів, 1995. 100 с.

18. Павлишин С. Ігор Соневицький [2-е вид., розшир. і доповн.]. Львів : БаК, 2005. 120 с.

19. Пропам'ятна книга Українського Музичного Інституту в Америці з нагоди десятиліття його існування, 1952–62 / ред. І. Соневицький. Нью-Йорк : УМІ, 1963. 77 с.

20. Скорик М. Слово про композитора. *Соневицький І. Солоспіви для голосу в супроводі фортепіано*. Київ : Музична Україна, 1993. С. 5–6.

21. Соневицький І. Артем Ведель і його музична спадщина. Нью-Йорк, ротапринт, 1966. 179 с. [УАВН у США. Музикологічна секція].

22. Соневицький І. Великий український композитор. *Вісник ООЧСУ*. Ч. 1(274). 1972. Передрук: Микола Леонтович : зб. на пошану великого українського композитора / упоряд. С. Вожаківський. Нью-Йорк, 1982. С. 20–26.

23. Соневицький І. Композиторська спадщина Нестора Нижанківського. Рим : Вид. "Богословія", 1973. Ч. 45. 39 с.

24. Соневицький І. Композиторська спадщина Нестора Нижанківського. *Записки товариства імені Шевченка. Т. CCXXVI : Праці Музикознавчої комісії* / ред. О. Купчинський, Ю. Ясиновський. Львів, 1993. С. 334–352.

25. Соневицький І. Музикознавство в "Українській музиці" А. Рудницького. *Проблеми музичної історіографії*: статті та рецензії Д. Гординської-Каранович, І. Ковалева, З. Лиська, І. Соневицького з приводу появи книжки А. Рудницького "Українська музика". Нью-Йорк, 1965. С. 38–49.

26. Соневицький І. Наша дума, наша пісня… *Свобода.* 1963. 18 січня. Ч. 11. С. 3.

27. Тиха музики молитва: спогади про Ігоря Соневицького / відп. ред. С. Павлишин. Львів, 2010. 168 с.

28. Шеремета І. Музична символіка Ігоря Соневицького в солоспівах богородичної тематики із циклу "Canti spirituali". *Студії мистецтвознавчі*. 2015. Вип. 1. С. 31–41.

29. Ясіновський Ю. До історії музикознавчої комісії НТШ. *150 років на службі української науки та культури. Гуманітарні науки.* Львів : Наукове товариство ім. Шевченка ; Дослідно-вид. центр НТШ, 2023. С. 659–681.

30. Sonevytskyi I., Palidvor-Sonevyts'ka N. Dictionary of Ukrainian Composers. Lviv : Union of Ukrainian Composers, 1997. 336 p.

31. Universitas Libera Ucrainensis: 1921–2006 / hrsg. M. Szafowal und R. Yaremko. Munchen : Ukrainische Freie Universitat, 2006. 521 c. (Reihe : Varia Bd. 52).

References

1. Arkhiv Sonevyts'koho. Instytut tserkovnoi muzyky UKU [Sonevytskyi Archive. Institute of Church Music, UCU]. Retrieved from https://icm.ucu.edu.ua/arhivy/sonevytskogo/ [in Ukrainian].

2. Hnatyshyn, O. (2023). Muzykoznavcha komisiia Naukovoho tovarystva im. Shevchenka: podii, liudy, zdobutky: istorychnyi narys [Musicological Commission of the Shevchenko Scientific Society: events, people, achievements: historical sketch] / nauk. red., d-r mystetstvoznavstva prof. O. Kozarenko. Lviv : NTSh, Rastr-7, 114 [in Ukrainian].

3. Hrinchenko, M. (1961). Istoriia ukrainskoi muzyky [History of Ukrainian music]. Druhe nezminene vydannia : Niu-York, 192 [in Ukrainian].

4. Dukhovni tvory Artemiia Lukiianovycha Vedelia [Spiritual works of Artemiy Lukiyanovich Vedel]. (1985) / red. I. Sonevyts'kyi. Niu-York [in Ukrainian].

5. Zhyshkovych, M., Kalyn, R. (2019). Arkhetyp kokhannia u solospivakh kompozytora diaspory Ihoria Sonevytskoho [The Archetype of Love in the Solo Songs of Diaspora Composer Igor Sonevytsky]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 2, 375–378 [in Ukrainian].

6. Karas', H. (2020). Vnesok muzykoznavtsiv u rozbudovu Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka v diaspori [The contribution of musicologists to the development of the Shevchenko Scientific Society in the diaspora]. *Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU :* collective monograph. Wloclawek ; Poland ; Riga : Izdevniecība "Baltija Publishing", 163–186. https://doi.org/10.30525/978-9934-588-72-3.10 [in Ukrainian].

7. 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]. Ivano-Frankivsk : Tipovit [in Ukrainian].

8. Karas', H. (2020). Semiosfera natsiokulturnoho prostoru Hantera [Hunter's semiosphere of national-cultural space]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia : Muzychne mystetstvo*. Kyiv : KNUKim, 3, 1, 8–17. https://doi.org/10.31866/2616-7581.3.1.2020.204334 [in Ukrainian].

9. Kyianovska, L. (1996). Nash hist – maestro Sonevytskyi [Our guest is Maestro Sonevytsky]. *Muzyka*, 3, 4–5 [in Ukrainian].

10. Kornizovska, E. D. (2024). Zhinochi obrazy u operi "Zoria" Ihora Sonevyts'koho [Female characters in the opera "Dawn" by Igor Sonevytsky] : bakalavrska robota. Lvivska natsionalna muzychna akademiia imeni M. V. Lysenka. Lviv [in Ukrainian].

11. My ydemo v bii [We are going to battle] (1977): povnyi zbirnyk pisen R. Kupchynskoho / zapys, uporiad., avt. vstup. st. i prym. I. Sonevytskyi. Niu-York : Chervona kalyna [in Ukrainian].

12. Myroslav Skala-Staryts'kyi (Miro Skala). Pershyi tenor Korolivskoi Opery "Lia Mone" v Briusseli (avtobiohrafichni narysy) [Miroslav Skala-Starytsky (Miro Skala). First tenor of the Royal Opera "La Monnaie" in Brussels (autobiographical essays)] (2000) / red., uporiad. I. Sonevyts'kyi. Lviv [in Ukrainian].

13. Nedil'skyi, I. (1982). Vybrani tvory dlia mishanoho khoru a cappella [Selected works for mixed choir a cappella] / za red. I. Sonevyts'koho. Niu-York : Ukrainska muzychna fundatsiia, 98 [in Ukrainian].

14. Ohloblyn, O. (1968). [Review of:] Sonevyts'kyi, I. Artem Vedel' i yoho muzychna spadshchyna [Artem Vedel' and his musical legacy]. Niu-York, 1966. 177 p. + 2 unnumbered p. *Ukrainskyi istoryk*, 1–4 (17–20), 157–161 [in Ukrainian].

15. Ostrovs'kyi, Yu. (2019). Kulturno-mystetska diialnist Ihoria Sonevytskoho 1950–1960-kh rokiv (na osnovi arkhivnykh materialiv) [Cultural and artistic activities of Igor Sonevytskyi in the 1950s–1960s (based on archival materials)]. *Ukrainska muzyka*, 1 (31), 78–85 [in Ukrainian].

16. Pavlyshyn, S. (1992). Znaiomstvo zblyzka [Getting to know each other up close] [I. Sonevyts'kyi]. *Muzyka*, 5, 26–27 [in Ukrainian].

17. Pavlyshyn, S. (2005). *Ihor Sonevytskyi*. 2-e vyd., rozshyr. i dopovn. Lviv : BaK [in Ukrainian].

18. Pavlyshyn, S. (2005). Ihor Sonevytskyi [Igor Sonevyts'kyi]. 2-e vyd., rozshyr. i dopovn. Lviv [in Ukrainian].

19. Propamiatna knyha Ukrainskoho Muzychnoho Instytutu v Amerytsi z nahody desiatylittia yoho isnuvannia, 1952–62 [Commemorative book of the Ukrainian Music Institute in America on the occasion of its tenth anniversary, 1952–62] (1963) / red. I. Sonevytskyi. Niu-York : UMI [in Ukrainian].

20. Skoryk, M. (1993). Slovo pro kompozytora [A word about the composer]. *Sonevytskyi I. Solospivy dlia holosu v suprovodi fortepiano*. Kyiv : Muzychna Ukraina, 5–6 [in Ukrainian].

21. Sonevyts'kyi, I. (1966). Artem Vedel i yoho muzychna spadshchyna [Artem Vedel and his musical legacy]. Niu-York, rotaprynt [UAVN u SShA. Muzykolohichna sektsiia] [in Ukrainian].

22. Sonevyts'kyi, I. (1972). Velykyi ukrainskyi kompozytor [Great Ukrainian composer]. *Visnyk OOChSU*, 1(274). Peredruk: Mykola Leontovych : zb. na poshanu velykoho ukrainskoho kompozytora / uporiad. S. Vozhakivskyi. Niu-York, 1982, 20–26 [in Ukrainian].

23. Sonevyts'kyi, I. (1973). Kompozytorska spadshchyna Nestora Nyzhankivskoho [The composer's legacy of Nestor Nyzhankivsky]. Rym : Vyd. "Bohosloviia", 45, 39 [in Ukrainian].

24. Sonevyts'kyi, I. (1993). Kompozytorska spadshchyna Nestora Nyzhankivskoho [The composer's legacy of Nestor Nyzhankivsky]. *Zapysky tovarystva imeni Shevchenka. T. CCXXVI: Pratsi Muzykoznavchoi komisii* / red. O. Kupchynskyi, Yu. Yasynovskyi. Lviv, 334–352 [in Ukrainian].

25. Sonevyt'skyi, I. (1965). Muzykoznavstvo v "Ukrainskii muzytsi" A. Rudnytskoho [Musicology in A. Rudnytsky's "Ukrainian Music"]. *Problemy muzychnoi istoriohrafii:* statti ta retsenzii D. Hordynskoi-Karanovych, I. Kovaleva, Z. Lyska, I. Sonevyts'koho z pryvodu poiavy knyzhky A. Rudnytskoho "Ukrainska muzyka". Niu-York, 38–49 [in Ukrainian].

26. Sonevyts'kyi, I. (1963). Nasha duma, nasha pisnia… [Our thought, our song…]. *Svoboda*, 18 sich., 11, 3 [in Ukrainian].

27. Tykha muzyky molytva: spohady pro Ihora Sonevyts'koho [Silent Music Prayer: Memories of Igor Sonevyts'ky] (2010) / vidpovid. red. S. Pavlyshyn. Lviv : BaK [in Ukrainian].

28. Sheremeta, I. (2015). Muzychna symvolika Ihoria Sonevyts'koho v solospivakh bohorodychnoi tematyky iz tsyklu "Canti spirituali" [Musical symbolism of Igor Sonevyts'ky in solo chants on the theme of the Virgin Mary from the cycle "Canti spirituali"]. *Studii mystetstvoznavchi*, 1, 31–41 [in Ukrainian].

29. Yasinovskyi, Yu. (2023). Do istorii muzykoznavchoi komisii NTSh [To the history of the musicological commission of the SSS]. *150 rokiv na sluzhbi ukrainskoi nauky ta kultury. Humanitarni nauky*. Lviv : Naukove tovarystvo im. Shevchenka ; Doslidno-vydavnychyi tsentr NTSh, 659–681 [in Ukrainian].

30. Sonevyts'kyi, I., Palidvor-Sonevyts'ka, N. (1997). Dictionary of Ukrainian Composers. L'viv : Union of Ukrainian Composers [in English].

31. Universitas Libera Ucrainensis: 1921–2006 (2006) / hrsg. M. Szafowal und R. Yaremko. Munchen : Ukrainische Freie Universitat [in German].

THE SCHOLARLY VISIONS AND ENDEAVOURS OF IHOR SONEVYTSKYI, HEAD OF THE MUSICOLOGY COMMISSION OF THE SHEVCHENKO SCIENTIFIC SOCIETY IN THE USA (COMMEMORATING THE 100TH ANNIVERSARY OF HIS BIRTH)

Hanna KARAS'

Vasyl Stefanyk Carpathian National University,
Department of Music Education and Conducting Methods,
57 Shevchenko Str., Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76018
e-mail: hanna.karas@cnu.edu.ua

Abstract. The article aims to highlight the scholarly activities of Ihor Sonevytskyi (1926–2006) – a prominent Ukrainian-American composer, pianist, conductor, musicologist, educator, and public figure – and to examine his role in developing diaspora research institutions, specifically the Ukrainian Academy of Arts and Sciences (UVAN) and the Shevchenko Scientific Society in the USA. Methodology. The study employs source, historical, and cultural research methods. Sonevytskyi's development as a scholar is examined through the lens of his doctoral dissertation defense, Artem Vedel and His Musical Heritage, at the Ukrainian Free University (UFU) in Munich. The monograph based on this dissertation initiated a series of biographical studies, which later included works on composer and pianist Nestor Nyzhankivskyi, singer Myroslav Skala-Starytskyi, and the compilation of a dictionary of Ukrainian composers in English. Active as a music critic and publicist, Sonevytskyi regularly contributed to the press on contemporary issues. As a full member of the Shevchenko Scientific Society and head of its Musicology Commission, he delivered scholarly reports at UVAN, the Society, the Ukrainian Music Institute of America in New York, and the Ukrainian Literary and Artistic Club in New York; he also lectured on the history of Ukrainian sacred music at the Pontifical Seminary in Rome. Furthermore, Sonevytskyi edited several landmark publications, including The History of Ukrainian Music by M. Hrinchenko, the Memorial Book of the Ukrainian Music Institute in America (1951–1962), editions of Roman Kupchynskyi's musical works (We Are Going to Battle), pieces by Ivan Nedilskyi, and sacred works by A. Vedel. By notation, preservation, and publication of Kupchynskyi's melodies and Nedilskyi's choral arrangements, Sonevytskyi preserved these monuments of Ukrainian musical culture for future generations. These publications hold significant value as primary sources for studying this period of musical creativity. Additionally, as a music correspondent for the Voice of America and the United States Information Agency (USIA), he disseminated information about Ukrainian musicians and musical life. The study concludes that his primary research areas encompassed the history of Ukrainian musical culture and education, the history of sacred music, biographical studies, and lexicography. His organizational contributions included editorial collaboration, participation in international conferences, reviewing monographs, and fostering the development of Ukrainian scientific centers globally. Scientific novelty. This research systematically establishes the key areas of Ihor Sonevytskyi's scholarly, editorial, and organizational heritage.

Keywords: Musicology Commission, Shevchenko Scientific Society, USA, musicologist Ihor Sonevytskyi, history of Ukrainian musical culture and education.

Стаття надійшла до редколегії 17.08.2026 р.
Прийнята до друку 23.10.2026 р.
Опублікована 11.11.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 28. С. 24–34
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 28. P. 24–34

УДК 784.071(477.83)(092)
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.28.2026.24-34

ЛЬВІВСЬКА ВОКАЛЬНА ШКОЛА ЯК КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЄ ПІДҐРУНТЯ ФОРМУВАННЯ МИТЦЯ-РЕПРЕЗЕНТАНТА КУЛЬТУРИ: ВІД ВАЛЕРІЯ ВИСОЦЬКОГО ДО ВАСИЛЯ СЛІПАКА

Тереса МАЗЕПА

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5436-6986
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка,
кафедра історії музики,
вул. О. Нижанківського, 5, Львів, Україна, 79000
e-mail: teresa.mazepa@gmail.com

Зоряна ЛАСТОВЕЦЬКА-СОЛАНСЬКА

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6606-9831
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка,
кафедра історії музики,
вул. О. Нижанківського, 5, Львів, Україна, 79000
e-mail: zoriana0705@gmail.com

Розглянуто львівську вокальну школу як культурно-освітнє підґрунтя формування митця-репрезентанта культури. Значну увагу приділено виконавській і педагогічній діяльності Валерія Висоцького та його вихованців, серед яких Соломія Крушельницька, Олександр Мишуга, Модест Менцинський, Адам Дідур та інші видатні представники вокального мистецтва. Простежено окремі педагогічні лінії школи Висоцького та їхнє продовження і переосмислення у творчій і викладацькій діяльності наступних поколінь львівських співаків. Наголошено, що йдеться не про незмінне передавання єдиної вокальної методики, а про трансформацію професійного досвіду відповідно до індивідуальності педагогів і виконавців та історичних умов. Охарактеризовано інституційну тяглість львівської вокальної освіти й обґрунтовано розуміння вокальної школи не лише як сукупності технічних і методичних засад, а й як середовища формування виконавської свідомості, культурної пам’яті, професійної та культурної відповідальності митця. У цьому контексті розглянуто окремі аспекти творчої та громадської біографії Василя Сліпака, його навчання у Марії Байко, міжнародну виконавську діяльність і представлення української музики у Франції. Наголошено на поєднанні в його мистецькій постаті професійної майстерності, української культурної самоідентифікації, європейської сценічної присутності та громадянської відповідальності. Постать співака інтерпретовано

© Мазепа Тереса, Ластовецька-Соланська Зоряна, 2026

не як механічне завершення педагогічного ланцюга, започаткованого Валерієм Висоцьким, а як сучасне втілення моделі митця-репрезентанта культури, сформованої в культурно-освітньому середовищі львівської вокальної школи.

Ключові слова: львівська вокальна школа, співак, вокальне мистецтво, музично-педагогічна традиція, музична культура, митець-репрезентант, національна ідентичність, Валерій Висоцький, Василь Сліпак.

Постановка проблеми. У сучасному гуманітарному дискурсі постать митця розглянуто не лише крізь призму індивідуальної творчої біографії, а й у зв'язку з культурним середовищем, педагогічними традиціями та інституціями, які впливали на його професійне й світоглядне становлення. Водночас у дослідженнях, присвячених окремим виконавцям, роль цих чинників не завжди стає предметом спеціального аналізу. Звернення до них дає змогу повніше осмислити формування митця як представника конкретної культурної спільноти та носія її професійних, художніх і ціннісних орієнтирів. У рамках цього дослідження під митцем-репрезентантом культури розуміється виконавець, чия професійна діяльність, репертуарна політика, публічна присутність і культурна самоідентифікація сприяють представленню цінностей, пам'яті та художніх традицій певної культурної спільноти. Поняття "львівська вокальна школа" вживається у статті в широкому історико-культурному значенні – як сукупність взаємопов'язаних педагогічних практик, інституцій, виконавських традицій і професійно-етичних орієнтирів, що розвивалися у Львові в різні історичні періоди.

У цьому контексті особливого значення набуває львівська вокальна школа, що формувалася у взаємодії педагогічної практики, музичних інституцій, театрального і концертного життя та багатонаціонального культурного середовища міста. Важливу роль у її розвитку відіграла виконавська й педагогічна діяльність Валерія Висоцького та його вихованців. Простеження започаткованих ним педагогічних ліній дає змогу розглядати львівську вокальну школу не лише як сукупність технічних і методичних засад, а й як культурно-освітнє середовище, у якому формувалися виконавська свідомість, професійна відповідальність та різні форми культурної репрезентації митця.

З такої перспективи доцільно розглянути постать Василя Сліпака – одного з найяскравіших українських вокалістів кінця XX – початку XXI ст. Його професійне становлення, міжнародна виконавська діяльність, представлення української музики у Франції та громадська активність здебільшого розглянуто в межах біографічного підходу. Водночас урахування львівського культурно-освітнього середовища та педагогічної традиції, з якою співак був пов'язаний через навчання у Марії Байко, дає змогу повніше осмислити його мистецьку постать. Ідеться не про безпосереднє виведення громадянського вибору Сліпака з вокальної педагогіки, а про розгляд його творчої діяльності й публічної позиції в ширшому контексті формування професійно самостійного, культурно свідомого та відповідального митця. Відтак постать Василя Сліпака може бути інтерпретована як сучасний вияв

моделі митця-репрезентанта культури, сформованої в культурно-освітньому середовищі львівської вокальної школи.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематику вокального мистецтва, професійної вокальної освіти та музично-театрального життя Львова й Галичини висвітлено у працях В. Антонюк, М. Білинської, Ю. Булки, А. Випих-Гавронської (A. Wypych-Gawrońska), Б. Гнидя, М. Головащенка, М. Деркач, Л. Жилкіної, М. Жишкович, М. Загайкевич, Л. Кияновської, Л. Корній, Л. Мазепи, Т. Мазепи, Л. Мельник, С. Павлишин, А. Солярської-Захути (A. Solarska-Zachuta), А. Терещенко та інших дослідників. Важливими для реконструкції художніх критеріїв доби є також музично-критичні праці С. Людкевича, В. Барвінського, Н. Нижанківського й О. Кошиця. Водночас у наявних працях львівську вокальну школу переважно розглянуто в історико-педагогічному або біографічному аспектах. Її роль як середовища формування митця, здатного репрезентувати культурну спільноту у професійному й публічному просторі, а також можливість застосування такої моделі до осмислення постаті Василя Сліпака досі не були предметом спеціального дослідження.

Метою статті є концептуальне осмислення львівської вокальної школи як культурно-освітнього підґрунтя формування митця-репрезентанта культури та розгляд постаті Василя Сліпака в контексті сформованої у цьому середовищі моделі професійної, публічної й культурної відповідальності виконавця.

Виклад основного матеріалу дослідження. Для осмислення постаті Василя Сліпака в окресленій перспективі потрібно звернутися до історії становлення та професійних засад львівської вокальної школи.

Львівська вокальна школа формувалася не як ізольоване педагогічне явище, а у взаємодії освітніх інституцій, театрального й концертного життя, музичних товариств та громадських ініціатив. У другій половині XIX ст. Львів був одним із найактивніших музичних осередків Галичини, відкритим до обміну виконавськими практиками, педагогічними ідеями та професійними кадрами. Музика функціонувала тут не лише як мистецька практика, а й як засіб культурної самоідентифікації та репрезентації спільноти, а музикант набував статусу публічного представника її цінностей. Важливими осередками формування вокальної традиції були музично-драматичний театр і Консерваторія Галицького музичного товариства [10–12; 19; 20]. Музична сцена забезпечувала безпосередній досвід виконавської практики й сприяла формуванню професійних критеріїв, тоді як заснований 1839 р. музичний Інститут Галицького музичного товариства започаткував системну підготовку співаків, яка набула подальшого інституційного оформлення зі створенням у 1853 р. Консерваторії ГМТ. Взаємодія сценічного досвіду та вокальної педагогіки сприяла формуванню не лише професійного виконавця, а й публічного митця, діяльність якого могла набувати культурно-репрезентативного значення

Однією з провідних постатей у становленні львівської школи сольного співу був Валерій [Валєри] Висоцький [Walerian Wojciech Wysocki] (1835–1907) – видатний польський співак-бас і педагог, один із її фундаторів. Від 1867 р. Валерій Висоцький жив і працював у Львові. Імовірно, уже тоді він

почав викладати спів у заснованій того ж року Товариством друзів співу "Школі хорового та оперного співу". Близько 1870 р. Висоцький відкрив власну "Школу співу", якою керував до 1885 р. У 1873–1879 та 1885–1907 рр. працював професором Консерваторії Галицького музичного товариства (ГМТ) [20, с. 41–51]. Його педагогічна діяльність сприяла утвердженню у Львові професійного осередку сольного співу [4; 5; 10; 20].

Оскільки Висоцький не залишив систематичного теоретичного викладу своєї методики, її засади реконструюються за спогадами учнів, музично-критичними свідченнями, науковими дослідженнями та його "Десятьма заповідями для молодого співака" (Dziesięć przykazań dla młodego śpiewaka) [18, с. 151–152; 16, с. 284–290]. Важливе місце у його підході посідали виразна дикція, майстерно організоване дихання, чистота емісії та природний перехід від мовного до співочого звуку. Висоцький вимагав дбайливого ставлення до природного типу голосу, застерігав від його форсування, виконання непосильного репертуару та механічного наслідування інших співаків. Метою педагога було не уніфікувати голос, а розкрити індивідуальність виконавця, зберігши природні властивості його вокального апарату та художнього мислення. Правильно дібраний репертуар мав сприяти одночасному розвитку вокально-технічних і музично-художніх якостей співака. Не менш важливим був морально-етичний вимір його педагогіки. Самокритичність, повага до успіхів інших, відмова від заздрості, копіювання та прагнення незаслуженої слави розглядалися як необхідні складники професійного становлення артиста. Отже, у школі Висоцького формувався не лише технічно підготовлений співак, а й самостійна і відповідальна мистецька особистість. Засади педагогіки Висоцького були одним з історичних складників формування у Львові моделі професійно й етично відповідального виконавця.

Школа В. Висоцького була багатонаціональним і культурно відкритим середовищем. Його вихованці представляли різні національні спільноти й розгортали професійну діяльність у багатьох європейських і світових музичних центрах. За наявними підрахунками, у Висоцького навчалося понад двісті осіб, хоча не всі вони обрали професійну виконавську кар'єру. До широкого кола його вихованців належали як учні класу сольного співу в Консерваторії Галицького музичного товариства, так і слухачі приватної школи Висоцького та співаки, які вдосконалювали майстерність під його керівництвом на індивідуальних заняттях. Серед них: Ірена Богусс-Геллєрова [Irena Bohuss-Hellerowa], Модест Вітошинський, Марія Гембажевська [Maria Gembarzewska], Ванда Гендріх [Hendrich Wanda], Габріель Го(у)рський [Gabriel Gorski (Górski)], Євген Гушалевич, Адам Дідур [Adam Didur], Юліан Єромін [Jeromin Julian], Чеслав Заремба [Czesław Zaremba], Антоніна Збі(є)шховська [Antonina Zbi[e]rzchowska], Гелєна Збоїнська-Рушковська [Helena Zboińska-Ruszkowska], Яніна Королевич-Вайдова [Janina Korolewicz-Waydowa], Соломія Крушельницька, Микола-Стефан Левицький [Mikołaj Stefan Lewicki], Філомена Лопатинська, Юзеф Манн [Józef Mann], Модест Менцинський, Олександр Мишуга, Марія Мокжицька [Maria Matylda Mokrzycka], Зигмунт Моссочи [Zygmunt Mossoczy], Адам Оконський [Adam Okoński], Ірина Сологуб, Ружа

Цудек [Róża Cudek], Євгенія Штрассерн [Eugenia Strassern], Людмила-Ванда Петровичева[1] (Кравчуківна), Ямінський Владислав [Jamiński Władysław] та ін. [20, с. 52–81; 13; 18]. Масштаб, географія та різноманітність їхньої творчої діяльності засвідчують значний вплив педагогіки Висоцького на розвиток вокальної культури.

У контексті цієї статті особливого значення набуває українська лінія школи Висоцького, представлена Соломією Крушельницькою, Олександром Мишугою, Модестом Менцинським та іншими співаками, у творчій діяльності яких європейський професіоналізм поєднувався з виразною причетністю до української культури. Їхні творчі біографії дають змогу простежити різні форми культурної репрезентації – через репертуар, сценічну діяльність, участь у національному культурному житті та педагогічну працю. Йдеться не про єдину для всіх модель поведінки, а про різні способи виявлення культурної належності й відповідальності митця. Соломія Крушельницька стала символом української вокальної культури світового рівня. Олександр Мишуга представляв львівську вокальну традицію, активно функціонуючи водночас у польському та ширшому європейському культурному просторі. Модест Менцинський поєднував професійну майстерність із виразною національною позицією. Модест Вітошинський послідовно підтримував український репертуар, розглядаючи вокальне мистецтво як форму культурної присутності. У виконавській діяльності Миколи-Стефана Левицького професійні засади львівської школи поєднувалися з виразною українською культурною позицією.

Наведені приклади не вичерпують багатонаціонального складу школи Висоцького, а окреслюють одну з важливих ліній її розвитку. У діяльності названих співаків професійна майстерність поєднувалася з культурною позицією та різними формами представлення своєї спільноти в мистецтві. Сцена ставала для них не лише місцем професійної діяльності, а й простором культурної присутності.

Подальше функціонування школи Висоцького пов’язане не лише з виконавською, а й з педагогічною діяльністю його учнів. Серед українських співаків, які вдосконалювали свою вокальну майстерність під керівництвом Адама Дідура, були Іра (Ірина) Маланюк [9, с. 185], Іванна Прийма-Шмериковська [9, с. 335], Теодор Юськів, відомий під псевдонімом Терен-Юськів [9, с. 340][2], та Лев Рейнарович [9, с. 252]. Чеслав Заремба [20, с. 79], також учень Висоцького, був педагогом Михайла Голинського [6], Зенона-Любомира Дольницького [9, с. 93], Ірини Туркевич-Мартинець [9, с. 305] – сестри композиторки Стефанії Туркевич – і Марії Сабат-Свірської [9, с. 263]. Серед учениць Олександра Мишуги [13] були Олександра Любич-Парахоняк [9, с. 181] та Ірина Сологуб [17]. Соломія Крушельницька навчала Оксану Білявську [9, с. 29; 15], Одарку Бандрівську [3], Ніну Богданович-Пелехату та ін. [7, с. 55–62]. Одарка Бандрівська, своєю чергою, була педагогинею Марії Байко – наставниці Василя Сліпака [14].

[1] Сестра Філомени Лопатинської.

[2] Іменем Теодора Терен-Юськіва названо Міжнародний вокальний конкурс у Львові.

Наведені педагогічні зв'язки засвідчують тривалу присутність і трансформацію професійних засад школи Висоцького у виконавській та педагогічній діяльності наступних поколінь співаків. Водночас ідеться не про незмінне передавання єдиної методики, а про переосмислення вокально-педагогічного досвіду відповідно до індивідуальності викладачів та учнів, а також історичних умов.

Політичні й інституційні трансформації XX ст. спричинили суттєві розриви, реорганізації та зміну ідеологічних і методичних моделей, однак не знищили повністю тяглості львівської вокальної освіти. У міжвоєнний період її різні напрями розвивалися у Вищому музичному інституті імені Миколи Лисенка та Консерваторії імені Кароля Шимановського [20]. Після 1939 р. вони опинилися у спільному інституційному просторі Львівської державної консерваторії – нині Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка. Попри зміну організаційних форм, педагогічних систем та історичних умов, деяка спадкоємність зберігалася через діяльність педагогів, репертуарні практики та професійні засади виконавської підготовки. Це дає підстави розглядати львівську вокальну школу не тільки як сукупність технічних і методичних засад, а й як середовище формування виконавської свідомості. У ньому професійна підготовка поєднувалася з вихованням публічної мистецької особистості, діяльність якої могла набувати культурно-репрезентативного значення. Митець формувався не лише як майстер вокалу, а й як носій культурної пам'яті, репертуарної традиції та системи професійних і етичних цінностей.

Саме в цій перспективі постать Василя Сліпака доцільно розглядати як сучасний вияв моделі митця-репрезентанта культури, сформованої львівським культурно-освітнім середовищем. Його професійне становлення розпочалося у Львівській хоровій капелі "Дударик", де він опановував українську духовну, хорову й народнопісенну спадщину та здобував перший досвід виступів на українських і зарубіжних сценах. У 1992 р. Сліпак вступив до Львівського вищого державного музичного інституту імені Миколи Лисенка, де навчався у класі Марії Байко й працював над різноманітним репертуаром [1; 14]. Навчання у Марії Байко пов'язує творчу біографію Сліпака з однією з пізніх педагогічних гілок львівської вокальної школи. Значення цього зв'язку полягає не в механічному успадкуванні незмінної методики Валерія Висоцького, а у формуванні співака в середовищі, де професійна майстерність поєднувалася з репертуарною широтою, виразністю слова, сценічною індивідуальністю та усвідомленням культурної належності.

Репрезентативна функція мистецтва Сліпака виявилася вже на початку його міжнародної кар'єри. На конкурсі ораторії та пісні у Клермон-Феррані 1994 р. він був єдиним учасником, який виконував твори рідною мовою, а після здобуття Grand Prix виступав у Франції з програмами української музики [1]. Отже, його входження до європейського культурного простору відбувалося через публічне представлення української традиції. Виконавська індивідуальність співака вирізнялася широкими вокальними можливостями, репертуарною універсальністю та сценічною виразністю, що було співзвучним професійним орієнтиром львівської вокальної школи. Особливого значення для осмислення Сліпака як митця-репрезентанта набуває його громадська діяльність у Франції. Під час Революції гідності він організовував акції на підтримку України, збирав

гуманітарну допомогу та привертав увагу французького суспільства до російської агресії [2]. Власну місію він визначав словами: “<...> як артист – можу робити максимальну промоцію України у Франції” [Цит. за: 8]. Його добровольча участь у війні стала граничним виявом громадянської відповідальності. Водночас громадянський вибір Сліпака не можна безпосередньо виводити з вокальної педагогіки або пояснювати лише впливом львівської школи. Його варто розглядати передусім як особисте рішення, співзвучне сформованому у львівському середовищі розумінню митця як публічної та відповідальної особистості.

Висновки. Проведене дослідження засвідчує, що феномен львівської вокальної школи виходить за межі фахового навчання співу. Її значення виявлялося у формуванні моделі виконавця – технічно підготовленого, художньо самостійного, відкритого до різних репертуарних традицій і здатного усвідомлювати ширше культурне та суспільне значення своєї діяльності. Педагогічні лінії, пов’язані зі школою Валерія Висоцького, не утворюють прямої та однорідної системи успадкування. Вони радше засвідчують життєздатність професійного досвіду, який у кожному наступному поколінні переосмислювався відповідно до індивідуальності педагогів і виконавців та історичних умов. Інституційні й політичні зміни спричиняли розриви та суттєве переформатування львівської вокальної освіти, однак не знищили повністю її педагогічної тяглості, яка зберігалася у трансформованих організаційних формах, методичних засадах і культурних функціях вокального навчання.

Творча й життєва біографія Василя Сліпака дає змогу побачити сучасний вияв окресленої моделі митця. Його навчання у класі Марії Байко, присутність на європейській сцені, представлення української музики у Франції та активна участь у громадському житті розкривають багатовимірність його мистецької постаті. Водночас його громадянський вибір був насамперед особистим моральним рішенням, а не прямим наслідком професійного навчання. Поєднання високої виконавської культури, виразної української культурної самоідентифікації та відповідальності перед суспільством дає підстави розглядати Василя Сліпака як сучасного митця-репрезентанта культури, який представляв її не лише своєю творчістю, а й особистою громадянською позицією.

Список використаної літератури та джерел

1. Берест Р., Петрик О. Від світових оперних сцен до фронтових окопів України: синтез мистецтва і патріотизму (до 50-річчя від дня народження Василя Сліпака). *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. праць молодих вчених Дрогоб. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка.* 2025. Вип. 83. Т. 1. С. 4–10. URL: https://www.aphn-journal.in.ua/83-1-2025 (дата звернення: 14.07.2026).

2. Гладка К. Із Парижа з любов’ю. Як український оперний співак став воїном. *Українська правда*. Інтернет-видання. 2016. 15 березня. URL: https://life.pravda.com.ua/person/2016/03/15/209271/ (дата звернення: 14.07.2026).

3. Дзюба О. А. Бандрівська, Дарія-Софія. Велика українська енциклопедія. URL: https://vue.gov.ua/Бандрівська,_Дарія-Софія (дата звернення: 12.07.2026).

4. Жишкович М. А. Львівська вокальна школа в іменах: професор Валерій Висоцький (190-річчю від дня народження присвячується). *Українська музика*. 2025. Чис. 2 (53). С. 118–128. DOI: 10.32782/2224-0926-2025-2-53-13 (дата звернення: 14.07.2026).

5. Жишкович М. Освітньо-педагогічні аспекти розвитку вокального мистецтва Львова (друга половина XIX – перша половина XX ст). Львів : СПОЛОМ, 2012. 256 с.

6. Козак С. Героїчний тенор Михайло Голинський. *Михайло Голинський. Спогади.* Львів, 2006. С. 12–36.

7. Комаревич І. Методичні рекомендації Соломії Крушельницької в контексті вокальної педагогіки її сучасників. *Українська музика*. 2017. Чис. 1 (23). С. 55–62.

8. Кривда М. Василь Сліпак: "Україна є сильною завдяки своєму народові. Маємо базуватися в майбутньому саме на людях". *Голос України*. Інтернет-видання. URL: https://www.golos.com.ua/article/368569 (дата звернення: 14.07.2026).

9. Лисенко І. Словник співаків України. Київ : Рада ; Джерсі-Сіті : М. П. Коць, 1997. 354 с.

10. Мазепа Т. Професійна підготовка вокалістів у Львові в період XIX–XX ст. *Lwowsko-Rzeszowskie Zeszyty Naukowe. Sacrum i profanum w kulturze / Львівсько-Жешівські Наукові Зошити. Sacrum і profanum в культурі*. Наукова редакція G. Grzybek, T. Дубровний. T. 3. Rzeszów : Wyd. Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2016. С. 41–52.

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

12. Мазепа Т., Мазепа Л. З історії вокалістики у Львові. *Вокальне мистецтво: історія та сучасність : зб. статей* / ред.-упоряд. М. Жишкович. Львів : СПОЛОМ, 2010. С. 7–21. (Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка ; вип. 24. Серія "Виконавське мистецтво" ; кн. 2).

13. Райсс Ю. Коли Краків аплодував Мишузі. *Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи* / упоряд., автор вступ. ст. і прим. М. Головащенко. Київ : Музична Україна, 1971. С. 448–454.

14. Слободян Н. Народжений Надією. *Збруч*. 2018. 20 грудня. URL: https://zbruc.eu/node/85515 (дата звернення: 14.07.2026).

15. Соломія Крушельницька: спогади, матеріали, листування : у 2 ч. / авт. вступ. ст., упоряд. М. Головащенко. Київ : Музична Україна, 1978–1979.

16. Чінберг М. Педагог, якому не було рівних навіть в Італії. *Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи* / упоряд. М. Головащенко. Київ : Музична Україна, 1971. С. 284–290.

17. Arakelyan A. Irene Sollohub-Bocconi (soprano). *Forgotten Opera Singers*. 2011. 14 August. URL: https://forgottenoperasingers.blogspot.com/2011/08/polish-soprano-irene-sollohub-1885-1972.html (дата звернення: 14.07.2026).

18. Mazepa L. Adam Didur we Lwowie. Wrocław : Polskie Stowarzyszenie Pedagogów Śpiewu, 2002. 262 s.

19. Mazepa, T. Austriacki muzyczno-dramatyczny teatr we Lwowie w latach 1789–1872. *Wokalistyka w Polsce i na świecie*, T. I. Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu. Wrocław, 2002. S. 81–92.

20. Mazepa T., Mazepa L. Szkice z dziejów wokalistyki we Lwowie. Wrocław : Polskie Stowarzyszenie Pedagogów Śpiewu ; Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, 2008. 296 s.

21. Reiss J. Polscy śpiewacy i polskie śpiewaczki. Warszawa ; Łódź, 1948.

References

1. Berest, R., Petryk, O. (2025). Vid svitovykh opernykh stsen do frontovykh okopiv Ukrainy: syntez mystetstva i patriotyzmu (do 50-richchia vid dnia narodzhennia Vasylia Slipaka) [From world opera stages to the frontline trenches of Ukraine: a synthesis of art and patriotism (to the 50th anniversary of the birth of Vasyl Slipak)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk : mizhvuz. zb. nauk. pr. molodykh vchen. Drohob. derzh. ped. un-tu im. Ivana Franka*, 83 (1), 4–10. Retrieved from https://www.aphn-journal.in.ua/83-1-2025 (accessed: 14.07.2026) [in Ukrainian].

2. Hladka, K. (2016, 15 berez.). Iz Paryzha z liuboviu. Yak ukrainskyi opernyi spivak stav voinom [From Paris with Love. How a Ukrainian Opera Singer Became a Warrior]. *Ukrainska pravda.* Internet-vydannia. Retrieved from https://life.pravda.com.ua/person/2016/03/15/209271/ (accessed: 14.07.2026) [in Ukrainian].

3. Dziuba, O. (n. d.). Bandrivska, Dariia-Sofiia. *Velyka ukrainska entsyklopediia*. Retrieved from https://vue.gov.ua/Бандрівська,_Дарія-Софія (accessed: 12.07.2026) [in Ukrainian].

4. Zhyshkovych, M. A. (2025). Lvivska vokalna shkola v imenakh: profesor Valerii Vysotskyi (190-richchiu vid dnia narodzhennia prysviachuietsia) [Lviv Vocal School in names: Professor Valery Vysotsky (dedicated to the 190th anniversary of his birth)]. *Ukrainska muzyka*, 2 (53), 118–128. https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-2-53-13 (accessed: 14.07.2026) [in Ukrainian].

5. Zhyshkovych, M. (2012). Osvitno-pedahohichni aspekty rozvytku vokalnoho mystetstva Lvova (druha polovyna XIX – persha polovyna XX st.) [Educational and pedagogical aspects of the development of vocal art in Lviv (second half of the 19th – first half of the 20th century)]. Lviv : SPOLOM [in Ukrainian].

6. Kozak, S. (2006). Heroichnyi tenor Mykhailo Holynskyi [Heroic tenor Mykhailo Holynskyi]. Mykhailo Holynskyi. Spohady [Mykhailo Holynskyi. Memoirs]. Lviv, 12–36 [in Ukrainian].

7. Komarevych, I. (2017). Metodychni rekomendatsii Solomii Krushelnytskoi v konteksti vokalnoi pedahohiky yii suchasnykiv [Methodological recommendations of Solomia Krushelnytska in the context of vocal pedagogy of her contemporaries]. *Ukrainska muzyka*, 1 (23), 55–62 [in Ukrainian].

8. Kryvda, M. (n.d.). Vasyl Slipak: „Ukraina ye sylnoiu zavdiaky svoiemu narodovi. Maiemo bazuvatysia v maibutnomu same na liudiakh" [Vasyl Slipak: „Ukraine is strong thanks to its people. We must base our future on people"]. *Holos Ukrainy.* Internet-vydannia. Retrieved from https://www.golos.com.ua/article/368569 (accessed: 14.07.2026) [in Ukrainian].

9. Lysenko, I. (1997). Slovnyk spivakiv Ukrainy [Dictionary of Ukrainian singers]. Kyiv : Rada ; Dzhersi-Siti : M. P. Kots [in Ukrainian].

10. Mazepa, T. (2016). Profesiina pidhotovka vokalistiv u Lvovi v period XIX–XX st. [Professional training of vocalists in Lviv in the 19th–20th centuries]. *Lwowsko-Rzeszowskie Zeszyty Naukowe. Sacrum i profanum w kulturze / Lvivsko-Zheshivski Naukovi Zoshyty. Sacrum i profanum v kulturi* / nauk. red. G. Grzybek, T. Dubrovnyi. T. 3. Rzeszów : Wyd. Uniwersytetu Rzeszowskiego, 41–52 [in Ukrainian].

11. 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].

12. Mazepa, T. Mazepa, L. (2010). Z istorii vokalistyky u Lvovi [From the history of vocals in Lviv]. *Vokalne mystetstvo: istoriia ta suchasnist : zb. statei* / red.-uporiad.

M. Zhyshkovych. Lviv : SPOLOM, 7–21. Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni M. V. Lysenka, 24. Seriia „Vykonavske mystetstvo", 2 [in Ukrainian].

13. Raiss, Yu. (1971). Koly Krakiv aploduvav Myshuzi [When Krakow applauded Myszula]. *Oleksandr Myshuha. Spohady. Materialy. Lysty* / uporiad., avt. vstup. st. i prym. M. Holovashchenko. Kyiv : Muzychna Ukraina, 448–454 [in Ukrainian].

14. Slobodian, N. (2018, 20 hrud.). Narodzhenyi Nadiieiu [Born of Hope]. *Zbruc*h. Retrieved from https://zbruc.eu/node/85515 (accessed: 14.07.2026) [in Ukrainian].

15. Solomiia Krushelnytska: spohady, materialy, lystuvannia [Solomiya Krushelnytska: memoirs, materials, correspondence] : u 2 ch. (1978–1979) / avt. vstup. st., uporiad. M. Holovashchenko. Kyiv : Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

16. Chinberh, M. (1971). Pedahoh, yakomu ne bulo rivnykh navit v Italii [A teacher who had no equal even in Italy]. *Oleksandr Myshuha. Spohady. Materialy. Lysty* / uporiad. M. Holovashchenko. Kyiv : Muzychna Ukraina, 284–290 [in Ukrainian].

17. Arakelyan, A. (2011, August 14). Irene Sollohub-Bocconi (soprano). *Forgotten Opera Singers*. Retrieved from https://forgottenoperasingers.blogspot.com/2011/08/polish-soprano-irene-sollohub-1885-1972.html (accessed: 14.07.2026) [in English].

18. Mazepa, L. (2002). Adam Didur we Lwowie. Wrocław : Polskie Stowarzyszenie Pedagogów Śpiewu [in Polish].

19. Mazepa, T. (2002). Austriacki muzyczno-dramatyczny teatr we Lwowie w latach 1789–1872. *Wokalistyka w Polsce i na świecie*. T. 1. Wrocław : Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, 81–92 [in Polish].

20. Mazepa, T. Mazepa, L. (2008). Szkice z dziejów wokalistyki we Lwowie. Wrocław : Polskie Stowarzyszenie Pedagogów Śpiewu; Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu [in Polish].

21. Reiss, J. (1948). Polscy śpiewacy i polskie śpiewaczki. Warszawa ; Łódź [in Polish].

THE LVIV VOCAL SCHOOL AS A CULTURAL AND EDUCATIONAL FOUNDATION FOR SHAPING THE ARTIST AS A CULTURAL REPRESENTATIVE: FROM WALERY WYSOCKI TO VASYL SLIPAK

Teresa MAZEPA

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

Zoriana LASTOVETSKA-SOLANSKA

Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko,
Department of Music History,
5 O. Nyzhankivskoho Str., Lviv, Ukraine, 79000
e-mail: zoriana0705@gmail.com

Abstract. The article examines the Lviv vocal school as a cultural and educational foundation for shaping the artist as a cultural representative. Considerable attention is devoted to the performing and pedagogical activities of Walery Wysocki and his students, including Solomiia Krushelnytska, Oleksandr Myshuha, Modest Mentsinsky, Adam Didur, and other prominent figures of vocal art. Selected pedagogical lineages stemming from Wysocki's school are traced, alongside their continuation and reinterpretation in the artistic and teaching activities of subsequent generations of Lviv singers. It is emphasized that this legacy involved not the unaltered transmission of a single vocal method, but rather the transformation of professional experience, shaped by the individuality of teachers and performers as well as by historical circumstances.

The institutional continuity of vocal education in Lviv is outlined, defining the vocal school not merely as a body of technical and methodological principles, but as an environment that shapes performers' artistic consciousness, cultural memory, and professional responsibility. Within this context, selected aspects of Vasyl Slipak's artistic and civic biography are considered, including his studies under Mariia Baiko, his international performing career, and his promotion of Ukrainian music in France. Particular emphasis is placed on how his artistic personality embodied a combination of professional excellence, Ukrainian cultural self-identification, a prominent presence on the European stage, and profound civic responsibility. The singer is interpreted not as the mechanical endpoint of a pedagogical lineage initiated by Walery Wysocki, but as a contemporary embodiment of the artist as a cultural representative, nurtured within the cultural and educational environment of the Lviv vocal school.

Keywords: Lviv vocal school, singer, vocal art, music pedagogy tradition, musical culture, artist as a cultural representative, national identity, Walery Wysocki, Vasyl Slipak.

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

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 28. С. 35–44
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 28. P. 35–44

УДК 92.091(477)"16"
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.28.2026.35-44

УКРАЇНСЬКА ДРАМА XVII СТ.: ВІД НАУКОВОГО ОСМИСЛЕННЯ ДО СЦЕНІЧНОГО ВІДРОДЖЕННЯ (ЗА МОНОГРАФІЄЮ ЛІДІЇ КОРНІЙ “УКРАЇНСЬКА ШКІЛЬНА ДРАМА ЕПОХИ БАРОКО”)

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, 79005
e-mail: nsyrotynska@gmail.com

Осмислено значення монографії Лідії Корній *“Українська шкільна драма епохи Бароко: специфіка і драматургічна роль музичного компонента”* як підсумкового результату багаторічних досліджень, присвячених українській музично-драматичній культурі XVII – першої половини XVIII ст. Видання постає ґрунтовно оновленою версією її праці 1993 р. і суттєво розширює уявлення про шкільну драму як синтетичний культурний феномен, у якому музика відігравала визначальну драматургічну й смислотворчу роль. Вивчено функціонування музичного компонента в українській шкільній драмі, розглянуте крізь призму історії духовної музики, освітніх практик, поетик і риторик ранньомодерної доби. Л. Корній аргументовано переконує, що формування шкільної драми в Україні було тісно пов’язане з адаптацією “латинської” освітньої моделі. Особливу увагу приділено визначенню ролі монодійного співу, кантів, партесної традиції та духовної пісні як джерел музичного матеріалу у шкільних драмах. Проаналізовано кілька типів музичних ремарок, що дає змогу реконструювати звучання вистав і простежити драматургічні функції музики, від створення символічних контрастів до формування емоційної напруги й характеристики персонажів. Значну роль у цьому процесі відіграє Хор, який у дусі античної традиції постає активним учасником дійства. Розглянуто публікації Володимира Рєзанова, чий науковий доробок становить фундамент для аналізу жанру драми в Україні, а також внесок Л. Корній, що суттєво розширила попередні підходи. Увагу музикознавиці зосереджено не лише на текстологічному чи жанрово-стилістичному аналізі, а й на вивченні композиційних, мелодико-ритмічних та семантичних аспектів музичних номерів у драматичних творах. *Методологія*. У процесі дослідження використано джерелознавчий, історичний, музично-теоретичний та культурологічний методи. *Наукова новизна*. Завдяки проведеному дослідженню увагу акцентовано на драмі *“Про Олексія, чоловіка Божого”* 1674 р., розглянутій у ширшому європейському контексті: від середньовічної агіографії та єзуїтського театру до оперної традиції XVII ст. Акцентовано на прем’єрі драми у стінах Львівського національного університету імені Івана Франка 2 грудня 2025 р., що відкриває перспективи для сценічного відродження української барокової драми в освітньому та культурному просторі сьогодення.

© Сиротинська Наталія, 2026

Ключові слова: Лідія Корній, Василь Сліпак, шкільна барокова драма, ірмолойний спів, канти, партесний спів, театр, українська музика, українська культура.

Постановка проблеми. 1 грудня 2025 р. у Львівському університеті відбулася важлива подія – в рамках І Міжнародної науково-практичної конференції пам'яті Василя Сліпака "Постать Митця в культурно-мистецьких процесах творення національного Міфу України" – всеукраїнська прем'єра шкільної барокової драми "Про Олексія, Чоловіка Божого"[1]. Цій події передувала публікація 2024 р. монографії Лідії Корній "Українська шкільна драма епохи Бароко: специфіка і драматургічна роль музичного компонента"[2], яка стала символічним підсумком тривалих досліджень української музикознавиці. Це видання привернуло увагу до маловідомої ділянки культури, що посідала важливе місце в соціокультурному житті українців барокової доби, і певною мірою ця постановка суголосна діяльності Василя Сліпака, який послідовно популяризував українське музичне мистецтво.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Основою для публікації монографії Л. Корній у 2024 р. стало її попереднє видання "Українська шкільна драма і духовна музика XVII – першої половини XVIII ст.", опубліковане 1993 р. [6]. Натомість у презентованій праці значно розширено й поглиблено попередні висновки, введено до наукового обігу нові архівні матеріали, а також переосмислено явище шкільної драми крізь призму сучасних методологічних підходів до вивчення музично-драматичної культури барокової доби в Україні. Лідія Корній вносить до своєї публікації нові штрихи в дослідження театру, які віддавна провадили історики мистецтва й театру Д. Антонович, В. Рєзанов, С. Чарнецький, а також сучасні дослідники Р. Берест, М. Циганик, Г. Біловус, М. Гарбузюк, Р. Лаврентій, С. Роса-Лаврентій [13–15]. У наявних працях українські театральні традиції розглядають передусім у контексті націєтворення, відтак дослідження музикознавців підкреслюють роль музики як самостійного драматургічного елементу і важливого чинника формування культурної ідентичності.

Мета наукового дослідження полягає в аналізі наукової концепції монографії Лідії Корній *"Українська шкільна драма епохи Бароко: специфіка і драматургічна роль музичного компонента" (2024)*, визначенні внеску науковиці у дослідження музичної складової української шкільної драми XVII – першої половини XVIII ст. та сприянні сценічній актуалізації української барокової музично-драматичної спадщини.

Виклад основного матеріалу. Важливо зазначити, що в проміжку між обома виданнями Л. Корній опублікувала низку важливих наукових досліджень у галузі давньої української музики. Зокрема, вийшли такі праці, як "Болгарський наспів з рукописних нотолінійних Ірмолоїв України кінця XVI–XVII ст." (1998) у співпраці з Л. Дубровіною [2], "Українська музична культура. Погляд крізь віки" (2014), написана з Б. Сютою [7],

[1] URL: https://www.youtube.com/watch?v=S6xJ13FkcFE.

[2] Корній Л. Українська шкільна драма епохи Бароко: специфіка і драматургічна роль музичного компонента. Львів, 2024. 256 с.

“Джерелознавство історії української музичної культури” (2019) [3], а також авторська “Історія української музики” у трьох частинах (1996–2001) [4]. Це дало змогу дослідниці значно глибше осмислити специфіку музичного компонента шкільної драми, простежити взаємозв’язки між драматургічною та музичною структурою цього жанру, а також визначити процеси його становлення як синтетичного феномену українського бароко.

Як писав Ф. Ніцше: “Музика кожній картині, навіть кожній сцені дійсного життя і світу відразу ж дозволяє постати в зрослій значущості, зазвичай тим більшій, чим відповідніша її мелодія внутрішньому духові певного явища. На цьому ґрунтується те, що на музику можна покласти вірш як спів, зриму виставу як пантоміму, або й одне і друге як оперу” [8, с. 106–107]. На жаль, в Україні оперний жанр з’являється доволі пізно, проте в XVII ст. у середовищі українського шкільництва постає шкільна драма. Цей жанр був обов’язковим елементом навчання й ґрунтувався на інтерпретації біблійних та міфологічних сюжетів у віршованій формі, участі хору, рідше – на використанні інструментальних інтермедій чи танців.

Як пише Лідія Корній: “Поява в Україні професійного театру зумовлена адаптацією українськими діячами певних засад «латинської» системи освіти. У навчальні програми католицьких закладів входили сім вільних наук, і серед них поетика, риторика й музика. З цими предметами був пов’язаний шкільний театр. Викладачі писали п’єси й виставляли їх силами студентів. З кінця XVI ст. православні школи в Україні почали переймати цей досвід… Однак зазначимо, що в період визвольної боротьби народу та пробудження національної свідомості українські діячі, адаптуючи «латинські» здобутки в освіті, дбали про збереження й розвиток православних традицій” [5, с. 16].

Важливим прототипом шкільної вистави була панегірична декламація “Просфонима”, якою учні Львівської братської школи вітали Київського митрополита Михайла Рогозу в 1591 р. У цій виставі “отроки трьох Ликів (Хорів)” по черзі декламували віршовані тексти. Такий поділ на “лики” свідчить про зв’язок зі співною літургійною практикою, як і велика кількість лексичних зворотів гимнографічних текстів [10]. У такий спосіб проникнення сакральної образності чи відповідних лексичних рядів у світські жанри, зокрема у шкільну драму, стало звичною практикою.

Цей аспект часто виділяє Л. Корній під час ретельного аналізу вибраних драм, водночас підкреслюючи значущість ремарок із використанням літургійних піснеспівів. Варто також зазначити, що в Європі на основі діалогізованих фрагментів літургійних текстів з’явився жанр середньовічної містерії. Це були динамічні вистави, що ставилися на міських площах і розважали глядачів здебільшого різдвяними та великодніми сюжетами. Подібно до цього, церковнослов’янські тексти православного обряду містили елементи прямої мови, що відображало тенденцію до персоніфікації сакрального образу і резонувало з поширенням в Україні досвіду єзуїтських шкільних вистав.

Подібно до західноєвропейської практики, пряму мову найчастіше простежують у Різдвяних та Великодніх службах:

– Несумнися о мнѣ мати, видящи яко младенца.
ірмос 9-ї пісні канону, повечір'я Різдва Христового

– Господь рече къ мнѣ: сынъ мой єси ты азъ днесь родих тя.
прокимен, предпр. Різдва Христового

– О чадо сладчайшеє, како питаю тя питающего,
како держу тя держащаго всяческая.
ірмос 9-ї пісні канону, предпр. Різдва Христового

– Се глаголетъ Іосифъ къ Дѣвици:
Маріє, что дѣло се, єже в тебѣ вижду,
Недоумію и удивляюся.
тропар, предпр. Різдва Христового

– Кий тя образ, Іудо, предателя Спасу соділа?
сідален після 6-го антифону страстей Великої П'ятниці

– Сія глаголет Господь іудеом: людіє мої, что сотворих вам?
12-й антифон страстей Великої П'ятниці

– Ангел вопіяше благодатній: Чистая Діво, радуйся!
задостойник Пасхи

Добра обізнаність українців у гимнографічному репертуарі пов'язана зі створенням наприкінці XVI ст. та поширенням нотолінійних літургійних збірників, ірмологіонів, які містили найчастіше вживані в обряді піснеспіви повного літургійного року. Крім того, практика навчання всіх українських дітей за ірмологіонами також сприяла добрій обізнаності усіх верств суспільства в монодійному репертуарі, а відтак його цитування в шкільних драмах було природним і впізнаваним. Усе це зумовило активне поширення збірників, значну частину яких збережено дотепер [12].

Вагомість сакральної монодії, як і інших жанрів духовної музики в шкільній драмі, аргументовано розкриває Л. Корній у першому розділі монографії "Українська духовна музика кінця XVI – середини XVIII ст. як джерело музичного складника української шкільної драми". Таким чином, уже на початку читач ознайомлюється з розвитком духовних жанрів від середньовічного давньокиївського співу, церковної монодії за нотолінійними ірмологіонами XVI – середини XVIII ст., партесного співу, духовних пісень та кантів в одноголосих чи триголосих записах. Усі перелічені жанри тісно пов'язані з текстом, що впливало на музичну форму, розбудовувало лексичний словник як виконавців, так і слухачів, а також привносило певний естетичний акцент. Зазначені якості були важливими для сприйняття в Україні перших паростків драматургії, а опанування в навчальних закладах курсів поетики й риторики, античної теорії та драми дало змогу за короткий час адаптувати жанр шкільної драми. Про це йдеться в другому розділі монографії "Українські латиномовні курси поетики про драму і роль у ній музичного чинника". Вагома роль музичного чинника підтверджується завдяки численним ремаркам, зміст яких містить інформацію про характер музичного звучання. Л. Корній

виокремлює три види ремарок, детально описаних у третьому розділі "Ремарки про музику в українських шкільних драмах".

Уся наведена інформація готує читача до знайомства з основною частиною книги, зокрема з ґрунтовним аналізом драм різних жанрів із реконструкцією музичної складової та врахуванням фабул, ідейних засад і релігійно-християнських постулатів, яких дотримувалися давні драматурги. Відтак у четвертому розділі "Музичний компонент у драмах різних жанрів" розглянуто особливості різдвяної драми, великодньої драми, драми-міракля, мораліте, повчальної драми, історичної драми, інтермедії (інтерлюдії), а також із підсумковим підрозділом "Специфіка драматургічних функцій музичного компонента в українській шкільній драмі".

Вербальні віршові тексти музичних номерів українських шкільних драм подано переважно за публікаціями Володимира Рєзанова (1867–1936), який був одним із перших дослідників історії української драми і вивчав цей жанр у контексті історії театру, лінгвістичного джерела та явища культури. Він розробив жанрово-стилістичний підхід до аналізу шкільних драм, які трактував як окремий драматургічний жанр, що постав під впливом єзуїтського театру, тож досліджував його порівняно із західноєвропейською драмою, середньовічними поетиками тощо.

Рєзанов В. зібрав, систематизував і опублікував тексти національних шкільних драм у багатотомному виданні "Драма українська. Старовинний театр український". У першому випуску 1926 р. він анонсував такий зміст великої кількості публікацій: I. Сценічні вистави у Галичині; II. Теорія драми в шкільних латинських піїтиках як устаткована сцена (з малюнками); III. Шкільні дійства великоднього циклу; IV. Шкільні дійства великоднього циклу; V. Драми про святих; VI. П'єси характеру "мораліте"; VII. Драми на історичні сюжети; VIII. Українська драма в Росії (п'єси Сим. Полоцького, Іс. Хмарного, Одровонс-Махалевича та ін.); IX. Як почалася на Вкраїні драма побутова (інтермедії та інтерлюдії) [9].

Цікаво, що в цьому ж виданні В. Рєзанов зазначає вирішальну роль шкільництва в розвитку драми, керуючись свідченням православного богослова Івана Вишенського: "Але опинившися українське громадянство під культурним упливом Польщі та европейського Заходу, доволі рано зазнайомилося з драмою, як з явищем занесеним і з захопленням поставилось до сценічних видовищ. Той самой І. Вишенський, наприкінці XVI віку, закидає громадянству, що по львівських школах «трудитися в церкві не хочуть; тільки комедії строють і играють». Отже школа стає, таким чином, за провідника театру на Вкраїну" [9, с. 13].

Одним із аспектів дослідження В. Рєзановим текстів шкільної драми була фіксація в них особливостей староукраїнської мови в її розмовному варіанті. Відтак праця Л. Корній суттєво доповнила дослідження В. Рєзанова, зосередившись на функціонуванні музичного компонента в шкільній драмі. На основі музичних номерів вибраних драм різних жанрів дослідниця вивчає їх композицію, мелодико-ритмічні структури в поєднанні з віршовими розмірами та інші форми взаємозв'язку музики і тексту, що разом підкреслюють смислові та емоційні акценти змісту. Л. Корній розглядає також музичне відображення

персонажів і функцію хору, який, відповідно до античної традиції, був повноцінним учасником дійства, що, ймовірно, й визначило написання в монографії цього терміна з великої літери.

Багатоголосе звучання хору порівняно з унісонним виконанням монодійних фрагментів виконувало також важливу естетичну функцію. Це створювало контраст, формувало об'ємний звуковий простір і, відповідно, захоплювало слухачів.

Корній Л. окремо зазначає музичні жанри, виконувані в сюжеті, а також ймовірних авторів, як, наприклад, на с. 79: "Як зазначено в ремарці, цей музичний номер співали на мелодію іншого канта", "Коли дождусь я весела ведра". Його текст (а можливо й мелодія) належить Феофану Прокоповичу [5, с. 79].

Аналітичні спостереження над кожною драмою, її змістом і розвитком персонажів широко проілюстровано фрагментами текстів і нотними прикладами. Це увиразнює взаємодію музики і поетичного слова в контексті розгортання сюжету, а також підкреслює виразну тяглість дослідницького поступу В. Рєзанова і Л. Корній. У такій взаємодії виокремлено багатовимірність шкільної драми як культурного феномену, що поєднує різні структурні складові, а також відкриває можливості для подальшого аналізу.

Отже, варто зазначити активне поширення окремих сюжетів у межах європейського простору і швидку реакцію українських митців. Зокрема, особливу популярність здобуло "житіє св. Олексія", відоме з часів Середньовіччя. З XIV ст. цю тему активно поширювали у Франції, Італії, Іспанії, Німеччині, Польщі. Вона є в основі єзуїтських міраклів, звідки, ймовірно, потрапила і до України [5, с. 145].

Цікаво зазначити, що саме цей сюжет став основою для створення однієї з найвідоміших та найзнаковіших в історії музики європейських опер, написаних на замовлення Барберіні та поставлених їхнім коштом. Опера "Святий Олексій" Стефано Ланді на лібрето Джуліо Роспільозі (майбутнього папи Климента IX) була першою оперою на історичну тему, і тут чи не вперше в історії жанру з основною сюжетною лінією органічно поєднуються ще дві, містична та комедійна, а вступна *sinfonia* (три скрипки та посилена група *continuo*) передбачає розвиток незалежної оперної увертюри [11, с. 81]. Прем'єра опери відбулася 23 лютого 1632 р., а в 1674 р. у Києво-Печерській лаврі вийшла друком драма "Про Олексія, чоловіка Божого" невідомого автора. Ймовірно, цього ж року її поставили в Києво-Могилянській академії.

У сюжеті української драми *"Олексій, чоловік Божий"* втілено синтез візантійської агіографії та західноєвропейського мислення. В основі драми – конфлікт духовних пошуків сина римського сенатора Олексія на тлі спокус світського життя, що надає твору драматичного напруження й символічної глибини. Події драми розгортаються в оздобі монодійних наспівів, кантів та світської інструментальної музики, що разом відтворює різні середовища конфлікту. Таким чином, упродовж розгортання сюжету спостерігаємо позицію Ангелів (Рафаїл, Гавриїл, Михаїл) та алегоричних персонажів (Цнота і Убозтво), які закликають Олексія до праведного життя. Водночас античні богині (Юнона і Фортуна) зваблюють світськими багатствами, а батьки

(Евфиміян та Аглаїс) наполягають на одруженні. Кожне змістове середовище увиразнене музичними засобами, що посилює контраст і драматичну напругу та проявляється у протистоянні персонажів та внутрішньому сум'ятті Олексія на межі вибору.

Важливо зазначити, що саме ця вистава символізувала буквальне повернення шкільної драми до навчального середовища сьогодення. Така подія вперше відбулася у стінах Львівського національного університету імені Івана Франка 1 грудня 2025 р. У рамках *П'ятого конкурсу молодих вокалістів імені Василя Сліпака* відбулася прем'єра вищезазначеної драми "Про Олексія, чоловіка Божого".

Висновки. Факт залучення студентів до постановки барокової драми XVII ст. є вагомим свідченням значущості давньої української традиції, яка отримала шанс на відродження і подальше культивування. Ця прем'єра також засвідчила особливу актуальність праці Л. Корній і зростання зацікавлення українською культурою, зокрема бароковою, розквіт якої, за спостереженням дослідниці, варто пов'язувати з тогочасною системою освіти. Водночас спудеї не просто вивчали поетику, риторику, хоровий спів, нотну грамоту, а й "мали змогу на практиці вистав удосконалювати свої знання й мистецькі навички. Синтез мистецтв, притаманний шкільним виставам, як слушно зазначає авторка, був характерною особливістю стилю Бароко" [5, с. 234]. І не викликає сумнівів твердження, що саме шкільний театр "став предтечею українського музично-драматичного театру в XIX столітті" [5, с. 236].

Відтак репертуар шкільних драм є чудовим прикладом для вивчення культурно-мистецьких граней доби, барокової поетики, мовних особливостей, музичних жанрів, а також впливу античної та християнської образності на драматичну творчість.

Список використаної літератури та джерел

1. Антонович Д. Триста років українського театру. 1619–1919. Прага, 1925. 272 с.
2. Болгарський наспів з рукописних нотолінійних ірмолоїв України кінця XVI – XVII ст. [Ноти] / упоряд. Л. П. Корній, Л. А. Дубровіна. Київ, 1998. 325 с.
3. Корній Л. Джерелознавство історії української музичної культури. Київ, 2019. 312 с.
4. Корній Л. Історія української музики : у 3 ч. Київ ; Харків ; Нью-Йорк : М. П. Коць, 1996–2001.
5. Корній Л. Українська шкільна драма епохи Бароко: специфіка і драматургічна роль музичного компонента. Львів, 2024. 256 с.
6. Корній Л. Українська шкільна драма і духовна музика XVII – першої половини XVIII ст. Київ, 1993. 184 с.
7. Корній Л., Сюта Б. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ, 2014. 592 с.
8. Ніцше Ф. Народження трагедії. Невчасні міркування I–IV / пер. з нім. Катерина Котюк і Олег Фешовець. Львів, 2022. 624 с.
9. Рєзанов В. Драма українська: Старовинний театр український. Київ, 1926. Вип. 1. 202 с.

10. Сиротинська Н. “Просфонима” Львівського братства та її прочитання в контексті сакральної гимнографії. *Просфонима: текст і контекст* ; *ЛНУ ім. Івана Франка*. Львів, 2013. Вип. 4. С. 52–65.

11. Чекан Ю. Світ, котрий насправді є… Оперний театр в інфраструктурі музичного життя. Львів, 2024. 236 с.

12. Чарнецький С. Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали / упоряд. Б. Козак, Р. Лаврентій, Р. Пилипчук. Львів, 2014. 584 с.

13. Циганик М., Берест Р. Трансформація української національної ідеї в діяльності українських національних колективів від Княжих часів до початку ХХ століття. *Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтвознавство*. Львів, 2025. Вип. 27. С. 232–244.

14. Циганик М., Біловус Г. Культурно-мистецькі виміри початку третього тисячоліття: хроніка наукової події. *Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтвознавство*. Львів, 2025. Вип. 26. С. 344–349.

15. Harbuziuk M., Lavrentii R., Rosa-Lavrentii S., Roy U., Tsyhanyk M. Establishment and Development of University Theatre Studies in Ukraine: History and Present Time. *Herança – History, Heritage and Culture journal.* 2024. Vol. 7, No. 1. P. 154–164.

References

1. Antonovych, D. (1925). Trysta rokiv ukrainskoho teatru Триста років українського театру. 1619–1919 [Three Hundred Years of Ukrainian Theater. 1619–1919]. Prague [in Ukrainian].

2. Kornii, L. P., Dubrovina, L. A. (1998). Bolharskyi naspiv z rukopysnykh notoliniinykh irmoloiv Ukrainy kintsia XVI–XVII st. [The Bulgarian Chant from Manuscript Staff-Notated Irmologia of Ukraine of the Late 16th–17th Centuries. Musical Scores]. Kyiv [in Ukrainian].

3. Kornii, L. (2019). Dzhereloznavstvo istorii ukrainskoi muzychnoi kultury [Source Studies of the History of Ukrainian Musical Culture]. Kyiv [in Ukrainian].

4. Kornii, L. 1996–2001. Istoriia ukrainskoi muzyky [History of Ukrainian Music] : in 3 parts. Kyiv ; Kharkiv ; New York [in Ukrainian].

5. Kornii, L. (2024). Ukrainska shkilna drama epokhy Baroko: spetsyfika i dramaturhichna rol muzychnoho komponenta [Ukrainian School Drama of the Baroque Era: Specific Features and the Dramaturgical Role of the Musical Component]. Lviv [in Ukrainian].

6. Kornii, L. (1993). Ukrainska shkilna drama i dukhovna muzyka KhVII – pershoi polovyny KhVIII st. Ukrainian School Drama and Sacred Music of the 17th – first Half of the 18th Century [Ukrainian school drama and sacred music of the 17th – first half of the 18th centuries]. Kyiv [in Ukrainian].

7. Kornii, L., Siuta, B. (2014). Ukrainian Musical Culture: A View through the Centuries [Ukrainian Musical Culture. A Look Through the Ages]. Kyiv [in Ukrainian].

8. Nietzsche, Fr. (2022). Narodzhennia trahedii. Nevchasni mirkuvannia I–IV [The Birth of Tragedy; Untimely Meditations I–IV]. Translated from German by Kateryna Kotiuk and Oleh Feshovets. Lviv [in Ukrainian].

9. Riezanov, V. (1926). Drama ukrainska: Starovynnyi teatr ukrainskyi [Ukrainian Drama: The Ancient Ukrainian Theatre]. Kyiv, 1 [in Ukrainian].

10. Syrotynska, N. (2013). “Prosfonyma” Lvivskoho bratstva ta ii prochytannia v konteksti sakralnoi hymnohrafii [Prosphonima of the Lviv Brotherhood and Its Interpretation in the Context of Sacred Hymnography]. *Prosphonima: Text and Context*. Lviv, 4, 52–65 [in Ukrainian].

11. Chekan, Yu. (2024). Svit, kotryi naspravdi ye… Opernyi teatr v infrastrukturi muzychnoho zhyttia [The World That Truly Exists… Opera Theatre within the Infrastructure of Musical Life]. Lviv [in Ukrainian].

12. Charnetskyi, S. (2014). Istoriia ukrainskoho teatru v Halychyni. Narysy, statti, materialy [History of Ukrainian theater in Galicia. Essays, articles, materials] / uporiad. B. Kozak, R. Lavrentii, R. Pylypchuk. Lviv [in Ukrainian].

13. Tsyhanyk, M., Berest, R. (2025). Transformatsiia ukrainskoi natsionalnoi idei v diialnosti ukrainskykh natsionalnykh kolektyviv vid Kniazhykh chasiv do pochatku KhKh stolittia [Transformation of the Ukrainian national idea in the activities of Ukrainian national collectives from the Princely times to the beginning of the 20th century]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriia : Mystetstvoznavstvo*. Lviv, 27, 232–244 [in Ukrainian].

14. Tsyhanyk, M., Bilovus, H. (2025). Kulturno-mystetski vymiry pochatku tretoho tysiacholittia: khronika naukovoi podii [Cultural and artistic dimensions of the beginning of the third millennium: a chronicle of a scientific event]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriia : Mystetstvoznavstvo.* Lviv, 26, 344–349 [in Ukrainian].

15. Harbuziuk, M., Lavrentii, R., Rosa-Lavrentii, S., Roy, U., Tsyhanyk, M. (2024). Establishment and Development of University Theatre Studies in Ukraine: History and Present Time. *Herança – History, Heritage and Culture journal*, 7, 1, 154–164 [in English].

UKRAINIAN DRAMA OF THE 17TH CENTURY: FROM SCHOLARLY INTERPRETATION TO STAGE REVIVAL (BASED ON LIDIIA KORNII'S MONOGRAPH "UKRAINIAN SCHOOL DRAMA OF THE BAROQUE ERA")

Nataliia SYROTYNSKA

Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Musicology and Choral Art,
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 79005
e-mail: nsyrotynska@gmail.com

The article examines the significance of Lydia Kornii's monograph Ukrainian School Drama of the Baroque Era: Specifics and Dramatic Role of the Musical Component as the culmination of many years of research devoted to Ukrainian musical and dramatic culture of the 17th and first half of the 18th centuries. The publication is a thoroughly updated version of her 1993 work and significantly expands the understanding of school drama as a synthetic cultural phenomenon in which music played a decisive dramaturgical and meaning-creating role. The functioning of the musical component in Ukrainian school drama is studied through the prism of the history of sacred music, educational practices, poetics, and rhetoric of the early modern period. L. Korniy convincingly argues that the formation of school drama in Ukraine was closely linked to the adaptation of the "Latin" educational model. Particular attention is paid to defining the role of monodic singing, cantatas, the part-singing tradition, and spiritual songs as sources of musical material in school dramas. Several types of musical remarks are analyzed, allowing us to reconstruct the sound of the performances and trace the dramaturgical functions of music-from the creation of symbolic contrasts to the formation of emotional tension and characterization. The choir plays a significant role in this process,

which, in the spirit of ancient tradition, is an active participant in the action. The publications of Volodymyr Rezanov, whose scientific work formed the basis for the analysis of the drama genre in Ukraine, and the contribution of L. Korniy, which significantly expands previous approaches, are considered. The musicologist focuses not only on textual or genre-stylistic analysis, but also on the study of compositional, melodic-rhythmic, and semantic aspects of musical numbers in dramatic works. *Methodology.* The research uses source studies, historical, music-theoretical, and cultural studies methods. *Scientific novelty*. Thanks to the research, attention is focused on the 1674 drama "About Alexei, Man of God," considered in a broader European context-from medieval hagiography and Jesuit theater to the opera tradition of the 17th century. Emphasis is placed on the premiere of the drama at the Ivan Franko National University of Lviv on December 2, 2025, which opens up prospects for the revival of Ukrainian Baroque drama in today's educational and cultural space.

Keywords: Lydia Kornii, Vasyl Slipak, school Baroque drama, irmoloy singing, cantatas, part singing, theater, Ukrainian music, Ukrainian culture.

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

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 28. С. 45–55
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 28. P. 45–55

УДК 78.071.1.036(477)"199"+78.071.2(477)
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.28.2026.45-55

ВІН БУВ ПЕРШИМ. ВАСИЛЬ СЛІПАК ТА ДЕЯКІ ТЕНДЕНЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ ЗЛАМУ XX–XXI СТ.

Юрій ЧЕКАН

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1501-1592
Український католицький університет,
кафедра культурології,
вул. Козельницька, 2а, Львів, Україна, 79026
e-mail: chekan@ucu.edu.ua

Крізь призму концепції "інтонаційного образу світу" досліджено камерну творчість видатного українського композитора Олександра Козаренка 90-х років минулого століття. Поворотним пунктом у науковій рефлексії автора, що спирається на матеріали автоетнографічного характеру, постає жанрово-інтонаційний, композиційний та драматургічний аналіз камерної кантати О. Козаренка "П'єро мертвопетлює" (1993–1994) на вірші Михайля Семенка. Цей твір визначено як магістральний для розуміння еволюції композитора. Виокремлено основні параметри композиторського стилю камерної музики О. Козаренка 90-х років: композиційний мініатюризм і мозаїчність форми, скорботно-рефлективне емоційне забарвлення, а також діалектичне поєднання очуднених авторською інтерпретацією класико-романтичних лексем із модерновими техніками (алеаторика, мінімалізм). Доведено, що філігранна робота з різностильовими моделями та ефект іронічного відсторонення дають підстави визначити естетику композитора як постмодерністський романтизм. Особливу увагу приділено фігурі контртенора Василя Сліпака, чий вокальний і акторський феномен забезпечив тріумф прем'єри "П'єро мертвопетлює". Доведення цієї тези керується матеріалами тогочасної преси (музично-критичні відгуки представників різних поколінь українських музикознавців). На основі аналізу історичного контексту 90-х років минулого століття обґрунтовано дві визначальні тенденції в українській музичній культурі, стимульовані виконавством В. Сліпака. Перша полягає в індивідуалізації неординарних камерних складів як "простору свободи", що надавав можливості молодим митцям 90-х для творчих експериментів (типологічно ця тенденція пов'язана з діяльністю та пошуками представників школи "Київського авангарду"). Друга маркує зародження в Україні засад історично поінформованого виконавства барокової музики, де В. Сліпак був першопрохідцем.

Ключові слова: інтонаційний образ світу, жанр, стиль, камерна кантата, постмодернізм, історично поінформоване виконавство.

Світлій пам'яті Олександра Козаренка

Постановка проблеми. Аналіз зв'язків композиторської творчості та виконавства передбачає кілька векторів наукового пошуку. Одним із можливих

© Чекан Юрій, 2026

є з'ясування впливу особистості та технічних можливостей виконавця на формування та реалізацію композиторського задуму. Саме таким є співвідношення одного з основних творів Олександра Козаренка (камерної кантати "П'єро мертвопетлює") та творчості Василя Сліпака. Зважаючи на особисті враження від київської прем'єри твору (1994) та скоординувавши матеріали саморефлексії з критичними текстами сучасників і детальним аналізом партитури, можна вийти на ширші узагальнення щодо ролі В. Сліпака для розвитку української музики 90-х років XX ст.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Багатогранну творчість Олександра Козаренка системно проаналізовано у низці статей та монографії Ольги Коменди, яка розглядає життєтворчість музиканта як приклад універсальної творчої особистості. Камерній кантаті "П'єро мертвопетлює" присвячено компаративне дослідження Марти Галаджун, де порівнюються підходи до втілення образу П'єро Олександром Козаренком та Арнольдом Шонбергом [2]. Публікації про Василя Сліпака є переважно публіцистичними [1; 3; 5].

Мета наукового дослідження – систематизація інформації, наявної у зазначених джерелах, у поєднанні з елементами автоетнографії (власними спогадами та рефлексіями) та багатоаспектним аналізом нотної партитури дає можливість з'ясувати деякі тенденції розвитку української музики останнього десятиріччя XX ст., зумовлені творчістю Василя Сліпака.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Розпочну з особистого спогаду.

На одному з молодіжних київських фестивалів сучасної музики на початку 90-х було виконано Чакона для оркестру Олександра Козаренка. Твір мені не сподобався, здався еклектичним та вторинним, якимось дивним коктейлем із Ріхарда Вагнера та Марка Мінкова. Такий собі passus duriusculus пісні "Не отрекаются, любя" у пізньоромантичній оркестровці та ще й з неодноразово процитованим лейтмотивом долі з "Персня нібелунгів". Такі перші враження є дуже небезпечними для критика, адже формують певну установку сприйняття, створюють хибну систему координат. Наступні сприйняття музики вже "оціненого" за помилковими критеріями композитора можуть бути неабияк скориговані дефектом отієї першої зустрічі. На щастя, в історії моїх стосунків із музикою Олександра Козаренка все склалося по-іншому. Трохи згодом я по-справжньому відкрив для себе цього видатного українського композитора, тендітний та провокативний світ його музики, зітканої з алюзій та відображень, рефлексій та прозрінь. І завдячую цим я саме Василеві Сліпакові, який дав концертне життя козаренківській камерній кантаті для голосу та інструментального ансамблю на вірші Михайля Семенка "П'єро мертвопетлює" (1993–1994) [1]. Саме цей твір перетворив у слухацькій уяві "одного з ряду молодшої генерації українських композиторів" на "одного-єдиного", наочно вирізнивши неповторні риси його індивідуального інтонаційного образу світу. І твори, що з'явилися після "П'єро", – "Chanson triste" для органа та струнних (1994), "Дон Жуан з Коломиї" (1994), "Romanz" (1995) – поглиблюють та уточнюють ті параметри, що вперше системно були виявлені у названій камерній кантаті.

Водночас “П’єро” змушує по-новому вслухатися у композиції минулих років. Адже відомо, що кожний підсумковий твір по-своєму окреслює магістральний шлях композитора, переорієнтовує наш слух, висвітлюючи приховану до того логіку процесу творчого розвитку. Щодо Олександра Козаренка, ця аксіома дістала яскравого підтвердження. Так, балет-інсталяцію “Дон Жуан з Коломиї” скомпоновано з трьох творів, два з яких написані раніше, до “П’єро”. Це “Інвенції” для чотирьох мелодичних інструментів (1989) та “Concerto rutheno” для камерного складу та фортепіано (1991). І в новому контексті три твори (третій – “Оро” для ансамблю ударних (1994)) постали органічними складовими одного цілого, що зумовлено, на наш погляд, цілісністю індивідуального інтонаційного образу світу, який втілений у драматургії “складеного” твору.

Нарешті, “П’єро” – це щасливе поєднання світовідчуття композитора з надзвичайно точними та об’ємними метафорами поезії Михайля Семенка. Іншими словами, неповторну інтонацію, оригінальний інтонаційний образ світу Олександра Козаренка можна осягнути через імпульси, що йдуть від поезій видатного українського футуриста [4].

“Мій світ – у тонкій мініатюрі” – ось перша координата художнього світу композитора 90-х років, втіленого у творах розглядуваної жанрової сфери, а почасти – і всієї його творчості. У його музиці майже немає монументальних форм та грандіозних виконавських складів, навпаки, тут домінують камерна спрямованість та композиційний мініатюризм. Крупна ж форма складається з мініатюр (“П’ять весільних ладкань з Покуття” (1992), “Епістоли” (1991), “П’єро мертвопетлює”). У цьому можна вбачати і вияв характерних тенденцій ХХ ст., і певну ретроспективність (орієнтацію на романтизм із домінуючою ідеєю циклізації мініатюр). Та найважливішим, певно, є відображення калейдоскопічності, мозаїчності сучасного образу світу. Ціле тут складається з фрагментів, кожен із яких – мікрокосм й водночас кожний мікрокосм – зі своєю організацією простору та часу – органічна складова загального образу світу.

Так скомпоновано, наприклад, балет “Дон Жуан з Коломиї” за мотивами “Венери в хутрах” Леопольда Захер-Мазоха. Втім, літературне першоджерело тут – не більше, ніж одна з можливих сюжетних конкретизацій. Сутність балету як музичного явища – в інтонаційній концепції, яка об’єднує три різні за просторово-часовими та смисловими параметрами, тобто відмінні за виконавськими складами, тематичними джерелами, фактурно-композиційними характеристиками твори, підкоряючи їх ідеї сонатності з типовим образно-емоційним протиставленням: динаміка / лірика; зовнішнє/внутрішнє; моторне/кантиленне.

Перша частина (“Оро”) побудована на так званому “македонському” ритмі (12/8 з акцентами на 1, 4, 6, 8, 10 долі), який і є головною інтонаційною ідеєю розділу. Динаміка устремління, енергія руху – ось образно-емоційний зміст цієї музики; таке смислове наповнення традиційно властиве головним темам сонати.

Функції побічної беруть на себе “Інвенції” з їхнім концентрованим мелодизмом, варіантним розвитком матеріалу, імпровізаційністю (у першій
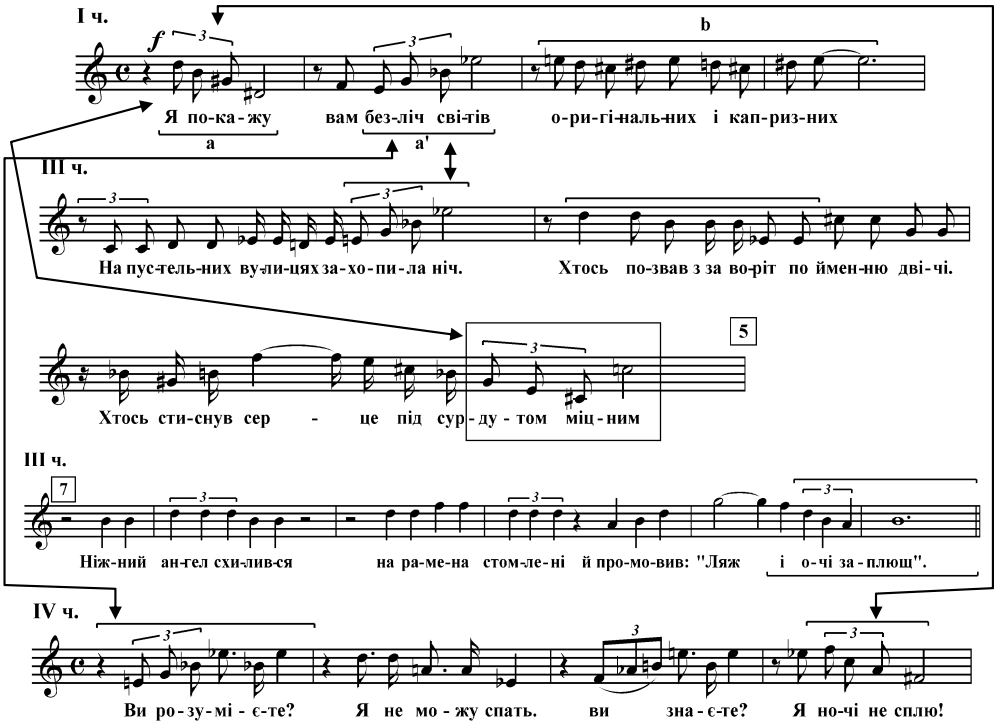
інвенції) та вишуканою поліфонічно-лінеарною технікою (у другій інвенції). Тут також не можна не зауважити паралелей із типовими амплуа побічних: ніжна, спокійна, пасторальна, пісенно-танцювальна, пристрасна, споглядальна, м'яко-скерцозна, вишукана, простодушно-наївна. Своєрідною дзеркальною репризою до перших двох творів є "Concerto rutheno". Тут напрям руху – зворотний: від романтично-романсової імпровізаційності (з блискуче переданим колоритом австрійської галицької провінції) до сповненої моторної енергії коломийковості з елементами чардашу (також своєрідний "знак" австро-угорської культури, натяк на Захер-Мазоха – австрійського письменника, що походив з України).

Отже, мініатюризм та мозаїчність є першим параметром і просторової, і часової організації інтонаційного образу світу розглядуваних творів Олександра Козаренка.

Орієнтиром наступного параметра конфігурації інтонаційного образу світу Олександра Козаренка може бути такий рядок Михайля Семенка: "І кожна моя дрібниця – трагедія". Дійсно, твори композитора позбавлені демонстративного оптимізму та декларативної патетики. Їхня образно-емоційна палітра витончена, сповнена суму, скорботності, ностальгії, часом – трагічної експресії та невимовної туги. Композитора ніби не цікавить навколишнє, зовнішні реалії сьогодення, бурхливі та динамічні. Він уникає прямих алюзій та паралелей – тематичних, звукових; його світ – світ рефлексії, сфера внутрішнього, потаємного. Цей момент також можна витлумачити по-різному: як відверту орієнтацію на романтиків з їхньою "світовою скорботою", роздвоєністю героя, увагою до найтонших душевних порухів; але тут є і ясно відчутний резонанс із трагічною самотністю людини у сучасному технократичному світі, загубленістю особистості у лабіринтах міст-монстрів, тотальною відчуженістю суспільства, загальною емоційною глухотою, збайдужілістю. Чи не тому так тужливо звучать "П'ять весільних ладкань з Покуття"? Чи не тому темою "Romanza" для кларнета, віолончелі, труби та фортепіано стали банальні, зате вічні інтонації зітхання-стогону, що звучать на фоні містично-інфернальних постукувань кришки роялю? Чи не тому композиційна ідея Другої інвенції – заповнення всього звукового простору інтонаціями плачу – продовжується у традиційно сі-мінорній "Chanson triste" пам'яті Вітольда Лютославського: скорботна мелодична поспівка струнних тут переходить до органа, а органний кластер "присвоюється" струнними?

У цьому ж емоційному ключі створено камерну кантату "П'єро мертвопетлює" – гімн самотності та рефлексії. Перша частина ("Я покажу вам безліч світів…") виконує функції інтради (див. рисунок).

Інтонаційна колізія тут – типова для класицистських симфонічних тем: діалектика імперативного та ліричного. Цей комплекс, очуднений суб'єктивним прочитанням, є основою тематичної організації всього твору. Розглянемо цю тему детальніше.



Фрагмент 1-ї частини “П’єро мертвопетлює”

Інтонаційна генеза перших двох мотивів (а, а’) сягає фанфарних витоків. Свідчення цього, крім фактурно-динамічних (одноголосся, *f*) та композиційних ознак (початок твору), – суто мелодичні характеристики: рух по звуках тризвуку (акорду) та ямбічний характер мотиву (тріоль як передікт до половинної тривалості). Другий мотив є оберненням першого; у ньому чітко простежується висхідна ямбічна кварта – типова ознака фанфарної інтонації. Все це – вияв імперативного характеру першої половини теми, у генетичній пам’яті якої – численні відголоски так званих “мангеймських ракет” та їх переінтонування у творах класиків – від “Прощальної симфонії” Гайдна до фортепіанних сонат та симфоній Бетховена. Водночас інтонаційний профіль розглядуваних мотивів загострено (рух по звуках тризвуку зі зменшеною квінтою та зменшеною октавою: *gis-d; dis-d; e-b; e-es*), а позірний енгармонізм двох опорних звуків, що завершують кожен мотив (*dis* та *es*) в реальному інтонуванні людського голосу, має свою зонну природу: *dis* інтонується з тенденцією до підвищення (оскільки є увідним тоном до *e*, що є опорним звуком наступного мотиву), а *es*, до якого йде мелодичний рух у другому мотиві – з тенденцією до пониження (“недотягнута” до чистої октави зменшена октава; виникле напруження частково розв’язується з початком наступної фрази, що починається з *e*).

Друга половина теми (в) має не імперативну, а ліричну інтонаційну генезу. Крім композиційних ознак (фраза як фаза мелодичного руху), свідчення

цього – будова мелодичного профілю. Він базується на плавному посекундовому русі з концентрацією на різнотонних інтонаціях (*cis-d; dis-e*); втім, загальна кантиленність, традиційно властива ліричному тематизму, поєднується з певною невизначеністю центрального опорного тону (*d* чи *e*?), що створює відчуття непевності та хисткості.

Отож уже перша тема, що виконує інтрадну функцію, використовуючи трансформовані лексикою сучасної академічної музики знаки класицистичної епохи, створює відчутя напруженої невизначеності, особистісної рефлексивності, внутрішньої драматичності.

Друга частина (на текст зображально-футуристичного "Вірша") алеаторичними засобами передає звукову картину велелюдного міста, сповненого руху, механізмів, постатей, проте абсолютно байдужого до особистості, "зовнішнього" щодо неї. Підтвердження сказаному – відсутність тематичних у традиційному сенсі слова утворень: тут домінують звукозображальні моменти (глісандо, трелі, сипіння, сичання, вигуки), партія соліста ("пошепки") також не має чітко фіксованої висоти.

У третій частині ("На помістку другого поверху" зі збірки "Bloc-notes") експонуються ірреальні світи, що виникають в уяві ліричного героя – жахливо-гротескний, фантастичний та безтілесно-ідеальний. Для кожного з них композитор знаходить інтонаційний еквівалент (тут використовують типові лексеми романтичної генези: ритмоінтонація кроку, ірреальне тремоло, цілотонова гама, безобертонові флажолети тощо); конструктивна ж єдність частини зумовлена зв'язками всього тематизму (і рельєфних, і фонових пластів) з матеріалом першої частини. Експозиція світу "реального" (II ч.) протиставлена експозиції "світів уяви" (III ч.). Наслідок цього – кульмінація (IV ч. – "Я сам" – у композиційно-тематичному плані – реприза), емоційний вибух, апологія самотності. Останній розділ ("Ми прийшли до останнього пункту") – кода-епілог, що завершується одвічним питанням...

Отже, вступ–дві експозиції–кульмінація–епілог. Кожен розділ – це самостійна мініатюра, що дає свій ракурс, проєкцію того ж самого емоційного стану – трагічної роздвоєності та самотності (тобто часовий вимір інтонаційного образу світу, так само, як і просторовий, є мозаїчним). Одним із власне інтонаційних виявів цього є два тембри голосу соліста – контртенора Василя Сліпака, з розрахунком на вокальні можливості якого твір і писався: кантилена – у високому сопрановому регістрі, а шепіт, мовні інтонації – у баритоновій теситурі. Водночас єдність тематизму ніби свідчить, що вся "безліч світів – оригінальних і капризних" – результат уяви ліричного героя. Тобто у "П'єро" маємо романтичну концепцію світу. Очевидно, що у кантаті зазначені традиції переосмислені з погляду сьогоднішнього дня, і це поєднання очуднених сучасними технічними засобами (ладовими, артикуляційними тощо) класико-романтичних лексем, які створюють специфічну мозаїчну просторово-часову конфігурацію, та скорботно-рефлективне емоційно-смислове забарвлення цілого, які формують унікальну конфігурацію інтонаційного образу світу кантати.

"Дух мій в захопленні можливостей футурних, і в крові безліч архаїчних атавіз", – дещо іронічно писав Михайль Семенко. Серед цих "атавіз"

– і “я зостаюсь романтиком”, і “моє серце прагне неіснуючих квітів”, і “в мені твориться світ”. Так і Олександр Козаренко “зостається романтиком” у наш час, адже трагічне світовідчуття, мініатюризм, роздвоєність, інтерес до внутрішнього світу, міцна опора на фольклор – риси явно романтичні. Тому він і прагне “неіснуючих квітів”.

Однак, коли “твориться світ”, вони поєднуються з “можливостями футурними”: у технічному арсеналі композитора – всі досягнення ХХ ст.: від алеаторики до мінімалізму; світовідчуття його зумовлене нашим часом; серед найважливіших ознак його стилю – філігранна робота з найрізноманітнішими моделями – фольклорними, бароковими, класицистичними, романтичними і навіть попсово-масовими. Звідси логіка і конструктивність мислення, що приховуються за зовні імпровізаційними, емоційно бурхливими звучаннями. Така дистанційованість від моделі надає інтонаційному образу світу, створеному Олександром Козаренком, ще одного смислового обертону – іронічного відсторонення. А це вже риса тільки нашого, постмодерністського часу.

Отже, камерна кантата “П’єро мертвопетлює” на вірші Михайля Семенка стала поворотним твором у творчості Олександра Козаренка, насамперед, завдяки унікальному контратенору та акторській харизмі Василя Сліпака, який, тоді студент-першокурсник, стрімко увірвався до музичного життя України. Пригадую, як на київській прем’єрі “П’єро...”[1] у невеликому залі Будинку вчених Сліпак – високий, довгорукий (це враження підсилювалось закороткими рукавами фрака), з обличчям, одна сторона якого була загримована білим, вразив точністю втілення отого образу ляльки, який, користуючись словами Козаренка, можна зрозуміти як символ маленької людини, що “опинилася в скрутних життєвих обставинах. Людина втратила свою самодостатність та самоцінність. Вона перетворилася на ляльку, якою керують ляльководи”[2]. Образ, втілений Сліпаком, дуже точно і тонко передавав трагізм отієї шизофренічної розірваної свідомості, одинокості унікального Митця у байдуже-урбанізованому світі, унікального поєднання внутрішнього жаху та неподоланної сили.

Мимоволі згадувались рядки того ж Семенка:

І коли встануть всі звірі й люди,
І коли кинуться всі предки й вороги, –
Я розстебну свої закривавлені груди
І покажу, скільки в мене снаги!

Сліпак співав контртенором, а рецитував баритоном; застигла біла маска П’єро змінювалась живим рум’янцем та багатою мімікою його alter ego; жестикуляція великих та сильних рук додавала необхідних візуальних акцентів – то безсило спадаючих, то енергійних, потужних, вольових...

Не дивно, що публіка була у захваті (небагато камерних концертів сучасної академічної музики можуть похвалитися виконанням твору на біс), а критика писала, зокрема, таке:

[1] Уперше кантату було виконано у Львові у 1994 р.

[2] З інтерв’ю Марти Галаджун 10 березня 2014 р. Цит. за [2, с.42].

"...подія все ж таки сталася – відбулася прем'єра нового твору молодого, але вже відомого композитора Олександра Козаренка, камерної кантати «П'єро мертвопетлює» на вірші Михайля Семенка. Вимоглива музикознавча еліта зазначила, що твір цей безперечно виділяється навіть на фоні досить різнобарвної панорами представлених новітніх опусів українських і закордонних композиторів молодшої генерації. Ну а слухачі аплодисментами запросили камерний оркестр «ARCHI» під керуванням Ігоря Андрієвського та соліста Василя Сліпака виконати кантату ще раз «на біс»" [1].

Вимоглива Марія Загайкевич у відгуку, надрукованому у тижневику "Культура і життя", наголосила: "Серед приємних несподіванок і справжніх відкриттів фестивалю слід назвати камерну кантату молодого композитора О. Козаренка «П'єро мертвопетлює». Складові її успіху – органічне поєднання наповнених філософським змістом віршів поета-футуриста М. Семенка, проникливо ліричної і водночас сповненої драматичної наснаги музики, близької за настроєм і стилем до «Місячного П'єро» А. Шенберга. Сприяв цьому і спів молодого В. Сліпака, володаря унікального за тембром голосу – контратенора" [3].

Ірина Сікорська на шпальтах "Правди України" підкреслила оригінальність та талановитість твору, зазначивши, що "Успіху кантати в значній мірі сприяв виконавець – студент І курсу Львівської консерваторії В. Сліпак, володар контратенора <…>, а також неабиякий драматичнй актор" [5].

Цитування захоплених відгуків преси легко продовжити, можна згадати не менш успішні виконання "П'єро мертвопетлює" у Львові, Одесі (на фестивалі "Два дні і дві ночі нової музики") чи Кракові (на фестивалі "Дні музики краківських композиторів"), однак перегорнемо сторінку і спробуємо відрефлектувати, принаймні, дві тенденції української музики, одним з важливих імпульсів якої стало це вікопомне виконання.

Перша тенденція є очевидною. Відкривши для себе унікальний голос, українські композитори стали звертатись до цього ресурсу у своїх творах, залучали Василя Сліпака до їх виконання. Так, цитату зі "Страстей за Матвієм" Баха, що звучить в оркестровій композиції Ігоря Щербакова "Арія Пассіоне" замість Ольги Пасічник у Львові співав Василь Сліпак; він взяв участь й у виконанні містерії "Супраментальний сон" Віктора Степурка для контратенора, баритона та хору. Зрозуміло, що партія контратенора була розрахована саме на унікальний голос Василя Сліпака.

Чи не найпоказовіший приклад активізації композиторської творчості "з прицілом" на виконавські можливості Сліпака – твір київської композиторки, соучениці О. Козаренка в аспірантурі по класу Мирослава Скорика Марини Денисенко "Три фрагменти зі старовинної сюїти" для камерного ансамблю на слова французького поета доби бароко Жоашена дю Белле для кларнета, фагота, фортепіано та контратенора. Твір присвячено Василеві Сліпаку, отже, створювалася друга редакція твору після прем'єри козаренківського "П'єро...". Не вдаючись до аналізу "Трьох фрагментів", зазначу, що однією з родзинок цього твору є його унікальний виконавський склад. Два дерев'яні духові, рояль і контратенор створюють фонічний простір,

що дає можливість втілити особливості вибагливої поетики представника французької Плеяди.

Загалом тенденція до індивідуалізації камерних виконавських складів, яку спостерігаємо у згаданих творах Олександра Козаренка та Марини Денисенко, пов'язаних з іменем Василя Сліпака, є дуже показовою в контексті музики другої половини XX – початку XXI ст. Дозволю собі одну, можливо, недостатньо очевидну паралель – з діяльністю композиторів так званого "Київського авангарду". Загальновідомо, що ця група, що складалась з учнів Бориса Лятошинського, до якої входили такі митці, як Валерій Годзяцький, Леонід Грабовський, Валентин Сильвестров, Володимир Загорцев, існувала недовго, однак стала важливим орієнтиром для прийдешніх композиторських поколінь. Оволодіння забороненими в радянському союзі композиторськими техніками згадані митці поєднували з активними творчими пошуками, прагнучи звільнитись від соцреалістичної стилістики, ретроспективно орієнтованої на музику російських народників, іншими словами, симфонічну школу 60–80 років XIX ст. Тобто йшлося про орієнтацію на сучасний європейський досвід. Обидва згадані слова – "сучасний" та "європейський" – були небажаними в СРСР, а практики, що відкриваються за ними – табуйованими. Зрозуміло, що такий вектор розвитку, м'яко кажучи, не відповідав ідеологічним установкам тодішньої Спілки композиторів. Як наслідок, доступ до великих виконавських колективів для київських авангардистів був закритий. Реалізувались вони в камерних виконавських складах, щоразу обираючи незвичне, оригінальне, небанальне поєднання інструментів: читець, дві труби, тромбон та ударні у "Маргіналіях до Гайсенбюттеля"; сопрано, арфа, гітара, челеста та дзвони у "Епітафії"; тенор, флейта-пікколо, фагот та ксилофон у циклі "Із японських хокку" Леоніда Грабовського тощо[3]. Аналогія до процесів початку 90-х очевидна. Можливо, ідеологічна цензура вже втратила певні позиції, однак об'єктом експерименту та руху до європейських орієнтирів для молодих митців залишалася саме музика для неординарних камерних складів. Тому основні програми Міжнародного форуму музики молодих були переважно камерними, а в "дорослих" фестивалях молоді віддавали переважно камерні концерти. Молоді композитори експериментували, шукали своїх шляхів – і голос Василя Сліпака тут виявився незамінним, він став одним з важливих чинників подолання усталених стереотипів, накинутих ідеологічних обмежень та унормованих стилістичних рішень.

Друга тенденція, яку варто зазначити, пов'язана не з композиторською творчістю, а з цариною виконавського мистецтва, що є чи не визначальною складовою музичного життя. В репертуарі Сліпака-контратенора була дещиця барокової музики. Нагадаю, зокрема, про концерт з творів Джуліо Каччіні у червні 1995 р. чи виконання трьох партій (Відьмака, Духа Меркурія та Юнги) в опері "Дідона та Еней" Генрі Персела у Львівському органному залі у грудні

[3] Детальніше див. [6].

того ж року. На перший погляд, перелік невеликий. Однак тут важливішою є не кількість, а нова якість виконання.

“Дідона...” чи не вперше в Україні була виконана в автентичній манері. Так українське виконавське мистецтво долучилось до загальноєвропейського руху історично поінформованого виконавства. Це сьогодні важко здивувати публіку аутентичними постановками барокових опер; це сьогодні українські контртенори – Юрій Міненко, Ігор Іщак, Максим Ротарь, Михайло Брунський, Роман Меліш, Дмитро Запорожан – виступають в Україні та за її межами. В середині 90-х років ХХ ст. відомостей про історично поінформоване виконавство, практики такого виконавства та відповідних традицій в Україні було обмаль. І одним із перших, хто торував цей шлях, був Василь Сліпак.

Висновки. Завершити хочу знову ж таки особистим спогадом. 29 червня 2016 р. я приїхав до Львова читати лекцію “Музика та імперська ідеологія”. Цей запис є в Ютубі. Перед початком довідався про загибель Василя Сліпака. Лекцію, звичайно, почав з хвилини мовчання. І ця тиша була якоюсь зяючою. Здавалось, відкрилась чорна діра, якась жахлива пустка. Ніщо не зможе її заповнити. Закрити – так, заповнити – ні. Проте в наших силах пам’ятати. Пам’ятати, що він був першим.

Список використаної літератури та джерел

1. Бєлосвєтова І. Маленькі відкриття камерного концерту. *Україна молода*. 1994. 21 жовтня.

2. Галаджун М. Модифікація образу П’єро у циклічних вокальних творах А. Шонберга та О. Козаренка. *Київське музикознавство*. 2014. Вип. 49. С. 38–46.

3. Загайкевич М. “Київ Музик Фест ”94”: здобутки і втрати. *Культура і життя*. 1994. 5 листопада.

4. Семенко М. Вибрані твори / упоряд. А. Біла. Київ : Смолоскип, 2010. 688 с.

5. Сікорська І. П’ятий “Фест” – це подія. *Правда України*. 1994. 20 жовтня.

6. Чекан Ю. Камерна музика “Київського авангарду” 60-х. *Київський авангард: антологія камерної музики*. Київ : Музична Україна, 2020. С. 5–9.

References

1. Belosvetova, I. (1994). Malenki vidkryttia kamernoho kontsertu [Small discoveries of a chamber concert]. *Ukraina moloda*, 21 October [in Ukrainian].

2. Haladzhun, M. (2014). Modyfikatsiia obrazu Pierro u tsyklichnykh vokalnykh tvorakh A. Shonberha ta O. Kozarenka [Modification of the image of Pierrot in cyclic vocal works by A. Schoenberg and O. Kozarenko]. *Kyivske muzykoznavstvo*, 49, 38–46 [in Ukrainian].

3. Zahaikevych, M. (1994). “Kyiv Muzyk Fest’94”: zdobutky i vtraty [“Kyiv Music Fest “94”: achievements and losses]. *Kultura i zhyttia*, 5 November [in Ukrainian].

4. Semenko, M. (2010). *Vybrani tvory* [Selected works]. Edited by A. Bila. Kyiv : Smoloskyp [in Ukrainian].

5. Sikors’ka, I. (1994). Pyatyy “Fest” – tze podija [The fifth “Fest” is an event]. *Pravda Ukrainy*, 20 October [in Ukrainian].

6. Chekan, Yu. (2020). Kamerna muzyka “Kyivskoho avanhardu” 60-kh [Chamber music of the “Kyiv Avant-Garde” of the 60s]. *Kyivskyi avanhard: antolohiia kamernoi muzyky* [Kyiv avant-garde: anthology of chamber music]. Kyiv : Muzychna Ukraina, 5–9 [in Ukrainian].

HE WAS THE FIRST. VASYL SLIPAK AND SOME TRENDS IN UKRAINIAN MUSIC AT THE TURN OF THE 20TH AND 21ST CENTURIES

Yurii CHEKAN

Ukrainian Catholic University,
Department of Cultural Studies,
2a Kozelnytska Str., Lviv, Ukraine, 79026
e-mail: chekan@ucu.edu.ua

The study addresses the relationship between a composer's vision and a performer's technical capabilities, focusing on Olexander Kozarenko's chamber cantata "Pierrot Mertevopetliuye" and the vocal artistry of Vasyl Slipak. Utilizing autoethnography, critical reception analysis, and musical score analysis, this study evaluates Slipak's role in shaping Ukrainian academic music during the 1990s. This article aims to systematize existing source material and perform a multi-faceted analysis of Kozarenko's score to identify key trends in late 20th-century Ukrainian music driven by Slipak's vocal and dramatic contributions. Kozarenko's Pierrot Mertevopetliuye (1993–1994), set to poems by futurist Mykhailo Semenko, marked a turning point in the composer's trajectory. Slipak's unique countertenor voice inspired a distinctive structural model: 1) Miniaturism and Mosaicism: The work relies on a fragmented, modern worldview where individual miniatures form a larger narrative (exemplified by the balance between the classical/imperative Intrada and internal, reflective parts); 2) Thematic and Vocal Duality: Slipak executed high, cantilena passages in a countertenor range and spoken/whispered passages in a baritone tessitura, creating a poignant contrast between internal tragedy and mechanical urban reality. Slipak's performance catalyzed two major trends in Ukrainian music: 1) Customized Chamber Ensembles: Slipak's voice motivated contemporary composers (including Ihor Shcherbakov, Viktor Stepurko, and Maryna Denysenko) to write for non-standard chamber instrumentation, echoing the experimental ethos of the 1960s "Kyiv Avant-Garde"; 2) Historically Informed Performance: Slipak was among the pioneers of authentic baroque performance practice in Ukraine (e.g., Purcell's *Dido and Aeneas* in 1995), paving the way for future generations of Ukrainian countertenors. Vasyl Slipak was a vital catalyst for 1990s Ukrainian music. His extraordinary vocal capabilities and dramatic charisma not only redefined Kozarenko's artistic voice, but also advanced historical performance practices and experimental chamber music in Ukraine.

Keywords: intonational image of the world, genre, style, chamber cantata, postmodernism, historically informed performance.

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

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 28. С. 56–64
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 28. P. 56–64

УДК 78.071.1(477):78.036
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.28.2026.56-64

УКРАЇНСЬКА РЕЦЕПЦІЯ ЖАНРУ МАЗУРКИ В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ САЛОННОЇ КУЛЬТУРИ

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

Статтю присвячено одному з найбільш популярних жанрів XIX ст. – фортепіанній мазурці. Незважаючи на польське походження танцю мазурки та його адаптацію в європейському міському середовищі як інструментальної мініатюри, жанр мазурки у творчості українських композиторів пройшов еволюцію від типової салонної п'єси для домашнього музикування у першій половині XIX ст. до витонченої мініатюри з майстерно інкрустованими елементами національного характеру у другій половині століття, що надало їй виразно національних інтонаційних та метроритмічних рис. Утім, цей жанр доповнив пласт української музики XIX ст., на основі якого формувалися засади національної музичної мови. Об'єктом аналізу цього дослідження стали мазурки композитора з Чернігівщини Олександра Лизогуба, написані у 20–30-х роках XIX ст., а також мазурка буковинської композиторки Емілії Мікуліч і мазурка Миколи Лисенка, створені у 60–70-х роках минулого століття. Усі ці твори були частиною репертуару для домашнього салонного музикування, а частина з них, зокрема мазурки О. Лизогуба та Е. Мікуліч, ввійшли до музичних нотних альбомів тих часів, що свідчить про те, що мазурка була невід'ємною складовою в репертуарі салонної музики. Однак у творчості українських композиторів цей танець згодом набув виразно національних рис. Отже, з'явився своєрідний феномен: польський танець, трансформований крізь призму композиторської творчості, почав звучати як українська пісня. Важливою відмінністю українського варіанту мазурки стало зміщення акцентів з метроритмічно-танцювального в мелодичну, кантову, романсову та пісенну сторони. Водночас композитори послуговувалися загальноприйнятими європейськими семантичними знаками романтизму, зрозумілими тогочасному західноєвропейському культурному середовищу, створивши витончені поетичні мініатюри психологічного змісту. Через це багато українських мазурок подібні до жанру поетичної фортепіанної мініатюри.

Ключові слова: стиль, мазурка, танець, салонне музикування, музичне мистецтво, національна музична мова, жанр, українська музика.

Постановка проблеми. Одним із найулюбленіших, а відтак найбільш численних у творчості українських композиторів XIX ст. був жанр мазурки. Цікаво, що він навіть переважає за кількістю жанр коломийки та козачка, хоча

© Дубровний Тарас, 2026

останній був досить популярним і до нього неодноразово зверталися композитори-іноземці. Очевидно, далася взнаки загальна тенденція, що охопила всю західноєвропейську культуру, осердям якої стали не так резиденції аристократів чи королівські палаци, як маєтки та садиби шляхти й представників середнього класу, що формувався. Варто зазначити, що мистецькі процеси, визначені як прояви епохи Романтизму з її новою філософією, зосередженою навколо суб'єктивного світосприйняття, органічно ввійшли в соціокультурне середовище суспільства, що було лише на стадії зародження, однак запустило тенденції, що в результаті привели до формування державотворчих процесів вже наприкінці XIX – початку XX ст. Тому важливим у цьому вирі ідей, подій, соціокультурних обставин став пласт музики, який частково відображав ці тенденції. Водночас питання національної ідентичності не було настільки принциповим, як ми його сприймаємо сьогодні. Ні мовні, ні релігійні відмінності не впливали на розвиток українського мистецтва, радше до уваги брали європейський контекст, до якого намагалися вписати свої імена митці, що жили та працювали в цей час на українських етнічних землях. Отже, не дивно, що переважна кількість мистецької продукції за своєю суттю не так відрізнялася своїми національними особливостями, як навпаки, була спорідненою, що свідчило про загальноєвропейські процеси формування єдиного мистецького, культурологічного простору. У цьому просторі було зображено елементи різних національних, зокрема регіональних етносів. Водночас, починаючи з середини XIX ст., національний сегмент став визначальним, що привело до формування національних шкіл, а отже, формування національної музичної мови, прикладом чого стала творчість М. Лисенка.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питанню розвитку салонних танцювальних мініатюр XIX ст. в Україні присвятили свої дослідження В. Щепакін [15], О. Муравська [8], О. Марченко [9; 10], Я. Вишпінська [12], автор цих рядків [2–4] та ін.

Мета наукового дослідження полягає у висвітленні еволюції жанру мазурки у творчості українських композиторів XIX ст.

Виклад основного матеріалу дослідження. Жанр мазурки, який у творчості українських композиторів зазнав численних втілень та своєрідного розвитку, репрезентував насамперед традиції салонного музикування. До цього жанру зверталися такі композитори, як Йосип Витвицький, Олександр Лизогуб, Михайло Вербицький, Владислав Заремба, Микола Лисенко, Анатоль Вахнянин, Віктор Матюк, Денис Січинський, Остап Нижанківський, Петро Сокальський, Емілія Мікуліч, Кароліна Мікуліч та ін.

Спробуємо підсумувати мазурковий репертуар XIX ст. у вигляді таблиці.

Рік (орієнтовно)	Композитор	Назва
1820–1830-ті	Олександр Лизогуб	Mazurka (цикл з 5 мазурок: Es-dur (№ 1), G-dur (№ 2), C-dur (№ 3, 4), F-dur (№ 5)); B-dur
1830–1850-ті	Йосип Витвицький	Grande Mazurka, Salon-Mazurka, Mazurka sur un thème ruthène
1840–1860-ті	Михайло Вербицький	Mazur, Mazurka

1850–1860-ті	Михайло Завадський	Mazurka G-dur
1850–1860-ті	Тимофій Безуглий	“Подолянка” (мазурка)
1850–1860-ті	Теофіл Шпаковський	Інтермеццо-мазурка
1860–1870-ті	Петро Сокальський	Mazurka, Grande Mazurka
1861	Емілія Мікуліч	Mazur c-moll (У Прут і Серет), Mazur e-moll
1876–1879	Микола Лисенко	Дві мазурки ор. 14, Мазурка (c-moll) з циклу П’яти п’єс із “лейпцизького автографа” 1878–1879 рр.
1870–1880-ті	Владислав Заремба	Grande Mazurka, Mazurka brillante, Mazurka de Salon
кінець XIX ст.	Анатоль Вахнянин	Мазурка
кінець XIX ст.	Віктор Матюк	Mazurka brillante
кінець XIX ст.	Денис Січинський	Мазурка ор. 3, Мазурка B-dur
кінець XIX ст.	Остап Нижанківський	Мазурка

Звичайно, цей список є неповним: тут зазначено лише ті твори, які вдалося віднайти та/або ідентифікувати. Однак унікальність цих творів полягала не просто в тому, що їх створювали українські композитори, а в тому, що вони, по суті, сформували окремий різновид жанру, в якому поєдналася польська танцювальна модель з українською мелодикою та ритмікою. Відтак з’явився своєрідний феномен: польський танець, трансформований крізь призму композиторської творчості, почав звучати як українська пісня. Важливою відмінністю українського варіанту мазурки стало зміщення акцентів з метроритмічно-танцювального в мелодичну, кантову, романсову, пісенну сторону. Через це багато українських мазурок подібні до жанру поетичної фортепіанної мініатюри. Наприклад, мазурки Лисенка часто більше нагадують вокальну мелодію, перенесену на фортепіано, ніж бальний танець. Отже, для українських мазурок загалом характерними рисами є підголосковість, мелодика народної пісні, характерні секундові звороти, інколи програмність, що окреслює мелогеографічні особливості мелодики регіонального фольклору тощо.

У Львові, Перемишлі, Чернівцях та інших містах Галичини й Буковини, в містах Центральної та Східної України мазурка стала частиною міської музичної культури, що демонструвала поєднання віденського бідермаєру, польської мазуркової традиції, європейської традиції салонного музикування та українського мелосу. Унікальність такого синтезу полягала у тому, що це стало притаманне саме українському мистецтву й майже не трапляється в інших національних школах. Адаптація жанру мазурки в національній музичній традиції брала до уваги декілька важливих чинників, зокрема: освоєння європейської фортепіанної техніки, адаптацію українського мелосу крізь призму жанру мазурки, а також на створення перших зразків національної інструментальної мініатюри, прикладом чого є мазурки О. Лизогуба. У цьому сенсі українська мазурка виконала ту саму функцію, яку для польської музики виконали мазурки Фридерика Шопена.

Ще одним важливим фактором є контекст і середовище, для якого створювали салонну музику, зокрема мазурки, що стали одним із найпоширеніших жанрів домашнього та салонного музикування двох імперій. Саме тому серед авторів салонної музики бачимо не лише професійних композиторів, а й композиторок. Однією з них була буковинська композиторка Емілія Мікуліч – професійна музикантка, яка разом із сестрою Кароліною у 1861 р. опублікувала в Чернівцях "Танцювальний альбом" для домашнього та салонного музикування. Цей факт заслуговує на увагу, адже композиторок в історії європейської музики не так вже й багато.

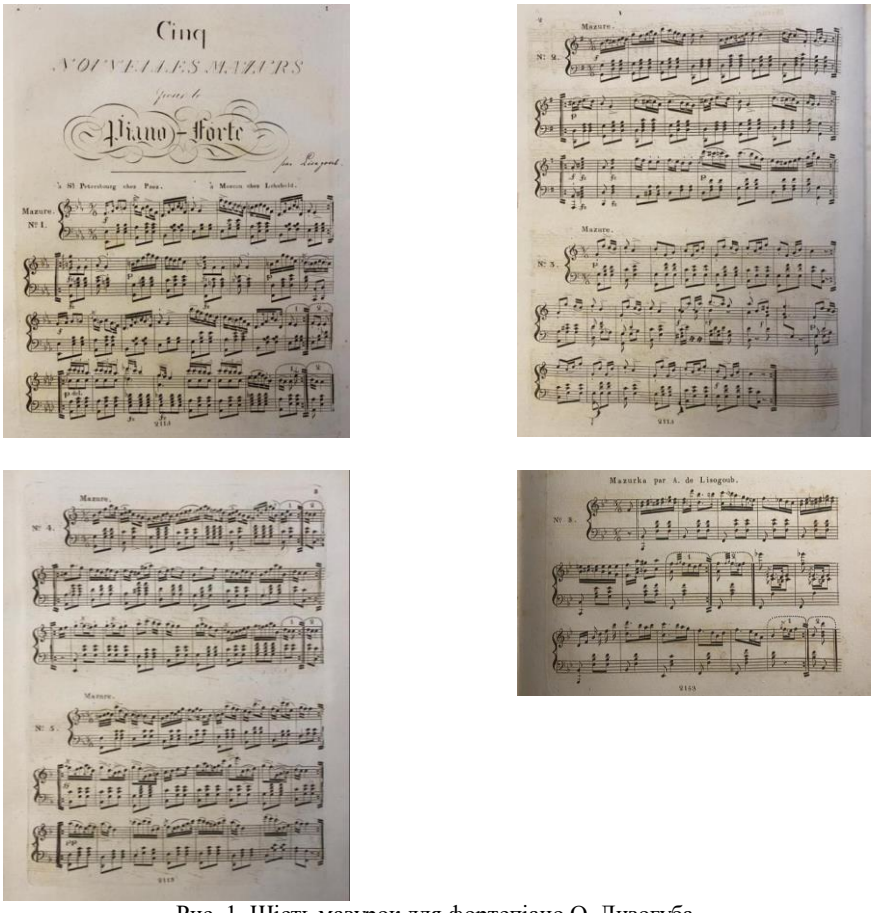


Рис. 1. Шість мазурок для фортепіано О. Лизогуба
з альбому Airs Russes, Polonais, et Autres XIX ст.

Отже, еволюцію цього жанру можна простежити на конкретних прикладах. Для аналізу розглянемо мазурки 20–30-х років і мазурки 60–70-х років XIX ст. Найяскравішим представником цього жанру в українській музиці першої половини XIX ст. є композитор Олександр Лизогуб, який чи не вперше та чи не в найбільшій кількості створював твори цього жанру. У попередніх дослідженнях нам вдалося відшукати та ідентифікувати низку творів цього композитора в альбомі першої третини XIX ст. під назвою "*Airs Russes,*

Polonais, et Autres" (російські, польські та інші арії), а також проаналізувати сім його мазурок [2; 3]. Стильовим почерком, який окреслює особливості творчого портрета композитора, стали численні синкопи, дрібні ритмічні тривалості, тріолі, що роблять мелодію творів загалом витонченою та граціозною. Мелодичні ж лінії мазурок відтворюють узагальнені європейські мотиви творів такого жанру й свідчать про єдиний культурний простір, який панував на територіях України, розділеної двома імперіями. Важливо зазначити, що виконання таких творів потребує достатньо високого рівня володіння інструментом, що свідчить про композиторську та піаністичну майстерність самого О. Лизогуба. Цікаво, що мазурки Лизогуба зазвичай мають розмір 3/8, тоді як мазурки Ф. Шопена, що стали еталонними творами цього жанру, написані переважно в розмірі 3/4 й суттєво переважають за масштабами та розвитком драматизму (рис. 1). Подібними є й інші мазурки, написані українськими композиторами у цей період.

Натомість вже у період другої половини XIX ст. бачимо суттєву еволюцію цього жанру щодо застосування національної компоненти. Це підсилює процеси того часу, коли питання української культури, зокрема національного фольклору, стало актуальним серед інтелігенції, шляхти та духовенства, в середовищі яких активно відбувалися синергетичні взаємодії мистецтва Романтизму, духовної музики та, власне, українського фольклору у поєднанні з європейськими жанрами. Яскравими прикладами є мазурки М. Лисенка та композиторки з Буковини Емілії Мікуліч, написані у 60–70-х роках XX ст. З одного боку, композитори послуговувалися загальноприйнятими європейськими семантичними знаками Романтизму, зрозумілими тогочасному західноєвропейському культурному середовищу, створивши витончені поетичні мініатюри психологічного змісту. Водночас за вибором самого жанру мініатюри, за своїм загальним характером, відкритим для "прочитання" семантикою, що проявляється, насамперед, у надмірному сентименталізмі, програмності творів, відображається типова бідермаєрівська природа цих п'єс, їх камерність і салонність. А присутність фольклорних елементів свідчить про нову якість, що межує між "високим" та "низовим" рівнями мистецтва. Детальніше розглянемо п'єсу "Мазурка" (c-moll) М. Лисенка, що виразно це демонструє. Автор не так звертається до популярного в цей час польського танцю, як до творчості Ф. Шопена, зокрема його "Мазурки" op. 30 № 1 c-moll. Подібності знаходимо не лише в помірному темпі обох мазурок, спільній тональності, а й у наявності форшлагів та мелізмів мелодичної лінії, зміні характеру через модуляцію в паралельну тональність Es-dur. Водночас М. Лисенко, подібно до Ф. Шопена, створює не просто стилізований варіант польського народного танцю. Він, шукаючи особливий спосіб вираження народної основи мазурки, розщеплює її жанрово-стильові межі, вводячи гуцульський лад, чим семантично збагачує твір, надаючи йому особливого колориту (рис. 2).
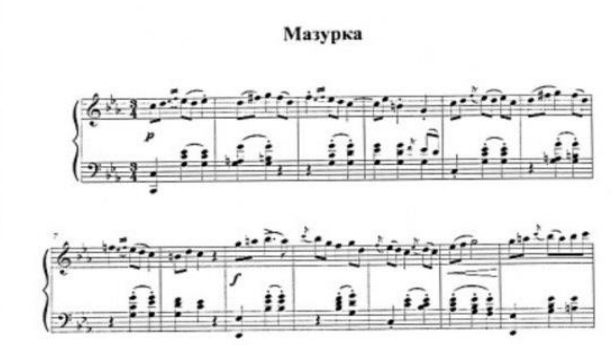


Рис. 2. Мазурка (c-moll) М. Лисенка з циклу П’яти п'єс із “лейпцизького автографа” (1878–1879)

Композиторка Е. Мікуліч пішла ще далі, надаючи третій мазурці з альбому назву “У Прут і Серет”, що окреслює мелогеографічні межі інтонаційного контуру твору та збагачує його буковинськими фольклорними елементами (загалом в альбомі налічуємо чотири мазурки) (рис. 3).
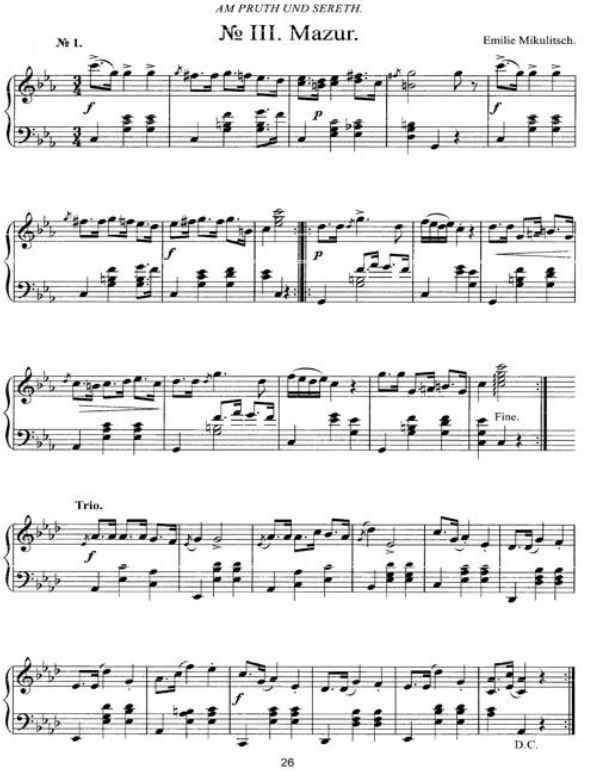


Рис. 3. Мазурка (c-moll) № 3 з Танцювального альбому Емілії та Кароліни Мікуліч (1860–1870)

Висновки. Отже, українська мазурка XIX ст. стала яскравим прикладом європейського салонного танцювального жанру, українізованого крізь народнопісенну мелодику та національний стиль, що надало їй унікальності.

Приклад фортепіанних мазурок українських композиторів став важливим свідченням того, як у XIX ст. формувалася українська фортепіанна школа – від ранніх творів Олександра Лизогуба та Йосипа Витвицького до зрілих композицій Миколи Лисенка, Остапа Нижанківського та ін. Це визначило салонний тип мислення, сецесійність та співучість стилю українських композиторів уже у XX ст. Водночас мазурка стала одним із перших інструментальних жанрів, що був найпоширенішим в альбомах для домашнього музикування XIX ст., які ми проаналізували у попередніх дослідженнях. Водночас завдяки збереженим нотним та рукописним виданням мазурок можна простежити окремі елементи зародження основ національної музичної мови, що згодом еволюціонували у всіх жанрах фортепіанної та інструментальної музики.

Список використаної літератури та джерел

1. Альбом для фортепіано першої половини XIX століття : зб. нотних друк. та рукоп. видань. Реконструкція та опис рукописного фонду. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2015. 184 с.

2. Дубровний Т. Грас-рутс мистецтво. Нова якість української музики : монографія. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2024. 304 с.

3. Дубровний Т. Категорія “грас-рутс” та українська музика XIX століття. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2024. Вип. 139. С. 54–64.

4. Дубровний Т. Невідомий альбом для фортепіано першої половини XIX ст. як зразок побутової салонної культури Східної України. *Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтвознавство*. Львів, 2025. Вип. 27. С. 58–70.

5. Історія музичної культури й освіти Буковини : навч. посібник / А. М. Кушніренко, О. В. Залуцький, Я. М. Вишпінська. Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2011. 376 с.

6. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / Наукове товариство імені Шевченка, Українознавча бібліотека НТШ. Чис. 15. Львів, 2011. 286 с.

7. Лисенко М. П’ять п’єс з “лейпцизького автографа”: для фортепіано / викон. ред. та вступ. ст. О. Козаренка. Нотне видання. Львів : Растр-7, 2017. 16 с.

8. Марченко О. А. Роль національного характеру у формуванні української музичної культури XIX століття : автореф. дис. ... канд. філос. наук : спец. 09.00.12 / Харків. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2003. 20 с.

9. Муравська О. Духовні основи мистецтва бідермаєру та європейська музична культура / *Львівсько-Ряшівські наукові зошити* / ред. : Тереса Мазепа, Юрій Медведик, Тарас Дубровний. Львів ; Ряшів, 2013. Т. 1. С. 218–224.

10. Муравська О. Творчість Миколи Лисенка і жанрово-стильові канони бідермаєру / *Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці музикознавчої комісії. Матеріали* / ред. О. Купчинський. Т. CCLXVII. Львів, 2014. С. 149–155.

11. Новак А. Мазурка в творчості українських композиторів: до проблеми музично-культурної інтеграції / *Українська музика : наук. часопис* / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2015. Чис. 3. С. 36–43.

12. Танцювальний альбом для фортепіано Емілії та Кароліни Мікуліч: нотне видання / уклад. Я. М. Вишпінська. Чернівці : Чернівец. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича, 2024. 44 с.

13. Хмара Г. Роль українців у мистецтві та освіті у Російській імперії XVIII століття: до питання культурного впливу. *Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 16. Ч. 2. С. 3–11.

14. Штундер З. Народно-ладові основи гармонії Миколи Лисенка. Львів : Місіонер, 2015. 176 с.

15. Щепакін В. Музична культура Сходу і Півдня України другої половини XIX – початку XX століть: європейські виміри : монографія. Харків : ФОП Панов А. М., 2017. 479 с.

Referens

1. Al’bom dlya fortepiano pershoyi polovyny 19 stolittya : zb. notnykh druk. ta rukop. vydan’ (2015). L’viv : LNU im. Ivana Franka [in Ukrainian].

2. Dubrovnyy, T. (2024). Hras-ruts mystetstvo. Nova yakist’ ukrayins’koyi muzyky : monohrafiya. L’viv : LNU im. Ivana Franka [in Ukrainian].

3. Dubrovnyy, T. (2024). Katehoriya “hras-ruts” ta ukrayins’ka muzyka KHIKH stolittya. *Naukovyy visnyk Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Chaykovs’koho,* 139, 54–64 [in Ukrainian].

4. Dubrovnyy, T. (2025). Nevidomyy al’bom dlya fortepiano pershoyi polovyny KHIKH st. yak zrazok pobutovoyi salonnoyi kul’tury Skhidnoyi Ukrayiny. *Visnyk L’vivs’koho universytetu. Seriya : Mystetstvoznavstvo,* 27, 58–70 [in Ukrainian].

5. Istoriya muzychnoyi kul’tury y osvity Bukovyny : navch. posibnyk. (2011). / A. M. Kushnirenko, O. V. Zaluts’kyy, YA. M. Vyshpins’ka. Chernivtsi : Chernivets’kyy nats. un-t [in Ukrainian].

6. Kozarenko, O. (2011). Fenomen ukrayins’koyi natsional’noyi muzychnoyi movy / Naukove tovarystvo imeni Shevchenka, Ukrayinoznavcha biblioteka NTSH. Chys. 15. L’viv [in Ukrainian].

7. Lysenko, M. (2017). Piat’ pies z “leiptsyzkoho avtohrafa”: dlia fortepiano / vykonavska redaktsiia ta vstupna stattia O. Kozarenka. Notne vydannia. L’viv : Rastr-7 [in Ukrainian].

8. Marchenko, O. A. (2003). Rol’ natsional’noho kharakteru u formuvanni ukrayins′koyi muzychnoyi kul’tury XIX stolittya : avtoref. dys. ... kand. filosof. nauk : spets. 09.00.12 / Kharkiv. nats. un-t im. V. N. Karazina. Kharkiv [in Ukrainian].

9. Muravs’ka, O. (2013). Dukhovni osnovy mystetstva bidermayeru ta yevropeys’ka muzychna kul’tura / *L’vivs’ko-Ryashivs’ki naukovi zoshyty* / red. : Teresa Mazepa, Yuriy Medvedyk, Taras Dubrovnyy. L’viv; Ryashiv, 218–224 [in Ukrainian].

10. Muravs’ka, O. (2014). Tvorchist’ Mykoly Lysenka i zhanrovo-styl’ovi kanony bidermayeru / *Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka. Pratsi muzykoznavchoyi komisiyi. Materialy* / red. O. Kupchyns’kyy. T. CCLKHVII. L’viv, 149–155 [in Ukrainian].

11. Novak, A. (2015). Mazurka v tvorchosti ukrayins’kykh kompozytoriv: do problemy muzychno-kul’turnoyi intehratsiyi / *Ukrayins’ka muzyka : nauk. chasopys* / L’viv. nats. muz. akad. im. M. V. Lysenka. L’viv, 36–43 [in Ukrainian].

12. Tantsyuval’nyy al’bom dlya fortepiano Emiliyi ta Karoliny Mikulich: notne vydannya. (2024) / uklad. YA. M. Vyshpins’ka. Chernivtsi : Chernivets. nats. un-t im. Yu. Fed’kovycha [in Ukrainian].

13. Khmara, H. (2015). Rol’ ukrayintsiv u mystetstvi ta osviti u Rosiys’kiy imperiyi XVIII stolittya: do pytannya kul’turnoho vplyvu. *Visnyk L’vivs’koho universytetu. Seriya : Mystetstvoznavstvo,* 16, 2, 3–11 [in Ukrainian].

14. Shtunder, Z. (2015). Narodno-ladovi osnovy harmoniyi Mykoly Lysenka. L’viv : Misioner [in Ukrainian].

15. Shchepakin, V. (2017). Muzychna kul’tura Skhodu i Pivdnya Ukrayiny druhoyi polovyny XIX – pochatku XX stolit’: yevropeys’ki vymiry : monohrafiya. Kharkiv : FOP Panov A. M., 2017 [in Ukrainian].

THE UKRAINIAN RECEPTION OF THE MAZURKA GENRE IN THE CONTEXT OF EUROPEAN SALON CULTURTE

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 is devoted to one of the most popular genres of the nineteenth century – the piano mazurka. Despite the Polish origin of the mazurka dance and its adaptation in the European urban environment as an instrumental miniature, the mazurka genre in the work of Ukrainian composers evolved from a typical salon piece for home music-making in the first half of the nineteenth century to an elegant miniature with skillfully inlaid elements of a national character in the second half of the century, which gave it distinctly national intonation and metro-rhythmic features. Thus, this genre supplemented the layer of Ukrainian music of the nineteenth century, on the basis of which the foundations of the national musical language were formed. The object of analysis of this study were the mazurkas of the composer from Chernihiv region Oleksandr Lyzohub written in the period the twenties and thirties of the nineteenth century, the mazurka of the Bukovinian composer Emilia Mikulich, as well as the mazurka of Mykola Lysenko, created in the period sixties-seventies of the nineteenth century. All these works were part of the repertoire for home, salon music-making, and some of them, in particular the mazurkas of O. Lyzohub and E. Mikulich, were included in the musical score albums of those times, which indicates that the mazurka was an integral part of the salon music repertoire. However, in the work of Ukrainian composers, this dance later acquired distinctly national features. As a result, a peculiar phenomenon arose: a Polish dance, transformed through the prism of the composer's work, began to sound like a Ukrainian song. An important difference of the Ukrainian version of the mazurka was the shift of accents from the metro-rhythmic-dance to the melodic, Kantian, romance, song side. At the same time, the composers used the generally accepted European semantic signs of Romanticism, understandable to the Western European cultural environment of that time, creating sophisticated poetic miniatures of psychological content. At the same time, the choice of the miniature genre itself, its general character, its semantics open to "reading", which is manifested, first of all, in the excessive sentimentality and programmatic nature of the works, reflects the typical Biedermeier nature of these plays, their chamber and salon nature. And the presence of folklore elements indicates a new quality that borders between the "high" and "grassroots" levels of art. Because of this, many Ukrainian mazurkas approach the genre of poetic piano miniature.

Keywords: style, mazurka, dance, salon music-making, musical art, national musical language, genre, Ukrainian music.

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

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 28. С. 65–72
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 28. P. 65–72

УДК 78.071.2.071.4.091:378.013.77.016.011.3-057.87
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.28.2026.65-72

ПРОФЕСІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ПРОЦЕСІ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ

Марія КАМІНСЬКА

ORCID: https://orcid.org/0009-0001-9151-5848
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музикознавства та хорового мистецтва,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: kaminskamaria@gmail.com

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

Проведено комплексний аналіз діяльності концертмейстера у системі вищої музичної освіти з акцентом на його роль у професійній підготовці майбутніх диригентів. Розглянуто еволюцію поняття “концертмейстер” у наукових джерелах та окреслено специфіку його функціонування в освітньому просторі, де ця професія виходить за межі суто акомпаніаторської практики. Обґрунтовано положення про багатофункціональний характер діяльності концертмейстера, що поєднує виконавський, педагогічний і психологічний компоненти.

Особливу увагу приділено характеристиці професійних умінь концертмейстера, необхідних для ефективної роботи з диригентами, зокрема здатності читати з листа, швидко орієнтуватися в партитурі, передавати стильові, ритмічні та динамічні особливості музичного твору, а також точно реагувати на диригентські жести. Виділено значення навички читання з аркуша як основного елементу професійної компетентності концертмейстера у класі диригування, що забезпечує мобільність у роботі з різноплановим репертуаром і сприяє формуванню інтерпретаційного мислення студентів.

Розкрито специфіку взаємодії концертмейстера, викладача та студента в навчально-виховному процесі, наголошено на важливості партнерських відносин і творчого діалогу між учасниками освітнього процесу. Висвітлено педагогічну роль концертмейстера як першого помічника викладача у формуванні диригентської техніки, навичок роботи з уявним хором чи оркестром, уміння коригувати звучання та раціонально планувати репетиційний час.

© Камінська Марія, Назарчук Христина, 2026

Окремо акцентовано на психологічному аспекті діяльності концертмейстера, який є у створенні атмосфери довіри, підтримці сценічної впевненості студентів і посередницькій функції між студентом і викладачем. Доведено, що саме ця складова значною мірою сприяє гуманізації освітнього процесу у закладах вищої музичної освіти.

Зроблено висновок про необхідність подальшого наукового осмислення та методичного впорядкування діяльності концертмейстера як повноправного суб'єкта освітнього процесу, що відіграє важливу роль у формуванні професійної компетентності майбутніх диригентів.

Ключові слова: концертмейстер, вища музична освіта, професійна підготовка диригента, читання з листа, диригентська підготовка, педагогічна взаємодія, психологічні аспекти музичної діяльності.

Постановка проблеми. У сучасній системі вищої музичної освіти діяльність концертмейстера відіграє важливу роль у професійній підготовці майбутніх диригентів і виконавців. Попри багатофункціональний характер цієї професії, що поєднує виконавський, педагогічний і психологічний компоненти, значення концертмейстера в освітньому процесі часто залишається недостатньо усвідомленим і методично неструктурованим. Особливої актуальності проблема набуває у класі диригування, де від рівня професійної компетентності концертмейстера залежить ефективність формування диригентських умінь, розвиток навичок читання з листа, інтерпретаційного мислення та здатності до творчої взаємодії з виконавським колективом. З огляду на це постає необхідність комплексного осмислення ролі концертмейстера як активного учасника навчально-виховного процесу у закладах вищої музичної освіти.

Аналіз попередніх досліджень. Особливості діяльності концертмейстера в сучасному соціокультурному середовищі висвітлено в дослідженні української науковиці Т. Молчанової. Окремі сторони роботи концертмейстера розглянуто у статті Є. Епштейна. Важливим джерелом для цього дослідження стала також документація, що стосується діяльності піаніста-акомпаніатора та оприлюднена на сайті одного з американських музичних освітніх закладів – Crane School of Music [14]. Значний інтерес для осмислення сутності концертмейстерської практики та її значення в оркестровому виконавстві становить інтерв'ю Г. Ньюмана з Дейлом Барлтропом – першою скрипкою симфонічних оркестрів Канади та Австралії [15].

Історичні аспекти діяльності концертмейстера отримали певне наукове обґрунтування у вітчизняному музикознавстві. Актуальні проблеми, пов'язані з цим видом виконавської діяльності, також відображені у низці праць. Водночас сучасна практика концертмейстерства, характерна передусім для зарубіжної освітньої системи, досі не стала предметом ґрунтовного аналізу українських дослідників, що й зумовлює необхідність звернення до неї.

Метою дослідження є теоретичне обґрунтування ролі концертмейстера у системі професійної підготовки студентів диригентських спеціальностей та

визначення основних напрямів його виконавської, педагогічної й психологічної діяльності в умовах навчального процесу закладів вищої музичної освіти.

Завдання дослідження. Відповідно до поставленої мети в дослідженні передбачено розв'язання таких завдань:

1. Проаналізувати наукові підходи до трактування поняття "концертмейстер" у контексті музичного виконавства та музичної освіти.
2. Визначити основні функції концертмейстера у навчальному процесі, зокрема виконавську, педагогічну та психологічну.
3. Охарактеризувати специфіку діяльності концертмейстера у класі диригування.
4. Розкрити значення навички читання з листа як основного компонента професійної компетентності концертмейстера.
5. Виявити роль концертмейстера у формуванні інтерпретаційного мислення, диригентської техніки та сценічної впевненості студентів.
6. Окреслити психологічні аспекти взаємодії концертмейстера, викладача й студента в освітньому процесі.

Виклад основного матеріалу. Концертмейстер (від нім. *Konzertmeister* – "майстер концерту") традиційно визначається як перший скрипаль оркестру, музикант, який координує роботу інструментальних груп і за потреби може замінити диригента або окремого виконавця в оперному чи симфонічному колективі [10, с. 25]. У наукових джерелах це поняття трактується досить чітко, проте його роль у структурі музичної освіти пояснюється неоднозначно. Зокрема, Т. Молчанова визначає концертмейстера як піаніста, що співпрацює з вокалістами й інструменталістами, працює у хореографічних, хорових, оперно-симфонічних класах і театрах, надаючи виконавську, методичну та психологічну підтримку завдяки знанню специфіки різних видів музичного виконавства, умінню виправляти помилки та створювати сприятливу атмосферу співпраці [5, с. 115].

Фах концертмейстера поєднує функції виконавця, акомпаніатора та педагога. Він повинен орієнтуватися в особливостях інструментів і голосів, знати їхні технічні можливості, володіти професійною термінологією, розуміти стильові й формотворчі засади музичного твору, уміти читати з листа, транспонувати, виконувати хорові партії та результативно співпрацювати з диригентом [13]. Його діяльність є важливою складовою музичного виконавства й освітнього процесу, адже концертмейстер має оперативно працювати з партитурою, допомагати у засвоєнні матеріалу, забезпечувати узгодженість темпу, ритму й динаміки, а також чутливо реагувати на особливості співочого дихання соліста [12, с. 245].

Суттєвим компонентом професійної діяльності концертмейстера є здатність точно зчитувати диригентські жести, передавати штрихи, нюанси та агогічні відтінки, що набуває особливої актуальності у співпраці з хоровими колективами [9, с. 35]. Результативність концертного виступу значною мірою залежить від якості підготовки, яка охоплює ґрунтовний аналіз музичного тексту, осмислення художнього образу та узгодження інтерпретаційних підходів між усіма учасниками виконавського процесу. При цьому музикант

повинен глибоко відчувати стиль епохи, адекватно відтворювати динаміку, штрихи й темброві барви [4, с. 19].

Репетиційна робота в концертній залі створює умови для досягнення необхідного звукового балансу й адаптації до акустичних особливостей простору. У цьому процесі концертмейстер сприяє формуванню сценічної впевненості виконавців, реалізуючи також педагогічно-психологічну функцію [1, с. 523]. Під час опрацювання хорових партитур він аналізує не лише музичний, а й поетичний текст, форму, фактурну організацію, розподіл голосів, інтонаційні та динамічні особливості. Ефективність цієї роботи значною мірою забезпечується тісною взаємодією педагога, концертмейстера та студента, що сприяє формуванню цілісної художньої інтерпретації.

У процесі виконання концертмейстер орієнтується на диригента, ґрунтовно володіє партитурою, відчуває ритмічну структуру, динаміку та характер музики [9]. Інтерпретація хорових і оркестрових партитур потребує одночасного осмислення кількох музичних ліній і передання тембрового багатства інструментів. Важливими є навички раціонального використання педалі, забезпечення рівномірного звучання акордів і швидкого читання з листа, що гарантує мобільність у роботі з різноплановим репертуаром.

Для концертмейстера характерні висока концентрація уваги та здатність одночасно контролювати нотний текст, клавіатуру, жести диригента й звуковий баланс. Його професійність виражається у швидкому осмисленні художнього змісту твору, умінні виокремлювати головне, точно передавати форму, ритміку та гармонічну структуру музичного матеріалу. Залежно від виконавської ситуації він може підтримувати вокальні партії a cappella або виконувати активну інструментальну роль, формуючи разом із хором цілісний художній результат [8, с. 57].

Формування майстерності концертмейстера відбувається через поєднання природних здібностей, технічної вправності та глибокого знання специфіки професії [3, с. 29]. У сучасному музичному просторі важливу роль відіграють цифрові ресурси: нотні редактори (Sibelius, Finale), програми для звукозапису, мультимедійні програвачі (Aimp, Winamp), онлайн-курси, вебінари та дистанційні конкурси. Залучення цих інструментів розширює можливості професійного зростання, підвищує продуктивність діяльності та робить творчу практику концертмейстера більш відкритою й різноманітною.

Особливе місце в структурі професійної підготовки концертмейстера посідає навичка читання з листа. Видатна оперна концертмейстерка Ніна Скоробогатько наголошувала: “Піаніст-акомпаніатор і оперний концертмейстер перш за все повинні мати добрий слух і міцну пам’ять, цілком володіти інструментом, уміти вільно читати ноти з листа, транспонувати, орієнтуватись в ансамблях, мати добрий музичний смак, відчувати різні стилі у творах композиторів” [9, с. 294]. Водночас читання з листа не зводиться лише до точного відтворення нотного тексту, а потребує аналітичного осмислення твору, збереження його образно-емоційної сфери та стильових ознак.

Формування цієї навички забезпечується переходом від зорової фіксації нот до створення цілісного музичного образу. У класі диригування піаністам-концертмейстерам доводиться регулярно працювати з новими хоровими

творами та клавірами, що зумовлено необхідністю засвоєння широкого репертуару. Саме тому швидке читання з листа є головною складовою їхньої професійної компетентності.

Розвиток умінь читання з аркуша пов'язаний із формуванням внутрішнього слуху, музичного мислення та аналітичних здібностей. Важливо оперативно осягати художній зміст, виявляти характерні риси звучання, орієнтуватися у фактурі та гармонічній структурі твору. Дотримання принципу "забігання наперед" у зоровому та слуховому сприйнятті забезпечує безперервність виконання та є важливою умовою професійної діяльності концертмейстера. "Піаніст повинен уміти швидко групувати ноти за їх смисловою належністю (мелодичною, гармонічною) і саме в такому зв'язку їх сприймати. Таке сприйняття відразу активізує музичне мислення, музичну пам'ять і таким способом дає імпульс творчій уяві музиканта" [6, с. 161].

У класі диригування концертмейстер є першим помічником педагога й важливим партнером студента. Він сприяє формуванню навичок роботи з уявним хором чи оркестром, допомагає відпрацьовувати ауфтакти, чіткість жестів і логіку диригентського мислення, не нав'язуючи власної інтерпретації. Така співпраця готує студента до практичної взаємодії з реальним колективом, навчає коригувати звучання, своєчасно зупиняти виконання й раціонально планувати репетиційний час.

Упродовж багаторічного навчального процесу концертмейстер виконує не лише безпосередні функції акомпаніатора. Індивідуальні заняття формують особливий тип взаємин, у яких студент сприймає тандем "педагог + концертмейстер" як єдину команду. З часом їхні методичні підходи поєднуються в цілісну концепцію роботи. Завдяки постійному спостереженню за процесом навчання концертмейстер часто тонко відчуває стан студента, розуміє складність ситуації зсередини, а його делікатне втручання в перебіг уроку може бути надзвичайно результативним.

Особливо значущою є його роль у психологічному вимірі. Концертмейстер може однаково довірливо спілкуватися як зі студентами, так і з викладачами, виконуючи функцію своєрідного посередника. Він допомагає залагоджувати напружені моменти, пом'якшувати конфлікти, створювати атмосферу взаєморозуміння [7, с. 126].

Отже, діяльність концертмейстера у закладах вищої музичної освіти має багатовимірний характер, поєднуючи виконавський, педагогічний і психологічний компоненти. Саме така комплексність зумовлює його важливу роль у професійному становленні майбутніх диригентів і гуманізації освітнього процесу, хоча значення цієї діяльності досі не завжди отримує належну оцінку.

Висновки. Завдяки проведеному дослідженню з'ясовано, що концертмейстер у системі вищої музичної освіти постає як багатофункціональний фахівець, діяльність якого виходить за межі суто акомпаніаторської практики. Його професійна роль поєднує виконавські, педагогічні та психологічні функції, що забезпечують ефективність навчального процесу, зокрема у класі диригування.

Доведено, що високий рівень професійної компетентності концертмейстера, зокрема сформованість навички читання з листа, уміння працювати з партитурою та орієнтуватися на диригентські жести, є важливою умовою якісної підготовки майбутніх диригентів. Головним чинником успішної взаємодії є також психологічна

підтримка студентів, формування атмосфери довіри й партнерства, що сприяє подоланню сценічної невпевненості та розвитку творчої ініціативи.

Отже, діяльність концертмейстера варто розглядати як невід'ємну складову навчально-виховного процесу у закладах вищої музичної освіти, що потребує подальшого наукового осмислення та методичного впорядкування з урахуванням сучасних вимог професійної підготовки музикантів.

Список використаної літератури та джерел

1. Афанасьєва Е. Ю. Сучасні вимоги до професійної роботи концертмейстера у вищих мистецьких навчальних закладах. *Молодий вчений*. 2017. № 11 (51). С. 521–524.

2. Боровицька О. М. Концертмейстерська діяльність: проблема дефініції поняття, сутність феномену, сучасні реалії виконавства. *Молодий вчений*. 2018. № 4 (56). С. 476–479.

3. Гургула Р. І., Єфремова І. М. Педагогічний аспект підготовки майбутнього піаніста-концертмейстера. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*. 2021. № 75, Т. 1. С. 26–31.

4. Дячук-Ставицький Л. М. Методика викладання концертмейстерського класу. Луганськ : Вид-во ДЗ "ЛНУ ім. Тараса Шевченка", 2010. 81 с.

5. Молчанова Т. Мистецтво піаніста-концертмейстера : навч. посібник. Львів : ДМА, 2007. 216 с.

6. Переверзєва О. Поліфункціональність професійних компетенцій концертмейстера як педагогічна проблема. *Молодь і ринок*. 2019. № 10. С. 158–164. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4634.2019.166385

7. Переверзєва О. В. Психологічні та творчі аспекти роботи концертмейстера в процесі диригентсько-хорової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. Серія : Психолого-педагогічні науки*. 2019. № 4. С. 123–128.

8. Поліщук А. В., Сабрі С. С. Методичні аспекти роботи концертмейстера з хоровим колективом. *Вінок митців і мисткинь*. 2019. № 1 (184). С. 56–58.

9. Скоробогатько Н. Нотатки оперного концертмейстера. Київ : Музична Україна [рік вид. невідомий]. 330 с.

10. Строчан Н. М. Специфіка концертмейстерської роботи в контексті творчої співпраці із солістом. *Вісник Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*. 2016. Вип. 20 (25). С. 24–28.

11. Теорія і практика акомпанементу : навч.-метод. посібник до курсу "Концертмейстерський клас" та "Основи праці в студії" для студентів мистецьких спеціальностей / уклад. : І. Г. Стотика, Е. А. Власенко, Я. В. Сопіна, О. В. Стотика ; за заг. ред. І. Г. Стотики. Мелітополь : МДПУ, 2018. 127 с.

12. Шпитальна І. М. Формування вмінь і навичок, необхідних для концертмейстера. *Освіта і наука : зб. наук. праць*. Київ : НПУ імені М. П. Драгоманова, 2017. С. 244–245.

13. Ярошевська Л. В. Диригентсько-хорова підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва в умовах Нової української школи : навч.-метод. посібник. Миколаїв : РАЛполіграфія, 2020. 333 с.

14. CRANE. The Crane School of Music (SUNY Potsdam). Accompanying Contract. URL: https://www.potsdam.edu/sites/default/files/documents/academics/Crane/current/forms/Contract_F06.pdf (дата звернення: 23.02.2026).

15. Newman G. The anatomy of a concertmaster: an interview with the VSO's Dale Barltrop. URL: https://www.vanclassicalmusic.com/the-anatomy-of-a-concertmaster-an-interview-with-the-vsos-dale-barltrop/ (дата звернення: 23.02.2026).

References

1. Afanasieva, E. Yu. (2017). Suchasni vymohy do profesiinoi roboty kontsertmeistera u vyshchykh mystetskykh navchalnykh zakladakh. *Molodyi vchenyi*, 11 (51), 521–524 [in Ukrainian].

2. Borovytska, O. M. (2018). Kontsertmeisterska diialnist: problema definitsii poniattia, sutnist fenomenu, suchasni realii vykonavstva. *Molodyi vchenyi*, 4 (56), 476–479 [in Ukrainian].

3. Hurhula, R. I., Yefremova, I. M. (2021). Pedahohichnyi aspekt pidhotovky maibutnoho pianista-kontsertmeistera. *Pedahohika formuvannia tvorchoi osobystosti u vyshchii i zahalnoosvitnii shkolakh*, 75, 1, 26–31 [in Ukrainian].

4. Diachuk-Stavytskyi, L. M. (2010). *Metodyka vykladannia kontsertmeisterskoho klasu*. Luhansk : Vyd-vo DZ "LNU im. Tarasa Shevchenka" [in Ukrainian].

5. Molchanova, T. (2007). *Mystetstvo pianista-kontsertmeistera : navch. posibnyk*. Lviv : DMA [in Ukrainian].

6. Pereverzieva, O. (2019). Polifunktsionalnist profesiinykh kompetentsii kontsertmeistera yak pedahohichna problema. *Molod' i rynok*, 10, 158–164. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4634.2019.166385 [in Ukrainian].

7. Pereverzieva, O. V. (2019). Psykholohichni ta tvorchi aspekty roboty kontsertmeistera v protsesi dyryhentsko-khorovoi pidhotovky maibutnoho vchytelia muzychnoho mystetstva. *Naukovi zapysky NDU im. M. Hoholia. Seriia : Psykholoho-pedahohichni nauky*, 4, 123–128 [in Ukrainian].

8. Polishchuk, A. V., Sabri, S. S. (2019). Metodychni aspekty roboty kontsertmeistera z khorovym kolektyvom. *Vinok myttsiv i mystkyn*, 1 (184), 56–58 [in Ukrainian].

9. Skorobohatko, N. *Notatky opernoho kontsertmeistera*. Kyiv : Muzychna Ukraina [year of publication unknown] [in Ukrainian].

10. Strochan, N. M. (2016). Spetsyfika kontsertmeisterskoho roboty v konteksti tvorchoi spivpratsi iz solistom. *Visnyk Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M. P. Drahomanova*, 20 (25), 24–28 [in Ukrainian].

11. Teoriia i praktyka akompanementu: navchalno-metodychnyi posibnyk do kursu "Kontsertmeisterskyi klas" ta "Osnovy pratsi v studii" dlia studentiv mystetskykh spetsialnostei. (2018) / uklad. : I. H. Stotyka, E. A. Vlasenko, Ya. V. Sopina, O. V. Stotyka ; zah. red. Stotyky I. H. Melitopol : MDPU [in Ukrainian].

12. Shpytalna, I. M. (2017). Formuvannia vmin i navychok, neobkhidnykh dlia kontsertmeistera. *Osvita i nauka* : zb. Nauk. prats. Kyiv : NPU imeni M. P. Drahomanova, 244–245 [in Ukrainian].

13. Yaroshevska, L. V. (2020). Dyryhentsko-khorova pidhotovka maibutnoho vchytelia muzychnoho mystetstva v umovakh Novoi ukrainskoi shkoly: navchalno-metod. posibnyk. Mykolaiv : RALpolihrafiia [in Ukrainian].

14. CRANE. The Crane School of Music (SUNY Potsdam). Accompanying Contract. Retrieved from https://www.potsdam.edu/sites/default/files/documents/academics/Crane/current/forms/Contract_F06.pdf (access date: 23.02.2026) [in Ukrainian].

15. Newman, G. The anatomy of a concertmaster: an interview with the VSO's Dale Barltrop. Retrieved from https://www.vanclassicalmusic.com/the-anatomy-of-a-concertmaster-an-interview-with-the-vsos-dale-barltrop/ (access date: 23.02.2026) [in Ukrainian].

THE PROFESSIONAL ACTIVITY OF THE ACCOMPANIST IN THE PROCESS OF STUDENTS' CONDUCTING TRAINING

Mariia KAMINSKA

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

Khrystyna NAZARCHUK

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

The article presents a comprehensive analysis of the concertmaster's activity within the system of higher music education, with a particular focus on his or her role in the professional training of future conductors. The evolution of the concept of "concertmaster" in scholarly sources is examined, and the specificity of its functioning in the educational context is outlined, where this profession extends beyond the framework of purely accompanimental practice. The study substantiates the multifaceted nature of the concertmaster's professional activity, which integrates performance, pedagogical, and psychological components.

Special attention is paid to the professional skills required for effective collaboration with conductors, including sight-reading proficiency, the ability to quickly navigate musical scores, accurately convey stylistic, rhythmic, and dynamic characteristics of a musical work, and respond precisely to conducting gestures. The importance of sight-reading as a key component of the concertmaster's professional competence in conducting classes is emphasized, as it ensures flexibility in working with a diverse repertoire and contributes to the development of students' interpretative thinking.

The article explores the specificity of interaction among the concertmaster, the teacher, and the student within the educational process, highlighting the significance of partnership and creative dialogue among all participants. The pedagogical role of the concertmaster as the teacher's primary assistant in shaping conducting technique, skills of working with an imaginary choir and orchestra, the ability to adjust sound, and the rational planning of rehearsal time is elucidated.

A separate focus is placed on the psychological aspect of the concertmaster's activity, which manifests itself in creating an atmosphere of trust, supporting students' stage confidence, and performing a mediating function between the student and the teacher. It is demonstrated that this component significantly contributes to the humanization of the educational process in higher music education institutions.

The study concludes that there is a need for further scholarly reflection and methodological structuring of the concertmaster's activity as a full-fledged subject of the educational process, playing an essential role in shaping the professional competence of future conductors.

Keywords: concertmaster, higher music education, professional training of conductors, sight-reading, conducting training, pedagogical interaction, psychological aspects of musical activity.

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

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 28. С. 73–80
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 28. P. 73–80

УДК 784.034.02.071.2.071.5:37.015.31"20"
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.28.2026.73-80

ВОКАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО В ПЕРІОД БАРОКО ТА СУЧАСНА МИСТЕЦЬКА ПРАКТИКА

Наталія КЛЮЧИНСЬКА

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4789-8263
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музикознавства та хорового мистецтва,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: nataliia.kliuchynska@lnu.edu.ua

Розвиток музичної освіти, тенденції у виконавській практиці та критерії професіоналізму зазвичай відображають особливості свого часу. Манера співу, тембр, вокальна техніка, виконавська інтерпретація, динаміка й виразові засоби видозмінювалися впродовж століть і досі розвиваються відповідно до запитів сучасного мистецтва. Різноманітний вокальний репертуар містить широкий спектр виконавських завдань й потребує багатогранних умінь, знань та навиків для його відтворення. Тому виникає потреба переосмислення наявних практик музичної освіти. З середини минулого століття виконавська практика характеризується значним зростанням репертуару минулих епох так званої перерваної музичної традиції. Відновлення старовинного репертуару та рух його історично поінформованого виконання спричинив появу численних досліджень у сфері давнього виконавства та досі мало висвітлений прикладний характер історичного знання, особливо в середовищі класичної професійної музичної освіти. Відповідно, метою статті стала спроба виявити, які практичні методи вокальної підготовки співаків, сформовані в період бароко, могли б доповнити усталені академічні канони професійної музичної підготовки сьогодні. Сучасне вокальне виконавство в Україні характеризується стилістичним плюралізмом концертних програм та мистецьких подій, а це своєю чергою породжує також потребу інклюзії різноманітних вокальних методик, старовинних та сучасних. Для вивчення особливостей історичних способів навчання співу розглянуто теоретичні праці раннього бароко, які окреслюють професійні компетентності співаків того часу й методи їх досягнення, виокремлено особливості риторичного трактування музичної діяльності, вміння й компетентності, якими повинні були володіти вокалісти, зокрема імпровізацію, контрапункт, гру на музичному інструменті та ін. Наприкінці проведено паралель із сучасним концертним життям та професійними завданнями, що постають перед вокалістами, й обґрунтовано необхідність інтеграції різноманітних давніх та модерних методів для навчання співаків у сучасних мистецьких умовах.

Ключові слова: вокальна практика, спів, виконавство, бароко, інтерпретація, риторика, професійна музична освіта.

Постановка проблеми. Одним із важливих дискусійних питань щодо історично інформованого виконавства було: чи давнє, історичне знання може бути кращим, ніж сучасне, і навпаки – чи історичний розвиток справді означає постійний прогрес? Питання, що досі хвилюють історично зорієнтованих

© Ключинська Наталія, 2026

виконавців, можна узагальнити так: наскільки актуальними є минулі цінності й методики навчання і чи обмежується вагомість старовинних виконавських практик певним репертуаром, чи все ж давня культура містить щось таке, що може досі приваблювати сучасних слухачів та відповідно збагатити професійну мистецьку освіту. Якщо розглядати ранній репертуар (музику бароко, ренесансу чи класицизму), необхідність розуміння естетичних ідеалів та музичних практик того часу є безумовною. Емоційно "пережити" твір та відтворити його сенс для слухачів можливо лише справді усвідомивши задум автора в його історичному контексті. Та чи може бути корисним знання, до прикладу, розпорядку дня барокового співака сучасним вокалістам, чиє концертне життя зосереджене на операх композиторів-романтиків та сучасній камерно-вокальній творчості? Можливо, наново відкрита архаїчна практика не обмежуватиметься лише пізнанням основ тогочасної музичної творчості та стилю, а може стати джерелом натхнення, стимулом професійного вдосконалення та формування критеріїв професіоналізму сьогодення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасні дослідження вокальної виконавської практики охоплюють сферу історичної інтерпретації й окремих проблем при виконанні барокового репертуару, зокрема публікації Ольги Табуліної [8], Наталії Свириденко [6], Юлії Ніколаєвської [5], Людмили Артюхової [1]. Інноваційні технології у вокальній педагогіці й виклики концертної практики солістів-професіоналів висвітлені у працях Олени Сєрової [7], Антона Кукайло [4], Інеш Кдирової, Нелі Цапенко, Ольги Плегуци [3] та Вікторії Зотової [2]. Багатогранність професійних завдань потребує відповідної підготовки. На цьому етапі розвитку професійної музичної освіти в Україні майже немає спеціалізованих класів давньої чи сучасної інтерпретації, проте репертуар концертних програм музичних інституцій охоплює різноманітні стилі й часові межі. Тому постає потреба переосмислення методик викладання вокалу й інтеграції давніх та сучасних виконавських практик для забезпечення професійних потреб сучасних співаків, формування досвіду перевтілення й застосування різноманітних перформативних технік.

Формулювання цілей статті (постановка завдань). Метою статті є характеристика професійної підготовки солістів у період бароко, зокрема висвітлення принципів давньої практики музичної освіти, які можуть збагатити академічні стандарти професійної вокальної підготовки.

Виклад основного матеріалу. Дослідження вокальної педагогіки доби бароко та техніки *bel canto* здебільшого ґрунтуються на відомих працях XVIII ст., тому, щоб висвітлити процес навчання співаків на початку розвитку опери, джерельною базою публікації обрано трактати італійських музикантів, датованих кінцем XVI та XVII ст. Це лист Камілло Маффеї (*Camillo Maffei)* написаний в Неаполі у 1562 р. [12], фрагмент "Історії музики" Джованні Андреа Бонтемпі (Giovanni *Andrea Bontempi)* 1695 р. [11], в якому описана вокальна педагогіка капельмейстера базиліки св. Петра в Римі Вірджільйо Мазоккі (*Virgillio Mazzocchi)* (1597–1646), а також "Лист про досконалого музиканта" Луїджі Зенобі (*Luigi Zenobi)*, написаний приблизно 1600 року [10].

Навчання співу було щоденною працею, яка тривала впродовж усієї сценічної кар'єри співаків. За згадкою Дж. Бонтемпі, заняття розпочиналися вранці й тривали п'ять годин до обіду та ще стільки ж після нього. Першу годину зазвичай присвячували розучуванню та вспівуванню складних фрагментів музичних творів [11]. Наступні дві години зосередженого вправляння співу трелей та пасажів давали можливість виробити гнучкість й рівномірність звучання голосу у довгих мелодичних руладах. Вокалісти займалися не лише у власних кімнатах чи зі своїм наставником, а, за свідченням К. Маффеї, виходили на полонини, пагорби, або у печери й співали, вслухаючись у природне ехо [14]. Якщо кожен найкоротший звук пасажу був чутним у відлунні, це свідчило про якісне використання резонаторів і правильну позицію звуку. За природною відповіддю вислуховували також виразність дикції та чіткість вимови слів.

Четверту годину відводили на вивчення літератури, різноманітної в своїй суті: від наукових трактатів про музику, риторику, філософських праць до художньої прози та поезії сучасників, зразки якої часто ставали літературною основою музичних композицій. П'яту годину проводили під наглядом вчителя за виконанням пісень, або ж самостійно, проте з використанням дзеркала. Обидва автори іронічно висміювали недоречні мімічні звички співаків: морщення чола, брів, похитування головою та інші зайві рухи. Ця критика не мала провокувати виконавців до творення ідеальної візуальної презентації власного сценічного образу. Насправді її метою була виразність виконання, а джерелом – взорування на риторику.

Найважливішим завданням музичного твору доби бароко було вразити й схвилювати слухача, досягти відповідної емоційної реакції. Тому мистецтво співу орієнтувалося на принципи ораторського мовлення, якими регулювався процес виголошення промови (*actio*). Риторика, як наука, містить процес вибору ідеї, теми промови, компонування тексту, його розвиток, дискусію та аргументи, додавання особливих лексичних зворотів, риторичних фігур, способи запам'ятовування тексту та його публічне виголошення. Потужним засобом переконливої оповіді було модулювання голосу, використання його найрізноманітніших інтонацій. Та не меншу роль відігравали міміка, постава й жести. До кожного афекту вживали відповідного виразу обличчя, погляду, пози та рухів. Невербальні символи були загальновідомі та однозначні. Тому праця співака із дзеркалом мала запобігти появі зайвих мімічних рухів, що суперечили б чи відволікали від емоційного змісту твору, його основної мистецької функції.

По обіді заняття продовжувалися: пів години для вивчення музичної теорії, ще пів години для вправ з контрапункту на мелодії григоріанського хоралу та наступна година за написанням власних контрапунктних зразків на прикладах вивчених поліфонічних творів. Ще одну годину присвячували читанню та літературі, можливо й за пошуком текстів для власних композиційних вправ. Решту часу займала гра на клавесині чи написання мотетів, псалмів, канцонет та інших популярних жанрів [11]. Такий комплекс занять відображав особливість професійних критеріїв доби бароко, коли не було чіткого поділу на окремі сфери музичної діяльності: творчу, теоретичну й

виконавську. Бароко – доба творення ідеалу "цілісного" музиканта, який поєднує усі три види музикування [9]. Щовечора молоді вокалісти мали відвідувати усі концерти та музичні вистави, що відбувалися в місті, а після повернення демонструвати вчителю власне виконання почутих композицій.

Такий розпорядок дня стосувався не лише періоду формування співака, а й ставав постійною рутиною музиканта-професіонала, який хотів вирізнятися серед загальної маси "практиків" співу. Про риси, які в цей час були визначальними щодо професіоналізму та майстерності співаків, детально описує у своєму листі Л. Зенобі [10]. Він виокремив вісім основних вимог для солістів. Перша з них – знання контрапункту, яке включало вміння писати багатоголосі композиції відповідно до правил, або ж, за потреби, імпровізувати свою партію одразу під час співу. Наступні чотири вимоги стосувалися вокально-технічних умінь, досвіду та виконавської практики співака, зокрема: виконання рухливих мелодичних ліній восьмими та шістнадцятими нотами; точне відтворення стрибків від сексти до ундецими в повільних та швидких темпах; спів синкопованих дисонансів і хроматичних композицій, тобто з додатковими знаками альтерації, що відображали відхилення та несподівані модуляції в гармонії. Ще два критерії стосувалися розуміння мензуральних знаків та темпових пропорцій. Адже мензуральні символи, які ставили на початку твору, позначали тривалість нот одна відносно іншої та окреслювали темпові зміни впродовж твору. Найважливішим показником майстерності Л. Зенобі вважав уміння зауважити помилку композитора чи переписувача і відповідно зімпровізувати правильний мелодичний зворот, філігранно вплітаючи його у наявний музичний текст [10].

Додаткові вимоги окреслено для обраних тембрів вокальних голосів: баса та сопрано, відповідно до їх виразової ролі в музичних творах доби бароко. Пріоритетним умінням вважалося рівномірно сильне та тембрально забарвлене звучання голосу в усіх регістрах – від найнижчого до найвищого звуків діапазону співака. Бас повинен був володіти рівномірним звучанням голосу впродовж діапазону не менше 22 нот. Рекомендації для сопрано узагальнюють естетичний та вокально-технічний еталон сольного співу доби бароко. Тут і відсутність носового призвуку, досконале знання контрапункту, виразність артикуляції й чіткість дикції, особливо у мелодичних розспівах короткими тривалостями, вміння застосовувати вигуки, відповідно виконувати висхідні та низхідні мелодичні лінії, затримувати появу консонансу і підкреслювати дисонанси, тобто всі актуальні принципи музичної артикуляції барокового часу. Особливо виділені висхідні та низхідні мелодії – це фігури *anabasis* й *catabasis*, що виконували звукозображальну роль, відтворюючи окремі слова тексту, або виражали його приховане символічне чи алегоричне значення. Вигуки – фігура *exclamatio*, яка посилювала афекти: радість, гнів, ненависть, хвилювання. Кожен із риторичних засобів виконавець доповнював тембром, зміною інтонацій, мімікою, рухами та поставою. Різноманітних звукових ефектів досягали використовуючи чистий, дзвінкий та хриплуватий тембри, легкий, гнучкий та різкий чи, навіть, пронизливий, або ж дуже м'який та лагідний, – усі модуляції виконували свою особливу роль. На розсуд виконавця залишали визначати, які звуки розтягувати, а коли вести мелодію

жвавим рухом (агогічні зміни); коли потрібно підкреслити, а коли приховати каденцію (фразування й динаміка), чи розпочинати трель восьмими і пришвидшувати, або шістнадцятими й уповільнювати її (імпровізація мелодичних прикрас), та, найважливіше – розуміти текст і що він виражає, адже усі виразові засоби підпорядковували змісту й афекту творів.

Висновки. Ранні вокальні практики, барокова зокрема, характеризувалися імпровізаційністю мистецьких втілень, а з початком модернізму естетичною нормою музичного виконавства, за Брюсом Гайнсом (Bruce Haynes), стала "недоторканність" музичного тексту. Точне дотримання ритмічного малюнку, пауз, цезур й мелодичної лінії є універсальним і основним критерієм професійного виконання. Навіть у канонічних виконаннях давнього репертуару із застосуванням принципів історично інформованого виконавства точність нотного тексту залишається основою інтерпретації. На теоретичному рівні безапеляційною є думка, що твори Йогана Себастіана Баха (Johann Sebastian Bach) й арії з опер Джузеппе Верді (Giuseppe Verdi) необхідно виконувати по-різному. А на практичному етапі підготовки професійних вокалістів досі майже не відводиться часу для опанування імпровізаційних практик, принципів розвитку барокової гармонії й контрапункту, які були ключовими для співаків того періоду. У XVII ст. музику трактували як мову, наповнюючи її риторичними фігурами, експресивними інтонаціями, посилюючи ефект мімікою, рухом та жестами. Виразність виконання та його переконливість, ефект на слухача були основними критеріями успішності виступу й професійної майстерності виконавців.

Музична практика романтизму й модернізму поставила технічну майстерність й віртуозність виконавців на перший план. Кількість крайніх нот в діапазоні, тривалість співочого дихання на витриманих звуках (ферматах), рівномірність звучання голосу впродовж мелодичних колоратур – фактори, за якими публіка сьогодні оцінює вокальні виступи. Та чи можемо вважати ці критерії достатніми для професійної музичної діяльності? Сьогодні ми можемо легко замінити природне відлуння на аудіозапис власного співу, вправи з дзеркалом – на відеофіксацію процесу виконання, відвідати усі можливі концерти наживо та послухати безліч прекрасних інтерпретацій онлайн, та ми все ще визначаємо, де межа професіоналізму і виконавського ідеалу, і досі нічим не замінити час, присвячений вивченню мистецтва, історії, естетики, філософії, літератури, усіх дисциплін гуманітарного циклу, які формують внутрішній світ кожної особистості і, особливо, внутрішній світ митця.

Українське сучасне вокальне виконавство не розділене на ізольовані сфери діяльності. Ті ж вокалісти, що виконують сольні партії в операх Франсіса Пуленка (Francis Poulenc), співають арії Вольфганга Амадея Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart), вокальну лірику Валентина Сільвестрова та Ігоря Шамо, і навіть, сучасні медіа-арт перформанси. Відповідно, класичного набору дисциплін циклу професійної підготовки співаків є замало. Виникає потреба доповнити академічну вокальну педагогіку давніми імпровізаційними й риторичними практиками, застосуванням шепоту, крику та різноманітного співомовлення, методами розвитку тілесної виразності (йоги, техніки Александера, соматичних вправ Томаса Ханни, методу Джо Естіл EVT (*Estill*

Voice Training) та ін.). Такий комплексних підхід видається найвідповіднішим щодо професійних викликів сучасності і може стати визначальним у формуванні успішної концертної діяльності солістів.

Список використаної літератури та джерел

1. Артюхова Л. Вокальна музика бароко у репертуарі сучасних українських співаків: актуальні тенденції та перспективи. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. праць молодих вчених Дрогоб. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка.* 2023. Вип. 59. С. 43–48.

2. Зотова В. Інтерактивний аспект сучасної вокальної освіти вчителів на прикладі методу EVT. *Професіоналізм педагога: теоретичні й методичні аспекти.* 2019. № 11. С. 214–224.

3. Кдирова І., Цапенко Н., Плегуца О. Традиції і новаторські підходи у сучасному вокальному мистецтві. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку.* 2024. Вип. 49. С. 107–113.

4. Кукайло А. Еволюція вокальних технік у музиці XX – початку XXI ст.: від класичної традиції до експерименту. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2025. № 2. С. 470–476.

5. Ніколаєвська Ю. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. Аспекти історичного музикознавства. Харків, 2017. 180 с.

6. Свириденко Н. Стилістика виконання старовинної музики на прикладі творів Й. С. Баха : навч.-метод. посібник. Київ, 2017. 242 с.

7. Сєрова О. Переосмислення вокалу в музичному авангарді XX століття: експерименти та інновації. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку.* 2024. Вип. 49. С. 185–193.

8. Табуліна О. Голосове вібрато в інтерпретації вокальної музики доби бароко. *Мистецтвознавчі записки.* 2021. Вип. 40. С. 178–183.

9. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків. Суми : Собор, 2002. 184 с.

10. Blackburn B. J., Lowinsky E. E. Luigi Zenobi and His Letter on the Perfect Musician. *Studi Musicali.* 1993. 22. P. 61–114.

11. Bontempi G. A. Historia Musica. Perugia, 1695. 292 p.

12. Delle lettere del Sr. Gio. Camillo Maffei da Solofra. Naples, 1562. 236 p.

13. Haynes B. The End of Early Music. A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century. Oxford, 2007. 284 p.

14. Honea S. M. Maffei's System of Voice Pedagogy. *Journal of Singing.* 2018. Vol. 74. Iss. 3. P. 335–343.

References

1. Artiukhova, L. (2023). Vokalna muzyka baroko u repertuari suchasnykh ukrainskykh spivakiv: aktualni tendentsii ta perspektyvy. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk : mizhvuz. zb. nauk. prats molodykh vchenykh Drohob. derzh. Ped. un-tu im. Ivana Franka*, 59, 43–48 [in Ukrainian].

2. Zotova, V. (2019). Interaktyvnyi aspekt suchasnoi vokalnoi osvity vchyteliv na prykladi metodu EVT. *Profesionalizm pedahoha: teoretychni y metodychni aspekty*, 11, 214–224 [in Ukrainian].

3. Kdyrova, I., Tsapenko, N., Plehutsa, O. (2024). Tradytsii i novatorski pidkhody u suchasnomu vokalnomu mystetstvi. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 49, 107–113 [in Ukrainian].

4. Kukailo, A. (2025). Evoliutsiia vokalnykh tekhnik u muzytsi XX – pochatku XXI st.: vid klasychnoi tradytsii do eksperymentu. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 2, 470–476 [in Ukrainian].

5. Nikolaievska, Yu. (2017). *Autentychna vykonavska stratehiia ta yii suchasni transformatsii. Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*. Kharkiv [in Ukrainian].

6. Svyrydenko, N. (2017). *Stylistyka vykonannia starovynnoi muzyky na prykladi tvoriv Y. S. Bakha*. Kyiv [in Ukrainian].

7. Sierova, O. (2024). Pereosmyslennia vokalu v muzychnomu avanhardi XX stolittia: eksperymenty ta innovatsii. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 49, 185–193 [in Ukrainian].

8. Tabulina, O. (2021). Holosove vibrato v interpretatsii vokalnoi muzyky doby baroko. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 40, 178–183 [in Ukrainian].

9. Kharnonkurt, N. (2002). *Muzyka yak mova zvukiv*. Sumy : Sobor [in Ukrainian].

10. Blackburn, B. J., Lowinsky, E. E. (1993). Luigi Zenobi and His Letter on the Perfect Musician. *Studi Musicali*, 22, 61–114 [in English].

11. Bontempi, G. A. (1695). *Historia Musica*. Perugia [in Italian].

12. *Delle lettere del Sr. Gio. Camillo Maffei da Solofra*. (1562). Naples [in Italian].

13. Haynes, B. (2007). The End of Early Music. A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century. Oxford [in English].

14. Honea, S. M. (2018). Maffei's System of Voice Pedagogy. *Journal of Singing*, 74(3), 335–343 [in English].

VOCAL PERFORMANCE IN THE BAROQUE PERIOD AND CONTEMPORARY ARTISTIC PRACTICE

Nataliia KLIUCHYNSKA

Ivan Franko National University of Lviv,
Department of musicology and choral art,
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: nataliia.kliuchynska@lnu.edu.ua

The development of musical education, trends in performance practice and criteria of professionalism always reflect the peculiarities of their time. The manner of singing, timbre, vocal technique, artistic interpretation, dynamics and other expressive tools have changed over the centuries and are still developing in response to the contemporary cultural environment. A diverse vocal repertoire presents a wide range of performance tasks and requires multifaceted skills, knowledge and abilities for its reproduction. Therefore, there is a need to rethink existing music education practices and find those that are the most relevant and efficient in the modern performance context. Since the middle of the last century, there has been an increase in the performance of the so-called interrupted musical tradition, that is ancient or as it mostly known, early music. The restoration of the forgotten repertoire and the movement of its historically informed performance have led to the emergence of numerous studies in the field of early performance practices, but the applied nature of historical knowledge has still not been sufficiently implemented, especially in the environment of the academic professional music education. Accordingly, the main focus of the article is an attempt to identify which practical methods of vocal training formed during the Baroque period could

complement the established academic norms of professional musical education. In nowadays Ukraine vocal performances in general are characterized by stylistic pluralism of concert programs and events, and this in turn requires the use of various vocal techniques, ancient as well as modern. To address the main principles of historical singing practices, theoretical works of the early Baroque period were examined, especially those that outline the professional competencies of singers, their work and training, rhetorical interpretation of musical performance, and required skills, such as counterpoint knowledge, improvisation, ability to play the instrument, and so on. Finally, a parallel is drawn between these historical practices and the realities of modern performance scene as well as professional challenges which induce the need to implement combined methods of vocal training (ancient and contemporary) to ensure the relevance of modern vocal education.

Keywords: vocal practice, singing, performance, Baroque, interpretation, rhetoric, professional music education.

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

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 28. С. 81–93
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 28. P. 81–93

УДК 780.614.13.071.2.031.4:929](477)"189/194":[001.32:002.1-028/17](431)"1915/1919"
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.28.2026.81-93

БАНДУРИСТ ДАНИЛО ЩЕРБИНА: ПАРАДИГМИ ІДЕНТИЧНОСТІ. ПРИЧИНКИ ДО АНТРОПОЛОГІЇ МУЗИКИ НА МАТЕРІАЛАХ ЗАПИСІВ ПРУССЬКОЇ ФОНОГРАФІЧНОЇ КОМІСІЇ (1915–1919)

Ольга КОЛОМИЄЦЬ

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5973-3968
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музикознавства та хорового мистецтва,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: okolom@gmail.com

Розглянуто постать Данила Щербини, який у перші десятиліття ХХ ст. був активним учасником культурного та політичного життя України як на рідних українських теренах, так і за кордоном, зокрема в Німеччині, в середовищі табору Зальцведель для військовополонених Першої світової війни. Головну увагу в дослідженні присвячено різним граням ідентичності цього діяча у сфері його особистого та багатогранного професійного життя. Левова частка дослідження базується на особисто здобутих авторкою архівних документах та аудіозаписах, створених Прусською фонографічною комісією упродовж 1915–1919 рр. і дотичних до постаті Данила Щербини, які нині зберігаються у Фонограмархіві Етнологічного музею та фоноархіву (Lautarchiv) Університету Гумбольдтів. Обидва архіви розташовані в Берліні. Архівні документи, а саме фрагменти нотатника проведених сеансів (польового зошита), особистий листок даних про Данила Щербину (Personalbogen) та опис 19-ти звукових записів, зроблених членами Комісії від Д. Щербини, подано та вперше проаналізовано в українській та світовій етномузикології. Крім архівних матеріалів, у праці використано дані низки історичних, етномузикологічних, музикологічних та музично-антропологічних праць.

На підставі проведеного дослідження визначено рік і місце народження Данила Щербини, локації перебування та навчання в перші десятиліття життя виконавця, а також воєнний період до часу перебування в Німеччині.

Проблематику різних граней ідентичності Данила Щербини розглянуто в ракурсі різних парадигм, зокрема так званої субстанційної (есенціалістської), соціально-конструктивістської (інтерактивної), пам'яттєвої та національної самоідентифікації.

Ключові слова: антропологія музики, ідентичність, Данило Щербина, Прусська фонографічна комісія (1915–1919), Перша світова війна, табір для військовополонених, репертуар Данила Щербини, українська музика.

Постановка проблеми. Постать музиканта як носія традиції, яка втілена у певному репертуарі та способі виконання, була і залишається однією з головних тем музично-антропологічних або музично-етнографічних студій [11, с. 24]. Так, у своїй багатовимірній праці про народних професійних музикантів на Україні, що була опублікована ще в першій чверті ХХ ст. та

© Коломиєць Ольга, 2026

своїм змістом і скрупульозністю випередила музично-антропологічні студії на теренах усталення цієї наукової та навчальної дисципліни, один з основоположників української етномузикології Климент Квітка звертає увагу на те, що "ближче пізнання кобзарів та лірників потрібне не тільки з спеціяльно музичного погляду (для досліду власне їх співу і гри), але і з погляду соціяльного та психологічного" [6, с. 22, 23]. Тим самим дослідник увиразнює одну з засадничих проблематик науки про музику, зокрема антропології музики, ідентичність виконавця, його взаємозв'язки зі спільнотою, значення, функції та роль музиканта у творенні певного середовища, що відображається в опінії спільноти про виконавця. Саме цей аспект підкреслив кілька десятків років після публікації Квітки у своєму, класичному вже на нині, дослідженні з антропології музики Алан Мерріам, обговорюючи основні аспекти розуміння музики як вияву певної поведінки людини у спільноті, стверджуючи, що для цього розуміння надзвичайно важливим є усвідомлення "ким є музикант, якою є його поведінка у певній спільноті та якою є опінія спільноти стосовно нього…" [19, с. 144].

З цього випливає, що парадигми ідентичності виконавців музики у конкретному середовищі віддзеркалюють цінності та потреби спільноти, а самі виконавці стають трансмітерами культурної пам'яті та історичних реалій.

Обставини та середовища, у яких функціонує той чи інший виконавець, бувають зовсім різними. Ще більш наріжною стає проблематика ідентичності виконавця, її збереження чи трансформації, якщо виконавець музикує у різних середовищах, надто нетипових для нього.

Одним із найбільш вражаючих у світовій історії прикладів таких штучних спільнот були об'єднання військовополонених різних націй (серед них і етнічних українців) у часи Першої світової війни в таборах, зокрема на німецьких землях[1]. Для фіксації їхньої мови та музики, а також інших антропометричних замірів було створено у 1915 р. Прусську фонографічну комісію, головними діячами якої стали засновник Берлінського фонограмархіву Карл Штумпф (голова), музикознавець Георг Шюнеман та лінгвіст Вільгельм Деґен (ініціатор створення Комісії). Звукові матеріали та супровідні документи записів Комісії, що загалом становлять 1020 записів на воскові валики та 1651 запис на грамофон [18, с. 181], становлять нині фонди та зберігаються частинами у Berliner Phonogramm-Archiv (Берлінському фонограмархіві Етнологічного музею) та Lautarchiv der Humboldt-Universität zu Berlin (Фоноархіві (Lautarchiv) університету Гумбольдтів). Однією з найбільших частин матеріалів Комісії є українська "колекція"[2].

---

[1] За даними, які наводить у своєму дослідженні Монік Шір, загалом у Німеччині під час Першої світової війни було ув'язнено 2,5 млн людей, 70 % із яких становили солдати армії Російської імперії [20, с. 287]. Згідно з таблицею, укладеною згодом одним із головних учасників дослідницького проєкту Георгом Шюнеманом, у процесі дослідження було записано зразки мови та музики представників шістдесяти націй. Українські зразки посідають у цій таблиці одну з чільних позицій [21, с. 143].

[2] Більше про Комісію, розміщення та "мандрівку" матеріалів Комісії, їх депонування, фактографічні проблеми, а також перший опис культуро-жанрової системи записаного українського репертуару див. Коломиєць О. "Пам'ять світу": записи Прусської фонографічної

Однією з відмітних характеристик роботи Комісії було проведення записів безпосередньо в таборах. До одного з них, а саме табору Зальцведель, був дотичний головний герой цього дослідження – Данило Щербина.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Постать Данила Щербини не є невідомою українській спільноті як в Україні, так і за кордоном і відразу привернула увагу під час ознайомлення з матеріалами Комісії. За відсутності сьогодні, наскільки відомо, спеціальної праці про цього діяча, про нього згадано у різних виданнях, об'єднувальним фактором яких є те, що про його постать згадують не лише у зв'язку з його мистецькою професією, а й щодо його військово-патріотичної діяльності у напрямі української державності.

Так, у своєму дописі до часопису про культурне життя Хмельниччини Оксана Собко цитує фрагмент праці про кобзарство Василя Ємця[3], де автор зазначає, що, крім того, що Щербина був двірським кобзарем гетьмана Скоропадського, він був вояком, а саме починав свою військову службу в армії УНР як козак-синьожупанник[4] [14]. Про військову діяльність Щербини пише і бандурист Дмитро Гонта, з міркувань якого можна здогадатися, що спочатку Щербина був солдатом армії Російської імперії, потім він потрапив у полон в Німеччині, а коли формували дивізію синьожупанників, він відразу у неї вступив[5]. Гонта також зазначає про неодноразове повернення Щербини на українські землі після 1918 р., зокрема до дружини і сина.

Професійна діяльність Д. Щербини як сольного та ансамблевого музиканта-бандуриста також постає багатогранно на сторінках і згаданих вище спогадів, і наукової розвідки Віолетти Дутчак про бандуристів української діаспори – вихідців з Галичини, яка зосереджує увагу на його вагомій ролі в популяризації бандури в цьому регіоні українських земель та на його впливі на аудиторію галицького ареалу [5, с. 105–106].

Окрім того, і сучасник Щербини Д. Гонта, і сучасна дослідниця В. Дутчак, був щоправда, незважаючи на будь-які джерела, згадують про те, що Щербина "театральним актором за фахом" [5, с. 105] та працював у театрі Садовського[6]. Саме цей, зазначений Д. Гонтою і В. Дутчак із доступних на час написання цього дослідження джерел, аспект узгоджується з особистим листком Щербини, що його віднайдено авторкою цього дослідження серед

комісії від військовополонених українців у німецьких таборах Першої світової війни з фондів Берлінського фонограмархіву (фактографічні аспекти) [10].

[3] Йдеться про публікацію В. Ємця "До мартирології кобзарства", опубліковану у 1957 р.

[4] Тут, вочевидь, йдеться про військове формування, утворене в Німеччині з українців – військовополонених, яке активізувало свою діяльність після укладення Берестейського договору 1918 р. Характерною візуальною ознакою цього формування був одяг синього кольору.

[5] Цит. за публікацією О. Собко: "колись він був військовиком, був у німецькому полоні, а при формуванні Синьої дивізії з полонених українців зголосився перший" [14].

[6] Інформацію про те, що Данило Щербина працював в театрі Садовського, наразі підтвердити не вдалося. У праці Ганни Веселовської "Театр Миколи Садовського 1907–1920" прізвища Данила Щербини немає [4]. В особистому листуванні з авторкою цього дослідження Ганна Веселовська повідомила, що ім'я Данила Щербини їй не траплялося з-поміж учасників театру. Однак дослідниця цього театру припустила, що "він міг працювати в театрі після 1914 р., а тоді склад трупи дуже змінювався. Є ще варіант, що він працював під псевдо" (з особистого листа до О. Коломиєць від 05.07.2026 р.).

архівних фондів, пов'язаних із записами Прусської фонографічної комісії [3] (див. Додаток). У графі документа про наявність професії у Щербини йдеться не про його бандурну практику, а власне акторство[7].

Мета наукового дослідження. Це дослідження має на меті розкрити постать музиканта, якому довелося перебувати та трансмітувати ідеї та місію його народу не лише на рідних землях у своєму природному середовищі, а й на чужині, та бути дотичним до спільноти, штучно створеної унаслідок буремних обставин Першої світової війни, коли етнічні українці (що були завербовані у склад армії Російської імперії), як і низка представників інших націй, були об'єднані у спільноти німецьких таборів для військовополонених.

Виклад основного матеріалу дослідження. Віднайдений листок особистих даних, який, очевидно, заповнювали збирачі старим готичним шрифтом, подає прикметні аспекти ідентичності Щербини. Серед них, передусім, вирізняється кириличне написання імені і прізвища інформанта – Данько Щербина, – внесене, мабуть, ним особисто. Зазначено й дату його народження – це 17 грудня 1888 р., що відрізняється від зазначеної у друкованих джерелах та на сторінках довідникових інтернет-ресурсів – 1891 рік. Походив Щербина з с. Павлиш, нині Олександрійського району Кіровоградської області, що розташоване в басейні Дніпра. Зазначено в документі й місцезнаходження Д. Щербини в різні етапи його життя до часу перебування на німецькій землі. Так, у період від семи до 20-ти років Щербина перебував у Києві та Долинській, що, вочевидь, нині є містом у Кропивницькому районі Кіровоградської області. Місце його знаходження після 20-ти років не зазначено, натомість у спеціальній графі відповіді на це питання є і пояснення цьому також. Тут показано, наскільки можна відчитати з документа, – "солдат"[8]. Тобто правдою, мабуть, є те, що саме у складі армії Російської імперії Щербина брав участь у Першій світовій війні і так потрапив у полон.

У документі (особистому листку) нічого не йдеться про родину Щербини. Жодного слова про дружину та сина, яких, за спогадами Гонти, Щербина залишив на Україні, крім того, що батько та мати були з Павлиша, де й народився Данило.

Низку запитань у листку присвячено освіті та інтелектуальному рівневі інформантів. Тут ми довідуємося, що Д. Щербина був доволі освіченим на той час – він навчався у міській школі Миколаєва та (згодом) у драматичній школі Києва, що підтверджує згадки у джерелах про його акторський фах. На час опитування Щербина володів кількома мовами (читав та писав) – рідною українською, російською, польською та частково німецькою. За віросповіданням був православним.

Суттєвими для окреслення портрету Данька Щербини та ціннісних орієнтирів його ідентичності слугують зазначені у документі відповіді щодо

[7] Цей факт зазначено внизу документа, у графі "Beruf" (професія), трохи вище підписів збирачів і поруч із питанням про релігію. У графі зазначено відповідь Schauspieler, що з німецької означає "актор".

[8] Про це свідчить відповідь на питання "Wo gelebt vom 20 Lebensjahr?", де зазначено – "Soldat".

національної ідентичності інформанта, де Щербина двічі ствердно відповів про його українське походження у графах про належність до певного етносу та рідної мови. В обох зазначено – українська[9].

Відтак, як можна міркувати із зазначених відповідей в особистому листку інформанта, постать Щербини, до того, як він потрапив у табір та проведеного сеансу, була сформованою та багатогранною водночас. Інше питання та проблематика цього дослідження полягає в тому, як виявляв та/чи зберігав свою ідентичність Д. Щербина, потрапивши на німецькі землі в середовище табору? Як він декларував свою національну та професійну ідентичність у цих незвичайних обставинах? І, зважаючи на важливий аспект у дослідженні постаті музиканта і Квіткою, і Мерріамом, зокрема – соціальний, тобто взаємодії зі спільнотою, який вплив та опінію мав Щербина в табірному середовищі?

Вирізнення Щербини з-посеред громади полонених прибулими для дослідження науковців помітне в кількох фактах. Певні обставини, про які достеменно не відомо, зумовили записати голос Щербини не в таборі, а в одній з передових звукозаписувальних компаній тих часів Одеон, про що свідчать дані в його особовому листку. Серед проаналізованих архівних документів це наразі єдиний унікальний випадок у практиці фіксації матеріалу Комісією від українців, який трапився у процесі проведеного дослідження. Можна наразі лише здогадуватися, *що*, власне, спричинило до такого факту – особлива позамузична діяльність на культурно-політичному полі та співпраця з українськими патріотичними силами в Берліні, що вирізняла його з-поміж табірної громади, чи голосові характеристики виконавця, які, на думку записувачів, треба було зафіксувати за допомогою більш професійного обладнання? Можливо, і те, і інше. У будь-якому разі, про відмінні голосові дані та хороше виконання читаємо у резолюції, поданій внизу справа особового листка та підтвердженій головними учасниками Комісії: Георгом Шюнеманом та Вільгельмом Деґеном, саме Георг Шюнеман зазначає про те, що інформант є ”хорошим співаком та музикантом…”[10], а Вільгельм Деґен коротко, але чітко оцінює почуте на сеансі як “Дуже добре”[11].

---

[9] Йдеться про запитання “Welchem Volksstamm angehörig?” (До якої етнічної групи належить?) та “Welche Sprache als Muttersprache?” (Якою є рідна мова?), на які у першому запитанні читаємо відповідь – “Ukrainer” (українець), а в другому – “Ukrainisch” (українська мова).

[10] “Guter Sänger und Spieler, der bei dem Banduristen Kurugecko (V. Kolessa)…”. У цій характеристиці Щербини Шюнеман також подає інформацію (ймовірно, здобуту від самого виконавця) про те, що той навчився гри та співу у так званого бандуриста Кургечка, і згадує при цьому ім’я Ф. Колесси. Це цікава та цінна приписка з різних міркувань. Передусім особою, у якої, ймовірно, міг навчатися гри та співу Данило Щербина, був Іван Кучугура-Кучеренко, про якого справді писав Філарет Колесса у праці “Українські народні думи”, згадуючи про кобзарів “новішого типу” [9, с. 60–61, іл. VI; 8, с. 29, 37, 84]. Ймовірно, ім’я цього українського кобзаря було вкрай складним для німецького дослідника і під час написання в документі отримало таку перекручену форму. Про те, що саме І. Кучугура-Кучеренко був учителем Щербини, можна здогадатися і з інформації, поданої К. Черемським у розділі “Слобідські діалоги: компроміс традицій” книги “Шлях звичаю”: “Іван Кучугура-Кучеренко понад два роки очолював бандурні курси у Музично-драматичній школі М. Лисенка у Києві (1908–1911)” [16, с. 303]. Це також підтверджує припущення про те, що Д. Щербина саме в ті роки навчався в Музично-драматичній

З цього ж документа можна дізнатись, що Данило Щербина, крім співу та гри на бандурі, володів ще й сопілкою (що бачимо у відповіді на питання про "володіння інструментом рідної країни, який є в таборі"[12]. Це також вирізняло його серед інших опитаних представників українського етносу у таборі.

Записаний же репертуар від Щербини, особливо його кількість та якість виконання, знову доводить його особливий статус серед інших виконавців. Наскільки сьогодні вдалося з'ясувати, від цього виконавця було записано найбільшу кількість музичних взірців – 19 одиниць. Попри незначні технічні пошкодження, більшість із записаних творів достатньо добре прослуховуються, а те, що було зафіксовано, не лише першу строфу твору, а принаймні дві, давало змогу легше ідентифікувати композиції. Так, наявні сьогодні у двох архівах записи від Данила Щербини репрезентують три основні музичні жанри: епічний, ліричний та драматичний, вони свідчать, що Щербина володів повним арсеналом виразових засобів у своєму репертуарі.

Епічний жанр продемонстровано збереженою, хоч і з певними пошкодженнями, однією думою про козака-бандуриста "Ой, на татарських полях, на козацьких шляхах". Ця дума, короткий фрагмент якої був записаний Ф. Колессою від кобзаря І. Кучеренка [9, с. 128], від якого, правдоподібно, і навчився її Данило Щербина у Києві під час свого навчання у Музично-драматичній школі, розміщена у записах Комісії на двох валиках. Вона виконана Щербиною із дотриманням типової думової формули, з тенденцією до співного типу та із притаманними цьому виконавцеві співними та доволі розлогими фіоритурами у завершальних фразах твору[13].

Співний жанр записаних від Щербини творів звичайного циклу зображено значною кількістю пісень різної тематики, серед яких переважають тексти історичного змісту, а також наявний один твір любовної тематики. Тут Щербина зарепрезентував популярні на той час пісні про Морозенка ("Ой Морозе Морозенко, ти славний козаче"), Байду ("У Царгороді на риночку там п'є Байда мед-горілочку"), Нечая ("Ой, не час тобі, Нечаєнку, до коршми ходити"). Любовну тематику зображено у творі "Без тебе, Олесю, пшеницю возити".

Драматичний жанр у репертуарі Щербини є у записах як у вигляді кількох суто інструментальних танцювальних композицій (гопаки – 3 та метелиця – 1), так і вокальних творів, виконуваних по-танцювальному та супровідною жартівливою тематикою. У цій сфері Щербина виконав для

школі в Києві, як і зазначено в його особистому листку проведеного сеансу. З іншого боку, цей допис може також засвідчити обізнаність німецьких науковців із музично-етнографічними студіями українських дослідників, серед яких Ф. Колесса на той час був, імовірно, найвідомішим міжнародній науковій спільноті.

[11] Sehr gut.

[12] Нижче питань про знання мов, читаємо: "Spielt er ein im Lager vorhandenes Instrument aus der Heimat?"

[13] Такий тип виконання міг бути також перейнятий від його вчителя – кобзаря Кучеренка, оскільки про артистичність виконання дум Кучеренком свідчить у своїй праці Ф. Колесса [9, с. 61; 8, с. 29].

запису такі не менш популярні тексти, як “Ой дідуне, дідуне, який ти ледащо”, “Гоп, мої гречаники”, “Ой чоботи, чоботи ви мої, чом діла не робите ви мені”, “За все добре, за все добре, шо жінка маленька”.

Аналізуючи збережені аудіозаписи, можна було помітити, що деякі твори, виконані Щербиною, повторюються у фондах двох вищезазначених архівів. Це, зокрема, так звана “Дума про Нечая” та пісня про Байду. Первинна думка про те, що це могли бути копії одного і того ж виконання, що опинилися в різних архівах через певні складні організаційні обставини наприкінці роботи Комісії [10, с. 130], є хибною. Два виконання обох творів відрізняються і тривалістю (обидві композиції, що зберігаються у Фонограмархіві, є коротшими), і характеристиками виконання. Те, що це різні записи, довів також аналіз супровідних документів, здобутих в різні періоди проведеного дослідження. Так, нотатник, який зберігається у берлінському Фонограмархіві, що, треба думати, був польовим зошитом записувачів, містить дату запису – 17 грудня 1917 р. [10, с. 140]. Натомість у проаналізованому вище особовому листку Данила Щербини, який згодом було віднайдено у Фоноархіві Університету Гумбольдтів, зазначено 18 грудня 1917 р. як дату проведення запису [3; додаток]. Причому локація в обох документах збігається. Обидва містять інформацію про Берлін (вочевидь, як місце запису) та Зальцведель (звідки, мабуть, прибув інформант), що розміщено у дужках поруч із зазначеним Берліном. Відтак, імовірно, Данило Щербина був записаний двічі. У другому сеансі він виконав менше творів (6^{14}), однак у деяких з них, які виконував повторно, запропонував довші версії композицій. Цей факт повторного запису виконавця ще раз підкреслює непересічність ставлення дослідників до цього музиканта.

Спосіб виконання запропонованих Щербиною творів, а саме відчутне у разі прослуховування, задоволення та емоційність[15] виконавця під час співу, також спонукає до деяких роздумів. Як слушно зазначає Себастьян Клотц у передмові до компакт-диску “Записи від військовополонених кримських татар у німецьких таборах 1916–1918 років”: “Ми мало що знаємо з того, як полонені реагували на процес дослідження: чи були вони змушені виконувати? Чи була це позитивна різноманітність у їхньому щоденному табірному житті? Чи пропонували їм за виконання винагороду, чи якусь компенсацію? Чи могли вони відмовитися від запису? Скільки тестових дублів було зроблено? Чи могли полонені-інформанти попросити зробити ще один запис, якщо вони не були задоволені результатом?” [17, с. 37]. Можливо, це також стосувалося й повторного запису Данила Щербини, який, маючи певний мистецький вишкіл, хотів залишити по собі якнайкращі згадки? Крім того, у випадку цього виконавця може бути наявний й інший фактор його позитивного налаштування до запису його виконання, що вчувається у його голосі, та й, зрештою, обраний

[14] Можливо, творів первинно було більше, але саме цю кількість сьогодні було віднайдено у Фоноархіві Гумбольдтського університету разом із супровідним особовим листком.

[15] Це, зокрема, проявлялось у виразних виспівуваннях завершених фраз та ферматах, якими виконавець хотів особливо підкреслити певну інтонацію, чітких контурах мелодичних ліній, непоспішністю виконання.

для запису репертуар: у непевні для України часи музика стала можливістю передати через записувачів ширшій аудиторії історію та позитивний темперамент його народу.

З іншого боку, взаємодія Щербини з середовищем полонених теж не пройшла безслідною. Прізвище Щербини знову вирізняється з-поміж табірної громади як особи, що своїм мистецтвом та переконаннями впливав на формування свідомих українських побратимів, які належали до різних категорій військовополонених, присутніх у таборі[16].

Ця парадигма ідентичності Данила Щербини знову повертає нас до питання його національно-зорієнтованих поглядів, а також професійної діяльності та підтверджує розглянуте вище акторське підґрунтя його мистецько-освітньої роботи. Згадку про діяльність Щербини у сфері культурно-театральної практики бачимо у дослідженні І. Срібняка та С. Голоско про табір Зальцведель, де Щербина був відповідальним за приготування вистав як художній керівник табірного театру [15, с. 82–83]. Вибір для вивчення та постановки вистав, зокрема за творами Карпенка-Карого чи Шевченка, показує, що табірний театр був простором для ознайомлення та обговорення тих важливих тем, які були під забороною на рідних українських землях.

Висновки. Для окреслення ще точнішого портрету цього діяча буремних і для України, і для світу загалом часів Першої світової війни ще залишилося прояснити багато білих плям. Однак віднайдені матеріали, що їх було створено Прусською фонографічною комісією, дали змогу розкрити не лише значний поступ у музично-етнографічних студіях в часи його активного формування, а й події та постаті в українській культурі та історії, які в складні часи проявляли різні грані своєї ідентичності у різного типу середовищах та обставинах. Серед них Данило Щербина – актор, музикант, просвітянин, солдат та борець за свою власну ідентичність та націю.

Аналіз документів на цьому етапі дослідження вищезгаданого фонографічного проєкту дав змогу виявити деякі біографічні факти головного героя цієї розвідки (зокрема рік народження, здобуту професію та військову практику), а також деякі історичні дослідження, що висвітлюють життя та культуру німецьких таборів для військовополонених, головно того, до якого був дотичний Д. Щербина, цю постать можна розглянути з точки зору кількох парадигм. З одного боку, вихідні дані, наведено в особовому листку Комісії, та вся наступна діяльність Щербини у таборі виказують зв'язок з так званою *субстанційною (есенціалістською) парадигмою*, що розглядає ідентичність як щось стабільне та незмінне. Згідно з цим підходом Щербина є людиною та професійним діячем, що має низку базових характеристик, які визначають його сутність упродовж усього життя. Цей аспект ідентичності, у випадку Д. Щербини, був великою мірою підсилений так званою *пам'яттєвою*

[16] Як зазначено у дослідженні Йосипа Саєвича про вишкіл та організацію побуту військовополонених українців в таборах Австро-Угорщини та Німеччини в період Першої світової війни: "серед полонених виділялися три групи: свідомі українці, національно-індиферентні та звичайні безпросвітні, налаштовані вороже до українства" [13].

парадигмою, яка пов'язана з історичною та культурною (колективною) пам'яттю та особливо пов'язана з його національною самоідентифікацією, що слугує фундаментальним орієнтиром для людини. З іншого боку, відомі сьогодні життєві обставини Д. Щербини, що ще виразніше проявилися завдяки вивченню архівним документам, дають змогу розглянути цю постать з погляду *соціально-конструктивістської (інтерактивної) парадигми*, що трактує ідентичність не як даність, а як соціально-культурне явище, оскільки особистість постійно конструює свою ідентичність, взаємодіючи з іншими людьми та суспільством.

Взаємодія Щербини із різними середовищами, як бачимо із відомих сьогодні документів, відбувалась у двох головних площинах, які, на нашу думку, були об'єднані головною ідеєю боротьби та свободи. Прикметним є те, що, подібно як і для музиканта та актора, якому присвячений цей том Вісника – Василя Сліпака, – зброєю Щербини у різні часи його життя ставала або його багатогранна мистецька діяльність, або ж рушниця. І, подібно як герой цього тому, Данило Щербина не зійшов з цього шляху до кінця свого життя.

Список використаної літератури та джерел

1. Berliner Phonogramm-Archiv. Signatur PK 15_Salzwedel_0001 – 31_Salzwedel_0017;VII_W_0818_Phon_Komm_782–VII_W_0826_Phon_Komm_790; VII_W_0827_AK_Phon_K_791; VII_W_0828_Phon_Kom_792 – VII_W_0832_Phon_ Kom_796.

2. Lautarchiv der Humboldt-Universität zu Berlin. Signatur LA 11200100, 11210100, 11220100, 11230101, 11230102, 11230103, 11240100.

3. Lautarchiv der Humboldt-Universität zu Berlin. Signatur PK1120_0001.

4. Веселовська Г. Театр Миколи Садовського 1907–1920 : монографія. Київ : Темпора, 2018. 412 с.

5. Дутчак В. Бандуристи української діаспори – вихідці з Галичини. *Вісник київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Музичне мистецтво*. Київ, 2019. 2(1). С. 102–116.

6. Квітка К. Професіональні народні співці та музиканти на Україні. Програма для досліду їх діяльности й побуту : *зб. іст.-філол. відділу. (Праці етнографічної комісії*). Київ, 1924. Вип. 2, № 13. С. 1–114.

7. Козловець М. Ідентичність: поняття, структура, типи. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. Житомир, 2011. № 57. С. 3–9.

8. Колесса Ф. Мельодії українських дум. *Матеріяли до української етнольогії*. Львів, 1910. Т. 13. 198 с.

9. Колесса Ф. Українські народні думи. Львів, 1920. 176 с.

10. Коломиєць О. "Пам'ять світу": записи Прусської фонографічної комісії від військовополонених українців у німецьких таборах Першої світової війни з фондів Берлінського фонограмархіву (фактографічні аспекти) / упоряд. В. Ярмола. *Етномузика*. Львів, 2023. Вип. 19. С. 112–142.

11. Луканюк Б. До історії терміна "Етномузикологія". *Етномузика*. Львів, 2006. № 1. С. 9–32.

12. Носова Г. Навколо ідентичності: Невизначеність та перетвореність феномену. *Наукові записки Національного університету "Острозька академія".* 2014. С. 3–12. URL: https://eprints.oa.edu.ua/id/eprint/2704/1/3.pdf (дата звернення: 29.06.2026).

13. Саєвич Й. Військовополонені українці в таборах Австро-Угорщини і Німеччини в період Першої світової війни: вишкіл та організація побуту : автореф. дис… канд. істор. наук. Львів, 2007. 19 с. URL: https://mydisser.com/ua/avtoref/view/15750.html (дата звернення: 15.06.2026).

14. Собко О. Як Кость Місевич синьожупанників організував. *Офіційний вісник Управління культури і туризму хмельницької міської ради* [Електронний ресурс]. 2020. URL: https://kult.km.ua/news/view/540-yak-kost-misevich-sin-ozhupannikiv-ukrajinizuvav?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 27.06.2026).

15. Срібняк І., Голоско С. Газета "Вільне слово" як джерело вивчення життєдіяльності полонених українців у таборі Зальцведель (Німеччина): 1916–1917. *Світ Кліо*. Київ, 2021. № 1 (2). С. 79–91. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/35553/1/I_Sribnyak_SK_2021_2%281%29_IFF.pdf.

16. Черемський К. Шлях звичаю. Харків : Глас, 2002. 444 с.

17. Klotz, S. The Lautarchiv at Humboldt University and the Royal Prussian Phonographic Commission. *Crimean Tatars' Recordings in German POW Camps, 1916–1918: Historic Sound Documents. Akat, Abdullah, Ralf Kopal, Susanne Klotz, and Albrecht Wiedmann (Eds.).* Istanbul : Berliner Phonogramm-Archiv, 2022. 2 CDs + multilingual booklet. S. 35–40.

18. Koch L.-Ch., Kopal R. The Berlin Phonogram Archive and the Phonographic Commission. *Songs of Longings: Korean Voices from Berlin in the Beginning of the 20th century*. Berlin, 2014. S. 180–184.

19. Merriam A. P. The Anthropology of Music. Evanston : Northwestern University Press, 1964. 358 s.

20. Scheer M. Captive Voices: Phonographic Recordings in the German and Austrian Prisoner-of-War Camps of World War I. *Doing Anthropology in Wartime and War Zones*. Tübingen. 2014. S. 279–310. URL: https://www.transcript-verlag.de/chunk_detail_seite.php?doi=10.14361%2F9783839414224-014 (дата звернення: 15.05.2026).

21. Ziegler S. Historical Sound Recordings in the Berlin Phonogramm-Archiv and the Lautarchiv. *Translingual Discourse in Ethnomusicology*. Vienna, 2020. Vol. 6, I. S. 145–146.

References

1. Berliner Phonogramm-Archiv. Signatur PK 15_Salzwedel_0001 – 31_Salzwedel_0017;VII_W_0818_Phon_Komm_782 – VII_W_0826_Phon_Komm_790; VII_W_0827_AK_Phon_K_791; VII_W_0828_Phon_Kom_792 – VII_W_0832_Phon_Kom_796.

2. Lautarchiv der Humboldt-Universität zu Berlin. Signatur LA 11200100, 11210100, 11220100, 11230101, 11230102, 11230103, 11240100.

3. Lautarchiv der Humboldt-Universität zu Berlin. Signatur PK1120_0001.

4. Veselovska, H. (2018). Teatr Mykoly Sadovs'koho 1907–1920 : monohrafiia. Kyiv : Tempora [in Ukrainian].

5. Dutchak, V. (2019). Bandurysty ukrainskoyi diaspory – vykhidtsi z Halycyny. *Visnyk kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv*. *Seria : Muzychne mystetstvo*. Kyiv, 2(1), 102–116 [in Ukrainian].

6. Kvitka, K. (1924). Profesionalni narodni spivtsi ta muzykanty na Ukraini. Prohrama dlia doslidu yikh diyal'nosty i pobutu : *zb. ist.-filol. viddilu*, 13 (Pratsi etnografichnoyi komisii), 2. Kyiv, 1–114 [in Ukrainian].

7. Kozlovets, M. (2011). Identychnist': poniattia, struktura, typy. *Visnyk Zhytomyrs'koho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka*, 57. Zhytomyr, 3–9 [in Ukrainian].

8. Kolessa, F. (1910). Meliodii ukrainskykh dum. *Materialy do ukrainskoi etnoliogii,*13. Lviv [in Ukrainian].

9. Kolessa, F. (1920). Ukrainski narodni dumy. Lviv [in Ukrainian].

10. Kolomyyets, O. (2023). "Pamyat' svitu": zapysy Pruss'koyi fonohrafichnoi komisii vid viys'kovopolonenykh ukraintsiv u nimetskykh taborakh Pershoyi svitovoi viyny z fondiv Berlins'koho fonohramarhivu (faktohrafichni aspekty) / uporiad. V. Yarmola. *Etnomuzyka*. Lviv, 19, 112–142 [in Ukrainian].

11. Lukaniuk, B. (2006). Do istorii termina "Etnomuzykolohiia". *Etnomuzyka*, 1. Lviv, 9–32 [in Ukrainian].

12. Nosova, H. (2014). Navkolo identychnosti: Nevyznachenist' ta peretvorenist' fenomenu. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu "Ostroz'ka akademiya*", 3–12. Retrieved from https://eprints.oa.edu.ua/id/eprint/2704/1/3.pdf [in Ukrainian].

13. Saievych, Y. (2007). *Viiskovopoloneni ukraintsi v taborakh AvstroUhorsh chyny i Nimechchyny v period Pershoi svitovoi viiny: vyshkil ta orhanizatsiia pobutu* : avtoref. dys. na zdob. nauk. stup. kand. istor. nauk. Lviv. Retrieved from https://mydisser.com/ua/avtoref/view/15750.html [in Ukrainian].

14. Sobko, O. (2020). Yak Kost' Misevych synyozhupannykiv orhanizuvav. *Ofitsiynyj visnyk Upravlinnia kultury I turyzmu khmelnytskoyi mis'koyi rady.* Retrieved from https://kult.km.ua/news/view/540-yak-kost-misevich-sin-ozhupannikiv-ukrajinizuvav?ut m_source=chatgpt.com [in Ukrainian].

15. Sribniak, I., Holosko, S. (2021). Hazeta "Vil'ne slovo" yak dzherelo vyvchennia zhyttiediyal'nosti polonenykh ukrayintsiv u tabori Zal'tsvedel' (Nimechchyna): 1916–1917. *Svit Klio*, 1 (2). Kyiv, 79–91. Retrieved from https://elibrary.kubg.edu.ua/ id/eprint/35553/1/I_Sribnyak_SK_2021_2%281%29_IFF.pdf.

16. Cherems'kyi, K. (2002). Shliakh zvychayu: monohrafiia. Kharkiv : Hlas [in Ukrainian].

17. Klotz, S. (2022). The Lautarchiv at Humboldt University and the Royal Prussian Phonographic Commission. *Crimean Tatars' Recordings in German POW Camps, 1916–1918: Historic Sound Documents. Akat, Abdullah, Ralf Kopal, Susanne Klotz, and Albrecht Wiedmann (Eds.).* Istanbul : Berliner Phonogramm-Archiv. 2 CDs + multilingual booklet, 35–40 [in English].

18. Koch, L.-Ch., Kopal, R. (2014). The Berlin Phonogram Archive and the Phonographic Commission. *Songs of Longings: Korean Voices from Berlin in the Beginning of the 20th century.* Berlin, 180–184 [in English].

19. Merriam, A. P. (1964). The Anthropology of Music. Evanston : Northwestern University Press [in English].

20. Scheer, M. (2014). Captive Voices: Phonographic Recordings in the German and Austrian Prisoner-of-War Camps of World War I. *Doing Anthropology in Wartime and War Zones.* Tübingen, 279–310. Retrieved from https://www.transcriptverlag.de/ chunk_detail_seite.php?doi=10.14361%2F9783839414224-014 [in English].

21. Ziegler, S. (2020). Historical Sound Recordings in the Berlin Phonogramm-Archiv and the Lautarchiv. *Translingual Discourse in Ethnomusicology.* Vienna, 145–146 [in English].

BANDURIST DANYLO SHCHERBYNA: PARADIGMS OF IDENTITY. CONTRIBUTIONS TO THE ANTHROPOLOGY OF MUSIC BASED ON RECORDINGS OF THE PRUSSIAN PHONOGRAPHIC COMMISSION (1915–1919)

Olha KOLOMYYETS

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

The article examines the figure of Danylo Shcherbyna, who, in the first decades of the 20th century was an active participant in the cultural and political life both in his native lands and abroad, particularly in Germany, including within the milieu of the World War I prisoner-of-war camp at Salzwedel. The study focuses primarily on the various facets of his identity across both his personal and multifaceted professional life. The bulk of the research is based on the archival documents and audio recordings personally obtained by the author that constitute the materials created by the Prussian Phonographic Commission between 1915 and 1919 and relating to Danylo Shcherbyna, which are currently preserved in the Phonogram Archive of the Ethnological Museum and the Sound Archive (Lautarchiv) of Humboldt University. Both archives are located in Berlin. Archival documents – specifically excerpts from the sessions notebook (field notebook), a personal data sheet (Personalbogen) regarding Danylo Shcherbyna, and a description of the 17 audio recordings made by the Commission members from Shcherbyna – are presented and analyzed here for the first time in the field of Ukrainian and world ethnomusicology. In addition to the archival materials, the study draws upon data from a range of historical, ethnomusicological, musicological, and musical-anthropological works.

Based on the research conducted, the study establishes Danylo Shcherbyna's year and place of birth, the locations of his residence during the first decades of his life, as well as his education and military service prior to his time in Germany.

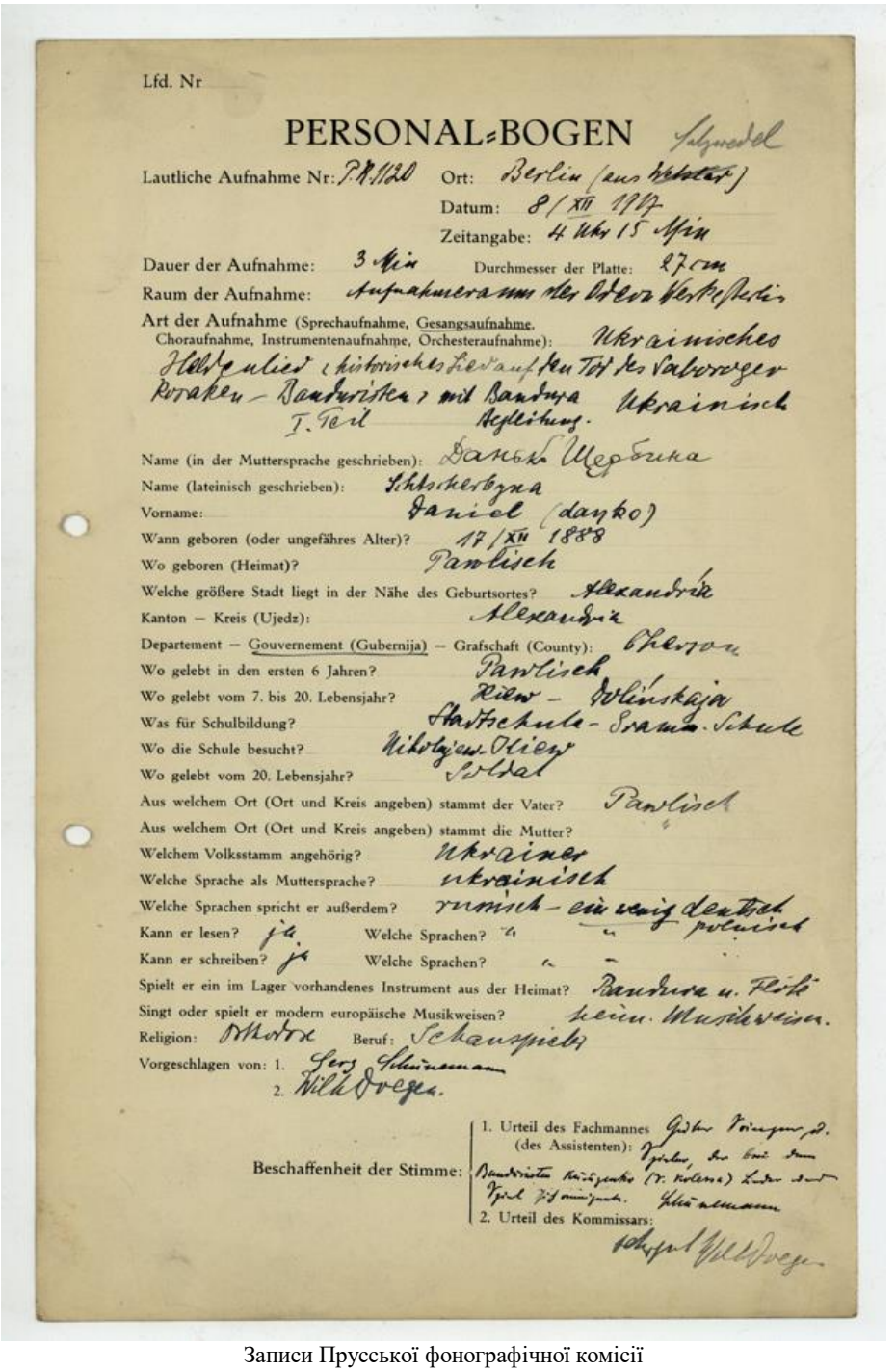
The various facets of Danylo Shcherbyna's identity are analyzed through the lenses of the so-called substantialist (essentialist), social-constructivist (interactionist), memory-based paradigms, and national self-identification.

Danylo Shcherbyna's professional identity is examined through the prism of his musical practice as a bandura performer and his primary profession as an actor. His bandura performance, which was documented by the Phonographic Commission members during the recording sessions, demonstrate Shcherbyna's mastery of a diverse repertoire (the seventeen musical fragments recorded from him represent epic, lyrical, and dramatic genres, including duma, songs from the non-ritual (so-called 'ordinary' – S. Liudlevych's term zvychayni – ukr.) cycle covering historical, humorous, and love themes, as well as dances). The recorded songs were performed by Shcherbyna with a distinctive stage expressiveness that reflects his background as an actor, a skill he actively employed while being in the prisoner-of-war camp at Salzwedel. These two primary facets of Shcherbyna's professional identity are united by his distinctive national self-identity.

Keywords: anthropology of music, identity, Danylo Shcherbyna, Prussian Phonographic Commission (1915–1919), World War I, Prisoner-Of-War Camp, Danylo Shcherbyna's repertoire, Ukrainian music.

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

Додаток А



Lfd. Nr

PERSONAL=BOGEN Schneidel

Lautliche Aufnahme Nr: P.K.1120 Ort: Berlin (aus Gefangenlager)
Datum: 8/XII 1917
Zeitangabe: 4 Uhr 15 Min

Dauer der Aufnahme: 3 Min Durchmesser der Platte: 27 cm
Raum der Aufnahme: Aufnahmeraum der Ortsgruppe Berlin

Art der Aufnahme (Sprechaufnahme, Gesangsaufnahme, Choraufnahme, Instrumentenaufnahme, Orchesteraufnahme): Ukrainisches Heldenlied (historisches Lied auf den Tod des Saporoger Kosaken – Bandzisten – mit Bandura Ukrainisch I. Teil Begleitung.

Name (in der Muttersprache geschrieben): Данько Щербина
Name (lateinisch geschrieben): Schtscherbyna
Vorname: Daniel (danko)
Wann geboren (oder ungefähres Alter)? 17/XII 1888
Wo geboren (Heimat)? Pawlisch
Welche größere Stadt liegt in der Nähe des Geburtsortes? Alexandrick
Kanton – Kreis (Ujedz): Alexandrik
Departement – Gouvernement (Gubernija) – Grafschaft (County): Cherson
Wo gelebt in den ersten 6 Jahren? Pawlisch
Wo gelebt vom 7. bis 20. Lebensjahr? Kiew – Wolinskaja
Was für Schulbildung? Stadtschule – Seminar-Schule
Wo die Schule besucht? Nikolajew-Kiew
Wo gelebt vom 20. Lebensjahr? Soldat
Aus welchem Ort (Ort und Kreis angeben) stammt der Vater? Pawlisch
Aus welchem Ort (Ort und Kreis angeben) stammt die Mutter?
Welchem Volksstamm angehörig? Ukrainer
Welche Sprache als Muttersprache? ukrainisch
Welche Sprachen spricht er außerdem? russisch – ein wenig deutsch polnisch
Kann er lesen? ja. Welche Sprachen? " " "
Kann er schreiben? ja Welche Sprachen? " " "
Spielt er ein im Lager vorhandenes Instrument aus der Heimat? Bandura u. Flöte
Singt oder spielt er modern europäische Musikweisen? kein. Musikweisen.
Religion: Orthodox Beruf: Schauspieler
Vorgeschlagen von: 1. Georg Schünemann
2. Wilh. Doegen.

Beschaffenheit der Stimme:
1. Urteil des Fachmannes (des Assistenten): Tenor, der bei dem Bandzisten Kniegenko (N. Kolomi) Lieder und Tänze singt. Schünemann
2. Urteil des Kommissars: Wilh. Doegen.

Записи Прусської фонографічної комісії

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 28. С. 94–105
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 28. P. 94–105

УДК 780.616.432 :: 780.087 : 780.071.2
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.28.2026.94-105

НОВІ ВИМІРИ І КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ ТВОРЧОЇ СПІВПРАЦІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА І СОЛІСТА-ВОКАЛІСТА

Наталія ЮЗЮК

ORCID: https://orcid.org/0009-0004-0619-697X
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музичного мистецтва,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: natalia.yuzyuk@lnu.edu.ua

Визначено головний зміст і мету творчої діяльності акомпаніатора-піаніста і соліста-співака, окреслено низку сталих основних навичок, якими акомпаніатор повинен володіти насамперед, а також зумовлено чимало важливих умінь згідно з теперішніми прикладними вимогами, якими повинен володіти сучасний концертмейстер для успішної діяльності мистецького тандему рівноцінних артистів.

З'ясовано перспективні напрями розширення фахових концептуальних засад мистецтва акомпанування з метою удосконалення сучасної підготовки молодих спеціалістів-концертмейстерів у ВНЗ відповідно до новітньої філософії професійних стандартів на підґрунті дослідження синтезу виконавських традицій багаторічного практичного досвіду провідних фахівців у цій галузі, зокрема викладачів кафедри концертмейстерства Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

Висвітлено етапи репетиційної діяльності концертмейстера в процесі вивчення із солістом вокальних творів різних стилів і жанрів – народної пісні, авторського солоспіву, класичної оперної арії – як приклад роботи над фрагментами твору для глибшого розкриття авторської концепції та образного змісту твору та його фрагментів.

Ключові слова: акомпанемент, концертмейстер, корепетитор, творча співпраця, ідейно-художні та методологічні принципи, народна пісня, авторський солоспів, оперна арія.

Щоби акомпанувати досконало, необхідна щира музична душа,
навчена голова і відданість
Філіп Еммануїл Бах

Постановка проблеми. Музичне мистецтво розкриває свої секрети тим талановитим слухачам, які мають від природи творчу уяву і щедру фантазію. Яскраві асоціації й образне мислення сприяють інтуїтивному проникненню та підсвідомому розумінню художнього змісту "чистої" інструментальної музики, яка не має літературної програми.

Вокальний твір є поєднанням словесного тексту, мелодії солюючого голосу та інструментального супроводу. У вокальному творі змістовність усіх

© Юзюк Наталія, 2026

елементів музичної мови розкривається та втілюється за допомогою поетичного слова, яке розшифровує її смислове значення і допомагає глибше розкрити її сутність. Зв'язок зі словесним текстом своєю чергою дає змогу конкретизувати менш очевидні, суб'єктивно зрозумілі закономірності "чистої" інструментальної музики.

Інструментальний супровід є важливою складовою вокального твору: він забезпечує ритмічну пульсацію мелосу та гармонічну опору солісту. Весь комплекс інструментального супроводу визначають терміном "акомпанемент".

Акомпанемент може характеризувати дії та рухи дійової особи, її стан, темп висловлювання, а також доповнювати обставини дії тощо. Фактуру супроводу формують мелодичні утворення, регістр, тембр, динаміка звучання тощо, які становлять смислову єдність і потребують особливого виконавського вирішення. Відтак лише ґрунтовне комплексне вивчення складових усієї складної системи фактури музичного твору дає змогу осягнути авторську концепцію та знайти своєрідне інтерпретаційне рішення.

Формування акомпанементу і відокремлення мелодії було цілою епохою в історії музичного мистецтва та ознакою нового гомофонічного стилю. Відомо, що фактура акомпанементу буває різною – від окремих гармонічних акордів (у речитативі *secco*) до широких розгорнутих багатопланових побудов з ритмо-гармонічною опорою (у речитативі *accompagnato*). У першому випадку акомпанементу відводять значення другорядне, без самостійної художньо-виразової ролі. У другому – під словом "акомпанемент" або "супровід" розуміємо весь комплекс музичного матеріалу, крім солюючого голосу, тобто ритмо-гармонічна опора, "приховані" мелодичні підголоски, а також прелюдія, інтерлюдія тощо [7, с. 202].

Музиканта, який виконує фортепіанну партію у концертах із солістами, колись називали акомпаніатором (від фр. *accompagner* – супроводжувати); сьогодні цей термін вважається дещо анахронічним. Головним завданням акомпаніатора традиційно вважали забезпечення художньої єдності всіх компонентів музичного твору під час виконання. Однак сучасному піаністу часто доводиться працювати із солістами над вивченням твору, що потребує також педагогічних навичок. Ще у минулому столітті піаніст, який працював в оперному театрі та до обов'язків якого входило вивчення із солістами партій, а не лише акомпанування під час концерту, мав назву «корепетитор» (від лат. *con* – разом; *repeto* – повторно), а також *vocal coach* – "тренер вокалу" [7, с. 31]. Нині акомпаніатора, який допомагає співакові вивчити твір чи партію, а згодом виступає з ним у концерті, називають концертмейстером (нім. *Konzertmeister* – майстер концерту) [6, с. 20].

Мета статті – розгляд системи традиційних фахових принципів доброго акомпанування, також стисле окреслення перспективних напрямів розширення професійних вмінь сучасного концертмейстера в контексті нової філософії виконавських потреб камерно-ансамблевої творчості.

Аналіз попередніх досліджень. Проблемам пошуку нових шляхів удосконалення фахової підготовки молодих музикантів-ансамблістів у закладах вищої освіти відповідно до нових професійних стандартів, а також взаємодії класичних традицій і прогресивних новацій на основі виконавського досвіду

відомих фахівців у цій галузі присвячено науково-методичні розвідки та численні статті дослідників цієї проблематики. Зокрема, йдеться про праці професорів кафедри концертмейстерства Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка Ярослави Матюхи [16, с.139], Лідії Ніколаєвої [16, с. 140], Тетяни Молчанової [16, с. 140] та ін. У низці посібників Т. Молчанової висвітлено питання виникнення і становлення професії акомпаніатора, розвитку фахових методичних засад концертмейстерської діяльності тощо [6–9]. Питання творчої взаємодії акомпаніатора зі співаком-солістом розглянуто також у трактатах відомих клавесиністів і клавіристів минулого, а також у праці нашого сучасника, всесвітньо відомого англійського піаніста Джеральда Мура, який влучно зауважив: "Акомпаніатор – це втілення безмежної відданості".

Виклад основного матеріалу. Історія виконавського мистецтва свідчить про те, що професійний піаніст-акомпаніатор як помічник і партнер був потрібний інструменталістам, вокалістам, диригентам хорів та іншим музикантам. Так, концертмейстерською діяльністю свого часу займалися Микола Лисенко, працюючи у трупі Михайла Старицького [8, с. 30–34]; Станіслав Людкевич, про що свідчать відомості у низці його приватних листів і рецензій [14; 15; 18]; Василь Барвінський [2, с. 95–97], [6, с. 21; 23]; Нестор Нижанківський [2, с. 90–102], [6, с. 24, 25], [2, с. 13], зокрема нещодавно з'явилися відомості про його гастролі у Вінниці у 1919 р. [4, с. 209]; Богдан Дрималик [6, с. 69] та багато інших піаністів [6].

Усвідомлення вагомої ролі та місця піаніста-акомпаніатора в роботі філармоній, оперних театрів, вокальних і хорових класів музичних навчальних закладів сприяло появі в консерваторіях та музичних академіях окремих спеціалізованих кафедр. Їхня плідна діяльність не лише сприяла підвищенню професійного рівня піаністів, а й популяризації цієї непростої професії.

Безперечно, для досягнення майстерності у концертмейстерській діяльності піаністу насамперед важливо професійно володіти музичним інструментом. Тому концертмейстерський клас як навчальна дисципліна є важливою складовою загальної піаністичної школи. Професорка Я. Матюха стверджує: "Випускники музичних закладів здебільшого працюють саме концертмейстерами. І від того, як вони можуть застосувати свої набуті знання з концертмейстерського фаху, буде залежати їх майбутня творча робота та успішне вирішення мистецьких завдань" [5, с. 4].

Формування головних фахових навичок та вмінь, якими акомпаніатор повинен володіти насамперед, відбувалося внаслідок осмислення спільного виконавського досвіду піаніста і вокаліста. Відтак уміння читати незнайомий нотний текст із аркуша, підбирати нескладний супровід до мелодії, а також транспонувати фактуру супроводу в іншу тональність, комфортнішу для співака відповідно до його природного голосового регістру, сьогодні є необхідними професійними навичками піаніста. Не менш важливо вміти узгоджувати творчі наміри соліста із власними, свідомо розв'язувати питання мистецької співтворчості та враховувати професійні потреби співака. Як зазначає Я. Матюха: "Щоб бути рівноцінним партнером, необхідно знати і розуміти проблеми і завдання своїх солістів. Щоб виконати твір на належному мистецькому рівні, концертмейстер повинен бути з солістом не тільки однодумцем у трактуванні

твору, а й під час виконання відчувати всі творчі поривання та задуми свого партнера на естраді. Кожен виконавець творить на сцені священнодійство – народжується твір, і ця подія відбувається кожен раз наново" [5, с. 4].

Отже, основою ідейно-художніх та методологічних принципів акомпанементу є чутливе ставлення концертмейстера до виконавського задуму соліста, творча індивідуальність якого виходить на перший план, а також уміння майстерно поєднувати задум соліста з власним баченням твору з метою найбільш повного й переконливого розкриття авторської концепції. Для реалізації цієї функції концертмейстер повинен досконально знати як партію акомпанементу, так і партію соліста, щоб постійно слухати партнера в процесі виконання та вміло реагувати на всі його темпові й агогічні відхилення. Партію акомпанементу, безперечно, насамперед вивчають окремо. Водночас у процесі самостійної роботи над текстом потрібно постійно уявляти соліста та проєктувати власне виконання на спільний кінцевий результат [13].

Готуючись до першої репетиції з вокалістом, концертмейстер повинен продумати такі моменти.

По-перше, провести герменевтичний (аналітичний) розбір виконуваного твору, тобто прочитати та усвідомити літературний текст; якщо йдеться про арію – з'ясувати її місце в контексті опери, поцікавитися епохою, в яку написано твір, визначити його стиль; під час роботи над відомими творами також бажано ознайомитися з різними виконавськими трактуваннями. Як зазначає Я. Матюха: "Щоб бути добрим концертмейстером, треба постійно поглиблювати свої знання з історії та теорії музики, мистецтвознавства, мовознавства та ін." [5, с. 3].

По-друге, провести виконавський аналіз твору, зокрема:

– визначити особливості дихання співака, позначити місця, де вокаліст бере дихання, та намагатися "йти за диханням" або "дихати разом", щоб узгоджувати супровід із диханням співака за допомогою відповідного *stringendo* чи *rallentando*, оскільки саме скоординований із диханням супровід свідчить про професійний рівень концертмейстера;

– у довгих фразах, де вокалістові потрібен більший запас дихання, а музично перервати фразу неможливо, концертмейстер має в проблемному місці допомогти співакові певним прискоренням темпу;

– дуже обережно ставитися до заповільнень наприкінці довгої фрази, коли запас дихання обмежений, оскільки навіть одна невдача у диханні співака може негативно позначитися на загальному враженні від виступу;

– вокаліст повинен добре знати музику вступу, який передує його співові. Тому під час вивчення вокальної партії всі сольні інструментальні інтермедії мають закарбуватися в пам'яті співака і не повинні пропускатися;

– для визначення моментів підтримки вокальної лінії супроводом потрібно дослідити фактуру акомпанементу, виявити імітаційні місця, "перегукування" мотивів вокальної партії у супроводі;

– інструментальні підголоски варто сприймати як складову повноцінного дуету фортепіано й голосу, застосовуючи відповідну динаміку, яка має утворювати єдину динамічну лінію з вокальною партією;

– ураховуючи динамічні можливості голосу (залежно від його типу), для досягнення досконалого звукового балансу виконувати супровід на нюанс тихіше;

– брати до уваги вокальну теситуру, пам'ятаючи, що високі ноти зазвичай співаються голосніше, а низькі – тихіше;

– зважати на ритмічну пульсацію, відчувати її під час звучання довгих нот, складних ритмічних побудов, а також у вступах соліста після інструментальної інтерлюдії;

– у складних для вступу вокаліста епізодах важливо віднайти опорні звуки, від яких він продовжуватиме спів [12].

Піаніст і співак повинні заздалегідь детально обміркувати виконавську трактовку. Водночас, оскільки виконання в концертних умовах може вносити багато нового, концертмейстер під час виступу повинен відчувати наміри соліста та допомагати в їх реалізації. Для цього він має володіти навичками синхронної ансамблевої гри, уміти підпорядковувати власне виконання творчому задуму партнера, поєднувати темпову стійкість із постійною увагою до дихання співака, вміло дотримуватися звукового балансу між голосом і супроводом, мати загальну артистичну культуру, сценічну витримку тощо. Тоді інструментальний акомпанемент перестає бути лише фоном, адже вся музична тканина твору постає у свідомості виконавців як єдине ціле. Відтак гармонія, динаміка загального розвитку та фактура супроводу стають основою для створення художнього образу [13].

Водночас сьогодні вже неможливо стати висококласним концертмейстером, обмежуючись лише простими фаховими прийомами, про які йшлося вище. Новітня філософія сучасних виконавських стандартів потребує розширення палітри концептуальних засад мистецтва акомпанування завдяки додатковим фаховим знанням і вмінням, без яких складно стати конкурентоспроможним професіоналом. Особливо це стосується піаністів, які готуються до роботи з оперними співаками [13].

Насамперед досконалий концертмейстер повинен знати загальні засади вокального співу. Йому потрібно вивчати всі вокальні партії чинного оперного репертуару, щоб у творах, написаних для ансамблю кількох солістів, уміти відтворювати вокальні репліки з інших партій. Це допомагатиме виконавцю швидше вивчити власну партію, глибше розкрити її образний зміст, вибудувати наскрізну композиційну модель та відтворити драматургічну цілісність твору.

Наступним важливим завданням є робота зі співаком над літературним текстом: допомога у природному та логічному поєднанні поетичного слова і мелодії під час співу, контроль правильної вимови та дикції. Адже в кожній фразі є слово-кульмінація, голосні та приголосні, які виконують важливу виразну функцію, і все це має бути розкрито за допомогою відповідної артикуляції та логічних акцентів [1]. Важливим є також знання іноземних мов, які використовують в оперних клавірах, бо сьогодні від виконавців очікується виконання вокальних творів мовою оригіналу, відповідно до задуму композитора.

Оскільки концертмейстеру щодня випадає грати різноманітний за стилем та жанрами репертуар, це його зобов'язує дотримуватися характерних стилістичних прикмет виконуваної музики (відповідної артикуляції, динаміки,

темпу, туше, педалізації тощо), знаючи такі відмінності, а також специфіку роботи над клавірами опер, вокально-симфонічних творів, інструментальних концертів, що відрізняється своїми характерними рисами від камерного репертуару, легше розробити власні інтерпретаційні засади до виконання різностильового репертуару.

Для ілюстрації стисло розглянемо етапи роботи над партією акомпанементу народної історичної пісні "Дума про гетьмана Ничая" в обробці Дениса Січинського, авторського солоспіву "Засумуй, трембіто" Станіслава Людкевича на поетичний текст Романа Купчинського, а також арії Гальки з ІІІ дії однойменної опери Станіслава Монюшка.

Виконуючи супровід "Думи про гетьмана Ничая" Д. Січинського, треба пам'ятати про речитативний характер мелосу твору, про те, що це наскрізна розповідь у вигляді схвильованої декламації у супроводі фортепіано. Дума має мініатюрну тричастинну форму й написана у характерній імпровізаційній манері. Поетичний текст думи допомагає глибше визначити ідею твору та розкрити його художній образ. У процесі роботи над супроводом цього твору потрібно дослідити його роль у різних епізодах і визначити манеру виконання: зокрема характер акордів, які допомагають виявити основний емоційний зміст, підтримувальних орнаментально-мелізматичних заспівок–"заплачок" на вигук «ой», а також прийомів, за допомогою яких у супроводі відтворюється звучання бандури. Важливо також продумати підходи до кульмінаційних моментів, знайти відповідну педалізацію тощо, вправно поєднуючи виконавські та аналітичні завдання й зберігаючи цілісне сприйняття форми в її безперервному розвитку.

Літературна основа другого твору – вірш Р. Купчинського "Засумуй, трембіто" – належить до жанру громадянської лірики, є даниною пам'яті та своєрідною епітафією народним героям, які поклали життя за рідну землю. Характер пісні Купчинського відповідає емоційному забарвленню тексту, вокальна партія твору – наспівна, елегійна. Поезія Купчинського має кілька музичних інтерпретацій; до неї 1934 р. звернувся С. П. Людкевич.

Солоспів "Засумуй, трембіто" С. П. Людкевича був виданий у 1935 р. у збірці з серії "Стрілецькі пісні", яку у наш час віднайшли в архіві бібліотеки ім. В. Стефаника. Композитор, керуючись мелодією Р. Купчинського, створює свій авторський варіант, майстерно розв'язує проблему внутрішнього злиття музичного та поетичного образу, втілює загальний настрій твору, передає глибоко емоційний, епічний характер поетичного першоджерела, зберігаючи у вокальній партії широке дихання, плавні підйоми та спади тощо. Як і під час вивчення "Думи про гетьмана Ничая" в роботі над солоспівом, потрібно вміти органічно поєднувати академічні традиції виконання з елементами народного музикування. Чимала роль у розкритті образного змісту належить партії фортепіано, фактура якої є достатньо розвиненою, насиченою поліфонічними елементами, зображальними ефектами та музично-ілюстративними прийомами. Розпочинається солоспів мотивом-закликом, унісонні октавні звучання створюють відчуття просторовості, урочистості. Низхідний фортепіанний пасаж – другий елемент вступу (на цьому ж матеріалі побудовані інтерлюдія та постлюдія), який надає музиці імпровізаційних ознак, що асоціюються з

переграми на кобзі між вокальними фразами. Квінтові "відлуння" в нижньому регістрі після пауз ще більш підсилюють національний колорит. Концертмейстеру важливо вправно використовувати всі тембральні можливості фортепіано, також вміло застосувати педаль для створення об'ємних звучань, ефектів гірських відлунь в тривожному тонусі музики тощо. Від обох виконавців великою мірою залежить, чи почує слухач "голос епохи", яка залишилася у далекому минулому, проте сьогодні її трагічні епізоди суголосні із нашим сьогоденням.

Приступаючи до роботи над арією Гальки з однойменної опери С. Монюшка, піаністу, як і вокалісту, потрібно спочатку добре вивчити вокальну партію, вміти наспівати її, орієнтуватися у всіх її компонентах і деталях, а також у мелодико-гармонічних, тональних і фактурних особливостях, закономірностях співвідношення мелодичних ліній та супроводу. У фортепіанному супроводі оперного фрагмента є багато яскравих, складних у технічному відношенні моментів, де фактура і гармонія пов'язані з динамікою, особливо у загальних кульмінаціях, а також у сольних інструментальних епізодах. Через мелодику, ритм, гармонію, інтонаційну структуру композитор допомагає глибше розкрити образний зміст літературного тексту, щоб слухач зміг відчути емоційний стан героя. Загалом концертмейстер має багато можливостей продемонструвати свою піаністичну техніку та фахові вміння, але у таких моментах бажано не забувати про звуковий баланс між голосом соліста та гучністю акомпанементу, не зловживати педалізацією [12].

Стисло простежимо на прикладі арії Гальки з ІІІ дії опери "Галька" С. Монюшка, які завдання та методи роботи постають перед концертмейстером у роботі над цим оперним фрагментом, щоб досконало відтворити драматургічну цілісність твору. Знаючи сюжет, розуміємо стан героїні, роздвоєність її настрою, відповідно, фінальна арія героїні побудована у двох планах, що яскраво передається музикою та будовою форми. Кожна частина складається з двох контрастних епізодів: спокійного за характером і помірного за темпом, – коли героїня в ідилічному, спокійному стані, – та бурхливого за характером і жвавого за темпом, – коли героїня у збудженому стані. Партія Гальки є дуже складною, розрахованою на сильне драматичне сопрано та яскравий артистизм співачки, заразом вокальна лінія вимагає манери співу legato. Традиції виконання арії Гальки дають можливість деякій агогічній свободі: повільні частини звучать у Tempo rubato, акомпаніатор повинен вправно йти за солісткою, грати партію супроводу без несподіваних раптових зупинок та прискорень, інтуїтивно випереджати можливі неочікувані миті, пов'язані з диханням співачки чи її надмірною експресією… Також у фортепіанному супроводі цього уривка є низка яскравих, технічно складних фрагментів, де гармонічний план пов'язаний із динамікою, наприклад у загальних кульмінаціях, а також у сольних інструментальних епізодах, і тут важливо з'ясувати, які інструменти оркестру звучать у той момент, щоб відтворити відповідним туше артикуляцією.

Отже, синтез слова і музичного супроводу вокального твору надає талановитим виконавцям широкі можливості для вироблення спільної

інтерпретації, яскравого відтворення образного змісту та глибшого розкриття авторської концепції музичного твору.

Висновки. Для молодого піаніста, який лише опановує мистецтво акомпанування, можливість спілкування з професійним співаком стає безцінним підґрунтям для загального музичного зростання, адже це додатково розкриває йому багато професійних таємниць музичного мистецтва, збагачує його кругозір, розширює репертуарні обрії, відшліфовує індивідуальну звукову палітру. Усе те характерне, особливе, що пізнає піаніст у класі концертмейстерства, він жодним чином не може здобути на уроках зі спеціальності [13].

Визначні співаки високо і з безмежною подякою оцінюють діяльність досвідченого концертмейстера, оскільки акомпанемент вокального твору, зіграний майстерно, всебічно посилює враження від виступу соліста, збільшує вплив виконання на слухачів і допомагає кращому розумінню змісту музичного твору.

У наш час на міжнародних конкурсах вокалістів реалізується нове, сучасне розуміння функції інструменталіста і співака в процесі спільного музикування, тепер виконання творів для голосу у супроводі фортепіано вважається різновидом майстерної ансамблевої діяльності, а не лише індивідуальним (сольним) музикуванням під акомпанемент [11; 18]. Сьогодні бездоганне відтворення партії фортепіанного супроводу належно оцінено конкурсним журі, а творчий тандем соліста-вокаліста і його висококласного концертмейстера розглядали як рівноцінну високохудожню виконавську діяльність двох митців.

Список використаної літератури та джерел

1. Базиликут Б. О. Орфоепія в співі. Львів, 2001. 76 с.
2. Басса О. Концертмейстерська діяльність композиторів Галичини та її вплив на розвиток камерно-вокальної музики першої третини ХХ століття. *Теоретичні та практичні аспекти роботи піаніста-концертмейстера* : зб. статей / упоряд. Л. Ніколаєва. Львів : СПОЛОМ, 2010. С. 90–102.
3. Булка Ю. П. Нестор Нижанківський. Київ : Музична Україна, 1972. 37 с. (Творчі портрети українських композиторів).
4. Кушка Н. М. Музична Вінниця. ТОВ “Вінницька міська друкарня”, 2020. 480 с.
5. Матюха Я. С. Концертмейстерський фах – важлива складова частина виховання піаніста. *Теоретичні та практичні аспекти роботи піаніста-концертмейстера* : зб. статей / упоряд. Л. Ніколаєва. Львів : СПОЛОМ, 2010. С. 3–6.
6. Молчанова Т. О. Галицька концертмейстерська школа: Енциклопедичний довідник. Львів : СПОЛОМ, 2014. 176 с.
7. Молчанова Т. О. Мала енциклопедія піаніста-концертмейстера, артиста камерного ансамблю / ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів : СПОЛОМ, 2013. 288 с.
8. Молчанова Т. О. Інтегративний підхід до формування фахових якостей оперного концертмейстера у вищих навчальних музичних закладах. *Теоретичні та практичні аспекти роботи піаніста-концертмейстера* : зб. статей / упоряд. Л. Ніколаєва. Львів : СПОЛОМ, 2010. С. 30–34.
9. Молчанова Т. О. Мистецтво бути “другою”: творчий портрет заслуженої артистки України, професора Ярослави Матюхи. Львів : СПОЛОМ, 2009. 172 с.

10. Молчанова Т. О. Мистецтво піаніста-концертмейстера : навч. посібник. Вид. 2-ге, переробл. і доповн. Львів : СПОЛОМ, 2007. 216 с.

11. Ніколаєва Л. М. Вокально-фортепіанний ансамбль у системі камерного музикування. *Теоретичні та практичні аспекти роботи піаніста-концертмейстера* : зб. статей / упоряд. Л. Ніколаєва. Львів : СПОЛОМ, 2010. 142 с.

12. Ніколаєва Л. М. Шляхи вдосконалення підготовки піаністів-концертмейстерів у Вищих музичних навчальних закладах. *Актуальні проблеми викладання музичних дисциплін у вищій школі* : зб. статей : наук. вісник / ред.-упоряд. Давидов, Сумарокова. Київ, 2004. Вип. 35. С. 237.

13. Особливості роботи концертмейстера над вокальними творами : метод. рекомендації / склала Л. Ніколаєва. Київ, 2002.

14. Павлишин С. Станіслав Людкевич. Київ : Музична Україна, 1974. 53 с. (Творчі портрети українських композиторів).

15. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., ред., вступ. ст. і прим. З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 1999. Т. І. 496 с.

16. Сторінки історії Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Львів : СПОЛОМ, 2003. 236 с.

17. Теоретичні та практичні аспекти роботи піаніста-концертмейстера : зб. статей / упоряд. Л. М. Ніколаєва. Львів : СПОЛОМ, 2010. С. 90–102.

18. Штундер З. К. Станіслав Людкевич. Життя і творчість : [монографія]. Львів : ПП БІНАР-2000, 2005. Т. І. (1879–1939). 636 с.

References

1. Basilikut, B. O. (2001). Orthoepy in singing. Lviv [in Ukrainian].

2. Bassa, O. (2010). Concertmaster activity of Galician composers and its influence on the development of chamber and vocal music in the first third of the 20th century. *Theoretical and practical aspects of the work of a pianist-concertmaster*. Collection of articles. Lviv : Spolom, 90–102 [in Ukrainian].

3. Bulka, Yu. P. (1972). Nestor Nyzhankivskyi. Bulka Yu. Kyiv : Muzychna Ukraine. (Creative portraits of Ukrainian composers) [in Ukrainian].

4. Kushka, N. M. (20200. Music. Vinnytsia : TOV “Vinnyts’ka mis’ka drukarnya” [in Ukrainian].

5. Matyukha, Ya. S. Concertmaster profession is an important component of the pianist education [in Ukrainian].

6. Molchanova, T. O. **(**2014). Galician Accompanist School [Текст]: Encyclopedic reference book. Lviv : SPOLOM [in Ukrainian].

7. Molchanova, T. O. (2013). Small encyclopedia of the pianist-concertmaster, chamber ensemble artist [text]: Molchanova T. O. LNMA named after M. V. Lysenko. Lviv : SPOLOM [in Ukrainian].

8. Molchanova, T. O. (2010). Integrative approach to the formation of professional qualities of an opera accompanist in higher music educational institutions, 30–34 [in Ukrainian].

9. Molchanova, T. O. (2009). The art of being “second”: Creative portraits of Honored Artist of Ukraine, Professor Yaroslava Matyukha. Lviv : SPOLOM [in Ukrainian].

10. Molchanova, T. O. (2007). The art of the pianist-concertmaster : navch. posibnyk (the second edition, revised, supplemented). Lviv : SPOLOM [in Ukrainian].

11. Nikolaeva, L. M. (2004). Ways to improve the training of pianists-concertmasters in Higher music educational institutions. Current problems of teaching disciplines in higher education. Collection of articles. *Naukovyy visnyk* / red.-uporiad. Davydov, Sumarokova. Kyiv, 35 [in Ukrainian].

12. Nikolaeva, L. M. (2010). Vocal-piano ensemble in the chamber music system. *Theoretical and practical aspects of work of a pianists-concertmaster*. Collection of articles / red.-uporiad. Nikolaeva L. M. Lviv : Spolom [in Ukrainian].

13. Pages of the history of Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko. (2003). Lviv : SPOLOM [in Ukrainian].

14. Pavlyshyn, S. (1974). Stanislav Lyudkevych [Text]. Kyiv : Mysychna Ukraina. (Creative portraits of Ukrainian composers) [in Ukrainian].

15. Peculiarities of the accompanist's work on vocal works: methodological recommendations. (2002). / Nikolaeva L. composed. Kyiv [in Ukrainian].

16. Shtunder, Z. (2005). Stanislav Lyudkevych. Life and creativity : monografia. Vol. I (1879–1939). Lviv : PP BINAR-2000 [in Ukrainian].

17. Lyudkevych, S. (1999). Research, article, reviews, speeches / ordering, editing, general article and notes Z. Shtunder. Lviv : Dyvosvit, I, il. [in Ukrainian].

18. Theoretical and practical aspects of work of a pianists-concertmaster. Collection of articles. (2010) / uporiad. Nikolaeva L. M. Lviv : SPOLOM [in Ukrainian].

NEW DIMENSIONS AND CONCEPTUAL FOUNDATIONS OF CREATIVE COLLABORATION BETWEEN AN ACCOMPANIST AND A SOLO VOCALIST

Nataliia YUZYUK

Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Musical Art,
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: natalia.yuzyuk@lnu.edu.ua

The article defines the main content and purpose of the creative activity of the pianist-accompanist and solo singer, outlines a number of fundamental principles that an accompanist must possess, and identifies new skills required by current practical demands for successful performing activities. The study draws on the long-term experience of leading specialists in this field, including professors of the Mykola Lysenko Lviv National Academy of Music. The stages of the accompanist's rehearsal work in the process of collaborating with a soloist are identified through the study of works of various styles and genres, including folk songs, original romances, and classical opera arias.

Among young pianists, there is a relatively small group of enthusiasts who consciously seek to master the highly interesting yet challenging profession of an accompanist, which at first glance may appear to be a merely "secondary" form of musical activity.

A singer-performer needs a reliable partner: a talented accompanist who has a high level of instrumental proficiency, is a sensitive musician and artist, and has a thorough knowledge of the vocalist's extensive repertoire. The accompanist is a worthy partner, colleague, and adviser to the soloist. Such cooperation between equal artistic partners during a performance contributes to the creation of outstanding artistic results.

Creative collaboration between a pianist and a singer requires specific additional skills and knowledge, without which it is impossible to become a professional accompanist.

The essence of the ideological, artistic, and methodological principles of accompaniment lies in the accompanist's sensitive response to the soloist's artistic interpretation, as well as in the ability to harmoniously combine personal artistic ideas with those of the soloist in order to achieve the most convincing embodiment of the composer's conception. The accompanist must thoroughly know both the accompaniment part and the soloist's part and be able to respond skilfully to changes in tempo and agogic nuances during joint performance.

The collaboration between the accompanist and the solo singer consists of the following successive stages: the pianist's preliminary individual preparation; work with the vocalist in the classroom; and joint public performance. Each of these stages is essential. The main principles of effective accompaniment include the pianist's ability to combine the soloist's artistic intentions with personal creative ideas, consciously engage in artistic co-creation, vividly embody the composer's conception of the work, and contribute to the development of the vocalist's professional skills, vocal form, and mastery of the repertoire.

It is no coincidence that the famous composer Carl Philipp Emanuel Bach once remarked: "To accompany perfectly, it is necessary [to have] a sincere musical soul, a trained head, and dedication."

Prominent singers highly value and gratefully acknowledge the work of a skilled accompanist. Skillful accompaniment of a vocal work contributes to a deeper understanding of its musical content, enhances the overall impression of the soloist's performance, and increases its impact on the audience.

Keywords: accompaniment, accompanist, concertmaster, tutor, vocal coach, creative collaboration, ideological, artistic and methodological principles, folk songs, original romances, classical opera arias.

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

Додаток А

Список електронних покликань на вебсайти з тематики та проблематики статті:

- URL: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://ukrainianlive.org/nyzhankivskyinestor&ved=2ahUKEwjmgp7KkfmRAxUeHBAIHWLfHHAQFnoECFkQAQ&sqi=2&usg=AOvVaw1tgXmJ5lwjOX00foJNef6I;
- URL: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://musical-world.com.ua/artists/drymalyk-bogdan josypovych/&ved=2ahUKEwjCop6pkfmRAxVRIBAIHdUPBmkQFnoECCcQAQ&sqi=2&usg=AOvVaw3xm2TjsUpKWTl2mMBJOaa_;
- URL: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://esu.com.ua/article-74310&ved=2ahUKEwjY7bzajvmRAxXMgSoKHRB4JWAQFnoECCwQAQ&sqi=2&usg=AOvVaw16eOvyGLEbApetAKE71KXV;
- URL: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://lnma.edu.ua/kafedry/kafedrakontsertmejsterstva/&ved=2ahUKEwjIupbbkPmRAxV_KhAIHVCpHBAQFnoECCgQAQ&sqi=2&usg=AOvVaw2q2HR1goHylZRyajbrimWj;
- URL: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://esu.com.ua/article-69113&ved=2ahUKEwjHw8Lfj_mRAxU0FxAIHSP7KZIQFnoECFYQAQ&sqi=2&usg=AOvVaw3ADpcYGNCWPpFr0naQIHQJ;
- URL: https://100philharmonia.spb.ru/persons/20946/;
- URL: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://esu.com.ua/article67072&ved=2ahUKEwi2lrKgkPmRAxXDGRAIHT9dJHYQFnoECCUQAQ&sqi=2&usg=AOvVaw0k4S5-xJnSdIWXLDskZ0Rw.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 28. С. 106–124
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 28. P. 106–124

П Е Р Ф О Р М А Т И В Н І М И С Т Е Ц Т В А

УДК 78.071.5:781.6:82-1]:94]:378.091.33-028.17-057.875:355.48](477)"2022"
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.28.2026.106-124

МИСТЕЦТВО ВИХОВАННЯ ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ: ПРИНЦИПИ СТВОРЕННЯ АУДІОПРОЄКТІВ ТА ЛІТЕРАТУРНО-МУЗИЧНИХ КОМПОЗИЦІЙ ПІД ЧАС РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ТВОРЧИХ РОБІТ СТУДЕНТІВ ФАКУЛЬТЕТУ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ)

Олена БАША

ORCID: https://orcid.org/0009-0002-1121-9238
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра театрознавства та акторської майстерності,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: Olena.Basha@lnu.edu.ua

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

Досліджено мистецькі практики виховання історичної пам'яті молоді, побудовані на висвітленні подій російсько-української війни, на матеріалі творчих робіт студентів факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка. Обґрунтовано значення історичної пам'яті як важливого чинника формування національної та культурної свідомості, громадянської позиції, патріотичного виховання й моральних орієнтирів молодого покоління. Наголошено, що, в умовах інформаційної війни, поширення пропаганди та імперських наративів мистецькі практики можуть виконувати не лише естетичну, а й документальну, комунікативну, просвітницьку та патріотичну функції. Розглянуто досвід залучення студентів до активного співтворення історичного знання завдяки роботі з документальними свідченнями, громадянську лірику та інші тексти, що безпосередньо відображають досвід війни. Проаналізовано створення у перші дні повномасштабного вторгнення волонтерського аудіопроєкту "Хроніки підвалу". Простежено особливості роботи студентів, викладачів та акторів над озвученням документальних текстів, написаних очевидцями, які переживали початок війни в

© Баша Олена, Циганик Мирослава, 2026

умовах бойових дій та обстрілів. Окрему увагу приділено принципам побудови поетичної, а далі літературно-музичної композиції “Не хочу літа, хочу Перемоги…”, створеної на основі поетичних текстів, написаних під час війни українських авторів. Визначено основні принципи її драматургічної організації. Показано, як документальна поезія, що фіксує конкретні події, людські втрати, досвід вимушеного переміщення, героїзм захисників і прагнення до перемоги, у процесі сценічної інтерпретації набуває цілісної драматичної структури та стає засобом осмислення колективного досвіду. Простежено подальший розвиток цієї практики через поєднання поетичного слова з вокалом, авторською піснею, грою на бандурі, гітарі, інструментальними та хореографічними засобами. На матеріалі творчої діяльності факультету продемонстровано еволюцію мистецького осмислення війни від первинної фіксації емоцій і сподівань до усвідомлення мужності та героїзму українських захисників. Доведено, що залучення студентської молоді до створення подкастів і літературно-музичних композицій сприяє не лише розвитку їхніх професійних та творчих компетентностей, а й активному засвоєнню історичного досвіду, формуванню відповідального ставлення до національної пам’яті та протидії дезінформації. Визначено мистецьку творчість як один із дієвих способів психологічного опрацювання травматичного досвіду війни та водночас як інструмент комунікації між поколіннями. Зроблено висновок, що сучасна студентська молодь має бути не пасивним отримувачем інформації, а дослідником, творцем і оповідачем історичного знання. Використання сучасних цифрових форматів і художніх засобів дає змогу доносити український досвід війни до молодіжної аудиторії в Україні та за кордоном, сприяючи збереженню національної пам’яті, консолідації суспільства та міжнародному розумінню українського досвіду.

Ключові слова: аудіопроєкт, літературно-музична композиція, історична пам’ять, мистецькі практики, російсько-українська війна, національна пам’ять, творча робота, громадянська лірика.

Проблематика. Коли йдеться про історичну пам’ять, то насамперед, що спадає на думку, – це її своєрідний арсенал: меморіали, музеї, архіви, бібліотеки, де збережено індивідуальну та колективну пам’ять про історичне минуле. Це дає підстави для розуміння історичної пам’яті не як науки, а радше як об’єкта наукового дослідження. Вона зберігає спогади учасників минулих подій, їхні усні перекази, а також письмові свідчення та мемуари. Отже, покоління до покоління передає сукупність досвіду, знань та уявлень народу про спільне минуле. Відбувається його самопізнання, усвідомлення себе частиною нації та її історії, формування національної й культурної свідомості – усе те, що відрізняє один народ від іншого.

Вивчення та засвоєння історичної пам’яті народу закладають підвалини патріотичної свідомості наступних поколінь, їхньої соціальної ідентифікації. Історична пам’ять не є суто науковим поняттям, а радше культурним та емоційним феноменом, який часто набуває спрощених і навіть міфологізованих форм. Це – сукупність знань, емоцій, міфів та уявлень суспільства про своє спільне минуле. На відміну від академічної історії, історія пам’яті часто – образна та емоційна, а її характерними носіями є також віками сформовані традиції, звичаї, пісенні та міфотворчі реліквії, які тонко й своєрідно відображають суспільні процеси.

Мета статті. У часи важких випробувань історична пам'ять є інструментом формування національної свідомості, громадянської позиції, а також патріотичного виховання молоді та її світоглядного становлення. Вона впливає на сприйняття сьогодення, вчить враховувати уроки минулого, переосмислювати давні події, порівнювати їх із сучасними та робити відповідні висновки, щоб уникати повторення помилок, формуючи теперішнє й окреслюючи перспективи майбутнього.

Аналіз останніх публікацій. Питання фахової підготовки студентів та формування їхніх професійно-творчих компетентностей у галузі сценічного, музичного та хореографічного мистецтва висвітлено в наукових працях О. Баші, М. Циганик, Г. Бень, Д. Лисенко, І. Штурмак-Яремишин та інших дослідників [1; 17; 18]. Водночас проблема збереження та виховання історичної пам'яті, національної свідомості й патріотичного виховання молоді за допомогою мистецьких практик перебуває в центрі уваги науковців та діячів культури. У сучасних розвідках окреслено значення документальних свідчень, цифрових аудіопроєктів (зокрема подкастів) та сценічної інтерпретації поезії воєнного часу як інструментів осмислення колективного травматичного досвіду та протидії дезінформації. Проте практичний досвід залучення студентської молоді до безпосереднього співтворення історичного знання через літературно-музичні композиції побудованих на висвітленні подій повномасштабної російсько-української війни потребує покрокового цілісного аналізу й узагальнення.

Виклад основного матеріалу. Під час сьогоднішньої повномасштабної російсько-української війни та геноциду українського народу саме історична пам'ять допомагає об'єднати націю, формуючи спільні уявлення про героїв і ворогів, про добро і зло, розвінчуючи ворожі так звані "історичні" міфи та сучасну пропаганду.

Триває інформаційна війна, спрямована на знищення нашої спадщини та спотворення минулого імперськими наративами. Нависає загроза підриву ідентичності й самого існування української культури. Україна переживає події, що будуть закарбовані в індивідуальній та колективній пам'яті глибокими емоційними ранами, і від того, як ми проживемо та пропрацюємо ці колективні травми сьогодні, залежить здоров'я всієї нації, зокрема її молодого покоління.

Прийшло усвідомлення того, що саме зараз ми всі стали частиною історичної пам'яті, яку вивчатимуть нащадки. Головними її носіями стане молодь із різних регіонів нашої країни, яку треба об'єднати довкола спільних перемог і трагедій та залучити до активного співтворення історичного знання. Головною ідентифікаційною функцією історичної пам'яті є усвідомлення молодими людьми своєї належності до конкретної нації, її історії та культури. Важливим є також формування моральних орієнтирів на прикладах героїзму, самопожертви та громадянської відповідальності, а також розвиток уміння протидіяти дезінформації, пропаганді та фальсифікації історії.

У цей час особливе місце посідає мистецтво історичної пам'яті, складовою частиною якого є мистецькі практики.

Повномасштабна російсько-українська війна внесла свої корективи в навчальний процес факультету культури і мистецтв та його кафедр. Коли вся країна піднялася на захист Батьківщини, тисячі добровольців, узявши до рук зброю, пішли воювати на фронт. Заклади вищої освіти, зокрема мистецькі, опинилися на передовій культурного, світоглядного, інформаційного та волонтерського пласту.

Попри всі напрацьовані роками освітні програми та силабуси до освітніх компонентів, викладачі разом зі студентами відкрили нові для себе мистецькі практики, серед яких – подкасти, репортажі, літературні та поетичні композиції доби війни.

Студентство, залучене до активного співтворення історичного знання, виступило в ролі дослідників і відтворювачів історичних подій. Історію цих подій студенти висвітлювали через призму людських доль наших сучасників.

У перші дні війни Гарбузюк Майя Володимирівна – театрознавець, доктор мистецтвознавства, доцент кафедри театрознавства та акторської майстерності, виконувач обов'язків декана факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка – висунула ідею створити подкаст, у якому будуть озвучені щоденники, що зберігають свідчення про події перших днів війни. Докладніше про цей проєкт та його учасників йдеться у вступному слові Майї Володимирівни: "Ви слухаєте «Хроніки підвалу» – волонтерський аудіопроєкт, у якому об'єднались викладачі, студенти університету і актори театрів Львова. Це – подкаст, у якому звучать тексти наших колег, людей культури і мистецтва, котрі від 24 лютого 2022 року, з моменту повномасштабної війни росії проти України, опинилися на територіях бойових дій або ж близько до них. Тексти, які ви почуєте, створені у підвалах, бомбосховищах, квартирах українських міст, що їх сьогодні агресор перетворює на руїни. Вони опубліковані у соцмережах, найчастіше це пости на фейсбук-сторінках, писані вдень чи вночі у відносному спокої або під час нападу панічних атак, для себе і водночас для світу. Ці документи часу неодмінно мають зазвучати, бо, промовлені вголос, вони отримають додаткову силу і енергію. Вони отримають друге життя і інший вимір. Це лише невелика частка того, чим можемо ми допомогти нашим колегам на віддалі, один зі способів висловити їм нашу підтримку. Це також одна із можливостей документувати злочини ворога, який неминуче, ми в цьому глибоко переконані, понесе відповідальність за все. І це наш малий внесок у спільну велику перемогу, яку ми всі разом наближаєм. Перша з авторок, Олена Косенко, кінознавиця і сценаристка, яка мешкає у Києві. Хештег «Хроніки підвалу» з фейсбук сторінки Олени і дав назву цьому подкасту… Авторські права узгоджено, редакторські втручання у текст відсутні, мову подаємо відповідно до оригіналу. Оскільки Олена має багато друзів, знайомих, які активно відгукувалися на її тексти, щоб зберегти у звуковому просторі цей полілог, ми вирішили бодай частково озвучити коментарі. У цій вже знайомій нам комунікативній структурі непомітно для нас самих вималювались обриси сучасної античної трагедії з протогоністом і хором.

Читають: доцентка кафедри театрознавства та акторської майстерності, н. а. України Олена Баша, а також викладачі і студенти кафедри та актори львівських театрів Алексеєнко Наталя, Бонящук Назар, Вакулюк Остап, Довженко Іван, Ковтуненко Анна, Лисюк Мар'ян, Новосад Христина, Романчук Ірина, Хромов Данило. Режисура і звукове оформлення Валерія Коломійця. «Хроніки підвалу. Частина перша»" [16]. Здавалось, що все це тимчасово і війна триватиме недовго, тому необхідно встигнути задокументувати емоції, почуття тих перших трагічних днів.

У перервах між тривогами й обстрілами, які стали буденністю життя українців, викладачі разом зі студентами та випускниками факультету знаходили прихисток у маленькій кімнатці біля пульта звукооператора Першого театру та факультету культури і мистецтв Мар'яна Лесюка й озвучували документальні свідчення, думки та почуття людей, які переживали ту страшну навалу у підвалах київських будинків. Записано сім частин, а війна все тривала…

Викладачі та студенти освітньої програми "Акторське мистецтво драматичного театру і кіно", набір на яку відбувся у перші місяці війни, попри напрацьовані силабуси дисципліни "Сценічна мова", що передбачали, зокрема, роботу над уривками з описової прози українських письменників, відчували потребу говорити про війну, оскільки ні про що інше тоді неможливо було ані говорити, ані думати.

З перших днів війни інтернет заполонили поетичні тексти, що фіксували емоційний досвід людей, які переживали початок повномасштабного вторгнення. Їх писали та оприлюднювали на своїх сторінках у Facebook професійні поети, початківці й просто всі бажаючі. Вони були присвячені воєнним подіям, якими жила країна, першим героям, біженцям, які залишали свої домівки, людям у зруйнованих містах і селах та тим, хто залишався там і щодня перебував під ракетними обстрілами, ховаючись у підвалах та укриттях; тим, хто опинився під окупацією, першим загиблим і зниклим безвісти…

Викладачі разом зі студентами знаходили в інтернеті ці вірші, сповнені болю й переживань, та працювали над ними: вчилися вибудовувати логіку висловлювання, передавати думку й емоцію, аналізували послідовність подій, з'ясовували, про що і для чого написано той чи інший текст. У попередньому дослідженні зазначено, що "...неабияк впливає на формування творчої і світоглядної позиції юного митця читання громадянської лірики, і такий розділ обов'язково повинен бути внесений у програму навчального курсу зі «Сценічної мови»" [1, с. 32]. Здавалося, ще ніколи поетичне слово не було таким значущим і бажаним для кожного окремо та для суспільства загалом, об'єднаного спільним горем – війною. Ці поезії стали документальними свідченнями реальних подій, що відбувалися в країні тут і тепер:

А хтось вже завтра не прокинеться
Тримайся, Вінниця.
Боже, скажи, будь ласка:
Навіщо тобі коляска?
Їдуть в посилках айфони і гуччі
Із вбитої Бучі.
Дружина поміряє мертві речі

Хороший вечір
Ракета закреслила немов олівцем
Кременчуцький ТРЦ
Їм треба смерть як щоденний допінг
Останній шопінг
Десь з хмарки дивиться вниз принцеса:
Моя Одеса.
Родина вбита, могила – хата
Тримайся, тато!
Царство небесне. Прийми їх. Амінь.
Ми не пробачим, Ірпінь
Місто воскресне потім колись.
Молись. І мстись.
Варвари вдалися знов до набігів
Тримайся, Чернігів
Він тимчасовий – цей клятий полон
Ми разом, Херсон.
Той гуркіт ранкових трамваїв
Згадай, Миколаїв
Проспекти та затишок парків
Повернемо, Харків
Аксіома доволі проста
Це наші міста.
Во ім'я ЗСУ, батька та сина
Ми всі – Україна [9].

Було зрозуміло, що ці вірші – документальні свідчення сьогоднішніх трагічних подій, і їх треба зберегти у нашій пам'яті, їх мають почути сьогодні всі, хто потребує слів правди і підтримки.

З'явилася потреба створити літературну композицію, об'єднавши усі поетичні тексти, породжені війною. Визначено основні принципи побудови композиції і скомпоновано їх у певній послідовності: 1. Тема. 2. Хронологія. 3. Логічний зв'язок. 4. Сюжетна лінія (зав'язка, розвиток подій, кульмінація, розв'язка).

Тема. Серед класичних канонів побудови будь-якої композиції найперший – спільна тема. Вона має об'єднати всі твори в єдине художнє ціле. У наших композиціях вірші різних авторів об'єднала довкола себе тема війни. Вона стала головною під час відбору творів для майбутніх композицій.

Хронологія. Послідовність історичних подій у часі. У нашому випадку відправною точкою став 2000 р., коли опубліковано вірш-гумореску Павла Глазового "Кошмарний сон". Безглуздий сон, з якого всі сміялися у 2000 р., справдився і став страшною реальністю у 2014 р. та вибухнув у 2022 р. Гумореска, де автор змалював привид "русского мира", що грабує українця, виявилась пророчою і, створюючи композицію із поезії війни, розпочато з неї:

Подивишся передачі
Та різні програми
І думаєш: – Скільки ж можна
Дражнитися з нами?
Після кожної реклами,
Кожної об'яви
Тільки й чуєш: "Севастополь –
город русской славы".
Позавчора пізнувато

Я уклався спати.
Сплю і бачу: ніби привид
Пхається до хати.
Пика кругла, наче диня,
Оченята хитрі,
Нога в гіпсі і блотняцька
Кепка на макітрі.
– Ти чого це серед ночі? –
Питаю в прояви,
А він каже: – Собираю
Вещи русской славы,
Откудова эта шуба?
Кажу: – Із Полтави.
Пхає в сумку. – Значит, это
Шуба русской славы.
А откуда эта шапка?
Кажу: – Зі Сваляви.
Пхає в сумку. – Значит, это
Шапка русской славы.
З шафи чоботи жіночі
Тягне за халяви.
– Итальянские? – питає, –
Значит, русской славы.
А откудова иконы?
Из какой державы?
– Із Києва.
– Киев тоже
Город русской славы.
Впакувався, сів до столу
Поїв “на халяву”.
– Обожаю вареники –
Всерусскую славу!
– А откуда коньячишко?
Кажу: – З Балаклави.
– Так это же Севастополь,
– Город русской славы…
Видув пляшку. Лізе в ліжко…
До дружини Клави.
– Куди?! – кричу.
Это, – каже, –
Баба русской славы!..
Я злякався і проснувся.
Звідки ця химера?
Напевне я надивився
Передач про мера,
Який має біля моря
Русской слави дачу,
А ще хоче Севастополь
І Крим – на додачу [5].

У літературній композиції передбачено окреслення чіткої хронології не тільки за часом написання творів, а й за послідовністю подій, що в них відтворено. Хронологічний ряд легко вибудовано, оскільки події, що висвітлювали у віршах, відбувалися тут і зараз, а вся країна була учасниками і свідками цих подій.

Це були не просто поезії, а живі документальні свідчення воєнного часу. У перший рік війни для всіх нас характерними були прагнення Перемоги та віра в те, що вона близько, що війна не може тривати довго, що все це – майже непорозуміння і що весь світ незабаром підніметься на наш захист. Такі настрої панували і серед студентства… Саме тому для назви першої поетичної композиції обрано рядок із вірша, який найбільше відповідав тогочасним настроям і прагненням, – "Не хочу літа, хочу Перемоги…"

Не хочу літа, хочу перемоги.
Простих занять, мелодії вітрів.
Без сліз, без нервів, жити без "тривоги".
І щоб родинний вогник завжди грів.
Щоб було свято на Різдво і Паску
Таке велике, як цей Божий світ.
Бабуся одягалася в запаску.
Матуся позривала пустоцвіт.
І залишила зав'язь із плодами.
Щоб батько більш від рани не стогнав.
Ступати хочу босими ногами
Й метеликів ловити поміж трав.
Так хочу перемоги над ордою.
Над злом, брехнею. Хочу просто жить.
Пустити всі печалі за водою
І кожним днем прожитим дорожить.
І пам'ятати, просто пам'ятати
Хто ворог твій, а хто твій захисник.
Кордони укріпляти, не латати
І вчити мову, МОВУ! не язик.
Ой, скільки хочу... Та чи дочекаюсь.
Чи потече водиця з джерела...
Я словом рідним квіточки торкаюсь
Й прошу у Бога – лиш би розцвіла... [14].

Та війна тривала і диктувала зовсім інші вірші та впорядковувала їх. І кожному, без зайвих пояснень, було зрозуміло, про що йдеться. Тут і про тисячні потоки біженців:

Звідки ти, чорна валко, пташина зграє?
– Ми, капелане, мешканці міста, якого немає.
Прийшли сюди, принесли покору і втому.
Передай своїм, що стріляти більше немає по кому.
Наше місто було з каменю та заліза.
У кожного з нас тепер у руці дорожня валіза.
У кожній валізі попіл, зібраний під приціл.
Тепер навіть у наших снах пахне горілим… [8].

Коли під час активних бойових дій на сході країни збито український військово-транспортний літак ІЛ-76 із 40-а десантниками на борту, мережі облетів розпачливий вірш "Реквієм на дощі", емоційна рефлексія на трагедію війни, у якій обривають людські життя через математично точно обчислені траєкторії снарядів:

За законами математики –
Мінус доля на мінус час…
Небо ридма ридає, солдатики,
Небо ридма ридає по вас.
Хтось звіряв на мапі маршрути,

Хтось дивився на зорі з печер…
Нерозкритими парашутами
Рахуватимуть вас тепер…
Вже за все перед Богом прощені
Линуть ангели-дембеля…
Засинайте спокійно, хлопчики,
Це навіки ваша земля [11].

Сюжет. Саме життя вибудовувало нові сюжетні лінії… Після першого шоку від тривог, щоденних обстрілів, невтішних повідомлень із фронту до міст і сіл поїхали труни – спочатку поодинокі, а потім їх ставало дедалі більше. Здавалось, що це неможливо, проте українці поступово звикали до нової страшної реальності:

Хлопчиків везуть, везуть додому...
хлопчики спочинуть від утоми,
від ворожих куль, запеклих герців,
від пекучих ран, промоклих берців;
хлопчиків везуть у домовинах,
синьо – жовті стяги на машинах,
мерехтять лампадки вздовж дороги,
люди слізно падають у ноги…
душі хлопчиків летять додому
крізь потоки сліз і звуки дзвону [6].

Логічно і сюжетно вмотивована послідовність набула структури і форм цілісного драматичного твору. Простежуємо у віршах життєві історії, що поступово набувають розвитку у теперішньому часі. Отже, наступним у композиції став вірш, написаний київським хлопцем, поетом і музикантом Іллею Чернилевським. З перших днів війни він вирушив на фронт і між боями продовжував писати свої зворушливі й життєстверджувальні пісні та вірші:

Танцює в повітрі, свистить біля ніг
Осколків і куль нелюдська завірюха
І мій кулеметник говорить мені
“Пішли повоюємо трохи, Ілюха”
І бачимо ми, як життя наші Бог
В цю мить підганяє під розмір окопу
А я заряджаюсь і думаю “ох”
Як хочеться снікерса і кока-колу
Як хочеться тиші, без мін, без арти
Як хочеться просто її обійняти
Та мирні думки відсуваються в тил
І пальці засмоктує холод гранати
Ми з Юрою вчора курили на двох
І Юра ділився секретами браги
А зранку навідався сєпарський ВОГ
І Юру невдовзі двохсотим забрали
Війна не прощає двозначність, брехню
Війна – це отруйний укус саламандри
І серце своє я ховаю в броню
Яку не зірвати. Мене – не зламати
І сонце встає
І говорить усім
Квітневу, палку і тремтливу промову
Що скоро часи набуття, воскресінь
Що вірити маємо ми в перемогу

І палець правиці кільце обійма
Так міцно, неначе дитину матуся
І чуючи залпи свинячих гармат
Кажу собі впевнено:
Я повернуся [15].

Не повернувся… У перший рік війни “забрали двохсотим” і самого – Іллю… Поетка Марія Лелека написала для нього вірш-посвяту:

Він був музикантом, і там, на війні, гітару змінив на гвинтівку.
Та слухав не пострілів свист уві сні-Пісні! І музику тільки!
І поки стріляли по них в бліндажі, і поки він рив окопи,
Не кулі вкладав в автомат-вірші! І брав акорди, акорди!
І поки вороже військо ішло, на нього ішло по трупах,
Він бив їх, щосили, він бив це зло, по струнах, боєм по струнах!
І в мить, коли враз обірвалась струна, і тиша лягла опісля,
Злетіла у небо із самого дна, душа його – пісня, пісня!
Остання мелодія зіграних гам, Що світ закривала собою,
І вдарили з неба по ворогам куплети – його набої!
По лютій неправді із висоти! Як дзвін поминальний з церкви.
І пулі у полі, і світ застиг, в концерті, його концерті.
А він у поклоні схилившись, впав, і нотні скінчились дописи.
Та плескотом стрільб і небесних заграв були йому оплески, оплески!
З усіх автоматів, з усіх долонь Всієї своєї нації,
І перейшли вони в вічний вогонь – Овації.
І світлом його засвітилась імла. І смерть відступила мусила!
Бо силу зла її перемогла Музика. Його Музика [12].

Далі поетичну композицію продовжили інші вірші, у яких звучали гнів, прокляття, бажання спротиву і боротьби до переможного завершення війни. Відкрито надзвичайно потужні у своїй внутрішній силі та протистоянні злу поезії львів’янки Надії Крат:

Схоже, плюєшся даремно
Своєю гидкою отрутою –
Наш страх проковтнула сирена
Ще двадцять четвертого лютого
До слова короткого “воля”
Століття кривавого шляху.
У серці вже стільки болю,
Що місця немає страху.
Хоч повняться моря води
Кров’ю й слізьми вкраїнськими,
Не спиниш любов до свободи
Ракетами сатанинськими.
Конай у власних тенетах,
Дери від люті горлянку –
Сьогодні уся планета
Одягнена в вишиванку [10].

Цей вірш став поетичною кульмінацією композиції, а її розв’язкою – вірш ще однієї талановитої львівської поетки Ілони Верхівської-Ельтек, сповнений неймовірного оптимізму та віри у прекрасне майбутнє нашої країни:

Ти знаєш… прийде день
закінчиться війна
і в небо без тривог
одягнеться весна
і ми підемо вдвох

відновимо мости
і усміхнеться Бог
коли ми будем йти
і буде дітвора
сміятись у дворах
закінчиться пора
в холодних укриттях
і знову прилетять
додому журавлі
бо знаєш... тільки тут
їм тепло на Землі
бо знаєш... в цьому суть
й, насправді, в цьому сіль
лиш тут вони живуть...
лиш тут минає біль....
і будуть знов міста
із вільними людьми
де з чистого листа
здобутий, врешті, мир
і буде світло знов
і будуть знов мости
бо знаєш... це любов
цю повінь перейти
бо знаєш... це життя
де встануть із руїн
мільйони "ти і я" –
в Найкращій із країн... [2].

У композиції – також вірші про війну українських поетів: В. Симоненка, Т. Власової, М. Пономаренко, Н. Паснак, В. Кондратюка.

Роботу над поетичною композицією "Не хочу літа, хочу Перемоги…" завершено. Прем'єра відбулася під час зимової сесії на сцені Першого театру і зібрала повну залу глядачів: студентів, викладачів, батьків, колег-акторів і просто шанувальників театру. Слухали, затамувавши подих. Було відчутно, що ця робота, у якій зібрано твори, написані під час війни, ще триває, де простежено долі окремих людей і цілої країни, справляє потужне емоційне враження на присутніх у залі. Глядачі відчували потребу почути зі сцени про те, чим живе країна, а студенти-актори – говорити вголос про те, що болить, хоч їм треба було докладати зусиль, щоб не плакати. І це були найкращі уроки патріотизму для студентів факультету культури і мистецтв.

Згодом до акторської поетичної композиції було долучено студентів кафедри музичного мистецтва. Отже, поетичне слово органічно переплели зі співом вокалістів і грою дуету бандуристок, авторську пісню та гру на гітарі поєднали з поезіями, а ВІА вразив пронизливими сучасними творами та сольним виконанням на саксофоні. Згодом до створення нових музично-поетичних композицій про війну доєдналися ще дві кафедри – музикознавства та хорового мистецтва і режисури та хореографії. Отже, для репертуару факультету культури і мистецтв підготовлено три літературно-музичні композиції: "Не хочу літа, хочу Перемоги…" (див. додатки 1, 2) [13], "МИ РАЗОМ!" (див. додаток 3) [3] та "Героям Твоїм Слава…"(див. додаток 4) [19], де вже не було наївних надій на швидку перемогу, а йшлося про мужність та

героїзм наших захисників, серед яких уже було немало і наших студентів та викладачів, де згадано про кожного з них.

Висновки. Проведене дослідження дає підстави стверджувати, що в умовах повномасштабної російсько-української війни мистецькі практики можуть бути дієвим інструментом збереження та осмислення історичної пам'яті, а також важливим засобом залучення молоді до співтворення історичного знання. Студентська молодь сьогодні є не лише свідком і учасником історичних подій, а й активним творцем способів їхнього осмислення та репрезентації. Саме тому залучення студентів до мистецького відтворення та переосмислення подій війни є важливою складовою сучасного освітнього процесу та патріотичного виховання.

Проаналізований досвід створення подкастів, поетичних і літературно-музичних композицій засвідчує, що мистецтво дає студентам змогу фіксувати й осмислювати досвід війни через людські долі, емоції та особисті переживання. Така діяльність сприяє не лише розвитку професійних мистецьких компетентностей, а й формуванню громадянської позиції, національної свідомості та відповідального ставлення до історичної пам'яті. Водночас творче переосмислення травматичного досвіду може сприяти його психологічному опрацюванню та формуванню внутрішньої стійкості молоді.

Особливого значення набуває здатність студентської молоді використовувати сучасні мистецькі й цифрові інструменти для поширення правдивої інформації про війну та її історичні передумови. Молоді люди, які володіють сучасними формами комунікації та говорять зрозумілою для своїх однолітків мовою, здатні ефективно доносити український досвід як усередині країни, так і за її межами. У цьому контексті мистецькі практики стають не лише способом збереження пам'яті, а й засобом протидії дезінформації, поширення правдивих наративів про Україну та зміцнення міжнародного розуміння й підтримки українського суспільства.

Отже, студентська молодь є важливим суб'єктом формування сучасної історичної пам'яті. Через мистецьку творчість вона не лише осмислює події сьогодення, а й формує їхню майбутню інтерпретацію, зберігає пам'ять про героїв і трагедії війни та передає цей досвід наступним поколінням. Відтак інтеграція мистецьких практик в освітній процес є перспективним напрямом виховання свідомого громадянина, здатного критично осмислювати минуле, відповідально сприймати сучасність і впливати на формування майбутнього України, тому що саме це покоління визначатиме вектор розвитку нашої держави, формуватиме національну пам'ять та транслюватиме українство у світ.

Список використаної літератури та джерел

1. Баша О., Циганик М. Дисципліна "Сценічна мова" у процесі виховання актора (на матеріалах освітньої програми зі спеціальності 026 "Сценічне мистецтво (Акторське мистецтво драматичного театру і кіно)" Львівського національного університету імені Івана Франка). *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. праць молодих вчених Дрогоб. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка*. Львів : Вид. дім

“Гельветика”, 2023. Вип. 68. Т. 1. С. 35–40. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/68-1-6.

2. Верхівська-Ельтек І. С. Смарагдове небо : поезія. Львів : СПОЛОМ, 2024. 412 с. : іл.

3. Вечір пам’яті до Дня Захисників і Захисниць України “Ми разом!” : [відеозапис заходу]. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=XbYTYNlyM1s (дата звернення: 05.10.2026).

4. Гарань О. Ось танк, у якого поцілив Гриць... Блоги. *Українська правда*. 2022. 24 лип. URL: https://blogs.pravda.com.ua/authors/haran/62dd5f845672d/ (дата звернення: 05.10.2026).

5. Глазовий П. Кошмарний сон. *UkrClassic.com.ua : українська літературна енциклопедія*. URL: https://ukrclassic.com.ua/pavlo-glazovij-koshmarnij-son (дата звернення: 05.10.2026).

6. Давидчак Х. Хлопчиків везуть, везуть додому... *Українська поезія і проза : facebook-група*. URL: https://www.facebook.com/groups/255425469158429/permalink/684007859633519/ (дата звернення: 05.10.2026).

7. Морозов Є. Моя дочка Марія Лелека. Новий вірш. Музика Донбасу. пам’яті Ілля Чернілевський. *Facebook*. 2024. URL: https://www.facebook.com/share/ 18KcJX3v7f/ (дата звернення: 05.10.2026).

8. Жадан С. Звідки ти, чорна валко, пташина зграє? URL: https://share.google/IOSJfZCWjx7JxLMyV (дата звернення: 05.10.2026).

9. Коровниченко М. А хтось вже завтра не прокинеться. *Facebook*. URL: https://share.google/CmCEXqty1akenChs9 (дата звернення: 05.10.2026).

10. Крат Н. Схоже, плюється даремно… *Facebook*. URL: https://www.facebook.com/nadia.krat.339347/?locale=uk_UA (дата звернення: 05.10.2026).

11. Лазуткін Д. Реквієм на дощі. *УкрЛіб : бібліотека української літератури*. URL: https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=26789 (дата звернення: 05.10.2026).

12. Лелека М. Музика Донбасу. Голоси війни. 100 віршів про війну в Україні. URL: https://arkush.net/book/11236/1 (дата звернення: 05.10.2026).

13. На факультеті культури і мистецтв презентували літературно-музичну композицію “Не хочу літа, хочу Перемоги!”. Львівський національний університет імені Івана Франка. 2023. 6 берез. URL: https://share.google/68B7AQIiAECN4qCJk (дата звернення: 05.10.2026).

14. Потопляк Г. Не хочу літа, хочу перемоги. *Facebook*. URL: https://www.facebook.com/share/p/1BpPrwK2GL/ (дата звернення: 05.10.2026).

15. Тримбач С. Солдат і поет Ілля Чернілевський не повернувся. *Незалежний Медіа Форум*. 2022. 11 груд. URL: https://uacenter.media/human-destinies/118645-soldat-poet-llya-chern-levs-kiy-ne-povernuvsya.html (дата звернення: 05.10.2026).

16. Хроніки_підвалу : подкаст. Частини 1–7 / Факультет культури і мистецтв ЛНУ ім. Івана Франка. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/@kultartlnu9415/videos (дата звернення: 05.10.2026).

17. Циганик М., Баша О., Бень Г. Особливості формування професійних якостей студентів спеціальності “Сценічне мистецтво (Акторське мистецтво драматичного театру і кіно)”. *Актуальні питання гуманітарних наук. Мистецтвознавство.* 2024. Вип. 80. Т. 2. С. 128–134. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/80-2-18.

18. Циганик М., Лисенко Д., Штурмак-Яремишин І., Конюх М., Гриб О. Формування вокальної культури майбутнього вчителя музичного мистецтва в добу постмодернізму. *Вісник науки та освіти.* 2023. № 12(18). С. 851–862. DOI: https://doi.org/10.52058/2786-6165-2023-12(18)-851-863.

19. Літературно-музична композиція “Героям Твоїм Слава...” пам’яті Володимира Труша / Факультет культури і мистецтв ЛНУ ім. Івана Франка. *YouTube*. 2024. URL: https://www.youtube.com/watch?v=kqvVIgA2vtw (дата звернення: 05.10.2026).

References

1. Basha, O., Tsyhanyk, M. (2023). Dyscyplina “Stsenichna mova” u protsesi vykhovannia aktora (na materialakh osvitnoi prohramy zi spetsialnosti 026 “Stsenichne mystetstvo (Aktorske mystetstvo dramatychnoho teatru i kino)” Lvivskoho natsionalnoho universytetu imeni Ivana Franka) [The discipline “Stage Speech” in the process of actor training (based on the educational programme in specialty 026 “Performing Arts (Acting in Drama Theatre and Cinema)” at Ivan Franko National University of Lviv)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk : mizhvuz. zb. nauk. prats molodykh vchenykh Drohob. derzh. ped. un-tu im. Ivana Franka* [Current Issues in the Humanities: Interuniversity Collection of Scientific Papers of Young Scholars of Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University], 68, 1, 35–40. https://doi.org/10.24919/2308-4863/68-1-6 [in Ukraine].

2. Verkhivska-Eltek, I. S. (2024). Smarahdove nebo : poeziia [Emerald Sky: Poetry]. Lviv : SPOLOM [in Ukraine].

3. Vechir pamiati do Dnia Zakhysnykiv i Zakhysnyts Ukrainy “My razom!” [Memorial Evening Dedicated to the Day of Defenders and Defendresses of Ukraine “We Are Together!”]: video recording. *YouTube*. Retrieved from https://www.youtube.com/ watch?v=XbYTYNlyM1s (accessed October 5, 2026) [in Ukraine].

4. Haran, O. (2022). Os tank, u yakoho potsilyv Hryts... [Here Is the Tank Hit by Hryts...]. *Ukrainska pravda*. Blohy [Ukrainska Pravda. Blogs]. July 24. Retrieved from https://blogs.pravda.com.ua/authors/haran/62dd5f845672d/ (accessed October 5, 2026) [in Ukraine].

5. Hlazovyi, P. Koshmarnyi son [A Nightmare]. *UkrClassic.com.ua: ukrainska literaturna entsyklopediia* [UkrClassic.com.ua: Ukrainian Literary Encyclopedia]. Retrieved from https://ukrclassic.com.ua/pavlo-glazovij-koshmarnij-son (accessed October 5, 2026) [in Ukraine].

6. Davydchak Kh. Khlopchykiv vezut, vezut dodomu... [Boys Are Being Taken, Taken Home...]. *Ukrainska poeziia i proza: Facebook-hrupa* [Ukrainian Poetry and Prose: Facebook Group]. Retrieved from https://www.facebook.com/groups/255425469158429/permalink/684007859633519/ (accessed October 5, 2026) [in Ukraine].

7. Morozov, Ye. (2024). Moia dochka Mariia Leleka. Novyi virsh. Muzyka Donbasu. Pamiati Illi Chernilevskoho [My Daughter Mariia Leleka. A New Poem. Music of Donbas. In Memory of Illia Chernilevskyi]. *Facebook*. Retrieved from https://www.facebook.com/share/18KcJX3v7f/ (accessed October 5, 2026) [in Ukraine].

8. Zhadan, S. Zvidky ty, chorna valko, ptashyna zhraie? [Where Are You From, Black Flock, Flock of Birds?]. Retrieved from https://share.google/IOSJfZCWjx7JxLMyV (accessed October 5, 2026) [in Ukraine].

9. Korovnychenko, M. A kh tos vzhe zavtra ne prokynetsia [And Someone Will Not Wake Up Tomorrow]. *Facebook*. Retrieved from https://share.google/CmCEXqty1akenChs9 (accessed October 5, 2026) [in Ukraine].

10. Krat, N. Skhozhe, pliuiieshsia daremno… Retrieved from https://www.facebook.com/nadia.krat.339347/?locale=uk_UA (data zvernennia: 05.10.2026) [in Ukraine].

11. Lazutkin, D. Rekviem na doshchi [Requiem in the Rain]. *UkrLib: biblioteka ukrainskoi literatury* [UkrLib: Ukrainian Literature Library]. Retrieved from https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=26789 (accessed October 5, 2026) [in Ukraine].

12. Leleka, M. Muzyka Donbasu. Holosy viiny. 100 virshiv pro viinu v Ukraini. Retrieved from https://arkush.net/book/11236/1 (data zvernennia: 05.10.2026) [in Ukraine].

13. Na fakulteti kultury i mystetstv prezentuvaly literaturno-muzychnu kompozytsiiu "Ne khochu lita, khochu Peremohy!" [The Faculty of Culture and Arts Presented the Literary and Musical Composition "I Do Not Want Summer, I Want Victory!"]. Lvivskyi natsionalnyi universytet imeni Ivana Franka [Ivan Franko National University of Lviv]. 2023. March 6. Retrieved from https://share.google/68B7AQIiAECN4qCJk (accessed October 5, 2026) [in Ukraine].

14. Potopliak, H. Ne khochu lita, khochu peremohy [I Do Not Want Summer, I Want Victory]. *Facebook*. Retrieved from https://www.facebook.com/share/p/1BpPrwK2GL/ (accessed October 5, 2026) [in Ukraine].

15. Trymbach, S. Soldat i poet Illia Chernilevskyi ne povernu-vsia [Soldier and Poet Illia Chernilevskyi Did Not Return]. *Nezalezhnyi Media Forum* [Independent Media Forum]. (2022). December 11. URL: https://uacenter.media/human-destinies/118645-soldat-poet-llya-chern-levs-kiy-ne-povernuvsya.html (accessed October 5, 2026) [in Ukraine].

16. Khroniky_pidvalu: podkast. Chastyny 1–7 [Basement Chronicles: Podcast. Parts 1–7] / Fakultet kultury i mystetstv LNU im. Ivana Franka [Faculty of Culture and Arts of Ivan Franko National University of Lviv]. *YouTube*. Retrieved from https://www.youtube.com/@kultartlnu9415/videos (accessed October 5, 2026) [in Ukraine].

17. Tsyhanyk, M., Bash,a O., Ben, H. (2024). Osoblyvosti formuvannia profesiinykh yakostei studentiv spetsialnosti "Stsenichne mystetstvo (Aktorske mystetstvo dramatychnoho teatru i kino)" [Features of Developing Professional Qualities of Students Majoring in "Performing Arts (Acting in Drama Theatre and Cinema)"]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. Mystetstvoznavstvo* [Current Issues in the Humanities. Art Studies], 80, 2, 128–134. https://doi.org/10.24919/2308-4863/80-2-18 [in Ukraine].

18. Tsyhanyk, M., Lysenko D., Shturmak-Yaremyshyn I., Koniukh M., Hryb, O. (2023). Formuvannia vokalnoi kultury maibutnoho vchytelia muzychnoho mystetstva v dobu postmodernizmu [Formation of Vocal Culture of Future Music Teachers in the Postmodern Era]. *Visnyk nauky ta osvity* [Bulletin of Science and Education, 12 (18), 851–862. https://doi.org/10.52058/2786-6165-2023-12(18)-851-863 [in Ukraine].

19. Literaturno-muzychna kompozytsiia "Heroiam Tvoim Slava..." pamiati Volodymyra Trusha. (2024) / Fakultet kultury i mystetstv LNU im. Ivana Franka. *YouTube*. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=kqvVIgA2vtw (accessed October 5, 2026) [in Ukraine].

THE ART OF FOSTERING HISTORICAL MEMORY: PRINCIPLES FOR CREATING AUDIO PROJECTS AND LITERARY-MUSICAL COMPOSITIONS DURING THE RUSSIAN-UKRAINIAN WAR (BASED ON STUDENTS' CREATIVE WORKS AT THE FACULTY OF CULTURE AND ARTS)

Olena BASHA

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: Olena.Basha@lnu.edu.ua

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

The article examines artistic practices for fostering historical memory among young people in the context of the full-scale russian-Ukrainian war, drawing on creative works by students of the Faculty of Culture and Arts at Ivan Franko National University of Lviv. The significance of historical memory as an important factor in shaping national and cultural consciousness, civic responsibility, patriotic education, and moral values of the younger generation is substantiated. It is emphasized that, in the context of information warfare, the dissemination of propaganda, and imperial narratives, artistic practices can perform not only aesthetic but also documentary, communicative, educational, and commemorative functions.

The experience of engaging students in the active co-creation of historical knowledge through work with documentary testimonies, poetry, and other texts that directly reflect the experience of war is examined. The article analyzes the creation of the volunteer audio project "Basement Chronicles" during the first days of the full-scale invasion. Particular attention is paid to the work of students, teachers, and actors on the recording and performance of documentary texts written by people who experienced the outbreak of the war amid active hostilities and shelling.

Special attention is devoted to the principles underlying the construction of the literary and musical composition "I Don't Want Summer, I Want Victory…", created on the basis of poetic texts by contemporary Ukrainian authors. The main principles of its dramaturgical organization are identified. The article demonstrates how documentary poetry that records specific events, human losses, the experience of forced displacement, the heroism of Ukrainian defenders, and the aspiration for victory acquires an integrated dramatic structure through stage interpretation and becomes a means of comprehending collective experience.

The subsequent development of this artistic practice is traced through the combination of poetic language with vocal performance, original songs, bandura and guitar playing, as well as instrumental and choreographic means. Drawing on the creative activities of the Faculty, the article demonstrates the evolution of artistic interpretations of the war – from the initial documentation of emotions and hopes to an awareness of the courage and heroism of Ukrainian defenders.

It is demonstrated that involving university students in the creation of podcasts and literary and musical compositions contributes not only to the development of their professional and creative competencies but also to the active acquisition of historical experience, the formation of a responsible attitude toward national memory, and resistance to disinformation. Artistic creativity is identified as one of the effective means of psychologically processing the traumatic experience of war and, simultaneously, as an instrument of communication between generations.

The article concludes that contemporary students should act not as passive consumers of information but as researchers, creators, and narrators of historical knowledge. The use of contemporary digital formats and artistic means makes it possible to communicate the Ukrainian experience of war to young audiences both in Ukraine and abroad, thereby contributing to the preservation of national memory, social consolidation, and international understanding of the Ukrainian experience.

Keywords: audio project, literary and musical composition, historical memory, artistic practices, russian-Ukrainian war, national memory, creative work, contemporary poetry.

Стаття надійшла до редколегії 08.09.2026 р.
Прийнята до друку 21.10.2026 р.
Опублікована 11.11.2026 р.

Додаток А

Львівський національний університет імені Івана Франка
Факультет культури і мистецтв

МІЖНАРОДНИЙ ДЕНЬ ТЕАТРУ

27 березня, 15. 00

Камерна сцена ЛНУ імені Івана Франка
вул. Олександра Фредра, 1

ПРОГРАМА
літературно-музичної композиції

"НЕ ХОЧУ ЛІТА, ХОЧУ ПЕРЕМОГИ "

МУЗИКА ПОЕЗІЯ ВІЙНА

Львів – 2023

Поезії читають студенти групи КМА-11 (викладач сценічної мови, професор кафедри театрознавства та акторської майстерності, народна артистка України Олена Баша, асистент – Валерій Коломієць)

1. Діана Шишка – студентка КМА - 11
Г. Потопляк "Хочу Перемоги "

2. Катерина Остапович – аспірантка, асистент кафедри Музичного мистецтва
"Пісня про віру" в **авторському** виконанні.

3. Олеся Лука – студентка КМА - 11
С. Жадан "Доки тебе стереже твоя спрага... "

4. Катерина Остапович – аспірантка, асистент кафедри Музичного мистецтва
Авторська пісня "Пливу до тебе "

5. Анастасія Козаченко – студентка КМА - 11
М. Коровниченко "А хтось вже завтра не прокинеться..."

6. Андрій Сердюк – гітара (клас асистента кафедри Музичного мистецтва Віктора Паламарчука)
Ейтор Вілла Лобос, Етюд №1
Евеліна Олексин – студентка КМА - 11
М. Лелека "Він був музикантом..."

7. Богдан Середенко – студент КМА - 11
В. Симоненко "Де зараз ви, кати мого народу..."

8. Дарія Хорошун – студентка КМА - 11
Н. Крат "Схоже, плюється даремно..."

9. Дует бандуристок, у складі Уляни Гужан (КМО-11) **та Руслани Лукіної** (КМО -31) (клас асистента кафедри Музичного мистецтва Ольги Гриб)
Українська народна пісня в обробці І. Леськів "Йшли бійці до бою"

10. Соломія Домарат – студентка КМА - 11
Х. Давидчак "Хлопчиків везуть додому"

11. Дует бандуристок, у складі Уляни Гужан (КМО-11) **та Руслани Лукіної** (КМО -31)
Муз. О. Герасименко, сл. Є. Чередниченка "Гудуть вітри"

12. Таїсія Філіна – студентка КМА - 11
Т. Власова "Танцюй, моя пташко..."

13. Софія Мокрик – студентка КМА - 51 (клас старшого викладача Галини Бень, концертмейстер Анатолій Шепель)
Сл. і муз. А. Матвійчука "Кленова балада"

14. Вокально-інструментальне тріо у складі: вокал – Софія Смага, Анна Костюк, фортепіано- Анастасія Ніколенко (керівники – асистенти кафедри Музичного мистецтва Іванна Штурмак-Яремишин та Віктор Паламарчук)
"Обійми свою дитину", сл. З. Крачковська, муз. Д. Бурнос, аранжування та переклад для фортепіано - А. Лисянська.

15. Софія Мартиняк – студентка КМА - 11
І. Верхівська-Ельтек "Ти знаєш... прийде день, закінчиться війна..."

16. Вокально-інструментальний ансамбль - студенти КМО-21 та випускники музичної кафедри
Сл. і муз. С. Вакарчука "Обійми мене"

Режисер-постановник – професор кафедри театрознавства та акторської майстерності, народна артистка України **Олена Баша.**
Музичний консультант – старший викладач кафедри музичного мистецтва **Галина Бень.**

Рис. 1. Програма виступу студентів факультету культури і мистецтв Львівського університету від 27.03.23 р.

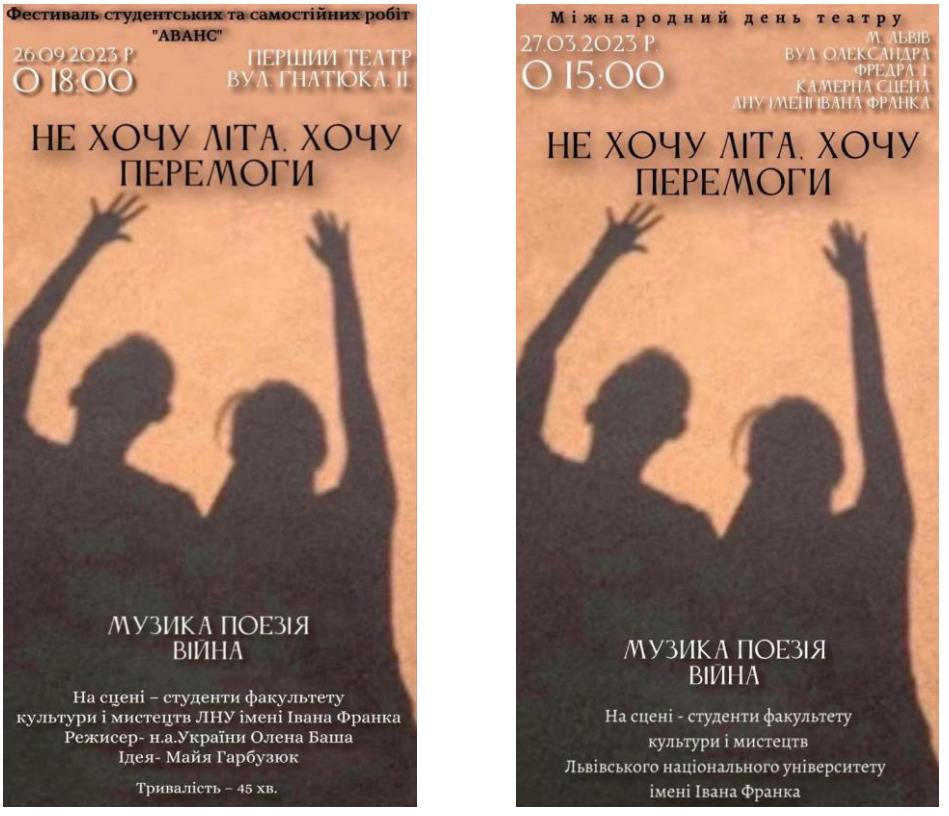


Рис. 2. Афіши студентських робіт факультету культури і мистецтв Львівського університету. Львів, 2023 р.



Рис. 3. Афіша студентських робіт факультету культури і мистецтв Львівського університету. Львів, 2024 р.

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

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

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

Людмила ВАНЮГА

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

Марія КИРЕЯ

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

Микола БАЖАНОВ

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

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

© Ванюга Людмила, Кирея Марія, Бажанов Микола, 2026

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

театрально-критичного дискурсу міжвоєнної преси та довідкові регіональні видання.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Таблиця 1

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

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

Джерело. Складено авторами.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

Таблиця 2

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

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

Джерело. Складено авторами.

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

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

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

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

Список використаної літератури та джерел

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

References

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Liudmyla VANIUHA

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

Mariia KYREIA

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

Mykola BAZHANOV

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

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

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

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

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

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 28. С. 138–147
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 28. P. 138–147

УДК 792.036.45:792.071.2.027 (4) “189/191”] (045)
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.28.2026.138-147

ПРОВІДНИК ІЗ МИНУЛОГО: МІСІЯ В. БЛЕЙКА У РОЗБУДОВІ КОНЦЕПТУ СИМВОЛІСТСЬКОГО ТЕАТРУ В.-Б. ЙЄТСА ТА Е.-Г. КРЕЙГА

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

Висвітлено сценографічні пошуки провідних режисерів-експериментаторів західноєвропейського театру межі XIX–XX ст. – Едварда Гордона Крейга та Вільяма Батлера Йєтса. Сповідуючи у своїй творчості принципи символізму, обоє вважали провідником цього напряму англійського поета і художника попередніх часів – Вільяма Блейка.

Перше “відкриття” імені В. Блейка відбулося в Англії ще в середині XIX ст. зусиллями голови англійських прерафаелітів Данте Габріеля Россетті. Саме цей митець спочатку оприлюднив значну частину невідомої на той час колекції рукописів і гравюр свого співвітчизника, а згодом – у 1863 р. разом зі своїм молодшим братом видав його двотомну біографію – перший життєпис поета і гравера.

Популяризацію творчої спадщини В. Блейка в контексті розвитку англійського символізму продовжували один із засновників цього напряму, поет А. Ч. Суїнберн, який присвятив йому окремий літопис, та критик А. Саймонс – автор дослідження “Символістський рух у літературі”. Нарешті, англо-ірландський поет і драматург, один із найцікавіших представників символізму, натхненник “Ірландського відродження” В. Б. Йєтс двічі друкував твори В. Блейка.

Виявивши вплив творчості В. Блейка на естетико-художні засади Е. Г. Крейга, зокрема на сценографічні пошуки режисера, у статті розглянуто ті передумови, що сприяли зближенню його творчих пошуків з експериментами ірландського митця – режисера, поета, драматурга В. Б. Йєтса. Доведено, що в цьому контексті саме постать В. Блейка стала головним чинником, що спонукав Крейга “подарувати” ірландському колезі один із своїх найбільш вагомих сценографічних винаходів – рухомі ширми.

Ключові слова: В. Блейк, символізм, Е. Г. Крейг, сценічний простір, В. Б. Йєтс, режисер, експериментальні пошуки, рухомі ширми.

Постановка та обґрунтування актуальності проблеми. Бурхливий розвиток української театральної культури на сучасному етапі, зокрема зрушення у галузі сценографії, зумовлює нові підходи в осмисленні цих процесів. Одним із них є виявлення та аналіз у творчості митців тих методів,

© Владимирова Наталія, 2026

що містять певні рефлексії на історичне минуле не тільки національного, а й світового театру. Вважаємо, що задля всебічного розуміння природи таких рефлексій мусимо більш уважно поставитися до витоків та тих чинників, що сприяли їхньому народженню і практичному запровадженню. Сьогодні, як ніколи, у національному театрознавстві відчутно потребу якщо не спростування, то принаймні уточнення та більш об'ємного представлення тих чи інших сторінок історії західноєвропейського театру.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Запропонований аспект дослідження, що дає змогу більш глибоко зануритися у творчу лабораторію режисерів-експериментаторів західноєвропейського театру на межі XIX–XX ст. – Е. Г. Крейга та В. Б. Йєтса, – практично не має висвітлення у національному театрознавстві. У монографії "Західноєвропейський театр у динаміці культуротворчого процесу межі XIX–XX ст." [1] авторка статті детально зупинялася на впливі поезії, філософії, графічної спадщини В. Блейка, на формуванні головних художніх принципів Е. Г. Крейга, зокрема сценографічних пошуків. Постать В. Б. Йєтса-літератора найбільш виразно, на наш погляд, зображено у передмові С. Павличко до видання Йєтс В. Б. "Вибрані твори: Поезії, поеми та драми" [2]. Втім, нам не відомі театрознавчі розробки, які досліджували б роль Блейка як головної фігури, що не просто зближувала творчі горизонти англійського та ірландського режисерів, а й спонукала їх до співпраці.

Метою дослідження є виявлення та обґрунтування головного чинника, що спонукав провідного режисера-експериментатора англійського театру Е. Г. Крейга "подарувати" один із своїх сценографічних винаходів – рухомі ширми – ірландському колезі В. Б. Йєтсу. Використання евристичного потенціалу паралельного аналізу дає можливість основною фігурою у цьому процесі зобразити англійського поета і художника на межі XVIII–XIX ст. В. Блейка, сповідуючи якого естетико-художні та філософські принципи, Крейг та Йєтс вважали головним провідником символізму.

Виклад основного матеріалу. "Вони взяли мої ширми, але позбавили виставу моєї душі!" [1, с. 95] – цей відчайдушний вигук англійського режисера Крейга з приводу його постановки трагедії В. Шекспіра „Гамлет" на сцені МХТ у 1911 р. вже давно став хрестоматійним у контексті ставлення митця до згаданої вистави. І хоча в словах режисера відчувається не просто розчарування, а розпач, втім, маємо підстави вважати, що вони були не емоційною рефлексією на спектакль, а мали під собою абсолютно конкретні підстави. З огляду на те, що незадовго до прем'єри у МХТ, на початку січня 1910 р., Крейг у буквальному розумінні слова "подарував" один із найбільш вагомих власних винаходів – систему рухливих ширм – ірландському поету, драматургу та театральному діячеві Вільяму Батлеру Йєтсу. Занурення у біографію обох митців свідчить, що ця подія не була випадковою чи то суто імпульсивним вчинком з боку англійського режисера. Він уже був певний час знайомий з ірландським колегою, зустрічався з ним у Лондоні, цікавився його концепцією відродження ірландської національної драми та "трагічного театру". А згодом навіть опублікував у власному журналі "Маска", що з 1908 р. виходив у Флоренції, теоретичні міркування ірландського митця. Ще більш

тривалим за часом і всебічним було, вочевидь, зацікавлення Йєтса експериментами англійського режисера. У 1901 р. він ознайомився з постановкою Крейга опери Г. Перселла "Дідона та Еней" для Перселлівського товариства й одразу буквально закохався в її сценографію. Йєтс вважав декорації Крейга, створені для музичного простору, проявом нового виду мистецтва, покликаного акомпанувати музиці. Відтоді вони потоваришували, навіть вимріювали спільні постановки на майбутнє. Однак з різних причин (загалом через залучення Крейга до інших проєктів) не склалося. Відбулася інша подія – перший "подарунок" англійського режисера своєму другові, який, до речі, був за освітою художником і на той час практично керував сценографією у своїх постановках. Отже, у 1902 р. Крейг не тільки презентує Йєтсові модель сцени з власним оформленням, а й дає можливість детально ознайомитися з принципами освітлення та ескізами костюмів до постановки музичної драми "Віфлеєм".

Досліджуючи точки дотику естетико-художніх принципів обох митців, вважаємо одним із головних чинників, який сприяв такому єднанню, їхнє захоплення творчою особистістю Вільяма Блейка – представника раннього англійського романтизму, поета, художника, гравера та ілюстратора.

Для більш повного розуміння впливу світоглядних і творчих засад Блейка на мистецькі погляди Крейга та Йєтса – адже, ще раз наголосимо, саме цей чинник ми вважаємо головним, що сприяв їхньому зближенню у системі символістського простору межі XIX–XX ст. – нагадаємо окремі факти з біографії поета.

Блейк, який народився і провів усе життя у Лондоні, почав займатися малюванням приблизно у десятирічному віці. Підлітком він брав уроки в одного із відомих лондонських граверів, із захопленням вивчаючи творчість Дюрера і Мікеланджело. У 1809 р. Блейк вперше спробував влаштувати виставку власних графічних робіт та акварелей у супроводі своєрідного каталогу, що у вигляді афоризмів пояснював їхній алегоричний зміст. Загалом доробок Блейка як книжкового ілюстратора вражає. Це, зокрема, ілюстрації до "Божественної комедії" Данте, художнє осмислення англійської поезії XVIII ст. та пасторальних сюжетів книги Вергілія, нарешті – грандіозний за своєю філософською глибиною та технікою виконання проєкт, що містить ілюстрації до "Книги Йова" зі Старого Заповіту.

Як окремий, цілковито оригінальний напрям варто розглядати гравюри Блейка, виконані на міді. У 1789 р., автор на той час уже двох поетичних збірок, Блейк, втративши будь-яку надію на їхнє оприлюднення, винаходить власний спосіб видруку поетичного тексту та ілюстрацій до нього – "опуклий офорт". Цей спосіб, коли доповнені малюнками тексти спочатку традиційно вигравіювали, а потім вручну розмальовували, відроджував давнє мистецтво ілюстрації рукописів та згодом виявив "ілюмінований друк". Саме у такому вигляді, оздоблені дивовижними гравюрами, побачили світ поетичні збірки Блейка: "Пісні невинності" та другий цикл, що вміщував, крім уже напрацьованого, "Пісні досвіду". До речі, світ поезії та образотворчого мистецтва у творчості митця завжди були проникнуті один одним настільки сильно, що їх фактично не можна розділити. Утім, у всіх його напрацюваннях

неможливо точно визначити, де саме закінчується текст і починається ілюстрація. Наведена теза, до якої часто апелюють мистецтвознавці, підкреслюючи абсолютний синтез тексту і малюнка у спадщині Блейка, викликає певні асоціації щодо двох пристрастей – сцени та образотворчого мистецтва у творчості Крейга та Йєтса, що, як ми знаємо, завжди були майже однаковою мірою поруч у їхньому житті. Додамо також, що саме графіка стала для Крейга чи не найпотужнішою формою виявлення його реформаторських ідей у галузі сценографії. Розвиваючи ідею Блейка щодо виразності і можливостей опуклих форм, здатності саме за їхньою допомогою відтворити пластичний малюнок, режисер послідовно наближався до власного винаходу – принципово нового макета сцени із рухливими ширмами.

Своєрідним маніфестом другого періоду творчості Блейка став його цикл поезій "Одруження Неба і Пекла", що увиразнює ставлення поета до уяви як хаотичного, ірраціонального, розкутого начала, яке може викликати до життя тільки пекло. Ці поезії були, по суті, своєрідною полемікою Блейка з ученням шведського ученого-натураліста й водночас містика і теолога Емануеля Сведенборга. Вдавшись до написання своєрідної пародії на трактат шведського ученого "Небо і Пекло", Блейк у своїй збірці, дотримуючись власної діалектики, продовжував проповідувати, що Добро (Порядок, Розум, Небо) – втілення пасивності і догматизму, – і Зло (Енергія, Уява, Пекло) – символ свободи і творчої енергії – не можуть існувати одне без одного. І тільки їхнє співіснування у вигляді "одруження" спонукає виникнення істинної духовності.

Однією з найбільш важливих характеристик другого періоду творчості Блейка стало його переконання у тому, що найвищий дар людини – це творча фантазія, творча уява. "Творча фантазія, – стверджував поет, – антипод вузького, корисливого розуму прагматиків, що не літає в небесах краси і мрії" [4, с. 143].

Поетичні рядки В. Блейка, зокрема з "Пісень Невинності" та циклу "Достопам'ятні видіння", увиразнюють ставлення поета до Смерті як необхідного стану людської Душі. Адже, за Блейком, Душа, набувши у Вічності певного знання і досвіду, повертається назад, щоб з'єднатися з плоттю і зробити її часткою цієї вічності.

Досліджуючи точки дотику естетико-художніх принципів обох митців, вважаємо одним із головних чинників, який сприяв такому єднанню, їхнє захоплення творчою особистістю Вільяма Блейка – представника раннього англійського романтизму, поета, художника, гравера та ілюстратора.

"У Смерті – Двері золоті,
Незримі людія при житті,
Коли ж закриті смертні очі
Й життя в кінцівках не тріпоче,
Душа, збудившись, поміча
В долоні злотного Ключа"[1] [7, с. 145].

[1] Поезії В. Блейка подано в перекладі Олени О'Лір.

В одному із попередніх монографічних досліджень ми вже детально розглядали значення блейківської поезії і філософії, зокрема ставлення поета до питання єдності душі та тіла, місії Поета у царині Уяви тощо у процесі формування творчих засад Крейга [1]. У контексті цього напрацювання хочемо звернути увагу на випадок із біографії англійського реформатора сцени, що не тільки засвідчує його захоплення творчістю співвітчизника – передвісника символізму, – а й дає можливість чи не вперше вибудувати той трикутник, вершиною якого, поєднуючи постаті Крейга та Йєтса, є саме Блейк. Йдеться про співпрацю англійського режисера з американською танцівницею, однією із засновниць танцю модерн Айседорою Дункан, зокрема про його участь та рефлексію на виступ танцівниці з групою маленьких дівчат новоствореної нею школи танцю. Цей виступ, основою якого стала ілюстрація декількох віршів Блейка з циклу "Пісні невинності", відбувся у 1905 р. на сцені берлінського театру "Kroll Opera". Крейг, розмірковуючи про мистецтво Дункан та визначаючи його як "предтечу", писав: "Ось частина того, що вона зробила для створення школи (лише частина), так само, як і два перші вірші Блейка з «Пісень невинності» – лише частина; увесь великий спів іде услід. Без сумніву, так само і весь великий танець Айседори народився услід за цими першими неприборканими, чудовими кроками" [3, с. 159–160]. А згодом, формулюючи свої висновки щодо мистецтва Дункан, яке, на думку режисера, "вивільняло уми сотень людей; варто лише було побачити її танок – як думки підносилися догори, ніби підхоплені свіжим повітрям". Крейг підсилює свої враження від танцю на сюжет блейківської поезії посиланням саме на Йєтса: "Як їй це вдавалося? Запитайте поета, як він створює вірші. Йєтс відповів: «Я створив їх із ковтка повітря» [Прекрасно, чи не так?]. Він має рацію. Ця відповідь може здатися вам безглуздою, але чи пізнаєте ви більше, якщо він відповість вам словами Бодлера: «Я створив їх, постійно читаючи словник». «Слова, слова, слова» – це майже усе, з чим має справу поет; отже, дайте своєму синові словник, якщо він сподівається навчитися писати вірші. Але повторіть йому і те, про що говорив Йєтс»" [3, с. 160].

Відтак безмежна фантазія, творче натхнення, поетичний геній, що панував у царині уяви, а отже, і в усій творчості Блейка, стали тими об'єднавчими чинниками, що зблизили двох режисерів-експериментаторів – Крейга та Йєтса.

Нагадаємо, що на момент згаданого виступу А. Дункан у Берліні та висловлених услід вражень Крейга режисер уже був знайомий з Йєтсом і, безсумнівно, знав, що поруч із молодим поетом А.-Ч. Суїнберном та критиком Артуром Саймонсом той є палким прихильником і популяризатором творчості Блейка. Наприкінці XIX ст. Йєтс двічі друкує його твори у великому тритомному виданні та невеликою збіркою, що згодом витримала декілька перевидань.

Варто зазначити, що Йєтс відкрив для себе і захопився символізмом Блейка доволі рано. І практично одразу головні концептуальні положення саме цього митця, як і шведського проповідника-візіонера Е. Сведенборга, щодо уяви, енергії, свободи творчості, місії Поета стають своєрідним дороговказом усієї творчості ірландського поета і режисера. "Уільям Блейк був першим

письменником сучасності, – зазначав згодом Йєтс, – який проповідував нерозривний шлюб мистецтва із символом" [6, с. 6].

Англійський учений Дж. Стайн, досліджуючи природу символізму Йєтса, зазначає, що "Йєтсова конструкція символізму мала ще й релігійний вимір... Для Йєтса символізм не був суто технічним засобом, а радше формою віри" [5, с. 84]. І далі, проводячи прямі паралелі з філософсько-релігійними поглядами Блейка та визначаючи особливості "різновиду релігійної віри" Йєтса, учений стверджує: "Блейк вірив, що за допомогою засобів символізму можна пізнати всеосяжність Бога, і Йєтс погоджувався з ним, називаючи символізм «дороговказом у божественний лабіринт»" [5, с. 84–85]. Сміливо просуваючись цим лабіринтом, і Блейк, і Йєтс були переконані й щиро вірили, що лише за допомогою символізму, зважаючи на ірраціональне сприйняття Всесвіту, можливе відродження справжнього мистецтва – експресивного, сповненого таким внутрішнім ритмом і глибокими знаннями, що сприятимуть народженню нових форм, а за їхньою допомогою – й розуміння його внутрішньої суті.

Вивчаючи різні науки та алхімію, твори ренесансних гуманістів, стаючи учасником різноманітних спіритичних та езотеричних зібрань, спілкуючись у своїх подорожах із селянами та розпитуючи їх про старих богів та видіння, врешті, навіть займаючись магією, Йєтс, по суті, відродив ідею Блейка про те, що мистецтво уподібнюється дереву Життя. Неодноразово критикуючи міф про значення прогресу у житті людства, він практично відроджує у навколишньому інтелектуальному середовищі тези останнього періоду творчості Блейка, коли той повертається до філософських позицій Сведенборга. Як і у Блейка, ідеалами Йєтса є внутрішня Гармонія, що ніяк не залежить від обставин зовнішнього світу, і Духовність – як протиставлення усьому плотському. Водночас, як і Блейк, за своєю суттю Йєтс був полемістом. І, як кожний філософ-самоук, піддаючи критиці окремі позиції у царині філософії, етики, політики, релігії, часто обстоюючи конверсійні ідеї, мав еклектичний і суперечливий у своїх міркуваннях вигляд.

На наш погляд, ще одним фактором, що зближує ідейно-духовні погляди і принципи Блейка та Йєтса, можна вважати їхню громадянську позицію. Самітник-візіонер Блейк, на думку Йєтса, реагував на різноманітні політичні події та карколомні явища, свідком яких йому довелося стати: боротьбу Америки за незалежність, промисловий переворот в Англії, Французьку революцію через символи, з яких складався просторовий світ його офортів та гравюр: "Він був символістом, якому доводилося вигадувати власні символи; і для його графства Англії, з відповідними їм колінами Ізраїлевими, і для його гір і річок, з їхніми відповідностями частинам тіла людини..." [6, с. 5]. Натомість сам режисер обрав для себе інший шлях. Переконаний у тому, що символізм здатен змінити форму і стиль мистецтва, він вважав каталізаторами цього процесу народний фольклор та легенди. Ставши наприкінці XIX ст. головною фігурою культурного руху в Ірландії, прагнучи разом із однодумцями відродити кельтську міфологію та фольклор, він, по суті, перетворився на лідера національно-визвольного руху в країні – тієї рушійної

сили, що повинна була протидіяти культурній асиміляції з боку Великої Британії.

Концепція символізму Блейка стала для Йєтса й тим підґрунтям, що дало змогу не тільки формувати філософські, естетичні, художні й духовні підвалини власної творчості, а й виступити з доволі різким несприйняттям сучасного театрального процесу. Наприклад, ознайомившись у 1889 р. з постановкою в Лондоні „Ляльковго дому" Г. Ібсена, відвідавши репетиції „Зброї і людини" Б. Шоу, Йєтс дозволив собі різко виступити проти цих творів, вважаючи персонажів п'єс неправдоподібними, а їхніх авторів – буржуазними моралістами. Заперечуючи реалізм, який, як вважав Йєтс, сповідують зазначені автори, він висунув таку тезу: "Мистецтво є мистецтвом, тому що не є природою" [5, с. 85].

На початку ХХ ст., уводячи в ірландські міфи символізм і посилюючи так їхнє трагічне і героїчне начало, Йєтс створює п'єси "На березі Бейла" та "Дейрдре". Для першої Крейг, який, як вже було зазначено, на той час уже був знайомий з естетичною платформою Йєтса, створив костюми, а для другої – надіслав проєкт оформлення, що містив, зокрема, й елементи його славнозвісних ширм. Трапилося це у 1906 р. Йєтс був зачарований ідеями Крейга, лаконічністю і простотою вирішення сценічного простору. На його думку, саме така ідея, що презентувала ненав'язливу сценографію, повинна змусити глядачів сконцентрувати увагу на грі акторів, а найголовніше – на словах, які вони промовляють. З різних причин, що здебільшого акумулювалися навколо виконавської манери акторів Еббі Театр, та тих дещо екстравагантних методів, які пропонував у своїй постановці Йєтс, тоді, у 1906 р., система ширм не була втілена. Відбулося це трохи пізніше, у 1910 р., коли під час чергової зустрічі у Лондоні Крейг безпосередньо продемонстрував другові на моделі, як саме повинні діяти ширми. Англійський режисер навіть пообіцяв свою допомогу у майбутніх постановках. Щоправда, висунувши при цьому дві умови. По-перше, Йєтс повинен був спочатку оволодіти системою ширм на моделі, по-друге, постановки усіх своїх майбутніх п'єс він мав виконувати за допомогою його ширм. Ірландський режисер радо погодився, і 12 січня 1911 р. Еббі Театр першим у світовій практиці використав ширми Крейга. Це була вистава, що складалася із двох творів: "Пісочного годинника" за Йєтсом та "Визволителя" авторства ірландської драматургині і фольклористки А. Грегорі.

Крейг виконав свою обіцянку і не тільки створив ескізи до цієї постановки, а й допомагав Йєтсу під час її підготовки у всіх технічних питаннях. Змушені відверто констатувати, що вистава не здобула помітних відгуків ані серед рецензентів, ані серед публіки. Про її перебіг, особливо щодо застосування ширм, багато чого могло б розповісти листування митців цього періоду. Проте, на жаль, ці документи й досі не оприлюднені.

Роздивляючись окремі ескізи Крейга до вистави, що були опубліковані заздалегідь, зрозуміло, що ця режисерська робота Йєтса повинна була бути позбавлена будь-якого побутовізму: на ескізах немає дверей і вікон, а меблі кабінету мають вигляд заштрихованих об'ємних предметів. Фігура людини, одягненої у темний довгий плащ, розміщена на ескізах за столом ліворуч і

також постає у вигляді темного контуру на тлі заштрихованої стіни. Ближче до правого кута простір набуває світлішого відтінку, стіни мають форму вигину, що викликає асоціацію з коридором, який веде до світла. Загалом поверхні стін відверто нагадують ребра ширм, що були їхньою складовою. Окремі свідчення сучасників вказують на доволі серйозні труднощі зі встановленням декорації, зокрема цих ширм, що виникли під час підготовки вистави. Відомо, що задля створення відповідного ефекту на зовсім крихітній сцені Еббі Театр Крейг навіть спеціально вибудував своєрідний портал, що давав змогу почергово то зменшувати, то збільшувати простір сцени. Незважаючи на те, що ширми були встановлені на колесах, від їхнього пересування відмовилися. Втім, коли їх поставили на планшет і забезпечили відповідним освітленням, сцена театру несподівано для багатьох набула кардинально іншого вигляду. Йєтс був просто вражений, якої глибини і монументальності можливо досягти у такому обмеженому просторі [8].

У контексті нашого дослідження ми оминемо більш детальну реконструкцію вистави Йєтса “Пісочний годинник”, залишаючи це завдання на майбутнє, коли стануть доступними зарубіжні джерела, що містять, зокрема, листування ірландського та англійського режисерів. А у межах цієї статті, підсумовуючи історію їхнього спілкування та співпраці, наведемо декілька висловлювань, що, на нашу думку, є незаперечним доказом місії Блейка у єднанні інтелектуальних, духовних та філософських горизонтів обох митців.

“Коли читаєш Блейка, ніби то струмок невичерпного фонтану краси б’є нам в обличчя, і не тільки тоді, коли читаєш «Пісні невинності», бо ж ті тексти, які він хотів назвати «Ідеями добра і зла», але й коли знайомишся з його пророцтвами, де він висловлюється плутано і нечітко, адже говорив про те, чому не бачив зразків навколо себе”, – саме такий висновок, опрацьовуючи біографію Блейка, залишив про творчість поета Йєтс [6, с. 5].

Наведемо також не менш промовисті слова Крейга про свого попередника. Присвята до тексту першого видання книги режисера “Про мистецтво театру”, що вийшла у 1911 р., звучить так: “Геніям, найвеличнішим з усіх, що колись існували, видатним англійським митцям Вільяму Блейкові та його дружині на пам’ять і шану цю книжку присвячую” [3, с. 37].

Висновки. Опрацьований матеріал засвідчує значний вплив англійського поета і художника другої половини XVIII – початку XIX ст. В. Блейка на розвиток символізму. Більшість провідних інтелектуалів і митців на зламі XIX–XX ст., зокрема такі діячі західноєвропейського театру, як Е. Г. Крейг та В. Б. Йєтс, доклали чимало зусиль задля популяризації творчості цього митця, вважаючи його справжнім провідником символізму. Аналіз окремих фактів із біографії англійського та ірландського режисерів-експериментаторів переконує, що саме творчість Блейка не лише сприяла їхньому зближенню, а й стала тим головним чинником, що спонукав Крейга довірити своєму другові використання одного з найбільш вагомих своїх сценографічних винаходів – рухомих ширм. Пропонований матеріал дає змогу також глибше усвідомити процес народження та втілення митцями того чи іншого творчого задуму. Вважаємо цей момент надзвичайно важливим, адже сьогодні український театр, зокрема представники сценографічного цеху,

перебуваючи у вирі експериментів, демонструють активне переосмислення на новому рівні та тих надбань західноєвропейської культури, що були притаманні її провідним митцям на межі XIX–XX ст.

Список використаної літератури та джерел

1. Владимирова Н. Західноєвропейький театр у динаміці культуротворчого процесу межі XIX–XX століть. Київ : Щек, 2008. 295 с.

2. Єйтс В. Б. Вибрані твори: Поезії, поеми та драми : пер. з англ. / передм. С. Павличко ; Післямова І. Мокровольської. Київ : Юніверс, 2004. 640 с.

3. Крег Е.-Г. Про мистецтво театру / пер. з англ. Н. Корнієнко і Л. Танюка. Київ : Мистецтво, 1974. 319 с.

4. Наливайко Д. С., Шахова К. О. Зарубіжна література XIX століття. Доба романтизму. Київ : Заповіт, 1997. 463 с.

5. Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці : у 3-х кн. Кн. 2. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2003. 271 с.

6. Вільям Блейк та його ілюстрації до "Божественої комедії". 25 с. URL: https://www.academiaedu/126143514/.

7. Blake, William. Selected poems / Penguin Popular Poetry. Harmondsworth ; Minddlesex ; England, 1996. 242 s.

8. Phillips, C. L. The Writing and Performance of The Hour-Glass /YEATS ANNUAL No. 5 / Ed. by Warwick Gould First published 1987 by THE MACMILLAN PRESS LTD. Houndmills; Basingstoke; Hampshire RG21 2XS and London, 1993. S. 83–102.

References

1. Vladymyrova, N. (2008). Zakhidnoevropeiskyi teatr u dynamitsi kulturotvorchoho prtsesu mezhi XIX–XX stolit. Kyiv : Shchek [in Ukrainian].

2. Yeits, V. B. (2004). Vybrani tvory: Poezii, poemy ta dramy: per. z anhl. / peredm. S. Pavlychko ; Pisliamova I. Mokrovolskoi. Kyiv : Yunivers [in Ukrainian].

3. Kreh, E.-H. (1974). Pro mystetstvo teatru / per. z anhl. N. Korniienko i L. Taniuka. Kyiv : Mystetstvo [in Ukrainian].

4. Nalyvaiko, D. S., Shakhova, K. O. (1997). Zarubizhna literatura KhIKh stolittia. Doba romantyzmu. Kyiv : Zapovit [in Ukrainian].

5. Stain, Dzh. (2003). Suchasna dramaturhiia v teorii ta teatralnii praktytsi : u 3-kh kn. Kn. 2. Lviv : LNU imeni I. Franka [in Ukrainian].

6. Viliam Bleik ta yoho iliustratsii do "Bozhestvenoi komedii". Retrieved from https://www.academiaedu/126143514/.

7. Blake, William. (1996). Selected poems / Penguin Popular Poetry. Harmondsworth ; Minddlesex ; England.

8. Phillips, C. L. (1993). The Writing and Performance of The Hour-Glass / YEATS ANNUAL No. 5 / Ed. by Warwick Gould First published 1987 by THE MACMILLAN PRESS LTD. Houndmills ; Basingstoke ; Hampshire RG21 2XS and London, 83–102.

A GUIDE FROM THE PAST: W. BLAKE'S MISSION IN DEVELOPING THE CONCEPT OF SYMBOLIST THEATRE OF W. B. YEATS AND E. G. CRAIG

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

The article explores the role of William Blake's artistic and philosophical legacy in the formation of the concepts of Symbolist theatre developed by Edward Gordon Craig and William Butler Yeats. It focuses on Blake's significance as a spiritual and aesthetic guide whose ideas contributed to the development of Symbolist theatre and influenced the experimental pursuits of these two prominent figures of Western European theatre at the turn of the nineteenth and twentieth centuries.

The article outlines the historical context of Blake's rediscovery and reception in England, highlighting the contribution of Dante Gabriel Rossetti, William Michael Rossetti, Algernon Charles Swinburne, and Arthur Symons to the dissemination and interpretation of his artistic legacy. Particular attention is paid to Yeats's engagement with Blake's works, which became an important source of inspiration for his literary and theatrical vision.

The study identifies the influence of Blake's aesthetic principles on Craig's understanding of theatrical space and his scenographic experiments. It also examines the intellectual and artistic affinities between Craig and Yeats, arguing that their shared interest in Blake's legacy provided an important basis for their creative convergence. The article particularly emphasizes Blake's role in the circumstances surrounding Craig's decision to present Yeats with one of his most significant scenographic innovations, the movable screens. It argues that this gesture embodied not only an exchange of theatrical ideas but also the transmission of an aesthetic vision rooted in Blake's artistic legacy. The study thus elucidates Blake's contribution to the development of Symbolist theatre and his mediating role in the dialogue between Craig's scenographic experiments and Yeats's theatrical conceptions.

Keywords: William Blake, Symbolism, Edward Gordon Craig, William Butler Yeats, Symbolist theatre, scenography, theatrical space, movable screens.

Стаття надійшла до редколегії 08.06.2026 р.
Прийнята до друку 22.10.2026 р.
Опублікована 11.11.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 28. С. 148–159
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 28. P. 148–159

УДК 351.85:008
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.28.2026.148-159

РОЛЬ КУЛЬТУРНИХ КРЕАТИВНИХ ПОСЛУГ У ФОРМУВАННІ СУЧАСНОГО СОЦІОКУЛЬТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА

Оксана ГНАТКОВИЧ

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5447-2551
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра соціокультурного менеджменту,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: oksana.hnatkovych@lnu.edu.ua

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

Досліджено роль культурних креативних послуг як важливого чинника формування сучасного соціокультурного середовища в умовах європейської інтеграції, цифрової трансформації та післявоєнного відновлення України. Обґрунтовано актуальність розвитку культурних і креативних індустрій як складової креативної економіки, що забезпечує створення доданої вартості, нових робочих місць, розвиток людського капіталу та підвищення конкурентоспроможності держави. Проаналізовано наукові підходи до визначення сутності культурних креативних послуг, їх основних функцій та впливу на соціальну згуртованість, культурну ідентичність і сталий розвиток територіальних громад. Охарактеризовано сучасний стан сфери культурних креативних послуг в Україні, визначено наслідки повномасштабної війни для функціонування закладів культури, розвитку креативних індустрій і трансформації форматів надання культурних послуг. Наведено статистичні дані щодо внеску креативних індустрій в економіку України, проаналізовано тенденції цифровізації культурної сфери та зростання ролі міжнародної грантової підтримки. Розглянуто досвід країн Європейського Союзу щодо розвитку культурних кластерів, реалізації програми Creative Europe, застосування сучасних моделей публічного управління та підтримки креативного підприємництва. Визначено перспективні напрями модернізації системи публічного управління сферою культурних послуг в Україні, серед яких удосконалення нормативно-правового забезпечення, цифровізація діяльності закладів культури, розвиток державно-приватного партнерства, підтримка культурних проєктів,

© Гнаткович Оксана, Белінська Людмила, 2026

інтеграція до європейського культурного простору та підготовка фахівців із культурного менеджменту. Наукова новизна дослідження полягає у комплексному обґрунтуванні ролі культурних креативних послуг як стратегічного ресурсу соціокультурного розвитку держави та визначенні сучасних механізмів їх ефективного функціонування в умовах воєнних викликів і післявоєнного відновлення. Практичне значення результатів полягає у можливості використання запропонованих рекомендацій органами державної влади, органами місцевого самоврядування, закладами культури та суб'єктами креативних індустрій під час розроблення стратегій розвитку культурної сфери, програм підтримки креативної економіки та реалізації політики сталого розвитку територіальних громад.

Ключові слова: культурні послуги, креативні індустрії, соціокультурне середовище, культурні проєкти, культурна політика, цифровізація, європейська інтеграція.

Постановка проблеми. Культура є одним із фундаментальних чинників розвитку будь-якого суспільства. Саме вона формує систему цінностей, визначає рівень соціальної згуртованості населення, забезпечує передання історичної пам'яті, сприяє розвитку людського потенціалу та є важливим інструментом зміцнення національної ідентичності. У XXI ст. культуру дедалі більше розглянуто не лише як духовну складову життя суспільства, а й як потужний ресурс економічного розвитку, інноваційної діяльності та міжнародної конкурентоспроможності держав.

Сучасний розвиток світової економіки характеризується стрімким зростанням ролі культурних креативних індустрій, які визначаються як перелік видів економічної діяльності, що мають потенціал до створення доданої вартості та робочих місць через культурне (мистецьке) та/або креативне вираження, а їх продукти та послуги є наслідком індивідуальної творчості, навичок і таланту [5]. Саме вони стимулюють розвиток малого та середнього бізнесу, генерують понад 6,1 % світового валового внутрішнього продукту та забезпечують зайнятість десятків мільйонів людей [15]. Креативність, знання і доступ до інформації все частіше є потужними двигунами, які стимулюють розвиток провідних економік світу.

Для України питання розвитку культурних креативних індустрій також має особливе значення. Адже вони будуть своєрідними драйверами трансформаційних процесів у післявоєнному соціально-економічному розвитку українського суспільства завдяки створенню привабливого інвестиційного клімату. Уже зараз такі процеси відбуваються з урахуванням перспектив інтеграції до європейського гуманітарного простору. Причому акцентовано на національному культурному просторі, ефективному використанні творчого потенціалу українських митців в інтересах суспільства, збереженні національної історико-культурної спадщини.

Особливої актуальності набуває необхідність формування ефективної системи публічного управління культурними креативними послугами, яка забезпечуватиме рівний доступ громадян до культурних благ, розвиток творчого потенціалу населення, підтримку культурного підприємництва та інтеграцію українського культурного простору до європейської спільноти.

Війна суттєво вплинула на функціонування культурної сфери, однак водночас продемонструвала її важливість як інструменту підтримки соціальної стійкості, консолідації громадян та збереження національної культурної спадщини.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблеми розвитку культурних креативних індустрій, культурної політики та публічного управління культурною сферою є предметом дослідження багатьох українських і зарубіжних вчених.

Теоретичні основи креативної економіки були сформовані у працях Д. Гокінса [17], який одним із перших визначив творчість як економічний ресурс, що створює нову додану вартість. Значний внесок у розвиток теорії креативного класу зробив Р. Флорида, який довів, що саме творчий людський капітал є головним чинником економічного розвитку сучасних міст і держав [13]. Вагомими є також праці Ч. Лендрі [18], присвячені розвитку креативних міст, Д. Хезмондхалша [16], який досліджував культурні індустрії як сектор економіки, Ф. Бенхама [14], який розкрив економічні аспекти функціонування культури, та Д. Тросбі [19]. Останній запропонував концентрично-кругову модель, яка дає підстави розглядати культурні індустрії як такі, що мають у своїй основі творення та поширення креативних ідей, втілюють у собі інтелектуальну власність та насичені символічною значущістю.

Серед українських учених питання культурної політики досліджували С. Задворний [4], Ю. Ковбасюк [8], В. Малиновський [6], А. Ревко [9], О. Руденко [10], С. Телешун [11] та ін.

Водночас сучасні виклики, пов’язані з цифровізацією, розвитком територіальних громад та післявоєнним відновленням України, потребують подальших наукових досліджень щодо ролі культурних креативних послуг у формуванні соціокультурного середовища.

Метою статті є комплексне дослідження ролі культурних креативних послуг у формуванні сучасного соціокультурного середовища, визначення їхнього впливу на розвиток людського капіталу, соціальної згуртованості та культурної ідентичності, а також обґрунтування напрямів удосконалення механізмів публічного управління розвитком сфери культурних послуг.

Виклад основного матеріалу дослідження. Культурні послуги є невід’ємною складовою системи суспільних послуг, спрямованих на задоволення духовних, освітніх, творчих та інформаційних потреб населення. Вони охоплюють широкий спектр діяльності, пов’язаної зі створенням, збереженням, поширенням та популяризацією культурних цінностей.

Відповідно до Закону України “Про культуру” [3], культурні послуги охоплюють діяльність бібліотек, музеїв, театрів, концертних організацій, мистецьких шкіл, закладів клубного типу, культурно-освітніх центрів, архівів та інших установ, що забезпечують реалізацію культурних прав громадян.

Однак розвиток цифрової економіки суттєво розширив традиційне розуміння культурних послуг. У сучасних умовах дедалі більшого поширення набувають культурні креативні послуги, що базуються на використанні інтелектуального капіталу, творчого потенціалу та цифрових технологій. До них належать діяльність у сферах дизайну, реклами, архітектури,

аудіовізуального мистецтва, музичної індустрії, видавничої справи, цифрового контенту, комп'ютерних ігор, моди, анімації та культурного туризму.

Культурні креативні послуги мають комплексний характер і виконують низку взаємопов'язаних функцій: культурну, соціальну, економічну, освітню, виховну, інтеграційну та комунікативну. Їх розвиток сприяє формуванню інноваційної економіки, підвищенню рівня зайнятості населення, зміцненню соціального капіталу та покращенню якості життя громадян. За оцінками Міністерства культури та інформаційної політики України та аналітичних досліджень Українського культурного фонду (УКФ) культурні креативні індустрії до початку повномасштабної війни забезпечували близько 4 % валового внутрішнього продукту України та створювали понад 350 тис. робочих місць, функціонувало понад 100 тис. суб'єктів господарювання, діяльність яких пов'язана з культурними та креативними індустріями [12].

За час повномасштабної війни культурні креативні послуги в Україні зазнали суттєвих змін. Частина театрів, музеїв, бібліотек і клубних закладів тимчасово припинила роботу; у прифронтових областях значну кількість закладів було евакуйовано або закрито. Станом на 2024 рік підтверджено пошкодження понад 470 об'єктів культурної спадщини, серед яких музеї, історичні будівлі, пам'ятки архітектури, релігійні споруди, бібліотеки, меморіальні комплекси [21]. Значна частина культурних послуг перейшла в дистанційний формат. Саме під час війни найбільш активно розвивалися онлайн-виставки, цифрові музеї, віртуальні екскурсії, електронні бібліотеки, цифрові архіви, онлайн-концерти, освітні культурні платформи. За оцінками Міністерства культури, більшість національних музеїв створили цифрові каталоги своїх колекцій. Порівняльну характеристику формату надання креативних послуг в Україні наведено у табл. 1.

Культурна сфера демонструє високий рівень адаптивності завдяки цифровізації послуг та міжнародній підтримці. Після початку війни головними донорами культурної сфери стали UNESCO, House of Europe, Creative Europe, USAID, British Council, Goethe-Institu, European Endowment for Democracy.

Важливою є також активна участь територіальних громад у реалізації культурних проєктів, які забезпечують доступність культурних послуг для всіх категорій населення незалежно від місця проживання, віку, рівня доходів чи фізичних можливостей. Саме тому одним із головних принципів сучасної культурної політики є принцип інклюзивності, який передбачає створення рівних можливостей для участі громадян у культурному житті. Особливу роль відіграють бібліотеки нового покоління, музеї, театри, мистецькі простори, культурні хаби, центри сучасного мистецтва, громадські культурні центри, творчі майстерні та креативні кластери. Вони перетворюються із традиційних закладів культури на багатофункціональні соціальні простори, де поєднуються культурна, освітня, комунікаційна та інноваційна діяльність. У сучасних умовах вони також виконують важливу психологічну функцію. Під час кризових явищ, соціальних потрясінь або воєнних конфліктів культура допомагає людям адаптуватися до нових умов, підтримує емоційну стійкість та сприяє відновленню соціальних зв'язків.

У сучасних територіальних громадах культуру дедалі більше розглядають як стратегічний ресурс місцевого розвитку. Реалізація культурних проєктів сприяє активізації громадянської участі, розвитку туризму, залученню інвестицій, створенню нових робочих місць та формуванню позитивного іміджу території.

Особливого значення набуває розвиток креативних просторів, культурних кластерів, арт-резиденцій, мистецьких фестивалів, культурних маршрутів та центрів сучасного мистецтва. У багатьох українських громадах саме культурні проєкти стали каталізаторами соціально-економічного розвитку. Вони сприяють формуванню локальної ідентичності, збереженню історико-культурної спадщини та активізації співпраці між владою, громадськістю та бізнесом. Такі підходи сформували стратегічні візії розвитку сфери культурних послуг в Україні (рис. 1).



Рис. 1. Стратегічні візії розвитку сфери культурних послуг в Україні *
**Джерело: розробка авторів на основі [1].*

Розвиток культурних креативних послуг є одним із пріоритетних напрямів культурної політики Європейського Союзу. У країнах ЄС культуру розглядають не лише як сферу духовного життя суспільства, а й як важливий сектор економіки, що забезпечує створення робочих місць, розвиток інновацій та підвищення конкурентоспроможності територій.

Європейська Комісія визначає культурні та креативні індустрії як галузі, діяльність яких ґрунтується на творчості, інтелектуальній власності, культурних цінностях та інноваціях. До них належать архітектура, дизайн, музична індустрія, театр, кіно, реклама, видавнича справа, цифрові медіа, мода, ремесла, музеї та культурний туризм.

Системні компоненти та ознаки культурної політики ЄС наведено у табл. 2.

Особливе місце у підтримці культурної сфери посідає програма Creative Europe, спрямована на фінансування міжнародних культурних проєктів,

підтримку мобільності митців, розвиток цифрових культурних сервісів, міжкультурного діалогу та зміцнення європейської культурної ідентичності.

Досвід Німеччини, Франції, Нідерландів та країн Північної Європи демонструє, що найбільш ефективною є модель, за якої держава створює сприятливі умови для розвитку культури, а безпосередню реалізацію проєктів здійснюють органи місцевого самоврядування, громадські організації та приватний сектор.

Особливо успішною є практика створення культурних кластерів, які об'єднують заклади культури, університети, бізнес та органи влади. Такі кластери сприяють розвитку творчого підприємництва, формуванню інноваційних продуктів та підвищенню інвестиційної привабливості територій. Як приклад можна назвати 22@Barcelona (Іспанія), MediaSpree (Німеччина), King's Cross Creative District (Велика Британія), Strijp-S (Нідерланди), Telliskivi Creative City (Естонія) [15].

Для України європейський досвід має особливу цінність у контексті євроінтеграційних процесів. Запровадження сучасних механізмів фінансування культури, розвиток грантових програм, підтримка творчих ініціатив та цифровізація культурної сфери можуть стати важливими чинниками модернізації системи публічного управління.

Цифрова трансформація є однією з найважливіших тенденцій розвитку сучасної культури. Використання інформаційно-комунікаційних технологій суттєво розширює можливості доступу населення до культурних благ та сприяє модернізації діяльності культурних установ.

Пандемія COVID-19, а згодом і повномасштабна війна прискорили цифровізацію культурної сфери України. Значна частина культурних заходів перейшла в онлайн-формат, що дало змогу зберегти культурну активність навіть за умов обмежень. Використання цифрових технологій сприяє розширенню аудиторії, підвищенню доступності культурних ресурсів, популяризації української культури за кордоном, розвитку цифрової грамотності населення, збереженню культурної спадщини.

Водночас цифровізація потребує розвитку інформаційної інфраструктури, удосконалення нормативно-правової бази, захисту авторських прав та підготовки висококваліфікованих кадрів у сфері цифрової культури.

На сучасному етапі розвитку України важливим завданням державної культурної політики є створення ефективної системи підтримки культурних креативних послуг. До пріоритетних напрямів доцільно віднести:

– розроблення довгострокової державної стратегії розвитку культурних і креативних індустрій;

– удосконалення законодавчого регулювання у сфері культури;

– розвиток державно-приватного партнерства;

– збільшення фінансування культурних проєктів;

– стимулювання участі територіальних громад у реалізації культурної політики;

– підтримку творчого підприємництва;

– цифрову трансформацію закладів культури;

– активізацію міжнародної співпраці;

– інтеграцію української культури до європейського культурного простору;

– підготовку фахівців із культурного менеджменту та публічного управління.

Особливу увагу потрібно приділяти розвитку культурних просторів у громадах, які стають осередками соціальної активності, творчої самореалізації та громадянської взаємодії. Вони сприяють не лише культурному розвитку, а й зміцненню місцевої демократії, соціальної згуртованості та економічної активності.

Завершити хочеться цитатою із Декларації Ханчжоу – основного міжнародного документа ЮНЕСКО, прийнятої 17 травня 2013 р. за підсумками конгресу "Культура: ключ до сталого розвитку". "…У зонах, що пережили конфлікти, які супроводжувалися насильством, варто заохочувати відновлення культурної спадщини та проведення культурних заходів, які дадуть громадам, що постраждали, можливість відновити свою самобутність, повернути почуття гідності й відчуття нормального життя, використати універсальну мову культури та розпочати заліковувати шрами, що були залишені війною" [20].

Висновки. Культурні креативні послуги сьогодні є одним із головних чинників розвитку сучасного соціокультурного середовища. Їхня роль виходить далеко за межі задоволення культурних потреб населення, оскільки вони безпосередньо впливають на формування людського капіталу, соціальної згуртованості, громадянської активності, культурної ідентичності та інноваційного розвитку держави.

Особливого значення культурні креативні послуги набувають в умовах сучасних викликів, пов'язаних із цифровою трансформацією суспільства, глобалізаційними процесами та післявоєнним відновленням України. У цих умовах культура є не лише сферою духовного життя, а й важливим інструментом соціальної адаптації населення, психологічної підтримки громадян, збереження національної пам'яті та формування позитивного міжнародного іміджу держави.

Аналіз європейського досвіду показує, що успішний розвиток культурних і креативних індустрій забезпечується поєднанням державної підтримки, активної участі органів місцевого самоврядування, державно-приватного партнерства, сучасних цифрових технологій та широкого залучення громадянського суспільства до реалізації культурної політики.

Для України перспективними напрямами розвитку культурних креативних послуг є цифровізація діяльності закладів культури, удосконалення нормативно-правового забезпечення, підтримка культурного підприємництва, активне використання міжнародних грантових програм, підготовка фахівців із культурного менеджменту та публічного управління; розвиток культурної інфраструктури територіальних громад та інтеграція українського культурного простору до європейського культурного середовища.

Отже, культурні креативні послуги потрібно розглядати як стратегічний ресурс сталого розвитку держави, який забезпечує підвищення якості життя населення, конкурентоспроможності територій та формування сучасного соціокультурного середовища.

Список використаної літератури та джерел

1. Войтенко О. А. Публічне управління сферою культурних послуг України в умовах євроінтеграції : дис. … д-ра філософії : спец. 281 − публічне управління та адміністрування. Львів : Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка, 2026. 267 с.

2. Державна служба статистики України [Електронний ресурс] : офіц. вебсайт / Державна служба статистики України. Електрон. дані. Київ, [2025]. URL: https://www.ukrstat.gov.ua, вільний (дата звернення: 12.07.2026).

3. Про культуру : Закон України від 14.12.2010 № 2778-VI. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17 (дата звернення: 08.07.2026).

4. Задворний С. Креативні індустрії крізь призму конструювання територіальної ідентичності: децентралізаційний контекст. Суспільна географія і картографія: наукова спадщина та сучасні українознавчі студії : матеріали Всеукр. наук. онлайн-семінару з участю закордон. учених, присвяч. 120-літтю від народження проф. Володимира Кубійовича (1900–1985) (Україна, м. Львів, 17 грудня 2020 р.). Львів : Простір-М, 2021. С. 114–119.

5. Кабінет Міністрів України. Про схвалення Стратегії розвитку культури в Україні на період до 2030 року та затвердження операційного плану заходів з її реалізації у 2025–2027 роках : розпорядження Кабінету Міністрів України від 28 березня 2025 р. № 293-р. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/293-2025-%D1%80 (дата звернення: 11.07.2026).

6. Малиновський В. Я. Публічне управління : навч. Посібник. Київ : Ліра-К, 2023. 312 с.

7. Міністерство культури та стратегічних комунікацій України. [Електронний ресурс] : офіц. вебсайт / Міністерство культури та стратегічних комунікацій України. Електрон. дані. Київ, [2025]. URL: https://mcsc.gov.ua (дата звернення: 09.07.2026).

8. Місцеве самоврядування в Україні: сучасний стан та основні напрями модернізації : наук. доп. / [редкол. : Ю. В. Ковбасюк, К. О. Ващенко, В. В. Толкованов та ін.] ; за заг. ред. д-ра наук з держ. упр., проф. Ю. В. Ковбасюка. Київ : НАДУ, 2014. 128 с.

9. Ревко А. Культурна інфраструктура як базис розвитку соціогуманітарного простору регіонів України в умовах трансформаційної економіки. Проблеми і перспективи економіки та управління. Чернігів, 2021. № 3(15). С. 130–136.

10. Руденко О. М. Публічне управління та адміністрування. Київ : Центр учбової літератури, 2021. 312 с.

11. Телешун С. О., Ситник Г. П., Рейтерович І. В. Публічне управління в умовах суспільних трансформацій. Київ : НАДУ, 2020. 223 с.

12. Український культурний фонд [Електронний ресурс] : офіц. вебсайт / Український культурний фонд. Електрон. дані. Київ, [2021]. URL: https://ucf.in.ua , вільний (дата звернення: 12.07.2026).

13. Флорида Р. Homo creativus. Як новий клас завойовує світ / пер. з англ. М. Яковлєва. Київ : Наш Формат, 2018. 432 с.

14. Benhamou F. The Economics of Cultural Heritage. Cham : Springer, 2020. 170 p.

15. European Commission. Creative Europe 2021–2027. Brussels : European Commission, 2021. URL: https://culture.ec.europa.eu/creative-europe (дата звернення: 10.07.2026).

16. Hesmondhalgh D. The Cultural Industries. 4th ed. London : Sage Publications, 2018. 568 p.

17. Howkins J. The Creative Economy: How People Make Money from Ideas. London : Penguin Books, 2001. 288 p.

18. Landry C. The Creative City: A Toolkit for Urban Innovators. London : Earthscan, 2008. 352 p.

19. Throsby D. Economics and Culture. Cambridge : Cambridge University Press, 2001. 208 p.

20. UNESCO. Ханчжоуська декларація "Культура: ключ до сталого розвитку", прийнята за підсумками Міжнародного конгресу "Культура: ключ до сталого розвитку", м. Ханчжоу (Китай), 17 травня 2013 р. Paris : UNESCO, 2013. URL: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000221238 (дата звернення: 12.07.2026).

21. UNESCO. Damaged Cultural Sites in Ukraine. Paris : UNESCO Publishing, 2024. URL: https://www.unesco.org/en/ukraine (дата звернення: 12.07.2026).

22. UNESCO. Re|Shaping Policies for Creativity: Addressing Culture as a Global Public Good. Paris : UNESCO Publishing, 2022. URL: https://unesdoc.unesco.org (дата звернення: 10.07.2026).

References

1. Voitenko, O. A. (2026). *Publichne upravlinnia sferoiu kulturnykh posluh Ukrainy v umovakh yevrointehratsii* [Public administration of the sphere of cultural services of Ukraine in the context of European integration]. PhD dissertation, specialty 281 – Public Administration and Management. Lviv : Ivan Franko National University of Lviv. 267 [in Ukrainian].

2. Derzhavna sluzhba statystyky Ukrainy [State Statistics Service of Ukraine] (2025). *Ofitsiinyi vebsait* [Official website]. Kyiv. Retrieved from: https://www.ukrstat.gov.ua [in Ukrainian].

3. Verkhovna Rada of Ukraine (2010) *Pro kulturu* [On Culture]: Law of Ukraine No. 2778-VI, 14 December 2010. Retrieved From: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17 [in Ukrainian].

4. Zadvornyi, S. (2021). "Kreatyvni industrii kriz pryzmu konstruiuvannia terytorialnoi identychnosti: detsentralizatsiinyi kontekst" [Creative industries through the prism of constructing territorial identity: decentralisation context], in *Suspilna heohrafiia i kartohrafiia: naukova spadshchyna ta suchasni ukrainoznavchi studii: materialy Vseukrainskoho naukovoho onlain-seminaru z uchastiu zakordonnykh uchenykh, prysviachenoho 120-littiu vid narodzhennia profesora Volodymyra Kubiiovycha (1900–1985)* [Social geography and cartography: scientific heritage and contemporary Ukrainian studies]. Lviv : Prostir-M, 114–119 [in Ukrainian].

5. Cabinet of Ministers of Ukraine. (2025). *Pro skhvalennia Stratehii rozvytku kultury v Ukraini na period do 2030 roku ta zatverdzhennia operatsiinoho planu zakhodiv z yii realizatsii u 2025–2027 rokakh* [On approval of the Strategy for the Development of Culture in Ukraine for the period up to 2030 and approval of the operational action plan for its implementation in 2025–2027]: Order No. 293-r, 28 March 2025. Retrieved from https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/293-2025-%D1%80 (Accessed: 11 July 2026) [in Ukrainian].

6. Malynovskyi, V. Ya. (2023). *Publichne upravlinnia* [Public administration]. Kyiv : Lira-K [in Ukrainian].

7. Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine. (2025). *Ofitsiinyi vebsait* [Official website]. Kyiv. Retrieved from https://mcsc.gov.ua [in Ukrainian].

8. Kovbasiuk, Yu. V., Vashchenko, K. O. and Tolkovanov, V. V. et al. (eds.). (2014). *Mistseve samovriaduvannia v Ukraini: suchasnyi stan ta osnovni napriamy*

modernizatsii [Local self-government in Ukraine: current state and main directions of modernisation]. Kyiv : NADU [in Ukrainian].

9. Revko, A. (2021). "Kulturna infrastruktura yak bazys rozvytku sotsiohumanitarnoho prostoru rehioniv Ukrainy v umovakh transformatsiinoi ekonomiky" [Cultural infrastructure as a basis for the development of the socio-humanitarian space of Ukrainian regions in the conditions of a transformational economy]. *Problemy i perspektyvy ekonomiky ta upravlinnia, 3*(15), 130–136 [in Ukrainian].

10. Rudenko, O. M. (2021). *Publichne upravlinnia ta administruvannia* [Public administration and administration]. Kyiv : Tsentr uchbovoi literatury [in Ukrainian].

11. Teleshun, S. O., Sytnyk, H. P. and Reiterovych, I. V. (2020). *Publichne upravlinnia v umovakh suspilnykh transformatsii* [Public administration in the context of social transformations]. Kyiv : NADU [in Ukrainian].

12. Ukrainian Cultural Foundation. (2021). *Ofitsiinyi vebsait* [Official website]. Kyiv. Retrieved from https://ucf.in.ua [in Ukrainian].

13. Florida, R. (2018). *Homo creativus. Yak novyi klas zavoiovuie svit* [The Rise of the Creative Class]. Translated from English by M. Yakovliev. Kyiv : Nash Format [in Ukrainian].

14. Benhamou, F. (2020). *The Economics of Cultural Heritage*. Cham : Springer [in English].

15. European Commission. (2021). *Creative Europe 2021–2027*. Brussels : European Commission. Retrieved from https://culture.ec.europa.eu/creative-europe [in English].

16. Hesmondhalgh, D. (2018). *The Cultural Industries*. 4th edn. London : Sage Publications [in English].

17. Howkins, J. (2001). *The Creative Economy: How People Make Money from Ideas*. London : Penguin Books [in English].

18. Landry, C. (2008). *The Creative City: A Toolkit for Urban Innovators*. London : Earthscan [in English].

19. Throsby, D. (2001). *Economics and Culture*. Cambridge : Cambridge University Press [in English].

20. UNESCO. (2013). *Khanchzhouska deklaratsiia "Kultura: kliuch do staloho rozvytku"* [The Hangzhou Declaration: Placing Culture at the Heart of Sustainable Development], adopted at the International Congress "Culture: Key to Sustainable Development", Hangzhou, China, 17 May 2013. Paris : UNESCO. Retrieved from https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000221238 [in English].

21. UNESCO. (2024). *Damaged Cultural Sites in Ukraine*. Paris : UNESCO Publishing. Retrieved from https://www.unesco.org/en/ukraine [in English].

22. UNESCO. (2022). *Re|Shaping Policies for Creativity: Addressing Culture as a Global Public Good*. Paris : UNESCO Publishing. Retrieved from https://unesdoc.unesco.org [in English].

THE ROLE OF CULTURAL CREATIVE SERVICES IN SHAPING THE CONTEMPORARY SOCIOCULTURAL ENVIRONMENT

Oksana HNATKOVYCH

Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Socio-Cultural Management,
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: oksana.hnatkovych@lnu.edu.ua

Ludmyla BELINSKA

Ivan Franko National University of Lviv.
Department of Socio-Cultural Management.
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: ludmyla.belinska@lnu.edu.ua

The article examines the role of cultural and creative services as an important factor in shaping the contemporary socio-cultural environment in the context of European integration, digital transformation, and the post-war recovery of Ukraine. The relevance of developing cultural and creative industries as an integral component of the creative economy is substantiated, as these industries contribute to value creation, employment growth, human capital development, and the enhancement of national competitiveness. The study analyzes scholarly approaches to defining the essence of cultural and creative services, their key functions, and their impact on social cohesion, cultural identity, and the sustainable development of territorial communities. The current state of the cultural and creative services sector in Ukraine is characterized, and the consequences of the full-scale war for cultural institutions, the development of creative industries, and the transformation of cultural service delivery are identified. Statistical data on the contribution of creative industries to the Ukrainian economy are presented, while current trends in the digitalization of the cultural sector and the increasing role of international grant support are analyzed. The experience of European Union countries in developing cultural clusters, implementing the Creative Europe Programme, applying modern public governance models, and supporting creative entrepreneurship is examined. The study identifies promising directions for modernizing the public governance system in the field of cultural services in Ukraine, including the improvement of the regulatory framework, the digital transformation of cultural institutions, the development of public-private partnerships, support for cultural projects, integration into the European cultural space, and the training of specialists in cultural management. The scientific novelty of the research lies in the comprehensive substantiation of the role of cultural and creative services as a strategic resource for the socio-cultural development of the state and in identifying modern mechanisms for their effective functioning under wartime challenges and in the process of post-war recovery. The practical significance of the findings consists in the possibility of applying the proposed recommendations by public authorities, local self-government bodies, cultural institutions, and creative industry stakeholders in developing strategies for the advancement of the cultural sector, programs supporting the creative economy, and policies aimed at the sustainable development of territorial communities.

Keywords: cultural services, creative industries, socio-cultural environment, cultural projects, cultural policy, digitalization, European integration.

Стаття надійшла до редколегії 17.08.2026 р.
Прийнята до друку 22.10.2026 р.
Опублікована 11.11.2026 р.

Додаток А

Таблиця 1

Порівняльна характеристика формату надання креативних послуг в Україні*

Показник	До 2022 р.	2022–2024 рр.
Робота музеїв	Переважно офлайн	Частково онлайн
Бібліотеки	Традиційні послуги	Електронні каталоги, цифрові сервіси
Театри	Стаціонарні вистави	Онлайн-трансляції, благодійні покази
Культурні заходи	Масові фестивалі	Локальні та гібридні формати
Фінансування	Державні програми + УКФ	Значна роль міжнародних грантів
Основні напрями	Туризм, фестивалі, мистецтво	Збереження спадщини, цифровізація, підтримка громад

**Джерело: створено на основі [1; 19].*

Таблиця 2

Системні компоненти і ознаки культурної політики ЄС*

Компоненти	Домінантні ознаки
Цілі культурної політики ЄС	● Налагодження культурного співробітництва між країнами-членами ЄС. ● Координація діяльності та співпраця культурних інституцій. ● Навчання спеціалістів і розвиток навичок у сфері культурних і креативних індустрій. ● Посилення співпраці у сфері культурної спадщини та налагодження міжкультурного діалогу. ● Розвиток культурної дипломатії та активізація міжнародних культурних зв'язків. ● Сприяння міжсекторній взаємодії.
Система управління	● Наднаціональний характер управління на основі холістичного підходу, спрямованого на крос-секторальну синергію, узгодженість політик та взаємне навчання. ● Обов'язковість імплементації нормативно-правових актів і рекомендацій країнами-членами ЄС. ● Диверсифікована і багаторівнева інституційна система. ● Формування мереж та залучення неурядових організацій у сфері культури.
Інструменти реалізації	● Стратегічне і тактичне планування (розробка спільноєвропейських стратегій і планів у цій сфері). ● Загальні програми з фінансування проєктів у сфері культури. ● Інструменти громадської участі, благодійність та меценатство.
Організаційно-економічні проблеми розвитку сфери культури	● Проблеми у формуванні спільної європейської ідентичності. ● Наявність диспропорцій у фінансуванні закладів культури. ● Декларативність реалізації спільної європейської культурної політики на рівні деяких держав.

**Джерело: створено на основі [1].*

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 28. С. 160–169
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 28. P. 160–169

УДК 792.2:7.037.5
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.28.2026.160-169

КЛАСИЧНИЙ СЮЖЕТ ЯК ІНСТРУМЕНТ ДЕМІФОЛОГІЗАЦІЇ ТА ЗАСІБ РЕМІФОЛОГІЗАЦІЇ: “ОРФЕЙ” ЖАНА КОКТО (1925)

Марина ГРИНИШИНА

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6010-2282
Київський національний університет театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
кафедра театрознавства,
вул. Ярославів вал, 40, Київ, Україна, 02000
e-mail: marina.grinishina@gmail.com

Метою статті є аналіз п’єси Ж. Кокто “Орфей” (1925) у контексті її подвійної міфопоетичної структури – як засобу деміфологізації класичного античного сюжету та реміфологізації образу митця у модерністському культурному середовищі 20-х років минулого століття. У добу модернізму та історичного авангарду загальновідомі сюжети набули нової функції – стали водночас засобами критики традиційних форм мислення та інструментами побудови нових, індивідуальних смислів, а відтак – матеріалами для широкого художнього експерименту. Саме ця подвійність – одночасне руйнування міфу та його відновлення у суб’єктивній формі – певною мірою визначила складну ідейно-естетичну логіку модерної творчості. У цьому контексті проблема деміфологізації (зняття сакрального авторитету міфу) та реміфологізації (формування “авторського” міфу) набуває важливого значення для результативного аналізу художнього мислення ХХ ст. Жан Кокто найпослідовніше втілював цю подвійність у творчості, поєднуючи авангардистські пошуки з міфопоетичним мисленням – віддаляючись від традиційного сакрального змісту міфу та створюючи нову поетичну міфологію з використанням його елементів. *Методологію* дослідження становить комплексне поєднання інтертекстуального аналізу, герменевтичного прочитання та міфопоетичного методу, що дає змогу виявити подвійність функціонування класичного сюжету в межах модерністського мислення. *Наукова новизна* полягає у визначенні трагікомедії “Орфей” Ж. Кокто як художньої моделі переходу від традиційного до модерного міфу, що репрезентує специфічний механізм авангардного переосмислення класичного сюжету в естетико-антропологічній і міфокритичній перспективах. *Висновки*. У добу “історичного” авангарду головним завданням деміфологізації були раціоналізація й переосмислення сакрального, а подекуди і його спростування, перетворення на іронічну гру. В українській традиції цей процес набуває особливого значення, бо поєднання естетичної рефлексії та культурної самоідентифікації допомагає вийти за межі готових національних або ідеологічних міфів, в останньому випадку формуючи більш людяні способи говорити про світ. Творчість Ж. Кокто по-особливому вплинула на загальноєвропейський підхід до питання мистецтва: своїми різноплановими роботами митець довів, що воно може бути не лише відображенням реальності, а й самостійним світом із власними законами, де важливу роль відіграють символи,

© Гринишина Марина, 2026

архетипи та міфи. Авторський міф французького авангардиста став частиною європейської культурної свідомості, а його бачення ролі митця надихнуло наступні покоління творчих особистостей.

Ключові слова: Жан Кокто, класичний сюжет, деміфологізація, реміфологізація, актуалізація, історичний авангард, духовний портрет, критика культури.

Постановка проблеми. Європейська культура (зокрема театральна) упродовж ХХ ст. пережила радикальне переосмислення своєї міфологічної спадщини. Загальновідомі сюжети, давно визнані класикою, що тривалий час слугували підґрунтям колективного світогляду, у добу модернізму та історичного авангарду набули нової функції – стали водночас засобами критики традиційних форм мислення та інструментами побудови нових, індивідуальних смислів, а відтак – матеріалами для широкого художнього експерименту. Саме ця подвійність – одночасне руйнування міфу та його відновлення у суб'єктивній формі – певною мірою визначила складну ідейно-естетичну логіку модерної творчості. У цьому контексті проблема деміфологізації (зняття сакрального авторитету міфу) та реміфологізації (формування "авторського" міфу) набуває важливого значення для результативного аналізу художнього мислення ХХ ст.

Поміж тих європейських митців, хто найпослідовніше втілював цю подвійність, особливе місце належить Жану Кокто – французькому поету, художнику, драматургу та режисеру, у творчості якого авангардистські пошуки поєдналися з міфопоетичним мисленням. Зокрема, здійснювані митцем від 1925 до 1960 р. театральні та кіноінтерпретації міфу про Орфея яскраво довели, що античний сюжет може не лише відтворювати архаїчну історію на кону та екрані, а й допомагати досліджувати саму природу мистецтва та акт творчості. Цей смисловий дуалізм – відхід від традиційного сакрального змісту міфу та створення з використанням його елементів нової поетичної міфології – становить ключ до розуміння як творчого методу самого Ж. Кокто, так і ширших тенденцій європейського модернізму.

Актуальність обраної теми зумовлена кількома аспектами. По-перше, можливістю доєднатися до сучасного культурологічного та мистецтвознавчого дискурсу, де триває активне переосмислення ролі міфу як форми колективної та індивідуальної свідомості. По-друге, необхідністю вивчення механізмів використання класичного сюжету задля перетворення міфу на інструмент самопізнання і критики культури. По-третє, потребою дослідити формування "авторського" міфу, де відповідний матеріал сприяє формуванню духовного портрета митця.

Для вітчизняного театрознавства зазначена тема відкриває нові перспективи для аналізу як авангардистських, так і постдраматичних українських постановок, де класичні сюжети та міфологічні архетипи часто слугують не так безпосередньо сюжетотворчим, як метатеатральним інструментом. Дослідження прикладу Ж. Кокто є важливим, оскільки демонструє механізми деміфологізації та реміфологізації класичного сюжету, які можна зіставити з практиками українського театрального модернізму та авангарду 10–20-х років минулого століття. Таким чином, постановки Леся

Курбаса у Молодому театрі (“Едіп-цар” Софокла (1918), “Різдвяний вертеп” (1919) у Першому театрі УРР ім. Т. Шевченка, “Гайдамаки” за Т. Шевченком (1920) та “Березолі” (“Народний Малахій” М. Куліша (1928)) демонструють, як архетипові, народні та євангельські мотиви перетворюються на нові міфологічні конструкції, що водночас відображають соціальні та культурні реалії доби і формують образ людини у контексті цих реалій. Своєю чергою, аналіз механізмів “авторського” міфу відкриває можливість порівняння європейських та українських стратегій творення персонального міфу театрального митця, що важливо для розуміння взаємодії між глобальними авангардистськими і поставангардистськими практиками та локальним театральним досвідом.

Метою статті є аналіз п’єси Ж. Кокто “Орфей” (1925) у контексті її подвійної міфопоетичної структури як засобу деміфологізації класичного античного сюжету та реміфологізації образу митця у модерністському культурному середовищі 20-х років ХХ ст.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Термін “деміфологізація” уперше систематично сформулював теолог і філософ Р. Бультман у праці “Новий Заповіт і міфологія”, де він означав необхідність перекласти символічну, архаїчну мову міфу на сучасну екзистенційно осмислену мову [6]. До розкриття механізмів міфотворення як певної художньої конструкції вдався Р. Барт, який у “Міфологіях” показав, що міф у сучасній культурі – це лише форма вторинної семіотичної системи, а деміфологізація – спосіб викриття прихованих ідеологічних або психологічних механізмів міфотворення [5]. Інший важливий аспект вніс Н. Фрай, який у праці “Анатомія критики” визнав міф мовою художнього мислення сучасної літератури, а деміфологізацію – процесом усвідомленого користування цією мовою [4].

Один із провісників доби постмодерну Ж. Бодрійяр у книзі “Симулякри і симуляція” заявив про перехід тогочасної європейської культури на стадію, коли деміфологізація перетворилася на свідому іронію щодо великих наративів історії, нації або релігії та гру з уламками міфу [1].

На межі століть низку досліджень поповнили наукові студії У. Еко, в яких італійський семіолог вивчав механізми створення міфів у масовій культурі [11] британського літературного критика і теоретика Т. Іглтона, який аналізував ідеологічні аспекти літератури, охоплюючи процеси міфологізації та деміфологізації [10], та американського режисера і теоретика перформативних досліджень Р. Шехнера, який зосередився на перформативному аспекті нових міфів у театрі, медіа і ритуалах [15]. В українському театрознавстві до різних аспектів міфології неодноразово звертався О. Клековкін [3].

Термін “авторський міф” було введено у науковий обіг у другій половині ХХ ст. з метою позначити процес творення митцем власної системи образів і наративів, що мають характер внутрішньої міфології. Культурологія та літературознавство (П. Рікер [14], М. Еліаде [2], Ж. Дюран [9]) розглядають це поняття як механізм самопроєкції автора у текст, спосіб конструювання образу “поета-творця” з власною філософією буття, який з автобіографічних мотивів, відомих архетипів і фрагментів культурної пам’яті формулює особисту легендарну історію.

Зазначена теоретична база, що поєднує концепти деміфологізації та реміфологізації, дає змогу розглядати творчість Ж. Кокто як приклад перетворення класичного сюжету на інструмент одночасного руйнування та відтворення міфу. Як уже було зазначено, таке подвійне перетворення дає ключ до розуміння як поетики самого Ж. Кокто, так і певних закономірностей модерної культури, в якій митець ототожнюється з новим міфологічним героєм, чий простір позбавлений богів, але сповнений образів.

Виклад основного матеріалу. Інтерес Ж. Кокто до витворів прадавньої культури визначили кілька головних чинників мистецького та особистого характеру. Міфологія для митця була не лише джерелом сюжетів, а й способом філософського осмислення онтологічних тем життя, смерті, кохання, долі, людських метаморфоз та мистецтва. Він вбачав у міфах джерело вічних архетипів і символів, які можна використовувати для вираження людських почуттів, конфліктів і духовних пошуків. Міфологія як універсальна система знаків та образів сприяла багатоманітності поєднань реальності й фантазії в його мистецьких витворах. Водночас цікавість Ж. Кокто до окультизму позначалася на сюрреалістичній і містичній спрямованості його міфологічних інтерпретацій, у яких наголошувалося на межовому стані між світом живих і мертвих, реальним та ірреальним.

Звернімо також увагу на історичний контекст, в якому митець вдався до створення особистого міфу. Міжвоєнний період у французькій історії XX ст. – це епоха суспільних трансформацій, час глибоких соціальних змін, викликаних подіями Першої світової війни, економічною кризою та політичною нестабільністю. У такі періоди індивідуальна міфотворчість зазвичай стає способом адаптації до змін, допомагаючи митцю створювати нову версію себе, що відповідає викликам часу.

Перший крок у формуванні новітньої театральної міфології Ж. Кокто зробив 1925 р., оприлюднивши трагікомедію “Орфей”, яку один із членів майбутнього “картелю чотирьох” Жорж Пітоєв незабаром поставив у паризькому “Théâtre des Arts”. П’єса надавала початковий досвід системної деміфологізації класичного сюжету, водночас закладаючи основи поетики реміфологізації, пізніше розвиненої у знаменитій кінотрилогії митця (“Кров поета”, “Орфей”, “Заповіт Орфея”).

Виступаючи у грудні 1927 р. перед студентами Сорбонни з лекцією “Довкола Орфея та Едіпа”, Ж. Кокто з притаманною йому іронією так інтерпретував античну легенду: “Ви знаєте міф: Орфей, великий фракійський поет, мав зачаровувати звірів. Однак він щойно досяг чогось набагато складнішого: він щойно зачарував молоду дівчину Еврідіку, сподіваючись, що вона вирве його з поганого середовища вакханок. Розлючена королева вакханок отруїла молоду жінку. Орфей отримав дозвіл забрати її з підземного світу, але договір забороняв йому повертатися обличчям до неї: якщо він повернеться, то втратить її назавжди. Він обернувся. Вакханки напали на нього та обезголовили <…>. Я додав до легенди кілька персонажів: янгола Ертебіза і Смерть, оброблену у стилі середньовічних містерій, комісара, з яким ви, мабуть, вже десь стикались, і білого коня, чия присутність у будинку поета

торкнулась би менше наших критиків, якби вони згадали карусель такого собі чорного барбета у «Фаусті»" [16, p. 281–282].

За два роки до того Ж. Кокто одним із перших європейських драматургів, звернувшись до античного міфу, залишив без істотних змін обидва легендарні мотиви, пов'язані з родоначальником поезії: сюжет про смерть Еврідіки, за якою Орфей зійшов до царства мертвих, і сюжет про смерть самого співця, розтерзаного вакханками, бо відмовився взяти участь в оргії на честь Діоніса. Проте він осучаснив хронотоп міфу та уреальнив його фабулу, перенісши дію п'єси у сучасний побутовий світ – до помешкання Орфея та Еврідіки, де було місце літературним дискусіям і сценам подружніх ревнощів, а телефонні дзвінки переривали читання газетних повідомлень. Ця зміна простору становила перший рівень деміфологізації: міфологічні події втрачали сакральний статус і ставали частиною повсякдення. Орфей з напівбога або магічного співця перетворювався на відомого у літературних колах, дещо самозакоханого поета-модерніста, який переживав кризу натхнення та слави, Еврідіка з ідеалу жіночої жертовності – на дружину, яка живе звичайним подружнім життям. У списку дійових осіб міфологічні герої сусідили з реальними людьми (поліціянти на чолі з Комісаром) та ірреальними істотами (янгол Ертебіз, Смерть із прислужниками Рафаїлом та Азраїлом).

Обрана Ж. Кокто стратегія деміфологізації також проявлялася у мовній структурі п'єси: замість урочистого ритму античної трагедії – короткі діалоги, буденні розмовні інтонації, вулична говірка, мистецький сленг, канцеляризми і лайка у мовленні персонажів. Поетичність виникала не з метафор, а з контрасту між звичайним і надприродним – була тим, що Ж. Кокто називав "повсякденним дивом", "поезією, яка існує не поза реальністю, а в її шпаринах" [8].

На другому рівні деміфологізації згідно з ревізіоністською парадигмою "історичного" авангарду драматург скомбінував у жанрі п'єси біблійні мотиви з постулатами античної філософії, змішав мелодраматичні, водевільні та детективні методи і спростував трагедійну ліричність завдяки комедійним та фарсовим елементам.

Водевільне начало проглядає у сімейних скандалах і сценах ревнощів подружжя. Мелодраматичний елемент використано як натяк на любовний трикутник, хоча зрада Еврідіки – лише плід уяви ревнивого Орфея. У цьому ж ключі витримано фінал, де Орфей співає оду домашньому вогнищу та доброчесності. У розслідуванні поліцією на чолі з Комісаром проведено детективну лінію щодо обставин смерті Еврідіки. Фарсове начало простежується у балаганній атмосфері деяких епізодів: Ертебіз ширяє у повітрі, герої снують туди-сюди крізь дзеркало, канат заповзає у кімнату, наче змія, поліція допитує голову Орфея, помічники Смерті позичають годинники у публіки, ніби на сеансі фокусника тощо. На рівних правах співіснують символи християнської (янгол-охоронець, горлиця-душа) та східної (янгол смерті) міфологій.

У складній художній системі "Орфея" знайшлося місце і для циркових елементів, які автор залишив як підказки майбутньому постановнику п'єси: сцену має накривати стеля, схожа на кришку скрині ілюзіоніста, вітальня на

віллі Орфея – нагадувати помешкання фокусника, фрукти та прибори на столі – походити на картонні предмети жонглера, а декорації загалом – викликати в пам'яті ярмаркові фото і взаємодіяти з персонажами так само "наївно і жорстко", як модель і розмальоване тло портретної світлини [7, p. 6].

Стилістично контрастне вбрання персонажів, вигадане Ж. Кокто, також підсилює враження ярмаркового лубка. Єдине, що об'єднує сценічні костюми – це їхня сучасність: автор наполягав, аби вони неодмінно належали "епосі", в яку ставиться п'єса" [7, p. 6, 7]. Вбрані у звичайний сільський одяг Орфей та Еврідіка, Ертебіз у блякло-блакитному робітничому комбінезоні, Смерть у вишуканій рожевій сукні, манто і модному взутті, з надмірно підфарбованими блакитними очима, що створюють враження півмаски, Рафаїл та Азраїл у хірургічних халатах і бородаті поліцейські у чорних пальто, капелюхах і чобітках на ґудзиках здаються водночас драматичними персонажами і маріонетками лялькового балагану. За авторовим задумом, подвійна сутність сценічних героїв мала полегшити їхнє сприйняття публікою як циркових трюкачів. Адже за сюжетом Орфей дресирує Коня і рахує літери, які той вибиває копитом; Ертебіз виконує акробатичні кульбіти і маніпулює поетовою головою; хірургічна операція Рафаїла та Азраїла перетворюється на номер ілюзіоніста, коли на кінчику нитки у руках Смерті раптом замість Еврідіки опиняється горлиця, тощо.

Вільне сусідство контрастних формотворчих складників давало автору можливість сполучити у сюжеті п'єси реалістичні та фантасмагоричні й сюрреалістичні компоненти. Таким чином, Смерть надсилає у потойбічний світ шифровані радіограми й отримує звідти сигнали, зрозумілі лише їй та її помічникам. Побутові предмети набувають магічних якостей, допомагаючи герою проникнути у таїну потойбічного світу. Зокрема, це забуті на столику у вітальні рукавички, які Орфей повертає власниці, а вдячна за послугу Смерть навзаєм повертає поетові дружину. Або ящик зі шматками скла – постійний атрибут янгола Ертебіза, який розкриває Орфею "головний секрет" буття: глянувши у дзеркало, можна побачити усе своє життя і те, як Смерть невтомно працює, "ніби бджілка у скляному вулику". Отож дзеркало, крізь яке Орфей потрапляє до потойбіччя, стає головним символом нового міфу – метафорою мистецтва, яке водночас відображає реальність і спотворює її, перманентно балансуючи на межі між правдою та ілюзією.

Європейська літературна критика дещо згодом назве "Орфея" "геніально продуманою даниною надприродному" [13, p. 135]. Сам Ж. Кокто в інтерв'ю другу і біографу Андре Френьо так характеризує цю роботу: "Напів фарс, напів медитація над смертю, це п'єса про мене, яку зазвичай грають в університетах по всьому світу; також багато грали у в'язницях, в'язні ставили її дуже вишукано" [12, p. 73]. Отже, класичний сюжет про Орфея насамперед функціонує у п'єсі як інструмент деміфологізації, підриваючи традиційні уявлення про сакральність міфу, проте водночас він є засобом реміфологізації, адже з решток прадавньої легенди автор творить власну поетичну космологію. Унаслідок цих подвійних маніпуляцій давньогрецький міф втрачає універсальні ознаки (колективне, позачасове) та набуває індивідуального (автобіографічного) характеру.

Прем'єра "Орфея" відбулася 17 червня 1926 р. у паризькому "Театрі мистецтв". Ж. Кокто, як завжди, взяв участь у підготовці спектаклю, дбаючи про те, щоб декорації, костюми, світло та бутафорія посилювали глядацьке сприйняття його забавної й містичної історії зі щасливим закінченням. Стилістику постановки Жоржа Пітоєва характеризував симбіоз трагедійно-ліричного начала і гротесково-фарсових елементів. Видовищність досягалася за допомогою розгорнутої любовної інтриги, стрімких діалогів, переплетення різних жанрових елементів, обігравання по-новому звичайних образів і предметів та їхнього метафоричного переосмислення. Декорації були умовними, освітлення мінімальним, атмосфера – холоднувато-метафоричною, ближчою до філософської притчі, ніж до класичної трагедії.

У звичайній вітальні Орфея та Еврідіки стояло механічне дзеркало, кероване з-за лаштунків, крізь яке персонажі зникали зі сцени. На задньому плані була розташована ніша зі статуєю білого коня (сценограф Віктор Гюго). Вбрання персонажів, створене Габріель Шанель, також було реалістичним: тенісний костюм Орфея (Жорж Пітоєв), проста домашня сукня Еврідіки (Людмила Пітоєва), блакитний робочий комбінезон Ертебіза (Марсель Ерран), короткий білий медсестринський халат Смерті (Мірей Хаве), доповнений парою гумових рукавичок і маскою з намальованими блакитними очима, хірургічні халати та рукавички Рафаїла (Жорж де Вос) та Азраїла (Марсель Пенай), довге чорне пальто, білий шарф і капелюх-котелок Комісара поліції (Леон Ларів).

У такий спосіб режисер здійснював акт деміфологізації на рівні самої театральної форми: замість ілюзії міфічної дії – алегорія творчого процесу. Творчими зусиллями дуету Кокто–Пітоєв давньогрецький міф про Орфея перетворювався на рефлексію про мистецтво і поета, що втратив віру у власну місію.

Вистава витримала п'ятнадцять показів, французька критика сприйняла її неоднозначно, однак наступного року вона була поновлена. У цій версії Ж. Кокто зіграв янгола Ертебіза, надовго зберігши у пам'яті цей досвід [8].

Висновки. Отже, різновекторні маніпуляції Ж. Кокто з давньогрецьким міфом дають підстави стверджувати, що деміфологізація не є запереченням або ж руйнацією міфу, натомість вона стає способом його актуалізації. У кожну епоху процес виконує різні функції: у модернізмі – раціоналізує й переосмислює, в авангарді – спростовує, у постмодернізмі – перетворює сакральне на іронічну гру. В українській традиції цей процес набуває особливого значення, бо поєднання естетичної рефлексії та культурної самоідентифікації допомагає вийти за межі готових національних або ідеологічних міфів, в останньому випадку формуючи більш людяні способи говорити про світ.

Кокто Ж. раз за разом повертатиметься до Орфеєвої теми, проте його наступні експерименти пов'язуватимуться з кінематографом. Образ художника, який мандрує між світами, шукаючи абсолютну істину, стане головним у знаменитій "орфічній" кінотрилогії митця: "Кров поета" (1930) – "Орфей" (1950) – "Заповіт Орфея" (1960). Ці роботи матимуть значення для розвитку сюрреалістичного та символічного кіно, пропонуючи нові способи візуального і

наративного трактування міфу. Симптоматично, що у всіх трьох кінокартинах митець культивуватиме міф про себе як про "поета-віщуна", що ніби перебуває у просторі між реальним і потойбічним. Цей образ надихнув багатьох європейських митців (зосібно Луїса Бунюеля, Федеріко Фелліні, Девіда Лінча), які також створювали власні міфології.

Однак, мабуть, важливішим є те, що творчість Ж. Кокто вплинула на загальноєвропейський підхід до питання мистецтва: своїми різноплановими роботами митець довів, що воно може бути не лише відображенням реальності, а й самостійним світом із власними законами, де важливу роль відіграють символи, архетипи та міфи. Особистий міф Ж. Кокто став частиною європейської культурної свідомості, а його бачення ролі митця надихнуло наступні покоління творчих особистостей.

Список використаної літератури та джерел

1. Бодрійяр Ж. Симулякри і симуляція. Київ, 2004. 230 с.
2. Еліаде М. Священне і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Київ, 2001. 592 с.
3. Клековкін О. Сакральний театр: генеза, форми, поетика. Київ, 2002. 272 с.
4. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія міфів. *Антологія світової літературно-критичної думки*. Львів, 1996. С. 111–135.
5. Barthes R. Mythologies. Paris, 1970. 160 s.
6. Bultmann R. New Testament and Mythology and Other Basic Writings. Philadelphia, 1989. 180 s.
7. Cocteau J. Five Plays. New York, 1961. 310 s.
8. Cocteau J. Art of Fiction No. 34. *The Paris Review*. 1964. No. 32. URL: https://www.theparisreview.org/interviews/4485/the-art-of-fiction-no-34-jean-cocteau.
9. Durand G. Introduction à la mythodologie. Mythes et sociétés. Paris, 1996. 243 s.
10. Eagleton T. Reason, Faith, and Revolution: Reflections on the God Debate. New Haven, 2010. 208 s.
11. Eco U. Apocalypse Postponed. Bloomington, 2000. 240 s.
12. Fraigneau A. Cocteau. New York, 1961. 192 s.
13. Oxenhandler N. The Theater of Jean Cocteau. *Jean Cocteau and the French Scene*. New York, 1984. S. 123–152.
14. Ricoeur P. Symbolism of Evil. Boston, 1986. 368 s.
15. Schechner R. Essays on Performance Theory. New York, 1977. 212 s.
16. Touzot J. Jean Cocteau. Lyon, 1989. 406 s.

References

1. Bodriiiar, Zh. (2004). Symuliakry i symuliatsiia. Kyiv [in Ukraine].
2. Eliade, M. (2001). Sviashchenne i myrske. Mify, snovydinnia i misterii. Kyiv [in Ukraine].
3. Klekovkin, O. (2002). Sakralnyi teatr: heneza, formy, poetyka. Kyiv [in Ukraine].
4. Frai, N. (1996). Arkhetypnyi analiz: teoriia mifiv. *Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky.* Lviv, *111–135* [in Ukraine].
5. Barthes, R. (1970). Mythologies. Paris [in France].
6. Bultmann, R. (1989). New Testament and Mythology and Other Basic Writings. Philadelphia. [in USA].
7. Cocteau, J. (1961). Five Plays. New York [in USA].

8. Cocteau, J. (1964). Art of Fiction No. 34. *The Paris Review*. No. 32. URL: theparisreview.org [in USA].

9. Durand, G. (1996). Introduction à la mythodologie. Mythes et sociétés. Paris [in France].

10. Eagleton, T. (2010). Reason, Faith, and Revolution: Reflections on the God Debate. New Haven [in USA].

11. Eco, U. (2000). Apocalypse Postponed. Bloomington [in USA].

12. Fraigneau, A. (1961). Cocteau. New York [in USA].

13. Oxenhandler, N. (1984). The Theater of Jean Cocteau. *Jean Cocteau and the French Scene*. New York, *123–152* [in USA].

14. Ricoeur, P. (1986). Symbolism of Evil. Boston [in USA].

15. Schechner, R. (1977). Essays on Performance Theory. New York [in USA].

16. Touzot, J. (1989). Jean Cocteau. Lyon [in France].

THE CLASSICAL PLOT AS A TOOL OF DEMYTHOLOGIZATION AND A MEANS OF REMYTHOLOGIZATION: JEAN COCTEAU'S "ORPHEUS" (1925)

Maryna GRYNYSHYNA

I. K. Karpenko-Kary Kyiv National
Theatre, Cinema and Television University,
Theatre Studies Department,
40 Yaroslaviv val, Kyiv, Ukraine, 02000
e-mail: marina.grinishina@gmail.com

The purpose of the article is to analyze J. Cocteau's play "Orpheus" (1925) in the context of its dual mythopoetic structure – as a means of demythologizing the classical ancient plot and remythologizing the image of the artist in the modernist cultural environment of the 1920s. In the era of modernism and the historical avant-garde, well-known plots acquired a new function – they became at the same time means of criticizing traditional forms of thinking and tools for constructing new, individual meanings, and therefore – materials for a wide artistic experiment. It is this duality – the simultaneous destruction of myth and its restoration in a subjective form – that, to a certain extent, determined the complex ideological and aesthetic logic of modern creativity. In this context, the problem of demythologization (removal of the sacred authority of myth) and remythologization (formation of an "author's" myth) becomes important for a productive analysis of artistic thinking of the 20th century. Jean Cocteau most consistently embodied this duality in his work, combining avant-garde pursuits with mythopoetic thinking – departing from the traditional sacred content of myth and creating a new poetic mythology using its elements. The research methodology consisted of a complex combination of intertextual analysis, hermeneutic reading, and mythopoetic method, which allows us to reveal the duality of the functioning of the classical plot within the framework of modernist thinking. The scientific novelty lies in the definition of the tragicomedy "Orpheus" by J. Cocteau as an artistic model of the transition from traditional to modern myth, which represents a specific mechanism of avant-garde rethinking of the classical plot in aesthetic-anthropological and mythocritical perspectives. Conclusions. Demythologizing is

a multifunctional tool for updating classical plots. In the era of the "historical" avant-garde, its main task was to rationalize and rethink the sacred, and sometimes to refute it, turning it into an ironic game. In the Ukrainian tradition, this process is especially important because it combines aesthetic reflection and cultural self-identification, helps to go beyond ready-made national or ideological myths and create new, more humane ways of talking about the world. The work of J. Cocteau had a special influence on the pan-European approach to the issue of art: with his diverse works, the artist proved that it can be not only a reflection of reality, but also an independent world with its own laws, where symbols, archetypes, and myths play an important role. The French avant-gardist's authorial myth became part of the European cultural consciousness, and his vision of the artist's role inspired subsequent generations of creative individuals.

Keywords: Jean Cocteau, classical plot, demythologizing, remythologizing, actualization, historical avant-garde, spiritual portrait, cultural criticism.

Стаття надійшла до редколегії 08.06.2026 р.
Прийнята до друку 21.10.2026 р.
Опублікована 11.11.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 28. С. 170–180
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 28. P. 170–180

УДК 792.03-028.22 : 82.31"Янов : 791] :792.2(477)
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.28.2026.170-180

“МАЙСТЕР КОРАБЛЯ” ЮРІЯ ЯНОВСЬКОГО НА КОНУ ХАРКІВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМЕНІ Г. Ф. КВІТКИ-ОСНОВ’ЯНЕНКА: ПОЧАТОК ТЕАТРАЛЬНОЇ ОДІССЕЇ РОМАНУ ПРО КІНО

Валентина БОРБУНЮК

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1969-620X
Харківська державна академія дизайну і мистецтв,
кафедра міжкультурної комунікації в креативних індустріях,
вул. Мистецтв, 8, Харків, Україна, 61002
e-mail: borbuniuk.valentyna@ksada.org

Охарактеризовано виставу “Майстер корабля” (режисер В. Єрмоленко) за однойменним романом Юрія Яновського, прем’єра якої відбулася 24 травня 2025 р. у Харківському академічному драматичному театрі імені Г. Ф. Квітки-Основ’яненка. *Метою* дослідження є аналіз трансформацій, що пов’язані з переходом тексту з однієї художньо-образної системи в іншу. *Завдання дослідження.* Проаналізовано такі форми “перекладу” літературного твору мовою театру, як адаптований текст, афіша, декорації, освітлення, звукове оформлення, мізансцени, костюми і пластика акторів. *Методологія.* Використано метод інтермедіального аналізу, що є сучасним підходом у дослідженнях міжмистецької взаємодії. Для з’ясування авторського задуму застосовано метод контекстуального аналізу, а також герменевтичний та семіотичний методи. *Наукова новизна полягає в тому, що проаналізовано першу* в історії вітчизняного театру інсценізацію однойменного роману Ю. Яновського. Відповідно, така розвідка є першим науковим аналізом сценічних трансформацій, які відбуваються із цим художнім текстом, осмисленням того, як пластичні, живописні та технічні засоби впливають на рецепцію глядача.

Ключові слова: візуальний “переклад”, мова театру, роман, сценографія, художньо-образна система.

Постановка проблеми. Прем’єра вистави “Майстер корабля” (режисер В. Єрмоленко) у Харківському академічному драматичному театрі імені Г. Ф. Квітки-Основ’яненка за мотивами однойменного твору Юрія Яновського відбулася 24 травня 2025 р. Культурну подію було активно анонсовано і обговорено в засобах масової інформації [7; 11]. Ця прем’єра прикметна і значуща не тільки за місцем і часом постановки – у прифронтовому місті під час війни, – а й тим, що є першим в історії вітчизняної культури “перекладом” мовою театру роману “Майстер корабля” Ю. Яновського (1902–1954).

© Борбунюк Валентина, 2026

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Характеристики письменника як яскравого новатора, інтелігента від літератури, видатного представника неоромантизму [6] у вітчизняному мистецькому дискурсі давно стали аксіомою. Для української літератури Ю. Яновський справді став Гомером XX ст.

Як художній редактор Одеської кінофабрики письменник у 20-х роках минулого століття брав безпосередню участь у процесі кіновиробництва [2]. Досвід роботи і вроджене кінематографічне бачення сприяли появі дебютного роману "Майстер корабля". Зв'язок творчого доробку Ю. Яновського, зокрема його новаторського роману, із кінематографом вповні осмислений вітчизняними дослідниками [3; 8; 10]. Водночас науковці невтомно наголошують на специфічній кінематографічності прози Ю. Яновського, апелюючи, зокрема, до М. Семенка: "За кожною новелою можна робити фільм. Він мислить кадрами. Він мислить кінематографічно" [Цит. за: 10, с. 42–43]. Однак сьогодні "Майстер корабля" залишається осмисленням як кінематографа, так і театру. Саме тому театральний "переклад" роману, його адаптація для сцени Харківським академічним драматичним театром імені Г. Ф. Квітки-Основ'яненка є значущою культурною подією. Варто наголосити, що у 2026 р. постановка була серед претендентів на здобуття премії імені Леся Курбаса – найвищої державної театральної нагороди України, основними критеріями присудження якої є художній пошук, новаторський характер, європейський контекст, сценічний експеримент [9]. Ці особливості режисерської інтерпретації, безумовно, заслуговують наукового осмислення.

Мета статті – охарактеризувати театральну виставу "Майстер корабля" (режисер та художник В. Єрмоленко) як першу в історії вітчизняного театру інсценізацію однойменного роману Ю. Яновського, зокрема проаналізувати трансформації, пов'язані з переходом тексту із однієї художньо-образної системи до іншої.

Виклад основного матеріалу. Харківський академічний драматичний театр імені Г. Ф. Квітки-Основ'яненка від 24 лютого 2022 р. пережив суттєві трансформаційні процеси, зумовлені повномасштабним вторгненням російського агресора на територію України, – від призупинення діяльності, пошкодження приміщення унаслідок масованих бомбардувань міста Харкова до перейменування й оновлення трупи випускниками і студентами харківських мистецьких закладів вищої освіти, оскільки багато хто із основного складу змушений був, зважаючи на небезпеку для життя, покинути місто.

Нині очолюваний О. Яциною театр працює над створенням нового культурного бренду під назвою "Театр Квітки", що передбачає, зокрема, оновлення репертуару. У центрі уваги передусім вітчизняна культурна спадщина – доробок Г. Квітки-Основ'яненка, І. Франка, Лесі Українки та, що прикметно, український роман 20-х років XX ст. Сьогодні у репертуарі театру, крім "Майстра корабля", числяться, наприклад, вистави "Суєта або позапланова експедиція до Слобожанської Швейцарії" за мотивами творів Майка Йогансена і "Місто" за мотивами урбаністичного роману В. Підмогильного. Варто наголосити, що "Театр Квітки" був одним із перших театральних закладів Харкова, який ще у грудні 2022 р. відновив свою роботу

на власному кону – малій сцені "Портал на Гоголя 8" – постановкою "Возлюби ближнього свого" (режисер В. Давиденко). Сценічна адаптація однойменного роману Е. М. Ремарка, без перебільшення, стала знаковою подією як для Харківського академічного драматичного театру, так і для харківського глядача (детальніше про це див.: [1]). Серед режисерських знахідок у згаданій постановці рецензенти бачили молодого актора В. Єрмоленка, який виступив у ролі Людвіга Керна. На той час у його професійній теці числилися ролі у довоєнних експериментальних виставах театру. Постановкою "Майстер корабля" колектив харківського "Театру Квітки" продовжив традицію інсценізації епічних творів, а В. Єрмоленко дебютував як режисер. Символічним можна вважати той факт, що В. Єрмоленку на час прем'єри було 26 років, так само, як і Ю. Яновському під час написання роману. Треба зупинитись на окремих художніх рішеннях, за допомогою яких режисер переосмислив першоджерело, передавши його філософський сенс мовою театру.

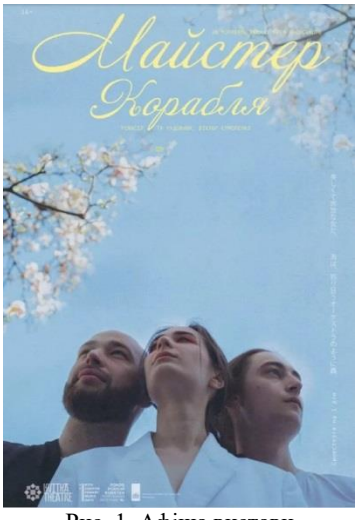


Рис. 1. Афіша вистави "Майстер корабля"

Із допрем'єрних інтерв'ю відомо, як з'явилася ідея вистави. Режисер В. Давиденко, який є куратором літньої сцени театру, подарував В. Єрмоленку книгу "Майстер корабля": "Я прочитав роман і зрозумів, що це треба робити" [7]. Емоційне, бурхливе, подібне до моря, сприйняття роману двадцяти-шестирічним театральним мистцем є непрямим свідченням того, що режисер відкрив для себе і автора, і роман. Хоча роман був опублікований відразу після написання (1928 р. – Харків: "Книгоспілка"), а потім неодноразово републікувався і ніколи не був заборонений (міститься у зібранні творів письменника, датованих 1958–1959 і 1982–1983 рр.), він тільки тепер набуває статусу прецедентного тексту. До 2019 р. "Майстер корабля" не входив до літературного канону, а коло прецедентних текстів формується насамперед шкільною програмою з української літератури (рівень стандарт). На піку хвилі своєї нової (після прижиттєвої) популярності роман опинився після ініційованого Я. Цимбал проєкту "Наші 20-ті", головною ідеєю якого стала, зокрема, популяризація українських авторів 20-х років минулого століття "Майстра корабля". Починаючи з 2020-го р., не оминули увагою такі вітчизняні видавництва, як "Знання", "Кондор", "Pabulum", "Фоліо", "Віхола". Однак культурною сенсацією стала републікація твору у 2024 р. видавництвом "Vivat" – роман уперше вийшов без цензурних купюр і з дотепер невідомими фрагментами (упорядкування і передмова Я. Цимбал). Саме це видання, мабуть, й стало тим подарунком режисера режисерові, завдяки якому з'явилася ідея адаптувати роман для сцени.

Після перегляду складається думка, що постановка для режисера В. Єрмоленка є так само автобіографічною, як і написання роману для

Ю. Яновського. Будь-який режисер, який обирає для постановки твори про залаштунки своєї професії, декларує почасти свої принципи роботи. З огляду на це, діалоги режисера з То-Ма-Кі (Товаришем Майстром Кіно), прототипом якого у романі є Ю. Яновський, сприймаються як позачасові міжмистецькі діалоги.



Рис. 2. Сценічне фото фрагмента вистави "Майстер корабля"

Основними формами "перекладу" літературного твору мовою театру є, крім скороченого або доповненого тексту, афіша, декорації, освітлення, звукове оформлення, мізансцени, костюми і пластика акторів. У допрем'єрній комунікації із глядачем на офіційній сторінці театру у соціальній мережі Facebook жанр вистави було анонсовано як синестезію: "Це коли театр стає мовою всіх відчуттів одночасно. Коли світло має звук, рух – запах, а слово – форму" [11]. Зауважено також, що Ю. Яновський написав про море, кохання, кіно й свободу, а театр створив "виставу, де кожна сцена – це хвиля емоцій: від спогадів до мрій, від сміху до тиші" [11]. Постановники анонсували поетичне кіно на сцені, історію про море, про кіно, про любов, про те, як не втратити себе у бурі часу. Майбутнім глядачам обіцяли: "Ми візьмемо вас на борт. <…> І попливемо разом – туди, де живе мистецтво" [11]. Так формувався горизонт очікувань глядача театральної вистави, підґрунтям для практичної реалізації якого послугувала синергетична методологія, що перебуває у центрі уваги сучасних наукових театрознавчих досліджень [5].

Також поетичною була й афіша[1] (рис. 1). На тлі блакитного неба груповий портрет трьох молодих людей – погруддя, ракурс знизу. Вони дивляться урізнобіч, посередині – Вона, кожен із двох чоловіків, які обабіч, наче сторони трикутника. Композиція, з огляду на назву вистави, асоціюється з носом корабля, який зустрічає хвилю і зменшує опір води. Саме тут кріпилася прикраса на давніх вітрильниках – так званий майстер корабля, дерев'яна жіноча фігура, що покликана була уберегти судно від штормів, підводних скель і кораблетрощі. Прикрасою ж театрального Корабля, щогли якого, за задумом постановників, – з кінохронік, паруси – зі світла, а палуба – з дерев'яної сцени, так само є жінка на ім'я Тайах, що пов'язала То-Ма-Кі і Сева. На афіші, на наш погляд, візуалізовано цитату із роману: "Троє голів укупі, три перемішані дихання, <…> дружба, до якої увійшла жінка повноправною серединою. Цю групу можна вирізьбити на піраміді, бо вона – синтез і натхнення. <…> Троє голів укупі!" [12, с. 70]. Для глядача, знайомого із текстом, постановники так окреслили головну тему вистави.

[1] Усі світлини – з офіційної сторінки Харківського академічного драматичного театру імені Г. Ф. Квітки-Основ'яненка в соціальній мережі "Фейсбук". URL: https://www.facebook.com/kharkiv.theater.ua/posts.

В ієрогліфічних написах, що разом із квітками сакури обрамлюють допрем'єрну афішу-світлину, репрезентовано основні лейтмотиви твору. Вислови написані на блакитно-небесному тлі, тож помітні не відразу і, з огляду на мову, зрозумілі не всім, такий собі своєрідний підтекст. Травневу прем'єру було задумано просто неба, тому, очевидно, саме небо стало тлом для портретної композиції. У перекладі українською ці написи звучать так: "Вона красива та вільнодумна жінка"; "Море подібне до бурхливого оркестру", "Кораблі підняли якір, капітане" (пер. з япон. Т. Гарькавенко). Переклад українською засвідчує, що на афішу винесено цитати роману. Порівняймо: "Вона трималася так, ніби їй шлейф несли пажі" [12, с. 63]; "Море – це розпутна красива жінка, яка хвилює більше за всіх цнотливих голубок" [12, с. 65]; "Я така жадібна до всього, <…> я, мабуть, вродилася авантурницею" (Тайах про себе) [12, с. 80]; "Шторм, як розлютований оркестр" [12, с. 82]; "Капітан! / Кораблі підняли якоря, / Капітан!" (із "Пісні капітанів", яку занотував на полях мемуарів оповідача його син-пілот) [12, с. 99]. Зауважимо, що це є перша спроба перекладу доробку Ю. Яновського однією із східних мов.



Рис. 3. Сценічне фото фрагмента вистави "Майстер корабля"

Виставам цього театру (аналізована постановка тому є прямим свідченням) притаманні активні пошуки і експерименти зі сценографічними рішеннями. Особливістю малої сцени "Портал на Гоголя 8" є відсутність візуально маркованої межі між дійовими особами – глядацька зала ніби доповнює сценічний простір. Отож пластичні, живописні та технічні засоби, впливаючи на рецепцію глядача, перетворюють кожного, хто в залі, на учасника сценічної дії, а в цій виставі – і фільму, що знімається. А ще, оскільки інсценізується сцена на сцені, кожен стає глядачем тієї доленосної для головного героя постановки, у якій Тайах грає дружину фараона. Виразний і переконливий сценічний образ, як відомо, створюється спільними зусиллями актора, режисера і художника-постановника. Для будь-якої театральної постановки, а для цієї мариністичної передусім, уява глядача є одним із основних компонентів візуальної концепції. Неписане режисерське завдання для тих, хто у залі, за пропонованими натяками, образами домислити об'ємне театральне полотно – сприйняти ідею вистави якнайближче до задуму постановників.

Ця постановка прикметна тим, що В. Єрмоленко виступив відразу у двох іпостасях – як режисер і як художник. У допрем'єрних інтерв'ю постановники схарактеризували виставу як корабель, що не потребує компаса, бо пливе за вітром душі, і обіцяли усіх присутніх "взяти на борт". Зважаючи на це, сцена апріорі сприймається символічно – уподібнюється до палуби корабля, на якому режисер залишив п'ятьох головних персонажів Ю. Яновського – То-Ма-Кі (О. Дубінін), Сева (О. Плехун), Тайах (Д. Ждан), Професора (Є. Дубровська / К. Пінчук) і Матроса (П. Гагаріна). Вік кожного з акторів і

акторок подібний до віку автора та режисера. Усі названі, крім Тайах, – це чоловічі ролі. Однак у цій постановці роль Професора і роль Матроса виконують жінки. Це можна тлумачити, цитуючи першотвір, де йдеться дещо про інше у творчому процесі, як "наочну філософію життя" [12, с. 46] – скорочення акторського складу чоловіків через війну. Однак, беручи до уваги тези роману, які стали основними репліками персонажів (наприклад, про море як розпусну красиву жінку, "яка хвилює більше за всіх цнотливих голубок" [12, с. 65]), стає зрозуміло, це все ж свідомий, а не вимушений режисерський задум – сформувати у глядача почуття "настирливості моря", яке вразило головного героя роману. В описаному романним То-Ма-Кі міському пейзажі основним є море: "Де б ви не йшли, воно завжди синіло між будинками в кінці вулиці" [12, с. 30]. Море, як жінка, а жінка, як море. Кожен із персонажів, зіграних жінками, уподібнюється морю – головному образу вистави. Жіночність акторок, які грають чоловічі ролі, увиразнено театральними костюмами. Костюми стилізовано під японське чоловіче кімоно, однак саме вони, як одіж Тайах у романній виставі, підкреслюють "довершеність жіночих форм" [12, с. 37–38].


Рис. 4. Сценічне фото фрагмента вистави "Майстер корабля"

Візуальний образ вистави компонується із декорацій, костюмів, гриму, освітлення, акторської пластичної виразності – мізансцен, ритму сценічної дії. Перекладений мовою театру "Майстер корабля" тлумачиться постановниками як "рух образів, що злітають, мов чайки над хвилями", де на сцені, як на екрані, "живе кінематограф душі", а "кожен рух, кожен звук, кожна тінь є частиною великого монтажу життя, де любов розбивається об борт, як хвиля, і знову народжується в новому ракурсі" [11]. Саме цього бажав оповідач роману: "Я, може, не хочу показувати красивої, витонченої будівлі, а хочу так дати матеріал, щоб у кожного читача виріс в уяві свій окремий будинок художнього впливу" [12, с. 51]. Головний герой – То-Ма-Кі у романі "молодий і простий, як солдат з булавою маршала в ранці" [12, с. 28]. За задумом постановників, він як "оператор із камерою в серці", який фіксує не події, а істини: "Істини про те, що світ – це мозаїка кадрів, з яких складається людина <…>, що пам'ять – це стрічка, яка постійно прокручується у нас усередині <…>, що мистецтво – єдина пристань у неспокійному морі часу" [11]. До уваги глядача на сцені глибока філософська рефлексія про буття як безперервний процес, що у спогадах людини подібний до кінематографічного.

Текст роману структурований за законами кінематографа: оповідач То-Ма-Кі "монтує" свої емоційні спогади як кінорежисер. Сюжет, композиційними складовими якого є реальні події, листи, спогади, розгортається нелінійно, увагу акцентовано на зорових образах, грі світла, морських пейзажах та детальному описі жестів і міміки персонажів. Ця специфіка кінематографічного письма Ю. Яновського в адаптованому для сцени тексті оприявнюється через низку таких виразних засобів, як

динамічність епізодів, зміна ракурсу у мізансценах – від акценту на деталях, емоціях, міміці акторів до панорамних групових мізансцен, візуалізації природних явищ (моря, вітру) за допомогою світла, музики та акторської пластики (рис. 2, 3). На цьому візуальному тлі розгортаються діалоги То-Ма-Кі і Сева, чиї художні пошуки у роботі над сценарієм, безперечно, суголосні пошукам режисера-постановника цієї вистави.

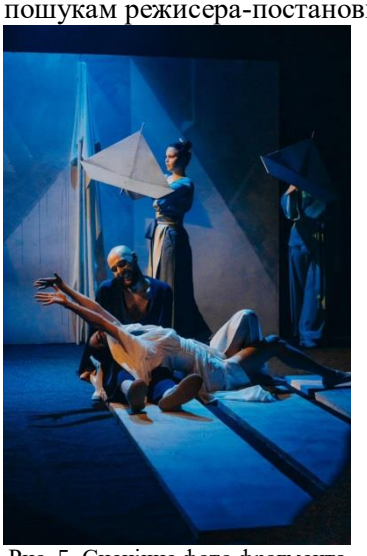


Рис. 5. Сценічне фото фрагмента вистави “Майстер корабля”

Важливим сценічним атрибутом стає величезна рама (рис. 4). Цей умовний екран рухають персонажі по черзі. Задуману як кадр плівки, на яку знімають кінофільм, раму сприймають як світлину, герої якої постійно оживають у спогадах оповідача. Класичні для кіновиробництва команди “Світло, камера, мотор!” і “Стоп! Знято!” у театрі наповнюються особливими семантичними конотаціями. На відміну від кінематографа, театр опановує простір і час по-іншому. Існує умовність, згідно з якою глядач повинен повірити у поведінку акторів на сцені.

Реквізити, декорації і світло зумовлені цитатою із роману – розмовою Сева і То-Ма-Кі, які зустрілися після тривалої розлуки і чия розмова, як буває у подібних випадках, “мало має змісту” – головне чути одне одного: “– Сев, а хороше море, чорт його забери! – Коли б його тільки не змальовували синьою фарбою і красивими епітетами. Обов’язково над ним мусить літати чайка, що квилить-проквиляє, буревісники, що чують бурю, і кораблі з білими лоскутами парусів” [12, с. 64]. Впродовж постановки все освітлення насиченого синього кольору – кольору моря, наче всупереч застереженням головного героя роману (рис. 3). Вистава розпочинається пантомімою. Перед глядачем п’ятеро персонажів охоплені синім світлом, рухи їхнього тіла із піднятими вгору руками подібні до морських водоростей – плавні і хвилеподібні, немов підпорядковані уявному плину води (рис. 2). Це хитання створює атмосферу підводного морського світу. Отже, з перших хвилин вистави режисером заявлено море – і як персонаж, і як місце дії.

Палубою уявного корабля є три дерев’яні білі дошки, що пересуваються сценою (рис. 5, 6). Цей реквізит є багатофункціональним. Дошки слугують то набережною моря, то пляжем, то столом у будинку професора, то стінами директорського кабінету на кінофабриці. Кораблів, крім основного, як і буває на морі, багато. І всі вони, що прикметно, стилізовані під паперові кораблики, які так чи інакше є уособленням майстерності кожного, хто спостерігав за будівництвом Корабля на сцені. Образи чайок також набувають символічного значення. Головна героїня є однією з них, хоча костюми-кімоно почасти уподібнюють до чайок над морем спогадів і решти персонажів.

Прикметною особливістю цієї постановки є, здається, свідома відмова режисера від використання медіатехнологій, які застосовують сучасні театри

для суттєвого розширення діапазону засобів художньої виразності сценічної дії. Інтегрування у виставу відеопроєкцій, цифрових декорацій та інших інтерактивних елементів трансформує сценічний простір, уподібнюючи театральне мистецтво мистецтву кіно. Ідея режисера, на нашу думку, полягала у тому, щоб увиразнити самодостатність мови театру, наголосити на власне театральних засобах створення образів навіть тоді, коли на сцені йдеться про кіно. Подібна режисерська академічність у трактуванні мови театру сприяє налагодженню саме тієї комунікації між акторами та глядачами, яка притаманна кожній театральній постановці й відрізняє театр від кіно.



Рис. 6. Сценічне фото фрагмента вистави "Майстер корабля"

У фіналі вистави у виконанні акторів звучить пісня Девіда Боуї (англ. *David Bowie*) "Five Years", апокаліптична балада 1972 р. Одним із головних сенсів цієї музичної композиції є бажання спонукати людей до переосмислення життєвих цінностей. Таке інтертекстуальне завершення вистави постановники не залишають без коментарів. Актор, що грав Сева, розтлумачує глядачам, чому композиція саме цього виконавця звучить як фінальний акорд. Начебто британський рок-музикант Д. Боуї (1947–2016) є позашлюбним сином Ю. Яновського. Його народження пов'язане із нетривалим закордонним відрядженням українського письменника. Незважаючи на те, що біографічний факт укладено в вуста художнього персонажа, повідомлення приголомшує глядачів. Можливо, подібним рішенням режисер наостанок заявляє "пропущену" сюжетну лінію роману – стосунки То-Ма-Кі із синами. Крім того, можливе й інше пояснення. Такий фінал є своєрідною стилізацією нарису Ю. Яновського "Голлівуд" (1926), одного із п'яти нарисів, надрукованих під однією обкладинкою з "Майстром корабля" видавництва "Vivat". Там читаємо про запевнення одеситів, що всі славетні люди з історії й географії були з Одеси. Начебто тут на березі під кінофабрикою босоніж бігав Чарлі Чаплін і народився Дуглас Фербенкс [12, с. 265–266]. Сенсаційність подібних біографічних фактів так само влучно схарактеризовано Ю. Яновським: "Коли ви довірливо слухатимете, <…> ще й не те почуєте" [12, с. 266]. І для довірливого глядача в кінці вистави так само, як і у фіналі роману, лунає пісня, але тут, у сценічній версії, за вибором режисера. Завдяки такому неординарному відкритому фіналу посилюється цікавість глядача і до особистості Ю. Яновського, і до сценічної версії його твору про тріумф молодості, краси та творчості.

Через півтора місяця після прем'єри В. Єрмоленко став засновником незалежного театру "Open Theater", до трупи якого увійшли передусім колеги-актори, задіяні у виставі "Майстер корабля": "Колись я напишу книгу про те, який підхід треба для кожного з цих людей" [4]. Як бачимо, для молодого режисера джерелом натхнення став не тільки роман однолітка-письменника, а

й його особистість, непрямим свідченням цього є анонсований намір занотувати свій театральний досвід, створити власну книгу спогадів, як це зробив майже сто років тому Ю. Яновський.

Висновки. Вистава "Майстер корабля" сприймається глядачем як самобутня візуально-аудіоальна інтерпретація образів і символів художнього тексту. Зацікавленість режисера-постановника романом зумовлена передусім суголоссям мистецьких пошуків персонажів – людей мистецтва (автора сценарію, художнього редактора, режисера, директора кінофабрики тощо) – із творчими орієнтирами самого режисера. Крім етапів мистецького процесу, увагу у цій постановці акцентовано на внутрішньому світі героїв, їхніх емоціях. Дійові особи є неперсічними творчими особистостями, у сприйнятті світу яких переважає чуттєве та інтуїтивне. Режисерові імпонує возвеличення автором-однолітком молодості як неповторного часу для дружби, кохання та сміливих творчих пошуків. Пропонованою сценічною інтерпретацією повністю передано ідеї літературного першоджерела. Успіх вистави "Майстер корабля" у харківського глядача і запланований гастрольний тур свідчать, що прем'єра ознаменувала початок сценічних інтерпретацій роману Ю. Яновського – своєрідної театральної одіссеї роману про кіно.

Список використаної літератури та джерел

1. Борбунюк В. О. Воєнна прем'єра у прифронтовому місті: Еріх Марія Ремарк на кону Харківського академічного драматичного театру. *Україна та Європа. Культура в глобальних викликах сьогодення.* Київ, 2023. С. 43–48.

2. Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995 / пер. з фр. Київ : KINO-КОЛО, 2005. 464 с.

3. Гуцуляк С. І. "Прекрасний Ю. Я. ": Як подавати / полюбити творчість Юрія Яновського в НУШ. *Наукові записки. Серія : Філологічні науки*. 2024. Вип. 208. С. 128–135.

4. Лобанюк Д. Відійти від заборони. У Харкові працівники державного театру створили незалежну театральну формацію. *Українська правда.* 01.08.2025. URL: https://life.pravda.com.ua/culture/vidiyti-vid-zaboroni-u-harkovi-pracivniki-derzhavnogo-teatru-stvorili-nezalezhnu-teatralnu-formaciyu-309542/.

5. Локтіонов Є. Етюдний метод в сценічному мистецтві: синергетичний дискурс. *Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтвознавство*. 2025. Вип. 27. С. 278–286. URL: https://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/artstudies/article/view/13877/14407.

6. Майстер корабля: до 120-річчя від дня народження Юрія Яновського : біобібліогр. покажчик / Обласна універсальна наукова бібліотека ім. Д. І. Чижевського ; уклад. О. Нельга, Н. Пивовар. Кропивницький, 2022. 93 с.

7. М'ясникова А. Театр Квітки зіграє просто неба виставу за романом Юрія Яновського. *Накипіло.* 14.05.2025. URL: https://nakypilo.ua/novyny/teatr-kvitky-zihraie-prosto-neba-vystavu/.

8. Ніколенко К. "Діалог культур" у романі Ю. Яновського "Майстер корабля". *Філологічні науки*. 2018. № 28. С. 48–55.

9. Претенденти на здобуття премії імені Леся Курбаса у 2026 році. *Державне агентство України з питань мистецтв та мистецької освіти*. 12.01.2026. URL: https://arts.gov.ua.

10. Пуніна О. Кіноконструкція в романі Юрія Яновського “Майстер корабля”. *Слово і час.* 2010. № 11. С. 41–50.

11. Харківський академічний драматичний театр імені Г. Ф. Квітки-Основ’яненка. *Facebook* [офіційна сторінка]. 2026. URL: https://kharkiv-theatre.com.ua.

12. Яновський Ю. Майстер корабля / упоряд., передм., прим. Я. Цимбал. Харків : Віват, 2026. 304 с.

References

1. Borbuniuk, V. O. (2023). Voienna premiera u pryfrontovomu misti: Erikh Mariia Remark na konu Kharkivskoho akademichnoho dramatychnoho teatru [Wartime premiere in a front-line city: Erich Maria Remarque on stage at the Kharkiv Academic Drama Theater]. *Ukraina ta Yevropa. Kultura v hlobalnykh vyklykakh sohodennia,* Kyiv, 43–48 [in Ukrainian].

2. Hoseiko, L. (2005). Istoriia ukrainskoho kinematohrafa. 1896–1995 [History of Ukrainian Cinema. 1896–1995]. Kyiv : KINO-KOLO [in Ukrainian].

3. Hutsuliak, S. I. (2024). “Prekrasnyi Yu. Ya.”: Yak podavaty / poliubyty tvorchist Yuriia Yanovskoho v NUSh [“The Beautiful Yu. Ya.”: How to present/love the work of Yuri Yanovsky at the NUSch]. *Naukovi zapysky. Seriia : Filolohichni nauky*, 208, 128–135 [in Ukrainian].

4. Lobaniuk, D. (2025). Vidiity vid zaborony. U Kharkovi pratsivnyky derzhavnoho teatru stvoryly nezalezhnu teatralnu formatsiiu [Breaking away from the ban. In Kharkiv, state theater employees created an independent theater formation]. *Ukrainska pravda.* 1 August 2025. Retrieved from https://life.pravda.com.ua/culture/vidiyti-vid-zaboroni-u-harkovi-pracivniki-derzhavnogo-teatru-stvorili-nezalezhnu-teatralnu-formaciyu-309542/ (accessed: 26 August 01.08.2025) [in Ukrainian].

5. Loktionov, Ye. (2025). Etiudnyi metod v stsenichnomu mystetstvi: synerhetychnyi dyskurs [Etude method in performing arts: a synergistic discourse]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriia myst-vo*, 27, 278–286. Retrieved from https://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/artstudies/article/view/13877/14407 (accessed: 26 August 2026) [in Ukrainian].

6. Maister korablia: do 120-richchia vid dnia narodzhennia Yuriia Yanovskoho [Master of the ship: to the 120th Anniversary of Yuri Yanovsky’s Birth] : biobibliohraf. pokazhchyk (2022). Kropyvnytskyi [in Ukrainian].

7. Miasnykova, A. (2025). Teatr Kvitky zihraie prosto neba vystavu za romanom Yuriia Yanovskoho [The Kvitka Theater will perform an open-air play based on the novel by Yuri Yanovsky]. *Nakypilo*. 14.05.2025. Retrieved from https://nakypilo.ua/novyny/teatr-kvitky-zihraie-prosto-neba-vystavu/ (accessed: 26 August 2026) [in Ukrainian].

8. Nikolenko, K. (2018). “Dialoh kultur” u romani Yu. Yanovskoho “Maister korablia” [“Dialogue of Cultures” in Y. Yanovsky's novel “Master of the ship”]. *Filolohichni nauky*, 28, 48–55 [in Ukrainian].

9. Pretendenty na zdobuttia premii imeni Lesia Kurbasa u 2026 rotsi (2026) [Candidates for the Les Kurbas Prize in 2026]. *Derzhavne ahentstvo Ukrainy z pytan mystetstv ta mystetskoi osvity*. 12.01.2026 [in Ukrainian].

10. Punina, O. (2010). Kinokonstruktsiia v romani Yuriia Yanovskoho “Maister korablia” [Film construction in Yuri Yanovsky’s novel “Master of the ship”]. *Slovo i chas*, 11, 41–50 [in Ukrainian].

11. Kharkivskyi akademichnyi dramatychnyi teatr imeni H. F. Kvitky-Osnov’yanenka (2026) [H. F. Kvitka-Osnovyanenko Kharkiv Academic Drama Theater] *Facebook* [official page]. Retrieved from https://www.facebook.com/ kharkiv.theater.ua/ (accessed: 26 August 2026) [in Ukrainian].

12. Yanovskyi, Yu. (2026). Maister korablia [The Master of the Ship] / ed., foreword, notes by Ya. Tsymbal. Kharkiv : Vivat [in Ukrainian].

YURII YANOVSKYI'S "THE MASTER OF THE SHIP" ON THE STAGE OF THE H. F. KVITKA-OSNOVIANENKO KHARKIV ACADEMIC DRAMA THEATRE: THE BEGINNING OF THE THEATRICAL ODYSSEY OF A NOVEL ABOUT CINEMA

Valentyna BORBUNIUK

Kharkiv State Academy of Design and Arts,
Department of Intercultural Communication in Creative Industries,
8 Mystetstv Str., Kharkiv, Ukraine, 61002
e-mail: borbuniuk.valentyna@ksada.org

Master of the ship (directed by V. Yermolenko) at the H. F. Kvitka-Osnovianenko Kharkiv Academic Drama Theatre, which premiered on 24 May 2025, represents the first "translation" in the history of Ukrainian culture of Yurii Yanovskyi's novel of the same title into the language of theatre. The production is among the nominees for the Les Kurbas Prize in 2026. The aim of this study is to analyse the specific features of the director's interpretation of the novel and the audience reception of the performance. The research focuses on the transformations that occur when a text is transferred from one artistic-imagistic system to another. In particular, the study examines the following forms of "translation" of the literary work into theatrical language: the abridged script, the poster, scenography, lighting, sound design, mise-en-scène, costumes, and the actors' physical expressivity.

The productions of this theatre – and the staging under analysis provides clear evidence – are characterised by active exploration and experimentation with scenographic solutions. A distinctive feature of the small stage "Portalna Hoholia 8" is the absence of a visually marked boundary between performers and spectators: the auditorium appears to extend the stage space. Plastic, pictorial, and technical means that shape the viewer's perception transform everyone present in the hall into a participant in the action. The director deliberately refrains from using media technologies, thereby asserting the self-sufficiency of theatrical language and foregrounding specifically theatrical means of image making, even when the performance thematises cinema.

Audiences perceive the performance Master of the Ship as an original visual and auditory interpretation of the images and symbols of the literary source. The director's interest in the novel is primarily driven by the consonance between the creative quests of its characters – figures of art (a screenwriter, an artistic editor, a director, a film-studio manager, etc.) – and his own artistic pursuits. Alongside the stages of the artistic process, the production emphasizes the characters' inner worlds and emotional states. The dramatis personae are outstanding creative individuals whose perception of reality is dominated by sensual and intuitive experience. The proposed stage interpretation convincingly conveys the key ideas of the literary source. The success of the play *Master of the ship* among the Kharkiv audience and the planned tour indicate that the premiere marked the beginning of stage interpretations of Y. Yanovsky's novel. The analysis of new theatrical readings is a prospect for further exploration.

Keywords: visual "translation," language of theatre, novel, scenography, artistic and figurative system.

Стаття надійшла до редколегії 05.06.2026 р.
Прийнята до друку 21.10.2026 р.
Опублікована 11.11.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 28. С. 181–194
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 28. P. 181–194

УДК 792.01/.02.027:791.633]"19/20":7.013
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.28.2026.181-194

ЗОЛОТА ПРОПОРЦІЯ (DIVINA PROPORTIONE) І ТЕАТР

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

Досліджено феномен золотої пропорції як одного з найпоширеніших принципів гармонійної організації світу, що простежується у природі, культурі, мистецтві та людській творчості. Вихідним підґрунтям дослідження розгорнуто історично наявне уявлення про єдність макро- і мікрокосму, характерне для провідних релігійних, філософських і наукових традицій людства. Вивчено історію становлення концепції золотої пропорції від античності до сучасності, розглянуто її математичну природу, взаємозв'язок із рядом Фібоначчі та численні приклади проявів у живій природі, архітектурі, образотворчому мистецтві, музиці та інших сферах людської діяльності. Окрему увагу приділено українським дослідженням, присвяченим проблематиці золотого перетину.

Метою роботи є перевірка гіпотези про наявність закономірностей золотої пропорції у структурі театрального твору та сценічної дії. На матеріалі визначних вистав сучасного світового й українського театру проведено аналіз співвідношення між хронометражем сценічного дійства та ключовими вузлами розвитку фабули в аспекті відповідності принципу – divina proportione. *Предметом дослідження* стали видатні постановки Ромео Кастелуччі "Purgatorio", Томаса Остермайєра "Річард III" за В. Шекспіром та вистава "Тев'є-Тевель" Сергія Данченка за твором Шолом-Алейхема.

Наукова новизна розвідок полягає у виявленні та осмисленні композиційних закономірностей, наближених до принципу золотої пропорції, наявних у структурі сучасних театральних постановок. Уперше на конкретному сценічному матеріалі запропоновано методику співвіднесення хронометражу вистави з ключовими фабульно-смисловими вузлами драматичної дії, що дало змогу висунути гіпотезу про існування універсальних архітектонічних принципів організації сценічного твору, здатних впливати на його художню цілісність і сугестивну дієвість.

З'ясовано, що найважливіші сюжетні та смислові переломи зазначених вистав тяжіють до основних і похідних часових позицій золотого поділу. Особливо виразно це простежується у моментах драматичних зламів, кульмінацій, моральних виборів і трансформації персонажів. Виявлені закономірності дають підстави припустити існування універсальних принципів композиційної організації, втілюваних під час вибудови окремого сценічного твору, які можуть реалізовуватися як свідомо, так і інтуїтивно в процесі художньої творчості.

Зроблено *висновок*, що гармонійні пропорції, відомі як divina proportione, можуть бути важливим чинником архітектонічної цілісності драматичного твору та

© Валько Роман, 2026

одним із механізмів його емоційно-психологічного впливу на глядача. Результати дослідження відкривають перспективи подальшого вивчення взаємозв'язку між математичними закономірностями, художньою композицією та процесами естетичного сприйняття, а також практичного застосування набутих розумінь у вишколі майбутніх постановників та їх прийдешній творчій діяльності.

Ключові слова: золота пропорція (divina proportione), театр, режисура, драматургія, історія, композиція, перформативні мистецтва, архітектоніка вистави, Ромео Кастелуччі, Томас Остермайєр, Сергій Данченко.

Актуальність дослідження. Упродовж століть феномен золотого перетину перебуває в центрі уваги філософів, математиків, мистецтвознавців та представників інших галузей знання як один із можливих універсальних принципів гармонійної організації природи, людини й культури. Незважаючи на значну кількість праць, присвячених виявленню золотої пропорції в архітектурі, живописі, музиці, літературі та природних структурах, її функціонування у сфері театрального мистецтва залишається недостатньо дослідженим. Особливо це стосується проблеми архітектоніки сценічного твору, часової організації вистави та взаємозв'язку між фабульною структурою драматичної дії і сприйняттям глядача.

Актуальність роботи зумовлена також потребою пошуку нових конкретних міждисциплінарних підходів до аналізу театрального мистецтва. Вивчення можливого прояву закономірностей золотої пропорції у видатних постановках сучасного світового та українського театру дає змогу по-новому об'єктивно осмислити природу художньої цілісності сценічного твору, механізми його сугестивного впливу на аудиторію та принципи побудови драматичної композиції. Результати такого аналізу становлять інтерес не лише для теорії театру, а й для практики режисури, акторської освіти та підготовки майбутніх постановників.

Метою статті є перевірка гіпотези про наявність закономірностей золотої пропорції у структурі театрального твору та сценічної дії. На матеріалі визначних вистав сучасного світового й українського театру здійснено аналіз співвідношення між хронометражем сценічного дійства та основними вузлами розвитку фабули в аспекті відповідності принципу divina proportione.

Методологія дослідження ґрунтується на міждисциплінарному поєднанні історико-культурного, порівняльного, структурно-функціонального та мистецтвознавчого методів. Провідним інструментом є структурно-хронометричний аналіз, що передбачає співвіднесення загальної тривалості вистави з основними та похідними пропорціями золотого ряду й подальше зіставлення отриманих часових позицій із основними фабульно-смисловими вузлами драматичної дії.

Наукова новизна дослідження полягає у виявленні та обґрунтуванні композиційних закономірностей, наближених до принципу золотої пропорції, у структурі театральних постановок та вперше запропонованій методиці співвіднесення хронометражу вистави з основними фабульно-смисловими вузлами драматичної дії. На матеріалі постановок Ромео Кастелуччі, Томаса Остермайєра та Сергія Данченка з'ясовано, що найважливіші сюжетні й

смислові переломи, пов'язані з кульмінаціями, драматичними зламами, моральним вибором і трансформаціями персонажів, тяжіють до основних і похідних часових позицій золотого поділу. Це дало підстави висунути гіпотезу про існування універсальних архітектонічних принципів організації сценічного твору, які можуть реалізовуватися як свідомо, так і інтуїтивно та впливати на художню цілісність і сугестивну дієвість театрального мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Споконвіку людина ставила перед собою питання про сенс буття. І оскільки таке питання зринало, то починалися й пошуки певних закономірностей у навколишньому світі, які б вказували на отой сенс. Бо якщо світ є непрогнозованим хаосом, то марно шукати в ньому будь-який смисл. Одним із перших кроків на цьому шляху шукань були роздуми про те, як внутрішній світ людини пов'язаний із зовнішнім, чи об'єднує їх спільна основа, спільний алгоритм або вселенський закон. Такі постійні зусилля засвідчили відомі слова Іммануїла Канта з "Критики практичного розуму": "Дві речі наповнюють дух щоразу новим і дедалі сильнішим подивом та благоговінням, чим частіше і триваліше ми над ними замислюємося: зоряне небо наді мною і моральний закон у мені" [6, с. 214]. У цьому твердженні філософ визнав глибокий зв'язок між зовнішнім космічним порядком і внутрішнім моральним законом людини, які однаковою мірою викликають подив і благоговіння.

Таке відчуття єдності та цілісності очевидне уже у світобаченні древніх. Святе Письмо так проголошує його відомими словами: "Створімо людину за образом Нашим, за подобою Нашою. <…> І сотворив Бог людину на Свій образ" [2, Бут. 1:26–27], визнаючи зв'язок внутрішнього закону людини і вселенських закономірностей. З філософського погляду можна сказати, що у багатьох великих цивілізаціях простежується спільна інтуїція, згідно з якою людина не є випадковою частинкою світу, а несе в собі щось споріднене з найвищим принципом буття – Богом, Логосом, Брахманом, Дао, космічним укладом тощо. Зокрема, у конфуціанстві людину розглядають як істоту, здатну реалізувати Небесний порядок (Тянь) у собі та суспільстві: отож між космічним, земним і моральним порядком існує глибокий зв'язок. В ісламі людину не називають образом Бога в біблійному сенсі, оскільки Аллах є абсолютно трансцендентним, проте, згідно з Кораном, Бог "вдихнув у нього (людину. – *авт.*) від Свого духу" [7, 15:29; 38:72]. Особливо близькою такому інтегральному світобаченню є концепція Упанішад в індуїзмі, оскільки, згідно з ученням Чхандог'я-упанішади (15, 6.8–16), Атман і Брахман – внутрішня сутність людини і вселенська сутність буття – перебувають у глибинній єдності; отже, тут ідеться не лише про образ Бога, а про причетність людини до самої божественної основи буття. Подібну ідею бачимо і в стоїцизмі, де вважалося, що в людині є "іскра" Логосу – всесвітнього розумного начала. У таких прикладах вбачаємо результати метафізичного споглядання цілісності та єдності буття. Проте передчуття й усвідомлення такої вселенської гармонії проявляються не лише у релігійних і філософських ученнях. Вони відображаються і в практичній діяльності людини, у високих творах мистецтва, а згодом – у теоретичних трактатах та наукових концепціях. Одним із

найяскравіших прикладів реалізації такого прагнення віднайти універсальний принцип порядку та гармонії є вчення про золотий перетин.

Людина, пізнаючи світ, намагалася пізнати себе в ньому, а пізнаючи себе – пізнавала світ. І саме на перетині цих процесів несподівано з'являлися спільні закономірності та універсальні збіги. Одним із найяскравіших виявів таких закономірностей став золотий перетин, відомий також як золота або божественна пропорція divina proportione.

Золотий перетин – це такий поділ відрізка, тривалості на дві нерівні частини, за якого весь відрізок належить до більшої частини, як більша частина – до меншої. Математично це співвідношення виражається числом φ:

$$\varphi = c/b = b/a \approx 1{,}6180339887...$$ [4], *(Додаток А)*.

Традиція пов'язує початок використання такого пропорційного поділу з піфагорійською школою, що існувала понад 2500 років тому. Перший відомий письмовий опис золотого перетину міститься в "Началах" Евкліда (III ст. до н. е.). Водночас є усі підстави вважати, що уявлення про золоту пропорцію були відомі ще раніше. Упродовж тривалого часу після античності ці знання частково були втрачені, а середньовічні європейські вчені ознайомилися з ними переважно уже через арабські переклади "Начал".

Новий імпульс дослідженню гармонійних пропорцій надала праця італійського математика Леонардо Пізанського, більш відомого як Фібоначчі. У 1202 році він опублікував книгу "Liber abaci", у якій розглянув математичну модель розмноження кроликів. У результаті було отримано послідовність чисел 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144 і т. д., де кожне наступне число дорівнює сумі двох попередніх. Ця послідовність отримала назву ряду Фібоначчі. Особливістю цього числового ряду є те, що, парадоксально, відношення кожного наступного числа до попереднього дедалі більше наближається до числа золотого перетину φ.

Чому ж людство так зосередилося на цих числових співвідношеннях? А тому, що спостерегло їх довкола у світі, дослідники спостерегли їх там, звідки віяло красою і гармонією, а потім побачили їх у творіннях рук людських та мистецтві.

Отже, уже на початку епохи Відродження, у зв'язку зі зростанням потреб архітектури та театрального мистецтва загалом, інтерес до золотого перетину помножився гранично. Так у 1509 р. випускник славетного на той час Болонського університету, францисканський чернець і математик Лука Пачолі, наснажений своїм другом, генієм і вченим Леонардо да Вінчі, видає книгу під заголовком "Про божественну пропорцію", після чого зацікавлення цим розумінням поширилося по всій Європі.

У чому ж унікальність цього числа? Звідки походить це поняття і що зумовлює його важливість?

Уже згаданий Лука Пачолі стверджував: "Стародавні, беручи до уваги досконалу будову людського тіла, створювали всі свої споруди, а особливо храми, відповідно до цих пропорцій" [9, с. 45]. Отже, мірилом гармонії та досконалості, відображених у цій пропорції, вважалося саме людське тіло? І дійсно, переконані, що низка співвідношень людського організму наближається до золотого перетину. Найчастіше звертають увагу на співвідношення зросту

людини до відстані від пупка до стоп і т.д., а також на співвідношення окремих сегментів руки, фаланг пальців, елементів обличчя тощо [4], *(Додаток А)*.

Проте така зосередженість на довершеності тіла не була виявом пихи чи марнославства Homo sapiens, а стала результатом усвідомлення того, що будова людського організму підпорядковується тим же закономірностям і пропорціям, які лежать в основі природи та світобудови загалом.

Адже розташування листків на стеблі багатьох рослин, зерниста будова кошиків соняшника, розміщення лусок у соснових шишках, спіральна побудова мушель, структура деяких суцвіть та плодів, а також морфологічні пропорції тварин приховано містять у собі ті самі співвідношення. Прояви золотого перетину дослідники знаходять також не лише у живій природі, а й у макросвіті. Спіралеподібні форми галактик, туманностей, ураганів і циклонів часто нагадують логарифмічну спіраль, геометрія якої пов'язана із золотим перетином. Хоча не всі такі приклади мають строгі наукові підтвердження, вони свідчать про поширеність гармонійних пропорцій і у великомасштабних структурах природи та Всесвіту.

Саме тому золотий перетин здавна філософськи розглядався як один із проявів універсального закону гармонії, що поєднує людину, природу та навколишній світ в єдину систему пропорційних взаємозв'язків. Може через те ця пропорція поіменована Божественною, адже вона відображає не тільки матеріальний порядок речей, а набагато глибший Закон організації світу.

Тож зрозуміло, чому у своїй життєдіяльності людська цивілізація, підсвідомо, чи уже свідомо, реалізовувала себе у парадигмі пропорцій і співвідношень, іманентно наявних у природі та людині. Забракне місця, щоб проаналізувати весь спектр шедеврів архітектури, живопису, музики, літератури й створеного людиною предметного світу, у яких дослідники вбачають прояви золотого перетину, або похідних пропорцій золотого ряду (Ієрархія цих золотих поділів така: I рівень – 61,8 %/38,2 %; II рівень – 76,4 %/23,6 %; III рівень – 85,4 %/14,6 % і т. д.).

Античний світ, епоха Відродження були вершинами мистецького розвою через те, мабуть, що великі творці підґрунтям своїх художніх втілень мали цю усвідомлену закономірність. І навіть в наші часи XX–XXI ст., коли, здавалося б, уже усі канони порушено і нічого незапереченого не існує, принцип золотого перетину незримо переважає навіть у найсміливіших мистецьких та наукових проявах, що свідомо виходять за межі усталених правил. Це можна пояснити тим, що такі співвідношення глибоко вкорінені у світі, природі, культурі та самому людському єстві.

Від піфагорійського переконання, що числові закономірності становлять основу світобудови [11], до ейнштейнівської мрії про єдину теорію поля [10] простежується наскрізна ідея європейської культури: переконання, що за складністю Всесвіту прихований простий і прекрасний лад. Золотий перетин став одним із найвиразніших символів такої гармонії, тоді як пошук загальної теорії поля – виявом прагнення науково її осягнути. Можливо, невгасний інтерес до золотого перетину та наполегливі спроби побудови загальної теорії поля є різними проявами одного й того самого прагнення

людського розуму – відкрити універсальний код гармонії, що поєднує красу, природу і фундаментальні закони Всесвіту і буття.

Існує чимало мистецтвознавчих і наукових досліджень, присвячених виявленню "золотих" співвідношень у творах архітектури, живопису, скульптури, літератури, музики та інших сферах культури впродовж століть. Давні й модерні мислителі по-різному інтерпретували феномен золотого перетину, однак незмінно підкреслювали його універсальність і неперехідну цінність. В українському науковому та культурному просторі цю проблематику зображено порівняно невеликою кількістю досліджень. Серед українських учених, які зверталися до феномену золотого перетину, варто назвати Олега Боднара, автора праці "Золотий переріз і неевклідова геометрія в науці та мистецтві" [3], у якій пропорційну гармонію розглянуто як універсальний принцип організації простору. Значний внесок у розроблення математичних аспектів цієї проблеми зробив Микола Мурач [8], який досліджував можливості застосування алгебри золотої пропорції в освіті та природничих науках. Оригінальний напрям сформувала Лариса Азарова [1], поширивши концепцію золотої пропорції на структуру української мови та словотворення. У галузі архітектури та містобудування ідеї гармонійного пропорціонування розвивалися також у працях Надії Шебек [12] та інших дослідників. Цікавими в цьому контексті є дослідження музичних аспектів означеної проблематики, наведені у працях Тетяни Каблової [5].

Щодо театральної справи та режисерського ремесла відповідних досліджень практично немає. Відтак буде цікавим звернутися до найкращих зразків сучасного світового та українського сценічного мистецтва, аби з'ясувати, чи виявляються досліджувані "золоті" закономірності й у цій царині, чи структурування та архітектоніка драматичного твору ґрунтуються на подібних засадах. Важливо також з'ясувати, чи мають такі пропорційні співвідношення аналогічний універсальний ефект й у площині психології глядацького сприйняття.

Отож проаналізуємо в цьому аспекті значимі твори театральної штуки: унікальну виставу Ромео Кастелуччі "Чистилище" ("Purgatorio", 2008) з трилогії за безсмертною поемою Данте Аліг'єрі; спектакль Томаса Остермайєра за "Річардом ІІІ" Вільяма Шекспіра (2018) та поставу Сергія Данченка "Тев'є-Тевель" (1989) із Богданом Ступкою у заголовній ролі. Перші дві роботи розглянемо з погляду відповідності основних та додаткових пропорцій "золотого ряду" наріжним віхам розгортання фабули. Третю виставу, найбільш близьку українському глядачеві, розберемо уже детальніше, зосередившись на суголосності її подієвої структури з тими ж принципами divina proporzione.

Отож "Purgatorio" Ромео Кастелуччі [13] – випукло показовий твір як щодо змісту, так і щодо форми. Він відверто, але без дидактизму, порушує складні контроверсійні, навіть девіативні особистісні та суспільні проблеми, актуальні як для сучасності, так і для вічних вимірів людського буття, продовжуючи модерну мистецьку традицію деконструкції видимої оболонки реальності. Не будемо тут розшифровувати багатошарові його сенси, бо предметом уваги є інше. Проте найбільше вражає таке: наскільки майстерно та

деконструкція, декодування та аналітика втілені через взаємодію та зіткнення двох ніби протилежних театральних систем. З одного боку, перша частина постави – це театр традиційний, майже психологічно-реалістичний; з іншого – друга складова – надсучасне сценічне дійство, насичене елементами авангарду, сюрреалізму, експресіонізму, перформативних практик та новітньої візуальної естетики.

Тепер щодо "золотого перетину". Тут проаналізовано загальнодоступну відеоверсію вистави, яка без титрів триває приблизно одну годину одинадцять хвилин (71 хвилину). Проведемо аналіз "навиворіт" – не від спектаклю до його відповідності принципу пропорційності, а, навпаки, визначимо, яким подіям у ньому відповідають часові точки "золотого поділу". Шляхом простих підрахунків отримуємо дві позиції: 1) 0,38 х 71 = 27 хв 07 с; 2) 0,62 х 71 = 43 хв 53 с. Додавши до цих часових маркерів по 30 с (оскільки саме дійство після титрів починається з 30 с), знаходимо, що в безпосередній близькості до першого з них розпочинається один із найтрагічніших епізодів вистави, пов'язаний з інцестуальним насильством ("Де мій капелюх?"), тоді як другий збігається з кульмінаційною сценою "прощення-примирення" хлопчика з батьком-монстром. Саме після неї починається перехід усієї сценічної структури від однієї із зазначених естетично-стилістичних модальностей до іншої, від одного способу театрального існування до іншого. Таким чином, визначальні вузли фабули тяжіють до позицій золотого поділу.

Якщо ж вирахувати й інші похідні пропорції золотого ряду, то виявляється, що і вони, з незначними відхиленнями, корелюють із важливими подієвими віхами сценічної дії. Це дає підстави говорити про наявність у виставі вузлів композиційних закономірностей, близьких до принципу divina proportione, незалежно від того, чи були вони результатом свідомого розрахунку, чи проявом художньої інтуїції.

Не менш показовим прикладом є вистава Томаса Остермайєра "Річард ІІІ" [14] за трагедією Вільяма Шекспіра. У цій постановці режисер пропонує сучасне прочитання класичного твору, виводячи на перший план не історичний колорит епохи Війни троянд, а механізми народження й функціонування диктаторської влади. Образ Річарда у виконанні Ларса Айдінгера постає одночасно трагічним і гротескним: герой безперервно взаємодіє з публікою, руйнує межу між сценою та залом, перетворюючи політичне насильство на своєрідний театральний перформанс.

Для аналізу використано загальнодоступну відеоверсію вистави тривалістю близько 157 хв. Якщо застосувати до цього хронометражу основні пропорції золотого поділу, то часові точки 38,2 та 61,8 % припадають, відповідно, приблизно на 59-ту та 97-му хвилини сценічної дії.

Характерно, що саме поблизу першої точки відбувається якісний перелом у розвитку образу головного героя. До цього моменту Річард послідовно усуває своїх конкурентів, демонструючи блискучу здатність маніпулювати людьми та обставинами. Водночас у цій зоні його індивідуальна боротьба за владу починає переростати у відкритий механізм політичного терору, який уже виходить за межі особистих амбіцій. Так на 53 хв

відбувається вбивство Кларенса, а на 68 – смерть короля Едварда. Скриньку Пандори вбивств та смертей відкрито.

Друга точка золотого поділу збігається з періодом максимальної концентрації влади в руках Річарда. Вона накладається на першу появу образно-візуального мотиву буквального "їдла-пожирання" під час вакханалії вбивств. Надалі цей мотив розгортається через білу маску того їдла, розтерту по обличчю Річарда, ніби візуалізуючи самопожирання героя. Досягнувши вершини свого сходження, герой фактично втрачає зовнішніх супротивників і вступає у конфлікт із самим собою. Відтак структура спектаклю розгортається за логікою, характерною для багатьох трагічних творів: успіх стає початком руйнації, водночас вершина могутності є початком падіння.

Показово, що й тут інші вузлові події вистави тяжіють до похідних пропорцій золотого ряду. Унаслідок цього композиція набуває внутрішньої рівноваги, незважаючи на навмисну естетичну хаотизацію сценічного простору, характерну для режисерської поетики Остермайєра. Подібно до того як у "Purgatorio" Кастелуччі найважливіші смислові вузли концентруються біля точок гармонійного поділу, так і в "Річарді ІІІ" етапи сходження, апогею та краху влади несподівано відповідають закономірностям золотої пропорції. Це дає підстави припустити, що принципи гармонійної організації можуть бути навіть у тих художніх системах, які зовні декларують руйнування класичного порядку та традиційної естетики.

Тепер звернімося до українського досвіду, а саме до знаменитої вистави Київського театру ім. І. Франка, поставленої за твором єврейського генія Шолома-Алейхема "Тев'є-Тевель", чудовим дуетом митців – режисером Сергієм Данченком та сценографом Данилом Лідером, із Богданом Ступкою в заголовній ролі [10]. Як у досконало структурованій літературній першооснові, так і в її сценічному втіленні також переважають закономірності, що є предметом сьогоднішньої уваги. Знову варто зазначити: оскільки вони глибинно закорінені у людському єстві, то у життєвій і творчій діяльності проявляються позасвідомо. Ніхто ж не стоїть із мірилом, аби чітко дотримуватися певних пропорцій. Вони виринають "самі", мимоволі й органічно, коли людська особистість, а особливо митець, резонуючи із загальним Смислом та Законом, глибинно реалізує себе життєво, творчо і сенсовно. Однак саме тому вкрай цікаво "відскановувати" "віддзеркалені" вселенські співвідношення гармонії у вже зреалізованих творах.

Отож "Тев'є-Тевель"... Спершу проаналізуємо подієвий ряд, аби визначити головні смислові осердя драматичного дійства. Виокремлюючи найголовніше, доходимо до, здавалося б, такої ніби простої схеми, у якій зовсім не абстрактною висхідною конфліктною лінією є одвічне прагнення споконвіку гнаної єврейської спільноти, зображеної тут родиною Тев'є та односельцями, укоренитися на землі (у цьому випадку українській).

Першими кроком у виставі на цьому шляху є: 1) одруження старшої дочки Цейтл з коханим бідним кравцем Мотлом після її відмови виходити заміж за хоча багатого, але старого і нелюбого нареченого Лейзера-Волфа. Цьому прагненню та спробам "прижитися" у цьому світі грубо, агресивно та

ірраціонально протистоїть наступна подія; 2) брутальний єврейський погром, влаштований чорносотенною зграєю "патріотів" саме під час весілля.

Однак вітальна сила цієї "здорової" родини знову стверджується в подальших любовних історіях доньок; 3) Голди, яка закохується в студента-революціонера Перчика й після його арешту їде за ним до Сибіру, та Хави, яка, побравшись з християнином, – українцем Федьком – 4) прийняла православ'я, чим вщент порушила непохитні релігійні традиції сім'ї.

Саме цим, можна сказати відступництвом, було вчинено в душі батька і середовищі спільноти своєрідний "духовний погром", який був емоційною кульмінацією випробувань голови єврейської родини.

Наступним життєвим ствердженням родини стало (5) народження онуки – первістка Цейтл і Мотла, хоча ця радість і була затьмарена смертю бабуні – дружини Тев'є, яка заповіла і залишила спадкоємиці своє ім'я.

Останньою (6) подією стає вигнання єврейської спільноти з обжитих місць. Парадоксально, однак саме це лихо об'єднало у співчутті довкола неї всіх односельців – українців, християн і навіть родину охрещеної, але уже прощеної дочки Хави. Схематично цей втілений у виставі подієвий ряд, який дещо відрізняється від поданого у літературній першооснові, матиме такий вигляд, як зображено у схемі.

У цій же схемі узгоджено головні фабульні моменти із хронометражем вистави, беручи до розгляду наявну в соціальних мережах відеоверсію спектаклю [10]. Якщо виключити із загальної тривалості запису всі титри та телевізійні додатки, то чистий час сценічної дії становить приблизно три години (180 хв). Отже, фабульна схема, паралельно зіставлена з тривалістю вистави, матиме зазначений на схемі вигляд.

Відтак знову спостерігається виразний збіг головних подієвих вузлів вистави з основними та похідними точками пропорцій "золотого перетину", що свідчить про органічну гармонійність сценічної версії драматургічної структури. Причому перекомпонована послідовність певних подій у виставі має вищий ступінь відповідності принципу золотого перетину, ніж структура літературного першоджерела. Так смерть Голди та народження онуки, з'єднані у часі, відбувалися уже після духовної драми сім'ї через зречення Хавою батьківської віри.

Варто зазначити, що окремі події вистави розгортаються не одномоментно, а мають певну часову протяжність, локалізуючись довкола основних і похідних маркерів золотого поділу. Наприклад, сюжетна лінія, пов'язана з одруженням старшої дочки Тев'є, починається у сцені, де Менахем пропонує сватання Лейзера-Волфа, і тяжіє до похідної точки золотого ряду 0,146…, яка відповідає приблизно 26 хв 30 с сценічної дії. Подальший розвиток цієї історії приводить до згоди Тев'є на цей шлюб, що припадає на основну позицію золотого поділу 0,382… (приблизно 68 хв вистави). Утім, лінія завершується вже весіллям закоханих Цейтл і Мотла, яке триває до наступної головної точки золотого ряду 0,618… (близько 111 хв сценічної дії), де святкову атмосферу раптово руйнує катастрофа єврейського погрому. Отже, кульмінація свята та драматичний злам цієї фабульної лінії збігаються з черговою часовою позицією золотого поділу. Таких прикладів можна навести

чимало. Причому цікаво спостерігати, що основним зламам сценічної дії, локалізованим поблизу основних та похідних пунктах золотого поділу, контрастно передують яскраві музично-пластичні епізоди.

Крім інших чинників: безсумнівно, акторської гри, візуального, пластичного й звукового ряду, художньої сили літературної основи тощо, – саме така подієво-часова архітектонічна синхронізація значною мірою забезпечувала той потужний сугестивний вплив дійства на глядачів упродовж десятиліть. Підґрунтям такої досконалості, звісно, стали талант митців-постановників, багаторічний професійний досвід, освіченість і винятково розвинене естетично-композиційне чуття. Усе це, поєднане з дотриманням гармонійного структурного співвідношення, мало особливий психоемоційний ефект.

Висновки. Проведене дослідження дало змогу розглянути феномен золотого перетину не лише як математичну або естетичну категорію, а як можливий універсальний принцип організації художньої форми. Аналіз історичних, філософських та культурних уявлень про золоту пропорцію засвідчив її особливе місце серед концепцій, що пов'язують закономірності природного світу, людської свідомості та творчої діяльності. Простежено, що ідея гармонійних пропорцій у різних формах супроводжує розвиток людської культури від античності до сучасності.

Дослідження сценічних творів Ромео Кастелуччі "Purgatorio", Томаса Остермайєра "Річард III" та Сергія Данченка "Тев'є-Тевель" виявило тяжіння головних фабульно-смислових вузлів до основних і похідних часових позицій золотого поділу. Найвиразніше це проявляється у моментах кульмінацій, драматичних переломів, морального вибору персонажів та переходу від однієї стадії розвитку сценічної дії до іншої. Отримані результати дають підстави припустити існування архітектонічних закономірностей організації сценічного часу, наближених до принципу divina proportione, знання яких дає спосіб вибудовувати оптимальну драматичну композицію.

Завдяки запропонованій методиці структурно-хронометричного аналізу відкрито можливості для подальшого дослідження театральних творів різних епох, жанрів та естетичних напрямів. Водночас результати роботи дають змогу висунути гіпотезу, що гармонійні пропорції можуть бути одним із чинників художньої цілісності вистави та її сугестивного впливу на глядача. Перспективним напрямом подальших студій є розширення кола аналізованих постановок, уточнення критеріїв визначення головних композиційних вузлів та практичне використання отриманих результатів у театральній педагогіці, режисурі й сценічному проєктуванні.

Список використаної літератури та джерел

1. Азарова Л. Є. Складні слова в українській мові: структура, семантика, концепція "золотої" пропорції : монографія. Вінниця : УНІВЕРСУМ–Вінниця, 2000. 222 с.

2. Біблія, або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту / пер. Івана Огієнка. Київ : Українське Біблійне Товариство, 2007. 1376 с.

3. Боднар О. Я. Золотий переріз і неевклідова геометрія в науці та мистецтві : монографія. Львів : НВФ "Українські технології", 2005. 198 с.

4. Золотий переріз. URL: https://naurok.com.ua/zolotiy-pereriz-vischiy-proyav-strukturno-y-funkcionalno-doskonalosti-cilogo-i-yogo-chastin-u-mistectvi-nauci-tehniku-y-prirodi-333013.html (дата звернення: 25.08.2026).

5. Каблова Т. Б. Золотий перетин як композиційний принцип трансмірності в музичній культурі : монографія. Київ : НАКККіМ, 2015. 161 с.

6. Кант І. Критика практичного розуму / пер. з нім. І. Бурковський ; наук. ред. А. Єрмоленко. Київ : Юніверс, 2004. 256 с.

7. Коран : переклад смислів українською мовою / пер. з араб. М. Якубовича. Київ : Духовне управління мусульман України "УММА", 2017. 608 с.

8. Мурач М. М. Алгебра золотої пропорції в застосуваннях : навч. посібник. Чернігів : Черніг. держ. пед. ун-т ім. Т. Г. Шевченка, 1999. 116 с.

9. Пачолі Л. Про Божественну пропорцію (De Divina Proportione). Київ : SBA Print, 2026. 128 с.

10. Тев'є-Тевель (дивись український театр). YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=pCQUO1oakNU (дата звернення: 05.08.2026).

11. УСЕ (Універсальний словник-енциклопедія). URL: https://558. slovaronline.com (дата звернення: 19.08.2026).

12. Шебек Н. М. Гармонізація планувального розвитку міста : монографія. Київ : Основа, 2008. 216 с.

13. Romeo Castellucci – Purgatorio. Bilibili. URL: https://www.bilibili.com/ video/BV1uh411C76D/ (дата звернення: 05.08.2026).

14. Thomas Ostermeier – Richard III. URL: https://marquee.tv/videos/schaubuhne-richardiii (дата звернення: 019.08.2026).

15. The Principal Upanishads / transl. and ed. by S. Radhakrishnan. London : George Allen & Unwin, 1953. 958 p.

References

1. Azarova, L. Ye. (2000). Skladni slova v ukrainskii movi: struktura, semantyka, kontseptsiia "zolotoi" proportsii : monohrafiia. Vinnytsia : UNIVERSUM–Vinnytsia [in Ukrainian].

2. Bibliia, abo Knyhy Sviatoho Pysma Staroho y Novoho Zapovitu. (2007) / per. Ivana Ohiienka. Kyiv : Ukrainske Bibliine Tovarystvo [in Ukrainian].

3. Bodnar O. Ya. (2005). Zolotyi pereriz i neevklidova heometriia v nautsi ta mystetstvi : monohrafiia. Lviv : NVF "Ukrainski tekhnolohii" [in Ukrainian].

4. Zolotyi pereriz. Retrieved from https://naurok.com.ua/zolotiy-pereriz-vischiy-proyav-strukturno-y-funkcionalno-doskonalosti-cilogo-i-yogo-chastin-u-mistectvi-nauci-tehniku-y-prirodi-333013.html (data zvernennia: 25.08.2026) [in Ukrainian].

5. Kablova T. B. (2015). Zolotyi peretyn yak kompozytsiinyi pryntsyp transmirnosti v muzychnii kulturi : monohrafiia. Kyiv : NAKKKiM [in Ukrainian].

6. Kant, I. (2004). Krytyka praktychnoho rozumu / per. z nim. I. Burkovskyi ; nauk. red. A. Yermolenko. Kyiv : Yunivers [in Ukrainian].

7. Koran : pereklad smysliv ukrainskoiu movoiu. (2017) / per. z arab. M. Yakubovycha. Kyiv : Dukhovne upravlinnia musulman Ukrainy "UMMA" [in Ukrainian].

8. Murach, M. M. (1999). Alhebra zolotoi proportsii v zastosuvanniakh : navch. posibnyk. Chernihiv : Chernih. derzh. ped. un-t im. T. H. Shevchenka [in Ukrainian].

9. Pacholi, L. (2026). Pro Bozhestvennu proportsiiu (De Divina Proportione). Kyiv : SBA Print [in Ukrainian].

10. Tevie-Tevel (dyvys ukrainskyi teatr). YouTube. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=pCQUO1oakNU (data zvernennia: 05.08.2026).
11. USE (Universalnyi slovnyk-entsyklopediia). Retrieved from https://558.slovaronline.com (data zvernennia: 19.08.2026) [in Ukrainian].
12. Shebek, N. M. (2008). Harmonizatsiia planuvalnoho rozvytku mista : monohrafiia. Kyiv : Osnova [in Ukrainian].
13. Romeo Castellucci – Purgatorio. Bilibili. Retrieved from https://www.bilibili.com/video/BV1uh411C76D/ (data zvernennia: 05.08.2026).
14. Thomas Ostermeier – Richard III. Retrieved from https://marquee.tv/videos/schaubuhne-richardiii (data zvernennia: 019.08.2026).
15. The Principal Upanishads. (1953) / transl. and ed. by S. Radhakrishnan. London : George Allen & Unwin [in English].

THE GOLDEN RATIO (DIVINA PROPORTIONE) AND THE THEATRE

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 investigates the phenomenon of the golden ratio as one of the most widespread principles of the harmonious organization of the world, manifested in nature, culture, art, and human creativity. The conceptual foundation of the study is rooted in the historically established idea of the unity of the macrocosm and microcosm, characteristic of the major religious, philosophical, and scientific traditions of humankind. The paper traces the development of the concept of the golden ratio from Antiquity to the present day, examining its mathematical nature, its relationship with the Fibonacci sequence, and numerous examples of its manifestation in living nature, architecture, visual arts, music, and other spheres of human activity. Particular attention is devoted to Ukrainian scholarship addressing the problematics of the golden ratio.

The purpose of the study is to test the hypothesis that patterns corresponding to the golden ratio may be found in the structure of theatrical works and stage action. Drawing on outstanding productions of contemporary world and Ukrainian theatre, the article analyzes the relationship between the duration of a performance and the key dramaturgical turning points of the plot in terms of their correspondence to the principle of divina proportione. The objects of analysis are Romeo Castellucci's Purgatorio, Thomas Ostermeier's Richard III based on William Shakespeare's play, and Serhii Danchenko's production of Tevye-Tewel based on the work of Sholem Aleichem.

The scientific novelty of the research lies in identifying and substantiating compositional regularities approximating the principle of the golden ratio in the structure of contemporary theatrical productions. For the first time, a methodology is proposed for correlating the running time of a performance with the key plot-semantic nodes of dramatic

action. This approach makes it possible to formulate the hypothesis that universal architectonic principles govern the organization of stage works and may influence their artistic integrity and suggestive effectiveness.

The analysis reveals that the most significant narrative and semantic turning points in the examined performances tend to correspond to the principal and derivative temporal positions of the golden ratio. This tendency is especially evident in moments of dramatic rupture, climax, moral choice, and character transformation. The identified patterns provide grounds for assuming the existence of universal principles of compositional organization in theatrical works that may be realized both consciously and intuitively in the process of artistic creation.

The study concludes that the harmonious proportions known as divina proportione may constitute an important factor in the architectonic integrity of dramatic works and one of the mechanisms underlying their emotional and psychological impact on audiences. The findings open prospects for further exploration of the relationship between mathematical regularities, artistic composition, and processes of aesthetic perception, as well as for the practical application of these insights in the training of future theatre directors and in their subsequent creative activity.

Keywords: golden ratio-divina proportione, theater, directing, dramaturgy, history, composition, performative arts, performance architecture, Romeo Castellucci, Thomas Ostermeier, Serhiy Danchenko.

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

Додаток А

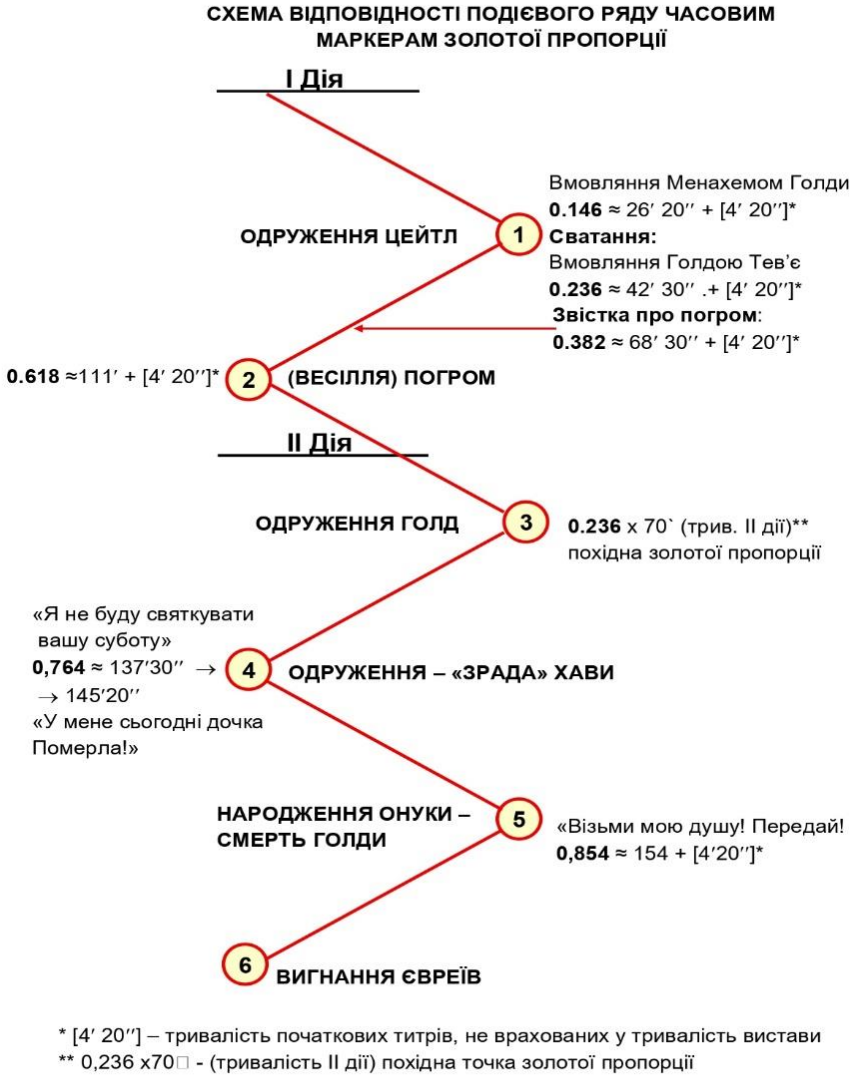


Схема відповідності подієвого ряду часовим маркерам

Джерело: скринінг вебсторінки [4].

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 28. С. 195–207
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 28. P. 195–207

УДК 821.161.2-21.09"189"І.Франко.091=030.134.2"16":792.21.02](091)
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.28.2026.195-207

В ЕПІЦЕНТРІ “ДРАМ ЧУЖОЯЗИЧНИХ”: ІСТОРІЯ НАПИСАННЯ ТА ПОСТАНОВКИ НА СЦЕНІ ФРАНКОВОЇ ВІЛЬНОЇ ПЕРЕРОБКИ “ВІЙТ ЗАЛАМЕЙСЬКИЙ”

Христина ВОРОК

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8131-5124
Інститут Івана Франка НАНУ,
відділ франкознавства,
вул. Драгоманова, 18, Львів, Україна, 79005
e-mail: xrystynka@ukr.net

Іван Франко є автором понад десяти драм, проте лише одну з них він переробив з “чужоязичної” літератури – “Саламейський алькальд” (ісп. “*El alcalde de Zalamea*”) Кальдерона де ла Барки, використовуючи при цьому не іспанський оригінал, а німецький віршований переклад. “Війт Заламейський” письменник написав приблизно у лютому–березні 1894 р. зумисне, щоб поповнити репертуар театру “Руська бесіда”. За життя автора твір не опубліковано. Іван Франко вніс низку змін у Кальдеронову драму честі “Саламейський алькальд”, завдяки чому український варіант вийшов динамічнішим і сценічно цікавішим. У статті докладно розглянуто історію написання твору та його прижиттєвих театральних постановок, кореляцію Франкового сюжету з текстом Кальдерона. Із листування письменника бачимо труднощі, з якими він стикнувся в цей період життя (передусім матеріальні), мотивацію до розробки власних сюжетів та запозичення з іноземної літератури. Проаналізовано зміни, які вніс Франко, пишучи українською “Війта Заламейського” та адаптуючи до української сцени.

На основі листування Франка та повідомлень у пресі виявлено реакцію тогочасного глядача на постановку, обставини та причини, що були перешкодою для успіху “Війта Заламейського”. У відгуках на спектакль хоч і йшлося про його актуальність та важливість, однак вказано й на недоліки постановки на сцені, які полягали передусім у поганій режисурі, грі акторів. Мета статті – проаналізувати особливості написання та перекладу драми “чужоязичної”, а також її актуальність для тогочасної сцени. Дослідження виконано на основі низки традиційних та міждисциплінарних методів (порівняльний, типологічний, аналітичний, синтетичний). Наукова новизна полягає у комплексному дослідженні зазначеної проблематики, впровадженні у науковий обіг раніше непублікованих матеріалів, маловідомих досліджень. Студія має практичне значення для істориків театру та франкознавців.

Ключові слова: драма, переробка, сюжет, постановка, сцена, вистава, театр “Руська бесіда”.

Постановка проблеми. Драматургія Івана Франка досі є недостатньо опрацьованою частиною його спадщини як з літературознавчого, так і

© Ворок Христина, 2026

сценографічного погляду. Розвідки радянського періоду про п'єси письменника потребують значного переосмислення і доопрацювання. "Театр – то школа життя, підойма національності та розсадник цивілізації, спосіб облагородження чуття" [16, т. 28, с. 279–280] – стверджував Франко у статті "Наш театр" (1892), вважаючи його найефективнішим засобом для пробудження національної свідомості. Перші свої драми польською мовою "Югурта" (1873) та німецькою "Ромуль і Рем" (1873), а також "Три князі на один престол" (1874) та "Славой і Хрудош" (1875) Франко написав під час навчання у Дрогобицькій гімназії. "Три князі на один престол" – його дебютна драма, яку було інсценовано, але без успіху. Згодом було написано "Послідній крейцар" (1879), "Рябину" (1886), "Учитель", "Сон князя Святослава" (обидві – 1894), "Кам'яна душа", "Будка ч. 27" (обидві – 1895) та ін. Найбільший успіх на сценах українського театру мала драма "Украдене щастя" (1891). Вільна переробка з драми честі Кальдерона де ла Барки "Війт Заламейський" має свою специфіку, адже письменник її осучаснив і надав національного колориту. Цю драму Івана Франка від наступних спроб перекласти українською твори Кальдерона відділяє майже 100 років. М. Лукаш переклав лише фрагменти із "Саламейського алькальда" і монолог Сехізмундо з 1-ої дії драми "Життя – це сон". Іван Франко лишається єдиним в українській літературі перекладачем "Саламейського алькальда"; цю драму й досі успішно ставлять на сценах Іспанії.

Мета статті – висвітлення історії написання та прижиттєвих постановок на сцені драми "Війт Заламейський" Івана Франка, а також окреслення великого значення, якого надавав драматург популяризації як європейських класичних зразків, так і своєї національної культури. Головними **завданнями** статті є: з'ясувати обставини створення драми, простежити історію сценічного втілення, проаналізувати зміни, які вніс письменник у твір, розглянути критичну рецепцію п'єси у тогочасній пресі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Хоча творчість Івана Франка перебувала в межах уваги значної кількості науковців, драматургія досі залишається малодослідженою. Якщо не зважати на деякі розвідки радянського періоду (Білоштана Я., Борщаговського О., Кирчіва Р., Пархоменка М.), які характеризуються ідеологічним трактуванням творів письменника, то сьогодні можна виокремити лише такі ґрунтовні монографії, як: Працьовитий В. Національна самобутність драматургії Івана Франка (Львів : Вид. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. 192 с.); Козлов Р. Хронотопіка Франкових драм: теорія, практика, інтерпретація : монографія (Кривий Ріг : Вид. дім, 2012. 352 с.). Однак автори цих досліджень не приділяють уваги драмі "Війт Заламейський". Першим дослідником, який звернув увагу на цей твір і вперше його опублікував, був М. Возняк [2]. Саме він акцентував на проблематиці тексту: "Зберігаючи увесь кістяк дії драми Кальдерона з її випадковими розв'язками, Франко звернув особливу увагу на її моральну проповідь, ведучи систематично переробку до того, щоб наддністрянський селянин відчув свою людську гідність і всіма силами захищав свою честь і права перед польською шляхтою і панами, перед австрійськими урядовцями й військом" [2, с. 152]. Я. Кравець

аналізував “Війта Заламейського” у фокусі іспанської літератури [11], а Уляна Рой вперше у франкознавстві досліджувала постановку цієї п’єси [20].

Виклад основного матеріалу. У передмові до збірки “Поеми” (1899) Франко пояснював значення перекладів з чужих літератур: “<…> передача чужомовної поезії, поезії різних віків і народів рідною мовою збагачує душу цілої нації, присвоюючи їй такі форми і вирази чуття, яких вона не мала досі, будуючи золотий міст зрозуміння і спочування між нами і далекими людьми, давніми поколіннями” [16, т. 5, с. 7]. Культурно-просвітницьку роль перекладів Франко розумів дуже добре, а постать Кальдерона ставив в один ряд із такими видатними європейськими письменниками, як Шекспір, Данте [16, т. 29, с. 119], Рабле [16, т. 53, с. 604]. У статті “«Тополя» Т. Шевченка” (лютий–березень 1890) Франко виділяв сюжети творів “Divina Commedia” Данте, “драми Шекспіра і Кальдерона, романи Сервантеса і Тірсо де Моліна, новели Боккачо і Чосера”, кістяк яких та “майже всі складові елементи взяті ще зовсім наївно з традиції, усної чи писаної, а в котрих, проте, з елементарною незрівняною силою пробивається також могуча індивідуальність авторів” [16, т. 28, с. 77–78]. Нижче дослідник порівняв Кальдерона до Данте в італійській літературі, до Шекспіра – в англійській, до Шевченка – в українській як письменника, в чиїх творах “елемент традиційний і щодо змісту і щодо форми ще дуже сильний і замітний”, а поруч з тим наявна його “могуча, світла індивідуальність” [16, т. 28, с. 78]. 1891 р. у передмові до “Порадника для читачів” він критикував “стан студій на університеті Львівськім”, зазначаючи, що він “низький та общипаний”, адже студент “може пройти весь університет, заниматися спеціально літературою, а не чути навіть імен Данта, Шекспіра, Кальдерона та Рабле” [17, т. 53, с. 603–604]. 1894 р. у статті “Доповіді Міріама”, говорячи про роль символу в поезії, Іван Франко поряд із Шекспіром та Данте велетом назвав і Кальдерона. 1895 р. у праці “Варлаам і Йоасаф. Старохристиянський духовний роман і його літературна історія” письменник також звернувся то творчості іспанського драматурга, зазначивши, що в “драмі Лопе де Веги «Barlan y Josapha» Джекобс бачить одне з джерел знаменитої драми «Життя – то сон» (написаної 1636 р.) [одна з найвідоміших п’єс Кальдерона. Повний переклад українською у 2000 р. зробив М. Литвинець. – *Х. В.*]” [16, т. 30, с. 459]. Згодом (орієнтовно 1895–1899) у незакінченій статті “Поезія XIX віку і її головні представники” у другому розділі Франко писав про переклади німецької поезії, інформуючи читача, що “Грімм перекладає деякі драми Кальдерона” [16, т. 31, с. 505]. Про джерела сюжету іншої драми Кальдерона дослідник згадував 1902 р. у праці “Святий Климент у Корсуні (причинок до історії старохристиянської легенди)”: “Сей цикл легенд, де головними моментами являються: змагання до надлюдського знання й надлюдської сили, союз із демоном, пізнання його безсильності і поворот до Бога, сплодив у середніх віках купу легенд про чарівників та чорнокнижників, що запродували свою душу чортові (огляд тих легенд див. Kiessewetter, Faust in der Geschichte und Tradition, Leipzig, 1893, с. 107–150), а також кілька творів високої поетичної стійності, що зробились тривким набутком світової літератури. Один із сих творів, се драма іспанця Кальдерона «El Mago prodigioso» («Волхв-чудотворець») [«Чудодійний маг», п’єса 1637 р. – *Х. В.*],

що була майстерною драматичною переробкою легенди про Кипріяна" [16, т. 34, с. 114–115]. Як бачимо, Франко завжди ставив Кальдерона в один ряд із іншими видатними письменниками, а аналізовану п'єсу високо оцінював, називаючи "славною". У примітці, долученій до видання свого перекладу "Пригоди Дон Кіхота" Сервантеса, Франко так пояснював ім'я Педро Креспо: "герой славної драми Кальдерона «Війт Заламейський», переробленої мною також на нашу мову і кілька разів виставлюваної на сцені" [16, т. 4, с. 172].

Влітку 1894 р. у Львові мав відбутися найбільший ярмарок в Королівстві Галичини та Володимирії (пол. *Królestwo Galicji i Lodomerii*) – Крайова виставка (пол. *Wystawa Krajowa we Lwowie*) з метою демонстрації культурних та цивілізаційних здобутків. Зумисне для виступів театру "Руська бесіда" планували побудувати літній театр-павільйон. Це була сприятлива можливість показати польській та австрійській аудиторії професійний театр на належному артистичному рівні, збагачений світовими класичними та оригінальними місцевими творами. Знаючи про потреби руського театру в поповненні репертуару на 1894 рік та перебуваючи в матеріальній скруті, про що свідчить, зокрема, наведений нижче лист до Михайла Павлика від 13 січня 1894 р., Франко в епістолі до виділу товариства "Руська бесіда" від 6 грудня 1893 р. запропонував свої послуги як письменника. Він зобов'язувався до травня 1894 р. написати для театру "три оригінальні штуки, з котрих кожна заповнить цілий вечір, а три переробки – з класичних авторів драматичних інших народів" [16, т. 49, с. 438]. Серед "Драм чужоязичних", які він "взявся б приладити для нашої сцени (не перекласти, а переробити!)", були: 4. "«Війт Заламейський», драма в 5 діях Кальдерона де ла Барки, в котрій виставлений чудесний тип селянина. 5. «Фуенте Овехуна», драма в 5 діях Лопе де Вега, де показані панщизняні надужиття і бунт селян проти них. 6. «Віндзорські куми», комедія в 5 діях Шекспіра" [16, т. 49, с. 438–439]. За "виготовлення тих штук", що вимагало "великої праці і вільної голови", письменник прохав гонорар: "за оригінальну штуку по 150, а за переробку по 50 гульд[енів]" [16, т. 49, с. 439]. У листі він також просив про якнайшвидше ухвалення відповідного рішення, щоб братися до роботи, "лишивши все інше на боці" [16, т. 49, с. 439]. Вже 13 січня 1894 р. Франко повідомив М. Павлика у листі: "Щодо грошей, я Вас тепер нудити не буду, бо на якийсь час ми забезпечені. Я зробив контракт з «Руською бесідою» на достарчення трьох драм оригінальних і трьох переробок до мая" [16, т. 49, с. 448].

З листа до Михайла Драгоманова від 11–19 березня 1894 р. відомо, що Франко "скінчив переробку Кальдеронового «Alcalde de Zalamea»" [16, т. 49, с. 473]. Водночас письменник хвилювався, чи "пустить його поліція та цензура польська", але якби вони все схвалили, то він мав би "повну сатисфакцію за дві оригінальні штуки" ("Рябину" та "Учителя"), "хоч плата за переробку мізерна – 50 гульд[енів]" [16, т. 49, с. 473]. Дата написання на підставі згадок про п'єсу у листах Франка – приблизно лютий–березень 1894 р.

Іспанський оригінал, написаний віршами під назвою “Alcalde de Zalamea” – “Саламейський алькальд”[1], – датується орієнтовно 1642–1645 рр., а вперше його було опубліковано 1651 р. Цікаво, що цю драму честі, поширену в іспанській драматургії XVI–XVII ст., Педро Кальдерон де ла Барка переробив із однойменної п’єси Лопе де Веги і вніс “чимало змін в образи, композицію, сюжет, створивши цілком оригінальний твір, який відносять до шедеврів іспанської драматургії” [3, с. 18]. За твердженням Лариси Мороз, Лопе запозичив “сюжетну основу з новели Мазуччо”, де “за зневаження честі помщається дворянин” [14, с. 548]. Іспанські драматурги Кальдерон та Лопе де Вега зробили головним героєм алькальда, якого підтримують селяни, а Франко пішов іншим шляхом: в нього це “простий хлоп” [16, т. 24, с. 180]. Події у драмі Кальдерона відбуваються 1581 р. в Саламеї[2] під час переїзду короля Філіпа II в супроводі війська до Португалії, де мала відбутися його коронація. Головним у сюжеті є випадок із зґвалтуванням дівчини, доньки місцевого селянина, що досить часто траплялося в той час у процесі військових походів. На основі цього сюжету Кальдерон вийшов за його вузькі рамки та акцентував “увагу передусім на соціально-етичному аспекті проблеми”, розглядаючи “її з позицій релігійно-християнських цінностей” [3, с. 19].

Для написання своєї драми Франко використав як зразок не іспанський оригінал, а посередник – німецький віршований переклад. У бібліотеці письменника під № 56 зберігається повний німецькомовний текст “Саламейського алькальда” Йоганна Фрідріха Ґріса: Der Richter von Zalamea: Schauspiel von Don Pedro Calderon de la Barca / Überseltzt von J. D. Gries. Halle a. d. S.: Druck und Verlag von Otto Hendel, [s. a]. 84 s. [1, с. 45]. Упорядник дав примітку: “Фронт. і тит. арк. поплямовані; нижн. форз. пошкоджено” [1].

Основна відмінність від оригіналу полягає в тому, що Франко переробив твір прозою. Ймовірно, це зумовлено тим, що театр кінця XIX ст. майже відмовився від віршованих форм і був значно динамічнішим. Прозова версія є більш жвавою і реалістичною (життєподібною), ніж барокова поетична. А ще драму Кальдерона потрібно було адаптувати до галицької публіки, щоб вона звучала по-новому і мала свій західноукраїнський історичний та національний колорит. Колізії, характери, ідейне спрямування драми Кальдерона давали чудовий матеріал для переробки та постановки її на сцені. Франко цю проблему вирішив у такий спосіб, що вніс композиційні зміни, залишивши естетичне начало оригіналу, соціальне звучання, кальдеронівську манеру ліпити характери. У переробці письменник передусім уникнув непотрібної архаїзації, намагаючись “якнайменше розсівати увагу читача, концентруючи її на головній течії аргументації” [16, т. 31, с. 47].

18 січня 1909 р. у листі до редактора видавництва “Herders konversations lexixon” Франко пояснював свій інтерес до переробок світової літератури: “«Нахил до популяризації в [18]90 рр. привів до того, що я робив популярні поетичні переробки з європейських і східних поетичних творів, а саме: «Лиса

[1] Алькальд – міський голова, старшина громади в іспано- та португаломовних країнах.

[2] Імовірно, йдеться про муніципалітет в Іспанії Саламеа-ла-Реаль (ісп. *Zalamea la Real*), розташований на відстані 400 км на південний захід від Мадрида.

Микити» – на підставі старофранцузької поеми про Ренара, «Абу-Касимових капців», де коротку арабську казку переробив в широку поему, «Дон-Кіхота» Сервантеса, де я обробив віршами низку пригод першої частини та кінець другого тому і, нарешті, переробив другу східну казку з «Тисячі й одного дня» – «Коваля Басіма» також в чималу гумористичну поему. Ці переробки зустрінуті були великими похвалами <…>" [16, т. 50, с. 364]. Драму Кальдерона він переробив ще й з метою збагатити сценічний репертуар товариства "Руська бесіда".

У науковій розвідці "Каменярі. Український текст і польський переклад. Дещо про штуку перекладання" (1912) Іван Франко аргументував свої думки про повноцінний художній переспів, який би відтворював оригінал в органічній єдності його форми і змісту, зазначаючи, що це естетичний і культурний чинник, який дає "можність широким народним масам знайомитися з творами й працями людського духу" [16, т. 39, с. 7]. Однак "абсолютного" "перекладу без будь-яких втрат не буває (через істотні відмінності між двома мовами, між історичним досвідом двох літератур, які вступають у взаємодію)" [10, с. 32]. До того ж, іншомовний твір завжди має відбиток індивідуальності перекладача – його темпераменту, інтересів, рівня мистецької майстерності. Письменники вдаються до переспіву й тоді, коли, "високо оцінюючи оригінальний твір, у чомусь не погоджуються з автором" [10, с. 59]. Тож перекладні твори часто вирізняються національним колоритом та авторською самобутністю. Процес переробки у сучасному літературознавстві пов'язаний насамперед "із вченням про перетворення, що передбачає зображення звичайного, відомого, усталеного як незвичайного, невідомого" [12, с. 162]. Драматургові, що "займається переробкою, необхідно засвоїти «матеріальну цінність» (Брехт) попереднього тв[ору]. В процесі її засвоєння вся сюжетно-образна структура твору зазнає істотних змін, а на базі «матеріальної цінності» (теми, образу, мотиву) виникає нове драматичне полотно, зовні подібне, але внутрішньо відмінне від літературного прообразу" [12]. Саме так трапилося і з Франковим твором.

Кореляція Франкового сюжету з драмою Кальдерона. На думку М. Возняка, щоб "показати, як вільно переробляв Іван Франко текст драми Кальдерона, треба було б написати роботу, яка б розміром перевищила саму переробку. Від початку до кінця драми письменник вільно переробляв її, керуючись вимогами тодішнього стану української сцени в Наддністрянщині та її глядачів" [2, с. 150]. Однак такі переробки були звичними для світової літератури. Ба більше, за Возняком, нема "оригінального Кальдерона, бо з його драмами було те ж саме, що з драмами Шекспіра: друкували їх без відома автора, а фальшиві видання ставали основою для інших, бо поет, випустивши раз рукопис із своїх рук, не дбав про дальшу долю свого твору" [2]. Загалом Франко дотримувався змісту Кальдеронової драми, не змінивши місця і часу дії, залишив імена усіх персонажів. Єдиним персонажем, якому письменник змінив ім'я, був Juan (Івась), син Педро Креспо.

Увівши у свою драму дві додаткові дії, Іван Франко зробив "текст твору динамічнішим, придатнішим для сценічного втілення, доступнішим глядачеві" [11, с. 217]. При цьому він надав сучасного звучання драмі Кальдерона, яка не

втратила свого історичного і національного колориту. Автор "вирішив ці проблеми за допомогою переважно композиційних змін, при дбайливому збереженні кальдеронівської манери ліпити характери, соціального звучання і естетичних засад оригіналу" [18, с. 49]. Письменник у своїй переробці вилучив й окремі репліки персонажів. Так, Іван Франко викреслив частину псевдофілософського діалогу дона Мендо і Нуньйо про походження дворянина та свою здатність при народженні впливати на вибір соціального статусу. Це не лише спростило роботу акторові, а й звільнило глядачів від сприйняття другорядного й малозмістовного діалогу. Також письменник зробив ще одну купюру, забравши зі своєї переробки спостереження та роздуми дона Креспо про школу фехтування. Іван Франко, мабуть, гадав, що такі міркування були б нецікаві галицькій аудиторії. Замість 27-ми рядків монологу капітана, де він розмірковує про свою пристрасть до Ізабелли (у польському перекладі – 3 сцена, 2 день), тут є тільки три речення (9 ява). Також письменник вилучає монолог Ізабелли про її викрадення та зустріч із братом, який міг би втомити глядача, і перетворює його на діалоги героїні з капітаном та братом. У такий спосіб ця кримінальна історія увиразнюється, чого немає в оригіналі та перекладах. Письменник хоч і дотримувався основних подій "Саламейського алькальда", проте надав йому іншого колориту.

Історія прижиттєвих театральних постановок. У березні 1894 р. Іван Франко надіслав п'єсу до дирекції театру "Руська бесіда". Про долю інших запланованих драм невідомо; ймовірно, їх не було перекладено [16, т. 49, с. 438–439]. А вже через декілька днів, 22 березня, у листі до Агатангела Кримського письменник скаржився на проблеми з цензурою та оплатою своєї праці: "Я зладив дві штуки оригінальні [йдеться про драми «Рябина» та «Учитель». – *Х. В.*]. За першу заплатили, та цензура поліційна її заборонила. Тоді "Бесіда" відкинула й сама другу і не платить і за третю (переробку Кальдеронового «Заламейського війта»)" [16, т. 49, с. 482]. Втім, через деякий час Іван Франко все ж отримав гонорар у "Руській бесіді" за цей драматичний твір. Про це свідчить збережена квитанція від 28 травня 1894 р. [15, с. 85]. Згодом цензура пішла на поступки і в пресі опубліковано анонс: "Również wystawiony będzie w tłumaczeniu, a raczej w przeróbce I. Franki, znakomity dramat Kalderona «Wójt Zalamejski», który przed kilkoma laty z wielkiem powodzeniem dawany był na scenie burgu wiedeńskiego [Деталей про цю виставу невідомо. Ймовірно, що Франко, перебуваючи у Відні від жовтня 1892 р. до липня 1893 р., коли складав у місцевому університеті докторат, переглядав цю виставу. – *Х. В.*] w przeróbce Wilbrandta" ("Чудову драму Кальдерона «Війт Заламейський», яка кілька років тому з великим успіхом йшла на сцені Віденської ратуші у переробці Вільбрандта, буде виконано також у перекладі, точніше у переробці І. Франка". – Переклад *Х. В.*) [21]. Очевидно, ця замітка належить Франкові. Однак у червні трупа театру не приїхала до Львова, оскільки "пп. Лопатинські[3] відійшли та артистам треба впровадитися на їхні ролі" [4]. Зі слів дописувача, добре, що так сталося, "бо

[3] Філомена та Лев Лопатинські – українські актори театру "Руська бесіда".

сезон виставковий як не дописався купцям і промисловцям у Львові (котрі загалом нарікають на застой інтересів), так і не дописав [мається на увазі, що не пощастило. – *Х. В.*] і театрам та концертам. По великих надіях – розчарованє" [4].

На початку червня 1894 р. трупа "Руської бесіди" закінчила свої вистави у Калуші, і газета "Діло" повідомила, що театр переїжджає до Станіслава, та назвала в театральному репертуарі дві оригінальні драми "Рябина" та "Учитель" і переробку "Війт Заламейський" Івана Франка. У повідомленні часопису "Зоря" також йшлося про цю драму у рубриці "Нові твори" [9]. У грудні 1894 р. у Львові відбулися загальні збори товариства "Руська бесіда", де виступав письменник. Звітуючи про діяльність театру у Львові, театральний оглядач Іларій Огоновський зазначав, що "д-р Іван Франко збогатив в короткім часі репертуар нашого театру чотирма оригінальними творами і одною переробкою твору Кальдерона" [5]. Він наголосив, що "відділ" вдячний драматургові за розширення сценічного репертуару і що його переробку з Кальдерона "Війт Заламейський" готуватимуть для сцени 1895 р. Іван Франко, виступаючи на цих зборах, зазначив, що "видно працю цілої трупи і єсть запорука розвитку", "видно поступ" [5]. Також під час цього зібрання серед десяти п'єс, що готували до постановки на сцені, виокремили Франкові драми "Війт Заламейський" і "Сон князя Святослава" [5]. Тому аж через рік після готової переробки п'єсу ввели до репертуару театру.

27 листопада 1895 р. "Діло" сповістило про приїзд театру "Руської Бесіди" до Львова з 12-ма виставами [6]. Спектаклі відбувалися в залі "Клубу поштового" в готелі "Жорж". Першою виставою для постановки призначили драму Кальдерона, в переробці Івана Франка, "Війт Заламейський", в 5 актах і 7 відслонах, зі співами. Про це йшлося у тій же замітці, у якій наголошено, що вистава йде "по раз перший". Анонс інформував про усіх акторів, які гратимуть у виставі, і зазначено, що режисер – Степан Янович (Степан Пилипович Курбас). Прем'єра відбулася 30 листопада 1895 р. У газеті "Kurjer Lwowski" опубліковано анонімну рецензію на прем'єру "Teatr ruski", яку приписують Іванові Франкові [22, с. 5]. У ній зазначено також, що одну з "першорядних ролей" Ізабелли, доньки Креспа, зіграла "панна Слободівна [йдеться про Крушельницьку Марію, 1876–1935, дівоче прізвище Слобода, актриса, письменниця, громадська діячка, дружина Антіна Крушельницького. – *Х. В.*]", і її грі "закинути можна" "певну штивість і шаблоновість" [22, с. 5]. Найімовірніше, що актриса врахувала усі зауваження, бо вже у Золочеві наступного театрального сезону (7 березня 1896 р.) анонімний рецензент у повідомленні "Про гостину руского театру въ Золочевѣ" інформував, що "ролю Ізабелі відіграла з житєм п[ан]на М. Слободівна" [8, с. 2].

Однак перед прем'єрою вистави у Львові відбувся її попередній показ за межами великого міста. У листі від 4 жовтня 1895 р. Андрій Чайковський писав до Івана Франка з Бережан: "Руський театр, що теперки тут пробуває, виставив досі Ваші три штуки: «Украдене щастя», «Учителя» і «Кам'яну душу» та «Війта Заламейского», хоча і *се можна вважати роботою оригінальною без взгляду на його іспанський корінь* [курсив наш. – *Х. В.*]" [19, с. 51]. А. Чайковський дає і свої поради письменнику щодо драми, вказуючи на

важливість цієї теми: “«Війт Заламейський» мав би стократно більшу вартість, аби лише публика зрозуміла інтенцію автора: показати, що перед войском і для войска всьо уступити мусить що усі привілєґії і полехчі для них, а ми misera contribuens plebs* [простий люд, що лише дещицею докладається до загальної справи. – *Х. В.*] маємо на них робити і заєдно слухати, що они «обороняють отечество» (хоча вже тілько літ ніхто ані на них, ані на отечество ні разу не стрілив) і наражають своє житє за нас, мізерних скотів, і за тоє не значить у них ні характер, ні чеснота, ні наука, бо лише мундір робить чоловіка характерним, честним, ученим” [19, с. 52]. Однак, на його думку, аудиторія не готова розпізнати в постановці натяки та зіставлення з українською дійсністю: “От коби всі могли вгадати гадку автора заламейського війта, тогді би була заслуга цьої штуки. Та дивне диво. Річ дієся сотки літ вспять, дієся в деспотичній Іспанії, де донедавна гостювала інквізиція (знесена либонь в другій половині нашого віку), а тодішня бута [пихатість. – *Х. В.*], привілеї, зарозумілість військова майже така сама, як у нас в конституційній Австрії при кінці дев’ятнадцятого віку! О! ми дуже поступили, до нас в науку, ми навчим, почому сіль і хліб почим!..

Однак коли би наша публіка справді була така дотепна і хотіла порівняти тамтой вік з нашим, тоді і цензура була б дотепніша і не позволила би тої штуки представляти” [19, с. 52]. Ймовірно, на цей лист Іван Франко не відповів через обмаль часу, бо вже у наступній епістолі писав, що крутився “як зерно під жорновим каменем” і не мав “часу дихнути” [16, т. 50, с. 56].

Про ще один з попередніх показів п’єси довідуємося із листа Костя Підвисоцького до Івана Франка. У листі з Коломиї від 9 листопада 1895 р. він пише про поспішність у підготовці до вистави, що негативно впливало на постановку. Того дня, 7 листопада, за його словами, пані Підвисоцькій невдало видалили зуба і вона не змогла вийти на сцену у запланованій виставі “Вихованець”, яку терміново потрібно було замінити іншою. Саме трупа вимагала поставити “Війта Заламейського”. К. Підвисоцький “з шумом і криком около 11” погодився на це. У листі він називав причини, чому був проти цього рішення: “«Війт», остільки ефектовна, і з тенденцією доброю, штука, що відповідна рекляма і анонси, а з другої сторони проготованє конєчне; і сукцес [успіх. – *Х. В.*] моральний і касовий певний лиш тоді, так як виставлена в Галичині вперше. На жаль, кілька афішів розклеєних по 1 год[ині] пополудни того не змогли зробити… Штука при пустих лавках відогралась суковато, розумієсь, і з промахами. Однак присутним дуже сподобалось, та все ж не зробила такого ефекту, який їй належиться.

Я грав війта, 13 арку[шів] ролі. Прошу увійти в моє положенє, чи піднявся-б хто другий: до 3 г[одини] робити пробу, та відтак вдома слабші місця бодай доповнювати, а від 7–11 години виступати?” [13, с. 306, 307]. Відповіді Франка на листи Підвисоцького не збереглися.

А вже у грудні 1895 р., приїхавши до Львова на показову першу, тобто найважливішу виставу, театр вибрав “Війта Заламейського”. У газетах “Діло” та “Kurjer Lwowski” з’явилися змістовні й критичні відгуки на цю постановку, адже вона була першою в репертуарі гастролей театру. У рецензіях на спектакль йшлося передусім про його актуальність та важливість. У відзиві

“Руско-народный театръ” газети “Діло” зазначалося: “Якими селяне повинні бути – отсе головна основа штуки; повинні мати почутє своєї гідности і боронити своєї чести і прав всіма силами” [7, с. 3]. Критики також по-різному оцінювали майстерність гри акторів, оскільки були кращі та гірші “хвилі”. Важливим недоліком постановки було те, що герої не знали напам’ять тексту. Позитивно відмічено гру Костя Підвисоцького, який виконував головну роль Педро Креспо, та Степана Яновича в ролі генерала Лопе де Фігероа. Один із рецензентів висновував, що “щодо всіх перших ролей мусимо вказати на брак глибокого вистудіювання і деяку похапливість, навіть коли йдеться про вербальне вивчення ролей” [21, с. 6]. Найбільше критики викликала гра Лева Лопатинського, “котрий, виконуючи роль капітана, майже ніде не вийшов поза акторський шаблон старої дати [ймовірно, йшлося про традиційне виконання ролі героя-коханця. – *Х. В.*]” [21, с. 6]. Жіночі ролі зазнали осуду, адже гру Марії Слободівни (у постановці – Ізабелла) назвали штивною та шаблонною, повністю декламаційною, а Марії Фіцнерівні (Чіспа-маркітантка) приписали “шаржування” ролі [7, с. 3].

Критикували також режисуру, вказуючи на її недоліки, які пояснювали слабкістю трупи: “Żal, że trupa teatralna ruska nie posiada ani ilościowo ani jakościowo sił, któreby mogły sprostać trudnemu zadaniu odegrania tego dramatu. Dość powiedzieć, że sceny masowe (pochód żołnierzy, zbiegowisko chłopów itd.) markowane bywają zazwyczaj przez 3–4 postacie, że kostjumy, dekoracje i sztafaż pozostawiają dużo do życzenia [шкода, що трупа руського театру не має ні кількісних, ні якісних сил, щоб впоратися з важким завданням постановки цієї п’єси. Досить сказати, що масові сцени (похід війська, збори селян і т. д. зазвичай зображуються 3–4 персонажами), і хотілось би кращих костюмів, декорацій та масових сцен. Переклад мій. – *Х. В.*]” [21, с. 6]. Однак, “попри все, драма справила добре враження” [21]. У рецензії, що вийшла днем раніше у “Ділі”, йшлося про те, що “режисерія заслуговує на повну догану; ми бачили на сцені базарові куферочки [дерев’яна скриня, в якій зберігають цінні речі. – *Х. В.*] для представлення багажу офіцерського в 17-ім віці; трьох паробків для представленія ради громадської, що засуджує на смерть, і много інших таких промахів” [7, с. 3].

Возняк М. зазначав, що такі відгуки були, мабуть, “не без інформації самого Франка”, оскільки в них ішлося про різноманітні зміни (скорочення, переробки), а про це міг знати лише сам автор [2, с. 152]. Так, у рецензії зазначено, що переробка “полягала на деяких скороченнях у монологах і діалогах, на такому угрупованні сцен, що з кільканадцятьох відслон іспанської драми виникло 5 актів у 7 відслонах, далі на переробленні величезного оповідання Ізабелли, яке займає декілька листів друку, на сценічний образ, якого немає в оригіналі, а, нарешті, на передачі римованого 8-складового вірша оригіналу – українською прозою” [22]. Крім того, автор рецензії, переглянувши виставу, стверджував, що “ця переробка надається добре для української сцени й архитвір Кальдерона виглядає на сцені як образ нашої теперішньої дійсності, піднесений на одну скалю над рівень повсякденності й овіяний блиском безсмертної поезії” [22]. Позитивні рецензії у пресі засвідчують прихильне

ставлення критиків до постановки та сучасне й близьке до тогочасної дійсності звучання іспанської драми.

Висновки. “Війт Заламейський” – Франкова переробка, що порушує питання про моральний вибір, боротьбу з людськими слабкостями і прагнення до справедливості. Внісши низку змін у Кальдеронову драму честі “Саламейський алькальд”, Іван Франко створив сценічно адаптований український варіант, що вийшов динамічнішим і сценічно цікавішим. Попри всі труднощі та коротке сценічне життя, вистава «Війт Заламейський» все ж була представлена публіці, на відміну від таких перекладів, як “Венеціанський купець” В. Шекспіра (1892) та “Цар Едип” Софокла (1894). Перший взагалі не поставили на сцені, а другий був інсценізований у режисурі Леся Курбаса у Молодому театрі у Києві лише 1918 р., після смерті Івана Франка. До того ж у пресі з’явилися театрознавчі огляди, які привертали увагу до творчості Івана Франка і свідчили про зацікавлення театральним життям Галичини.

Список використаної літератури та джерел

1. Бібліотека Івана Франка. Науковий опис : у 4-х т. Т. 1. Київ : Критика, 2010. 624 с.
2. Возняк М. Франкова переробка драми Кальдерона / Іван Франко. Статті і матеріали : зб. другий. Львів : Вид-во ЛДУ, 1949. С. 149–152;
3. Девдюк І. Бароко. Класицизм. Просвітництво. Зарубіжна література XVII–XVIII ст. : навч. посібник. Івано-Франківськ : Видавець Кушнір Г. М., 2021. 180 с.
4. Діло. № 182. 1894.
5. Діло. № 285. 22.XII.1895.
6. Діло. № 263. 27.XI.1895.
7. Діло. № 260. 20.XI.1895.
8. Діло. № 51. 5.III.1896.
9. Зоря. № 6. 15(27).03.1894.
10. Коптілов В. Теорія і практика перекладу. Київ : Вища школа, 1982.
11. Кравець Я. Іван Франко та іспанська література. *Українське літературознавство*. Львів, 2011. Вип. 74. С. 211–221.
12. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці : Золоті литаври, 2001.
13. Листи Костя Підвисоцького до Івана Франка. *Науковий вісник Музею Івана Франка у Львові*. Львів : Ліга-Прес, 2008. Вип. 8. С. 293–309.
14. Мороз Л. Від античної класики до модернізму: з роздумів над поетикою Франкової драматургії : матеріали Міжнар. наук. конгресу, присвяч. 150-річчю від дня народження Івана Франка (Львів, 27 вересня–1 жовтня 2006 року). Львів : Вид. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2008.
15. Мороз М. Автографи Івана Франка у Львівських архівах та бібліотеках. *Архіви України*. 1966. № 3.
16. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. Київ : Наук. думка, 1976–1986.
17. Франко І. Додаткові томи до зібрання творів : у 50 т. Т. 53 : Літературознавчі, фольклористичні, етнографічні та публіцистичні праці 1876–1895. Київ : Наук. думка, 2008.
18. Харитонов В. Іван Франко та іспанське Відродження. *Радянське літературознавство.* 1970. № 12. С. 43–51.

19. Чайковський А. Спогади. Листи. Дослідження : у 3 т. Т. 2. Львів, 2002. 468 с.

20. Рой У. До історії постановки драми "Війт Заламейський" на сцені українського народного театру товариства "Руська бесіда" (переробка Івана Франка з п'єси Педро Кальдерона *Саламейський алькальд*). Pomiędzy. Між. Между. Between. Zwishchen. Entre. Polonistyczno-Ukrainoznawcze Studia Naukowe. Wrocław, 2015. № 1. С. 123–136.

21. Kurjer Lwowski. 30.V.1894. № 48. С. 4–5.

22. Teatr ruski. *Kurjer Lwowski*. 3.XII.1895. № 335. S. 5.

References

1. Biblioteka Ivana Franka. (2010). Naukovyi opys : u 4-kh t. T 1. Kyiv : Krytyka [in Ukrainian].

2. Vozniak, M. (1949). Frankova pererobka dramy Kalderona. In *Ivan Franko. Statti i materialy* : zb. druhyi, 149–152. Lviv : Vyd-vo LDU [in Ukrainian].

3. Devdiuk, I. (2021). *Baroko. Klasytsyzm. Prosvitnytstvo. Zarubizhna literatura KhVII–XVIII st. : navch. posibnyk*. Ivano-Frankivsk : Vydavets Kushnir H. M. [in Ukrainian].

4. *Dilo*, 182. (1894) [in Ukrainian].

5. *Dilo*, 285. (22.XI.1895) [in Ukrainian].

6. *Dilo*, 263. (27.XI.1895) [in Ukrainian].

7. *Dilo*, 260. (20.XI.1895) [in Ukrainian].

8. *Dilo*, 51. (5.III.1896) [in Ukrainian].

9. *Zoria*, 6. (15(27).03.1894) [in Ukrainian].

10. Koptilov, V. (1982). *Teoriia i praktyka perekladu*. Kyiv : Vyshcha shkola [in Ukrainian].

11. Kravets, Ya. (2011). Ivan Franko ta ispanska literatura. *Ukrainske literaturoznavstvo*, 74, 211–221. Lviv [in Ukrainian].

12. Leksykon zahalnoho ta porivnialnoho literaturoznavstva. (2001). Chernivtsi : Zoloti lytavry [in Ukrainian].

13. Lysty Kostia Pidvysotskoho do Ivana Franka (2008). *Naukovyi visnyk Muzeiu Ivana Franka u Lvovi*, *8*, 293–309. Lviv : Liha-Pres [in Ukrainian].

14. Moroz, L. (2008). Vid antychnoi klasyky do modernizmu: z rozdumiv nad poetykoiu Frankovoi dramaturhii : *materialy Mizhnar. nauk. Konhresu, prysviach. 150-richchiu vid dnia narodzhennia Ivana Franka* (Lviv, 27 veresnia–1 zhovtnia 2006 roku). Lviv: Vyd. tsentr LNU im. Ivana Franka [in Ukrainian].

15. Moroz, M. (1966). Avtohrafy Ivana Franka u Lvivskykh arkhivakh ta bibliotekakh. In *Arkhivy Ukrainy*, 3 [in Ukrainian].

16. Franko, I. (1976–1986). *Zibrannia tvoriv*, 1–50. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

17. Franko, I. (2008). *Dodatkovi tomy do zibr. tv : u 50 t. T. 53*. Kyiv : Naukova dumka [in Ukrainian].

18. Kharytonov, V. (1970). Ivan Franko ta ispanske Vidrodzhennia. *Radianske literaturoznavstvo*, 12, 43–51 [in Ukrainian].

19. Chaikovskyi, A. (2002). *Spohady. Lysty. Doslidzhennia* : u 3 t. T. 2. Lviv [in Ukrainian].

20. Roi, U. (2015). Do istorii postanovky dramy "Viit Zalameiskyi" na stseni ukrainskoho narodnoho teatru tovarystva "Rus'ka besida" (pererobka Ivana Franka z piesy Pedro Kalderona Salameiskyi alkald). In *Pomiędzy. Mizh. Mezhdu. Between. Zwishchen. Entre. Polonistyczno-Ukrainoznawcze Studia Naukowe*, 1, 123–136. Wrocław [in Ukrainian].

21. *Kurjer Lwowski*. (1894). 30.V, 48, 4–5.

22. Teatr ruski. (1895). *Kurjer Lwowski*, 3.XII, 335, 5.

AT THE EPICENTRE OF "FOREIGN-LANGUAGE DRAMA": THE HISTORY OF THE WRITING AND STAGE PRODUCTION OF FRANKO'S FREE ADAPTATION OF THE "MAYOR OF ZALAMEA"

Khrystyna VOROK

Ivan Franko Institute,
Department of Franko Studies,
18 Drahomanov Str., Lviv, Ukraine, 79005
e-mail: xrystynka@ukr.net

Ivan Franko wrote more than ten plays, only one of which was adapted from a work in a foreign language: The Mayor of Zalamea by Pedro Calderón de la Barca (Spanish: El alcalde de Zalamea). Franko based his adaptation not on the original Spanish text but on a German verse translation. He wrote The Mayor of Zalamea around February–March 1884 specifically to expand the repertoire of the theatre of the Rus'ka Besida Society. The play was not published during the author's lifetime.

Franko made a number of changes to Calderón's drama of honour, making the Ukrainian adaptation more dynamic and visually effective on stage. This article examines the history of the play's composition and stage productions during Franko's lifetime, as well as the relationship between his adaptation and Calderón's original text. Franko's correspondence sheds light on the difficulties he faced during this period, particularly financial ones, his motivation for creating original plots, and his engagement with foreign literature. The article analyses the changes Franko introduced when adapting The Mayor of Zalamea into Ukrainian and preparing it for the Ukrainian stage.

Drawing on Franko's correspondence and contemporary press reports, the study reconstructs audience responses to the production and identifies the circumstances and factors that hindered its success. Although reviews acknowledged the play's relevance and significance, they also pointed to shortcomings in the staging, which were attributed primarily to weaknesses in direction and acting.

The aim of the article is to analyse the specific features of adapting foreign-language drama for the Ukrainian stage, the process of its textual transformation, and its relevance to the theatrical context of the period. The research employs traditional and interdisciplinary methods, including comparative, typological, analytical, and synthetic approaches. The scholarly novelty lies in the comprehensive examination of these issues and the introduction into academic discourse of previously unpublished materials and little-known research findings. The study may be useful to theatre historians and scholars specialising in Ivan Franko's works.

Keywords: drama, adaptation, plot, theatrical production, stage, performance, Rus'ka Besida Theatre.

Стаття надійшла до редколегії 27.02.2026 р.
Прийнята до друку 22.10.2026 р.
Опублікована 11.11.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 28. С. 208–223
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 28. P. 208–223

УДК 792.01.03(477.86-25)"191/194":070.448(4)
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.28.2026.208-223

УКРАЇНСЬКА ПРОФЕСІЙНА ТЕАТРАЛЬНА СПРАВА У СТАНИСЛАВОВІ (ІВАНО-ФРАНКІВСЬКУ): ДО ПИТАННЯ СПАДКОЄМНОСТІ

Роман ЛАВРЕНТІЙ

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4434-6647
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра театрознавства та акторської майстерності
імені Богдана Козака,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: roman.lavrentii@lnu.edu.ua

Проаналізовано історію становлення українського професійного театрального життя у Станиславові (Івано-Франківську) на архівних матеріалах, спогадах театральних діячів та публікаціях в українській та іншомовній пресі. Простежено найважливіші етапи його започаткування: від публічної декларації цього наміру (травень 1910), заснування профільного Драматичного товариства (жовтень 1910) та відкриття аматорського театру при ньому (лютий 1911), який став ядром для розбудовування постійної професійної інституції в місті. Визначено головні фактори подальшої діяльності товариства "Український народний театр ім. Івана Тобілевича" та професіоналізації різних театральних колективів під його патронатом (1911–1939). Особливу увагу присвячено дослідженню питання спадкоємності театральних традицій (та індивідуальних акторських і режисерських траєкторій) міжвоєнного періоду – в діяльності Станиславівського українського театру ім. Івана Франка під час першої радянської окупації західноукраїнських земель (1939–1941), німецької окупації (1941–1944) та повоєнному театральному житті Івано-Франківська.

Актуальність дослідження зумовлено недостатнім вивченням історії національного професійного театрального життя українців в Івано-Франківську через табуйованість теми у радянському театрознавстві, знищення документальних джерел та вимушене мовчання свідків до кінця 80-х років XX ст., а також через надмірну його міфологізацію у науково-популярних публікаціях перших років незалежності України.

Крім того, наукова реконструкція театрального життя міста упродовж складного XX ст. – як безперечно дискретного, проте цілісного у своїй тяглості культурного процесу, – сьогодні є одним із важливих інструментів для деколонізації національного мислення.

Ключові слова: професійний театр, регіональні осередки Галичини, Володимир Янович, Кость Вишневський, Український народний театр імені Івана Тобілевича, Володимир Блавацький, Микола Бенцаль, Станиславівський (Івано-Франківський) український театр ім. Івана Франка, Франківський драмтеатр.

© Лаврентій Роман, 2026

Постановка проблеми. Історія національного професійного театрального життя українців в Івано-Франківську (до 1962 р. – Станиславів, Станіслав) досі залишається недостатньо дослідженою, попри те, що з відновленням незалежності України цю тему висвітлювали численні науковці, з'явилася низка науково-популярних нарисів, у яких фрагментарно розглянуто найбільш визначні періоди чи відображено постаті окремих театральних діячів. Через табуйованість теми у радянському театрознавстві, знищення документальних джерел та вимушене мовчання свідків майже до кінця 80-х років XX ст., а також через дещо стихійне опрацювання теми у 90-х – на початку 2000-х років сформувалося дещо неоднорідне бачення театрального процесу першої половини XX ст., у якому поодинокі факти не складаються в цілісну картину. Тих, хто маргіналізував українську культуру, цілком задовольняла така оптика – підкреслення "неповноцінності" західноукраїнського сегмента аж до приходу радянської влади у 1939 р. Сьогодні ж маємо обов'язок по-новому переосмислити розкидані історичні факти, визначити їхню вагомість, самодостатність, простежити певну логіку та послідовність, а відтак дослідити питання спадкоємності театральних традицій, існування значних професійних напрацювань у різні часові періоди та їхній перебіг одне в одне (попри зміну політичних режимів та інші трагічні обставини).

Формулювання цілей статті. Мета статті – наукова реконструкція та ідентифікація основних етапів професійного театрального життя Станиславова/Івано-Франківська упродовж першої половини XX ст. як безперечно дискретного, однак цілісного у своїй тяглості культурного процесу, а також обґрунтування спадкоємності, часом неочевидного зв'язку між напівпрофесійними та професійними театральними колективами в місті, які працювали в одному руслі, скоординовано реалізуючи програму розбудови національного професійного театру. Виділення такої парадигми, чітке окреслення основних етапів та способів трансформації сприятимуть кращому усвідомленню нашого культурного спадку і стануть ще одним із важливих інструментів для деколонізації національного мислення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Історію українського театру у Станиславові/Івано-Франківську першої половини XX ст. принагідно і лаконічно висвітлювали у працях, присвячених загальному розвитку національної сцени в Галичині [41; 40; 28; 32; 23; 2, с. 45–52]. На жаль, викладена там інформація потребує ретельної перевірки, оскільки, особливо в радянських текстах, свідомо подає факти у заідеологізованому трактуванні.

Безпосередньо і ширше про театральне життя міста йдеться у діаспорному збірнику матеріалів "Альманах Станиславівської землі. Збірник матеріялів до історії Станиславова і Станиславівщини" 1985 р. [1], окремі тексти з якого передруковано у хрестоматії "Моє місто. Хрестоматія з історії Івано-Франківська" (2012), упорядкованій Іваном Монолатієм [29]), а також у вітчизняних виданнях, що виходили після відновлення незалежності [33; 42]. Про діяльність провідного галицького колективу – Українського народного театру ім. І. Тобілевича, який вийшов з Івано-Франківська – йдеться в науково-

популярних виданнях Р. Затварської "Корифеї галицьких театрів" [9], В. Морозюка "Галицький театр ім. Івана Тобілевича" [30]; наукових публікаціях І. Полякової та І. Дейчаківської "Діяльність Українського народного театру ім. Івана Тобілевича" [34] та ін. Р. Лаврентій опублікував низку статей про Театр ім. І. Тобілевича [15–17], дослідив діяльність багатьох театральних колективів, зокрема трупи під керівництвом Івана Когутяка [19], Юрія Кононіва [20] та інших, на основі яких у 1939 р. було створено державний театр (ширше див. у дисертаційному дослідженні Р. Лаврентія [18]).

Видання чи окремі публікації, присвячені історії Івано-Франківського обласного українського музично-драматичного театру ім. Івана Франка, зазвичай мало уваги присвячують "передісторії", лише фрагментарно описано професійне театральне життя у місті та регіоні до 1939 р. Це була вимушена тенденція у радянському театрознавстві, проте вона за інерцією деякий час мала місце й у незалежній Україні [8].

Єдиним масштабним монографічним дослідженням багатогранної картини театрального життя Станиславова/Івано-Франківська першої половини XX ст. сьогодні є праця Л. Романюк та М. Черепанина "Музичне і театральне життя Станиславова" (2016) [37]. У цій праці вперше на архівних матеріалах розкрито історію Драматичного товариства "Український народний театр ім. І. Тобілевича" та перших його театральних колективів. Однак діяльності професійного театру під однойменною назвою та під патронатом Товариства у 20–30-х роках XX ст. в монографії приділено недостатньо уваги, що, ймовірно, зумовлено широким діапазоном охоплених дослідженням питань.

Важливим для розуміння історії театру в Івано-Франківську є колективна монографія "Культурно-мистецька панорама Івано-Франківська" (2012), видана під керівництвом Г. Карась і в якій широко висвітлено історію театрального життя в місті [14]. Однак тезу про спадкоємність театральної традиції в місті першою сформулювала Г. Бабинська: "Попередником театру [ім. І. Франка] був «Український народний театр ім. І. Тобілевича»" [10, с. 418].

Отже, є потреба детальніше вивчити питання спадкоємності не лише між театральними напрацюваннями, які від 1911 р. забезпечувало містові Драматичне товариство "Український народний театр ім. І. Тобілевича" (завдяки своїм професійним трупам та напіваматорським колективам), та Українським державним театром ім. Івана Франка, який постав у 1939 р., а й проаналізувати природу зв'язку між багатьма іншими різними театральними колективами, які забезпечували культурне життя у місті та регіоні в першій половині XX ст.

Виклад основного матеріалу. Досі остаточно не деконструйована радянська та пострадянська парадигма вивчення історії українського театрального життя на західноукраїнських теренах принципово виділяє два періоди: "до 1939 року" та "подальші роки", з акцентом на "позитивних змінах" під радянським пануванням (удержавлення театру, стаціонарна робота, можливість мистецького зростання), ідеологічно спрощуючи складний культурний процес та нівелюючи національні напрацювання українців, що не вписувалися в координати нав'язаного уявлення про "благотворний вплив" культури окупанта.

Утім, історичні документи свідчать про дещо інше. Насправді Станиславів/Івано-Франківськ у першій половині ХХ ст. був важливим осередком українського театрального життя (після Львова, де був професійний театр від 1864 р.). Саме тут на західноукраїнських землях у травні 1919 р. постав перший державний театр – *Державний театр Західної області Української Народної Республіки* [41, с. 158], який, однак, під натиском польських військ відступив разом із Українською Галицькою Армією за Збруч. Наступний етап оживлення професійного театрального життя у місті відбувся у 1928–1931 рр., коли на основі напіваматорського гуртка при Драматичному товаристві "Український народний театр ім. І. Тобілевича" було створено професійний "стаціонарний" Український народний театр ім. І. Тобілевича (далі – УНТ ім. І. Тобілевича). Мистецьке керівництво очолювали видатні актори і режисери Я. Давидович (1928–1929), В. Блавацький (1929–1930), М. Бенцаль (1930–1933, 1935–1938), Й. Стадник (1933–1935, з перервами). Правда, стаціонарна робота УНТ ім. І. Тобілевича тривала лише до 1931 р. [7], проте цей колектив усі роки свого існування залишався у сфері мистецького впливу Станиславова (театр перебував під протекторатом уже згаданого Драматичного товариства), водночас у різні роки маючи статус загальнокраєвого, тобто користуючись протекторатом Кооперативу "Український театр" у Львові та обслуговуючи Львівське, Тернопільське та Станиславівське воєводства. Попри відсутність державної підтримки та значні перешкоди, які чинила цьому колективові польська адміністрація (Галичина перебувала у складі Польщі у 1918–1939 рр.), театр зумів заручитися підтримкою українських громадських інституцій та працювати на високому ідейному та мистецькому рівні, виконуючи функцію національного. З метою зміцнення економічного та мистецького потенціалу в 1938 р. колектив об'єднано з іншим знаковим Театром "Заграва" – в Український народний театр ім. І. Котляревського (керівники: М. Бенцаль (1938), В. Блавацький (1938–1939); стаціонарна база – Коломия).

Мистецький рівень УНТ ім. І. Тобілевича та його спадкоємця УНТ ім. І. Котляревського був не нижчим від середньостатистичного українського радянського – державного – театру. Особливо помітні мистецькі постановки зробив режисер-реформатор В. Блавацький – апологет ідей та практики Л. Курбаса щодо модернізації української сцени, який мав досвід роботи у харківському театрі "Березіль". Він – як "режисер-експериментатор, міцно опертий на національному ґрунті", [22] – відкидав побутові шаблони виконання, покладав смислове навантаження на умовні засоби сценічної виразності, універсалізуючи проблематику твору, підносячи образи до рівня символу. Інший мистецький керівник і режисер М. Бенцаль дотримувався не таких радикальних підходів, однак у репертуарній політиці проводив чітку національно-патріотичну лінію, ставлячи і класичні українські побутові та історичні п'єси, і нову українську та західноєвропейську драму, і безпосередньо співпрацюючи з молодими авторами. Особливою його знахідкою стало поєднання серйозного, патріотичного звучання з популярними

музично-розважальними жанрами – витворення модерної української оперети (Я. Барнич, М. Гайворонський).

Для розуміння разючої естетичної і політичної дистанції між репертуарними здобутками УНТ ім. І. Тобілевича і радянських театрів 30-х років ХХ ст. зіставимо головні ідеї найвідомішої його оперети "Шаріка" Я. Барнича (1936, патріотичне звучання, тема національної пам'яті, прославляння української армії – Українських Січових Стрільців) та найвідомішої оперети, створеної у той час в УРСР – "Весілля в Малинівці" О. Рябова на лібрето Л. Юхвіда і М. Аваха (1937, дискредитація національно-визвольного руху українців, прославляння радянської армії). Зіставлення риторичне, однак його варто зробити, щоб чіткіше було зрозуміло, чому радянська окупаційна влада так намагалася провести "роздільну лінію" між попередніми здобутками національної сцени в Галичині та новостворе-ними радянськими театрами, які в риториці окупанта обов'язково мали бути "кращими".

Драматичне товариство "Український народний театр ім. І. Тобілевича" у Станиславові 1910–1939 рр.

Показовою є також доля у 1939 р. Драматичного товариства "Український народний театр ім. І. Тобілевича" у Станиславові та його меценатa, директора, зусиллями якого відбулася трансформація напіваматорського колективу у провідний національний театр краю у 1928–1931 рр. Віцедиректора Державного банку краєвого господарства, підприємця, який співпрацював з автомобільною компанією "Форд", доктора Костянтина Станіслава Прус-Вишневського радянська влада репресувала. Драматичне товариство – національну інституцію, яка у надзвичайно несприятливих для українців умовах (під владою Австро-Угорщини до 1918 р. та Польщі до 1939 р.) забезпечувала належний рівень українського театрального життя в регіоні, – радянські окупанти ліквідували. Як низку інших осередків національного життя українців у Галичині, як символ нерозривності театральної традиції (попри значні перерви в існуванні самого театру при Драматичному товаристві) сучасні івано-франківські дослідники виділяють такі періоди активності театру під його безпосереднім протекторатом: 1911–1914, 1918–1920, 1921–1927, 1927–1938 рр. [9; 30; 34].

Наголосимо на важливості втіленого цим Товариством проєкту. Зважаючи на приклад товариства "Руська бесіда" у Львові, яке від 1864 р. опікувало національний театр в Галичині (за десятки років змінилося декілька колективів, але залишалася сталою "марка": Руський (Український) народний театр товариства "Руська бесіда"), активна українська громада Станиславова на початку ХХ ст. поставила собі, здавалося б, непідйомне на той час завдання – заснувати в місті постійний професійний український театр (первинно це мав бути "Постійний руський театр ім. Тараса Шевченка") [47; 35]. Задекларований публічно у травні 1910 р. намір опосередковано продовжено у створенні профільної інституції – Драматичного товариства "Український народний театр ім. І. Тобілевича" у Станиславові 10-го жовтня та затвердження його Статуту [39] 13-го листопада на перших статутних зборах [11]. Запис у Кадастрі товариств міста Станиславова та воєводства (з датою реєстрації та

реєстраційним номером від Галицького намісництва: L. XIII. 4417/1. ex. [1] 910. 10/X) чітко фіксує профіль діяльності товариства: "Плекання та розвиток драматичного мистецтва українською мовою" [13], а в Статуті уточнено механізм: шляхом створення національного театру та забезпечення його стаціонарної роботи [39]. Однак сам театр при Товаристві вдалося відкрити дещо згодом – прем'єрою вистави "Наталка Полтавка" І. Котляревського 12-го лютого 1911 р. [3]. (Таке детальне уточнення щодо хронології подій ми зробили з огляду на низку неточностей у датах, які подають навіть сучасні дослідники історії театру).

Війни – Перша світова, українсько-польська за Галичину та радянсько-польська – фатально позначилися на діяльності Товариства та театральних колективів під його протекторатом: окрім людських втрат, вимушених тривалих перерв у роботі, було розграбовано майно Товариства, втрачено документацію, зокрема Книгу протоколів, "Статут товариства" та ін. [36]. Однак голові Товариства – докторові Володимирові Яновичу – лікареві, українському громадському і культурному діячеві, – а також іншим членам вдалося навесні/влітку 1921 р. повністю відновити діяльність Товариства та забезпечити стабільну роботу свого на той час аматорського театрального колективу під тією ж назвою – Український народний театр ім. І. Тобілевича. Показовим для нас є документ (Лист Намісництва від 4-го липня 1921 р. до повітового староства у Станиславові), який офіційно підтверджував легітимність існування Товариства безперервно від 1910 р. та його театральної діяльності [21] (незважаючи на політичні, адміністративні трансформації та зміни держави: Австро-Угорська імперія–Західно-Українська Народна Республіка–Друга Річ Посполита, Польща). Для нас – це важливий аргумент на користь того, що таки можемо факт існування Драматичного товариства "Український народний театр ім. І. Тобілевича" прийняти за критерій тяглості професійної театральної традиції у Станиславові від 1911 до 1939 р. Звісно, варто пам'ятати про дискретність цього процесу та умовність нашого концепту, адже від задекларованої ідеї до повної професіоналізації театру при Товаристві минуло чимало років. Однак нагадаємо, що польський професійний театр у місті було створено у середині 30-х років XX ст., хоча Польське музичне товариство ім. С. Монюшка задекларувало цю ідею ще у 1878 р. та регулярно організовувало театральні заходи.

У 1939 р. функцію утримання театру взяла на себе держава (УРСР). Це – "лінія розриву" на інституційному рівні, а на рівні особистих доль театральних діячів, на рівні театральної традиції простежуються більш тяглі зв'язки. Також важливо наголосити, що попри тривалий аматорський та напіваматорський період і статус театральних колективів Драматичного товариства "Український народний театр ім. І. Тобілевича" у Станиславові день заснування цієї інституції (10.10.1910) та відкриття театру при ній (12.02.1911) можна вважати юридично задокументованими офіційними датами початку професійного театрального життя міста (пам'ятаючи про умовність цього статусу).

Станиславівський український театр ім. І. Франка: 1939–1941, 1941–1944, 1944–1945; 1945–...

З початком Другої світової війни частина українських мандрівних колективів продовжувала діяти, звівши свій репертуар до нейтральної побутової "класики". Однак радянська окупаційна влада з другої половини вересня 1939 р. кардинально змінила характер культурного життя. По-перше, урядовими розпорядженнями театри було змушено перейти на стаціонарну роботу: майже півтора десятка мандрівних театральних труп зосередилися в обласних центрах та стали основою нових обласних чи міських театрів з державним забезпеченням. По-друге, жорсткий державний контроль за засобами ідеологічного впливу, театру зокрема, не давав змоги розвивати напрацьовані театральні традиції, змушуючи акторів і режисерів "переймати" радянські зразки сценічного мистецтва. Для цього діячів зі східної та центральної частин УРСР, об'єднували із колективами театрів Східної Галичини та Західної Волині.

Колишні "тобілевичівці" (де-факто актори УНТ ім. І. Котляревського) опинилися у Львові, ставши осердям Українського державного театру ім. Лесі Українки (первинна самоназва: "ім. Т. Шевченка"). І лише частина з них згодом переїхала працювати до Станиславова (зокрема подружжя Лавра та Клавдії Кемпе, Олександр Яковлів та ін.). Натомість до Станиславова прибули актори з колишніх приватних театрів І. Когутяка, Ю. Кононева, Р. Войтовича, Я. Стадника, С. Крижанівського, долучилися актори з польського Станіславського театру С. Монюшка – так постав Станиславівський державний український театр ім. Івана Франка [12].

Очолив новостворений театр Іван Когутяк, людина, тісно пов'язана зі Станиславовом (уродженець передмістя Княгинина) і театральним життям міста. Зокрема, у 1913–1914 рр. він керував напівпрофесійним колективом Драматичного товариства "Український народний театр ім. І. Тобілевича"; виконував адміністративну роботу в "Українському театрі в Чернівцях" (1918), який де-факто базувався у Станиславові; а згодом мав низку власних театрів (1919 р. – "професійний" театр при товаристві "Українська хата"; у 1920 р. заснував Український рухомий драматичний театр (від 1922 р. – Український даматичний театр під дирекцією Івана Когутяка) та ін.), з якими гастролював теренами Галичини й Волині. У 40-х роках ХХ ст. він працював у Коломиї як актор, режисер і керівник Окружного театру, а в 1952–1956 рр. продовжив професійну діяльність в Івано-Франківську на посаді заступника директора Станиславівського обласного українського музично-драматичного театру ім. І. Франка [19].

Цей біографічний екскурс потрібен не лише для того, щоб проілюструвати заплутаність життєвих траєкторій театральних діячів, а насамперед, щоб показати те, як створений у 1939 р. театр акумулював попередній людський і мистецький потенціал Станиславова та регіону, а також підкреслити у цих процесах роль "творчого спадку" Драматичного товариства "Український народний театр ім. І. Тобілевича".

Також хочемо наголосити на тому, що історія Станиславівського (Івано-Франківського) українського театру ім. І. Франка також не є монолітним

процесом, а має важливі "лінії розламу", які в радянському театрознавстві намагалися не помічати, щоб не руйнувати концепцію "світлого радянського мистецтва".

Починати треба навіть від дати заснування, в офіційних джерелах сакралізовано дату 20 грудня 1939 р. – затвердження постанови "Про організацію театрів, музичних колективів, будинків народної творчості і театральних музичних закладів у Львівській, Дрогобицькій, Волинській, Рівненській, Станіславській і Тернопільській областях". Однак, гортаючи тогочасну пресу, бачимо, що вже станом на середину листопада 1939 р. український театр активно діє в Станиславові (до речі, не "Станіслав", хоч це вже радянська газета!) [25]. Ще до його офіційного "відкриття" у грудні... Тобто де-факто театр самоорганізовано у вересні–жовтні, а радянська влада лише у грудні офіційно узаконила його існування. Цей, здавалося б, дрібний нюанс допомагає нам засумніватися у чіткості "радянського літочислення", почати розуміти його умовність.

Другим, ще вагомішим аргументом, є тотальне вилучення з офіційного дискурсу у період 1941–1944 рр., який закривали фігуративною фразою, що під час німецької окупації театральне життя було неможливим. Однак у незалежній Україні науковці відкрили цей табуйований період, засвідчивши надзвичайно продуктивну діяльність Станиславівського українського театру ім. І. Франка в той час (В. Гайдабура [4; 5], С. Максименко [24] та ін.). Показовою є також репертуарна політика того часу. Те, що у 1939–1941 рр. радянська влада впроваджувала в ідеологічному та естетичному плані, радикально поглиблюючи розрив із культурою попередньої епохи та впроваджуючи новий, заідеологізований репертуар, зі зміною окупаційного режиму дуже швидко відпало. Натомість щойно державний тиск послабився, театр майже одразу повернувся до мистецьких традицій, які були створені до 1939 р.

Очолювали театр під час німецької окупації О. Хичій та І. Менделюк. До творчої команди, крім згаданого подружжя Лавра і Клавдії Кемпе, входили й інші "тобілевичівці": А. Радванський, Р. Тимчук, М. Слюзар, О. Яковлів, Г. Мінченко-Сіятовський. Останній із названих не лише був актором і режисером театру Драматичного товариства "Український театр ім. І. Тобілевича" у Станиславові в 20-х роках минулого століття, а й певний час визначав стратегію його розвитку. Саме на нього було покладено завдання остаточної професіоналізації трупи, яку згодом довершили його наступники – Я. Давидович, В. Блавацький, М. Бенцаль [30]. Зі зміною ситуації на німецько-радянському фронті у 1943 р. до Івано-Франківська поступово прибували біженці з інших регіонів України, які втікали на захід, не бажаючи знову опинитися під радянською окупацією. Зрештою, у 1944 р. значна частина творчого складу Станиславівського українського театру ім. І. Франка також виїхала за межі батьківщини – спершу до Кракова (Польща), а згодом до Відня (Австрія) [12]. Цю вимушену "евакуацію" театру німецька пропаганда намагалася видавати за звичайні "гастролі". Показово, що, крім особистих речей, ці митці вивезли із собою й те, що збереглося з архіву Українського

народного театру ім. І. Тобілевича. Архівом опікувався Данило Антоневич, пасербок Костя Вишневського, репресованого радянською владою.

Натомість інша частина членів театру, яка залишилася у Станиславові 1944 р., спробувала знову налагодити творчу працю в місті. Однак до їхніх починань радянська влада поставилася ще радикальніше, ніж під час першої окупації: їх "підсилили", перевівши зі сходу УРСР цілу трупу – Другий Харківський український драматичний театр (Золочівський пересувний драматичний театр). 5-го лютого 1945 р. було прийнято рішення Виконкому Станіславської облради депутатів трудящих та оргбюро обкому КП(б)У "Про відновлення роботи Станіславського обласного музично-драматичного театру 2-ї категорії ім. Івана Франка" [26, с. 61], а публічне відкриття відбулося 15-го березня 1945 р. [38].

У контексті нашого зрізу варто звернути увагу на різні трактування цієї події її учасниками та офіційною владою, серед яких бракує одностайності: є і "відновлення", і "продовження" [27], й водночас – заснування цілком "нового театру" [6]. Оскільки відстеженню перебігу кадрового потенціалу з попереднього колективу в кожен новий колектив в контексті театрального життя Станиславова/Івано-Франківська першої половини XX ст. присвячуємо окреме дослідження, то лише коротко зазначимо, що "лінія розриву" 1944–1945 рр. ще разючіша, ніж 1939 р.

Отже, наочно переконуємося у хиткості дотеперішньої позірно "чіткої" схеми історії в Івано-Франківську: вона переривається не лише у 1939 р., коли окупанти "обнулили" всі попередні здобутки Драматичного товариства "Український народний театр ім. І. Тобілевича", по-новому перезапустивши театральний процес, а й у нібито цілісній лінії розвитку Івано-Франківського театру ім. І. Франка: кардинальні зміни простежуються і в 1941 р. (нова окупація, нові умови), і в 1944–1945 рр. (еміграція значної частини колективу, "поповнення/заміна" харківськими акторами). Друга половина XX ст. також має свої вагомі зміни у творчому складі театру, але вони не такі разючі, як у першій.

Концептуальне узагальнення: історія театру як парадокс про корабель Тесея

Виникає логічне запитання: яку теоретичну рамку можна було б застосувати, пишучи історію професійного театрального життя в Станиславові/Івано-Франківську чи, зокрема, Івано-Франківського театру? Щоб ця історія не розпалася на поодинокі, не пов'язані між собою фрагменти, щоб не загубити її тяглість, спадкоємність між її елементами... А водночас щоб не було спокуси зробити її "струнною" і цілісною, як її намагалася виструнчити радянська наука, прибираючи з поля зору "незручні" факти.

На нашу думку, тут може стати у пригоді структуралістський принцип, який називають "парадоксом Тесея" або "кораблем Тесея". Це – філософське питання про те, чи залишається предмет тим самим предметом, якщо поступово замінити всі його компоненти. Як у випадку з кораблем, у якому за роки експлуатації під час ремонту замінюють зношені деталі на нові. Колись може настати такий момент, коли в чинному кораблі не залишиться жодної автентичної деталі від його початкової конструкції [43, с. XVII].

Проєктування цього концепту на історію актантів театрального процесу може бути несподіваним, однак в цьому є певний сенс. Так само, як філософи не можуть дати остаточної відповіді на це питання, так і в ситуації з театральною інституцією історикам театру часто доводиться відповідати на питання, на які немає однозначної відповіді. Французький філософ та культуролог Ролан Барт наголошував, що визначальними для ідентичності певного об'єкта є структура, відношення між елементами та його функції (щоправда, він це говорив у літературознавчому контексті та називав цей корабель "Арґо").

Як ми вже зазначали, в історичному контексті функція забезпечення й координування професійного театрального життя українців у Станиславові/Івано-Франківську належала Драматичному товариству "Український народний театр ім. І. Тобілевича" (громадська національна інституція) та його театральним колективам, доки її не взяла на себе держава, доручивши впровадження цього завдання Станиславівському (Івано-Франківському) театру ім. І. Франка. Спадкоємність між цими інституціями не є очевидною, однак її можна простежити. Зрештою, це стосується й спадкоємності між різними формаціями самого Театру ім. І. Франка: вона є очевидною на рівні загальної інституційної тяглості, проте потребує окремого доведення. Порівняння особових списків різних театральних колективів – лише перший етап такої роботи, який уже зроблено. Однак це завдання може стати предметом окремого дослідження.

Висновки. Підсумуємо, що написана в наш час історія театру не повинна повторювати шаблонні наративи, аби не стати їхнім заручником. На противагу одній майже сакралізованій даті заснування театру, а відповідно – спрощеній парадигмі, сьогодні намагаємося запропонувати декілька вихідних точок народження колективу, показавши складну картину минулого та можливі сценарії його розвитку. А добрим початком такого розгляду може стати історія професійної театральної справи: від народження ідеї до реальних кроків її втілення – як складний, єдиний, але багатоетапний процес.

Професійне театральне життя українців у Станиславові (Івано-Франківську) першої половини XX ст. було міцною основою 1910–1911 рр. і охоплює багато сегментів, які не завжди є чіткою матрицею. Однак зв'язок між численними колективами все ж простежується, якщо одним із критеріїв "спадкоємності" вважати патронат Драматичного товариства "Український народний театр ім. І Тобілевича", яке майже безперервно діяло в місті від 1910 до 1939 р. Кожна трупа, яка діяла під патронатом цього товариства, була підпорядкована його стратегії, сповідувала ті самі цінності та своєю діяльністю послідовно сприяла забезпеченню професійного театрального життя в місті.

Чіткі лініїж "розриву" в історії професійного театрального процесу були зумовлені переломними політичними та воєнними датами: 1914 рік – Перша світова війна; 1918–1919 рр. – українсько-польська війна та встановлення польської влади; 1939 рік – початок радянської окупації; 1941 – початок німецької окупації; 1944–1945 рр. – поновна радянська окупація. Та, попри це, на рівні особистих траєкторій окремих театральних діячів також можна побачити зв'язок між діяльністю УНТ ім. Тобілевича, УНТ

ім. І. Котляревського й інших колективів (С. Крижанівського, І. Когутяка, Р. Войтовича, Ю. Кононіва) та історією радянського Станиславівського державного українського театру ім. І. Франка. Причому його історію теж варто чітко сегментувати: під час першої радянської окупації західноукраїнських земель (1939–1941), німецької окупації (1941–1944) та повоєнного театрального процесу в Івано-Франківську.

Ужита нами напівпубліцистична формула метафоричного прочитання історії театрального процесу в Івано-Франківську через призму філософського "парадоксу Тесея", попри умовність цього інструменту, все ж є можливим підходом, який дає можливість вловити невловиме. Адже це показує варіативність можливої відповіді на питання про спадкоємність, відкриває якісно новий рівень дискусії без потреби однозначно підтверджувати чи спростовувати.

Список використаної літератури та джерел

1. Альманах Станиславівської землі : зб. матеріялів до історії Станиславова і Станиславівщини. Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1985. Т. ІІ.

2. Боньковська О. Театральне мистецтво на західноукраїнських землях у 1918–1939 роках. *Студії мистецтвознавчі. Театр. Музика. Кіно.* Київ, 2007. Ч. 4 (20). С. 35–52.

3. Ві. Зі Станиславова. Інавґурация українського народного театру ім. Івана Тобилевича. *Діло*. 1911. Чис. 42. С. 4 (Письма з краю).

4. Гайдабура В. Театр, захований в архівах: сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941–1944). Київ : Мистецтво, 1998. 222 с.

5. Гайдабура В. Театр між Гітлером і Сталіним. Україна. 1941–1944. Долі митців. Київ : Факт, 2004. 320 с.

6. Дейнека О. Перші дні... *Прикарпатська правда*. Івано-Франківськ, 1959. № 207. 21 жовт. С. 4 (У нас на Прикарпатті).

7. З Театру ім. І. Тобилевича. *Українське життя*. Станиславів, 1931. 24 жовтня. Ч. 21. С. 3.

8. Затварська Р. Івано-Франківський обласний український музично-драматичний театр ім. Івана Франка. Історія в документах, спогадах, фотографіях. Івано-Франківськ, 2001.

9. Затварська Р. Корифеї галицьких театрів. Коломия : Вік, 1997. 88 с.

10. Івано-Франківськ. Енциклопедичний словник / Ганна Карась, Роман Діда, Михайло Головатий, Богдан Гаврилів. Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2010.

11. Із Станиславова. *Діло*. 1910. Чис. 250. 9 падолиста. С. 6–7 (Оповістки).

12. Кемпе-Гош К. Театр у моєму житті. *Наш театр. Книга діячів українського театрального мистецтва 1915–1975* / за ред. Г. Лужницького і Л. Полтави. Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто : Об'єднання мистців української сцени (ОМУС), 1975. Т. І. С. 629–657.

13. Книга реєстрації товариств, організацій та об'єднань Станіславського повіту. *Державний архів Івано-Франківської області*. Фонд 6 (Станіславське повітове староство), опис 1, справа № 49, аркуш 48.

14. Культурно-мистецька панорама Івано-Франківська: 350-річчю надання місту маґдебурзького права присвячується : [кол. монографія] / Карась Г. (гол. авт. кол.), Дутчак В., Монолатій І., Дундяк І. та ін. Івано-Франківськ : Місто НВ, 2012. 180 с. + 60 іл.

15. Лаврентій Р. Географія виступів мандрівного театру "Заграва" під керівництвом Володимира Блавацького та театру ім. Тобілевича під керівництвом Миколи Бенцаля.

"VIVAT ACADEMIA". Всеукраїнська студентська наукова конференція з філології (Львів, 25–26 квітня 2001 р.) : [зб. тез доп.]. Львів, 2001. С. 44–47.

16. Лаврентій Р. Новаторська вистава "Мина Мазайло" Миколи Куліша на сцені Українського народного театру ім. Івана Тобілевича у Станіславові (1930 рік, режисер В. Блавацький). *Вісник Львівського університету. Серія : "Мистецтвознавство"*. Львів, 2013. Вип. 13. С. 227–243.

17. Лаврентій Р. Український народний театр ім. І. Тобілевича. До творчого портрета. *Просценіум : театрозн. журн*. Львів, 2001. № 1. С. 67–73 ; 2002. № 3(4). С. 105–108.

18. Лаврентій Р. Український театр Східної Галичини 20–30-х років ХХ ст.: процеси модернізації : каліф. наук. праця на правах рукопису : дис. на здоб. вч. ступ. "канд. мистецтвознав."... Київ, 2021. URL: https :// www . academia . edu /127074587/ The _ Ukrainian _ Theatre _ of _ Galicia _ in _ the _1920 s _ and _1930 s _ Modernization _ Processes

19. Лаврентій Р. Українські театри Івана Когутяка (1920–1939). *Вісник НТШ* : Інформаційне видання Світової Ради Наукових товариств ім. Шевченка. Львів, 2010. Чис. 44 (осінь–зима). С. 31–35.

20. Лаврентій Р. Українські театри під керівництвом Юрія Кононева (30-ті роки ХХ ст.). *Вісник НТШ*: Інформаційне видання Світової Ради Наукових товариств ім. Шевченка. Львів, 2011. Чис. 46 (осінь–зима). С. 47–50.

21. Лист Намісництва від 4 липня 1921 року до повітового староства у Станиславові щодо товариства "Український народний театр ім. Івана Тобілевича у Станиславові". *Державний архів Івано-Франківської області*. Ф. 6. Оп. 1. Спр. 43 (Листування зі Станиславівським воєводським управлінням та органами поліції про затвердження статутів і складу управ музично-театральних товариств в повіті). Арк. 63.

22. Лужницький Г. Блавацький як режисер. *Київ :* журнал літератури й мистецтва. Філадельфія, 1953. Ч. 1. Січень–лютий. С. 37–41.

23. Лужницький Г. Український театр після визвольних змагань. Його ж. *Український театр. Наукові праці, статті, реценції :* зб. праць. Львів, 2004. Т. 1 : Наукові праці. С. 254–314.

24. Максименко С. Український театр у Львові в період німецької окупації (1941–1944). Львів, 2015. 328 с.

25. Маринович А. Український театр в м. Станіславові. *Радянська Україна*. Станиславів, 1939. 15 листопада. № 43. С. 3.

26. Маслюк О. Кадрове забезпечення театрів в Українській РСР (1943–1945). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 53. Т. 1. С. 57–63.

27. Мельник В. Шлях театру. *Прикарпатська правда.* Івано-Франківськ, 1969. № 255. 28 грудня (Верховинські вогні).

28. Мельничук-Лучко Л. Тернистим шляхом. З історії західноукраїнського театру. Львів : Книжково-журнальне вид-во, 1961.

29. Моє місто. Хрестоматія з історії Івано-Франківська / упоряд. Іван Монолатій. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2012.

30. Морозюк В. Галицький театр ім. Івана Тобілевича. *Його ж. У світі мистецьких чар*. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2003. С. 6–34.

31. Наш театр. Книга діячів українського театрального мистецтва... / за ред. Г. Лужницького і Л. Полтави. Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто : Об'єднання мистців української сцени (ОМУС), 1975. Т. I ; 1992. Т. II.

32. [Пилипчук Р.]. Західноукраїнський театр на шляху до возз'єднання. *Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру*. Київ : Мистецтво, 1970. С. 151–164.

33. Полякова І. Особливості музично-театрального руху в Галичині періоду кінця XIX – 30-х років XX ст. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ : Плай, 2001. Вип. III. С. 122–132.

34. Полякова І., Дейчаківська І. Діяльність Українського народного театру ім. Івана Тобілевича. *Вісник Прикарпатського університету*. "*Мистецтвознавство*". Івано-Франківськ : Плай, 2004. Вип. VI. С. 51–63.

35. Постійний руський театр ім. Шевченка в Станиславові. *Діло*. 1910. Чис. 115. 26 мая. С. 4 (Оповістки).

36. Протокол загальних зборів "Українського народнього театру ім. Івана Тобилевича в Станиславові", що відбулися 30 мая [1921 р.]… *Державний архів Івано-Франківської області*. Ф. 6. Оп. 1. Спр. 43 (Листування зі Станиславівським воєводським управлінням та органами поліції про затвердження статутів і складу управ музично-театральних товариств в повіті). Арк. 71–71.

37. Романюк Л., Черепанин М. Музичне і театральне життя Станиславова (друга половина XIX – перша половина XX ст.). Івано-Франківськ, 2016. 508 с.

38. Росіков А., Станіславський М. Народження театру. *Прикарпатська правда*. Станіслав, 1945. № 46. 11 березня. С. 3.

39. Статут товариства "Український народний театр ім. Івана Тобілевича" в м. Станиславові. *Центральний державний історичний архів України у м. Львові.* Ф. 309 (Наукове товариство ім. Шевченка). Оп. 2. Спр. 227. Арк. 1–2.

40. Український драматичний театр. Нариси історії : у 2 т. Т. 1 : Дожовтневий період. Київ : Наук. думка, 1967 ; Т. 2 : Радянський період. Київ : Наук. думка, 1959.

41. Чарнецький С. Нарис історії українського театру в Галичині. Львів, 1934. 253 с.

42. Черепанин М. Музична культура Галичини (друга половина XIX – перша половина XX ст.) : монографія. Київ : Вежа, 1997. 328 с.

43. Barthes R. Critical Essays / trans. Richard Howard. Evanston : Northwestern University Press, 1972.

44. F.-Ski. Rewia teatru Tobilewicza. *Ziemia Stanisławowska*. Stanisławów, 1929. № 58. 20 stycznia. S. 8 (Ze sceny).

45. (Idem). Z życia Stanisławowskiego. (Od naszego korespondenta). *Chwila*. Lwów, 1929. № 3616 (18 kwietnia). S. 10.

46. [Mayer E.?]. Z teatru ukr. im. Tobilewicza. *Ziemia Stanisławowska*. Stanisławów, 1929. № 93. 15 września. S. 2 (Z teatrów).

47. Ständiges ruthenisches Theater. *Czernowitzer Tagblatt.* 1910, 29. Mai. (Stanislau).

48. Teatr im. Tobilewicza. *Ziemia Stanisławowska*. Stanisławów, 1929. № 56. 6 stycznia. S. 3 (Z życia Organizacji w Stanisławowie).

References

1. Almanakh Stanyslavivskoi zemli : zb. materiialiv do istorii Stanyslavova i Stanyslavivshchyny. (1985). T. II. Niu-Iork ; Paryzh ; Sidnei ; Toronto [in Ukrainian].

2. Bonkovska, O. (2007). Teatralne mystetstvo na zakhidnoukrainskykh zemliakh u 1918–1939 rokakh. *Studii mystetstvoznavchi, 4 (20). Teatr. Muzyka. Kino*, 35–52 [in Ukrainian].

3. Vi. (1911). Z Stanyslavova. Inavhuratsyia ukrainskoho narodnoho teatru im. Ivana Tobylevycha. *Dilo, 42*, 4 (Pysma z kraiu) [in Ukrainian].

4. Haidabura, V. (1998). Teatr, zakhovanyi v arkhivakh: stsenichne mystetstvo v Ukraini periodu nimetsko-fashystskoi okupatsii (1941–1944). Kyiv : Mystetstvo [in Ukrainian].

5. Haidabura, V. (2004). Teatr mizh Hitlerom i Stalinym. Ukraina. 1941–1944. Doli myttsiv. Kyiv : Fakt [in Ukrainian].

6. Deineka, O. (1959, October 21). Pershi dni... *Prykarpatska pravda*. Ivano-Frankivsk, 207, 4 (U nas na Prykarpatti) [in Ukrainian].

7. Z Teatru im. I. Tobylevycha. (1931). Ukrainske zhyttia. Stanyslaviv, October 24, 21, 3 [in Ukrainian].

8. Zatvarska, R. (2001). Ivano-Frankivskyi oblasnyi ukrainskyi muzychno-dramatychnyi teatr im. Ivana Franka. Istoriia v dokumentakh, spohadakh, fotohrafiiakh. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].

9. Zatvarska, R. (1997). Koryfei halytskykh teatriv. Kolomyia : Vik [in Ukrainian].

10. Ivano-Frankivsk. Entsyklopedychnyi slovnyk. (2010). Hanna Karas, Roman Dida, Mykhailo Holovatyi, Bohdan Havryliv. Ivano-Frankivsk : Nova Zoria [in Ukrainian].

11. Iz Stanyslavova. (1910). *Dilo, 250, 9* padolysta, pp. 6–7 (Opovistky) [in Ukrainian].

12. Kempe-Hosh, K. (1975). Teatr u moiemu zhytti. *Nash teatr. Knyha diiachiv ukrainskoho teatralnoho mystetstva 1915–1975* / za red. H. Luzhnytskoho i L. Poltavy. Niu-Iork ; Paryzh ; Sidnei ; Toronto : Obiednannia mysttsiv ukrainskoi stseny (OMUS), I, 629–657 [in Ukrainian].

13. Knyha reiestratsii tovarystv, orhanizatsii ta obiednan Stanislavskoho povitu. *Derzhavnyi arkhiv Ivano-Frankivskoi oblasti*. Fond 6 (Stanislavske povitove starostvo), opys. 1, sprava No. 49, arkush 48 [in Polish].

14. Kulturno-mystetska panorama Ivano-Frankivska : 350-richchiu nadannia mistu mahdeburzkoho prava prysviachuietstia : [kol. monohrafiia] (2012). Karas, H. (hol. avt. kol.), Dytchak, V., Monolatii, I., Dynamic, I. ta in. Ivano-Frankivsk : Misto [in Ukrainian].

15. Lavrentii, R. (2001). Heohrafiia vystupiv mandrivnoho teatru "Zahrava" pid kerivnytstvom Volodymyra Blavatskoho ta teatru imeni Tobilevycha pid kerivnytstvom Mykoly Bentsalia. "VIVAT ACADEMIA". *Vseukrainska studentska naukova konferentsiia z filolohii* (Lviv, 25–26 kvitnia 2001) : [zb. tez dop.]. Lviv, 44–47 [in Ukrainian].

16. Lavrentii, R. (2013). Novatorska vystava "Myna Mazailo" Mykoly Kulisha na stseni Ukrainskoho narodnoho teatru im. Ivana Tobilevycha u Stanislavovi (1930 rik, rezhyser V. Blavatskyi). *Visnyk Lvivskoho universitetu. Seriia mystetstvoznavstvo*. Lviv, 13, 227–243 [in Ukrainian].

17. Lavrentii, R. (2001, 2002). Ukrainskyi narodnyy teatr im. I. Tobilevycha. Do tvorchoho portreta. *Prostsenium : teatrozn. zhurn*. Lviv, 1, 67–73 ; 3(4), 105–108 [in Ukrainian].

18. Lavrentii, R. (2021). Ukrainskyi teatr Skhidnoi Halychyny 20–30-kh rokiv XX st.: protsesy modernizatsii: kvalifikatsiina naukova pratsia na pravakh rukopysu : dys. na zdob. vch. stup. "kand. mystetstvoznav."... Kyiv. Retrieved from academia.edu [in Ukrainian].

19. Lavrentii, R. (2010). Ukrainski teatry Ivana Kohutiaka (1920–1939 rr.). *Visnyk NTSh* : Informatsiine vydannia Svitovoi Rady Naukovykh tovarystv im. Shevchenka. Lviv, 44 (osin–zyma), 31–35 [in Ukrainian].

20. Lavrentii, R. (2011). Ukrainski teatry pid kerivnytstvom Yuriia Kononeva (30-ti roky KhKh st.). *Visnyk NTSh* : Informatsiine vydannia Svitovoi Rady Naukovykh tovarystv im. Shevchenka. Lviv46 (osin–zyma), 47–50 [in Ukrainian].

21. Lyst Namisnytstva vid 4 lypnia 1921 roku do povitovoho starostva u Stanyslavovi shchodo tovarystva "Ukrainskyi narodnyi teatr imeni Ivana Tobilevycha u Stanyslavovi". *Derzhavnyi arkhiv Ivano-Frankivskoi oblasti*. Fond 6, opys, 1, sprava No. 43 (Lystuvannia zi Stanyslavivskym voievodskym upravlinniam ta orhanamy politsii pro zatverdzhennia statutiv i skladu uprav muzychno-teatralnykh tovarystv v poviti), arkush 63 [in Polish].

22. Luzhnytskyi, H. (1953). Blavatskyi yak rezhyser. *Kyiv* : zhurnal literatury i mystetstva. Filadelfiia, 1. Sichen–liutyi, 37–41 [in Ukrainian].

23. Luzhnytskyi, H. (2004). Ukrainskyi teatr pislia vyzvolnykh zmahan. Yoho zh. *Ukrainskyi teatr. Naukovi pratsi, statti, retsentsii* : zb. pr. Lviv, 1 : Naukovi pratsi, 254–314 [in Ukrainian].

24. Maksymenko, S. (2015). Ukrainskyi teatr u Lvovi v period nimetskoi okupatsii (1941–1944). Lviv, 328 [in Ukrainian].

25. Marynovych, A. (1939, November 15). Ukrainskyi teatr v m. Stanislavovi. *Radianska Ukraina*. Stanuslaviv, 43, 3 [in Ukrainian].

26. Masliuk, O. (2022). Kadrove zabezpechennia teatriv v Ukrainskii RSR (1943–1945 rr.). *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 53, 57–63 [in Ukrainian].

27. Melnyk, V. (1969, December 28). Shliakh teatru. *Prykarpatska pravda*. Ivano-Frankivsk, 255 (Verkhovynski vohni) [in Ukrainian].

28. Melnychuk-Luchko, L. (1961). Ternystym shliakhom. Z istorii zakhidnoukrainskoho teatru. Lviv : Knyzhkovo-zhurnalne vyd-vo [in Ukrainian].

29. Moie misto. Khrestomatiia z istorii Ivano-Frankivska. (2012) / upor. Ivan Monolatii. Ivano-Frankivsk : Lileia-NV [in Ukrainian].

30. Moroziuk, V. (2003). Halytskyi teatr imeni Ivana Tobilevycha. Yoho zh. U sviti mystetskykh char. Ivano-Frankivsk : Tipovit, 6–34 [in Ukrainian].

31. Nash teatr. Knyha diiachiv ukrainskoho teatralnoho mystetstva... (1975, 1992) / za red. H. Luzhnytskoho i L. Poltavy. Niu-Iork ; Paryzh ; Sidnei ; Toronto : Obiednannia mysttsiv ukrainskoi stseny (OMUS), I ; II [in Ukrainian].

32. [Pylypchuk, R.]. (1970). Zakhidnoukrainskyi teatr na shliakhu do vozziednannia. *Shliakhy i problemy rozvytku ukrainskoho radianskoho teatru*. Kyiv : Mystetstvo, 151–164 [in Ukrainian].

33. Poliakova, I. (2001). Osoblyvosti muzychno-teatralnoho rukhu v Halychyni periodu kintsia XIX – 30-kh rokiv XX st. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Mystetstvoznavstvo*. Ivano-Frankivsk : Plai, III, 122–132 [in Ukrainian].

34. Poliakova, I., Deichakivska, I. (2004). Diialnist Ukrainskoho narodnoho teatru im. Ivana Tobilevycha. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Mystetstvoznavstvo*. Ivano-Frankivsk : Plai, VI, 51–63 [in Ukrainian].

35. Postiinyi ruskyi teatr imeni Shevchenka v Stanyslavovi. (1910). *Dilo, 115*, 26 maia, 4 (Opovistky) [in Ukrainian].

36. Protokol zahalnykh zboriv "Ukrainskoho narodnoho teatru im. Ivana Tobylevycha v Stanyslavovi", shcho vidbulyxia 30 maia [1921 r.]… *Derzhavnyi arkhiv Ivano-Frankivskoi oblasti*. Fond 6, opys 1, sprava No. 43 (Lystuvannia zi Stanyslavivskym voievodskym upravlinniam ta orhanamy politsii pro zatverdzhennia statutiv i складу управ muzychno-teatralnykh tovarystv v poviti), arkush 71–71 zv. [in Ukrainian].

37. Romaniuk, L., Cherepanyn, M. (2016). Muzychne i teatralne zhyttia Stanyslavova (druha polovyna XIX – persha polovyna XX st.). Ivano-Frankivsk, 508 [in Ukrainian].

38. Rosikov, A., Stanislavskyi, M. (1945, March 11). Narodzhennia teatru. *Prykarpatska pravda*. Stanislav, 46, 3 [in Ukrainian].

39. Statut tovarystva "Ukrainskyi narodnyi teatr im. Ivana Tobilevycha" v m. Stanyslavovi. *Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u m. Lvovi*. Fond 309 (Naukove tovarystvo im. Shevchenka). Op. 2. Spr. 227. Ark. 1–2 [in Ukrainian].

40. Ukrainskyi dramatychnyi teatr. (1967, 1959). Narysy istorii : 2 t. T. 1 : Dozhovtnevyi period. Kyiv : Nauk. Dumka ; T. 2 : Radianskyi period. Kyiv : Nauk. dumka [in Ukrainian].

41. Charnetskyi, S. (1934). Narys istorii ukrainskoho teatru v Halychyni. Lviv, 253 [in Ukrainian].

42. Cherepanyn, M. (1997). Muzychna kultura Halychyny (druha polovyna XIX – persha polovyna XX st.) : monohrafia. Kyiv : Vezha [in Ukrainian].

43. Barthes, R. (1972). Critical Essays / trans. Richard Howard. Evanston : Northwestern University Press.

44. F.-Ski. (1929, January 20). Rewia teatru Tobilewicza. *Ziemia Stanisławowska*. Stanisławów, 58, 8 (Ze sceny) [in Polish].

45. (Idem). (1929, April 18). Z życia Stanisławowskiego. (Od naszego korespondenta). *Chwila*. Lwów, 3616, 10 [in Polish].

46. [Mayer, E.?]. (1929, September 15). Z teatru ukr. im. Tobilewicza. *Ziemia Stanisławowska*. Stanisławów, 93, 2 (Z teatrów) [in Polish].

47. Ständiges ruthenisches Theater. (1910, Mai 29). *Czernowitzer Tagblatt*. (Stanislau) [in German].

48. Teatr im. Tobilewicza. (1929). *Ziemia Stanisławowska*. Stanisławów, 56, January 6, 3 (Z życia Organizacji w Stanisławowie) [in Polish].

UKRAINIAN PROFESSIONAL THEATER IN STANYSLAVIV (IVANO-FRANKIVSK): ON THE QUESTION OF CONTINUITY

Roman LAVRENTII

Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Theater Studies and Acting,
Faculty of Culture and Arts,
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: roman.lavrentii@lnu.edu.ua

Based on archival materials, the recollections of theater figures, and publications in the Ukrainian and foreign press, the article analyzes the history of the development of professional Ukrainian theater life in Stanyslaviv (Ivano-Frankivsk). The key stages of its inception are traced: from the public declaration of intent (May 1910) and the founding of the specialized Drama Society (October 1910) to the opening of an amateur theater under its auspices (February 1911), which served as the nucleus for developing a permanent professional institution in the city. The study identifies the key factors shaping the subsequent activities of the "Ivan Tobilevych Ukrainian People's Theater" Society and the professionalization of various theater troupes operating under its patronage (1911–1939). Particular attention is paid to the continuity of theatrical traditions (as well as individual acting and directing trajectories) from the interwar period – specifically within the work of the Ivan Franko Ukrainian Theater in Stanyslaviv during the first Soviet occupation of Western Ukrainian lands (1939–1941), the German occupation (1941–1944), and the postwar theatrical life of Ivano-Frankivsk.

The relevance of this study stems from the insufficient research into the history of professional Ukrainian theater in Ivano-Frankivsk–a gap caused by the topic being taboo in Soviet theater studies, the destruction of documentary sources, and the enforced silence of witnesses until the late 1980s, as well as by the excessive mythologization of the subject in popular scholarly publications during the early years of Ukraine's independence. Furthermore, the scholarly reconstruction of the city's theatrical life throughout the turbulent twentieth century – viewed as a cultural process that is undeniably marked by discontinuities yet remains integral in its continuity – serves today as a vital tool for the decolonization of national consciousness.

Keywords: the professional theater, regional centers in Galicia, Volodymyr Yanovych, Kost Vyshnevskyi, the Ivan Tobilevych Ukrainian National Theater, Volodymyr Blavatskyi, Mykola Bentsal, Stanislavskyi (Ivano-Frankivsk) Ivan Franko Ukrainian Theater, Frankivsk Drama Theater.

Стаття надійшла до редколегії 01.08.2026 р.
Прийнята до друку 29.08.2026 р.
Опублікована 11.11.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 28. С. 224–231
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 28. P. 224–231

УДК 792.97.03.071:050:398.54](477.83-21)"1920/1930"
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.28.2026.224-231

ТЕАТРАЛЬНА СПІЛЬНОТА УКРАЇНСЬКИХ ЛЯЛЬКАРІВ САМБОРА 1930-х рр.: ОРГАНІЗАЦІЯ ТА РОЗВИТОК

Софія РОСА-ЛАВРЕНТІЙ

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7550-1131
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра театрознавства та акторської майстерності,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: ofiya.rosa-lavrentiy@lnu.edu.ua

Досліджено діяльність самбірської театральної лялькарської спільноти кінця 20-х – початку 30-х років XX ст. та проаналізовано журнал “Вертеп” як одного з найважливіших джерел з історії українського театру ляльок міжвоєнного періоду. Актуальність дослідження зумовлено недостатнім висвітленням історії регіональних осередків українського лялькарства, які відіграли важливу роль у становленні професійного театру ляльок на західноукраїнських землях.

На основі аналізу матеріалів журналу “Вертеп” простежено історію створення самбірського театру ляльок, окреслено коло його діячів, особливості організації театральної роботи, гастрольної діяльності, виготовлення театральних ляльок і декорацій. Особливу увагу приділено діяльності Євгена Рудого, який був організатором театру, редактором журналу та ініціатором створення професійного об’єднання українських лялькарів. Проаналізовано прагнення самбірської спільноти до професіоналізації українського лялькарства, її участь у міжнародних процесах та наведення контактів із Міжнародною спілкою діячів театру ляльок (УНІМА). З’ясовано, що журнал “Вертеп” виконував не лише інформаційну, а й практичну, комунікативну та просвітницьку функції, будучи платформою для поширення фахових знань, обміну досвідом та популяризації театру ляльок.

З’ясовано встановлено, що Самбірська лялькарська спільнота була одним із найактивніших осередків українського лялькарства у міжвоєнний час. Її діяльність виходила далеко за межі локального культурного життя. Вивчення матеріалів журналу “Вертеп” дає можливість поглибити знання про історію українського театру ляльок, відновити маловідомі сторінки його розвитку та повернути до наукового обігу імена, події й мистецькі практики, які тривалий час залишалися поза увагою дослідників. Такі студії сприяють збереженню історичної пам’яті про українську культурно-мистецьку спадщину та формуванню цілісного уявлення про розвиток українського театрального мистецтва.

Ключові слова: театр ляльок, Самбір, журнал “Вертеп”, УНІМА, історія українського театру, лялькарська спільнота.

Постановка проблеми. Історія українського театру ляльок міжвоєнного періоду досі залишається недостатньо дослідженою, особливо в

© Роса-Лаврентій Софія, 2026

частині діяльності регіональних осередків. Одним із таких маловідомих центрів був театр ляльок при товаристві "Просвіта" у Самборі, діяльність якого, як і журнал "Вертеп", тривалий час залишалася поза увагою дослідників. Введення до наукового обігу матеріалів цього часопису дає можливість відновити маловідомі сторінки історії українського лялькарства, простежити процеси його професіоналізації та міжнародних культурних контактів.

Формулювання цілей статті. Метою статті є реконструкція діяльності театру ляльок при товаристві "Просвіта" у Самборі, визначення ролі його учасників у розвитку українського лялькарського руху, а також характеристика журналу "Вертеп" як джерела, що відображає організаційні, мистецькі та міжнародні аспекти діяльності цього осередку.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Історію українського театру ляльок міжвоєнного періоду висвітлено у працях, присвячених розвитку українського театрального мистецтва та окремим аспектам становлення лялькарства. Водночас діяльність самбірської лялькарської спільноти, театру ляльок при товаристві "Просвіта" та журналу "Вертеп" досі не була предметом окремого комплексного дослідження. Відомості про цей осередок мають фрагментарний характер і розпорошені в архівних матеріалах та періодичних виданнях, що зумовлює необхідність їхнього наукового опрацювання та введення до наукового обігу.

Виклад основного матеріалу. Наприкінці 20-х – на початку 30-х років XX ст. Самбір став одним із небагатьох осередків Західної України, яка на той час входила до складу Польської Республіки, де театр ляльок розвивався не лише як форма аматорського дозвілля, а й як спроба професійної культурної діяльності. Навколо театру, що діяв при місцевому товаристві "Просвіта", сформувалося невелике коло ентузіастів, які займалися постановкою вистав, виготовленням ляльок і декорацій, організацією гастролей, а також прагнули налагодити зв'язки з міжнародною лялькарською спільнотою. Важливо, що діяльність цього осередку не обмежувалася лише практикою театру: його учасники ставили за мету популяризацію українського лялькарства, створення професійного об'єднання та інтеграцію українського театру ляльок у загальноєвропейський культурний простір.

Основним джерелом для реконструкції історії цієї спільноти є щомісячний журнал "Вертеп", який, попри короткий час існування, містить унікальні відомості про діяльність театру, його учасників, організаційні засади, міжнародні контакти та загалом про стан українського лялькарства на західноукраїнських землях. Саме сторінки цього часопису дають змогу простежити, як із локальної ініціативи при самбірській "Просвіті" поступово сформувалося середовище, що претендувало на роль професійного осередку українських лялькарів.

Власне, часопис "Вертеп" створили вже як результат досить активної діяльності невеликої лялькарської спільноти при місцевому товаристві "Просвіта". 1 січня 1928 р. датовано заснування театру ляльок при товаристві, яке діяло на вул. Шопена, 6 (сьогодні вул. Стебельського). Довідуємося з преси, що театром завідували Дмитро Артимович та Маруся Козелівна; ляльки створював професор Єлемінка, а декорації – Богдан Стебельський. Якщо про

перших трьох діячів поки що знаємо небагато, то про декоратора маємо трохи більше інформації. З української канадської газети "Свобода" (1994) дізнаємося про те, що Богдан Стебельський походив із відомої самбірської інтелігентної родини – маляр, мистецтвознавець, педагог, журналіст, 1934–1939 рр. студіював у краківській Академії мистецтв на відділах малярства та театральної декорації сцени (учень В. Вайса, К. Фріча та В. Яроцького), 1949 р. виїхав із сім'єю до Канади. Працював редактором часопису "Гомін України" та інших видань [2].

Євген Рудий[1], головний редактор та засновник часопису, у другому числі подає список гастролей театру за січень, де вказується місто чи село, в якому відбувалася вистава, а також фіксується кількість дорослих глядачів і дітей. Завдяки цьому можемо простежити не лише географію діяльності театру, а й масштаби його роботи. Маємо також опис самих ляльок, які "... були рухомі, порушувані дротом згори" [6, с. 2]. Дізнаємося, що частина ляльок була порцеляновою, замовленою зі Львова, деякі – у Празі, тоді як інші вже виготовляв місцевий майстер професор Єлемінка.

Крім того, у часописі "Вертеп" Євген Рудий описує ідею створення організації, яка б об'єднувала українських лялькарів: "самбірські прихильники українського лялькарства видвигнули думку створення лялькарської організації, яка мала би на меті нав'язати зносини з чужиною та довести українське лялькарство бодай до того степені, щоби заложити один–два зразкові театри і об'їздити повіт, а згодом пропагувати ідею лялькових театрів у цілому краю" [6, с. 2]. Власне, у цьому напрямі велася робота впродовж двох років. Театр продовжував працювати, а тим часом Євген Рудий шукав шляхів для налагодження контактів зі світовою спільнотою лялькарів. А тому 1929 р. 26–30 жовтня Є. Рудий їде до Парижа на З'їзд лялькарів Уніма як гість. Головною метою цього з'їзду було укладення статуту. Євген Рудий згадує про листування з тодішнім президентом УНІМА Їнджихом Весели і його сприяння організації театру ляльок на західноукраїнських землях. А вже на з'їзд лялькарів 1930 р. у місті Льєжі (Бельгія) було запрошено Євгена Рудого як офіційного представника від товариства лялькарів західноукраїнських земель. Проте, на жаль, Євген Рудий пише, що поїхати не зможе й делегує голос товариства чеському осередку.

---

[1] Рудий Євген Васильович (05.01.1891, с. Грабів, тепер Калуського р-ну Івано-Франківської обл. – 11.1967, м. Філадельфія, США) – редактор видань "Станиславівське слово", "Вертеп" (Самбір, 1930), ініціатор і редактор тижневика "Народня трибуна" (1930–1931, Самбір; 1931–1932, Львів), "Свобода" (Джерсі-Сіті, Нью-Йорк). Народився у сім'ї вчителя Василя Рудого. До 1914 р. проживав у м. Дрогобичі. Із початком Першої світової війни зголосився добровольцем у легіон Українських січових стрільців, де потрапив у сотню Дмитра Вітовського, ставши одним із тих, хто формував українське військове з'єднання.

У 1928 р. ініціював лялькoвий театр при філії товариства "Просвіта". Був представником західноукраїнських земель у Міжнародній лялькарській унії. Псевдоніми і криптоніми: *Вуйко Василько, Василь Човник, Е. Р.*

Попри це, фактично маємо створення українського товариства лялькарів (від українських земель у складі Польщі) 1930 р., а також залучення цього товариства до Міжнародної унії лялькарів УНІМА.

Саме на тлі цієї активної організаційної, мистецької та міжнародної діяльності закономірною стала поява власного фахового друкованого органу. Часопис "Вертеп" став не початком, а радше результатом уже сформованої самбірської лялькарської спільноти, її прагненням осмислити власний досвід, популяризувати театр ляльок і об'єднати українських лялькарів.

Щомісячний журнал "Вертеп" видавав у Самборі ентузіаст, видавець та драматург Євген Рудий. Упродовж 1930 р. йому вдалося видати тільки два номери журналу (за вересень та жовтень). У часописі зазначено, що це журнал професійного об'єднання українських лялькарів. При товаристві "Просвіта" у Самборі існував театр ляльок упродовж 1928–1930 рр. Журнал мав стати популяризатором театрів ляльок у краї, простором для дослідження цього різновиду театру. Автором більшості статей є сам Є. Рудий, який робить огляди світових лялькарських з'їздів (у яких брав участь), розміщує інформаційні статті про театри ляльок в УСРР, публікує статті із техніки лялькарства (наприклад, "Модерна техніка лялькового театру" (Ч. 1. 1930)) [5, с. 2]. У своєму листі Є. Рудий пояснює причини закриття журналу: передусім організаційно-правові, а також фінансові, зумовлені дуже малою кількістю читачів, яка не давала змоги покрити навіть витрати на друк. Відповідно, дуже невисока зацікавленість громадськості таким вузькопрофесійним журналом фактично не дала можливості розвивати його далі. Попри це, професійний рівень, з якого стартував Є. Рудий, був дуже високим.

Напрями, за якими працював часопис, – це насамперед історичні дослідження; перекладна драматургія для театрів ляльок (у двох номерах переклади чеських п'єс); статті, присвячені практиці театру ляльок: аналіз театральних ляльок, роз'яснення технічної специфіки ляльководіння; поради щодо організації самого процесу створення театру ляльок як інституції та створення самих вистав; також у часописі маємо інформативні статті щодо актуальних подій у сфері театру ляльок у світі. Стиль написання можемо окреслити як науково-популярний.

Окрему нішу журналу становили прикладні матеріали, покликані допомагати розпочати лялькарську справу або професійно, або ж в аматорському форматі при школах чи інших інституціях. Для цього часопис фактично стає таким публічним простором, через який лялькарі (або потенційні лялькарі) можуть комунікувати. Часопис пропонує контакти майстрів, які виготовляють ляльки, зрештою надає можливість замовити театральні ляльки різного типу (вертепні, маріонетки, алешові[2], театру тіней), а також замовити вертепні скриньки, теж різного розміру та складності (маленькі прості, більші –

[2]Алешова театральна лялька – ймовірно, лялька, оформлена в стилі Алеша. Миколаш Алеш (1852–1913) – чеський живописець, графік та ілюстратор, провідний представник так званої "генерації Національного театру". Його творчість, що поєднує історичні, народні та міфологічні мотиви, відіграла важливу роль у формуванні національного художнього стилю Чехії кінця XIX ст.

складніші, більші скриньки-трансформери, які могли бути вертепними скриньками або ставати "боксами"-будками для верхових ляльок). У часописі згадано про "Читанку українського лялькаря", ймовірно з п'єсами для театру ляльок, але поки що ми не знайшли такого видання. Крім того, редакція часопису вочевидь була в тісному контакті зі світовим лялькарством, адже пропонує можливість підписатися на світові лялькарські часописи (наприклад, чеський "Лоуткаж"), або монографію Айхерта про світове лялькарство. Часопис мав оригінальний дизайн, а також спеціально створені мальовані ілюстрації. В одній із заміток головний редактор Євген Рудий згадує, що дизайн часопису створює Маланій Володимир. Також знаємо, що видання друкували в самбірській друкарні Йосифа Мецгера. Мимохіть у одній із інформаційних заміток часопису згадано ім'я Гозіяша Стефана як секретаря, який, однак, не тільки розсилав номери журналу, а й був таким своєрідним "івент-менеджером" самбірського театру ляльок, який приймав запити з околиці на проведення вистав та займався їхньою організацією.

Висновки. Історія самбірської лялькарської спільноти кінця 20-х – початку 30-х років XX ст., відтворена насамперед за матеріалами журналу "Вертеп", дає змогу по-новому поглянути на становлення українського театру ляльок на західноукраїнських землях. Попри нетривале існування самого часопису, він зафіксував надзвичайно важливий етап розвитку українського лялькарства, коли невелика група ентузіастів при товаристві "Просвіта" у Самборі змогла не лише організувати постійний театр ляльок, а й сформувати професійне середовище, яке об'єднувало режисерів, художників, майстрів із виготовлення ляльок, організаторів гастрольної діяльності та видавничої справи.

Опубліковані у журналі матеріали дають змогу реконструювати не лише репертуарну та гастрольну діяльність театру, а й простежити організаційні механізми його функціонування, дізнатися про людей, які стояли біля витоків українського лялькарського руху в Самборі, про технічні особливості вистав, виготовлення ляльок, співпрацю з майстрами та художниками. Не менш важливою є інформація про прагнення самбірських діячів об'єднати українських лялькарів у професійну організацію та включити їх у міжнародний мистецький процес. Контакти Євгена Рудого з діячами УНІМА, участь у міжнародних конгресах, листування із закордонними колегами та офіційне представництво західноукраїнських лялькарів свідчать про те, що самбірський осередок не існував ізольовано, а був частиною ширших європейських процесів розвитку театру ляльок.

Особливої ваги набуває й сам журнал "Вертеп", який був не лише інформаційним виданням, а й своєрідним фаховим центром українського лялькарства. На його сторінках поєднувалися історичні розвідки, практичні поради з організації театру, переклади драматургії, технічні статті, інформація про міжнародне лялькарське життя та можливості професійної комунікації між лялькарями. Таким чином, часопис став не лише відображенням діяльності самбірської спільноти, а й інструментом формування українського лялькарського середовища.

Дослідження таких локальних осередків має особливе значення для сучасної історії українського театру. Саме завдяки подібним джерелам стає можливим простежити безперервність розвитку українського театру ляльок значно глибше, ніж це дає можливість усталена історіографія. Вони допомагають відновити втрачені або маловідомі сторінки культурно-мистецького життя, повернути із забуття імена, які своєю працею творили український театр, однак з різних причин не увійшли до загального історичного наративу. Фактично йдеться не лише про реконструкцію окремого театрального осередку, а й про повернення пам'яті про цілий пласт української культурної спадщини.

У ширшій перспективі історія самбірського театру ляльок засвідчує, що українське лялькарство міжвоєнного періоду було значно активнішим, професійнішим і відкритішим до міжнародної співпраці, ніж це прийнято вважати. Воно розвивалося не лише у великих культурних центрах, а й у повітових містах, де завдяки ініціативі окремих діячів виникали осередки, здатні організовувати театральне життя, гастролювати, видавати спеціалізовані часописи та підтримувати контакти з міжнародною спільнотою лялькарів. Тому подальше вивчення діяльності самбірської лялькарської спільноти, журналу "Вертеп" та пов'язаних із ними архівних матеріалів є важливим кроком до цілісного осмислення історії українського театру ляльок і, ширше, історії української культури. Такі дослідження не лише поглиблюють наше знання про минуле, а й повертають у сучасний культурний простір пам'ять про людей, події та мистецькі ініціативи, які є невід'ємною складовою української театральної традиції.

Список використаної літератури та джерел

1. Весели Ї. З Міжнародного лялькарського з'їзду в Парижі. *Вертеп. Ілюстрований часопис, призначений для студій українського лялькарства.* 1 вересня Самбір, 1930. Ч. 1. С. 3.

2. Винниченко І. Стебельський Богдан. *Енциклопедія історії України*. URL: http://www.history.org.ua/?termin=stebelskyj_bogdan.

3. Дідюк В. На вічну пам'ять доктора Б. Стебельського. *Свобода.* 22 листопада. Джерсі-Сіті, 1994.

4. Рудий Е. III Міжнародній Конгрес лялькарський в Бельгії. *Вертеп. Ілюстрований часопис, призначений для студій українського лялькарства.* 1 вересня. Самбір, 1930. Ч. 1. С. 15.

5. Рудий Е. Модерна техніка лялькового театру. *Вертеп. Ілюстрований часопис, призначений для студій українського лялькарства.* 1 вересня. Самбір, 1930. Ч. 1. С. 2.

6. Рудий Е. Перші спроби заложення лялькарської організації. *Вертеп. Ілюстрований часопис, призначений для студій українського лялькарства.* 1 жовтня. Самбір, 1930. Ч. 2. С. 2.

References

1. Vesely, J. (1930). Z Mizhnarodnoho lialkarskoho z'izdu v Paryzhi. *Vertep. Iliustrovanyi chasopys, pryznachenyi dlia studii ukrainskoho lialkarstva*, 1, 3. Sambir [in Ukrainian].

2. Vynnychenko, I., Stebelskyi Bohdan. *Entsyklopediia istorii Ukrainy*. Retrieved from http://www.history.org.ua/?termin=stebelskyj_bogdan [in Ukrainian].

3. Didiuk, V. (1994, November 22). Na vichnu pamiat doktora B. Stebelskoho. *Svoboda*. Jersey City [in Ukrainian].

4. Rudyi, Ye. (1930). III Mizhnarodnii Konhres lialkarskyi v Belhii. *Vertep. Iliustrovanyi chasopys, pryznachenyi dlia studii ukrainskoho lialkarstva*, 1, 15. Sambir [in Ukrainian].

5. Rudyi, Ye. (1930). Moderna tekhnika lialkovoho teatru. *Vertep. Iliustrovanyi chasopys, pryznachenyi dlia studii ukrainskoho lialkarstva*, 1, 2. Sambir [in Ukrainian].

6. Rudyi, Ye. (1930). Pershi sproby zalozhennia lialkarskoi orhanizatsii. *Vertep. Iliustrovanyi chasopys, pryznachenyi dlia studii ukrainskoho lialkarstva*, 2, 2. Sambir [in Ukrainian].

THE THEATRE COMMUNITY OF UKRAINIAN PUPPETEERS IN SAMBIR IN THE 1930s: ORGANISATION AND DEVELOPMENT

Sofiia ROSA-LAVRENTII

Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Theater Studies and Acting,
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: sofiya.rosa-lavrentiy@lnu.edu.ua

The article examines the activities of the puppet theatre community in Sambir during the late 1920s and early 1930s and analyzes the journal *Vertep* as one of the most valuable sources for studying the history of the Ukrainian puppet theatre of the interwar period. The relevance of the research lies in the fact that the history of regional puppet theatre centres in Western Ukraine remains insufficiently explored despite their significant contribution to the formation of Ukrainian theatrical culture. Particular attention is paid to the Sambir puppet theatre operating under the local branch of the *Prosvita* Society, whose activities have received little scholarly attention. The study aims to reconstruct the history of this theatre community, identify its leading members, examine its organizational principles and artistic activities, and determine the role of the journal *Vertep* in documenting and promoting the development of Ukrainian puppet theatre.

The research is based primarily on the analysis of the two surviving issues of the monthly journal *Vertep*, published in Sambir in 1930 by playwright, publisher, and theatre enthusiast Yevhen Rudyi. The journal is considered not only as a historical source but also as evidence of an attempt to establish a professional Ukrainian puppet theatre movement. Its publications provide valuable information about the establishment of the puppet theatre, its repertoire, touring activities, puppet-making techniques, stage design, and the organization of

theatrical performances. The study also reconstructs the circle of artists and organizers involved in the theatre, including Dmytro Artymovych, Marusia Kozelivna, Professor Yeleminka, Bohdan Stebelskyi, and others whose contribution has remained largely overlooked in previous scholarship.

Special attention is devoted to the international dimension of the Sambir puppet theatre community. The article demonstrates that Yevhen Rudyi actively sought cooperation with European puppeteers, participated in the activities of UNIMA (Union Internationale de la Marionnette), maintained correspondence with its representatives, and promoted the idea of creating a professional association of Ukrainian puppeteers. These facts indicate that the Sambir theatre was not an isolated local initiative but rather a participant in broader European cultural processes. Furthermore, the journal *Vertep* served as a platform for disseminating professional knowledge by publishing historical studies, technical recommendations, translated puppet plays, information about foreign puppet theatres, and practical advice for establishing amateur and professional puppet companies.

The findings of the research suggest that the Sambir puppet theatre community was one of the earliest organized centres of Ukrainian puppet theatre in Western Ukraine. Its members combined artistic, educational, organizational, and publishing activities while striving to institutionalize Ukrainian puppetry and integrate it into the international theatrical environment. The article argues that the journal *Vertep* represents a unique documentary source that makes it possible to reconstruct previously unknown aspects of Ukrainian puppet theatre history and to restore the names, events, and artistic initiatives that have long remained outside scholarly discourse. The study contributes to preserving the historical memory of Ukrainian cultural heritage and expands our understanding of the development of Ukrainian puppet theatre as an integral part of the national theatrical tradition and the broader European cultural context.

Keywords: puppet theatre, Sambir, *Vertep* journal, Yevhen Rudyi, UNIMA, history of Ukrainian theatre, puppet theatre community.

Стаття надійшла до редколегії 08.09.2026 р.
Прийнята до друку 21.10.2026 р.
Опублікована 11.11.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 28. С. 232–249
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 28. P. 232–249

УДК 792.97(477.841)"1980/2026":792/071/2/027] (045)
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.28.2026.232-249

ФЕНОМЕН РЕЖИСЕРСЬКОГО АВТОРСТВА В ТЕАТРІ: ІСТОРИЧНІ ТА СУЧАСНІ ПРАКТИКИ ТЕРНОПІЛЬСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ОБЛАСНОГО ТЕАТРУ АКТОРА І ЛЯЛЬКИ

Тетяна СІЛЬЧЕНКО

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3924-1410
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: silya23@ukr.net

Досліджено феномен режисерського авторства в контексті історичного розвитку на матеріалі Тернопільського академічного обласного театру актора і ляльки як репрезентативної моделі еволюції українського театру ляльок кінця ХХ – початку ХХІ ст. Основну увагу зосереджено на аналізі творчої діяльності режисерів Євгена Ткаченка, Сергія Калини та Володимира Лісового, у межах якої простежено трансформацію режисерських моделей – від концептуального авторського театру до колективної режисури та сучасної синтетичної художньої системи.

Ключові слова: режисерська стратегія, театр ляльок, театральна режисура, сценічна мова, художня ідентичність театру, український театр, Тернопільський театр ляльок.

Постановка проблеми. Проблема режисерського авторства є однією з головних у сучасному театрознавстві, оскільки саме режисер дедалі частіше визначає не лише сценічне вирішення окремої вистави, а й художню стратегію театру загалом. У театрі ляльок ця проблема набуває особливої актуальності через специфіку взаємодії актора, ляльки, сценографії, пластичного та музичного простору, що формують складну багаторівневу систему сценічного висловлювання.

Попри активний розвиток українського театру ляльок наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст., питання еволюції режисерських моделей у регіональних театрах залишається недостатньо дослідженим. Тернопільський академічний обласний театр актора і ляльки є показовим прикладом театральної інституції, у межах якої впродовж кількох десятиліть сформувалися різні типи режисерського мислення, що суттєво вплинули на розвиток художньої структури вистави, репертуарної політики та принципів взаємодії актора й ляльки.

У зв’язку з цим особливої актуальності набуває дослідження режисерських практик Євгена Ткаченка, Сергія Калини та Володимира

© Сільченко Тетяна, 2026

Лісового як послідовних етапів формування художньої системи театру та репрезентативної моделі еволюції українського театру ляльок.

Формулювання цілей статті. Мета статті полягає у виявленні специфіки режисерського авторства у процесі формування художньої моделі театру та аналізі еволюції режисерських підходів упродовж 80-х років ХХ – початку ХХІ ст.

У дослідженні застосовано історико-театрознавчий, структурно-аналітичний, порівняльний та мистецтвознавчий методи, що дали змогу проаналізувати еволюцію художніх процесів, специфіку взаємодії актора, ляльки, сценографії та пластичного рішення, а також зіставити режисерські системи різних періодів. Метод узагальнення та синтезу дав змогу сформувати цілісну модель розвитку режисерського авторства в межах одного театрального колективу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аналіз наукових і критичних матеріалів, наведених у статті, засвідчує, що історія та творчі практики Тернопільського театру ляльок значною мірою відображені в публікаціях регіональної преси, театрознавчих оглядах і матеріалах, присвячених окремим виставам та режисерським роботам. Важливе місце серед опрацьованих джерел посідають праці та критичні відгуки С. Завалкова, Х. Весни, Т. Моцар, Г. Геллера, Я. Сачка, Г. Градоблянської та інших авторів, у яких проаналізовано художні особливості постановок, акторська гра, сценографія, музично-пластичне вирішення й проблематика вистав театру. Окремі публікації висвітлюють творчі пошуки Є. Ткаченка, зокрема його постановки “Голубе щеня”, “Рябий пес, що біжить краєм моря”, “Собаче серце”, “Панночка” та інші, що дає змогу простежити становлення синтетичної моделі театру актора і ляльки. Матеріали, присвячені діяльності С. Калини, розкривають особливості колективного сценічного творення, взаємодії режисера, актора й художника, а також посилення ролі музики, пластики та візуальної образності у виставах 90-х років ХХ ст. Публікації про творчість В. Лісового акцентують на поєднанні традиційних лялькових форм із відкритим акторським існуванням, розвитку інтерактивності, зверненні до українського фольклору та формуванні сучасної художньої парадигми театру. Водночас опрацьований комплекс джерел переважно репрезентує окремі вистави, творчі постаті та періоди діяльності театру, що зумовлює необхідність їх систематизації й комплексного зіставлення в контексті еволюції режисерського авторства, що й визначає наукову спрямованість цього дослідження.

Актуальність дослідження полягає у першому комплексному аналізі еволюції режисерських моделей Тернопільського театру ляльок у контексті розвитку українського театру ляльок кінця ХХ – початку ХХІ ст. Системно зіставлено творчі методи Є. Ткаченка, С. Калини та В. Лісового як послідовні етапи трансформації режисерського мислення; виявлено специфіку режисерського авторства як цілісної художньої системи; простежено зміну функції ляльки – від головного засобу сценічної дії до елементу синтетичної театральної структури; введено до наукового обігу малодосліджені архівні та критичні матеріали з історії театру.

Виклад основного матеріалу. ***Режисер Євген Ткаченко: формування авторської моделі театру (1980–1990).*** Феномен режисерського авторства у театрі другої половини ХХ ст. набуває особливого значення в контексті трансформації театральної мови, зміни функцій режисера та перегляду традиційних моделей сценічного мислення. У театрі ляльок цей процес був особливо показовим, оскільки режисер дедалі більше є не лише інтерпретатором драматургічного тексту, а й творцем автономної художньої системи, де формуються власні естетичні принципи, сценічна лексика та модель акторського існування.

Саме в такому контексті варто розглядати перший етап становлення Тернопільського обласного театру ляльок (нині Тернопільського академічного обласного театру актора і ляльки), творчий розвиток якого у 80–90-х роках ХХ ст. значною мірою визначався авторською режисерською концепцією Євгена Ткаченко.

Поява театру ляльок у Тернополі була закономірною. Театральна культура регіону формується під впливом вертепної традиції та професійної сценічної школи, пов'язаної з діяльністю Л. Курбаса, Г. Юрчакова, М. Крушельницького, С. Крушельницької, І. Рубчака та інших відомих і талановитих особистостей країни. Тож не дивно, що кожен район області, організовуючи в Будинках культури та клубах драматичні гуртки і народні театри, вважав за потрібне віддати належне саме театральному мистецтву. На відповідному рівні також працювали численні театральні студії для дітей. Завдяки цьому область та місто набувають потужного мистецько-культурного потенціалу. Наприкінці 70-х років минулого століття соціокультурні процеси в регіоні створюють необхідні умови для відкриття професійного театру ляльок, що було закріплено постановою Міністерства культури УРСР 1978 р. [13].

Організацію театру було доручено директору Юліану Кройтору, який запрошує на посаду головного режисера Євгена Ткаченка. Саме цей вибір визначає не лише перший етап становлення театру, а й його подальшу естетичну траєкторію.

Творча стратегія режисера Євгена Ткаченка формувалася в художньому середовищі так званої "уральської зони" – напряму, що характеризувався активним синтезом драматичного та лялькового способів існування, розширенням жанрових меж і переосмисленням функції ляльки в сценічній структурі. Цей досвід, сформований у Челябінському театрі ляльок, Ткаченко переносить до Тернополя.

Трупа формується з молодих акторів, таких як Є. Касьян, Л. та С. Мельникови, Н. Найман (Харківський інститут мистецтв); Є. Зіцерман, І. Симонян, А. Мироненко, І. Тимохін, Т. Іванків, О. Коваль, І. Семенчук (Дніпропетровське державне театральне училище); О. Дмітрієва (Горьківське театральне училище); Л. Попецька (Рівненський інститут культури); В. Криса, П. Мрига, П. Хомета, Є. Тлущ, Р. Крупа (Теребовлянське культурне просвітнє училище); Е. Ткаченко, Н. Біла, Н. Мельник, Н. Хаєцька, Р. Іващенко, Т. Феоктистова та А. Москвіна.

До театру запрошуються завідувач музичною частиною – музикант О. Іванов, художники з освітою ЛДІТМіК – Г. Крюкова і Л. Воробйова,

спеціалісти-бутафори М. Зорина і О. Кузнєцова та конструктор ляльок О. Станкевич (випускники Горьківського театрального училища).

Першою прем'єрою театру стала вистава "Сембо" (1980), яка позначає початок режисерського формування театральної мови колективу [18].

Протягом першого десятиліття у театрі було створено 41 виставу, що дає змогу говорити про інтенсивний процес естетичного пошуку. Особливістю авторської моделі Ткаченка стає формування репертуару як цілісної концептуальної системи, де дитячі вистави співіснують з дорослим репертуаром, а жанрова палітра виходить далеко за межі традиційного театру ляльок [20].

Репертуарна політика режисера будується на поєднанні класичної літератури, сучасної драматургії та інсценізацій прозових творів. До репертуару входять сценічні версії творів Дж. Бокаччо "Декамерон" [14], Ч. Айтматова "Рябий пес, що біжить краєм моря", М. Булгакова "Собаче серце" і М. Гоголя "Панночка". Рецензент С. Завалков зазначає виставу "Декамерон": "Спектакль спрямовує свої гострі стріли проти всіх потворних породжень гендлярського суспільства, проти святенників, лицемірів, злодіїв, п'яниць, критиканів, а водночас на весь голос оспівує й славить чисте й щире кохання" [9].

Головною рисою режисерського авторства Ткаченка стає послідовне зміщення акценту у функції ляльки. У його виставах лялька поступово втрачає автономну домінантну позицію, натомість стає елементом складної образної системи, де поряд із нею повноцінно функціонують драматичний актор, його пластична дія, маска.

Візитною карткою режисера стає вистава "Голубе щеня" (1983) (художник П. Миронов) за п'єсою угорця Д. Урбана, переклад С. Єфремова, у якій окреслюється одна з головних тем його режисури – проблема права особистості на самобутність [29]. Через алегоричну форму режисер досліджує тему колективного тиску, соціальної уніфікації та екзистенційного вибору. "«Вдивись, як у дзеркало, в іншу людину»" – говорить один з героїв вистави. І це звучить, немов заклик – вдумливіше, сердечніше, уважніше ставитись до будь-кого, не виявляти черствості, зарозумілості, упередженості», – пише рецензент "Вільного життя" С. Завалков [10]. У цій постановці виразно простежується алегорія-протест проти фашистської ідеології, проявів расизму, гноблення особистості.

Саме тут формується характерна для Ткаченка авторська інтонація – інтелектуалізація дитячої вистави через багаторівневу символіку. По це згадує театрознавиця Т. Моцар: "Тернопільський театр ляльок – наймолодший учасник фестивалю – показав дві вистави – "Північна казка" І. Заграєвської і "Голубе щеня" Д. Урбана. Як усякий "новачок", він прагне по-своєму виявити себе, але ще не може уникнути деяких прорахунків. Нам цей колектив здався досить перспективним" [17]. Критична стаття Ю. Богдашевського із підсумками фестивалю засуджує жорстокість, якою, на його думку, було насичено виставу "Голубе щеня", хоча його колеги і глядачі одноголосно позитивно сприйняли цю постановку.

Знаковою для розвитку авторської режисерської системи, де відчувається акторський ансамбль, стає вистава "Рябий пес, що біжить краєм моря" (1987) за інсценізацією І. Заграєвської [15]. Є. Ткаченко, вважаючи, що ляльковому мистецтву підвладні всі театральні жанри, вчить акторів працювати на результат. У цій постановці режисер формує модель поліфонічного сценічного існування, де поєднуються драматичний план, лялька, маска і пластична партитура актора. Лялька функціонує не як предмет дії, а як візуалізація внутрішніх станів і метафізичних образів [11]. Прем'єра вистави відбувається у березні 1987 р., а через рік театр запрошують на Всесоюзний фестиваль "Айтматов і театр", який відбувається в м. Фрунзе (Киргизька РСР). "Тернопільський ляльковий театр, – пише Х. Весна у газеті "Ровесник", – був єдиним колективом, який репрезентував інтерпретацію творів Ч. Айтматова засобами театру ляльок. Творчість Айтматова своєю метафоричністю, образною мовою дуже близька до театру. До лялькового – особливо, бо можливості сценографічного образного вирішення у театрі ляльок набагато багатші, ніж у театрі драми" [3].

Ця вистава стає своєрідною кульмінацією режисерського пошуку Ткаченка, оскільки саме тут найвиразніше реалізується його концепція поліфонічної сценічної структури театру. Обидві постановки було вирішено у досить сміливій, цікавій і суперечливій для того часу формі, що і було відзначено критиками на фестивалях.

Проблематика, яку порушує у своїх постановках Є. Ткаченко, чітко простежується майже в усіх його виставах. Однак режисер іноді не бере до уваги, що лялька не може "винести" глобальної філософської думки, унаслідок чого вистава виходить непрочитаною критиками і незрозумілою для маленького глядача.

Особливе значення у творчій режисерській стратегії Ткаченка має дорослий репертуар. Вистави "Любов, любов…" (1986), "Собаче серце" (1988), "Панночка" (1989) демонструють його прагнення розширити межі театру ляльок і вивести його у площину філософського, психологічного та соціального театру.

Особливо показовою є постановка "Собаче серце", де режисер повністю відмовляється від традиційної ляльки. Тут сценічний образ вибудовується винятково через акторську пластику. Це принципово важливий момент, оскільки саме він засвідчує народження в Тернополі театру нового типу – театру актора і ляльки.

Робота над виставою "Собаче серце" за М. Булгаковим (1988) відбувається задовго до її екранізації. Тільки наступного дня після успішної прем'єри театру на екрани виходить відомий фільм за мотивами цього ж твору, і вистава від цього не програє. Ця подія тільки підтверджує високий професіоналізм заслуженого артиста УРСР Євгена Ткаченка, який зумів у першому прочитанні повісті М. Булгакова на сцені театру ляльок точно розставити смислові й емоційні акценти. Як пише Г. Геллер: "Повість Булгакова при всій парадоксальності надзвичайно політична: вона попереджає, що може статися, коли недооцінюються і порушуються об'єктивні закони природи й розвитку суспільства. Режисер Євген Ткаченко, художник Лариса

Воробйова саме так інтерпретували інсценізацію О. Червінського. Постановники обережно підійшли до прочитання драматургічного матеріалу, проявили певний такт, – підкреслили те, що є найбільш актуальним у творі Булгакова. […] Ткаченко не поспішає дотримуватися життєвої правди, однак від того вистава не перестає бути реалістичною" [5; 26].

"Панночка" Н. Садур за М. Гоголем (1989) – остання постановка Є. Ткаченка, виконана ним у Тернопільському театрі ляльок. Режисер зумів передати художній світ Гоголя мовою сцени та втілити його задум засобами виразності театру ляльок, поєднавши лялькoвий і драматичний плани. Використання ляльок допомогло уникнути вікової одноманітності, типізувати персонажів і за допомогою візуального ряду акцентувати окремі риси характеру.

Атмосфера тривоги, містичного страху, внутрішня напруга, емоційний вплив у виставі будувалися на контрасті живої акторської присутності та умовної природи ляльки, що створювало ефект психологічної нестабільності й підсилювало гоголівське відчуття межі між реальним і потойбічним світом. Про це наголошує й Б. Мельничук: "Особливої психологічної глибини розкриття образу актор досягає у сцені прощання з товаришами, коли він віддає Явтухові, Свириду й Дорошу свиту, пояс і чоботи, а сам іде на вірну смерть. Ця сцена набуває воістину філософського звучання і заслуговує на те, щоб стати фінальною. Принаймні, за емоційним впливом вона не менш сильна, але на відміну від існуючого фіналу викликає справжню гаму роздумів, наче перегукується з нашими сьогоднішніми проблемами у сфері моралі. В тім, мабуть, і сила класики, що написане десятиліття й століття тому, звучить так, ніби створене вчора" [16].

Звичайно, у творчому доробку Є. Ткаченка за десять років роботи в Тернопільському театрі ляльок з'явилися вистави і з традиційними ляльками. Проте їх було вельми мало – "Сембо" (1980), "Русалонька", "Палаючі вітрила" (1982), "Кому співає веселка" (1987), "Неопалима купина" (1989) та "Балада про червоного півня" (1989) тощо.

Переважну кількість постановок режисер вирішує у поєднанні лялькового і драматичного планів або ж використання тільки драматичного. У виставах "Котигорошко" (1982) та "Буратіно" (1983) режисер розробляє модель – взаємодію актора й ляльки як рівноправних партнерів сценічної дії [12]. Тут формується принцип відкритої гри, де актор не ховається за ширмою, а вступає в прямий сценічний діалог із лялькою.

Зокрема, виставу "Котигорошко" (1982, художники Л. Воробйова та Г. Крюкова) вирішено у поєднанні живого актора-персонажа і штокової маріонетки. Актори не ховаються за ширмою, а працюють безпосередньо на сцені, ніби доповнюючи своїх лялькових персонажів. Це одна з перших п'єс драматурга Г. Усача. У ній є свої недоліки, зокрема недостатня дійова основа. Однак є й головне – глибокий ідейний зміст, спрямований на виховання героїко-патріотичних почуттів у дітей. Театральний оглядач "Ровесника" пише: "Режисер-постановник цієї вистави Є. Ткаченко, не позбавляючи сюжет твору пригодницької напруги, сміливо вводить у виставу національно-етнографічні мотиви, підсилюючи тим самим її патріотичне звучання. Котигорошка

благословляє в нелегку дорогу не абстрактна матір, а конкретна земля-годувальниця, та, що його виростила, вигойдала на своїх дужих плечах" [4].

Найцікавішою постановкою Є. Ткаченка серед традиційно-лялькових вистав стала "Кому співає веселка" (1987) за п'єсою місцевих драматургів-дебютантів Б. Мельничука і В. Фроленкова. "За всіх композиційних недоліків п'єса «Кому співає веселка» наділена якостями, які не так часто існують в драматургії для театрів ляльок, – сучасним способом мислення, відчуттям епохи. І справа не тільки в «космічному» сюжеті, а в тому, що тут у зрозумілій для юних глядачів формі порушується надзвичайно важлива сьогодні проблема охорони навколишнього середовища. Все, народжене на Землі, – унікальне і вимагає бережливого ставлення – така головна думка п'єси, яку розвиває її постановник Є. Ткаченко" [8].

Режисерська модель Ткаченка формується не лише через вистави, а й через виховання актора. Режисер послідовно виховує актора нового типу – інтелектуально активного, аналітично мислячого, пластично мобільного. Обов'язковими елементами роботи над роллю стають аналіз драматургічного матеріалу, написання внутрішнього монологу персонажа, вивчення додаткової літератури та культурного контексту.

Такий метод репетиції перетворюється на форму творчої лабораторії, де актор стає співавтором вистави. У цьому проявляється одна з головних ознак режисерського авторства Ткаченка – створення власної акторської школи.

Отже, перше десятиліття існування Тернопільського театру ляльок можна розглядати як етап формування виразної авторської режисерської моделі, у якій було закладено основні принципи майбутнього театру актора і ляльки: синтетичність, поліжанровість, домінування акторської присутності, інтелектуалізація сценічної дії та розширення функції ляльки.

У 1991 р. Євген Ткаченко залишає театр, завершивши важливий етап його становлення. Проте саме його режисерська модель стає основою подальшого розвитку театру та визначає його художню ідентичність у наступні десятиліття.

Сергій Калина. Пошук нової режисерської ідентичності (1990–1998). Початок 90-х років XX ст. стає для українського театру періодом кардинальних трансформацій, зумовлених політичними та соціокультурними змінами, пов'язаними з проголошенням незалежності України. Розпад радянської ідеологічної системи, економічна нестабільність та криза державного фінансування суттєво вплинули на театральне середовище. Для театрів це означає втрату стабільної матеріальної бази, скорочення гастрольної діяльності, припинення професійних лабораторій та обмеження творчих контактів.

Водночас нова культурна ситуація відкриває можливості для естетичного самовизначення. Зникнення ідеологічного контролю сприяє активному зверненню театрів до національної драматургії, фольклорних джерел, обрядової культури та релігійної тематики. У театрі ляльок ці процеси стають особливо помітними, оскільки саме цей жанр є надзвичайно чутливим до синтезу традиції й експерименту.

Якщо у 80-х роках ХХ ст. Тернопільський театр ляльок формується як експериментальний майданчик із потужним дорослим репертуаром та виразною тенденцією до синтезу драматичного й лялькового планів, то новий період 90-х років минулого століття стає етапом переорієнтації та позначається пошуком іншої художньої моделі.

Початком цього нового етапу стає постановка ярмаркового вертепу "Той, що вгорі сидить" (1990) за п'єсою І. та Я. Златопольських у режисурі Сергія Калини та сценографії Володимира Якубовського. Саме ця вистава стає першою точкою входження нового режисера у театральний простір Тернополя.

Сергій Калина приходить у театр із драматичного середовища. Його професійне формування відбувається поза мистецтвом театру ляльок, що й зумовлює специфіку його режисерського мислення.

Показово, що дебютна вистава Калини ґрунтується на матеріалі, підготовленому ще Є. Ткаченком, проте її художня реалізація вже засвідчує інші режисерські акценти: посилену увагу до національної образності, фольклорної умовності, ритуальної структури сценічної дії. Важливу роль у формуванні візуальної концепції вистави відіграє сценографія В. Якубовського, який працює з натуральними матеріалами, деревом, мішковиною, тканинами, створюючи естетику архаїчної простоти.

Поступово режисерська практика С. Калини формує власну естетичну систему. На відміну від попереднього періоду, де домінує дорослий репертуар, театр у 90-х роках ХХ ст. переорієнтовується на дитячу аудиторію. З репертуару майже зникають складні філософські вистави для дорослих, натомість з'являється низка дитячих постановок: "Женьчик-бреньчик" (1990), "Смачного, тигре!" (1991), "Лисеня-хитрун" (1991), "Попелюшка" (1991), "Дикі лебеді" (1993), "Пригоди Каштанчика" (1995), "Троє поросят і містер Вовк" (1996) тощо.

Ця репертуарна зміна стає не лише прагматичною реакцією на нові культурні запити. Вона відображає режисерський вибір Калини – орієнтацію на театр гри, візуальної динаміки, музичності та пластичної виразності.

Однією з головних вистав цього періоду є постановка "Смачного, тигре!" (1991) за казками Д. Біссета. У цій роботі особливо яскраво проявляється колективний характер режисерського авторства. Через недостатній практичний досвід роботи в театрі ляльок С. Калина активно включає акторів у процес створення вистави. Репетиційний процес перетворюється на простір спільного конструювання сценічної форми. Художник В. Якубовський порівнює роботу над цією виставою з імпровізацією: "Тут я фантазував, у мене була повна творча свобода. У виставі були цікаві персонажі, такі як Дорога, Вокзал, Поштова Скринька. Не було ніяких обмежень – ти фантазуєш, це ж лялькoвий театр, тільки в ньому можливо зробити такі образи. Актори під час репетицій імпровізували, щось змінювали, я і постановочна частина їм допомагали, під них все підганялося. Отже, всі фантазували, тому вийшла така весела, на одному диханні, легка "не замусолена" вистава". Це підтверджує у своїй статті і С. Веселка: "У Володимира Якубовського (Тернопіль) веселкове сприйняття світу. Здається, він ладен перетворити на об'єкт мистецтва (лялькового, звичайно!) все, на що

погляне його добре око. Він ніби сам програє з ляльками ситуацію, тому вони такі динамічні, з чітко виявленими характерами: і зарозумілий коник-стрибунець Денді, і сміливий дракончик Ендрю, і лукаве, невситимо й дитинне тигреня" [2].

Саме в цій виставі вперше в театрі настільки виразно проявляється горизонтальна модель режисури, де режисер є не єдиним автором, а координатором творчого процесу. Акторська імпровізація, сценографічна фантазія та пластична партитура стають рівноправними складниками сценічного тексту.

Важливу роль у формуванні режисерського стилю Калини відіграє художник Володимир Якубовський. У 90-х роках минулого століття саме їхній творчий тандем значною мірою визначає візуальну мову театру. Якщо в системі Ткаченка сценографія була підпорядкована режисерській концепції, то в системі Калини художник стає повноправним співтворцем вистави.

Особливо виразно це проявляється у виставі "Дикі лебеді" (1993), де масштаб сценографічного рішення художника формує саму драматургію простору. Збільшені декорації та зменшені тростинні ляльки створюють ефект просторової деформації, що підсилює казковість сценічного світу. Завдяки художньому світлу (В. Баранов) вистава набуває майже кінематографічного "звучання".

Ще одним важливим напрямом режисерських пошуків Калини стає музично-пластичний театр. Постановка "Про страшного дракона, гвіздка короля, про чарівну принцесу і шевця молодця" М. Ковнацької (1993) стає прикладом синтетичного жанру, де драматургія вибудовується через вокал, танець, сценічний рух та ритмічну організацію простору. Я. Гулько зазначає: "…Такої насиченої музикою, співом і танцями дитячої вистави у Тернополі ще не було. Створити веселий, динамічний, надзвичайно ефектний спектакль митцям театру допомогла не тільки здібна письменниця, але й польський композитор Лешек Жуховський, який передав партитуру і касету із записом музики" [7].

Ця постановка – суцільна колективна робота митців театру. Виставу створюють не тільки актори, художник і режисер, у ній задіяні хормейстерка Б. Сава, балетмейстер А. Бедичев, художник по світлу В. Баранов, художниця костюмів А. Любінська. І хоча вистава триває майже годину, безперервна дія, наче мереживо, переплітає усі сцени вистави. Актори О. Царьков, О. Бегенева, Т. Сільченко, О. Боков, Т. Іванків, В. Криса, О. Дмітрієва граціозно рухаються, виконують вокальні партії та грають ролі. Про це пише рецензент газети Я. Гулько: "У спектаклі зайнято сім акторів і, мабуть, не варто нікого відзначати, бо це єдиний творчий ансамбль, і всі вони однаково сумлінно потрудилися, щоб подарувати дітям п'ятдесят п'ять хвилин радості і щасливого спілкування зі світом краси. Вистава естетично досконала, винятково вдало використані в ній світлові ефекти й старанно підготовлена фонограма. Все тут діє в комплексі і злагоджено: ляльки, хореографія, вокал, музичний супровід, світло, декорації і т. д." [7].

У цій виставі режисер фактично відмовляється від традиційної лінійної драматургії на користь монтажного принципу побудови сценічної дії. Саме музика, пластика і візуальний ритм стають головними носіями смислу.

Кульмінацією режисерських пошуків (експериментів) С. Калини стає вистава "Журавлине пір'я" (1998) за п'єсою Д. Кіносіта (художник В. Якубовський, хореограф А. Бедичев). Вибір такого матеріалу для театру стає ризикованим експериментом, адже п'єса призначається для дітей віком від десяти років.

Саме ця постановка стає найбільш концептуально завершеним прикладом авторської режисури Калини. У "Журавлиному пір'ї" режисер максимально віддаляється від традиційного театру ляльок. Лялька тут перестає бути центром сценічної дії й функціонує як допоміжний образний елемент. Основний смисловий центр переноситься на драматичного актора, його пластичну партитуру та ритуалізовану форму існування. П'єса Д. Кіносіта написана за стародавньою японською легендою і піднімає важливе питання – протистояння духовного і матеріального, як писав Я. Сачко: "Возводить поетичний гімн Жінці, яка заради кохання йде на самопожертву. Жадібність, насильство, гонитва за грішми і владою, – ось речі, які вбивають справжню любов. А за зраду Бог карає. Настає розплата…" [19]. Звернення до японської культури, елементів театру Кабукі, маски, ритуального руху, символічного простору свідчить про прагнення режисера вийти за межі локальної театральної традиції та інтегрувати театр у ширший культурний контекст.

Принципово важливим у цій постановці стає переосмислення тілесності актора. Якщо у Ткаченка актор існує у взаємодії з лялькою, то у Калини тіло актора функціонує як самостійна знакова система. Пластика замінює слово, жест стає носієм психологічного змісту, а рух набуває драматургічної функції.

Аналізуючи виставу, Я. Сачко зазначає: "…Актори відчули драму почуттів своїх героїв, майстерно зіграли і переконливо донесли до глядача головну ідею твору. Лялькарі були дійсно магами і чародіями. Вони своєю грою перетворювали звичайну сценічну коробку на чарівну скриньку, в якій били водограєм справжні людські почуття. Глядач то плакав, то завмирав, а то й сміявся. Що не вдавалося сказати словом, актори передавали мімікою і жестами у танцях. Свайка, Птах у клітці, Віяла, Маски, Ткацький станок, Перетворення, Прощання, – ось неповний їх перелік. Дія вистави динамічна, напружена, сконденсована. У своїй новій роботі актори зуміли передати почуття справжнього кохання, фольклор, побут і традиції японського народу. І це – успіх" [19]. Музика, що звучить у виставі, це не просто супровід, це наче дійова особа, що змінює атмосферу і підсилює всю трагедію головних героїв, а хореограф А. Бедичев знову доводить свій високий професіоналізм: замінює довгі монологи та діалоги п'єси танцями і сценічною пластикою акторів, що робить виставу динамічною і, певною мірою, трагічною.

Ще одним важливим явищем цього періоду є створення театралізованого свята "Хто, хто Миколая любить" (1993), яке стає першим прикладом інтеграції релігійної тематики до репертуару театрів країни після радянського періоду [25].

Ця постановка має ще одну важливу рису режисерської системи Калини – прагнення до безпосереднього контакту з глядачем та виходу за межі традиційної театральної форми. Театральне дійство трансформується у живий ритуал взаємодії.

Попри окремі творчі невдачі, які були неминучими в процесі експериментального пошуку, режисерська діяльність Сергія Калини стає важливим етапом у розвитку Тернопільського театру ляльок.

На відміну від інтелектуально-аналітичної режисури Євгена Ткаченка, режисура Сергія Калини будується на принципах колективного авторства, візуальної імпровізації, музично-пластичного синтезу та сценічної гри. Якщо Ткаченко формує театр через концептуальну режисерську вертикаль, то Калина пропонує іншу модель – режисуру відкритої взаємодії, де авторство розподіляється між режисером, актором, художником і хореографом.

Саме у 1990–1998 рр. Тернопільський театр ляльок проходить важливий етап трансформації: від театру режисерської концепції до театру колективного сценічного творення. Цей період стає важливою фазою переосмислення театральної ідентичності та формує умови для подальших художніх змін.

Отже, режисура Сергія Калини стає перехідною ланкою між авторською моделлю Євгена Ткаченка та наступним етапом розвитку театру, пов'язаним із діяльністю Володимира Лісового, який інтегрує традиції лялькового мистецтва, національну тематику й сучасні сценічні практики у цілісну художню систему.

Володимир Лісовий. Формування сучасної художньої парадигми театру (1996–2019). Третій етап розвитку Тернопільського академічного обласного театру актора і ляльки пов'язаний із діяльністю Володимира Лісового – режисера, який завершує процес формування художньої моделі театру, розпочатий його попередниками. Якщо період Є. Ткаченка можна означити як етап становлення професійної режисерської школи, а творчість С. Калини – як пошук нової режисерської ідентичності в умовах суспільно-культурної трансформації 90-х років минулого століття, то діяльність В. Лісового стає етапом стабілізації, розширення жанрово-стильових меж та формування сучасної художньої парадигми театру.

Наприкінці 90-х у театрі відбуваються кадрові зміни: оновлюється художній склад, змінюються завідувач музичною частиною та частина акторської трупи, а на посаду головного режисера приходить заслужений артист України Володимир Лісовий.

Поява Лісового в Тернопільському театрі не є випадковою. На той момент він уже має значний професійний досвід: отримує освіту в ГІТІСі, проходить Вищі режисерські курси при театрі С. Образцова, працює актором і режисером у Ліпецькому театрі ляльок та головним режисером Вінницького театру ляльок. Цей професійний багаж визначає його режисерський почерк – системний, дисциплінований, технологічно точний.

На відміну від С. Калини, який тяжів до експериментальної театральної мови, Лісовий орієнтує театр на класичну модель дитячого репертуару, водночас зберігаючи відкритість до нових сценічних форм. Саме в цей період

формується стабільна репертуарна політика, орієнтована на дошкільну та молодшу шкільну аудиторію.

Особливістю режисерської естетики Лісового стає активне використання різних систем ляльок: рукавичних, тростинних, планшетних, паркетних, маріонеткових. Важливим принципом його постановок є поєднання традиційної ширмової форми з відкритим акторським існуванням.

Однією з перших знакових постановок режисера у театрі стає вистава "Чарівна лампа Аладдіна" (1994). Постановка репрезентує класичний тип театру ляльок із використанням тростинної ляльки та ширми, однак уже демонструє прагнення режисера до масштабнішого візуального вирішення. У виставі "Шукай вітру у полі" (1996) Лісовий використовує паркетну ляльку і живого актора, які співіснують як рівноправні партнери сценічного висловлювання.

Принцип співіснування "живого" плану і класичної ляльки режисер продовжує у виставі "Золоте курча" (1998), яка стає однією з найуспішніших постановок театру. Виставу побудовано як музичний спектакль, де драматичні персонажі Лисиця та Вовк протиставлені лялькoвому персонажу Курчаті. Саме цей контраст формує основний конфлікт вистави: слабке, але морально сильне протистоїть сильному, але духовно порожньому.

Показовою для режисерської естетики Лісового є вистава "Кіт у чоботях" (1999), де маріонетку і тантамареску органічно інтегровано в драматичну структуру спектаклю. Режисер активно використовує музично-хореографічні переходи, перетворюючи сценічну дію на цілісну ритмічну композицію.

Особливу увагу В. Лісовий приділяє молодшій дитячій аудиторії. Вистава "Гусеня" (2000) стає прикладом інтерактивного театру, побудованого на прямій взаємодії з глядачем. У 2006 р., на запрошення своїх колег з м. Жешув (Польща), театр виїжджає на Міжнародний фестиваль "Rzeszowskie spotkania teatrov lalek", присвячений 50-річчю театру ляльок "Maska", де виставу "Гусеня" грають польською мовою, це стає справжньою несподіванкою як для польських друзів, так і для глядачів. "Дітей у Жешуві зібралось багато – їх приводили із садочків та шкіл, – згадує режисер В. Лісовий. – Також підходили перехожі і зупинялися, щоб подивитися. Вистава тривала 45 хв. Маленьких глядачів вона зацікавила тим, що актори залучали їх до гри. Такі лялькові вистави у Польщі не практикують. Тому діти із задоволенням гралися разом із акторами. Вони шукали гусеня, пищали, кричали та тупали ніжками" [30]. Ця інтерактивна форма особливо важлива для українського театру ляльок, оскільки зберігає традицію безпосереднього діалогу між сценою і залом.

Важливим напрямом творчості Лісового стає драматургія. На відміну від попередніх режисерів, він активно створює власні сценічні тексти, інсценізації та адаптації. Його драматургічна практика стає продовженням режисерської концепції: пошук матеріалу, максимально відповідного естетиці театру.

Однією з найрепрезентативніших авторських робіт стає вистава "Чарівний перстень, або Казка за три п'ятаки". У цій постановці режисер

використовує метод "театр у театрі", що дає змогу поєднати ярмаркову стихію народного театру з багаторівневою системою перевтілень. Тут актор одночасно існує як персонаж і як виконавець ролі всередині ролі. Переглянувши виставу, кореспондент "Свободи" Т. Бойко ділиться своїми враженнями: "Через виставу допомогти дітям розширити свої знання з фольклору – таким принципом керується режисер-постановник Володимир Лісовий, тому «у його казках» звучить багато українських пісень, приповідок, загадок, у них є танцювальні елементи" [1]. Театрознавиця Г. Градоблянська зазначає акторську гру: "…Зразу видно по акторам, що працюють вони із задоволенням, легко, поводяться природно і вміють посміятись – і над собою, і над своїм героєм. Тим більше, що режисер (В. Лісовий) запропонував таке рішення: актор–лялька–актор. Тобто, актори спілкуються, як живі особи, як герої – через ляльку. І саме цей спосіб гри робить виставу ритмічною, веселою і водночас казково-філософською" [6].

Виставу "Чарівний перстень" було показано на фестивалі "Тернопільські театральні вечори – 2004" та поза конкурсом їй надано звання лауреата, а режисера і сценографа театру ляльок нагороджено дипломом. Це вперше, коли на "дорослому" фестивалі акторам-лялькарям глядачі аплодують стоячи. Журнал "Театральна бесіда" пише: "Досконала у режисерському вирішенні, з дотепною високохудожньою сценографією, злагодженим акторським ансамблем вистава стала справжнім відкриттям фестивалю і отримала заслужені нагороди за високий художній рівень та кращу сценографію, якими нагородили режисера вистави В. Лісового та художника В. Якубовського" [28, с. 5].

За підсумками 2000 р. колегія обласного управління культури удостоює виставу у номінаціях: "Краща дитяча вистава року – «Чарівний перстень» головного режисера театру актора і ляльки заслуженого артиста України Володимира Лісового. Кращі виконавці жіночої і чоловічої ролей – актори театру Тетяна Сільченко і Юрій Коцюк" [22]. Виконавиця ролі Матері Іванка – заслужена артистка України Т. Сільченко – створює свого персонажа настільки цікавим і типовим, що він подобається усім глядачам без винятку. Її мати – проста, трохи лукава, іронічна і дуже приваблива українська жінка. "Віртуозно працюючи із лялькою, і в «живому плані», Тетяна Сільченко не боїться виглядати, м'яко кажучи, неефектно, буквально на очах перетворюючись із симпатичної жінки на потішну бабусю", – аналізує творчість цієї актриси "Театральна бесіда" [27, с. 15–18; 24].

Особливої ваги у творчості Лісового набуває українська тематика. Після 2000 р. режисер дедалі частіше звертається до національного фольклору, легенд і народної казки. Це простежено у виставах "Сестриця Оленка і братик Івасик" (2002), "Дзвони-лебеді" (2005), "Козацькі вітрила" (2009), "Кривенька качечка" (2012), "Тарасова казка" (2014), в яких режисер остаточно формує власну модель національно орієнтованого театру, де фольклорна образність поєднується з сучасною сценічною мовою.

Особливістю вистави "Козацькі вітрила" за п'єсою Б. Мельничука і В. Лісового стає використання символічного сценічного простору: центральним візуальним образом є хрест як універсальний знак історичної

пам'яті, жертовності та духовного спадкоємства. "П'єса (незалежно від віку) пробуджує генетичний код кожного, хто її переглядає. Сприяють цьому глибинні художні деталі й символи, які ненав'язливо і водночас дуже влучно підсилюють текст казки-легенди. Це надто тонка і невидима грань, яку можна відчути й осмислити лише на рівні душі й серця. Автори впоралися з цим просто блискуче. П'єса від початку і до кінця пройнята Духом любові до рідного краю, до перлинних (вишивка, пісенна творчість) традицій – першовитоків, притаманних лише нашому народові. Вона випромінює Дух єдності" [21].

Режисер активно використовує принцип переходу від ляльки до актора, де зміна форми існування персонажа стає частиною драматургії.

У творчості Лісового поступово змінюється співвідношення між лялькою та драматичним актором. Якщо ранній період його роботи тяжіє до використання класичної ширми та різних систем ляльок, то пізніше лялька все частіше виконує символічну або допоміжну функцію, а драматичний актор виходить на перший план.

Це свідчить про еволюцію самого театру: від класичного театру ляльок до синтетичного театру актора і ляльки, де форму визначають не традиції, а художня доцільність.

Важливим аспектом діяльності В. Лісового стає педагогічна функція. Переважну частину молодих акторів трупи формують саме під його керівництвом. Він системно працює з молодими акторами, формуючи в них культуру роботи з лялькою, дисципліну сценічного існування та професійну відповідальність.

Сам режисер неодноразово наголошує, що любов до ляльки є основою професійної природи актора-лялькаря. Цей принцип стає одним із головних у його педагогічній практиці.

Понад двадцять років роботи режисер є основним репертуарним фондом театру. Переважна частина його постановок і сьогодні залишається в активному сценічному житті.

Отже, творчий період Володимира Лісового стає етапом завершення художньої еволюції Тернопільського театру ляльок у XX – на початку XXI ст. Якщо Євген Ткаченко закладає основи професійної режисури, Сергій Калина відкриває театр до пошуку нової сценічної мови, то Володимир Лісовий завершує цей процес, сформувавши сучасну художню парадигму театру, в якій органічно співіснують традиція, національна ідентичність і сучасні сценічні практики.

Висновки. Завдяки проведеному дослідженню з'ясовано, що розвиток Тернопільського академічного обласного театру актора і ляльки відображає основні тенденції еволюції українського театру ляльок кінця XX – початку XXI ст. Зміна режисерських моделей зумовила трансформацію сценічної мови театру, принципів взаємодії актора й ляльки, а також функцій самої ляльки в структурі вистави.

Доведено, що завдяки режисерській системі Євгена Ткаченка сформовано концепцію синтетичного театру, в якому поєднано драматичний і ляльковий плани, інтелектуалізовано сценічну дію та поліфонічну структуру

образу. Творчість Сергія Калини позначила перехід до колективних форм сценічного творення, посилення ролі пластики, музики та візуальної імпровізації. Режисерська практика Володимира Лісового завершила процес формування сучасної моделі театру актора і ляльки, синтезувавши традиційні лялькові форми, національну тематику та сучасні сценічні принципи.

Отже, феномен режисерського авторства в театрі ляльок проявляється не лише у постановочній діяльності, а й у формуванні цілісної художньої системи театру, що визначає його естетичну, репертуарну та педагогічну стратегію.

Список використаної літератури та джерел

1. Бойко Т. У світі казки, мудрості і ласки… *Свобода*. Тернопіль, 2002. 15 чер.
2. Веселка С. Лялькові родзиночки. *Культура і життя.* Тернопіль, 1993.
3. Весна Х. До джерел. *Ровесник*. Тернопіль, 1988. № 45.
4. Весна Х. І знову – Котигорошко. *Ровесник*. Тернопіль, 1989. 5–11 бер.
5. Геллер Г. Браво. *Ровесник*. Тернопіль, 1988.
6. Градоблянська Г. Мудрість казок – у "Чарівному персні". *Свобода*. Тернопіль, 2000. 21 груд.
7. Гулько Я. Як хоробрий шевчик переміг злого дракона. *Тернопіль вечірній*. Тернопіль, 1993. 7 лип
8. Завалков С. Кому співає веселка. *Вільне життя*. Тернопіль, 1988. 29 січ.
9. Завалков С. Адресовано дорослим. *Вільне життя*. Тернопіль, 1986. 1 квіт.
10. Завалков С. За людяність і доброту. *Вільне життя*. Тернопіль, 1983. 26 бер.
11. Завалков С. Незвичні ролі акторів: Про нову виставу в театрі ляльок. *Вільне життя.* Тернопіль, 1987. 26 квіт.
12. Завалков С. У театрі ляльок – "Буратіно": Рецензуємо виставу. *Вільне життя*. Тернопіль, 1983. 19 берез.
13. Зіцерман Ю. І будуть прем'єри: [у новоствореному в м. Тернополі театрі ляльок]. *Ровесник*. Тернопіль, 1980. 5 черв.
14. Кройтор Ю. Для дітей і … дорослих: Відкриття сезону Тернопільського театру ляльок. *Ровесник*. Тернопіль, 1986. 30 жовт.
15. Кройтор Ю. Ляльки чекають: Відкрив черговий сезон обласний театр ляльок. *Вільне життя*. Тернопіль, 1987. 25 жовт.
16. Мельничук Б. Куди ішов Брут? *Вільне життя*. Тернопіль, 1990. 18 лют.
17. Моцар Т. Ляльки складають іспит: [Нотатки з першого республ. фестивалю]. *Культура і життя*. Київ, 1983. 21 серп.
18. Паламар А. День народження казки: Театр відкриває першу прем'єру виставою "Сембо" Єлисеєва. *Вільне життя*. Тернопіль, 1980. 2 листоп.
19. Сачко Я. Журавлине пір'я. *Вільне життя*. Тернопіль, 1998. 20 вер.
20. Стецько В. Люди рідкісних професій. *Ровесник*. Тернопіль, 1981. 1 серп.
21. Семеняк-Штангей В. Іскрометна енергія "Козацьких вітрил". *Вільне життя*. Тернопіль, 2009. 26 жов.
22. Собуцька В. Чарівний перстень. *Вільне життя*. Тернопіль, 2001. 23 січ.
23. Собуцька В. Вітаємо номінантів! *Свобода*. Тернопіль, 2000.
24. Сушкевич В. Тетяна Сільченко: "Ляльки – це велика сила". *Вільне життя*. Тернопіль, 2006. 5 квіт.
25. Тарасенко Т. Як святий Миколай по Тернополю ходив… *Тернопільські вісті.* Тернопіль, 1993.

26. Театральна бесіда. Львів, 2006. № 1(17). С. 17–18.
27. Театральна бесіда. Львів, 2006. № 1(17). С. 15–18.
28. Театральна бесіда. Теплі душевні Тернопільські "Театральні вечори 2004". Тернопіль, 2005. № 1(15). С. 5.
29. Удіна Т. Ляльковий театр – це серйозно: про репертуар, сцену і новосілля. *Ровесник*. 1983. 1 груд.
30. Цебрій Є. Діти гралися разом з акторами на площі. *20 хвилин*. Тернопіль, 2006. 23 трав.

References

1. Boiko, T. (2002). U sviti kazky, mudrosti i lasky… *Svoboda*. Ternopil. 15 cher. [in Ukrainian].
2. Veselka, S. (1993). Lialkovi rodzynochky. *Kultura i zhyttia*. Ternopil [in Ukrainian].
3. Vesna, Kh. (1988). Do dzherel. *Rovesnyk*. Ternopil, № 45. [in Ukrainian].
4. Vesna, Kh. (1989). I znovu – Kotyhoroshko. *Rovesnyk*. Ternopil. 5–11 ber. [in Ukrainian].
5. Heller, H. (1988). Bravo. *Rovesnyk*. Ternopil [in Ukrainian].
6. Hradoblianska H. (2000). Mudrist kazok – u "Charivnomu persni". *Svoboda*. Ternopil. 21 hrud. [in Ukrainian].
7. Hulko, Ya. (1993). Yak khorobryi shevchyk peremih zloho drakona. *Ternopil vechirnii*. Ternopil. 7 lyp. [in Ukrainian].
8. Zavalkov, S. (1988). Komu spivaie veselka. *Vilne zhyttia*. Ternopil. 29 sich. [in Ukrainian].
9. Zavalkov, S. (1986). Adresovano doroslym. *Vilne zhyttia*. Ternopil. 1 kvit. [in Ukrainian].
10. Zavalkov, S. (1983). Za liudianist i dobrotu. *Vilne zhyttia*. Ternopil. 26 ber. [in Ukrainian].
11. Zavalkov, S. (1987). Nezvychni roli aktoriv: Pro novu vystavu v teatri lialok. *Vilne zhyttia*. Ternopil. 26 kvit. [in Ukrainian].
12. Zavalkov, S. (1983).U teatri lialok – "Buratino": Retsenzuiemo vystavu. *Vilne zhyttia*. Ternopil. 19 berez. [in Ukrainian].
13. Zitserman, Yu. (1980). I budut premiery: [u novostvorenomu v m. Ternopoli teatri lialok]. *Rovesnyk*. Ternopil. 5 cherv. [in Ukrainian].
14. Kroitor, Yu. (1986). Dlia ditei i … doroslykh: Vidkryttia sezonu Ternop. teatru lialok. *Rovesnyk*. Ternopil. 30 zhovt. [in Ukrainian].
15. Kroitor, Yu. (1987). Lialky chekaiut: Vidkryv cherhovyi sezon oblasnyi teatr lialok. *Vilne zhyttia*. Ternopil. 25 zhovt. [in Ukrainian].
16. Melnychuk, B. (1990). Kudy ishov Brut? *Vilne zhyttia*. Ternopil. 18 liut. [in Ukrainian].
17. Motsar, T. (1983). Lialky skladaiut ispyt: [Notatky z pershoho respubl. festyvaliu]. *Kultura i zhyttia*. Kyiv. 21 serp. [in Ukrainian].
18. Palamar, A. (1980). Den narodzhennia kazky: Teatr vidkryvaie pershu premieru vystavoiu "Sembo" Yelyseieva. *Vilne zhyttia*. Ternopil. 2 lystop. [in Ukrainian].
19. Sachko, Ya. (1998). Zhuravlyne piria. *Vilne zhyttia*. Ternopil. 20 ver. [in Ukrainian].
20. Stetsko, V. (1981). Liudy ridkisnykh profesii. *Rovesnyk*. Ternopil. 1 serp. [in Ukrainian].
21. Semeniak-Shtanhei, V. (2009). Iskrometna enerhiia "Kozatskykh vitryl". *Vilne zhyttia*. Ternopil. 26 zhov. [in Ukrainian].

22. Sobutska, V. (2001). Charivnyi persten. *Vilne zhyttia*. Ternopil. 23 sich. [in Ukrainian].
23. Sobutska, V. (2000). Vitaiemo nominantiv! Svoboda. Ternopil [in Ukrainian].
24. Sushkevych, V. (2006). Tetiana Silchenko: "Lialky – tse velyka syla". *Vilne zhyttia*. Ternopil. 5 kvit. [in Ukrainian].
25. Tarasenko, T. (1993). Yak sviatyi Mykolai po Ternopoliu khodyv… *Ternopilski visti*. Ternopil [in Ukrainian].
26. Teatralna besida. (2006). Lviv, 1(17), 17–18 [in Ukrainian].
27. Teatralna besida. (2006). Lviv, 1(17), 15–18 [in Ukrainian].
28. Teatralna besida. (2005). Tepli dushevni Ternopilski "Teatralni vechory 2004". Ternopil, 1(15), 5 [in Ukrainian].
29. Udina, T. (1983). Lialkovyi teatr – tse seriozno: pro repertuar, stsenu i novosillia. *Rovesnyk*. 1 hrud. [in Ukrainian].
30. Tsebrii, Ye. (2006). Dity hralysia razom z aktoramy na ploshchi. *20 khvylyn*. Ternopil. 23 trav. [in Ukrainian].

THE PHENOMENON OF DIRECTORIAL AUTHORSHIP IN THEATRE: HISTORICAL AND CONTEMPORARY PRACTICES OF THE TERNOPIL ACADEMIC REGIONAL ACTOR AND PUPPET THEATRE

Tetiana SILCHENKO

I. K. Karpenko-Karyi National University
of Theatre, Cinema and Television of Kyiv,
Department of Puppet Theatre Arts,
40 Yaroslaviv Val Str., Kyiv, Ukraine, 01054
e-mail: silya23@ukr.net

The article examines the phenomenon of directorial authorship in the context of the historical development of the Ternopil Academic Regional Actor and Puppet Theatre as a representative model of the evolution of Ukrainian puppet theatre in the late twentieth and early twenty-first centuries. Particular attention is focused on the analysis of the creative work of directors Yevhen Tkachenko, Serhii Kalyna, and Volodymyr Lisovyi, through which the transformation of directorial models is traced – from conceptual auteur theatre to collective directing and a contemporary synthetic artistic system.

The purpose of the study is to identify the specific features of directorial authorship in the process of shaping the artistic model of the theatre and to analyze the evolution of directorial approaches from the 1980s to the beginning of the twenty-first century.

The research employs historical-theatrical, structural-analytical, comparative, and art-historical methods, which made it possible to analyze the evolution of artistic processes, the specificity of interaction between actor, puppet, scenography, and plastic design, as well as to compare directorial systems of different periods. The methods of generalization and

synthesis enabled the formation of an integral model of the development of directorial authorship within a single theatrical collective.

The scientific novelty of the study lies in the first comprehensive analysis of the evolution of directorial models of the Ternopil Academic Regional Actor and Puppet Theatre within the context of the development of Ukrainian puppet theatre in the late twentieth and early twenty-first centuries. The creative methods of Yevhen Tkachenko, Serhii Kalyna, and Volodymyr Lisovyi are systematically compared as successive stages in the transformation of directorial thinking; the specificity of directorial authorship as an integral artistic system is identified; the transformation of the puppet's function – from the central means of stage action to an element of a synthetic theatrical structure – is traced; and insufficiently studied archival and critical materials related to the history of the theatre are introduced into scholarly circulation.

Conclusions. The study establishes that directorial authorship in puppet theatre functions as an integral system of artistic thinking encompassing staging practice, repertory policy, scenography, and the principles of interaction between actor and puppet. It has been determined that the directorial model of Yevhen Tkachenko laid the foundations of a synthetic actor-and-puppet theatre; the creative work of Serhii Kalyna contributed to the development of collective forms of stage creation; and the activity of Volodymyr Lisovyi shaped a contemporary artistic model of the theatre by combining the traditions of puppet theatre with modern stage practices. It is proved that the evolution of directorial authorship within one theatre reflects broader processes of transformation in Ukrainian puppet theatre at the end of the twentieth and the beginning of the twenty-first century.

Keywords: directorial strategy, puppet theatre, theatre directing, theatrical language, artistic identity of the theatre, Ukrainian theatre, Ternopil Puppet Theatre.

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

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 28. С. 250–266
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 28. P. 250–266

УДК 792.03.051(477.85/.87):(47+57):(436:439)]“19”
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.28.2026.250-266

ТЕАТР, ЯКИЙ ПРОТИСТОЯВ РЕЖИМАМ ТРЬОХ ІМПЕРІЙ. ЧАСТИНА 1: ВИКЛИК АВСТРО-УГОРСЬКІЙ МОНАРХІЇ

Статтю присвячено 35-річчю проголошення Незалежності України

Ольга ШЛЕМКО

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3431-4521
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв,
кафедра режисури та акторської майстерності
імені народної артистки України Лариси Хоролець,
вул. Лаврська, 9, Київ, Україна, 02000
e-mail: olgateren@ukr.net

Володимир ШЛЕМКО

ORCID: https://orcid.org/0009-0004-6053-9355
Верховна Рада України,
вул. М. Грушевського, 5, Київ, Україна, 01008
e-mail: volodymyrshlemko@ukr.net

У межах першої частини статті розкрито початковий етап становлення та функціонування унікального Гуцульського театру на початку ХХ ст., пов’язаний із протистоянням режиму Австро-Угорської монархії. *Мета дослідження* – з’ясувати специфіку взаємовідносин Гуцульського театру Гната Хоткевича та його головних представників з австро-польською владою, поліцією та військовим командуванням в Галичині та Буковині, розкрити цензурні утиски, виявити національну та громадянську позицію очільників та акторів Гуцульського театру, які в умовах екзистенційної загрози існуванню українського народу протистояли політичному режиму Австро-Угорської монархії та антиукраїнській політиці пропольського Галицького намісництва.

Методологічна матриця цього міждисциплінарного дослідження ґрунтується на синергії державницького, націєтворчого, театрознавчого, соціокультурного та системного підходів. Інструментарій роботи охоплює аналітичний, культурно-історичний, історико-біографічний, герменевтичний, компаративний та феноменологічний комплекс наукових методів. *Наукова новизна* дослідження полягає у тому, що вперше в історіографії українського театру застосовано інноваційну методологію, яка ґрунтується на державницькому та націєтворчому підходах. Також вперше на цьому методологічному підґрунті комплексно розкрито етнокультурний та національно-громадянський чин та адекватний спротив Гуцульського театру та його чільних представників адміністративно-цензурному тиску владних інституцій

© Шлемко Ольга, Шлемко Володимир, 2026

Австрійської імперії, та визначено роль цього колективу як дієвого засобу національно-культурної самоідентифікації українців Галичини й Буковини на початку ХХ ст.

Отже, завдяки проведеному дослідженню виявлено, що Гуцульський театр та його очільники своєю жертовною діяльністю кинули дієвий ідейно-естетичний виклик владним інституціям Австрійської імперії та антиукраїнській політиці пропольського Галицького намісництва, шовіністичній системі національного й соціального гноблення українців, приниження їхньої самобутньої мови та культури. Театр став національно-культурною та політичною трибуною Гуцульщини, яка заклала міцний фундамент для пробудження національної свідомості та духовного згуртування галицьких і буковинських українців в умовах імперського панування.

Ключові слова: Гуцульський театр, актори, гуцули, Гнат Хоткевич, Лесь Курбас, Олекса Ремез, п'єси, вистави, гастролі, Галичина, Буковина, Австро-Угорщина, імперія, режим, цензура, влада, поліція, армія, виклик, державність.

Постановка проблеми та її актуальність. У контексті сучасних процесів державотворення та відзначення 35-річчя проголошення Незалежності України особливого значення набуває переосмислення історичних витоків українського культурно-мистецького спротиву та збереження національної ідентичності в умовах перебування українців у складі трьох імперій: Австро-Угорської, Російської, Радянської. Здобуття незалежності України в 1991 р. є результатом багатовікової боротьби, де культурно-мистецький фронт часто ставав головним простором маніфестації та збереження української нації. Яскравим та безпрецедентним прикладом безкомпромісного служіння ідеї національного визволення України є діяльність Гуцульського театру Гната Хоткевича, що стала відвертим ідейно-естетичним викликом для адміністративних та репресивних органів трьох могутніх імперій та шовіністичного режиму Другої Речі Посполитої.

Дослідження цього унікального досвіду є надзвичайно актуальним, зважаючи на те, що і на сучасному етапі український народ на воєнному, політичному та інформаційному фронтах екзистенційної війни змушений відстоювати свою національну ідентичність, право на самостійне та незалежне від зовнішніх факторів життя, а тому потребує мобілізації всіх ресурсів нації, серед яких театральне мистецтво посідає одне з головних місць.

Гуцульський театр є яскравим прикладом соборності, поєднання творчого духу галицьких та наддніпрянських українців, які спільними зусиллями творили національне мистецтво, пробуджували національну свідомість українців, гідно репрезентували у світі Гуцульщину та її самобутнє мистецтво. Цей напівпрофесіональний театр зародився і діяв у критичний час для долі української нації, ставши на захист її природного права на самовизначення, формування національної ідентичності та творення самобутньої культури.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження Гуцульського театру проводили переважно історики, краєзнавці, філологи без залучення театрознавчого інструментарію, а тому вирізняються здебільшого науково-популярним характером, фрагментарністю, перекрученням та недостовірним викладом окремих фактів. Серед багатьох дослідників Гуцульського театру

Г. Хоткевича доцільно виділити публікації П. Арсенича [1] та В. Стеф'юка [12]. Однак проблему взаємин Гуцульського театру з імперськими режимами залишали поза увагою дослідників цього театру. О. Шлемко неодноразово порушувала цю проблему у своїх наукових статтях, зокрема, "Гастрольна діяльність Гуцульського театру Гната Хоткевича" (2003) [22], "Гуцульський театр у донесеннях імперської поліції та військового командування" (2003) [21].

Мета дослідження – з'ясувати специфіку взаємовідносин Гуцульського театру Гната Хоткевича та його головних представників з австро-польською владою, поліцією та військовим командуванням в Галичині та Буковині, розкрити цензурні утиски, виявити національну та громадянську позицію очільників та акторів Гуцульського театру, які в умовах екзистенційної загрози існуванню українського народу протистояли політичному режиму Австро-Угорської монархії та антиукраїнській політиці пропольського Галицького намісництва.

Виклад основного матеріалу. Оскільки поняття "*виклик*" у сучасній гуманітаристиці має неоднозначне тлумачення, вважаємо за доцільне на початку нашої наукової розвідки окреслити його сутність та межі.

Під поняттям "*виклик"* у контексті діяльності Гуцульського театру та його головних представників розуміємо комплексне соціокультурне та суспільно-політичне явище, що охоплює передусім здатність колективу не лише знаходити адекватні відповіді на зовнішній імперський тиск, а й проводити власне ідейно-естетичне, націєтворче подвижництво.

У *художньо-організаційному вимірі* цей феномен фіксує сам факт появи в суворих умовах гірської місцевості самобутнього сценічного колективу, сформованого безпосередньо з місцевих горян, та створення унікального репертуару гуцульською говіркою, що творить літопис життя гуцулів у всіх його життєвих та сакральних проявах, забезпечуючи дієвий етнокультурний діалог із зовнішнім світом. Сюди ж належить стрімка трансформація аматорського драматичного гуртка в напівпрофесіональний театральний колектив, який за інтенсивністю сценічної практики та географією гастролей посів важливе місце у Галичині, а також проведення в екстремальних суспільно-політичних обставинах масштабних подорожей, долаючи жорстку протидію шовіністичної влади та цензурних перепон.

У *державно-соборницькому контексті* виклик маркує руйнування штучних адміністративних бар'єрів між русинами-українцями Австрійської імперії та наддніпрянцями, а також етнокультурний та національно-громадянський чин і адекватний спротив Гуцульського театру та його головних представників, спрямований на деструкцію імперської ідеології, яка заперечувала самостійне існування українського народу та його мови. Цей чин унаочнив жертовну працю акторів на межі людських можливостей в умовах хронічного безгрошів'я, став яскравою демонстрацією національної ідентичності та сили духу гуцулів як невід'ємної частини українського народу, а також віддзеркалив глибоко патріотичну творчість, політичну та громадсько-культурну діяльність учасників театру, які брали активну участь у визвольних змаганнях і ціною власного життя виборювали право українців самостійно вирішувати свою долю. Саме це забезпечило привернення уваги до феномену

театру з боку видатних світових діячів та очільників правлячих режимів і, зрештою, засвідчило його здатність зберігати творчу активність в умовах міжвоєнного окупаційного тиску. Це дає підстави розглядати Гуцульський театр як життєздатний мистецький осередок, що продовжував діяльність усупереч несприятливим антиукраїнським політичним обставинам і посів особливе місце в історії українського театрального мистецтва.

На початку ХХ ст. Гуцульщина залишалася одним із регіонів Австро-Угорської монархії, що мали обмежений доступ до державної підтримки та можливостей культурного розвитку й перебували в умовах національного гноблення, політичного безправ'я та економічної відсталості. Проте, всупереч жорсткій протидії місцевих урядових кіл, на цих теренах розпочалося активне розгортання осередків товариств "Просвіта" та "Січ", які пробуджували та виховували у гуцулів почуття національної свідомості.

Долаючи байдужість та скептицизм частини галицької інтелігенції, упередженість місцевого населення, а також відверту протидію духовенства та австро-польської адміністрації, Гнат Хоткевич у 1910 р. в селі Красноїллі заснував Гуцульський театр. Знаково, що цей самобутній колектив постав на базі драматичного гуртка при патріотичному товаристві "Січ" у приміщенні "Січового дому". Тобто театр від самого початку постав як січовий Гуцульський театр, що свідчить про його живильне національно-патріотичне підґрунтя.

Залучивши до трупи сповнену енергії талановиту сільську молодь, Гнат Хоткевич поставив перед нею неймовірно фантастичне стратегічне завдання – підкорити своїм автентичним мистецтвом світ. Він сподівався спочатку провести гастрольну подорож Гуцульського театру Галичиною та Буковиною, а згодом репрезентувати цей самобутній театр у Чехії та Російській імперії. Прикметно, що Всеслов'янський конгрес у Празі офіційно запрошував колектив на гастролі, обіцяючи не лише фінансову підтримку, а й сцену знаменитого чеського Національного театру.

Провідними акторами театру стали відомі громадсько-політичні діячі краю, зокрема Юра Соломійчук та Петро Шекерик-Доників. Ю. Соломійчук на той час уже був помічником посла до австрійського парламенту, а також одним із головних фундаторів січового руху на Гуцульщині, чия активність викликала особливу лють австро-польської влади. П. Шекерик-Доників, який у часи Перших визвольних змагань увійде до складу Української Національної Ради Західноукраїнської Народної Республіки, уже під час створення Гуцульського театру демонстрував високу громадянську зрілість, як засіб національно-культурного самоусвідомлення горян.

Упродовж 1911–1912 рр. у Гуцульському театрі як актор, режисер та адміністратор активно працював молодий Лесь Курбас, який згодом став видатним реформатором українського театру. Л. Курбас належав до того радикального студентства, яке кинуло відвертий виклик австрійському режимові, вимагаючи відкриття у Львові українського університету. За участь у цих патріотичних заворушеннях 1910 р. у Львівському університеті майбутнього режисера було на короткий термін ув'язнено, а згодом позбавлено права продовжувати навчання у цьому закладі.

Своєю чергою у гастрольну подорож у березні 1911 р. Гуцульський театр вирушив з єдиною виставою "Верховинці". Головним героєм цього дійства постала реальна історична постать знаменитого опришка Антона Ревізорчука, який діяв саме на тих верховинських теренах. Попри те, що в афішах значилася п'єса Юзефа Коженьовського, насправді гуцули презентували глядачеві її художню переробку під назвою "Антін Ревізорчук", виконану Гнатом Хоткевичем. Такий крок був вимушеним, оскільки драму Ю. Коженьовського вже було дозволено цензурою, і її регулярно ставили на сцені театру товариства "Руська бесіда", тоді як спроба офіційно легалізувати п'єсу "Антон Ревізорчук" вимагала б тривалого часу й могла опинитись під адміністративною забороною.

Першим серйозним цензурно-адміністративним обмеженням для колективу почалося у місті Сяноку, де місцева влада категорично заборонила показ вистави. На жорстку позицію сяноцького старости не вплинув навіть той беззаперечний факт, що першоосновою дійства був твір класика польської літератури. Такі відверто шовіністичні дії адміністрації викликали глибоке обурення не лише серед гуцульських митців, а й у середовищі сяноцьких поляків. Як згадував у мемуарах П. Шекерик-Доників, чимало місцевих поляків приходили на залізничну станцію проводжати колектив, перепрошуючи українських акторів за "ниправне поведення старости" [19, с. 104].

З Сянока Гуцульський театр вирушив до давньої польської столиці – Кракова. Краківський глядач мав з чим порівнювати виставу гуцулів, оскільки, починаючи з 1844 р., драму "Верховинці" ("Kaprассу górale") Ю. Коженьовського десятки разів ставили на краківській сцені. Тож висока оцінка вистави критикою свідчить, що саме сценічна інтерпретація драми "Верховинці", поставлена Г. Хоткевичем, сприяла відтворенню етнокультурної самобутності Карпатського краю, а також правдиво показала трагічне життя і кохання Антона Ревізорчука. По суті, Г. Хоткевич зумів вийти за межі усталеної польської театральної традиції на її ж полі завдяки оригінальному прочитанню тексту, автентичності гуцульських акторів та глибокому осягненню опришківської тематики. Цей успіх став свідченням того, що не польсько-українська конфронтація, а лише творча співпраця здатна принести відчутні результати.

Гастролі у Кракові суттєво поповнили касу, зміцнили впевненість акторів у власних силах і дали наснагу на подальшу мандрівку. Варто зазначити, що колектив використовував ефект карнавалізації як надзвичайно ефективний спосіб залучення глядача та самопрезентації. Проходячи вулицями Кракова у своєму самобутньому національному вбранні, гуцули викликали неабиякий інтерес до свого театру та самобутньої культури краю.

Після тривалої й виснажливої подорожі театр уперше завітав на гастролі до столиці Галичини – Львова. Напередодні виступу газета "Діло" підбила підсумки успішних гастролей провінцією, які мали велике значення, а тим більше Західною Галичиною, оскільки "гайдамаки складали іспит зі своєї культурности" [3]. Часопис мав надію, що українське суспільство на периферії зрозуміє культурне значення цієї місії та допоможе "гуцулам в їх оригінальнім і цікавім підприємстві" [3].

Після завершення першої гастрольної подорожі актори поверталися додому на Великодні свята в умовах гострої матеріальної скрути, фізичного виснаження та нестачі харчів. Якщо в моральному розумінні гастролі принесли артистам глибоке задоволення, то в матеріальному – жодного зиску. Не маючи коштів на дорогу, гуцули змушені були вирушити ввечері пішки з Коломиї до Косова. Прибувши серед ночі в Косів, вкрай знесилені виконавці заночували у знайомих, а на ранок, позичивши в них трохи грошей, замовили фіакри і з гонором прибули у Красноїлля. Так театр логічно продовжувався і в повсякденному житті гуцульських артистів, рятуючи їх від ганьби та зневажливого ставлення з боку скептично налаштованих односельців.

Без перебільшення, тріумфальні гастролі Гуцульського театру у Львові, Кракові та інших містах і містечках Галичини наочно засвідчили, що гуцули, яких польські пани вважали здатними хіба що до пиятики та розбою, блискуче склали свій мистецький і, що найважливіше, цивілізаційний іспит. Гуцульські артисти сприймали ці перші в житті гастролі як надзвичайно відповідальну місію, покликану гідно репрезентувати у світі рідну Гуцульщину, а тому своєю майстерною грою та шляхетною поведінкою довели, що є представниками волелюбного українського народу, який володіє неповторною високою культурою. Гуцули пізнавали світ, а світ відкривав для себе Гуцульщину.

Навесні 1911 р., після Великодніх свят, Гуцульський театр вирушив з виставою “Верховинці” у свою другу гастрольну подорож багатьма містами Галичини, де горян всюди супроводжував успіх. Однак на цьому шляху знову поставали серйозні перешкоди з боку місцевої влади. Директор і режисер Олекса Ремез зазначав, що театр побував “в усіх більших містах (за виїмком Самбора, Сянока і Сокаля, в котрім висідаючих з потягу артистів стріли жандарми з наїженими багнетами)” [10, с. 37].

Саме навесні 1911 р. відбулося дострокове припинення повноважень австрійського парламенту й оголошено нові вибори, унаслідок яких із 28 мандатів, призначених для українців на підставі виборчого закону, здобути вдалося лише 26. Серед обраних послами були такі відомі громадсько-політичні діячі, як В. Стефаник, Т. Окуневський, К. Трильовський, П. Лаврук, Є. Петрушевич, К. Левицький, Л. Левицький, Ю. Романчук та інші. Деякі з українських послів щиро цікавилися Гуцульським театром та відвідували його вистави.

Приїзд театру третього травня до Коломиї не передбачав жодних труднощів. Однак у залі щадничої каси серед глядачів перебувало чимало офіцерів і солдатів австрійської армії, які дещо інакше, ніж цивільні особи, сприйняли окремі сцени, пов’язані з військовою тематикою. Обурення у деяких цісарських офіцерів викликав епізод, де головний герой Антось Ревізорчук, зважившись на дезертирство, зі словами “Бувай здорова, цісарська шкаралупо, шо тримала мене тілько у своїх обіймах” [13, с. 53], жбурляв на землю військовий мундир. Через це цісарсько-королівське командування 11-го корпусу і крайової оборони у своєму листі від 17.06.1911 р. повідомляло Галицьке намісництво у Львові та Буковинську крайову управу у Чернівцях про те, що у виставі “Верховинці”, показаній Гуцульським театром у Коломиї, сцена зі зриванням мундира підриває повагу до збройних сил. Згодом було

наголошено, що з "огляду на цей особливо дієвий вид антивоєнної пропаганди, яка спеціально подається нижчим верствам населення як неповага до армії, авторитет офіцерів протиставляється команді, підривається військова дисципліна, командування крайової оборони вирішило довести цей факт до відома намісництва і просить вжити відповідних заходів, щоб надалі показ таких вистав одразу ж припинявся відповідними органами" [7].

На відміну від австрійських військових, керівник староства Коломиї у своєму звіті Президії Галицького намісництва стверджував, що п'єса Ю. Коженьовського "Верховинці" не має жодного антивоєнного спрямування чи наміру підірвати авторитет офіцерів, а тому підстав для її заборони немає [6].

Президія Галицького намісництва в циркулярі від 05.09.1911 р., спрямованому староствам краю та директорам поліції у Львові й Кракові, повідомляла, що військове командування вбачає у постановці "Верховинців" в Коломиї антивоєнний контекст. Тому в разі постановки цієї п'єси аматорськими чи професійними колективами сцену, де Антось кидає на землю мундир, не варто грати надто експресивно задля уникнення підозри, нібито метою автора було звинувачення військової організації [9]. Однак невдоволення військових не призвело до заборони вистави "Верховинці", і Гуцульський театр успішно продовжував гастролі містами Галичини, викликаючи щире захоплення у глядачів.

Проте невдовзі, під час показу вистави "Верховинці" 16.06.1911 р. в Чернівцях, трапився новий інцидент. Його причиною знову виявилася присутність серед глядачів військових чинів, серед яких був навіть генерал, а також комісар поліції А. Ганицький. Як і в Коломиї, деяких австрійських офіцерів обурила сцена, у якій Ревізорчук з огидою жбурляє свій військовий мундир на землю. Цей інцидент одразу став предметом розслідування з боку поліції, армії та крайової управи.

У звіті директора поліції у Чернівцях від 10.07.1911 р., надісланому до Буковинської крайової управи, було наголошено, що п'єса "Верховинці" офіційно дозволена до постановки згідно з наказом Президії крайової управи від 30.04.1907 р. № 2328/през., і відтоді щорічно перебуває в репертуарі українського театру під керівництвом Й. Стадника [5]. Водночас до звіту було додано відгук комісара поліції А. Ганицького, який зазначав, що до дезертирства Ревізорчука призвела тяжка душевна боротьба. На завершення він зробив дещо несподіваний висновок: "антивоєнних тенденцій у п'єсі немає" [2]. Зважаючи на слов'янське прізвище комісара, можна припустити, що він був не австрійцем, а українцем або представником одного зі слов'янських народів, які перебували під скіпетром Австро-Угорської монархії і чекали слушного часу, щоб здобути незалежність.

Президія Буковинської крайової управи в листі від 12.07.1911 р. повідомляла місцеве командування австрійської армії про те, що "поліція не виявила у п'єсі антивоєнних тенденцій" [8]. Водночас у листі було зазначено, що видано розпорядження про те, що п'єса "Верховинці" "ставитись більше не повинна" [8]. Тож Президія крайової управи фактично проігнорувала компетентну думку комісара поліції.

Після інциденту у Чернівцях Гуцульському театрові по суті було заборонено показ вистави “Верховинці”. Прикметно, що у спогадах гуцульських акторів існують деякі розбіжності щодо характеру санкцій з боку поліції стосовно Олекси Ремеза. Наприклад, у спогадах Д. Ясельської та М. Сінітовича йдеться про те, що директора було заарештовано, через що акторам довелося повертатися в гори без свого керівника [11]. Однак сам О. Ремез у власних нотатках про арешт у Чернівцях нічого не згадує. Ймовірно, його як офіційного очільника колективу просто викликали до дирекції поліції для надання відповідних пояснень. Водночас для О. Ремеза як політичного емігранта такий хід подій становив серйозну небезпеку, адже загрожував примусовим виселенням за межі Австро-Угорської монархії.

Інциденти з виставою у Коломиї 3-го травня та Чернівцях 16-го червня 1911 р. чітко висвітлили діаметрально протилежні погляди місцевих органів влади, поліції та армії на цю проблему. Наприклад, поляки, опанувавши практично усі сфери життєдіяльності Галичини, вважали її правонаступницею Речі Посполитої і всіляко домагалися розширення автономії краю, цілеспрямовано ігноруючи інтереси українців. Галицьке намісництво, сейм, крайовий виділ, крайова поліція та староства перебували під їхнім повним контролем, а цісарський намісник М. Бобжинський, як і більшість його попередників, був польським магнатом. На відміну від поліції, армія послуговувалася німецькою мовою і була для цієї “клаптикової” імперії головним об’єднавчим чинником. Тому австрійські офіцери сприймали виставу як підрив авторитету армії та загрозу інтересам держави, тоді як пропольська крайова поліція не вбачала у сцені дезертирства жодної крамоли, адже польські кола прагнули швидшого розвалу імперії та відновлення незалежної Польської держави.

Незважаючи на те, що реальна влада в Галичині належала полякам, значну частку відповідальності за гальмування національно-культурного та економічного розвитку українського населення несе влада Австро-Угорської монархії на чолі з імператором. Уся життєдіяльність краю відбувалася відповідно до австрійської Конституції та крайового статуту, а закони Галицького сейму вступали в дію лише на підставі санкції монарха.

Дещо іншою була ситуація на Буковині, де заборону вистави пояснюють тим, що, на відміну від Галицького намісництва, Буковинська крайова управа була налаштована проавстрійськи, оскільки ні румуни, ні українці не змогли посісти в краї панівного становища, як це зробили поляки в Галичині.

Важливо зазначити, що вистава “Верховинці” паралельно перебувала в репертуарі театру товариства “Руська бесіда” та Буковинського народного театру, однак жодних конфліктів у них не виникало. Лише у постановці Гуцульського театру вона раптово набула антивоєнного, а отже, й антиавстрійського спрямування. Це пояснюють тим, що зазначені театральні інституції отримували від австрійської влади грошову допомогу і намагалися не псувати з нею стосунків, тоді як Гуцульський театр керувався ідеями безкомпромісного національно-культурного чину.

Інцидент у Чернівцях зміцнив переконання гуцульських акторів у суспільній значущості їхнього мистецтва, яке здобувало підтримку глядачів і

водночас зазнавало протидії з боку представників імперської влади, зокрема офіцерів австрійської армії. Ставити виставу з відвертим антивоєнним спрямуванням перед такою публікою – це прямий виклик імперському режиму, який ледь не завершився для театрального колективу трагічно.

Підготувавши протягом літа та на початку осені 1911 р. ще три нові вистави за своїми п'єсами – "Довбуш", "Непросте" і "Гуцульський рік", Г. Хоткевич мав намір повезти театр на гастролі до Російської імперії та Чехії.

Свою драму "Довбуш" Г. Хоткевич надсилав до російської цензури ще у 1909 р., сподіваючись побачити її на сцені Наддніпрянської України. Однак цензура в особі Головного управління у справах друку перекреслила ці плани суворим вердиктом, згідно з яким п'єсу було визнано "неудобною к представлению на сцене" [15]. Після "копіткої" праці цензора текст п'єси ряснів численними підкресленнями та перекресленнями червоним олівцем [18]. Лише в 1913 р. царська цензура нарешті дозволила до показу драму "Довбуш" та інші гуцульські п'єси Г. Хоткевича, за винятком "Антона Ревізорчука".

Перед відповідальними зарубіжними гастролями Г. Хоткевич вирішив організувати гастрольну подорож Галичиною, проте його спроби домогтися дозволу на проведення цих гастролей стикнулися з жорсткою протидією австро-польської влади. Це можна пояснити тим, що після згаданих інцидентів театр став об'єктом особливої уваги з боку поліції та місцевої влади.

Незважаючи на те, що в Австро-Угорській імперії цензурні обмеження були менш жорсткими, ніж в Російській, Г. Хоткевичу доводилось докладати чималих зусиль для їх подолання. Так, у відповідь на його звернення дирекція поліції у Львові повідомляла, що Президія намісництва своїм рішенням від 28.10.1911 р. № 18180/пр. не задовольнила прохання щодо надання дозволу на проведення вистав Гуцульського театру в Коломиї, Станиславові, Львові, Кракові, Тернополі, Перемишлі та деяких інших містах Галичини "з огляду на брак місцевої потреби" [4]. Залишилось без задоволення й наступне клопотання Г. Хоткевича. Отже, австро-польська влада взяла на себе право заявити від імені українських галичан про їхнє нібито небажання дивитись вистави Гуцульського театру.

Стосовно українського населення Галичини норми Конституції Австрійської імперії щодо рівноправності народів, рівності всіх жителів перед законом та права на вільне вживання рідної мови брутально ігнорували [23]. Натомість русини-українці були зобов'язані декларувати вірність Найсвітлішому монарху та виявляти повну лояльність Габсбурзькій короні, віддано служити у війську та сплачувати податки. На початку Першої світової війни австрійська влада вдалася до геноциду українського населення, інтернувавши десятки тисяч русинів-українців Галичини та Буковини в концентраційні табори, серед яких особливою жорстокістю вирізнявся табір Талергоф, справедливо названий "галицькою Голгофою".

В екстремальних обставинах Г. Хоткевич звертається 23.10.1911 р. до О. Барвінського, повідомляючи його про те, що вже подав до цензури три свої нові п'єси ("Довбуш", "Гуцульський рік", "Непросте") і домагається надання театрові концесії, а тому просить поклопотатися щодо прискорення дозвільних процедур [16]. Врешті-решт Г. Хоткевичу вдалося здолати адміністративно-

цензурні перепони і наприкінці листопада 1911 р. Гуцульський театр вирушив у чергову гастрольну подорож.

Репертуар Гуцульського театру тепер становили чотири оригінальні п'єси Г. Хоткевича на гуцульську тематику: соціально-історична драма "Антін Ревізорчук", історична драма "Довбуш", містеріальна драма "Гуцульський рік" та фантастична драма "Непросте". Згаданий репертуар – це, по суті, одна цілісна гуцульська драма-епопея, що відтворює колізії життя гуцулів у його трагедійному, драматичному та комедійному проявах, піднімає на поверхню унікальні праукраїнські культурні пласти, виявляє космогонічні, демонологічні та міфологічні уявлення, вірування, звичаї та обряди гуцулів, їхнє архетипне мислення, актуалізує насущні проблеми краю і так творить унікальний драматургічний пам'ятник Гуцульщини. Для Гуцульського театру репертуар був не лише візитною карткою, а й ідейним стрижнем і своєрідною націєтворчою програмою дій.

У виставах "Довбуш" і "Верховинці" відтворено боротьбу гуцулів за своє національне і соціальне визволення; "Гуцульський рік" сягає глибинних джерел традиційної культури, створюючи містерію головних свят річного обрядового кола та сімейної обрядовості; "Непросте" переносить глядача у казково-фантастичний світ, населений персонажами гуцульської демонології. Однак і тут не обійшлося без очевидного політичного підтексту: чудовисько Горгон – це образ-символ, що уособлює шовіністичні сили зла, які проявляються в образах трьох юдів: польського, російського і місцевого, своєрідний диявольський фантом, що живиться людським страхом. Якщо філософською домінантою п'єси "Непросте" є проблема запроданства душі окремої людини, то в "Прахтикованому жовнірі" – насильницького запроданства душі цілого народу, нації.

Викликом не лише для владного режиму, а й для багатьох тогочасних українців стало новаторство Г. Хоткевича щодо використання гуцульського говору для написання гуцульських п'єс та стосовно автентичного гуцульського мовлення у виставах Гуцульського театру. Гуцульський говір становить важливу складову діалектного розмаїття української мови.

Бунтарським духом та виразним антипольським спрямуванням пронизана п'єса "Довбуш" Г. Хоткевича та її постановка. Гнівним звинуваченням на адресу польських гнобителів та їхніх посіпак лунають слова Олекси Довбуша: "А ци так ліпше терпіти, шо пан над тобов ґазда, пидстароста над тобов ґазда, окоман над тобов ґазда та ше й жид над тобов ґазда!" [14, арк. 2 зв.]. Надзвичайно актуальними видаються гіркі слова Довбуша, ніби мовлені майбутнім поколінням: "Єк вивці тоті! Сами шию пидставєют, сами си в єрмо пхают. Ой шє не так нас обсєдут […] йк мемо мовчєти!" [14, арк. 2 зв.]. У наведених словах легендарного опришка яскраво відбилася авторська позиція Г. Хоткевича, який на власні очі бачив нещадне визискування безправних гуцулів і художніми засобами актуалізував цю гостру проблему.

На жаль, Гуцульському театрові не вдалося побувати, як про це мріяв Г. Хоткевич, ні у "златій" Празі, ні в багатьох інших європейських столицях. Географію гастрольних поїздок театру обмежили лише Галичиною і

Буковиною. Однак гучний резонанс від його вистав прокотився просторами імперії. Тож мистецтвом Гуцульського театру цікавився майбутній, останній імператор Австро-Угорщини Карл Габсбург та чимало інших політичних і громадсько-культурних діячів. Складаючи свій мистецький та цивілізаційний іспит не лише перед українською, а й перед багатонаціональною аудиторією Австро-Угорської монархії, Гуцульський театр вписував себе в історію світового театрального процесу.

Хоткевич Г. наводить спогад артистки Ганни Гулейчук, яка стверджувала, що на прохання архикнязя Франца-Фердинанда, вбитого згодом в Сараєво, його ад'ютант запрошував Гуцульський театр дати виставу [17]. Однак через зливи та повінь Гуцульський театр не зміг тоді постати перед очима його Цісарської високості. На нашу думку, йдеться про іншого архикнязя – Карла Франца-Йосифа, майбутнього останнього імператора Австро-Угорщини Карла I, який прибув 17 квітня 1912 р. до Коломиї разом зі своєю дружиною Зитою і деякий час там перебував.

Гуцульський театр за короткий час свого творчого життя зумів пройти шлях від звичайного аматорського гуртка до напівпрофесіонального мандрівного театру, який за інтенсивністю та географією гастрольної діяльності посідав друге місце в краї після професіонального театру товариства "Руська бесіда".

Діяльність Гуцульського театру та громадсько-культурна робота її очільників Г. Хоткевича, О. Ремеза, Л. Курбаса, акторів театру Ю. Соломійчука П. Шекерика-Доникова, Й. Гулейчука стали потужним каталізатором національно-культурної ідентичності гуцулів та загалом українського населення Галичини та Буковини, усвідомлення себе частиною єдиного українського народу, штучно розділеного між двома імперіями.

На громадянську і національну позицію Гуцульського театру найбільший вплив мав Г. Хоткевич, який був пасіонарною особистістю, знав ціну свободи, а тому не боявся кинути виклик імперським режимам. Він боровся з російською та австрійською цензурою, протистояв комуно-більшовицькому режимові, який визнав митця українським буржуазним націоналістом. Він "ніколи не був, як більшість його колег по перу, трубадуром комуністичного режиму: не прославляв у своїх літературних творах переваги колгоспного життя та соціалістичного ладу, не співав осанну вождям світового пролетаріату" [20].

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що вперше в історіографії українського театру застосовано інноваційну методологію, яка ґрунтується на державницькому та націєтворчому підходах. Також вперше на цьому методологічному підґрунті комплексно розкрито етнокультурний та національно-громадянський чин та адекватний спротив Гуцульського театру та його головних представників адміністративно-цензурному тиску владних інституцій Австрійської імперії та визначено роль цього колективу як дієвого засобу національно-культурної самоідентифікації українців Галичини й Буковини на початку XX ст.

Висновки. Узагальнення результатів проведеного дослідження в межах першої його частини дає підґрунтя для низки висновків.

Гуцульський театр розглянуто як складну, відкриту, нелінійну й нерівноважну етносоціокультурну систему, що динамічно розвивалася на засадах самоорганізації. Будучи локальним за своєю природою, цей феномен функціонував на початку ХХ ст. усередині Австрійської імперської системи, адекватно реагуючи на її виклики, трансформуючи та впорядковуючи агресивне соціокультурне середовище.

Заснування Гнатом Хоткевичем Гуцульського театру стало адекватною відповіддю на соціокультурні виклики доби та виявом загальноєвропейської тенденції – появи наприкінці XIX – на початку ХХ ст. численних народних, аматорських і професійних театральних колективів, покликаних безпосередньо служити ідеям національного відродження.

Тріумфальні гастролі Гуцульського театру в 1911 р. до Кракова та інших міст Галичини наочно засвідчили, що гуцули, яких польські владні кола традиційно маркували як деструктивний елемент, здатний хіба що до пиятики та розбою, блискуче склали свій мистецький та "цивілізаційни" іспит. Гуцульські артисти своєю високопрофесійною грою та шляхетною поведінкою наочно довели європейській спільноті, що вони є невіддільними представниками волелюбного українського народу, який володіє неповторною глибинною культурою. Завдяки цій місії відбувся унікальний етнокультурний діалог: гуцули пізнавали світ, а світ відкривав для себе потенціал Гуцульщини.

Репертуар Гуцульського театру, який охоплював чотири п'єси: "Верховинці", "Довбуш", "Гуцульський рік", "Непросте", творив літопис життя гуцулів у всіх його проявах, давав можливість гуцульським артистам виявити всі грані свого таланту і став візитною карткою цього самобутнього театру.

Установлено, що діяльність Гуцульського театру Гната Хоткевича непохитно ґрунтувалася на *п'яти стрижневих концептуальних засадах*. По-перше, це його багатовимірна природа: народний – за глибинною сутністю, національний – за формою, патріотичний – за духом, гуцульський – за змістом та міфопоетичний – за художньою природою. По-друге, це динамічна мандрівна форма діяльності, яка передбачала регулярні гастрольні подорожі. По-третє, це суворе забезпечення етнографічного принципу сценічного тринома: гуцульський актор–гуцульська говірка–гуцульський репертуар. По-четверте, це активне використання у виставах автентичних пісень, танців, обрядів та інших фольклорних першоджерел, що надавало колективу характерних ознак музично-драматичного театру і генетично єднало його з містеріальним праукраїнським дійством. По-п'яте, це цілеспрямовано забезпечувало за допомогою театральних засобів пробудження національного духу поневолених українців та здобуття для Гуцульщини широкої культурної слави.

Варто наголосити, що Гуцульський театр функціонував у складних суспільно-політичних умовах, зазнаючи обмежень з боку австро-польської адміністрації та цензурного контролю. Діяльність колективу також ускладнювало скептичне ставлення до нього з боку частини впливових представників української інтелігенції Галичини.

Попри матеріальні труднощі та нестабільні умови існування, гуцульські актори продовжували театральну діяльність, популяризуючи особливості

культури й мистецькі традиції Гуцульщини. Виступи колективу привертали увагу не лише української, а й польської, австрійської та іншої аудиторії. Звернення до гуцульської тематики сприяло поширенню знань про культурну самобутність українських горян і спростуванню поширених уявлень про них як про соціально й культурно відсталу спільноту.

Результати цього міждисциплінарного дослідження, присвяченого національно-культурному значенню діяльності Гуцульського театру та його провідних представників в умовах імперської політики, можуть бути використані в подальших дослідженнях історії українського театру. Вивчення творчої практики колективу дає змогу поглибити розуміння ролі театрального мистецтва у збереженні культурної ідентичності, формуванні національної свідомості та суспільно-політичних уявлень українців.

Уважаємо за необхідне інтегрувати в сучасну історіографію українського театру верифіковану в межах цього дослідження інноваційну методологію, що ґрунтується на державницькому та націєтворчому підходах. Це дасть дослідникам можливість глибше переосмислити державницький, соціокультурний та етнополітичний потенціал українського театрального мистецтва в різні історичні періоди, вивівши гуманітарні розвідки на новий академічний рівень.

Список використаної літератури та джерел

1. Арсенич П. Гуцульщина у творчості Гната Хоткевича. Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2000. 95 с.

2. Відгук комісара поліції у Чернівцях А. Ганицького від 10.07.1911 р. Державний архів Чернівецької обл., ф. 3, оп. 1, спр. 11945, арк. 41–42 зв. (пер. з нім.).

3. Гуцульський театр. *Діло*. 1911. 3 квіт.

4. Лист дирекції поліції у Львові до Г. Хоткевича від 28.10.1911. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України, від. рукоп. фондів, архів Г. Хоткевича, спр. 6706.

5. Лист директора поліції у Чернівцях до Буковинської крайової управи від 10.07.1911. Державний архів Чернівецької обл., ф. 3, оп. 1, спр. 11945, арк. 56 (пер. з нім.).

6. Лист керівника староства у Коломиї до Президії Галицького намісництва. 1911. Центральний державний історичний архів України у Львові, ф. 146, оп. 8, спр. 1278, арк. 53 (пер. з нім.).

7. Лист командування 11 корпусу і ландверу Галицькому намісництву від 17.06.1911 р. Державний архів Чернівецької обл., ф. 3, оп. 1, спр. 11245, арк. 37–37 зв. (пер. з нім.).

8. Лист Президії Буковинської крайової управи від 12.07.1911. Державний архів Чернівецької обл., ф. 3, оп. 1, спр. 11245, арк. 52–53 (пер. з нім.).

9. Лист Президії Галицького намісництва від 05.09.1911. Центральний державний історичний архів України у Львові, ф. 146, оп. 8, спр. 1278, арк. 43–45 (пер. з нім.).

10. Ремез О. Гуцульський театр. *Календар Товариства "Просвіта" на переступний рік 1912*. Львів, 1911. С. 37–38.

11. Спогади учасників Гуцульського театру. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України, від. рукоп. фондів, архів Г. Хоткевича, спр. 6718.

12. Стеф'юк В. Керманич Гуцульського театру. Косів : Писаний камінь, 2000. 176 с.

13. Хоткевич Г. Антін Ревізорчук [п'єса]. Центральний державний історичний архів України у Львові, ф. 688, оп. 1, спр. 95, арк. 38–64.

14. Хоткевич Г. Довбуш: п'єса в 5 діях. Центральний державний історичний архів України у Львові, ф. 688, оп. 1, спр. 111, арк. 1–22.

15. Хоткевич Г. Добуш: п'єса в 5 діях. Інститут української літератури ім. Т. Шевченка НАН України, від. рукоп. фондів, ф. 62, спр. 39, арк. 1–64.

16. Хоткевич Г. Лист до О. Барвінського. 23 жовт. 1911 р. Львівська національна наукова бібліотека ім. В. Стефаника, від. рукоп. фондів, ф. О. Барвінського, спр. 2673.

17. Хоткевич Г. [Театр гуцульський]. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України, від. рукоп. фондів, архів Г. Хоткевича, спр. 6081.

18. [Хоткевич Г.] Що робить російська цензура з українськими творами. *Діло*. 1909. 12 жовт.

19. Шекерик-Доників П. Перший гуцулский театер опередь світовов войнов. *Калєндар гуцулский на рік 1937*. Варшава, 1936. С. 99–118.

20. Шлемко В. Т. Гнат Хоткевич – універсальний митець соборницького духу. *Голос України*. 2003. 27 лют.

21. Шлемко О. Д. Гуцульський театр у донесеннях імперської поліції та військового командування. *Криворівня* : матеріали Міжнар. наук. конф. Івано-Франківськ : Плай, 2003. С. 40–53.

22. Шлемко О. Д. Гастрольна діяльність Гуцульського театру Гната Хоткевича. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. *Праці Театрознавчої комісії*. Львів, 2003. Т. CCXLV. С. 174–218.

23. Über die allgemeinen Rechte der Staatsbürger für die im Reichsrate vertretenen Königreiche und Länder: Staatsgrundgesetz vom 21 Dezember 1867 [Про загальні права громадян королівств і земель, представлених в Імперській раді : Основний закон держави від 21 грудня 1867 р.]. *Reichsgesetzblatt*. 1867. Stück LXI. Nr. 142. URL: https://verfassungen.at (дата звернення: 07.07.2026) (пер. з нім.).

References

1. Arsenych, P. (2000). *Hutsulshchyna u tvorchosti Hnata Khotkevycha* [The Hutsul region in the work of Hnat Khotkevych]. Ivano-Frankivsk : Nova Zoria [in Ukrainian].

2. [Review of the Police Commissioner in Chernivtsi A. Hanytskyi] (1911, July 10). State Archives of Chernivtsi Oblast, f. 3, op. 1, d. 11945, 41–42 rev. (Translated from German) [in Ukrainian].

3. [Hutsul Theatre] (1911, April 3). *Dilo* [in Ukrainian].

4. [Letter from the Police Directorate in Lviv to H. Khotkevych] (1911, October 28). Museum of Theatre, Music and Cinema Arts of Ukraine, department of manuscript funds, H. Khotkevych archive, d. 6706 [in Ukrainian].

5. [Letter from the Director of Police in Chernivtsi to the Bukovynian Provincial Government] (1911, July 10). State Archives of Chernivtsi Oblast, f. 3, op. 1, d. 11945, l. 56 (Translated from German) [in Ukrainian].

6. [Letter from the Head of the Starostvo in Kolomyia to the Presidium of the Galician Lieutenancy] (1911). Central State Historical Archives of Ukraine in Lviv, f. 146, op. 8, d. 1278, l. 53 (Translated from German) [in Ukrainian].

7. [Letter from the Command of the 11th Corps and Landwehr to the Galician Lieutenancy] (1911, June 17). *State Archives of Chernivtsi Oblast*, f. 3, op. 1, d. 11245, l. 37–37 rev. (Translated from German) [in Ukrainian].

8. [Letter from the Presidium of the Bukovynian Provincial Government] (1911, July 12). *State Archives of Chernivtsi Oblast*, f. 3, op. 1, d. 11245, l. 52–53 (Translated from German) [in Ukrainian].

9. [Letter from the Presidium of the Galician Lieutenancy] (1911). *Central State Historical Archives of Ukraine in Lviv*, f. 146, op. 8, d. 1278, l. 43–45 (Translated from German) [in Ukrainian].

10. Remez, O. (1911). Hutsulskyi teatr [Hutsul Theatre]. In *Kalendar Tovarystva "Prosvita" na perestupnyi rik 1912* [Calendar of the "Prosvita" Society for the Leap Year 1912]. Lviv, 37–38 [in Ukrainian].

11. [Memoirs of the Hutsul Theatre participants] (n.d.). Museum of Theatre, Music and Cinema Arts of Ukraine, department of manuscript funds, H. Khotkevych archive, d. 6718 [in Ukrainian].

12. Stefiuk, V. (2000). *Kermanych Hutsulskoho teatru* [The Leader of the Hutsul Theatre]. Kosiv : Pysanyi kamin [in Ukrainian].

13. Khotkevych, H. Antin Revizorchuk [play]. Central State Historical Archives of Ukraine in Lviv, f. 688, op. 1, d. 95, l. 38–64 [in Ukrainian].

14. Khotkevych, H. Dovbush: piesa v 5 diiakh [Dovbush: a play in 5 acts]. Central State Historical Archives of Ukraine in Lviv, f. 688, op. 1, d. 111, l. 1–22 [in Ukrainian].

15. Khotkevych, H. Dobush: piesa v 5 diiakh [Dobush: a play in 5 acts]. Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine, department of manuscript funds, f. 62, d. 39, l. 1–64 [in Ukrainian].

16. Khotkevych, H. (1911, October 23). [Letter to O. Barvinskyi]. Vasyl Stefanyk National Scientific Library of Ukraine in Lviv, department of manuscript funds, O. Barvinskyi fund, d. 2673 [in Ukrainian].

17. Khotkevych, H. [Teatr hutsulskyi] [Hutsul theatre]. Museum of Theatre, Music and Cinema Arts of Ukraine, department of manuscript funds, H. Khotkevych archive, d. 6081 [in Ukrainian].

18. [Khotkevych, H.] (1909, October 12). Shcho robyt rosiiska tsenzura z ukrainskymy tvoramy [What Russian censorship does to Ukrainian works]. *Dilo* [in Ukrainian].

19. Shekeryk-Donykiv, P. (1936). Pershyi hutsulskyi teater opered svitovov voinov [The first Hutsul theatre before the world war]. In *Kaliendar hutsulskyi na rik 1937* [Hutsul Calendar for the Year 1937]. Warszawa : Hutsulskyi kalendar, 99–118 [in Ukrainian].

20. Shlemko, V. T. (2003, February 27). Hnat Khotkevych – universalnyi mytets sobornitskoho dukhu [Hnat Khotkevych – a universal artist of the sobornost spirit]. *Holos Ukrainy* [in Ukrainian].

21. Shlemko, O. D. (2003). Hutsulskyi teatr u donesennyakh imperskoi politsii ta viiskovoho komanduvannya [The Hutsul Theatre in the reports of the imperial police and military command]. In *Kryvorivnia*. *Materialy mizhnarodnykh naukovykh konferentsii* [Kryvorivnia. Materials of International Scientific Conferences]. Ivano-Frankivsk : Plai, 40–53 [in Ukrainian].

22. Shlemko, O. D. (2003). Hastrolna diialnist Hutsulskoho teatru Hnata Khotkevycha [Touring activity of Hnat Khotkevych's Hutsul Theatre]. *Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka. Pratsi Teatroznavchoi komisii* [Memoirs of the Shevchenko Scientific Society. Works of the Theatre Studies Commission]. Lviv, 245, 174–218 [in Ukrainian].

23. *Über die allgemeinen Rechte der Staatsbürger für die im Reichsrate vertretenen Königreiche und Länder: Staatsgrundgesetz vom 21 Dezember 1867* [Fundamental State Law of December 21, 1867, on the General Rights of Citizens of the Kingdoms and Lands

Represented in the Imperial Council] (1867). *Reichsgesetzblatt*, 61(142). Retrieved from https://verfassungen.at [in German].

THEATRE THAT DEFIED THE REGIMES OF THREE EMPIRES. PART 1: CHALLENGING THE AUSTRO-HUNGARIAN MONARCHY

Olga SHLEMKO

National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts,
Department of Directing and Acting named after
People's Artist of Ukraine Larysa Khorolets,
9 Lavrska Str., Kyiv, Ukraine, 02000
e-mail: olgateren@ukr.net

Volodymyr SHLEMKO

Verkhovna Rada (Parliament) of Ukraine,
5 M. Hrushevskoho Str., Kyiv, Ukraine, 01008
e-mail: volodymyrshlemko@ukr.net

Within the first part of the scientific article, the initial stage of the formation and functioning of the unique Hutsul Theatre at the beginning of the twentieth century, associated with the confrontation against the regime of the Austro-Hungarian Monarchy, is revealed. *The purpose of the article* is to investigate the specifics of the relationship between Hnat Khotkevych's Hutsul Theatre and its prominent representatives with the Austrian-Polish authorities, police, and military command in Galicia and Bukovyna, to reveal censorship oppression, and to identify the national and civic stance of the Hutsul Theatre's leaders and actors who, under the conditions of an existential threat to the existence of the Ukrainian people, challenged the political regime of the Austro-Hungarian Monarchy and the anti-Ukrainian policy of the pro-Polish Galician Lieutenancy.

The methodological matrix of this interdisciplinary research is based on the synergy of the state-centered, nation-building, theatre studies, socio-cultural, and systemic approaches. The research toolkit encompasses a complex of scientific methods: analytical, cultural-historical, historical-biographical, hermeneutic, comparative, and phenomenological. *The scientific novelty* lies in the fact that for the first time in the historiography of Ukrainian theatre, an innovative methodology based on the state-centered and nation-building approaches has been applied. Also for the first time on this methodological foundation, the ethno-cultural and national-civic achievements and adequate resistance of the Hutsul Theatre and its prominent representatives to the administrative and censorship pressure of the ruling institutions of the Austrian Empire have been comprehensively disclosed, and the role of this collective as an effective means of national-cultural self-identification of Ukrainians in Galicia and Bukovyna at the beginning of the 20th century has been determined.

Therefore, as a result of the study, it was found that through their sacrificial activity, the Hutsul Theatre and its leaders effectively threw an ideological and aesthetic challenge to the ruling institutions of the Austrian Empire, the anti-Ukrainian policy of the pro-Polish

Galician Lieutenancy, and the chauvinistic system of national and social oppression of Ukrainians, which humiliated their unique language and culture. The theatre became a national-cultural and political tribune of the Hutsul region, laying a solid foundation for the awakening of national consciousness and the spiritual consolidation of Galician and Bukovynian Ukrainians under imperial rule.

Keywords: Hutsul Theatre, actors, Hutsuls, Hnat Khotkevych, Les Kurbas, Oleksa Remez, plays, performances, tours, Galicia, Bukovyna, Austro-Hungary, empire, regime, censorship, authorities, police, army, challenge, statehood.

Продовження в наступному випуску.

Стаття надійшла до редколегії 01.10.2026 р.
Прийнята до друку 21.10.2026 р.
Опублікована 11.11.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 28. С. 267–275
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 28. P. 267–275

УДК 792.071.1/.2(477.83)"18/19":792.071.2(44)"19"]-021.272
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.28.2026.267-275

РУХ У МЕТОДОЛОГІЯХ ЛЕСЯ КУРБАСА ТА ЖАКА ЛЕКОКА: КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ

Микола НАБОКА

ORCID: https://orcid.org/0009-0000-1661-7716
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра театрознавства та акторської
майстерності імені Богдана Козака,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: mykolanabokaua@gmail.com

Зроблено компаративний аналіз ролі руху в методологіях Леся Курбаса та Жака Лекока. Попри належність митців до різних поколінь, культурних середовищ і політичних контекстів, їхні педагогічні системи демонструють типологічну близькість у розумінні тіла як основного матеріалу акторської творчості, руху як способу пізнання сценічної дії та студії як простору безперервного дослідження. Розглянуто засади аналізу руху в школі Жака Лекока: взаємозв'язок ритму, простору і сили, баланс і дисбаланс, дію і реакцію, драматично-поетичний вимір жесту, дієву пантоміму та "двадцять рухів". Окреслено тілесно-рухові принципи акторської школи Леся Курбаса: студійність, систематичний тренінг, мімодраму, перетворення, тривання і ритмізацію жесту. Простежено спільні джерела обох педагогік, передусім ідеї Франсуа Дельсарта та Еміля Жака-Далькроза. Доведено, що подібність між підходами Курбаса і Лекока полягає не в прямому взаємовпливі, а залежно від ширшої європейської традиції театрального авангарду та лабораторно-студійного пошуку. Запропоновано розглядати педагогіку Лекока як продуктивну оптику для сучасного осмислення практичних аспектів спадщини Курбаса, не ототожнюючи при цьому дві методології та враховуючи їхні історичні й національно-політичні відмінності.

Ключові слова: Лесь Курбас, Жак Лекок, рух, акторський тренінг, фізичний театр, мімодрама, студійність, перетворення.

Постановка проблеми. Одним із виразних викликів сучасної української театральної освіти є перервана спадковість знань і практик, спричинена радянськими репресіями 30-х років XX ст. Особливо гостро цю проблему висвітлено у роботі зі спадщиною українського театрального авангарду. Теоретичний доробок Леся Курбаса значною мірою повернуто до наукового обігу, однак практичний бік його акторської школи досі залишається фрагментарно реконструйованим. Причина полягає не лише у втраті документів, а й у знищенні живого ланцюга передання методології від педагога до учня.

© Набока Микола, 2026

Водночас спроба сучасного прочитання Курбасової педагогіки не може обмежуватися буквальним "відродженням" окремих вправ. Будь-яка реконструкція неминуче є інтерпретацією, а її продуктивність залежить від здатності розпізнати за збереженими термінами й свідченнями принципи, що організовували практику. У цьому контексті зіставлення з іншими європейськими педагогіками, сформованими в руслі авангардних пошуків, може стати важливим дослідницьким інструментом.

Однією з таких педагогік є методологія Жака Лекока. Її головними категоріями є рух, простір, ритм, динаміка, жест, гра та поетичне перетворення реальності. Школа Лекока зберегла безперервність практичного передання, а її методи й термінологію докладно зображено у працях самого педагога та його учнів. Це дає змогу використовувати її не як модель для механічного перенесення в український контекст, а як оптику, що допомагає точніше прочитати рухові засади акторської школи Курбаса.

Головна теза статті полягає в тому, що, попри відсутність безпосередніх контактів та взаємовпливів між Лесем Курбасом і Жаком Лекоком, їхні методології демонструють принципову спільність у розумінні руху як основи акторського мислення. Педагогіка Лекока водночас може слугувати продуктивною оптикою для сучасного осмислення практичних аспектів методології Курбаса.

Формулювання цілей статті. Мета статті – зробити компаративний аналіз підходів до руху в методологіях Леся Курбаса та Жака Лекока, визначити їхні типологічні спільності й принципові відмінності, а також обґрунтувати можливість використання педагогіки Лекока як допоміжної дослідницької оптики для сучасного прочитання практичного виміру Курбасової акторської школи.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Джерельну базу дослідження Курбасової методології становлять тексти режисера, опубліковані в збірці "Філософія театру", спогади молодотеатрівців і березільців, зокрема Василя Василька, Романа Черкашина, Юлії Фоміної та Степана Бондарчука, а також праці Наталії Єрмакової, Ганни Веселовської, Неллі Корнієнко, Майї Гарбузюк і Миколи Шкарабана. Особливо важливими для реконструкції акторського тренінгу є "Мімограмота. Майстерство актора" С. Бондарчука та дослідження М. Шкарабана, у яких систематизовано відомості про практику молодотеатрівців і березільців.

Методологію Лекока розглянуто на основі його книжок "The Moving Body" і "Theatre of Movement and Gesture", а також колективної праці "The Routledge Companion to Jacques Lecoq" за редакцією Марка Еванса та Ріка Кемпа. Важливими для розуміння студійної традиції є розвідка Тома Корнфорда, а для простеження впливу ритміки Далькроза – дослідження Ендрю Девідсона.

Порівняльні студії, що співвідносять Курбаса із західноєвропейськими театральними практиками, існують, однак переважно стосуються філософських, естетичних або режисерських паралелей. Системного зіставлення рухових принципів Курбаса і Лекока в українському мистецтвознавстві досі не виконували. Наукова новизна статті полягає у

визначенні типологічної спорідненості двох методологій на рівні конкретних педагогічних категорій: студійності, тілесного тренінгу, ритму, простору, сили, жесту, мімічної дії та перетворення.

Актуальність дослідження. Актуальність теми зумовлена потребою оновлення української театральної освіти й повернення до неї автентичних національних джерел методології. Рух і тілесність посідають важливе місце у спадщині Курбаса, проте в освітній практиці його ім'я часто функціонує переважно як історико-культурний символ, тоді як конкретні принципи акторського вишколу залишаються недостатньо засвоєними. Паралельно педагогіка Лекока, одна з найвпливовіших систем фізичного театру XX ст., досі майже не простежується в українському театрознавчому дискурсі. Їхнє зіставлення відкриває можливість не лише поглибити знання про обох митців, а й запропонувати нову модель роботи з перерваною театральною спадщиною: не реставрувати її як музейний об'єкт, а включати в сучасний лабораторний процес.

Виклад основного матеріалу. У школі Жака Лекока вивчення та аналіз руху є одним із головних елементів акторської підготовки. Метою цієї статті є не лише фізичний вишкіл, а й формування особливого погляду на рух і простір як джерела драматичної дії. Студент досліджує час, ритм, динаміку, баланс і дисбаланс, компенсацію, опозицію, фіксовану точку, дію та реакцію. Тіло в цьому підході не ізольоване від світу: воно постійно вступає у взаємодію з фізичними законами. Ходіння виникає з втрати й відновлення рівноваги, замах – із протидії та опозиції, драматичний імпульс – із напруження між силою, простором і часом.

Фізична точність, однак, не є кінцевою метою. Лекок застерігає від перетворення руху на механічний акт: аналітична гімнастика має поступитися гімнастиці драматичній, у якій кожен рух виправданий сценічною необхідністю [14, с. 69–70]. Отже, техніка потрібна не заради техніки, а для звільнення тіла від випадковості та створення умов, у яких жест стає виразним. Актор має володіти тілом настільки, щоб воно не "ставало на шляху" того, що повинно передавати.

Важливою категорією педагогіки Лекока є драматично-поетичний вимір руху. Стійка на руках може бути не лише акробатичним прийомом, а перевертанням світу; сальто – не демонстрацією вправності, а фізичною формою крайнього переляку персонажа. Рух у такий спосіб переходить із площини побутової дії у площину образу. Саме ця здатність до перетворення відрізняє сценічний жест від функціонального.

Головне місце в школі посідає пантоміма. Лекок розрізняє символічну, пластичну та драматичну пантоміму, а власний підхід називає "дієвою пантомімою". Її завдання – не ілюструвати предмет або поняття, а слугувати драматичній дії та формувати чутливе, виразне тіло. Одним із найвиразніших проявів цього підходу є система "двадцяти рухів" – рухових фраз, які студенти засвоюють як своєрідну тілесну абетку. Вони охоплюють різні просторові площини й динамічні якості та дають змогу досліджувати не лише форму руху, а й його драматичний потенціал.

Принциповим є те, що "двадцять рухів" не передбачають єдиного нормативного виконання. Нейтральність та економність початкової форми створюють точку відліку, від якої студент може розвивати індивідуальне відчуття ритму, ваги, простору, емоцій та образів. Це не словник готових значень, а педагогічна лексика, що відкривається через тривале студіювання. Таким чином, рух стає способом мислення: актор не накладає психологічне пояснення на тіло, а відкриває драматичний зміст усередині самої динаміки.

Саме поняття студіювання поєднує Лекока з авангардною лабораторною традицією початку XX ст. Школа постає водночас місцем дослідження та інструментом дослідження. У ній педагог не передає завершену доктрину, а організовує умови для перевірки закономірностей театральної гри. Така модель споріднює Лекока зі Станіславським, Мейєрхольдом, Копо та, хоча це зрідка визнають у західній історіографії, з Лесем Курбасом.

У методології Курбаса студійність також є засадничим принципом. Від часу створення київської "Студії" 1916 р. студіювання стало формою колективної самоосвіти й пошуку нового українського театру. Курбас наголошував, що студія не тотожна школі, яку можна завершити: студіювання, як і творчість, не має остаточного кінця [10, с. 44]. У цьому визначенні поєднано процесуальність, дисципліну й відкритість до експерименту. Актор не лише опановує набір навичок, а й безперервно перевіряє межі власного інструменту.

Матеріалом акторської творчості Курбас називав тіло. У програмному тексті "Незалежна студія при «Молодому театрі»" він вимагав розвинути його, "вистудіювати кожний мускул і нерв", знайти всі можливості поз і рухів та примусити тіло говорити виразніше за слово [10, с. 45]. Навіть голос у цій логіці постає передусім як "звук нашого тіла", а не лише носій думки. Отже, тілесність не є допоміжним компонентом акторської техніки, а становить її основу.

Практика молодотеатрівців і березільців охоплювала щоденні заняття пластикою, танцем, фехтуванням, гімнастикою та систематичні вправи за Сергієм Волконським. Важливими джерелами були системи Йоргена Петера Мюллера, Франсуа Дельсарта й Еміля Жака-Далькроза. Вправи Мюллера розвивали гнучкість, координацію та зв'язок дихання з рухом. Система Дельсарта формувала структурне мислення про напрями та значення жесту. Ритміка Далькроза допомагала втілити музичні закономірності через тіло.

Ці впливи не були механічно запозиченими. Курбасова школа перетворювала їх відповідно до власних мистецьких завдань. Показовою є окреслена Курбасом еволюція жесту: від жесту Дельсарта через натуралістичний, стилізований і ритмізований – до перетвореного жесту [10, с. 588]. У цій послідовності простежується рух від систематизації тілесної виразності до створення самостійної сценічної форми, здатної передавати зміст не через побутову правдоподібність, а через художню трансформацію.

Однією з головних форм березільського тренажу були мімодрами – безсловесні вправи, спрямовані на образну виразність фізичної дії. За свідченням Романа Черкашина, вони розгорталися у вільному просторі, позбавленому побутової означеності, й спонукали актора шукати комбінації

рухів, поз і жестів [8, с. 21–22]. Мімодрама відрізнялася від реалістичного етюду тим, що не прагнула відтворити "саме життя", а відкривала метафорично-поетичний вимір дії. Саме тут простежується найближча спорідненість із дієвою пантомімою Лекока: в обох випадках безсловесна дія стає не імітацією побуту, а інструментом творення образу.

Іншою фундаментальною категорією Курбасової методології є перетворення. Воно передбачає створення сценічних форм для життєвих змістів, а не копіювання життєвих форм. Почуття або ідея можуть бути передані ритмом, кольором, звуком, просторовою композицією чи тілесним жестом. Перетворення діє як міжмистецький і метафоричний принцип. Воно дає змогу акторові перейти від безпосереднього переживання до організації матеріалу, від психологічного стану – до виразної форми.

Поруч із перетворенням важливе місце посідає "тривання" – поняття, пов'язане з філософією Анрі Берґсона. Курбас визначав актора як людину, здатну тривати в наміченому уявою ритмі. Тривання окреслює здатність утримувати обрану динамічну якість ігрового стану в часі. Воно поєднує уяву, ритм і дисципліну, а також потребує дистанції між актором і роллю: актор не розчиняється в переживанні, а організовує його перебіг.

Саме дистанція між актором і персонажем є ще однією спільною рисою двох методологій. У березільській школі актора і створений ним образ розглядають як різні речі; Лекок також наголошував на необхідності зберігати відстань між власним "я" виконавця і персонажем [14, с. 17]. Обидва підходи тяжіють до гри-вдавання, а не до повного психологічного ототожнення. Уява не приховується всередині актора, а отримує тіло, форму й ритм.

Паралель особливо виразна у розумінні законів руху. Для Лекока рух є не подоланням відстані між точками, а способом, у який ця відстань долається. Його динаміка ґрунтується на взаємозв'язку ритму, простору і сили, а також на балансі, дисбалансі, компенсації, чергуванні, дії та реакції [14, с. 21]. У "Мімограмоті" Бондарчука рух на сцені також розглянуто у трьох вимірах: часовому, силовому і просторовому [1, с. 97]. Збіг категорій свідчить про спільну структурну оптику: рух проаналізовано не як випадкову експресію, а як організовану взаємодію тіла з простором і часом.

Схожість простежується й у роботі з дією та реакцією. Лекок наголошував, що дія має передувати реакції, а драматична сила залежить від тривалості інтервалу між ними [14, с. 35]. Ця логіка співвідноситься з курбасівським законом мотивації та поняттям тривання: сценічна реакція набуває сили не через зовнішню інтенсивність, а через точність її часової організації.

Обидва митці розглядали рух ширше, ніж суто акторську пластику. Лекок створив Лабораторію вивчення руху L.E.M., у якій рух досліджували через архітектуру, сценографію, малюнок, скульптуру та конструкцію простору. Курбас, проголошуючи "мистецтво єдине", також наполягав на органічній спорідненості музики, малярства, скульптури, танцю і поезії. У цій міждисциплінарності рух стає універсальною категорією композиції: він може проявлятися у лінії, кольорі, масі, ритмі, звуці або просторовій напрузі.

Спільним є і прагнення вивести сценічну дію за межі побутового реалізму. Лекок шукав естетичну реальність, яку неможливо безпосередньо впізнати в повсякденному житті; Курбас вважав, що техніка не має сенсу, коли слугує лише відтворенням реально існуючого. Завдання актора – створити те, чого немає в дійсності, запропонувати глядачеві фантазію та ідеальну форму. Отже, рух у двох методологіях є шляхом від факту до образу, від побутової дії до сценічної поезії.

Подібність між педагогіками Курбаса і Лекока не означає їхньої тотожності. Лекок розвинув свою методологію переважно в межах автономної освітньої інституції, тоді як Курбас поєднував педагогічну, режисерську, організаційну та національно-культурну діяльність. Його пошуки були безпосередньо пов'язані з боротьбою українського театру за суб'єктність, необхідністю подолання імперської залежності й провінційного епігонства. Методологія Лекока не мала такого політичного завдання і формувалася в умовах значно більшої свободи міжнародного обміну.

Вирізняється також ступінь завершеності й доступності двох систем. Педагогіка Лекока продовжує існувати як жива традиція, що передається через школу та учнів. Курбасову традицію було насильницьки перервано, тому її практична реконструкція завжди містить елемент гіпотези. Саме ця асиметрія потребує обережності: методи Лекока не можуть заповнити всі прогалини у спадщині Курбаса й не повинні підміняти її. Їхня цінність полягає у можливості перевірити, як споріднені принципи можуть функціонувати в реальному педагогічному процесі.

Витоки типологічної схожості можна простежити через спільні джерела. І Далькроз, і Дельсарт вплинули на широку мережу європейських театральних педагогік. У Курбасовому середовищі їхні системи були відомі через Волконського, практику молодотеатрівців і спеціальні тренінги в "Березолі". Лекок також звертався до ритміки, тілесної геометрії, закономірностей жесту і музичного мислення про рух. Йдеться не про одну пряму генеалогічну лінію, а про спільне інтелектуальне поле, у якому тіло почали розглядати як структурований, ритмічний та виразний інструмент.

Тому коректніше говорити про типологічну, а не генетичну спорідненість методологій. Обидві належать до європейської авангардної традиції, що протиставила натуралістичному копіюванню лабораторний пошук, тілесну дисципліну, умовність і поетичне перетворення. У цій традиції рух стає не одним із предметів акторської підготовки, а фундаментальним способом організації театрального мислення.

Висновки. Компаративний аналіз засвідчує принципову спільність у підходах Леся Курбаса та Жака Лекока до розуміння руху. В обох методологіях тіло є матеріалом акторської творчості, а рух – способом пізнання, композиції та творення сценічного образу. Технічний тренінг має сенс лише тоді, коли веде до драматичної виразності; жест розглянуто не як побутову ілюстрацію, а як форму перетворення; уява повинна отримати просторове, ритмічне й тілесне втілення.

Спорідненість простежується у принципі студійності, безперервному характері навчання, увазі до ритму, простору і сили, роботі з дією та реакцією,

дистанції між актором і роллю, а також у використанні безсловесної дії як інструменту образного мислення. Мімодрама Курбасової школи і дієва пантоміма Лекока не є тотожними практиками, проте виконують близьку педагогічну функцію: звільняють дію від побутової означеності та відкривають метафорично-поетичний потенціал тіла.

Типологічну близькість двох систем пояснює їхня належність до спільного поля європейського театрального авангарду та вплив ідей Дельсарта й Далькроза. Водночас методології суттєво відрізняються історичними умовами, національно-політичними завданнями та характером спадковості. Курбасова педагогіка була частиною проєкту українського культурного самовизначення, однак її розвиток було насильницьки перервано; педагогіка Лекока розвивалася як міжнародна освітня традиція.

Отже, методологія Лекока може бути продуктивною оптикою для сучасного прочитання практичних аспектів спадщини Курбаса, але не її заміною. Її застосування доцільне у форматі лабораторного зіставлення: через перевірку споріднених принципів у тренінгу, аналіз руху, просторову композицію, мімічну дію та поетичне перетворення. Такий підхід відкриває перспективу не буквального відтворення втраченої системи, а продовження Курбасового принципу студіювання – живого, критичного й безперервного дослідження театру.

Список використаної літератури та джерел

1. Бондарчук С. Мімограмота. Майстерство актора. Київ, 2023. 214 с.

2. Василько В. Замість передмови // Лесь Курбас. Спогади сучасників / упоряд. В. Василько. Київ : Мистецтво, 1969. С. 5–18.

3. Веселовська Г. Український театральний авангард : монографія. Київ : Фенікс, 2010. 365 с.

4. Гарбузюк М. Філософія театру Леся Курбаса: від Анрі Берґсона до Альберта Айнштайна // Життя і творчість Леся Курбаса / упоряд., наук. ред. Б. Козак. Львів ; Київ ; Харків : Літопис, 2012. С. 199–206.

5. Єрмакова Н. Березільська культура. Київ : Фенікс, 2012. 509 с.

6. Корнієнко Н. Курбас і світовий контекст. Курбас – Арто // Життя і творчість Леся Курбаса / упоряд., наук. ред. Б. Козак. Львів ; Київ ; Харків : Літопис, 2012. С. 242–246.

7. Лесь Курбас. Філософія театру. Харків : Видавець Олександр Савчук, 2022. 859 с.

8. Черкашин Р., Фоміна Ю. Ми – березільці. Харків : Акта, 2008. 340 с.

9. Шкарабан М. Акторська школа Леся Курбаса: реферат, рукопис. Без місця, без дати. 75 с.

10. Шкарабан М. Мімограмота як азбука актора // Бондарчук С. Мімограмота. Майстерство актора. Київ, 2023. С. 35–72.

11. Шкарабан М. Система виразності Франсуа Дельсарта в контексті світових сценічних мистецтв : дис. … канд. мистецтвознав. Київ, 2006. 193 с.

12. Cornford T. Jacques Lecoq and the Studio Tradition // Evans M., Kemp R. (Eds.). The Routledge Companion to Jacques Lecoq. London ; New York : Routledge, 2016.

13. Davidson A. From Hellerau to Here: Tracing the Lineage and Influence of Dalcroze Eurhythmics on the Family Tree of Theatre Pedagogy. University of Surrey, 2023. 10 s.

14. Lecoq J. The Moving Body: Teaching Creative Theatre. London : Methuen Drama, 2000. 186 s.

15. Lecoq J. Theatre of Movement and Gesture. London; New York : Routledge, 2006. 159 s.

16. Evans, M., Kemp R. (Eds.). The Routledge Companion to Jacques Lecoq. London ; New York : Routledge, 2016.

References

1. Bondarchuk, S. (2023). *Mimohramota. Maisternist aktora*. Kyiv [in Ukrainian].

2. Vasylko, V. (1969). Zamist peredmovy. In V. Vasylko (Ed.). *Les Kurbas. Spohady suchasnykiv,* 5–18. Kyiv : Mystetstvo [in Ukrainian].

3. Veselovska, H. (2010). *Ukrainskyi teatralnyi avanhard*. Kyiv : Feniks [in Ukrainian].

4. Harbuziuk, M. (2012). Filosofiia teatru Lesia Kurbasa: vid Anri Berhsona do Alberta Ainshteina. In B. Kozak (Ed.). *Zhyttia i tvorchist Lesia Kurbasa* 199–206. Lviv ; Kyiv ; Kharkiv : Litopys [in Ukrainian].

5. Yermakova, N. (2012). *Berezilska kultura*. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].

6. Korniienko, N. (2012). Kurbas i svitovyi kontekst. Kurbas – Arto. In B. Kozak (Ed.). *Zhyttia i tvorchist Lesia Kurbasa,* 242–246. Lviv ; Kyiv ; Kharkiv : Litopys [in Ukrainian].

7. Kurbas, Les. *Filosofiia teatru*. (2022). Kharkiv : Vydavets Oleksandr Savchuk [in Ukrainian].

8. Cherkashyn, R., & Fomina, Yu. (2008). *My – bereziltsi*. Kharkiv : Akta [in Ukrainian].

9. Shkaraban, M. *Aktorska shkola Lesia Kurbasa: referat, rukopys*. (N.d.). [S.l.] [in Ukrainian].

10. Shkaraban, M. (2023). Mimohramota yak azbuka aktora. In S. Bondarchuk. *Mimohramota. Maisternist aktora,* 35–72. Kyiv [in Ukrainian].

11. Shkaraban, M. (2006). *Systema vyraznosti Fransua Delsarta v konteksti svitovykh stsenichnykh mystetstv* (Candidate's thesis). Kyiv [in Ukrainian].

12. Cornford, T. (2016). Jacques Lecoq and the Studio Tradition // Evans M., Kemp R. (Eds.). The Routledge Companion to Jacques Lecoq. London ; New York : Routledge [in English].

13. Davidson, A. (2023). From Hellerau to Here: Tracing the Lineage and Influence of Dalcroze Eurhythmics on the Family Tree of Theatre Pedagogy. University of Surrey [in English].

14. Lecoq, J. (2000). The Moving Body: Teaching Creative Theatre. London : Methuen Drama [in English].

15. Lecoq, J. (2006). Theatre of Movement and Gesture. London ; New York : Routledge [in English].

16. Evans, M., Kemp, R. (Eds.). (2016). The Routledge Companion to Jacques Lecoq. London ; New York : Routledge [in English].

MOVEMENT IN THE METHODOLOGIES OF LES KURBAS AND JACQUES LECOQ: A COMPARATIVE ANALYSIS

Mykola NABOKA

Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Theater Studies and Actin,
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: mykolanabokaua@gmail.com

The article offers a comparative analysis of the role of movement in the methodologies of Les Kurbas and Jacques Lecoq. Although the two theatre practitioners belonged to different generations, cultural environments and political contexts, their pedagogical systems reveal a typological affinity in treating the body as the primary material of the actor's art, movement as a means of understanding dramatic action, and the studio as a space of continuous research. The study examines Lecoq's principles of movement analysis, including rhythm, space and force, balance and imbalance, action and reaction, the dramatic-poetic dimension of gesture, action mime and the 'twenty movements'. It also outlines the movement-based foundations of Kurbas's actor training: studio practice, systematic physical training, mimodrama, transformation, duration and rhythmic gesture. Common intellectual sources, particularly François Delsarte and Émile Jaques-Dalcroze, are identified. The article argues that the similarity between Kurbas and Lecoq stems not from direct influence but from their participation in a broader European avant-garde and laboratory-studio tradition. Lecoq's pedagogy is therefore proposed as a productive lens for rethinking the practical dimension of Kurbas's legacy, while preserving the historical and political distinctions between the two methodologies.

Keywords: Les Kurbas, Jacques Lecoq, movement, actor training, physical theatre, mimodrama, studio tradition, transformation.

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

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 28. С. 276–287
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 28. P. 276–287

УДК 792.038.22/.23:111.852:141.32 (045)
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.28.2026.276-287

ФІЛОСОФСЬКІ ОРІЄНТИРИ ФУТУРИСТІВ І ДАДАЇСТІВ У КОНТЕКСТІ ТРАНСФОРМАЦІЙ СВІТОГЛЯДНИХ ЗАСАД МОДЕРНОСТІ

Ярослав ЧИГЛЯЄВ

ORCID: https://orcid.org/0009-0004-6525-7429
Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
кафедра театрознавства,
вул. Ярославів Вал, 40, Київ, Україна, 01054
e-mail: yaroslav.chygliaiev@gmail.com

Метою статті є визначення витоків екзистенціалізму, нігілізму та трансформації гуманістичної парадигми як світоглядних засад футуризму й дадаїзму. Дослідження спрямоване на виявлення рефлексій цих філософських орієнтирів у маніфестах, художніх текстах, передусім у театральних практиках. Також пропонована інтерпретація окреслює філософську спорідненість і принципові контрасти між обома рухами. Театр розглянуто як синтетичний простір публічної дії, у якому авангардні стратегії набували форми безпосереднього діалогу із суспільством. *Методологія* поєднує компаративний аналіз первинних джерел з історико-контекстуальним осмисленням культурних наслідків Першої світової війни. Філософську інтерпретацію зроблено з опорою на концепції Фрідріха Ніцше, Жана-Поля Сартра та Альбера Камю з урахуванням еволюційного ланцюга від Сьорена К'єркегора, Артура Шопенгауера, Едмунда Гуссерля й Анрі Бергсона. Це дає змогу простежити еволюцію ідей від кризових форм європейської філософії XIX ст. до їх радикалізації в авангардному мистецтві та подальшої концептуалізації в екзистенціалізмі.

Наукова новизна полягає в інтеграції ранніх екзистенційних інтенцій, нігілістичних імпульсів і кризи гуманізму в єдину аналітичну рамку, у межах якої футуризм і дадаїзм постають не лише як художні напрями, а й як філософськи насичені проєкти. Акцент на театральному вимірі демонструє, що саме сцена стала простором експериментального моделювання нових форм суб'єктності, свободи й відповідальності.

Кількість досліджень, у яких поєднано філософський аналіз із театральними практиками цих рухів, залишається обмеженою. Більшість праць зосереджено на естетичних або історичних аспектах, не розкриваючи повною мірою їхніх світоглядних підстав. Водночас саме театральні експерименти функціонували не лише як художні акти, а й як форми світоглядної та соціальної рефлексії, що робить їхній аналіз принципово важливим для розуміння авангарду як інтелектуального феномену.

Актуальність теми зумовлена тим, що в умовах сучасних технологічних трансформацій і глобальних криз знову загострюються питання сенсу, свободи та меж гуманізму. Досвід представників футуризму й дадаїзму, репрезентований у їхніх

© Чигляєв Ярослав, 2026

сценічних практиках, демонструє можливості мистецтва як інструменту критики, деконструкції та моделювання альтернативних форм буття.

Ключові слова: футуризм, дадаїзм, театр, нігілізм, екзистенціалізм, гуманізм, авангард, абсурд, свобода, дегуманізація, антропоцентризм.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Початок ХХ ст. позначився глибокою кризою європейської модерності, спричиненою індустріалізацією, урбанізацією та травматичним досвідом Першої світової війни. Руйнування традиційних соціальних і моральних орієнтирів актуалізувало питання сенсу, свободи та меж гуманістичної парадигми. У цьому інтелектуальному контексті футуризм і дадаїзм постали як радикальні авангардні рухи, що не лише трансформували художню мову, а й запропонували нові моделі осмислення людського існування.

Футуризм, програмні засади якого були проголошені Філіппо Томмазо Марінетті у “Маніфесті футуризму” [9] 1909 р., утверджував культ техніки, швидкості й динамізму, апелюючи до оновлення людини через технологічний прорив. Дадаїзм, концептуальні принципи якого були систематизовані Тристаном Тцара у “Маніфесті Дада” [20] у 1918 р., натомість радикалізував стратегію заперечення, демонструючи абсурдність раціоналістичних і гуманістичних засад модерної культури. Обидва рухи функціонували в полі кризи цінностей, що співвідноситься з нігілістичною діагностикою європейської культури у філософії Фрідріха Ніцше та з подальшим розвитком екзистенційної проблематики у працях Жана-Поля Сартра й Альбера Камю.

Витоки цих інтелектуальних трансформацій сягають філософії XIX – початку ХХ ст., зокрема ідей Сьорена К’єркегора про індивідуальну свободу та відповідальність, песимістичної антропології Артура Шопенгауера, феноменологічного аналізу суб’єктивного досвіду Едмунда Гуссерля та інтуїтивізму Анрі Бергсона. Водночас праці Освальда Шпенглера та Хосе Ортеги-і-Гассета засвідчили кризу класичного гуманізму та відхід від антропоцентризму до відчуття історичної нестабільності й дегуманізації.

Саме в такій атмосфері футуристи та дадаїсти розвивали свої ідеї, у яких нігілістичне руйнування старих норм поєднувалося з пошуком нової свободи, а гуманізм перетворювався на об’єкт критики через війну та технології. Футуристи, прославляючи машину як нову силу, відходили від людського центру, тоді як дадаїсти через абсурд заперечували раціональну гармонію, резонуючи з шопенгауерівським песимізмом і бергсонівською інтуїцією. Ці ідеї рухів хоч і не були безпосередньо побудовані на філософських доктринах, однак з сучасної перспективи мають паралелі з ними, особливо в експериментальних практиках, таких як перформанси та синтетичні вистави, що давали можливість тестувати нові світоглядні концепції на аудиторії.

Попри значний корпус досліджень, присвячених естетичним та історичним аспектам футуризму та дадаїзму, їхні філософські підвалини залишаються недостатньо систематизованими, особливо в контексті театральних практик. Саме театральний вимір, орієнтований на безпосередню

взаємодію з глядачем, став простором публічної апробації нових моделей суб'єктності та художнього експерименту, в якому нігілістичні імпульси, трансформація гуманістичної традиції й ранні екзистенційні інтенції набували перформативного втілення.

Отже, наукова проблема полягає у необхідності комплексного аналізу філософських засад футуризму й дадаїзму крізь призму їхніх театральних практик як специфічного способу артикуляції кризи модерності. Актуальність такого підходу зумовлена тим, що в умовах сучасних культурних і технологічних трансформацій знову постають питання меж гуманізму, свободи та відповідальності, що надає історичному досвіду авангарду нового інтерпретаційного значення.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Наявні дослідження пропонують цінні перспективи, але часто обмежуються окремими аспектами: Крістіна Поггі розглядає футуризм як ідеологію модернізації [18]; Аннабель Мельцер аналізує перформативні практики дадаїзму [10]; Марджорі Перлофф наголошує на розриві авангарду з традицією [16]; Олена Оніщенко досліджує історію розвитку та утвердження на європейських культурних теренах дадаїзму [13]; Марина Гринишина звертає увагу на театральні практики, підкреслюючи той факт, що футуристичний театр прагнув до синтетичного мистецтва, поєднуючи динамічні форми, технологічні експерименти та провокаційні ідеї, відкидаючи традиційні міметичні наративи [3]. Однак ці роботи не зосереджені на аналізі філософського підґрунтя, що зумовлює його наукову новизну.

Виклад основного матеріалу. Футуризм і дадаїзм сформувалися в добу історичного авангарду – період від початку XX ст. до 30-х років минулого століття, коли мистецтво перестало бути лише формою репрезентації й стало інструментом активного втручання в суспільну реальність. Термін "історичний авангард" увів у науковий обіг Петер Бюргер у праці "Теорія авангарду" [2] для позначення радикальних мистецьких рухів початку XX ст. – футуризму, дадаїзму, сюрреалізму, – які прагнули ліквідувати автономію мистецтва та інтегрувати його в соціальну практику. На відміну від традиційної естетики, зосередженої на відтворенні дійсності, представники авангарду, за Бюргером, намагалися зруйнувати межі між мистецтвом і життям [2]. Як зазначає Лія Дікерман, цей період був позначений масштабним соціальним проєктом, спрямованим на переосмислення ролі мистецтва в умовах модерності [5].

Інтелектуальні передумови цих процесів формувалися ще в XIX ст. Криза раціоналістичної картини світу, зростання уваги до суб'єктивного досвіду, ірраціонального та інтуїтивного вимірів буття підготували ґрунт для радикальних естетичних експериментів початку XX ст. Таким чином, футуризм і дадаїзм постали не як випадкова реакція на історичні події, а як результат глибших світоглядних трансформацій.

Футуризм з'явився у довоєнний період як апологія технічного прогресу, швидкості та енергії модерного світу. У "Маніфесті футуризму" (1909) Філіппо Томмазо Марінетті наголошував: "Ми прославляємо любов до небезпеки, звичку – до енергії… Ми хочемо славити війну – єдину гігієну світу" [9, с. 112]. Ця риторика відображала індустріальний ентузіазм і національні амбіції Італії,

яка прагнула модернізації та утвердження культурної суб'єктності. У цьому контексті війна мислилася не як трагедія, а як символ очищення й оновлення.

Перша світова війна (1914–1918) радикально змінила європейський культурний ландшафт. Масштаб насильства й руйнувань підірвав довіру до ідеї поступального прогресу та гуманістичних засад раціоналізму. Якщо для футуристів довоєнна модерність асоціювалася з динамікою й енергією, то після 1914 р. історична реальність набула характеру катастрофи.

Саме в цьому контексті з'являється дадаїзм. У нейтральному Цюриху, що став притулком для митців і політичних біженців, формується осередок антивоєнного протесту – Кабаре Вольтер. У "Маніфесті Дада" (1918) Трістан Тцара наголосив: "Дада нічого не означає… Ми проти всіх систем" [20, с. 5]. Дадаїзм постає як радикальна відповідь на історичну катастрофу – як демонтаж логіки, сенсу та системності, що, на думку його представників, призвели Європу до війни.

Попри відмінність історичних умов виникнення, обидва рухи були пов'язані спільною філософською проблематикою свободи та суб'єктивності, яка формувалася в контексті інтелектуальних пошуків XIX – початку XX ст. Вона окреслювала екзистенційний горизонт, який згодом отримав систематичне осмислення в екзистенціалізмі.

Важливим джерелом цієї проблематики є філософські пошуки Сьорена К'єркегора – у праці "Страх і трепет" він визначає свободу як "стрибок віри" в абсурд, наголошуючи, що віра є парадоксом, у якому індивідуум "стоїть вище універсального" [8]. Така радикалізація суб'єктивності передбачає ситуацію особистого вибору поза межами раціонально встановлених норм. Цей підхід співзвучний дадаїстському бунту проти культурної нормативності та футуристському утвердженню дії як способу самоствердження в динамічному й нестабільному світі.

Ідеї Артура Шопенгауера також мали суттєвий вплив – у "Світі як волі та уявленні" він описує світ як репрезентацію, а волю – як ірраціональну й сліпу силу [21]. Така позиція підриває довіру до раціоналістичної картини світу. В естетичному вимірі це відображається в дадаїстському скепсисі щодо логіки й розуму та у футуристському відході від традиційної емоційності на користь механічної енергії й руху.

Феноменологічний вимір зображено у філософії Едмунда Гуссерля – в "Ідеях чистої феноменології і феноменологічної філософії" він проголошує принцип "Назад до самих речей!" [4], закликаючи зосередитися на безпосередньому досвіді свідомості. Цей підхід корелює з авангардною практикою руйнування усталених форм: футуристи створюють сценічні дії, що передають інтенсивність переживання, тоді як дадаїсти використовують хаотичні перформанси для демонтажу традиційної логіки репрезентації.

Вагому роль відіграє і філософія Анрі Бергсона – у праці "Творча еволюція" він обґрунтовує інтуїцію як спосіб осягнення динаміки життя [1]. Ця ідея вплинула на футуристське захоплення рухом і енергією, а також на дадаїстське звернення до дораціональних форм вираження.

Отже, к'єркегорівська суб'єктивність, шопенгауерівська концепція волі, гуссерлівська феноменологія та бергсонівська інтуїція формують філософське

підґрунтя авангарду. Саме в художній практиці футуризму й дадаїзму свобода вперше постає не лише як метафізична категорія, а як екзистенційна дія, здійснювана в умовах історичної катастрофічності та культурної дестабілізації.

У середині ХХ ст. ця проблематика отримує концептуальну завершеність у працях Жана-Поля Сартра та Альбера Камю. Сартр формулює тезу: "людина приречена бути вільною, несе на своїх плечах тягар усього світу; вона відповідальна за світ і за себе саму як спосіб буття" [19], перетворюючи свободу на онтологічний обов'язок. Камю, своєю чергою, інтерпретує бунт як відповідь на абсурд, наголошуючи, що саме бунт стає способом утвердження сенсу в безглуздому світі [7].

Утім, авангардні практики футуризму та дадаїзму можна розглядати як етап формування екзистенційної свідомості, що передував її філософській систематизації. Те, що в екзистенціалізмі набуло чіткої теоретичної форми, в авангарді вже функціонувало як художній досвід свободи.

Футуристи бачили свободу в активному творенні, що реалізується через дію. Ф. Т. Марінетті наголошував: "ми воліємо скласти гімн людині за кермом, чий ідеальний важіль пробиває Землю і, вийшовши на орбіту, починає кружляти довкола неї" [9, с. 112], що символізує енергію, що долає обмеження. У театрі ця ідея втілювалася через динамічні постановки, які залучали глядачів до дії. Наприклад, синтеза "Vengono" (1915) використовувала звуки гармат і хаотичні рухи акторів, щоб створити ілюзію бойового поля, занурюючи аудиторію в атмосферу мілітаризованої свободи. Ці постановки не лише прославляли прогрес, а й пропонували нову модель людської суб'єктивності, де свобода асоціювалася з технологічною силою, впливаючи на сучасні перформанси, як, наприклад, у роботах Нам Джун Пайка з відеоартом.

На відміну від футуризму, дадаїсти інтерпретували свободу як бунт проти абсурду, що нагадує к'єркегорівський "стрибок" та камюсівське "повстання проти безглуздості" [7]. У театрі Кабаре Вольтер вони створювали перформанси, які руйнували логіку й очікування глядачів. Виступи, де актори викрикували нісенітниці чи імітували хаотичні дії, були не просто провокацією, а актом радикальної свободи, що заперечував будь-які зовнішні рамки. Наприклад, "звукова поезія" Гуго Балля, що складалася з вигаданих слів, була спробою звільнити мову від сенсу, даючи митцю можливість створювати власну реальність. Ці акції відображали екзистенційну позицію, де свобода полягає не в конструюванні нового, а в радикальному запереченні існуючого. Спільним для обох рухів є акцент на суб'єктивності, однак футуристи спрямовували її на майбутнє, тоді як дадаїсти зосереджувалися на моменті протесту, де екзистенціалізм перетворювався на інструмент критики раціоналізму, близький до абсурдистського театру Семюеля Беккета. Таким чином, ця філософська основа, з її еволюційним ланцюгом від попередників через авангард до Сартра та Камю, показує, як авангард резонує з екзистенціалізмом, підкреслюючи свободу як головний елемент у театральних практиках.

Нігілізм, як філософська основа, пронизує світогляд футуристів і дадаїстів, але проявляється в їхніх театральних практиках по-різному, відображаючи контраст між конструктивним і деструктивним підходами. За

Фрідріхом Ніцше, нігілізм знаменує радикальний злам: занепад абсолютних моральних і релігійних істин відкриває простір для створення нових цінностей. У "Веселій науці" він проголошує: "Бог мертвий! І ми його вбили! [...] Чи не маємо ми самі стати богами, щоб бути гідними його?" [11]. Для футуристів нігілізм також був не просто руйнуванням, а передумовою для створення нового світу. Ф. Т. Марінетті закликав: "Ми поруйнуємо музеї, бібліотеки, академії будь-якого виду і штибу <...>. Музеї – цвинтарі!" [9, с. 112], що перегукується з ніцшеанським імперативом "треба розбити старі скрижалі, щоб написати нові" [11]. У театральних практиках це проявилося через радикальні експерименти, спрямовані на синтез мистецтв. Як зазначає Марина Гринишина, футуристський "синтетичний театр" Ф. Т. Марінетті поєднував музику, рух і технології, щоб створити нову динамічну реальність [3], та відкидав традиційну драматургію, пропонуючи короткі динамічні сцени, що імітували ритм машин. Для цього використовували шумові ефекти та механічні декорації, які передавали пульсуючу енергію сучасності. Наприклад, збірка коротких театральних п'єс "Elettricità sessuale" (1920) демонструвала перевагу машин над людськими емоціями; триактна драма "Poupees Electriques" (1909) досліджувала конфлікт між механічним і органічним, підкреслюючи футуристську віру в прогрес як засіб подолання людських обмежень, резонуючи з бергсонівською динамікою; п'єса "Elettricità" (1913) використовувала механічні рухи акторів і шумові ефекти, щоб підкреслити перевагу технологій над людськими емоціями, створюючи образ нової, машинізованої людини.

На відміну від футуризму, дадаїзм інтерпретував нігілізм як деструктивний – такий, що заперечував будь-який сенс. Трістан Тцара наголошував: "Все є Дада. Немає істини" [20, с. 5]. У театрі Кабаре Вольтер дадаїсти створювали хаотичні перформанси, де актори викрикували нісенітниці, носили абсурдні костюми й ламали логіку. Наприклад, виступ Гуго Балля, де він декламував "звукову поезію" в костюмі, схожому на шаманський, був не просто провокацією, а спробою повернути мистецтво до первісного, дораціонального стану, що заперечував цивілізаційні норми. Театралізовані перформанси дадаїстів стали не лише мистецьким актом, а й політичною заявою, що висміювала цивілізацію, яка призвела до катастрофи, як у випадку з виступами Еммі Хеннінгс, які поєднували фольклорні пісні з абсурдними жестами, або танцями в масках Марселя Янко, що пародіювали війну та націоналізм, відображаючи шопенгауерівський песимізм. Ці акції відображали глибоке розчарування в культурі, яка допустила війну, і пропонували абсурд як єдину чесну відповідь на безглуздість світу.

Відмінність між футуристичним прагненням до нового порядку й дадаїстським запереченням будь-якого порядку є головною для розуміння їхніх театральних стратегій, де футуризм бачив нігілізм як каталізатор прогресу, а дадаїзм – як тотальне заперечення раціональності, близьке до екзистенційного вакууму. Таким чином, нігілізм у театрі не лише руйнував старе, а й відкривав шлях до нових форм вираження, як у футуристських синтезах чи дадаїстських хаосах, що вплинули на сучасні перформанси, де елементи руйнування поєднуються з творенням.

Гуманізм як третя філософська засада розкриває найвиразніші контрасти між футуризмом і дадаїзмом, особливо в їхньому ставленні до війни та дегуманізації мистецтва. Класичний гуманізм, що починається від ренесансного ідеалу людської величі, зазнав глибокої кризи у XX ст. Класичний гуманізм, ідеї якого яскраво втілені у "Похвалі глупоті" Еразма Роттердамського, де автор сатирично критикує людські вади, але водночас утверджує гідність людини як розумної істоти [6], а також у "Промові про гідність людини" Джованні Піко делла Мірандоли, де людина постає творцем власної долі: "ми не зробили тебе..." [17], акцентував антропоцентризм – людину як міру всіх речей, гармонійний розвиток і мораль. Однак війна й індустріалізація розкрили межі цієї віри. Освальд Шпенглер у "Закаті Європи" діагностує кризу як занепад "фаустівської культури", де механізація витісняє людський дух, а цивілізація – це стадія, коли культура вмирає в машині [22]. Хосе Ортега-і-Гассет у "Повстанні мас" описує соціальний аспект кризи, де маси витісняють елітарний гуманізм, а в "Дегуманізації мистецтва" – естетичний: авангард відкидає емоційний центр людини на користь абстракції [14, 15]. Ця криза доводить, що традиційний гуманізм втратив актуальність, спонукаючи авангард до дегуманізації – відходу від антропоцентризму. Футуристи переосмислювали гуманістичний ідеал через героїзацію війни, яку Ф. Т. Марінетті називав "очищенням світу" [9]. У театральній практиці це проявилося в постановках, що прославляли мілітаризм і технології. Наприклад, звукопоема "Zang Tumb Tumb" (1914) використовувала звуки гармат, механічні декорації та синхронізовані рухи акторів, щоб передати енергію бою, створюючи образ людини, що підкорює хаос війни. Ці постановки відображали віру в новий тип гуманізму, де людина-творець домінує завдяки технологіям, що контрастувало з традиційним гуманізмом Еразма чи Піко делла Мірандола, який акцентував на гармонії та моралі. Водночас футуризм дегуманізував мистецтво, ставлячи машину понад людину, як у сучасних цифрових перформансах, де алгоритми генерують динамічні сцени, витісняючи людський емоційний центр і створюючи машинозалежну реальність.

На відміну від представників футуризму, дадаїсти заперечували гуманістичні ідеали, розглядаючи війну як доказ їхньої хибності. Т. Тцара пропонував: "Візьміть газету, ножиці… і зробіть поему" [20, с. 5], висміюючи ідею творчої величі. У театрі Кабаре Вольтер перформанси, як-от декламація нісенітниць чи імпровізовані акції, підкреслювали абсурдність людських претензій на велич. Наприклад, виступ Ріхарда Хюльзенбека, де він імітував звуки війни, був не прославленням, а сатирою на мілітаризм, що показував трагічну безглуздість конфлікту. Дадаїстські театральні постановки деконструювали гуманізм, пропонуючи замість нього іронію та хаос як єдині чесні відповіді на дегуманізацію війни, що резонує з сучасними антивоєнними перформансами, як у працях Pussy Riot, де абсурдні акції в масках і з гаслами висміюють авторитарні структури, витісняючи традиційний антропоцентризм на користь колективного протесту. Дегуманізація тут – це відхід від антропоцентризму, де абсурд і нісенітниця витісняють раціональну людину, як

у сучасних інсталяціях з VR, коли віртуальні елементи поєднуються з хаосом, даючи глядачам змогу переживати безглуздість без людського центру.

Футуризм і дадаїзм, попри їхні відмінності, об'єднує відмова від традицій і віра в радикальну свободу творчості, що корениться в нігілізмі й передвіщає екзистенціалізм. Завдяки своїй синтетичній природі театр став для них унікальним простором для авангардних експериментів, де ці ідеї набували конкретної форми, адже він давав можливість поєднувати музику, рух, візуальні ефекти та текст, створюючи багатошаровий вплив на глядача, що забезпечувало безпосередню взаємодію з аудиторією й провокувало її на переосмислення реальності, що проявлялося, зокрема, у футуристських "пластичних танцях" чи дадаїстських "шумових концертах".

Футуристи створювали синтетичні постановки, що прославляли прогрес і технології, тоді як дадаїсти використовували абсурдистські перформанси для протесту проти цивілізації, що зазнала краху. Війна стала головним елементом їхньої розбіжності: для футуристів вона була творчою силою, що очищає суспільство, для дадаїстів – символом абсурду, що вимагає радикального заперечення.

Синтез трьох філософських течій дає змогу переосмислити ці рухи як інтелектуальні проєкти, де театр відігравав роль лабораторії для експериментів із новими формами буття. Театральні практики також підкреслюють контраст між конструктивним і деструктивним підходами. Футуристи прагнули створити нову реальність, використовуючи театр як платформу для синтезу мистецтв, тоді як дадаїсти руйнували будь-які рамки, пропонуючи хаос як форму свободи. Ця відмінність відображає не лише філософські, а й соціальні позиції: футуризм був тісно пов'язаний із націоналістичними амбіціями Італії, тоді як дадаїзм мав універсальний, антисистемний характер, що резонував із космополітичним духом Цюриха. Проте обидва рухи, втілившись у театральних експериментах, залишили тривалий вплив на мистецтво, заклавши основи для сучасних перформативних практик, які продовжують досліджувати межі свободи й абсурду, зокрема в неодадаїзмі та цифровому мистецтві, де елементи футуристської динаміки поєднуються з дадаїстським хаосом у віртуальних перформансах.

Висновки. Дослідження демонструє, що нігілізм, екзистенціалізм і гуманізм є важливими для розуміння світогляду футуристів і дадаїстів, особливо через їхні театральні практики, які стали унікальним вираженням їхніх філософських ідей. Театр, як синтетична форма, давав футуристам можливість прославляти прогрес і технології, а дадаїстам – висміювати безглуздість модерності. Еволюційний ланцюг від попередників (К'єркегор, Шопенгауер, Гуссерль, Бергсон) через авангард до Сартра та Камю показує, як авангард резонує з екзистенціалізмом, а криза гуманізму підкреслює дегуманізацію як основний контраст. Цей підхід відкриває перспективи для аналізу інших авангардних рухів, зокрема сюрреалізму й експресіонізму чи експресіонізму, а також сучасних перформативних практик, що успадкували дух футуризму й дадаїзму. Вплив цих рухів простежується в сучасному мистецтві, у творчості Джаспера Джонса, представника неодадаїзму чи

технологічних перформансах засновника відеарту Нам Джун Пайка, які продовжують досліджувати синтез і абсурд.

Театральні практики футуризму й дадаїзму також вплинули на сучасний політичний і соціальний активізм, де перформанси стають інструментом протесту чи осмислення криз. Практична цінність роботи полягає в поглибленні розуміння того, як філософія формує мистецтво, зокрема в межах театральних практик, а також у впровадженні міждисциплінарного підходу до аналізу культурних явищ. Це дослідження не лише збагачує знання про авангард, а й пропонує інструменти для осмислення сучасних викликів, де мистецтво продовжує бути ареною для філософських і суспільних дискусій, як у сучасних інсталяціях, що поєднують VR з абсурдистськими елементами, або в цифровій дегуманізації, де алгоритми витісняють антропоцентризм.

Проведений аналіз засвідчує, що екзистенційні інтенції, нігілізм та трансформація гуманістичної традиції є ключем до розуміння світогляду футуристів і дадаїстів. У театральному вимірі ці ідеї набували найбільшої концентрації: футуризм утверджував культ техніки й динамізму, тоді як дадаїзм радикалізував заперечення, проявляючи абсурдність модерного досвіду. Інтелектуальна тяглість від філософії XIX ст. через авангард до екзистенціалізму XX ст. допомагає розглядати ці рухи як концептуально значущу ланку формування нової антропологічної парадигми та відкриває перспективи подальших міждисциплінарних досліджень.

Список використаної літератури та джерел

1. Бергсон А. Творча еволюція / пер. Р. Осадчук. Київ : Вид-во Жупанського, 2010. 318 с.
2. Burger P. Theory of the Avant-Garde. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1984. 192 s.
3. Гринишина М. Синтетичний театр. Київ : Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, 2019. 416 с.
4. Гуссерль Е. Ідеї чистої феноменології і феноменологічної філософії. Книга 1 / пер. В. Кебуладзе. Харків : Фоліо, 2020. 348 с.
5. Dickerman L. Dada: Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris. Washington, D. C. : National Gallery of Art, 2005. 536 s.
6. Еразм Роттердамський. Похвала глупоті / пер. В. Литвинов. Київ : Основи, 1993. 320 с.
7. Камю А. Міф про Сізіфа / пер. О. Жупанський. Харків : Фоліо, 2022. 448 с.
8. К'єркегор С. Страх і трепет. Діалектична лірика / пер. М. Худа. Київ : Апріорі, 2025. 184 с.
9. Марінетті Ф. Маніфест футуризму. *Всесвіт*. 2009. № 9–10. С. 112–115.
10. Melzer A. Dada and Surrealist Performance. Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1994. 288 s.
11. Ніцше Ф. Так казав Заратустра: Книжка для всіх і ні для кого / пер. А. Онишко. Львів : Астролябія, 2016. 352 с.
12. Ніцше Ф. Весела наука / пер. В. Чайковський. Харків : Фоліо, 2020. 284 с.
13. Оніщенко О. Дадаїзм у динаміці розвитку європейського авангардизму. *Культурологічна думка*. 2019. № 16. С. 54–62. DOI: https://doi.org/10.37627/2311-9489-16-2019-2.54-62

14. Ортега-і-Гассет Х. Дегуманізація мистецтва / пер. О. Товстенко. Київ : Альтернативи, 2005. 150 с.

15. Ортега-і-Гассет Х. Повстання мас / пер. О. Товстенко. Київ : Альтернативи, 2005. 200 с.

16. Perloff M. The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture. Chicago : University of Chicago Press, 2003. 336 s.

17. Піко делла Мірандола Дж. Промова про гідність людини. *Всесвіт*. 2013. № 11–12. С. 100–120.

18. Poggi C. Inventing Futurism: The Art and Politics of Artificial Optimism. Princeton, NJ : Princeton University Press, 2008. 400 s.

19. Сартр Ж.-П. Буття і ніщо: Нарис феноменологічної онтології / пер. В. Лях, П. Таращук. Київ : Основи, 2001. 854 с.

20. Tzara T. Dada Manifesto 1918. Zurich : Dada, 1918. S. 1–5.

21. Шопенгауер А. Світ як воля та уявлення / пер. Ю. Прохасько. Львів : Астролябія, 2018. 500 с.

22. Шпенглер О. Закат Європи / пер. М. Собуцький. Київ : Основи, 1998. 600 с.

References

1. Bergson, A. (2010). Tvorcha evoliutsiia [Creative evolution] (R. Osadchuk, Trans.). Kyiv : Vyd-vo Zhupanskoho [in Ukrainian].

2. Burger, P. (1984). *Theory of the avant-garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press [in English].

3. Hrynyshyna, M. (2019). Syntetychnyi teatr [Synthetic theatre]. Kyiv : Instytut problem suchasnoho mystetstva NAM Ukrainy [in Ukrainian].

4. Husserl, E. (2020). Idei chystoi fenomenolohii i fenomenolohichnoi filosofii. Knyha 1 [Ideas of pure phenomenology and phenomenological philosophy. Book 1] (V. Kebuladze, Trans.). Kharkiv : Folio [in Ukrainian].

5. Dickerman, L. (2005). *Dada: Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris*. Washington, D. C. : National Gallery of Art [in English].

6. Erasmus of Rotterdam. (1993). Pokhvala hlupoti [In praise of folly] (V. Lytvynov, Trans.). Kyiv : Osnovy [in Ukrainian].

7. Camus, A. (2022). Mif pro Sizifa [The myth of Sisyphus] (O. Zhupanskyi, Trans.). Kharkiv : Folio [in Ukrainian].

8. Kierkegaard, S. (2025). Strakh i trepet. Dialektychna liryka [Fear and trembling. Dialectical lyric] (M. Khuda, Trans.). Kyiv : Apriori [in Ukrainian].

9. Marinetti, F. T. (2009). Manifest futuryzmu [The founding and manifesto of futurism]. *Vsesvit*, (9–10), 112–115 [in Ukrainian].

10. Melzer, A. (1994). *Dada and surrealist performance*. Baltimore : The Johns Hopkins University Press [in English].

11. Nietzsche, F. (2016). Tak kazav Zaratustra: Knyzhka dlia vsikh i ni dlia koho [Thus spoke Zarathustra : A book for all and none] (A. Onyshko, Trans.). Lviv : Astroliabiia [in Ukrainian].

12. Nietzsche, F. (2020). Vesela nauka [The gay science] (V. Chaikovskyi, Trans.). Kharkiv : Folio [in Ukrainian].

13. Onishchenko, O. (2019). Dadaizm u dynamitsi rozvytku yevropeiskoho avanhardyzmu [Dadaism in the dynamics of European avant-garde development]. Kulturolohichna dumka, (16), 54–62. https://doi.org/10.37627/2311-9489-16-2019-2.54-62 [in Ukrainian].

14. Ortega y Gasset, J. (2005). Dehumanizatsiia mystetstva [The dehumanization of art] (O. Tovstenko, Trans.). Kyiv : Alternatyvy [in Ukrainian].

15. Ortega y Gasset, J. (2005). Povstannia mas [The revolt of the masses] (O. Tovstenko, Trans.). Kyiv : Alternatyvy [in Ukrainian].

16. Perloff, M. (2003). *The futurist moment: Avant-garde, avant guerre, and the language of rupture*. Chicago : University of Chicago Press [in English].

17. Pico della Mirandola, G. (2013). Promova pro hidnist liudyny [Oration on the dignity of man]. *Vsesvit*, 11–12, 100–120 [in Ukrainian].

18. Poggi, C. (2008). *Inventing futurism: The art and politics of artificial optimism*. Princeton, NJ : Princeton University Press [in English].

19. Sartre, J.-P. (2001). Buttia i nishcho: Narys fenomenolohichnoi ontolohii [Being and nothingness: An essay on phenomenological ontology] (V. Liakh & P. Tarashchuk, Trans.). Kyiv : Osnovy [in Ukrainian].

20. Tzara, T. (1918). *Dada manifesto 1918*. Zurich : Dada, 1–5 [in English].

21. Schopenhauer, A. (2018). Svit yak volia ta uiavlennia [The world as will and representation] (Yu. Prokhasko, Trans.). Lviv : Astroliabiia [in Ukrainian].

22. Spengler, O. (1998). Zakat Yevropy [The decline of the West] (M. Sobutskyi, Trans.). Kyiv : Osnovy [in Ukrainian].

PHILOSOPHICAL ORIENTATIONS OF FUTURISTS AND DADAISTS IN THE CONTEXT OF TRANSFORMATIONS IN THE WORLDVIEW FOUNDATIONS OF MODERNITY

Yaroslav CHYGLIAIEV

Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre,
Cinema and Television University,
Theater Studies Department,
40 Yaroslaviv Val Str., Kyiv, Ukraine, 01054
e-mail: yaroslav.chygliaiev@gmail.com

The aim of the article is to identify the origins of existentialism, nihilism, and the transformation of the humanistic paradigm as the worldview foundations of Futurism and Dadaism. The study seeks to reveal reflections of these philosophical orientations in manifestos, literary texts, and, above all, in theatrical practices. The proposed interpretation also outlines the philosophical affinities and fundamental contrasts between the two movements. Theatre is considered as a synthetic space of public action in which avant-garde strategies acquired the form of direct dialogue with society.

The methodology combines comparative analysis of primary sources with a historical and contextual interpretation of the cultural consequences of the First World War. The philosophical interpretation is based on the concepts of Friedrich Nietzsche, Jean-Paul Sartre, and Albert Camus, taking into account the evolutionary line from Soren Kierkegaard, Arthur Schopenhauer, Edmund Husserl, and Henri Bergson. This approach makes it possible to trace the evolution of ideas from the crisis forms of nineteenth-century European philosophy to their radicalization in avant-garde art and their subsequent conceptualization in existentialism.

The scientific novelty of the study lies in the integration of early existential intentions, nihilistic impulses, and the crisis of humanism into a unified analytical framework, within which Futurism and Dadaism appear not only as artistic movements but also as philosophically saturated projects. The emphasis on the theatrical dimension demonstrates that the stage became a space for the experimental modeling of new forms of subjectivity, freedom, and responsibility.

The number of studies that combine philosophical analysis with the theatrical practices of these movements remains limited. Most works focus on aesthetic or historical aspects without fully revealing their worldview foundations. At the same time, theatrical experiments functioned not only as artistic acts but also as forms of worldview and social reflection, which makes their analysis fundamentally important for understanding the avant-garde as an intellectual phenomenon.

The relevance of the topic is determined by the fact that, under conditions of contemporary technological transformations and global crises, questions of meaning, freedom, and the limits of humanism become increasingly acute. The experience of Futurist and Dadaist representatives, expressed in their stage practices, demonstrates the potential of art as an instrument of critique, deconstruction, and the modeling of alternative forms of existence.

Conclusions. The conducted analysis shows that existential intentions, nihilism, and the transformation of the humanistic tradition are key to understanding the worldview of Futurists and Dadaists. In the theatrical dimension, these ideas reached their highest concentration: Futurism affirmed the cult of technology and dynamism, whereas Dadaism radicalized negation, revealing the absurdity of modern experience. The intellectual continuity from nineteenth-century philosophy through the avant-garde to twentieth-century existentialism allows these movements to be considered as a conceptually significant stage in the formation of a new anthropological paradigm and opens prospects for further interdisciplinary research.

Keywords: Futurism, Dadaism, theatre, nihilism, existentialism, humanism, avant-garde, absurd, freedom, dehumanization, anthropocentrism.

Стаття надійшла до редколегії 08.06.2026 р.
Прийнята до друку 22.10.2026 р.
Опублікована 11.11.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 28. С. 288–305
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 28. P. 288–305

М А Т Е Р І А Л И. Р Е Ц Е Н З І Ї. О Г Л Я Д И

УДК 002.2:008]:94(477)"19/20"(092)
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.28.2026.288-305

КНИЖКОВА КУЛЬТУРА У ФОКУСІ НАУКОВОЇ СПАДЩИНИ ЯРОСЛАВА ДАШКЕВИЧА

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

Проаналізовано наукову спадщину видатного українського історика, книгознавця та бібліографа Ярослава Дашкевича на основі збірника статей і рецензій "У світі книжки" (Львів, 2021), виданого до 95-річчя від дня народження вченого. У контексті відзначення 100-річчя від дня народження Я. Дашкевича розглянуто тематичне розмаїття праць, що розкривають багатогранність наукових зацікавлень дослідника, та його внесок у вивчення історії української книги. Висвітлено основні аспекти дослідження книгодрукування, зокрема діяльність друкарів, розвиток національних видавничих традицій і поширення книжкової культури. Розкрито значення бібліографічної діяльності Я. Дашкевича, його участь у відновленні та розвитку проєкту "Репертуар української книги", досліджено бібліографічну спадщину попередників і формування краєзнавчих бібліографічних ресурсів. Охарактеризовано бібліотекознавчі студії вченого, присвячені історії книгозбірень, приватним бібліотекам, науковим постатям, формуванню та збереженню національних книжкових колекцій. Особливу увагу приділено рецензійній діяльності дослідника та його осмисленню української бібліологічної періодики як важливого середовища формування національної наукової думки, розвитку книгознавчих та бібліографічних знань. Наголошено на взаємозв'язку історії книги, бібліографії, бібліотекознавства та періодичних видань у науковій концепції Я. Дашкевича. Відзначено джерелознавчу, історико-культурну й наукову цінність його праць, спрямованих на дослідження книжкових традицій, збереження інтелектуальної спадщини та національної культурної пам'яті. Обґрунтовано актуальність наукового доробку вченого для сучасного осмислення книжкової культури як невіддільного складника історичного розвитку, культурної самобутності та національної ідентичності українського народу.

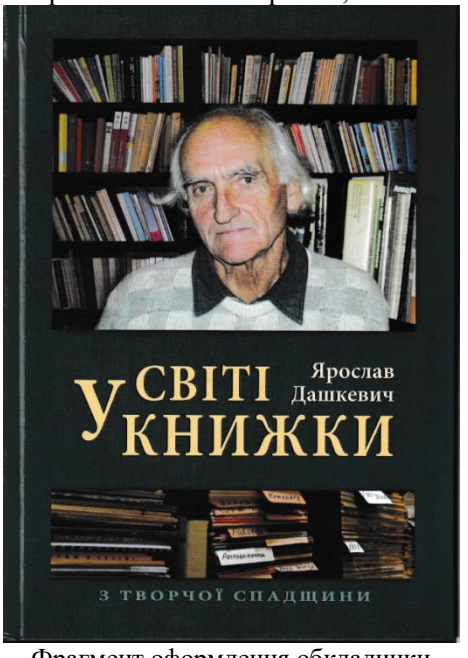
Ключові слова: Ярослав Дашкевич, історія книгодрукування, бібліографія, бібліотекознавство, рецензійна діяльність, бібліологічна періодика, книжкова культура..

© Біловус Галина, 2026

Постановка проблеми. В історії української гуманітарної науки особливе місце посідають учені, дослідницька діяльність яких вирізняється широтою наукових зацікавлень, глибиною опрацювання джерел та вагомим внеском у збереження національної культурної спадщини. До таких постатей, безперечно, належить Ярослав Дашкевич – видатний український історик, книгознавець і бібліограф, чия багатогранна наукова діяльність охоплювала історію української книги, бібліографію, бібліотекознавство, історичну регіоналістику та сходознавство. Символічним є те, що 13 грудня 2026 р. виповнюється 100 років від дня народження вченого, а також п'ять років від часу виходу збірника "У світі книжки" [4], підготовленого до 95-річчя від дня народження науковця. Видання об'єднало праці дослідника, які дають змогу простежити основні напрями його книгознавчих та бібліографічних студій, осмислити роль книги в історії української культури та розкрити значення бібліографічної діяльності для збереження національної історичної пам'яті. Звернення до цієї наукової спадщини підтверджує її актуальність і в сучасних умовах цифрових трансформацій, коли питання збереження, систематизації та наукового опрацювання інформаційних ресурсів набувають особливого значення.

Мета статті – комплексне осмислення книжкової культури як об'єкта наукових зацікавлень одного з провідних українських дослідників Ярослава Дашкевича.

Виклад основного матеріалу. Збірник праць Я. Дашкевича "У світі книжки" містить дві вступні статті: "У книгозбірні бібліографа" Галини Сварник та Івана Сварника, а також "Від упорядників" Андрія Фелонюка.



Фрагмент оформлення обкладинки видання 2021 р. *Фото авторки. Джерело [4]*

У статті Г. Сварник та І. Сварника, присвяченій життєвому та творчому шляху вченого, розкрито визначальну роль книги в його особистісному становленні та формуванні наукових інтересів. Книги були своєрідним дороговказом для читача, допомагаючи йому зорієнтуватися у змістовому розмаїтті видання. Продумана композиція статті об'єднує низку тематичних підрозділів, у яких завдяки історії книжок і книгозбірень простежуються важливі етапи життя Я. Дашкевича. Розповідь розпочинається з висвітлення "Родинної традиції", започаткованої батьками майбутнього вченого, і продовжується характеристикою його особистих книгозбірень: "Домашня книгозбірня: на Пісковій (1939 – грудень 1949)", "На Козацькій (1956–1992)", "Каталог домашньої книгозбірні: зошит «Ґ»",

“У книгозбірні на Зеленій (1992–2010). МБАЯД (від 2010)” та ін. Окремі підрозділи містять каталоги особистих бібліотек ученого, що дає змогу ознайомитися з їхнім складом, тематичним розмаїттям та науковою цінністю. Водночас історії книжок і книгозбірень відображають драматичні сторінки української минувшини середини XX ст., зокрема трагічні долі людей, понівечені репресіями тоталітарного режиму.

Особливе місце у вступній статті посідає розповідь про перебування Я. Дашкевича у виправно-трудових таборах Мордовії та Казахстану (1949–1956). В умовах виснажливої одноманітної праці та психологічного тиску вчений намагався зберегти інтелектуальну активність, вдаючись до своєрідної “гімнастики розуму”: вивчав географію та медицину, читав історичну літературу, розв’язував математичні завдання, опановував іноземні мови. Саме табірний досвід, під час якого він мав змогу ознайомитися з “майже повним репертуаром східних народів”, сприяв зародженню та подальшому розвитку його зацікавлень східними культурами й мовами. Цей період став одним із важливих чинників формування сходознавчого напряму наукової діяльності дослідника.

Водночас головне місце серед наукових зацікавлень Я. Дашкевича посідало дослідження історії української книги. Як засвідчують автори вступної статті, особисті книгозбірні вченого не лише відображали широту його інтелектуальних інтересів, а й були важливим підґрунтям для наукової роботи. Окрему увагу Я. Дашкевич приділяв проблемі створення Українського бібліографічного репертуару – масштабного проєкту, запропонованого 1945 р. книгознавцями С. Масловим, Ф. Максименком і Ю. Меженком, але на той час не реалізованого. Учений долучився до відновлення згаданого проєкту, працював над розробленням його методологічних засад і визначенням основних напрямів практичного втілення. Важливими складниками його дослідницької діяльності було також вивчення передумов укладання словника українських псевдонімів і криптонімів, історії української періодики Західної України та інших проблем бібліографії й книгознавства.

Другу вступну статтю збірника – “Від упорядників” – підготував Андрій Фелонюк. Її археографічність зумовлена необхідністю висвітлення принципів підготовки та видання наукових текстів Я. Дашкевича. Як зазначає дослідник: “У книзі вміщено 51 статтю і рецензію вченого з історії книгодрукування, бібліографії, бібліотекознавства, бібліологічної періодики, написаних і виданих протягом 1946–2008 рр.” [4, с. lxxvii]. Отож у передмові окреслено “основні засади, на яких здійснено видання текстів Я. Дашкевича” [8, с. 115].

У збірнику Я. Дашкевича “У світі книжки” органічно поєднано дослідження з історії книгодрукування, бібліографії, історичної регіоналістики, вірменознавства, історичної та літературознавчої бібліографії, історії української гуманітаристики. Праці вченого систематизовано за чотирма тематично-хронологічними підрозділами: “Книгодрукування”, “Бібліографія”, “Бібліотекознавство: книгозбірні та постаті”, “Бібліологічні журнали”. Опубліковані в них дослідження вирізняються високим рівнем джерелознавчого й бібліографічного аналізу та мають вагоме значення для

вивчення історії української книги, її ролі у формуванні національної ідентичності й утвердженні культурної самосвідомості.

Перший розділ збірника праць Ярослава Дашкевича "Книгодрукування" присвячено історії становлення друкованої книги в Україні, зокрема дослідженню львівського видання "Букваря" Івана Федорова 1574 р. Уже в цій розвідці виразно простежують одну з характерних особливостей наукового методу дослідника: розглядаючи окрему проблему, він не обмежується аналізом конкретного історичного факту, а відтворює історію його вивчення, залучає результати попередніх наукових пошуків і прагне якнайповніше охопити бібліографію питання. Відповідні відомості Я. Дашкевич наводить як в основному тексті, так і в примітках та бібліографічних посиланнях.

Важливою складовою дослідницького підходу вченого є також визначення перспектив подальшого вивчення порушених проблем. Аналізуючи історичні факти й культурні явища, він окреслює питання, що потребують поглибленого дослідження та можуть стати предметом наукових студій наступних поколінь учених. Такий підхід притаманний і статті про "Буквар" І. Федорова. Зокрема, Я. Дашкевич наголошує на значному потенціалі цієї пам'ятки для мовознавчих досліджень: "«Буквар» дає багатий матеріал для дослідження різних мовознавчих проблем з орфографії, фонетики, акцентології (текст «Букваря» повністю акцентований), морфології" [4, с. 6].

Окрему увагу дослідник приділяє проблемі, яка на час написання статті залишалася дискусійною: "На сьогодні лишається нерозв'язаним питання про те, чи львівський «Буквар» 1574 р. – справді перше слов'янське видання такого роду" [4, с. 7]. Отже, розвідка Я. Дашкевича має значення не лише для вивчення конкретної пам'ятки українського книгодрукування, а й для окреслення перспектив подальших досліджень з історії книги, мовознавства та видавничої справи.

Історію книгодрукування в Україні Я. Дашкевич досліджує також у контексті культурного життя вірменської громади. Вірменські поселення на українських землях формувалися ще в середньовіччі, а їхні мешканці відігравали помітну роль у суспільному, господарському та культурному житті міст. Одним із найважливіших осередків вірменської культури в Україні став Львів.

Історія вірменських громад і поселень, їхній побут, суспільний устрій та культурні традиції привертали увагу дослідників задовго до наукової діяльності Я. Дашкевича. Водночас, як зазначає О. Д. Василюк, "коли мова заходить про вірменознавчі студії в Україні, науковцем, ім'я якого зазвичай згадується в першу чергу, є Ярослав Романович Дашкевич" [1, с. 23]. Саме він одним із перших послідовно розробляв історію вірменської книги в Україні як окремий напрям наукових досліджень. Обґрунтовуючи актуальність цієї проблематики, учений наголошував: "Вірменська книга в Україні – її поширення, книгодрукування, книжкові зібрання – досі не була об'єктом окремих досліджень" (переклад наш – *Г. Б.*) [4, с. 9].

Зацікавлення вірменознавчою проблематикою сформувалося в Я. Дашкевича ще в юнацькі роки. Навчаючись на філологічному факультеті

Львівського університету, він мав змогу безпосередньо ознайомлюватися з архітектурною спадщиною вірменського кварталу, який був невіддільною частиною історичного середовища міста. Філологічна освіта стала важливим підґрунтям його подальших досліджень. Історії вірменських колоній в Україні була присвячена й кандидатська дисертація вченого "Вірменські колонії на Україні в джерелах та літературі XV–XIX ст.", яку він захистив 15 березня 1963 р. в Інституті історії Академії наук Вірменської РСР у Єревані [3].

Показово, що в розвідках "Вірменське книгодрукування у Львові в XVII ст." [4, с. 47–50] і "Вірменське друкарство у Львові 1616–1618 рр." [4, с. 51–53], присвячених історії вірменської книги, Я. Дашкевич виходить за межі вузькоспеціальної проблематики й відтворює цілісну картину культурного життя Львова XVII ст. Постає образ багатокультурного міста, у якому взаємодіяли різні мовні, релігійні та книжкові традиції. Характеризуючи тогочасний Львів, учений називає його "найбільшим в цей час вогнищем української культури" й водночас "найвизначнішим на Україні центром вірменського культурного життя" [4, с. 47].

Такий дослідницький підхід дає змогу розглядати історію книгодрукування в широкому контексті культурного розвитку України. Діяльність вірменських друкарів, поширення видань вірменською мовою та формування книжкових зібрань засвідчують багатонаціональність культурного середовища Львова, а також вагому роль міжкультурних взаємозв'язків у розвитку книжкової справи.

Окрему увагу Я. Дашкевич приділяє історії вірменської рукописної книги в Україні. За його відомостями, вірменські книги були відомі на українських землях уже в XII ст. [4, с. 10]. Вони вирізнялися художньою довершеністю та майстерністю оздоблення. Традиції рукописної книги позначилися й на оформленні перших друкованих видань вірменською мовою: друкарські шрифти зберігали характерні особливості та витонченість каліграфічного письма. На жаль, відповідні друкарські матеріали не збереглися. Як зазначає Я. Дашкевич, на початку XIX ст. шрифт було переплавлено в друкарні Йозефа Шнейдера [4, с. 50]. Цей факт привертає увагу до проблеми втрати матеріальних свідчень історії книгодрукування й водночас підкреслює значення архівного й джерелознавчого пошуку для реконструкції історії книжкової культури.

Важливою сторінкою історії книгодрукування в Україні стала діяльність львівського вірменина Ованеса Карматаненца. У 1616 р. у заснованій ним друкарні побачила світ перша відома друкована книга вірменською мовою, видана в Україні, – "Псалтир Давида" (*Самгос і Давіт*). У 1618 р. друкар опублікував "Молитовник", що мав важливе значення для розвитку вірменської писемної та літературної традиції. У цій самій друкарні вийшов також "Лікарський порадник" (*Башкаран*), який, на жаль, не зберігся до наших днів.

Відтворюючи історію діяльності Ованеса Карматаненца, Я. Дашкевич залучає архівні матеріали, завдяки яким йому вдалося реконструювати біографію друкаря, з'ясувати обставини його життя та простежити історію родини. Виявлення й опрацювання нових документів дали змогу дослідникові

уточнити хронологію становлення вірменського книгодрукування у Львові та критично переосмислити попередні версії щодо часу заснування друкарні.

Цій проблематиці безпосередньо присвячено дві розвідки Я. Дашкевича, вміщені у збірнику "У світі книжки": "Вірменське книгодрукування у Львові в XVII ст." [4, с. 47–50] та "Вірменське друкарство у Львові 1616–1618 рр." [4, с. 51–53]. У них учений аналізує документальні свідчення про діяльність вірменських друкарів, уточнює історичні обставини започаткування друкарської справи вірменською мовою в Україні та аргументує власні висновки на підставі опрацьованих джерел.

Особливу увагу дослідник приділяє перевірці відомостей, які тривалий час відтворювали в науковій літературі без належного документального підтвердження. Зокрема, він піддає сумніву обґрунтованість припущень про започаткування вірменського книгодрукування у Львові близько 1600 р. або 1611 р. На підставі виявлених архівних матеріалів Я. Дашкевич доходить висновку, що такі датування не мають достатнього джерельного підґрунтя [4, с. 44].

Отже, наукова цінність цих розвідок є передусім у послідовному застосуванні джерелознавчого підходу до вивчення історії друкарства. Я. Дашкевич не обмежується уточненням окремих біографічних відомостей, а критично перевіряє усталені історіографічні твердження, зіставляючи їх із документальними свідченнями. Така дослідницька практика дає змогу відокремити достовірні історичні факти від непідтверджених припущень і версій, сформованих унаслідок тривалого відтворення окремих відомостей у науковій літературі.

Історія першої вірменської друкарні у Львові постає водночас як вагоме культурне досягнення та драматична сторінка біографії її засновника. З одного боку, саме з діяльністю Ованеса Карматаненца пов'язаний початок книгодрукування вірменською мовою в Україні. Водночас історія друкарні виявилася нетривалою. За відомостями, наведеними Я. Дашкевичем, друкар помер у віці 35 років, устигнувши видати три книги. Імовірно, друкарня припинила свою діяльність ще за його життя.

Завдяки архівним пошукам дослідник виявив також документальні свідчення про можливі спроби заснування інших вірменських друкарень у Львові. Зокрема, джерела містять згадки про ймовірне функціонування друкарні в другій половині XVII ст. Проте Я. Дашкевич не вважає це питання остаточно з'ясованим, наголошуючи: "… питання про те, чи друга вірменська друкарня у Львові справді працювала в 70-х рр. XVII ст., залишається відкритим" [4, с. 49]. Така позиція є виразною принциповою рисою наукового методу вченого – критичне ставлення до джерельної інформації, визнання неповноти джерельної бази та утримання від категоричних висновків за відсутності достатніх доказів. Водночас порушена проблема відображає перспективний напрям подальших досліджень історії вірменської книги й друкарства в Україні.

Розгляд історії книгодрукування в першому розділі збірника "У світі книжки" завершено рецензією Я. Дашкевича на працю Я. Д. Ісаєвича "Першодрукар Іван Федоров і виникнення друкарства на Україні". Полемічну

спрямованість рецензії зумовлено не лише розбіжностями в інтерпретації окремих історичних фактів, а й принциповими питаннями методології дослідження історії українського друкарства.

Я. Дашкевич піддає сумніву усталені підходи до трактування постаті Івана Федорова та визначення його місця в історії книгодрукування. Зокрема, він виокремлює два дискусійні питання, які характеризує як своєрідні "табу". Перше стосується можливості існування друкарства в Україні до початку діяльності І. Федорова. Друге – тенденції приписувати друкареві риси видатного вченого-славіста, знавця Біблії, редактора й культурного посередника, водночас беззастережно закріплюючи за ним статус першодрукаря. На думку Я. Дашкевича, такі характеристики потребують критичного переосмислення з урахуванням наявних історичних свідчень [4, с. 56–57].

Водночас зіставлення цієї рецензії з першою статтею розділу "Книгодрукування", присвяченою львівському "Букварю", має деякі відмінності в оцінюванні діяльності І. Федорова. У ранній розвідці Я. Дашкевич акцентує на його внеску в поширення освіти, зазначає зв'язок діяльності друкаря із Львівським Ставропігійським братством, одним із завдань якого було поширення освіти, а також наголошує, що І. Федоров був не лише друкарем, а й упорядником та редактором власних видань [4, с. 5–6]. Натомість у пізнішій рецензії дослідник полемізує з надмірно розширеним трактуванням ролі І. Федорова в історії української культури, наголошуючи на необхідності документального обґрунтування таких тверджень.

Виявлені відмінності доцільно розглядати з огляду на час написання аналізованих праць: статтю про "Буквар" датовано 1959 р., тоді як рецензію на дослідження Я. Ісаєвича написано 1983 р. Зміна наукового контексту, накопичення нових джерельних матеріалів і дослідницького досвіду могли вплинути на уточнення поглядів ученого. Однак саму хронологічну віддаленість праць не варто вважати достатнім поясненням усіх виявлених розбіжностей.

Отже, зіставлення цих праць має не лише фактографічне, а й методологічне значення. Воно дає змогу простежити особливості наукового мислення Я. Дашкевича, його підходи до інтерпретації історії друкарства, розмежування документально підтверджених фактів та усталених історіографічних уявлень. Такий аналіз демонструє важливість розгляду наукової спадщини дослідника в конкретному історіографічному контексті, з урахуванням часу написання праць, стану джерельної бази та особливостей тогочасного наукового дискурсу.

Загалом розвідки, об'єднані в розділі "Книгодрукування", розкривають широту наукових зацікавлень Я. Дашкевича й уміння розглядати історію книги у взаємозв'язку з історією культури, мовознавством, джерелознавством та біографічними студіями. Дослідник не обмежується відтворенням історичних фактів, а критично опрацьовує попередні наукові праці, зіставляє різні погляди, виявляє суперечності й визначає проблеми, що потребують подальшого вивчення.

Дослідження історії української та вірменської книги переконливо засвідчують вагомість архівного пошуку, критичного опрацювання джерел і відповідального ставлення до історіографічної спадщини. В умовах цифрових трансформацій ці дослідницькі принципи не втрачають актуальності, оскільки залишаються важливою передумовою наукової достовірності та ґрунтовного осмислення історичних процесів, що визначали розвиток української культури.

Сформульовані в книгознавчих студіях дослідницькі принципи – повнота джерельної бази, бібліографічна ґрунтовність і критичне осмислення попередніх напрацювань – переважають і в бібліографічній спадщині Я. Дашкевича, опублікованій у наступному розділі збірника "Бібліографія". Отож другий розділ збірника відкрито статтею "Словник псевдонімів, криптонімів, криптограм (спроба системи)", опублікованою 1946 р. у науковому збірнику Бібліотеки Академії наук УРСР. На той час авторові було лише двадцять років: він навчався на другому курсі Львівського університету. Однак уже цією ранньою працею засвідчено ґрунтовність його бібліографічних зацікавлень, здатність до теоретичного узагальнення та прагнення розробити науково обґрунтовану методику опрацювання бібліографічного матеріалу.

У статті докладно висвітлено принципи укладання словника псевдонімів, криптонімів і криптограм. Визначаючи мету дослідження, молодий науковець наголошував: "Моє скромне бажання – вже до початку нової інтенсифікації колективної бібліографічної праці… дати спробу системи праці, певніше, дати поштовх до утворення єдиної системи" [4, с. 61].

Вагомість цієї праці зумовлено як молодим віком автора, так і розробкою власної системи укладання словника на основі критичного вивчення праць українських, російських і польських бібліографів, а також досвіду європейських учених. Він звертався до словників, укладених у Великій Британії, Німеччині, Франції, Австрії, Нідерландах, Італії, Норвегії та інших країнах, аналізував їхню структуру, повноту охоплення матеріалу, переваги й недоліки.

Окреслюючи завдання дослідження, автор зазначав: "Я побіжно з'ясую границі та структуру деяких т. зв. класичних словників, їх добрі і хибні сторони, щоб на тій підставі зробити спробу опрацювати, можливо, найкращу для наших умов систему" [4, с. 68].

Отже, Я. Дашкевич не пропонував готової схеми без попереднього вивчення бібліографічного досвіду. Навпаки, він прагнув виробити методику, адаптовану до потреб української бібліографії, керуючись порівняльним аналізом уже створених праць. Лише після такого аналізу дослідник переходив до викладу власних принципів укладання словника: "Я переходжу до самої схеми словника, яку, на мою думку, треба б прийняти вже зразу – тобто вже при особливо принагідному виловлюванні матеріалу, не відкладаючи цього на пізніше" [4, с. 71].

Принципово важливою є обґрунтована автором необхідність запровадження єдиної системи опрацювання матеріалу вже на початковому етапі його збирання. Такий підхід мав запобігати неузгодженості бібліографічних записів, полегшувати подальше впорядкування картотеки та створювати належні умови для колективної праці. Теоретичні положення

дослідник підкріплював конкретними прикладами, наведеними наприкінці статті. Отже, ранньою розвідкою Я. Дашкевича засвідчено його прагнення поєднати теоретичне обґрунтування бібліографічної методики з практичними рекомендаціями щодо її застосування.

Після опублікування статті молодий дослідник продовжив роботу над збиранням та опрацюванням матеріалів для майбутнього словника. Упродовж 1944–1948 рр. він працював над створенням словника українських псевдонімів, криптонімів і криптограм, формуючи відповідну картотеку. Однак реалізувати задум завадили політичні переслідування: у 1949 р. Я. Дашкевича заарештували, а згодом засудили до заслання. За таких обставин його наукова праця та зібрані матеріали опинилися під загрозою втрати й використання без належного визнання авторського внеску.

У 1969 р. побачив світ "Словник українських псевдонімів та криптонімів (XVI–XX ст.)" Олексія Дея [5]. Це видання стало помітною подією в українській бібліографії, проте історію його підготовки пов'язано з питанням використання наукових напрацювань Я. Дашкевича. Як свідчать матеріали про діяльність ученого, створену ним раніше картотеку було використано під час укладання словника, однак його внесок у цю роботу не отримав належного визнання в опублікованому виданні.

Цей епізод виходить за межі суто професійної дискусії, порушуючи важливі питання наукової етики, визнання авторського внеску та збереження документальних свідчень про дослідницьку діяльність. Долею картотеки Я. Дашкевича засвідчено вразливість наукової спадщини за умов репресивної політики, коли політичні переслідування та обмеження академічної свободи унеможливлюють належне оприлюднення результатів досліджень і створюють передумови для привласнення чужих напрацювань.

Водночас ранні бібліографічні студії Я. Дашкевича були тісно пов'язані з його головним науковим задумом – створенням повного репертуару української книги: "від його першого виступу як бібліографа академічної бібліотеки Львова з мовних проблем бібліографії української книги в Галичині (1798–1914) на нараді в грудні 1945 р. в Бібліотеці АН УРСР до найновіших публікацій початку 1990–2000-х рр. у ранзі вченого європейського формату, доктора історичних наук, «історика совісті», як його називали, керівника Львівського відділення Інституту української археографії та джерелознавства ім. М. Грушевського НАН України" [7, с. 6]. Учений розглядав цей проєкт як одне з першочергових завдань національної бібліографії та важливу передумову розвитку гуманітарних досліджень. На його переконання, репертуар української книги мав стати своєрідним культурним символом держави, відображенням її історичного досвіду, інтелектуальних здобутків і рівня розвитку нації [4, с. 87].

Варто наголосити, що Я. Дашкевич не був першим дослідником, який порушив питання створення повного бібліографічного репертуару української книги. Цю ідею формували в українському книгознавстві протягом першої половини XX ст. і пов'язували з діяльністю Сергія Маслова, Юрія Меженка, Федора Максименка та інших учених і бібліографів. Важливим організаційним кроком стало порушення питання про створення всеохопного бібліографічного

репертуару 1919 р. Українським бібліографічним інститутом при Головній Книжній палаті. У наступні десятиліття було розроблено теоретичні засади проєкту, визначено його хронологічні межі, принципи відбору матеріалу та методику бібліографічного опису.

Особливе значення мала нарада, присвячена укладанню "Бібліографії української книги, 1798–1914 рр.", що відбулася в Києві 21–22 грудня 1945 р. під керівництвом Ю. Меженка. У повоєнний період до роботи над репертуаром залучили бібліографів і працівників наукових бібліотек. Я. Дашкевич, який працював у Львівській філії Бібліотеки Академії наук УРСР, безпосередньо долучився до формування робочої картотеки та розроблення методологічних засад майбутнього видання.

Для молодого дослідника участь у цій роботі була не лише професійним завданням, а й можливістю продовжити справу попередників, чию наукову спадщину він високо цінував. Створення національного книжкового репертуару потребувало колективних зусиль, тривалої пошукової роботи та узгодження методологічних принципів. Ішлося не лише про накопичення бібліографічних записів, а й про формування цілісної системи знань про історію української книги, її побутування та розвиток.

Роботу над репертуаром було розгорнуто в умовах посилення політичного й ідеологічного тиску. Уже в 30-х роках ХХ ст. ідея національної бібліографії ставала об'єктом ідеологічних звинувачень. Показовою в цьому контексті є стаття С. Якубовського "Проти націонал-фашистських настанов у бібліографічних працях ВУАН", опублікована 1934 р., у якій створення репертуару української книги трактували як вияв "контрреволюційного націоналізму" [4, с. 93]. Такі оцінки засвідчували, що науковий проєкт, покликаний систематизувати історію національної книги, ставав об'єктом ідеологічного переслідування та політичної боротьби.

Я. Дашкевич приділяв значну увагу долі бібліографів, які працювали над створенням репертуару в умовах політичних репресій та переслідувань. Серед них – Степан Постернак, Микола Сагарда, Михайло Ясінський, Ярослав Стешенко, Федір Максименко, Юрій Меженко та інші дослідники, чия діяльність стала важливою складовою історії української бібліографії. Їхні напрацювання засвідчують тяглість наукової традиції, яку не вдалося остаточно перервати навіть за умов політичного терору.

У повоєнні роки роботу над репертуаром відновили в Києві та Львові. Було сформовано колективи бібліографів, які працювали над укладанням картотеки майбутнього видання, розробляли методику бібліографічного опису та готували матеріали до друку. Проте політичні переслідування знову стали на заваді реалізації цього масштабного наукового проєкту. Як зазначає Н. Рибчинська, короткочасну повоєнну "відлигу" швидко змінили жорстокою політичною реакцією тоталітарного режиму. Роботу над створенням національного репертуару було згорнуто, а його ініціатори й керівники зазнали переслідувань [10]. Унаслідок цього 1948 р. укладання репертуару припинили, а зібрані бібліографічні матеріали так і не були належно опрацьовані та використані для подальшого втілення проєкту.

Після повернення у Львів 1956 р. Я. Дашкевич зіткнувся з наслідками тривалої перерви в роботі над репертуаром. Відсутність реальних перспектив відновлення проєкту стала для нього свідченням того, як політичне втручання може перешкоджати науковим ініціативам і зводити нанівець результати багаторічної праці. Водночас, як зазначала Л. Ільницька, "за будь-яких обставин він залишався науковцем" [7, с. 6]. У своїх публікаціях дослідник неодноразово повертався до цієї проблеми, відтворюючи атмосферу підозр, ідеологічного контролю та знецінення національних культурних надбань.

Особливо промовистими є наведені ним свідчення про знищення бібліографічних матеріалів. За словами дослідника, 1952 р. відповідальний працівник спецфондів Шамріков дав вказівку: "Знищити все, що тільки можна знищити" (переклад наш – *Г. Б.*) [4, с. 100]. Цим епізодом проілюстровано не лише долю окремих картотек, а й загрозу цілеспрямованого руйнування документальної основи національної пам'яті. Для Я. Дашкевича відстоювання ідеї українського книжкового репертуару було складовою ширшої боротьби за збереження історичної спадщини та право української культури на власну історію.

Одним із головних методологічних питань, над яким учений працював упродовж багатьох років, було визначення поняття української книги. Від розв'язання цього питання залежали повнота майбутнього репертуару, принципи відбору видань і можливість об'єктивно відобразити історію українського книговидання в різних культурних і мовних середовищах.

Я. Дашкевич пропонував трактувати поняття української книги ширше, ніж сукупність видань, надрукованих винятково сучасною літературною українською мовою. На його думку, до репертуару належало долучити книги українською мовою, видання так званим язичієм, тексти українськими діалектами, твори українською редакцією церковнослов'янської мови, а також багатомовні видання, що містили українськомовні тексти. До уваги брали також різні системи письма та шрифти, використані для відтворення українських текстів.

Такий підхід відображає прагнення дослідника врахувати історичну мінливість мовних практик, міжкультурні взаємодії та особливості книговидання на українських землях. Визначення національної належності книги, за цією концепцією, не допускало формального застосування одного критерію, а потребувало комплексного аналізу мови, змісту, історичного контексту й особливостей конкретного видання.

Методика відбору матеріалу стала одним із головних об'єктів дискусій після виходу першого тому "Репертуару української книги". У 1995 р. побачив світ перший том видання, що стало важливим етапом виконання задуму, над яким працювали кілька поколінь бібліографів. Згодом з'явилися рецензії Р. Жданової [6, № 1, с. 9–11; № 2, с. 6–8] та Л. Гольденберга [2, с. 16–18], у яких було порушено питання повноти репертуару й обґрунтованості критеріїв відбору української книги.

Я. Дашкевич активно долучався до полеміки навколо видання, реагуючи на зауваження, які, на його думку, не враховували складності виконаного дослідження та специфіки джерельної бази. Особливу увагу він

приділяв спростуванню тверджень про те, що картотеку укладено лише на підставі загальнодоступних друкованих джерел [4, с. 135]. Дискусією було засвідчено, що створення національного бібліографічного репертуару передбачає не тільки масштабну пошукову роботу, а й постійне обговорення його теоретичних засад, принципів систематизації та критеріїв визначення національної належності книжкових пам'яток.

У 2005 р. вийшов дев'ятий том "Репертуару української книги", яким було завершено багаторічний етап втілення масштабного бібліографічного проєкту [9]. Для Я. Дашкевича вихід дев'ятого тому став важливим підсумком багаторічної праці, якій він присвятив значну частину свого наукового життя. Водночас завершення дев'ятитомного видання не означало вичерпання проблеми: учений наголошував на необхідності продовження репертуару та розширення його хронологічних меж.

Значення "Репертуару української книги" не обмежується сферою практичної бібліографії. Видання стало важливою джерельною основою для майбутніх досліджень з історії, книгознавства, літературознавства та культурології. Завдяки йому повернуто до наукового обігу відомості про видання, авторів, видавців і культурні середовища, які формували українську книжкову традицію. У цьому сенсі праця Я. Дашкевича є не лише вагомим бібліографічним здобутком, а й дієвим засобом збереження історичної та культурної пам'яті.

Розглядаючи бібліографію як основу наукових досліджень, Я. Дашкевич особливо гостро реагував на випадки, коли цінні бібліографічні напрацювання залишалися недоступними для наукової спільноти. У своїх публікаціях він прагнув повернути до наукового обігу маловідомі праці М. Кордуби, зокрема "Бібліографічні праці Мирона Кордуби і їх використання при складанні бібліографії «Історія Української РСР»" [4, с. 146–152] та "Мирон Кордуба та його «Бібліографія історії України»" [4, с. 153–161], у яких зосереджено унікальні бібліографічні матеріали з історії України.

Важливе місце серед бібліографічних ресурсів, покликаних забезпечити інформаційну основу історико-краєзнавчих досліджень, посідає картотека з краєзнавства Львівщини [4, с. 162–164]. Учений охарактеризував процес її формування, зокрема добір та опрацювання відповідних матеріалів. Робота над картотекою була безпосередньо пов'язана з підготовкою історико-географічного словника міст і сіл Львівської області, який мав охопити історію населених пунктів від найдавніших часів до сучасного на той період стану та містити бібліографічні посилання на друковані праці з відповідної тематики. Сформований масив налічував близько десяти тисяч карток і становив вагоме джерело бібліографічної та джерелознавчої інформації. До його укладання долучилися бібліотечні й наукові установи Львова. Передбачалося, що зібрані матеріали стануть основою для підготовки окремого краєзнавчого бібліографічного покажчика Львівщини, а також слугуватимуть інформаційним підґрунтям для подальших досліджень історії краю.

Ярослав Дашкевич прагнув бути обізнаним із найважливішими здобутками бібліографічної науки в Україні та за її межами. Цим значною мірою зумовлене помітне місце рецензій у його науковому доробку. Для

вченого рецензування було не лише формою відгуку на нове видання, а й засобом фахового діалогу між автором, рецензентом і читацькою аудиторією, способом критичного осмислення результатів дослідження та визначення перспектив подальших наукових пошуків.

Уже перша рецензія, вміщена в однойменному підрозділі збірника, свідчить про ґрунтовність і принциповість дослідницького підходу Я. Дашкевича. Її назва – "Цінна праця з бібліографії бібліографій історії УРСР" (1960) – відображає загальну оцінку рецензованого видання. Водночас учений не обмежується позитивною характеристикою праці, а формулює розгорнуті рекомендації щодо її вдосконалення в наступному виданні. Такий підхід дає підстави розглядати рецензію як дієвий інструмент розвитку бібліографічної науки, оскільки критичні зауваження та конструктивні пропозиції сприяють поглибленню дослідження й підвищенню його наукової цінності.

Поряд із рецензіями, у яких Я. Дашкевич уточнював, доповнював або критично переосмислював окремі положення авторів, важливе місце в його доробку посідають публікації, покликані ознайомити українських читачів із новими зарубіжними виданнями. У них дослідник поєднував бібліографічний огляд із критичним аналізом, оцінюючи повноту представлених матеріалів, достовірність відомостей про Україну та можливості використання іноземних довідкових праць у вітчизняних наукових дослідженнях.

Показовою в цьому контексті є рецензія 1966 р. на другий том "Історія, допоміжні історичні дисципліни, етнографія і географія" шеститомного путівника американського бібліографа К. Мейчла [4, с. 184]. Особливу увагу Я. Дашкевич приділив відомостям, що стосувалися України. Аналізуючи їх, він виявив характерну для частини зарубіжної наукової літератури тенденцію розглядати Україну переважно як географічне поняття, залишаючи поза належною увагою її культурну та політичну самобутність. Учений наголошував, що в буржуазній науці вкорінилася "тенденція трактувати Радянську Україну… не як суверенну і рівноправну державу в складі Радянського Союзу, а як, мало що не виключно, географічне поняття" [4, с. 186].

Ця критична оцінка відображає прагнення Я. Дашкевича домогтися повнішого й достовірнішого представлення України в міжнародному науковому просторі. З огляду на це він рекомендував авторові використовувати праці українських бібліографів, опубліковані українською мовою. Отже, рецензія виконувала не лише оцінну, а й інформаційно-репрезентативну функцію: привертала увагу до українських бібліографічних джерел, недостатньо врахованих укладачами зарубіжних довідкових видань, і сприяла введенню їх у ширший науковий обіг.

Подібний дослідницький підхід простежується і в рецензії на польське видання "Бібліографія польської нумізматики" М. Гумовського. Аналізуючи його зміст, Я. Дашкевич виокремив розділ, присвячений нумізматичним матеріалам із Правобережної та Західної України, та зазначив суттєві прогалини у висвітленні цієї проблематики [4, с. 190]. Водночас дослідник навів перелік українських видань, не взятих до уваги польським автором, які могли б доповнити бібліографію та розширити джерельну основу дослідження.

Розглянуті рецензії засвідчують послідовність наукової позиції Я. Дашкевича: критичне осмислення зарубіжних бібліографічних праць він поєднував із репрезентацією українських наукових здобутків. Для вченого було важливо не лише виявляти неточності та прогалини в іноземних виданнях, а й пропонувати конкретні шляхи їх усунення, актуалізуючи українські бібліографічні джерела та сприяючи поширенню відомостей про них за межами України.

Особливу увагу Я. Дашкевич приділяв краєзнавчій бібліографії. У збірнику опубліковано його рецензії на бібліографічні покажчики з історії міст і сіл Тернопільської, Львівської та Закарпатської областей. Аналізуючи ці видання, дослідник виявляв спільну для них проблему – неповне відображення спеціальних джерел. З метою усунення виявлених недоліків він наводив перелік праць, не внесених до покажчиків [4, с. 202], а також рекомендував укладачам розширити джерельну базу завдяки залученню матеріалів районної преси, зокрема газет територіальних виробничих об'єднань і колгоспно-радгоспних управлінь [4, с. 204].

Залучення таких джерел відображає широту бібліографічних зацікавлень ученого та його розуміння краєзнавчої бібліографії як важливого засобу документального відтворення історії регіонів. Я. Дашкевич усвідомлював, що повноту бібліографічного покажчика визначають не лише опрацюванням книжкових видань, а й ретельним виявленням публікацій у місцевій періодиці. Саме такі матеріали часто містять унікальні відомості про історію населених пунктів, культурне життя, діяльність установ і видатних постатей, які залишаються поза увагою узагальнювальних історичних досліджень.

Отже, рецензії Я. Дашкевича на праці з історичної та краєзнавчої бібліографії засвідчують комплексність його підходу до оцінювання бібліографічних видань. Учений зосереджував увагу на їхній структурі, повноті, джерельній базі та методиці укладання, водночас пропонуючи конкретні шляхи вдосконалення. Його рецензійна діяльність не лише сприяла підвищенню якості бібліографічної продукції, а й сприяла розширенню інформаційних можливостей української науки, актуалізувала джерела, важливі для дослідження історії України та її регіонів.

Вагомим складником науково-бібліографічної діяльності Я. Дашкевича було осмислення проблем літературознавчої бібліографії. Однією з ранніх праць, у якій учений порушив питання її розвитку, стала стаття "Подолати відставання літературознавчої бібліографії", яку було надіслано до редакції журналу "Вітчизна" в лютому 1958 р. Хоча публікацію не було оприлюднено, сам факт її підготовки є прагненням дослідника порушувати актуальні проблеми бібліографічного забезпечення літературознавства вже в перші роки після повернення із заслання. У цій праці, як і в інших бібліографічних розвідках ученого, важливе місце посідало не лише з'ясування наявних проблем, а й пошук шляхів їх розв'язання. Комплексність бібліографічного охоплення, систематизація літератури та доступність довідкових ресурсів були, на його переконання, необхідними передумовами належного наукового опрацювання літературної спадщини. Тому неопублікована стаття є важливою для дослідження доробку Я. Дашкевича та формування його наукових пріоритетів.

Значну частину підрозділу "Літературознавча бібліографія" у збірнику посідають рецензії на бібліографічні покажчики, присвячені творчості Тараса

Шевченка, що виходили в Україні та за кордоном. Зацікавлення ученого цією проблематикою було зумовлене не лише винятковим місцем поета в українській культурі, а й усвідомленням важливості бібліографічних ресурсів для систематизації багатогранної шевченкознавчої спадщини.

Аналізуючи ці видання, Я. Дашкевич розглядав бібліографічні покажчики як важливий інструмент наукового пошуку, що дає змогу окреслити коло досліджень, простежити історію інтерпретацій творчості письменника, виявити маловідомі публікації та визначити перспективні напрями подальших студій. Особливого значення набувало зіставлення українських і зарубіжних бібліографічних видань, яке давало можливість виявити матеріали, не відображені в окремих покажчиках, і доповнити наявну бібліографічну інформацію.

Рецензійна діяльність Я. Дашкевича у сфері літературознавчої бібліографії засвідчує його послідовне прагнення до комплексного бібліографічного пошуку, критичного оцінювання фахових видань і розширення джерельної бази гуманітарних досліджень. У цьому контексті рецензія є не лише формою оцінювання опублікованої праці, а й важливим складником наукової комунікації, що забезпечує обмін інформацією, уточнення дослідницьких позицій та вдосконалення наукових практик.

Загалом рецензії Я. Дашкевича на праці з історичної та літературознавчої бібліографії розкривають особливості наукового мислення дослідника, який поєднував бібліографічну точність з історичним баченням, критичністю та відповідальністю за збереження культурної пам'яті. Увага до українських і зарубіжних видань, виявлення бібліографічних прогалин, обґрунтування рекомендацій щодо вдосконалення покажчиків та актуалізація маловідомих джерел визначають вагомість внеску вченого в розвиток української бібліографії.

Третій розділ збірника – "Бібліотекознавство: книгозбірні та постаті" – вирізняється глибоким емоційним звучанням і особливою увагою до людей, які творили, розвивали та зберігали українську книжкову культуру. Трагічним пафосом пройнята стаття "Як нищили незнищене", присвячена долі Наукового товариства імені Шевченка. У ній виразно простежується біль автора з приводу руйнування одного з найвизначніших осередків української науки й культури. Водночас завершальні рядки статті сповнені віри у відродження національних духовних цінностей і майбутнє України: "від нас залежить, чи на попелищі, яке залишила після себе ворожа рука, справді відродиться птах фенікс як запорука нашого майбутнього" [4, с. 265].

Важливе місце в розділі посідають літературні портрети діячів, яких Я. Дашкевич називає "нескореними лицарями української книги" [4, с. 268–279]. Їхні життєві шляхи та науково-професійну діяльність розкрито крізь призму їхнього внеску в розвиток української бібліотечної, бібліографічної та книжкової справи. З особливою шаною дослідник пише про своїх учителів – Ю. Меженка та Ф. Максименка, діяльність останнього стала знаковою для бібліотечної спільноти Львова. Окремі лаконічні, проте змістовні характеристики присвячено також історику І. Крип'якевичу [4, с. 296–298] та польському вченому-філологу М. Ґембаровичу [4, с. 299–300]. У цих нарисах постає коло особистостей, чия

праця та інтелектуальна спадщина відіграли важливу роль у збереженні й розвитку української книжкової культури.

Самостійним тематичним напрямом розділу є дослідження, присвячені виявленню та опрацюванню джерел з історії України в зарубіжних книгозбірнях. Зокрема, увагу привертають матеріали про українські історичні документи, що зберігалися в бібліотеці Академії наук Литовської РСР [4, с. 301–309], а також джерела з історії вірменських колоній в Україні, виявлені в бібліотеках та архівах Кракова й Вроцлава [4, с. 310–322] і Нью-Йорка [4, с. 323–326]. Ці розвідки засвідчують широту наукових інтересів Я. Дашкевича, його увагу до маловідомих історичних свідчень і послідовне прагнення розширювати джерельну базу української історичної науки шляхом залучення матеріалів із зарубіжних архівних та бібліотечних зібрань.

Четвертий розділ – "Бібліологічні журнали" – присвячено історії українських періодичних видань, які відіграли важливу роль у збереженні та популяризації національної культури й історичної пам'яті, проте й сьогодні залишаються маловідомими не лише широкому читацькому загалу, а й фахівцям у галузі книгознавства. Автор розкриває особливості становлення та функціонування цих видань, наголошує на їхньому значенні для розвитку української бібліологічної думки та інтелектуального життя.

Особливу увагу приділено часописам, що виходили в складних суспільно-політичних умовах революційної доби. Зокрема, висвітлено історію журналу "Книгарь", задум якого полягав у створенні "своєрідного інформаційного бюлетеня" [4, с. 346], та "Бібліологічних вістей", які, за оцінкою Я. Дашкевича, були виданням "справді академічного рівня" [4, с. 335]. Окрему увагу привертає бібліографічний вісник, що виходив у Львові 1914 р., історія якого потребує подальшого дослідження. Завершено тематичний огляд статтею про франківський часопис "Житє і слово" (1894–1897), за допомогою якого Іван Франко прагнув об'єднати найкращі літературні сили України [4, с. 374].

Бібліографічний список наукових праць Я. Дашкевича [4, с. 381–390] та каталог книгозбірні його матері, Олени Степанів, – "Зошит Г" є важливими складниками видання [4, с. 391–460]. Ці матеріали доповнюють основний зміст збірника, даючи змогу глибше пізнати наукові зацікавлення дослідника, його інтелектуальне оточення та родинну книжкову спадщину.

Ілюстративний ряд видання складається зі світлин Я. Дашкевича різних років, які відтворюють окремі сторінки його життєвого й наукового шляху. Збірник "У світі книжки" споряджено іменним та географічним покажчиками, що полегшують пошук персоналій і географічних назв та розширюють можливості використання видання в науковій роботі. У сукупності змістове наповнення, бібліографічні матеріали, ілюстрації та довідковий апарат формують багатогранний образ ученого, книгознавця й дослідника української культурної спадщини, відданого національним цінностям.

Висновки. Століття від дня народження Ярослава Дашкевича є нагодою не лише вшанувати пам'ять видатного українського науковця, а й актуалізувати його багатогранну наукову спадщину. Збірник статей і рецензій "У світі книжки" (Львів, 2021) є вагомим науковим виданням, у якому зібрано праці вченого з історії книги, книгодрукування, бібліотекознавства та

бібліографії, написані впродовж 1946–2008 рр. Завдяки цим дослідженням розкрито багатовимірну роль книги в суспільному, інтелектуальному та національно-культурному розвитку України, засвідчено значення бібліографії як засобу збереження історичної пам'яті й утвердження національної культурної ідентичності.

Список використаної літератури та джерел

1 . Василюк О. Д. Вірмени України в дослідженнях Я. Р. Дашкевича. *Східний світ*. 2016. № 4. С. 23–28.

2. Гольденберг Л. Репертуар української книги: чергові роздуми навколо давньої проблеми. *Вісник Книжкової палати*. 1997. № 9. С. 16–18.

3. Дашкевич Я. Р. Вірменські колонії на Україні в джерелах та літературі XV–XIX ст. (Дослідження). Єреван : Вид-во АН Вірменської РСР, 1962.

4. Дашкевич Я. У світі книжки / упоряд.: Н. Паславська, Г. Сварник, А. Фелонюк. Львів, 2021. 504 с.

5. Дей О. І. Словник українських псевдонімів та криптонімів (XVI–XX ст.). Київ : Наук. думка, 1969. 560 с.

6. Жданова Р. С. Ще раз про український бібліографічний репертуар. *Вісник Книжкової палати*. 1997. № 1. С. 9–11 ; № 2. С. 6–8.

7. Ільницька Л. Концепція національної бібліографії у працях Ярослава Дашкевича. *Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника*. 2012. Вип. 4 (20). С. 3–17.

8. Лоштин Н. [Рецензія]. *Вісник НТШ*. 2022. Чис. 66. С. 114–116.

9. Репертуар української книги, 1798–1916 : матеріали до бібліогр. / НАН України, Львів. наук. б-ка ім. В. Стефаника, Ін-т укр. археографії та джерелознавства ім. М. Грушевського. Львів. відділення ; упорядкув., підгот. до друку та прим.: Л. І. Ільницької, О. І. Хміль ; наук. ред. Я. Р. Дашкевича ; відп. ред. Л. І. Крушельницька. Львів, 1995–2005. Т. 1–9.

10. Рибчинська Н. Бібліографія і бібліографи в академічній бібліотеці Львова у перші повоєнні роки. *Записки Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника.* 2002. Вип. 9/10. С. 50–57.

References

1. Vasyliuk, O. D. (2016). Virmeny Ukrainy v doslidzhenniakh Ya. R. Dashkevycha. *Skhidnyi svit*, 4, 23–28 [in Ukrainian].

2. Holdenberh, L. (1997). Repertuar ukrainskoi knyhy: cherhovi rozdumy navkolo davnoi problemy. *Visnyk Knyzhkovoi palaty*, 9, 16–18 [in Ukrainian].

3. Dashkevych, Ya. R. (1962). Virmenski kolonii na Ukraini v dzherelakh ta literaturi XV–XIX st. (Doslidzhennia). Yerevan : Vyd-vo AN Virmenskoi RSR.

4. Dashkevych, Ya. (2021). U sviti knyzhky / uporiad.: N. Paslavska, H. Svarnyk, A. Feloniuk. Lviv. [in Ukrainian].

5. Dei, O. I. (1969). Slovnyk ukrainskykh psevdonimiv ta kryptonimiv (XVI–XX st.). Kyiv : Nauk. dumka. [in Ukrainian].

6. Zhdanova, R. S. (1997). Shche raz pro ukrainskyi bibliohrafichnyi repertuar. *Visnyk Knyzhkovoi palaty*, 1, 9–11 ; 2, 6–8 [in Ukrainian].

7. Ilnytska, L. (2012). Kontseptsiia natsionalnoi bibliohrafii u pratsiakh Yaroslava Dashkevycha. *Zapysky Lvivskoi natsionalnoi naukovoi biblioteky Ukrainy imeni V. Stefanyka*, 4 (20), 3–17 [in Ukrainian].

8. Loshtyn, N. (2022). [Retsenziia]. *Visnyk NTSh*, 66, 114–116 [in Ukrainian].

9. Repertuar ukrainskoi knyhy, 1798–1916 : materialy do bibliohr. (1995–2005) / NAN Ukrainy, Lviv. nauk. b-ka im. V. Stefanyka, In-t ukr. arkheohrafii ta dzhereloznavstva im. M. Hrushevskoho. Lviv. viddilennia ; uporiadkuv., pidhot. do druku ta prym.: L. I. Ilnytskoi, O. I. Khmil ; nauk. red. Ya. R. Dashkevycha ; vidp. red. L. I. Krushelnytska. Lviv, 1–9 [in Ukrainian].

10. Rybchynska, N. (2002). Bibliohrafiia i bibliohrafy v akademichnii bibliotetsi Lvova u pershi povoienni roky. *Zapysky Lvivskoi naukovoi biblioteky im. V. Stefanyka*, 9/10, 50–57 [in Ukrainian].

BOOK CULTURE IN THE FOCUS OF YAROSLAV DASHKEVYCH'S SCHOLARLY LEGACY

Halyna BILOVUS

Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Library Science and Bibliography,
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: halyna.bilovus@lnu.edu.ua

The scholarly legacy of Yaroslav Dashkevych, an outstanding Ukrainian historian, book scholar, and bibliographer, is analysed on the basis of the collection of articles and reviews *In the World of Books* (Lviv, 2021), published to mark the 95th anniversary of the scholar's birth. In the context of commemorating the 100th anniversary of Yaroslav Dashkevych's birth, the thematic diversity of his works is examined, highlighting the breadth of his scholarly interests and his contribution to the study of the history of the Ukrainian book. The main aspects of his research into book printing are outlined, including the activities of printers, the development of national publishing traditions, and the dissemination of book culture. The significance of Y. Dashkevych's bibliographic work is explored, particularly his involvement in the revival and further development of the *Repertoire of Ukrainian Books* project, the study of the bibliographic legacy of his predecessors, and the compilation of local history bibliographic resources. The scholar's library science studies are characterised, with particular attention to the history of libraries, private book collections, prominent scholars, and the formation and preservation of national book collections. Special emphasis is placed on Dashkevych's reviewing activities and his interpretation of Ukrainian bibliological periodicals as an important platform for the development of national scholarly thought and the advancement of book studies and bibliographic knowledge. The interrelationship between book history, bibliography, library science, and periodicals in Y. Dashkevych's scholarly approach is highlighted. The source-related, historical, cultural, and scholarly value of his works devoted to the study of book traditions and the preservation of intellectual heritage and national cultural memory is emphasised. The relevance of the scholar's academic legacy to contemporary interpretations of book culture as an integral component of the historical development, cultural distinctiveness, and national identity of the Ukrainian people is substantiated.

Keywords: Yaroslav Dashkevych, history of book printing, bibliography, library science, reviewing activities, bibliological periodicals, book culture.

Стаття надійшла до редколегії 08.09.2026 р.
Прийнята до друку 22.10.2026 р.
Опублікована 11.11.2026 р.

ЗМІСТ

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО. ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО. РЕСТАВРАЦІЯ

Ярина ТУРЧИНЯК
Модерні святочні картки Мирона Левицького 4

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Ганна КАРАСЬ
Наукові візії і чин голови музикологічної комісії НТШ у США
Ігоря Соневицького (на відзначення 100-річчя від дня народження) 13

Тереса МАЗЕПА, Зоряна ЛАСТОВЕЦЬКА-СОЛАНСЬКА
Львівська вокальна школа у формуванні образу митця-
репрезентанта культури: від Валерія Висоцького до Василя Сліпака 24

Наталія СИРОТИНСЬКА
Українська драма XVII ст.:
від наукового осмислення до сценічного відродження
(за монографією Лідії Корній “Українська шкільна драма епохи бароко”) .35

Юрій ЧЕКАН
Він був першим. Василь Сліпак
та деякі тенденції української музики зламу XX–XXI ст. 45

Тарас ДУБРОВНИЙ
Українська рецепція жанру мазурки
в контексті європейської салонної культури 56

Марія КАМІНСЬКА, Христина НАЗАРЧУК
Професійна діяльність концертмейстера
в процесі диригентської підготовки студентів 65

Наталія КЛЮЧИНСЬКА
Вокальне виконавство в період бароко та сучасна мистецька практика 73

Ольга КОЛОМИЄЦЬ
Бандурист Данило Щербина: парадигми ідентичності.
Причинки до антропології музики на матеріалах записів
Прусської фонографічної комісії (1915–1919) 81

Наталія ЮЗЮК
Нові виміри і концептуальні засади
творчої співпраці концертмейстера і соліста-вокаліста 94

ПЕРФОРМАТИВНІ МИСТЕЦТВА

Олена БАША, Мирослава ЦИГАНИК
Мистецтво виховання історичної пам'яті:
принципи створення аудіопроєктів та літературно-музичних композицій
під час російсько-української війни (за матеріалами творчих робіт
студентів факультету культури і мистецтв) 106

Людмила ВАНЮГА, Марія КИРЕЯ, Микола БАЖАНОВ
Еволюція професійної сцени Тернопілля – від антрепризних моделей
до формування стаціонарного театру (1915–1939) 125

Наталія ВЛАДИМИРОВА
Провідник із минулого: місія В. Блейка у розбудові концепту
символістського театру В.-Б. Йєтса та Е.-Г. Крейга 138

Оксана ГНАТКОВИЧ, Людмила БЕЛІНСЬКА
Роль культурних креативних послуг
у формуванні сучасного соціокультурного середовища 148

Марина ГРИНИШИНА
Класичний сюжет як інструмент деміфологізації
та засіб реміфологізації: "Орфей" Жана Кокто (1925) 160

Валентина БОРБУНЮК
"Майстер корабля" Юрія Яновського
на кону Харківського академічного драматичного театру
імені Г. Ф. Квітки-Основ'яненка: початок театральної одіссеї
роману про кіно 170

Роман ВАЛЬКО
Золота пропорція (divina proportione) і театр 181

Христина ВОРОК
В епіцентрі "Драм чужоязичних": історія написання та постановки
на сцені Франкової вільної переробки "Війт Заламейський" 195

Роман ЛАВРЕНТІЙ
Українська професійна театральна справа
у Станиславові (Івано-Франківську): до питання спадкоємності 208

Софія РОСА-ЛАВРЕНТІЙ
Театральна спільнота українських лялькарів Самбора 1930-х рр.:
організація та розвиток 224

Тетяна СІЛЬЧЕНКО

Феномен режисерського авторства в театрі:
історичні та сучасні практики Тернопільського
академічного обласного театру актора і ляльки 232

Ольга ШЛЕМКО, Володимир ШЛЕМКО

Театр, який протистояв режимам трьох імперій.
Частина 1: Виклик Австро-Угорській монархії 250

Микола НАБОКА

Рух у методологіях Леся Курбаса та Жака Лекока:
компаративний аналіз 267

Ярослав ЧИГЛЯЄВ

Філософські орієнтири футуристів і дадаїстів
у контексті трансформацій світоглядних засад модерності 276

МАТЕРІАЛИ. РЕЦЕНЗІЇ. ОГЛЯДИ

Галина БІЛОВУС

Книжкова культура
у фокусі наукової спадщини Ярослава Дашкевича 288

CONTENTS

FINE ARTS, DECORATIVE ARTS, RESTORATION

Yaryna TURCHYNYAK
Modern festive cards by Myron Levytskyi 4

MUSICAL ARTS

Hanna KARAS'
The scholarly visions and endeavours of Ihor Sonevytskyi,
head of the Musicology Commission of the Shevchenko Scientific Society
in the USA (commemorating the 100th anniversary of his birth) 13

Teresa MAZEPA, Zoriana LASTOVETSKA-SOLANSKA
The Lviv Vocal School as a cultural and educational foundation
for shaping the artist as a cultural representative:
from Walery Wysocki to Vasyl Slipak 24

Nataliia SYROTYNSKA
Ukrainian drama of the 17th century:
from scholarly interpretation to stage revival (based on Lidiia Kornii's
monograph "Ukrainian school drama of the Baroque era") 35

Yurii CHEKAN
He was the first. Vasyl Slipak and some trends
in Ukrainian music at the turn of the 20th and 21st centuries 45

Taras DUBROVNYY
The Ukrainian reception of the mazurka genre
in the context of European salon culture 56

Mariia KAMINSKA, Khrystyna NAZARCHUK
The professional activity of the accompanist
in the process of students' conducting training 65

Nataliia KLIUCHYNSKA
Vocal performance in the Baroque period and contemporary artistic practice . . 73

Olha KOLOMYYETS
Bandurist Danylo Shcherbyna: paradigms of identity.
Contributions to the anthropology of music based on recordings
of the Prussian Phonographic Commission (1915–1919) 81

Nataliia YUZYUK
New dimensions and conceptual foundations
of creative collaboration between an accompanist and a solo vocalist 94

PERFORMING ARTS

Olena BASHA, Myroslava TSYHANYK
The art of fostering historical memory: principles for creating audio projects and literary-musical compositions during the Russian-Ukrainian war (based on students' creative works at the Faculty of Culture and Arts) 106

Liudmyla VANIUHA, Mariia KYREIA, Mykola BAZHANOV
The evolution of professional theatre in the Ternopil region: from entrepreneurial models to the establishment of a permanent theatre (1915–1939) 125

Nataliia VLADYMIROVA
A guide from the past: W. Blake's mission in developing the concept of Symbolist theatre of W. B. Yeats and E. G. Craig 138

Oksana HNATKOVYCH, Liudmyla BELINSKA
The role of cultural creative services in shaping the contemporary sociocultural environment 148

Maryna HRYNYSHYNA
The classical plot as a tool of demythologization and a means of remythologization: Jean Cocteau's "Orpheus" (1925) 160

Valentyna BORBYNIUK
Yurii Yanovskyi's "The Master of the Ship" on the stage of the H. F. Kvitka-Osnovianenko Kharkiv Academic Drama Theatre: the beginning of the theatrical odyssey of a novel about cinema 170

Roman VALKO
The golden ratio (divina proportione) and the theatre 181

Khrystyna VOROK
At the epicentre of "foreign-language drama": the history of the writing and stage production of Franko's free adaptation of The "Mayor of Zalamea" 195

Roman LAVRENTII
Ukrainian professional theatre in Stanislaviv (Ivano-Frankivsk): on the question of continuity 208

Sofiia ROSA-LAVRENTII
The theatre community of Ukrainian puppeteers in Sambir in the 1930s: organisation and development 224

Tetiana SILCHENKO
The phenomenon of directorial authorship in theatre:
historical and contemporary practices
of the Ternopil Academic Regional Actor and Puppet Theatre 232

Olha SHLEMKO, Volodymyr SHLEMKO
Theatre that defied the regimes of three empires.
Part 1: Challenging the Austro-Hungarian monarchy 250

Mykola NABOKA
Movement in the methodologies of Les Kurbas and Jacques Lecoq:
a comparative analysis 267

Yaroslav CHYHLIAIEV
Philosophical orientations of Futurists and Dadaists in the context
of transformations in the worldview foundations of modernity 276

MATERIALS. REVIEWS

Halyna BILOVUS
Book culture
in the focus of Yaroslav Dashkevych's scholarly legacy 288

Збірник наукових праць

Вісник Львівського університету

СЕРІЯ
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

ВИПУСК 28

Видається з 2001

Формат 70×100/16.
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**