VISNYK OF THE LVIV UNIVERSITY

ВІСНИК ЛЬВІВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Series Art Studies

Серія мистецтвознавство

Issue 29 Випуск 29

Published since 2001 *Видається з 2001*

Ivan Franko National University of Lviv

Львівський національний університет імені Івана Франка

2026

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 дев'ятий 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-ninth 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), проф., 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***, проф., д-р 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 26.11.2026 р.

© Львівський національний університет імені Івана Франка, 2026

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 29. С. 3–19
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 29. P. 3–19

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 7.05:659.155
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.29.2026.3-19

МЕРЧАНДАЙЗИНГ ЯК ІНСТРУМЕНТ ВІЗУАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ: ТРАНСФОРМАЦІЯ ЗАВДАНЬ У ВИЩІЙ ПРОФІЛЬНІЙ ОСВІТІ ДИЗАЙНЕРІВ

Наталія ДЯДЮХ-БОГАТЬКО

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

Олена ХОМЕНКО

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9352-9269
Комунальний заклад Львівської обласної ради
“Львівський фаховий коледж декоративного
і ужиткового мистецтва
імені Івана Труша”,
вул. Снопківська, 47, Львів, Україна, 79011
e-mail: ol.xom888@gmail.com

Теоретично обґрунтовано доцільність та художньо-композиційну значущість інтеграції технологій візуального мерчандайзингу та крос-мерчандайзингу (феномену “сетдайзингу”) у систему вищої профільної освіти дизайнерів. Досліджено еволюцію мерчандайзингу від суто прагматичної маркетингової технології до автономного інструменту просторового мистецтва й архітектоніки візуальних комунікацій. Доведено, що проєктування комерційних та експозиційних просторів на сучасному етапі розвитку індустрії культури набуває ознак елітарної практики. У цьому контексті візуальний мерчандайзинг визначено як складну елітарну культурну особливість, що оперує високими художніми кодами, потребує від дизайнера глибинних знань із композиції, семіотики, колористики та режисури простору.

На основі емпіричного аналізу студентського кейсу, виконаного під керівництвом О. В. Хоменко, запропоновано трикомпонентну модель впровадження практичних завдань у навчальний процес мистецьких ЗВО. Особливу увагу приділено

© Дядюх-Богатько Наталія, Хоменко Олена, 2026

методології цифровізації первинного художнього пошуку: синергії ручного ескізування (аналоговий етап) та генеративних технологій штучного інтелекту (цифровий етап). Доведено, що залучення ШІ-технологій як провідного інструменту цифровізації уможливлює ефективне вирішення складних композиційно-технічних завдань оптимізувати світлові сценарії та моделювати просторові ілюзії, забезпечуючи формування універсальних компетентностей майбутніх дизайнерів у межах сучасного постіндустріального ринку праці.

Ключові слова: мистецтвознавство, візуальний мерчандайзинг, дизайн, культурні коди, сетдайзинг, штучний інтелект (ШІ), цифровізація, художньо-проєктна діяльність, вища профільна освіта, візуальна комунікація.

Постановка проблеми та її актуальність. Динамічний розвиток сучасного соціокультурного та економічного простору зумовлює суттєву трансформацію архітектоніки художньо-проєктної діяльності. Візуальна культура постіндустріального суспільства висуває нові вимоги до естетичної організації середовища життєдіяльності людини, де комерційний простір (концепт-стори, поп-ап локації, шоуруми) перестає бути суто утилітарним місцем обміну товарів і перетворюється на майданчик для розгортання складних інтертекстуальних візуальних наративів. За цих умов класичне розуміння мерчандайзингу як винятково маркетингової стратегії оптимізації продажів є методологічно обмеженим.

У сучасному мистецтвознавчому дискурсі візуальний мерчандайзинг, а також його прогресивна деривація – крос-мерчандайзинг або практичний "сетдайзинг" (мистецтво моделювання цілісних предметно-просторових ансамблів та художніх сетів) – дедалі чіткіше артикулюються як самобутні форми просторового мистецтва. Інтеграція цих інструментів у навчальний процес підготовки майбутніх дизайнерів є критично важливою, оскільки вона дає змогу випускникам художніх вишів опанувати мову сучасної експозиційної та середовищної режисури, гармонійно поєднуючи комерційну доцільність із високою художньою цінністю.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретико-методологічне підґрунтя для вивчення просторових мистецтв та дизайну середовища закладено у працях відомих українських та закордонних мистецтвознавців (зокрема, дослідження генезису візуальних комунікацій, теорії композиції та семіотики арт-простору). Питання візуального мерчандайзингу тривалий час залишалися прерогативою економічних та маркетингових наук (Р. Пеглер, Т. Морган) [11; 12]. Проте останніми роками простежується виразний антропологічний та естетичний поворот у вивченні ритейл-дизайну як феномену екранної та видовищної культури. Водночас проблема дидактичного моделювання та імплементації комерційно орієнтованих художніх завдань у систему вищої художньої освіти залишається фрагментарною й потребує глибокого теоретичного переосмислення.

Попри наявність наукових розвідок у сфері дизайну середовища, поза увагою дослідників залишається концептуалізація мерчандайзингу як вираження елітарної культури в епоху масового споживання. У вітчизняній вищій школі досі існує певний консерватизм та упереджене ставлення до

“комерційних” завдань, які іноді трактуються як спрощення художньої форми або прояв кітчу. Не визначено методологічні межі впливу елітарних мистецьких практик на структурування комерційної викладки та створення просторових “сетів” (сетдайзингу), що гальмує модернізацію освітньо-професійних програм за спеціальністю “Дизайн”.

Фокусуючи увагу на мистецтвознавчому аспекті проблеми, потрібно висунути тезу, що вивчення цієї сторони дизайну є важливим етапом інтелектуального розвитку митця. Сучасний люксовий та концептуальний візуальний мерчандайзинг давно вийшов за межі масової культури, трансформувавшись у виразну елітарну культурну особливість.

Елітарність цієї практики проявляється у кількох аспектних вимірах:

1. *Герменевтичний*. Створення сучасного вітринного або інтер’єрного сету подібне до кураторської роботи в музеї сучасного мистецтва. Дизайнер не просто виставляє предмет, він кодує простір за допомогою цитат із класичного живопису, архітектури, театру та кінематографу. Розшифрувати такий “код” і зчитати закладену емоційну та інтелектуальну метафору може лише підготовлений реципієнт із високим рівнем культурного капіталу.

2. *Естетичний та архітектонічний*. Процес побудови просторової композиції (сету) базується на витонченому відчутті тектоніки, оптичних ілюзій, світлотіньового моделювання та психологічного впливу колористичних домінант. Це сфера чистої художньої форми, де комерційний об’єкт стає лише приводом для створення концептуального арт-простору.

3. *Трансцендентний*. Елітарна культура через інструменти мерчандайзингу дематеріалізує річ, перетворюючи її на символ статусу, стилю життя або філософську концепцію. Дизайнер у цьому процесі є не ремісником-оформлювачем, а деміургом, що конструює нову міфологію простору.

Метою дослідження є мистецтвознавче обґрунтування та розробка концептуальних засад впровадження практичних завдань із візуального мерчандайзингу та просторового “сетдайзингу” як елітарних проєктних практик у процес підготовки бакалаврів та магістрів дизайну в закладах вищої освіти художнього профілю.

Методологічну основу дослідження становить комплексний міждисциплінарний підхід, зумовлений специфікою об’єкта вивчення – візуального мерчандайзингу на перетині елітарного просторового мистецтва та створення композицій спецсередовища, зокрема вітрин, сцен та фотозон. Для досягнення поставленої мети було застосовано такі методи:

– композиційно-художній аналіз – для дослідження архітектоніки просторових сетів (“сетдайзингу”), виявлення закономірностей утворення візуальних домінант, ритмічних та колористичних зв’язків між матеріальними та віртуальними елементами експозиції;

– семіотичний метод – для декодування культурних кодів, цитат і художніх метафор елітарної культури, інтегрованих у дизайн комерційного та виставкового середовища;

– художньо-дидактичне моделювання – для розробки та експериментального впровадження поетапної структури навчального завдання (комбінація пластичного моделювання та цифрових технологій);

– компаративний аналіз – для порівняння тактильних (матеріальних) методів проєктування із цифровими інструментами просторової репрезентації (3D-візуалізації).

Теоретико-методологічний фундамент для переосмислення дизайну комерційного та експозиційного середовища як вираження витонченої візуальної культури формується на стику вітчизняних мистецтвознавчих розвідок, сучасних теорій рекламного дизайну та закордонних досліджень просторового маркетингу. У контексті аналізу семантики та метанаративів сучасного комунікативного дизайну вагоме значення мають наукові праці Н. Дядюх-Богатько, яка досліджує філософію дизайну, використання оптичних ілюзій та закономірності розвитку художньо-графічних засобів у медіасередовищі [1; 2]. Генезу, еволюцію та семіотику просторових художніх конструкцій, зокрема використання арт-текстилю та пластичних форм як маркерів культурної та художньої ідентичності в інтер'єрі, детально висвітлено у дослідженнях О. Хоменко [3; 4].

Задля концептуалізації мерчандайзингу та "сетдайзингу" як вираження високих смислів у структурі проєктної діяльності майбутнього дизайнера критично важливим є залучення праць Л. Белінської [5]. У своїх дослідженнях, присвячених феномену елітарної культури у соціальному дискурсі, авторка обґрунтовує специфіку елітарного мистецтва як ціннісно-смислової системи, що оперує складними кодами і вимагає від реципієнта високого рівня культурного капіталу для їх декодування. Ця теоретична теза дає змогу інтерпретувати сучасний концептуальний дизайн вітрин не як прагматичну площину викладки, а як елітарну практику в межах дизайну середовища.

Розглядаючи експозиційний простір як продукт актуального комерційного мистецтва, важливо звертати увагу на концепцію художньо-маркетингового синтезу. Як зазначає С. Прищенко у підручнику "*Основи рекламного дизайну*", ефективний візуальний образ у сучасному медіапросторі виникає лише тоді, коли кольорографічні та об'ємні рішення підпорядковані законам композиційної цілісності та несуть виразний психоемоційний тригер [6]. Це твердження логічно перегукується з теорією Н. Бабій, яка у монографії "*Актуальні культурно-мистецькі практики та процеси...*" аналізує зміщення акцентів у сучасному мистецтві в бік перформатизації та урбанізації, де комерційні локації, поп-ап стори та концептуальні вітрини трансформуються в майданчики для автономних художніх інсталяцій [7].

Для забезпечення міждисциплінарної чистоти науково-педагогічного експерименту у статті використано методологічну матрицю змішаних методів (*mixed methods research*), обґрунтовану Дж. Кресвелом (*J. Creswell*) у праці "*Дизайн дослідження*" [9], що дає змогу поєднати якісний мистецтвознавчий аналіз форми (пластики пап'є-маше) із прагматичним кількісним розрахунком просторових метрик і світлових потоків у цифровому середовищі. Серед фундаментальних закордонних досліджень особливу роль відіграють праці Т. Моргана (*T. Morgan*) та М. Пеглера (*M. Pegler*), які визначають візуальний

мерчандайзинг як самостійну форму комерційного мистецтва (commercial art) [11; 12].

Розуміння мерчандайзингу як автономного просторового мистецтва активно розробляється й в іноземній академічній спільноті. Досліджуючи інтеграцію театральних методів у ритейл-дизайн, Е. Кларк (*E. Clark*) та М. Брога (*M. Broga*) обґрунтовують концепцію "роздрібної сценографії" (*retail scenography*), доводячи, що сучасна вітрина функціонує за законами театральних підмостків і потребує тектонічної бутафорії та наративної режисури [8]. Паралельно з цим у контексті дослідження емоційного дизайну,закордонні дослідники Х. Чжен (*H. Zheng*) та К. Лі (*X. Li*) наголошують на важливості "емоційного кодування" простору вітрин за допомогою створення "казкових світів" та сюрреалістичних сюжетів, що є ментальною мрією споживача, яка найкраще активує комерційну комунікацію [10, 14].

Проблеми інтеграції цифрових інструментів у художню освіту активно продискутовано на сторінках профільних міжнародних видань, включених до наукометричних баз Scopus та Web of Science. Методологічні засади педагогічного моделювання та подолання розриву між аналоговим і цифровим мисленням студентів-дизайнерів описано у парці Дж. Кіма (*J. Kim*) та С. Лі (*S. Lee*) в "The International Journal of Design Education" [10]. Нарешті, дослідження М. Сантоса (*M. Santos*) у часописі "The International Journal of Visual Design" фокусовано на тривимірній естетиці та динамічній взаємодії візуальних елементів із людським сприйняттям у віртуалізованих просторах, де цифрове інструментальне середовище розглянуто як гнучкий інструмент для симуляції складних оптичних та світлотіньових сценаріїв [13].

Попри наявність цих розвідок, синергетичний зв'язок між ручною пластикою (аналоговим пошуком форми з пап'є-маше) та тривимірним цифровим рендерингом у межах одного інтегрованого навчального завдання з мерчандайзингу для майбутніх дизайнерів досі не отримав цілісного мистецтвознавчого опису, що й зумовлює новизну нашого дослідження.

Практичне втілення концепції розглянуто на прикладі експериментального навчального завдання "Створення композиції спецсередовища", реалізованого студентами комунального закладу Львівської обласної ради "Львівський фаховий коледж декоративного і ужиткового мистецтва імені Івана Труша" на дисципліні "Спецкомпозиція" під керівництвом Олени Хоменко. Метою завдання було створення концептуального візуального сету для вітрини, сцени, фотозони, що базується на інтеграції матеріальних арт-об'єктів, фактур та цифрового середовища (див. рис. 1–3).

Практичний кейс складався з трьох взаємодоповнювальних етапів:

1. Теоретично-семіотичний (проєктно-аналітичний складник). Ця фаза передбачала комплексний культурологічний та семіотичний аналіз філософії (ДНК) обраного бренду. Керуючись теоретичною концепцією Л. С. Белінської, студенти виконували деконструкцію елітарних маркерів та інтелектуальних кодів високої культури, інтерпретуючи їх у площині комерційної комунікації. Результатом цього аналітичного пошуку став етап

художнього прогнозування – розробка концептуальних формотворчих ескізів та моделювання мудборду (moodboard). Створення такої інтерактивної візуально-емоційної карти дало можливість зафіксувати колористичні домінанти, стилістичний вектор та первинну атмосферу майбутнього "казкового світу" ще до початку безпосередньої роботи з матеріалом чи софтом.

2. Аналогово-пластичний (об'ємно-просторовий складник). На другому етапі акцент зміщувався у площину тактильного та скульптурного пошуку художньої форми. Студенти експериментували з об'ємами, досліджуючи дихотомію біоморфних (природних, органогенних) та суворих архітектонічних структур. Робота з пластичними матеріалами наділювала основні пропи ексклюзивними фактурами. Особливу увагу приділяли семантиці та символіці кожної деталі, які в синергії з текстильними елементами сформували цілісну, матеріально відчутну композицію експозиційного середовища.

3. Цифрово-архітектонічний (віртуально-технологічний складник). Заключний етап дослідження базувався на концептуальному перенесенні аналогового матеріалу у цифровий простір. Важливим аспектом реалізації цієї фази (керівник – О. В. Хоменко) стало розв'язання складних композиційно-технічних завдань завдяки використанню ШІ-технологій як інноваційного інструменту цифровізації. Студенти здійснювали генеративну трансформацію первинних ескізів, виконаних вручну на першому етапі. Нейромережеві алгоритми допомогли здійснити швидку колористичну та фактурну адаптацію графічного матеріалу, наділяючи ручну лінію бездоганним цифровим глянцем і глибиною. Ретельний фінальний рендеринг дав можливість довести візуальний сет до естетичного глянцю, створюючи той самий ефект "казкової мрії", що є головним тригером залучення глядача (рис. 1).



Рис. 1. Проєкт оформлення вітрини. Виконала Софія Мудра, ст. 6 к. ХТ, КЗ ЛОР "ЛФКДУМ ім. І. Труша". Викладач – О. Хоменко. 2026 р.

Елітарна складова та взаємодія матеріального і цифрового в роботі дизайнера. Поєднання "крафтового" матеріалу із технологічним рендерингом

(3D-візуалізацією) створює особливий естетичний феномен у дизайні. Техніка пап'є-маше тут є реплікою елітарної культури – вона унікальна, має індивідуальний рельєф і характер, запозичений з музейно-театральної практики. 3D-візуалізація, своєю чергою, підносить цей об'єкт у ранг концептуального цифрового мистецтва, дає змогу ідеально налаштувати світлові потоки (драматичне освітлення, контражур, сфумато), які неможливо повноцінно розрахувати "на око".

Завдяки педагогічному підходу О. Хоменко мерчандайзинг у студентських роботах перестає бути просто утилітарним розставленням комерційних товарів. Він перетворюється на просторову режисуру, де кожен об'єкт із пап'є-маше стає символічним медіатором між брендом і глядачем, а цифрове 3D-середовище фіксує ідеальні композиційні пропорції. Такий метод навчання формує у майбутніх дизайнерів елітарне художнє мислення: вони вчаться бачити у вітрині чи торговому залі не полиці з продукцією, а цілісний виставковий ансамбль, гідний музейного експонування (рис. 2).



Рис. 2. Проєкт оформлення вітрини. Виконала Яна Яків, ст. 6 к. ХТ, КЗ ЛОР "ЛФКДУМ ім. І. Труша". Викладач – О. Хоменко. 2026 р.

Семіотична дифузія елітарної культури та комерційного простору. Трансформація сучасного ритейлу в художньо-виставковий майданчик потребує від дизайнера розуміння глибинних механізмів трансляції смислів. Розглядаючи феномен мерчандайзингу та "сетдайзингу" крізь призму теорії елітарної культури, сформульованої у працях Л. С. Белінської, ми визначаємо цей процес як акт семіотичної дифузії. Елітарна культура за своєю природою маркує простір унікальності, інтелектуального ексклюзиву та високої естетичної цінності. Впровадження завдань із просторової режисури у навчальний процес дає змогу студентам опанувати інструменти дематеріалізації утилітарного об'єкта. Товар у структурі розробленого студентами сетового вікна перестає бути просто одиницею споживання; він

набуває статусу культурного знаку, художнього символу, що апелює до підготовленого, інтелектуального реципієнта.

Елітарність такого підходу в освітньому процесі проявляється у відмові від банального копіювання масових зразків комерційної викладки на користь концептуального проєктування. Майбутній дизайнер вибудовує просторовий ансамбль за законами музейної або театральної експозиції, де кожен елемент взаємодіє із глядачем на рівні складних підтекстів, історичних цитат та художніх алюзій.

Просторова архітектоніка та оптичні ілюзії у цифровому рендерингу. Важливим аспектом реалізації цифрового етапу студентського проєкту під керівництвом О. В. Хоменко стало вирішення композиційно-технічних завдань шляхом залучення технологій штучного інтелекту як головного інструменту цифровізації аналогового художнього пошуку. Створення віртуального візуального сету вимагало від здобувачів освіти не лише володіння інструментарієм софту, а й глибокого розуміння законів візуального сприйняття.

З огляду на теоретичні напрацювання Н. Й. Дядюх-Богатько щодо функціонування оптичних ілюзій та архітектоніки візуальних комунікацій у дизайні, студенти експериментували із трансформацією геометрії експозиційного простору. У процесі створення фінальних завдань особливу увагу приділено таким художньо-проєктним інструментам:

– режисура світлових сценаріїв: використання драматичного освітлення (спрямованих пучків світла, жорстких тіней, контражуру) допомогло нівелювати реальні фізичні межі вітрини, створюючи ілюзію нескінченності простору або ефекту театральної сцени;

– динаміка ракурсів та оптичні деформації: моделювання сцени виконували з урахуванням вектора руху пішохода/відвідувача. Студенти розраховували точки перспективного сходження та впроваджували елементи оптичних ілюзій, які створювали ефект сприйняття плоских цифрових площин як глибоких об’ємних порталів;

– фактурна синергія: цифрові шейдери дають можливість з точністю передати шорстку, пористу та експресивну текстуру реальних прототипів, поєднуючи її із глянцевими, дзеркальними чи металевими поверхнями комерційних об’єктів (рис. 3).

Пластична семантика у структурі “сетдайзингу”. Матеріальна складова навчального завдання дала змогу інтегрувати у комерційну викладку індивідуально-художній жест митця. У контексті досліджень О. В. Хоменко щодо семантичного наповнення просторових практик та ролі текстильно-пластичних структур у мистецтві виготовлені студентами форми були як головними композиційними медіаторами. Замість стандартного використання манекенів чи пластикових підставок майбутні дизайнери створювали унікальні архітектонічні пропи, які виконували роль пластичного каркаса для демонстрації речей або концептуального товару. Пап’є-маше, маючи гнучку пластичну природу, дало можливість передати ідею рукотворності та автентичності, що є невід’ємною ознакою елітарних дизайн-об’єктів. На етапі

створення “сету” (комбо-викладки) студенти вирішували завдання архітектонічного синтезу: вони поєднували м’які лінії текстильних виробів, шорсткі площини та математично вивірену цифрову геометрію простору вітрини, згенеровану завдяки ШІ-технологіям.



Рис. 3. Варіант проєкту оформлення вітрини. Виконала Софія Мудра, ст. 6 к. ХТ, КЗ ЛОР “ЛФКДУМ ім. І. Труша”. Викладач – О. Хоменко. 2026 р.

Методична модель інтегрованого завдання для дизайнерів. На основі проведеного експерименту та аналізу студентських робіт, виконаних під керівництвом Олени Хоменко, ми сформували цілісну методичну модель практичного завдання “Візуальний мерчандайзинг як простір елітарного мистецтва”.

Для унаочнення архітектоніки запропонованого підходу та систематизації послідовності педагогічних дій ми сформували структурно-функціональну схему освітнього процесу (див. табл. 1). Запропонована блок-схема візуалізує динаміку трансформації творчої думки здобувача вищої освіти: від абстрактного культурологічного аналізу та деконструкції елітарних маркерів до матеріально-пластичного втілення в матеріалі й наступного архітектонічного моделювання у тривимірному віртуальному просторі (табл. 1).

Таблиця 1

Формування універсальних компетентностей для високого дизайну

Етап 1: Теоретично-семіотичний Аналіз бренду Коди / Ескізи / Мудборд
Етап 2: Аналогово-пластичний Пошук форми: Біоморфної-архітектонічної форми / Символіка деталей / Створення композиції середовища
Етап 3: Цифрово-архітектонічний Візуалізація середовища за допомогою ШІ-технологій / Впровадження ілюзій / Налаштування світлових сценаріїв та рендеринг

Аналіз наведеної методичної моделі (табл. 1) дає змогу стверджувати, що ця трикомпонентна структура є ефективним інструментом для подолання одновимірності та утилітарного спрощення сучасного мерчандайзингу в освітньому дискурсі. У процесі послідовного проходження всіх трьох етапів студент опановує навички концептуального синтезу. Сучасну вітрину або концепт-стор майбутній фахівець починає сприймати не просто як технічне місце експонування чи продажу товарів, а як складно структурований, багатошаровий візуальний текст.

Завдяки синергії аналогового етапу (де через тактильну пластику актуалізуються високі коди елітарного художнього мислення) та цифрового етапу (де інструментарій ШІ-середовища забезпечує розрахунок бездоганних оптичних ілюзій і світлотіньових сценаріїв) досягається ефект створення цілісної художньої містифікації – "казкового світу". Такий інтегрований підхід у системі підготовки студентів був втілений у КЗ ЛОР "Львівський фаховий коледж декоративного і ужиткового мистецтва ім. І. Труша" і вартий запозичення, бо забезпечує формування універсальних проєктних компетентностей для художників та дизайнерів. Це дає змогу випускникам художнього профілю успішно інтегруватися в ринок праці та працювати в найбільш наукомістких та творчо безкомпромісних сегментах індустрії – таких як дизайн вітрин, галерейна сценографія та арт-експозиційні простори.

Ця трикомпонентна структура дає змогу подолати одновимірність сприйняття мерчандайзингу. Студент починає розуміти, що сучасна вітрина або концепт-стор – це не лише місце продажу, а й складно структурований візуальний текст, де за допомогою ШІ моделюється ідеальна оптична реальність, а за допомогою матеріальної пластики втілюються високі коди елітарного художнього мислення.

Інтернаціональний досвід та педагогічні моделі візуальної сценографії. Розуміння мерчандайзингу як автономного просторового мистецтва активно розробляється в західній академічній спільноті, де підготовка дизайнерів середовища базується на синергії сценографії та просторового маркетингу. Досліджуючи інтеграцію театральних методів у ритейл-дизайн, Е. Кларк (E. Clark) та М. Брога (M. Broga) обґрунтовують концепцію "роздрібної сценографії" (retail scenography) [8]. Автори доводять,

що сучасна вітрина функціонує за тими ж законами, що й театральні підмостки: вона потребує драматичного світла, тектонічної бутафорії та наративної побудови, де товар є головним актором. У цьому контексті використання студентами техніки пап'є-маше під керівництвом О. Хоменко безпосередньо корелює з європейською практикою залучення крафтових, тактильних матеріалів для створення унікального сценографічного контексту, що протиставляється цифровому знеособленню.

Паралельно з цим у контексті дослідження емоційного дизайну закордонні дослідники Х. Чжен (H. Zheng) та К. Лі (X. Li) наголошують на важливості "емоційного кодування" простору вітрин [14]. За їхнім твердженням, успішний "сетдайзинг" ґрунтується на здатності дизайнера транслювати філософію бренду не через пряму рекламу, а через створення підсвідомого емоційного зв'язку з реципієнтом. Вони зазначають, що поєднання рукотворних елементів із високотехнологічним моделюванням є найефективнішим інструментом для подолання емоційної дистанції між споживачем та комерційним простором.

У провідних мистецьких закладах вищої освіти США та Великої Британії (зокрема в London College of Fashion та Parsons School of Design) впроваджують аналогічні комплексні завдання, спрямовані на подолання розриву між аналоговим і цифровим мисленням. Так, у методологічному дослідженні Дж. К. Кіма (J. K. Kim) та С. Х. Лі (S. H. Lee) описано педагогічний експеримент "Від макету до віртуального рендерингу" (From Mockup to Virtual Rendering), де студенти спочатку створюють концептуальні просторові інсталяції з паперу, текстилю чи пап'є-маше, а потім переносять їх у тривимірне цифрове середовище для розрахунку оптичних ілюзій та світлових сценаріїв [10].

Інший приклад типового закордонного завдання наведено у працях М. Р. Сантоса (M. R. Santos), присвячених тривимірній естетиці в комерційному дизайні [13]. Студентам пропонують проєкт "Сюжетне вітринне вікно" (Narrative Window Display), де головною вимогою є деконструкція класичного елітарного твору мистецтва (наприклад, полотен сюрреалістів) та його адаптація під комерційний концепт-сет за допомогою інструментів 3D-моделювання та світлотіньової симуляції.

Зіставлення вітчизняного досвіду, реалізованого у роботах студентів під керівництвом О. Хоменко, із міжнародними освітніми трендами доводить, що комбінація ручної пластики та цифрової архітектоніки у Blender є універсальним, міжнародно визнаним методичним кроком. Таке завдання дає можливість виховати не тільки технічного виконавця планограм, а й митця-дослідника, здатного оперувати складними просторовими метафорами на перетині глобального маркетингу та елітарного мистецтва.

Міждисциплінарний характер дослідження вітриністики: на межі мистецтва та маркетингу. Феномен сучасного візуального мерчандайзингу та "сетдайзингу" не може бути повноцінно осмислений у межах лише однієї наукової парадигми. Робота майбутнього дизайнера над простором вітрини за своєю суттю є міждисциплінарним дослідженням та практикою, що розгортається на дифузній межі високого мистецтва, архітектоніки середовища

та психології сприйняття (маркетингу). Для обґрунтування цієї міждисциплінарності та чистоти наукового підходу в освітньому процесі критично важливим є застосування методологічної матриці, яку пропонує Дж. Кресвел у праці "Дизайн дослідження" [9]. Змішаний метод (mixed methods research), адаптований до художньо-проєктної діяльності під керівництвом О. Хоменко, дає змогу поєднати якісний мистецтвознавчий аналіз форми (первинних ручних ескізів) із прагматичним кількісно-технічним розрахунком просторових метрик, світлових сценаріїв та ергономічних зон, оптимізованих за допомогою ШІ-технологій.

У цьому контексті комерційне вітринне вікно трансформується з площини для демонстрації утилітарної речі на автономний соціокультурний медіум. Як зазначає С. Прищенко у фундаментальній праці "Основи рекламного дизайну", ефективний рекламний образ у сучасному просторі комунікацій виникає лише тоді, коли художня форма підпорядкована законам композиційної цілісності, але водночас несе в собі потужний психоемоційний тригер [6]. Мерчандайзинг у вищій школі потрібно викладати не як суху інструкцію з викладки товару, а як вищу форму рекламного дизайну, де комерційна функція завуальована високою естетичною якістю виконання. Студент-дизайнер вчиться балансувати: він використовує ШІ-технології для створення бездоганної маркетингової архітектоніки залу (навігація, зонінг), але наповнює цей каркас унікальними елітарними арт-об'єктами, унеможливлюючи скочування дизайну у площину банального мас-маркету чи кітчу.

Візуальна культура та актуальні мистецькі практики: контекстуалізація "сетдайзингу". Сучасний візуальний мерчандайзинг розгортається у калейдоскопічному просторі нової візуальної культури, де межа між елітарним (музейним) та масовим (комерційним) остаточно розмивається. Цей процес гармонійно вписується в логіку, яку описує Н. Бабій у дослідженні "Актуальні культурно-мистецькі практики та процеси... " [7]. Сучасні арт-практики дедалі частіше апропріюють комерційні простори, перетворюючи поп-ап стори та концептуальні вітрини на галереї *site-specific* інсталяцій. Студентські проєкти, виконані в техніці пап'є-маше з подальшим тривимірним рендерингом, є яскравим прикладом такої актуальної практики.

Елітарність, яку ми, за Л. Белінською, визначаємо як маркер високої художньої культури, у візуальному мерчандайзингу проявляється через відмову від прямолінійної трансляції образу товару. Дизайнер створює складний багатошаровий візуальний текст. Те, що у розмовній практиці ритейлу позначається як "сетдайзинг", з мистецтвознавчої точки зору є інсталяційним синтезом речей. Впровадження таких завдань у систему художньої освіти є відповіддю на запит глобальної візуальної культури: суспільство прагне споживати не просто матеріальний об'єкт, а візуальний контекст, естетичний досвід та інтелектуальну емоцію.

Конструювання "казкового світу": мрія як вищий інструмент комерційної комунікації. Найбільш дискусійним та водночас евристичним аспектом обговорення результатів є феномен створення "казкового світу" у просторі комерційного вітринного вікна. У постіндустріальну епоху класичний

маркетинг раціональних переваг поступається місцем емоційному маркетингу (маркетингу вражень). За цих умов: **казка – це мрія, яка продає найкраще**. Вона стає головним нематеріальним активом бренду, а дизайнер – її візуальним режисером (табл. 2).

Таблиця 2

Модель художньо-комунікативної взаємодії елітарних і цифрових практик у процесі естетизації вітринного простору



Зображена графічна модель (табл. 2) унаочнює процес подолання прагматичних кордонів традиційного ритейлу через механізм керованого емоційного та естетичного впливу на глядача. Схема демонструє синергетичний зв'язок між трьома фундаментальними рівнями проєктування: концептуальним (імплементація елітарних культурних кодів, за Л. Белінською), тактильно-аналоговим (первинні концепт-ескізи ручної роботи як прояв індивідуального жесту митця) та віртуально-цифровим (трансформація образів, генерація світлових сценаріїв та оптичних ілюзій, за Н. Й. Дядюх-Богатько, виконані алгоритмами штучного інтелекту).

Взаємодія цих компонентів дає змогу сконструювати цілісний "казковий світ", який руйнує монотонність міського середовища та викликає у реципієнта стан глибокого емоційного залучення (естетичного шоку). Отже, художньо збагачена вітрина перестає бути просто площиною для реклами речі, трансформуючись у транслятор художньої "мрії". Це забезпечує бездоганну комунікацію між простором та відвідувачем і підтверджує тезу, що витончене мистецьке рішення, оптимізоване ШІ-технологіями, є найефективнішим інструментом сучасного комерційного дизайну.

Створення казкового чи сюрреалістичного сюжету у вітрині за допомогою поєднання крафтового пап'є-маше та бездоганних цифрових ілюзій дає змогу вирвати перехожого з монотонного урбаністичного контексту. Казка у вітрині апелює до архетипів, дитячих спогадів, прагнення до дива та ескапізму.

Елітарний характер такої "казки" полягає в тому, що вона не є інфантильним набором яскравих плям. Це зріла, витончена художня містифікація. Пап'є-маше у роботах студентів під керівництвом О. Хоменко створює тактильний ефект театральної бутафорії, натякаючи на рукотворність і

чарівність процесу творіння, тоді як Blender доводить цей простір до гіперреалістичного, магічного глянцю.

Покупець, підходячи до такої вітрини, зазнає естетичного шоку; він купує не річ, виставлену всередині, а переживає причетність до "мрії", яку згенерував дизайнер. Отже, комерційний успіх візуального мерчандайзингу є прямим наслідком високої художньої та мистецтвознавчої якості проєктного рішення. Інтеграція таких завдань у навчальний процес доводить: підготовка сучасного дизайнера не може бути обмежена лише технологічними навичками; вона повинна базуватися на вихованні митця-деміурга, здатного матеріалізувати мрії у просторі візуальної культури.

Висновки. Завдяки проведеному мистецтвознавчому дослідженню та теоретико-методичному осмисленню ролі просторових комунікацій у вищій школі сформульовано такі висновки.

Концептуалізація мерчандайзингу в системі мистецтвознавства. Доведено, що в умовах розвитку сучасної візуальної культури візуальний мерчандайзинг та крос-мерчандайзинг (так званий "сетдайзинг") остаточно еволюціонували від прагматичних маркетингових технологій оптимізації продажів до автономних форм просторового мистецтва та актуальних художніх практик. Роботу дизайнера над простором концепт-стору чи вітринного вікна визначено як міждисциплінарну діяльність на дифузній межі комерційного мистецтва (commercial art) та експозиційної режисури.

Обґрунтування елітарної сутності просторового проєктування. На основі концептуальних підходів Л. С. Белінської до вивчення елітарної культури з'ясовано, що сучасний концептуальний мерчандайзинг має виразні ознаки елітарності. Елітарність проявляється у відмові від прямолінійної демонстрації утилітарних функцій товару на користь кодування простору за допомогою складних художніх метафор, історико-мистецьких цитат та семіотичних кодів, що потребують від реципієнта високого рівня культурної компетентності для їх адекватного декодування.

Евристичність конструювання "казкового світу". Обґрунтовано, що в епоху економіки вражень головним інструментом ефективної комерційної комунікації у рекламному дизайні (за концепцією С. Прищенко) стає побудова художньої "міфічної" або "казкової" реальності. Створення казкового сюжету як втілення мрії покупця розглядають як вищу форму художньої містифікації, де комерційний успіх є прямим наслідком високої мистецтвознавчої та естетичної якості проєктного рішення.

Практична значущість інтегрованої методичної моделі та ШІ-технологій. Проаналізовано результати експериментального навчального завдання, реалізованого здобувачами вищої освіти КЗ ЛОР "Львівський фаховий коледж декоративного і ужиткового мистецтва імені Івана Труша" під керівництвом викладача Олени Хоменко. Доведено високу ефективність синергетичного поєднання традиційного аналогового пошуку форми (виконання концептуальних ескізів вручну) та інноваційного цифрового етапу (цифровізація та рендеринг образів за допомогою ШІ-технологій). Алгоритми штучного інтелекту дали змогу ефективно розв'язати складні композиційно-техніічні виклики: виконати швидку колористично-фактурну трансформацію

лінійного ескізу, впровадити просторові оптичні ілюзії (за концепцією Н. Й. Дядюх-Богатько) та налаштувати драматичні світлові сценарії у віртуальному середовищі вітрини. Інтеграція штучного інтелекту як інструменту цифровізації ручної творчості дає змогу подолати академічну ізольованість навчання, формуючи у майбутніх випускників універсальні Hard та Soft skills для роботи в люксовому сегменті індустрії дизайну (*luxury retail*, галерейна сценографія, арт-експозиційні простори).

Подальший науковий інтерес у цьому напрямі становить вивчення трансформації елітарних культурних кодів під впливом технологій штучного інтелекту, генеративного дизайну та VR/AR-інструментів (віртуальних вітрин), які дедалі активніше інтегруються у світові практики візуального мерчандайзингу та вимагають оперативного дидактичного реагування у профільній вищій освіті.

Список використаної літератури та джерел

1. Дядюх-Богатько Н. Й., Андрушко Л. М. Оптичні ілюзії у графічному дизайні (на прикладі постерів Coca-cola). *Вісник Закарпатського художнього інституту*. 2015. Вип. 7. С. 92–96.

2. Дядюх-Богатько Н. Й., Куць Я. Й. Шрифт у мультимедіа – перспективи розвитку. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Серія : Дизайн, дизайн-освіта. 2013. № 1. С. 30–32.

3. Хоменко О. В. Український арттекстиль у контексті сучасних мистецьких практик. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2023. Вип. 23. С. 112–118.

4. Хоменко О. В., Хоменко У.-М. В. Історична еволюція та символічне значення церковних хоругв. *Вісник Львівського університету*. Серія мистецтвознавство. 2023. Вип. 24. С. 85–91.

5. Белінська Л. С. Елітарна культура. *Народна, елітарна та масова культура у соціальному дискурсі : монографія* / Белінська Л. С., Глушко М. С., Данилиха Н. Р., Шевчук А. В. Львів : ВЦ ЛНУ ім. Івана Франка, 2021. С. 93–122.

6. Прищенко С. *Основи рекламного дизайну : підручник*. 2-ге вид., випр. і доповн. Київ : Кондор, 2019. 400 с.

7. Бабій Н. Актуальні культурно-мистецькі практики та процеси Західної України кінця XX – початку XXI століть: культурні домінанти, форми репрезентації, перспективи : монографія. Івано-Франківськ : Фоліант, 2022. 400 с.

8. Clark E., Broga M. Retail Scenography: The Fusion of Set Design and Visual Merchandising in Contemporary Spaces. *Journal of Interior Design and Visual Culture*. 2022. Vol. 14, No. 3. P. 112–126.

9. Creswell J. W., Creswell J. D. *Research Design: Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods Approaches*. 5th ed. Thousand Oaks : SAGE Publications, 2018. 304 p.

10. Kim J. K., Lee S. H. Blended Learning and Digital Media in Visual Arts Education: From Physical Mockups to Digital Simulations. *The International Journal of Design Education*. 2022. Vol. 16, No. 2. S. 34–47.

11. Morgan T. *Visual Merchandising: Window and In-Store Displays for Retail*. 4th ed. London : Laurence King Publishing, 2021. 224 s.

12. Pegler M. M., Kong A. *Visual Merchandising and Display*. New York : Bloomsbury Academic, 2018. 416 s.

13. Santos M. R. Simulating Space: Three-Dimensional Aesthetics and Narrative Frameworks in Commercial Design. *The International Journal of Visual Design*. 2024. Vol. 18, No. 1. S. 12–25.

14. Zheng H., Li X. Visual Merchandising and Emotional Design: Narrowing the Distance Between Consumer and Brand. *Journal of Arts and Humanities*. 2018. Vol. 7, No. 5. S. 39–45.

References

1. Diadiukh-Bohatko, N. I., & Andrushko, L. M. (2015). Optychni iliuzii u hrafichnomu dyzaini (na prykladi posteriv Coca-cola) [Optical illusions in graphic design (on the example of Coca-cola posters)]. *Visnyk Zakarpatskoho khudozhnoho instytutu [Bulletin of the Transcarpathian Art Institute]*, (7), 92–96 [in Ukrainian].

2. Diadiukh-Bohatko, N. I., & Kuts, Ya. I. (2013). Shryft u multymedia – perspektyvy rozvytku [Font in multimedia – development perspectives]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv. Seriia: Dyzain, dyzain-osvita [Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts. Series : Design, Design Education]*, (1), 30–32 [in Ukrainian].

3. Khomenko, O. V. (2023). Ukrainskyi arttekstyl u konteksti suchasnykh mystetskykh praktyk [Ukrainian art textile in the context of contemporary artistic practices]. *Ukrainske mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii [Ukrainian Art Studies : Materials, Research, Reviews]*, (23), 112–118 [in Ukrainian].

4. Khomenko, O. V., & Khomenko, U.-M. V. (2023). Istorychna evoliutsiia ta symvolichne znachennia tserkovnykh khoruhv [Historical evolution and symbolic meaning of church banners]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriia mystetstvoznavstvo [Visnyk of Lviv University. Series Art Studies]*, (24), 85–91 [in Ukrainian].

5. Belinska, L. S. (2021). Elitarna kultura [Elitist culture]. In L. S. Belinska, M. S. Hlushko, N. R. Danylykha, & A. V. Shevchuk, *Narodna, elitarna ta masova kultura u sotsialnomu dyskursi: monohrafiia [Folk, elitist and mass culture in social discourse: monograph]* VC LNU im. Ivana Franka, 93–122 [in Ukrainian].

6. Pryshchenko, S. (2019). *Osnovy reklamnoho dyzainu: pidruchnyk [Fundamentals of advertising design: textbook]* (2nd ed., rev. and augm.). Kondor [in Ukrainian].

7. Babii, N. (2022). Aktualni kulturno-mystetski praktyky ta protsesy Zakhidnoi Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolit: kulturni dominanty, formy reprezentatsii, perspektyvy : monohrafiia [Current cultural and artistic practices and processes of Western Ukraine of the late XX – early XXI centuries: cultural dominants, forms of representation, perspectives : monograph]. Foliant [in Ukrainian].

8. Clark, E., & Broga, M. (2022). Retail Scenography: The Fusion of Set Design and Visual Merchandising in Contemporary Spaces. *Journal of Interior Design and Visual Culture*, *14*(3), 112–126.

9. Creswell, J. W., & Creswell, J. D. (2018). *Research Design: Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods Approaches* (5th ed.). SAGE Publications.

10. Kim, J. K., & Lee, S. H. (2022). Blended Learning and Digital Media in Visual Arts Education: From Physical Mockups to Digital Simulations. *The International Journal of Design Education*, *16*(2), 34–47.

11. Morgan, T. (2021). *Visual Merchandising: Window and In-Store Displays for Retail* (4th ed.). Laurence King Publishing.

12. Pegler, M. M., & Kong, A. (2018). *Visual Merchandising and Display*. Bloomsbury Academic.

13. Santos, M. R. (2024). Simulating Space: Three-Dimensional Aesthetics and Narrative Frameworks in Commercial Design. *The International Journal of Visual Design*, *18*(1), 12–25.

14. Zheng, H., & Li, X. (2018). Visual Merchandising and Emotional Design: Narrowing the Distance Between Consumer and Brand. *Journal of Arts and Humanities*, *7*(5), 39–45.

VISUAL MERCHANDISING AS A TOOL OF VISUAL COMMUNICATION: TRANSFORMING TASKS IN HIGHER EDUCATION IN DESIGN

Nataliya DYADYUKH-BOGATKO

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

Olena KHOMENKO

Municipal Institution of Lviv Regional Council,
"Lviv Professional College of Decorative and Applied Arts
named after Ivan Trush",
47 Snopkivska Str., Lviv, Ukraine, 79011
e-mail: ol.xom888@gmail.com

The article theoretically substantiates the feasibility and artistic-compositional significance of integrating visual merchandising and cross-merchandising (the phenomenon of "set-designing") into the system of higher professional education for designers. The evolution of merchandising from a purely pragmatic marketing technology to an autonomous tool of spatial art and the architectonics of visual communications is investigated. The author proves that the design of commercial and exhibition spaces at the current stage of the cultural industry development acquires the features of an elitist practice. In this context, visual merchandising is defined as a complex elitist cultural feature operating with high artistic codes, which requires a designer to possess deep knowledge of composition, semiotics, color science, and spatial directing.

Based on the empirical analysis of a student case study implemented under the guidance of O. V. Khomenko, a three-component model for introducing practical tasks into the educational process of higher arts education institutions is proposed. Particular attention is paid to the methodology of digitizing primary artistic research: the synergy of manual sketching (analog stage) and generative Artificial Intelligence technologies (digital stage). It is proven that the involvement of AI technologies as a leading tool of digitization allows for the effective solution of complex compositional and technical challenges, optimization of lighting scenarios, and modeling of spatial illusions. This ensures the formation of universal competencies of future designers within the modern post-industrial labor market.

Keywords: art studies, visual merchandising, design, culture codes, set-designing, artificial intelligence (AI), digitization, artistic and project activity, higher professional education, visual communication.

Стаття надійшла до редколегії 17.08.2026 р.
Прийнята до друку 21.10.2026 р.
Опублікована 26.11.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 29. С. 20–31
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 29. P. 20–31

УДК 069:7.03:75.071.1
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.29.2026.20-31

ЕКСПОЗИЦІЯ ЯК МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ТЕКСТ У СУЧАСНІЙ МУЗЕЙНІЙ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ТВОРЧОСТІ ОТТО ДІКСА (НА МАТЕРІАЛАХ ВИСТАВКИ “OTTO DIX – TRAU DEINEN AUGEN”)

Ірина МАТОЛІЧ

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9728-7372
Заклад вищої освіти “Університет Короля Данила”,
кафедра дизайну,
вул. Є. Коновальця, 35, Івано-Франківськ, Україна, 76018
e-mail: iryna.matolich@ukd.edu.ua

Досліджено особливості музейної репрезентації творчості Отто Дікса на матеріалах виставки “Otto Dix – Trau Deinen Augen”, представленої у Kunstsammlung Gera – Orangerie (м. Гера, Німеччина). Актуальність дослідження зумовлена зростанням ролі експозиційного дизайну у сучасній музейній практиці, у яких експозиція дедалі частіше постає не лише способом демонстрації художніх творів, а й інструментом їх інтерпретації. Незважаючи на значну кількість праць, присвячених творчості Отто Дікса, особливості експозиційної мови цієї виставки, принципи її просторової організації та роль у формуванні мистецтвознавчого наративу досі не були предметом спеціального наукового аналізу.

Метою статті є аналіз виставки як цілісного мистецтвознавчого тексту та виявлення особливостей музейної репрезентації творчості Отто Дікса, у якій експозиційний дизайн є засобом мистецтвознавчої інтерпретації. Методологічну основу дослідження становить комплексний мистецтвознавчий аналіз експозиції, що охоплює вивчення її просторової організації, експозиційного дизайну, колористичного зонування, музейної графіки, типографіки, документальних і мультимедійних компонентів, а також авторське безпосереднє спостереження під час відвідування виставки.

Проаналізовано кураторську концепцію д-ра Ульріке Лоренц, просторову драматургію експозиції, систему тематичних модулів, принципи використання кольору, музейної графіки, типографіки, авторських цитат і документальних матеріалів. З’ясовано, що всі складові експозиційного середовища функціонують як взаємопов’язана система, яка формує логіку сприйняття творчої спадщини художника. Доведено, що експозиційний дизайн у виставці виконує не лише презентаційну, а й інтерпретаційну функцію, забезпечуючи цілісне прочитання творчості Отто Дікса. Особливу увагу приділено ролі оригінального художнього твору як смислового центру музейної комунікації, навколо якого вибудовується вся система експозиційних рішень.

Наукова новизна дослідження полягає у запропонованому підході до аналізу музейної експозиції як мистецтвознавчого тексту, де просторову організацію, експозиційний дизайн, музейну графіку, типографіку, документальні матеріали й

© Матоліч Ірина, 2026

мультимедійні засоби розглядають як взаємодоповнювальні інструменти. Результати дослідження можуть бути використані під час розроблення кураторських концепцій, проєктування музейних експозицій, а також у наукових дослідженнях із музеєзнавства, історії мистецтва, експозиційного дизайну та кураторських студій.

Ключові слова: історія мистецтва, Отто Дікс, музеєзнавство, експозиційний дизайн, музейна репрезентація, мистецтвознавчий текст, кураторська концепція.

Постановка проблеми. У сучасному музеєзнавстві експозицію дедалі частіше розглядають як самостійний інструмент презентації та інтерпретації мистецтва. Просторова організація, експозиційний дизайн, колористичне рішення, музейна графіка, мультимедійні засоби й текстові модулі формують цілісний музейний наратив, який визначає логіку сприйняття художнього твору. За таких умов предметом дослідження стає експозиція як цілісна система візуальної комунікації, яка пропонує власну модель прочитання творчості митця.

Особливої актуальності такий підхід набуває у контексті презентації творчості Отто Дікса – художника, чия спадщина охоплює складні історичні, соціальні та етичні проблеми XX ст. Виставка "Otto Dix – Trau Deinen Augen", представлена в Kunstsammlung Gera – Orangerie (м. Гера, Німеччина), демонструє сучасну модель музейної репрезентації, у якій експозиційний дизайн є важливим засобом мистецтвознавчої інтерпретації. Попри значну кількість досліджень, присвячених творчості Отто Дікса, особливості експозиційної мови цієї виставки, її просторової драматургії та її ролі у формуванні мистецтвознавчого наративу залишаються недостатньо висвітленими, що й зумовлює актуальність дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчість Отто Дікса посідає помітне місце в дослідженнях європейського мистецтва XX ст. Вагомий внесок у вивчення його художньої спадщини зробив Olaf Peters [9; 10], який комплексно проаналізував творчий шлях митця, особливості його художньої мови та місце в мистецтві Нової речевості, а також Matthew Biro [6] і M. Mackenzie [7], які дослідили взаємозв'язок творчості художника з досвідом Першої світової війни, проблемами репрезентації війни, історичної пам'яті та культурної травми.

Окремі аспекти творчості Отто Дікса висвітлено у працях українських авторів – Д. Десятника [1], О. Мерц [3], Н. Жукової [2] та О. Петрової [5]. Їхні дослідження зосереджені на проблематиці воєнного мистецтва, художньому осмисленні страху, травматичного досвіду й історичної пам'яті, що створює важливе теоретичне підґрунтя для інтерпретації творчості митця.

Окрему групу джерел становлять музейні та кураторські матеріали виставки "Otto Dix – Trau Deinen Augen" у Kunstsammlung Gera – Orangerie [8], підготовлені за наукового керівництва доктора Ульріке Лоренц. Вони розкривають концепцію виставки, її тематичну структуру, принципи добору експонатів і використання сучасних експозиційних засобів.

Водночас аналіз наукової літератури свідчить, що більшість досліджень присвячено творчому методу Отто Дікса, іконографії його творів та історико-культурному контексту їх створення. Натомість експозиція як самостійний

мистецтвознавчий текст, у якому просторова драматургія, експозиційний дизайн, музейна графіка, типографіка й мультимедійні засоби є інструментами інтерпретації творчої спадщини художника, практично не ставала предметом спеціального дослідження. Саме ця обставина визначає наукову новизну й актуальність запропонованої роботи.

Мета статті. Метою статті є аналіз виставки "Otto Dix – Trau Deinen Augen" у Kunstsammlung Gera (Orangerie) як цілісного мистецтвознавчого тексту та виявлення особливостей музейної репрезентації творчості Отто Дікса, у якій експозиційний дизайн є інструментом мистецтвознавчої інтерпретації.

Постановка завдань. Для досягнення поставленої мети визначено такі завдання: проаналізувати кураторську концепцію виставки; дослідити просторову драматургію та тематичну структуру експозиції; з'ясувати роль експозиційного дизайну, кольорового зонування, музейної графіки, типографіки, документальних і мультимедійних засобів у формуванні музейного наративу; охарактеризувати місце оригінального художнього твору в системі музейної комунікації; визначити особливості експозиції як цілісного мистецтвознавчого тексту та інструменту інтерпретації творчої спадщини Отто Дікса.

Виклад основного матеріалу. Виставка "Otto Dix – Trau Deinen Augen", відкрита восени 2024 р. в Kunstsammlung Gera – Orangerie у німецькому місті Гера, є показовим прикладом сучасної музейної репрезентації творчості Отто Дікса. Наукову концепцію виставки розробила доктор Ульріке Лоренц (Ulrike Lorenz) – дослідниця творчості художника та президентка Klassik Stiftung Weimar [8]. Експозиція об'єднує живописні й графічні твори різних періодів та концептуально пов'язана з Otto-Dix-Haus, формуючи музейний маршрут, присвячений життю і творчості митця.

Офіційні матеріали Kunstsammlung Gera [8] становлять основу виставки як комплексний огляд творчої спадщини Отто Дікса, акцентуючи увагу на творах, біографії художника та тематичній структурі експозиції. Водночас її просторова організація, колористичне зонування, музейна графіка, типографіка, авторські цитати й мультимедійні засоби потребують окремого мистецтвознавчого аналізу. Їхня взаємодія дає підстави розглядати експозицію як цілісну систему інтерпретації творчості митця.

У сучасному музеєзнавстві експозиція є комунікативною системою, у якій художні твори взаємодіють з архітектурою, дизайном, текстом, світлом, кольором і маршрутом відвідувача. У такому контексті її можна трактувати як своєрідний мистецтвознавчий текст, де експонати становлять змістову основу, а експозиційні засоби визначають композиційні та смислові акценти.

Цей принцип виразно простежується у структурі виставки "Otto Dix – Trau Deinen Augen". Експозицію організовано за тематичним принципом: біографія художника, історичний контекст, напрями творчості, авторські висловлювання та мистецькі твори послідовно розкривають різні аспекти його творчої спадщини.

Концептуальне спрямування виставки окреслено вже у вхідній зоні. Назва "Trau Deinen Augen"/"Довірся своїм очам" акцентує увагу на безпосередньому візуальному досвіді та сприйнятті оригінального

твору (рис. 1). Вона стає своєрідним вступом до експозиції й задає принцип подальшої взаємодії відвідувача зі спадщиною Отто Дікса.



Рис. 1. Вхідна афіша виставки "Otto Dix – Trau Deinen Augen" як вступний елемент музейного маршруту. Kunstsammlung Gera – Orangerie (м. Гера, Німеччина). *Фото авторки*

Важливою складовою кураторської концепції є взаємодія експозиції з архітектурою барокової оранжереї. Виставку розгорнуто в обох крилах будівлі, що визначає масштаб і характер її просторової організації. Історичний інтер'єр інтегровано в структуру експозиції, а тимчасові конструкції формують тематичні модулі, між якими зберігаються відкриті візуальні зв'язки. Завдяки цьому кожен розділ сприймається як складова загальної композиції виставки.

Розміщення експозиції в обох крилах оранжереї зумовлює протяжність музейного маршруту та послідовність розгортання експозиційної оповіді. Освоюючи тематичні блоки, відвідувач поступово відкриває нові смислові акценти, що підтримує композиційну єдність виставки та взаємозв'язок її окремих розділів. Просторова організація у цьому випадку є важливим інструментом мистецтвознавчої інтерпретації.

Одним із головних засобів експозиційної драматургії є колористичне зонування. Насичені бордові, теракотові, рожеві, помаранчеві, сині, блакитні та темно-сірі кольори структурують простір, виокремлюють тематичні модулі та формують емоційний ритм виставки. Колористичні рішення співвіднесені зі змістом експозиції: теми війни, смерті та історичних потрясінь подано у глибоких темних відтінках, а теми пейзажу, родини й дитинства – у світлішій теплій гамі (рис. 2, 3). Таким чином, колір стає одним із засобів експозиційного дизайну, який не лише структурує простір, а й задає емоційний тон сприйняття ще до безпосереднього знайомства з художніми творами.



Рис. 2. Мультимедійний блок із Kriegstriptychon та інтерактивним інформаційним столом. Виставка "Otto Dix – Trau Deinen Augen". *Фото авторки*



Рис. 3. Загальний вигляд експозиції виставки "Otto Dix – Trau Deinen Augen". *Фото авторки*

Драматургія виставки розгортається через систему тематичних модулів, кожен із яких має власну просторову організацію, колористичне рішення та візуальні акценти. Вони утворюють взаємопов'язану структуру, у якій творчий шлях Отто Дікса, історичний контекст і художня еволюція поєднані в цілісну експозиційну оповідь. Така організація визначає логіку її послідовного "прочитання" відвідувачем.

Єдність виставки підтримується спільною дизайнерською мовою. Великоформатна типографіка, кольорові площини, авторські цитати, музейна графіка та інформаційні модулі функціонують як взаємодоповнювальні елементи єдиної системи візуальної комунікації. Саме завдяки їхній взаємодії тематичні модулі формують послідовні розділи єдиного мистецтвознавчого тексту.

Одним із головних композиційних вузлів виставки є тематичний блок "Triumph des Todes"/"Тріумф смерті", присвячений темам війни, людських втрат і пам'яті (рис. 4). Уже сама назва визначає емоційний та змістовий тон цього розділу, виконуючи роль смислового орієнтира в структурі музейного наративу.



Рис. 4. Експозиційне вирішення тематичного блоку "Triumph des Todes". Виставка "Otto Dix – Trau Deinen Augen". *Фото авторки*

Експозиційне рішення побудоване на взаємодії кількох візуальних засобів. Насичене бордово-фіолетове тло відокремлює тематичний модуль від інших розділів виставки, а також формує емоційно напружене середовище, у якому художні твори сприймаються як цілісний візуальний ансамбль. Композиційним ядром тематичного модуля є група графічних аркушів, доповнена збільшеним контурним зображенням фрагмента одного з творів, інтегрованим безпосередньо в площину стіни. Таке рішення виходить за межі традиційного музейного оформлення. Контурне зображення поєднує окремі роботи в єдину просторову композицію, підкреслюючи взаємозв'язки між ними та посилюючи цілісність тематичного модуля. Завдяки цьому графічні аркуші сприймають як складові єдиного тематичного розділу, у якому експозиційний дизайн стає засобом мистецтвознавчого висловлювання.

Важливим елементом експозиційної побудови є асиметричне розміщення графічних творів. Варіювання форматів, висоти експонування та інтервалів між роботами активізує візуальне сприйняття й спонукає відвідувача налаштовувати смислові зв'язки між аркушами. Просторова організація набуває при цьому інтерпретаційного значення, формуючи своєрідний візуальний монтаж.

Цілісність тематичного модуля підсилюють авторські цитати Отто Дікса, інтегровані в експозиційний простір. Вони вводять до музейного

наративу особистий голос художника, поєднуючи твір з авторською рефлексією та розширюючи його смисловий контекст.

Важливою складовою кураторської концепції є також демонстрація зв'язків між різними видами творчості Отто Дікса. Поєднання графічних і живописних робіт дає змогу простежити трансформацію художнього задуму та логіку формування образу. У такий спосіб творчий процес стає складовою музейної інтерпретації.

Відкритий простір, великі кольорові площини та лаконічний текстовий супровід сприяють концентрації уваги на творах. Водночас експозиційне середовище створює умови для активного діалогу між відвідувачем, мистецьким твором і кураторською концепцією.

Подальший маршрут вибудувано через зміну емоційних і змістових акцентів. Після драматичного "Triumph des Todes" темна насичена гама поступається теплим вохристим і теракотовим відтінкам, а композиція стає відкритішою. Цей перехід особливо виразно простежується в тематичному блоці "Verbannt in die Landschaft"/"Вигнаний у ландшафт" (рис. 5), присвяченому пейзажній творчості Отто Дікса. Назва розділу водночас окреслює напрям її інтерпретації та місце пейзажу у творчій біографії митця.



Рис. 5. Тематичний експозиційний модуль "Verbannt in die Landschaft", що демонструє колористичне зонування та просторову організацію виставки. *Фото авторки*

Експозиційне вирішення розділу підтримує зміну загальної тональності. Тепла кольорова гама, збільшені фрагменти живописних творів, інтегровані в площини стін, і стримана композиція формують цілісне середовище. Колір, масштаб зображень та організація простору поглиблюють сприйняття наведених творів й водночас розкривають особливості експозиційної мови виставки.

Важливу роль відіграє характер експонування. Пейзажі розміщено симетрично, із достатніми візуальними паузами між ними. Вільний простір стає повноцінним композиційним елементом, сприяючи зосередженому сприйняттю та підтримуючи цілісність тематичного розділу. У цьому випадку експозиційне рішення визначає ритм музейного наративу, керуючи увагою відвідувача.

Зміна тематичного змісту супроводжується зміною експозиційної мови. Якщо в розділі "Triumph des Todes" домінувала експресивна графічна лінія, то в блоці "Verbannt in die Landschaft" головним засобом художнього висловлювання стає живописний колір. Відповідно, змінюється й характер музейного простору, який розкриває багатогранність творчості Отто Дікса та демонструє різні грані його мистецького мислення. Такий перехід ще раз підтверджує цілісність експозиції як мистецтвознавчого тексту, у якому кожен тематичний розділ має власну візуальну інтонацію.

Особливе місце у структурі виставки посідає тематичний блок “Kinder”/ “Діти” (рис. 6), де найвиразніше простежується прагнення поєднати художні твори, авторські висловлювання й експозиційний простір у єдину систему смислів.



Рис. 6. Тематичний блок “Kinder”. Виставка “Otto Dix – Trau Deinen Augen”. *Фото авторки*

Кураторська концепція свідомо уникає надмірної експозиційної насиченості. Невелика кількість творів, стримане колористичне рішення й значні вільні площини формують камерне середовище, що сприяє уважному сприйняттю кожної роботи. Інтегрована до експозиції цитата Отто Дікса вводить авторський голос у структуру музейної оповіді, розширюючи смислові межі тематичного розділу та посилюючи його емоційне звучання.

Інший принцип музейної комунікації реалізовано в тематичному блоці “Im geteilten Deutschland”/“У розділеній Німеччині” (рис. 7), де художні твори взаємодіють з архівними фотографіями, документами, газетними матеріалами й розширеними інформаційними текстами. У цьому випадку експозиція поєднує мистецький і документальний дискурси, розкриваючи творчість Отто Дікса в ширшому історико-культурному контексті.



Рис. 7. Інформаційний модуль тематичного розділу “Im geteilten Deutschland”, що у структурі поєднує типографіку, документальні матеріали та музейну графіку експозиційного наративу. *Фото авторки*

Документальні матеріали інтегровані безпосередньо в експозиційний простір і функціонують поряд із художніми творами як рівноправні носії змісту. Таке рішення поєднує мистецький, історичний та біографічний виміри, розкриваючи творчість Отто Дікса в ширшому культурному контексті. Документ при цьому стає повноцінною складовою експозиційної інтерпретації.

Розглянуті тематичні модулі засвідчують цілісність кураторської концепції, у якій війна, природа, родина, історична пам’ять і повсякденне життя постають взаємопов’язаними складовими творчої біографії художника. Така побудова демонструє, що виставка “Otto Dix – Trau Deinen Augen” є продуманою моделлю мистецтвознавчої інтерпретації, у якій просторові, візуальні й текстові рішення формують цілісну систему музейної комунікації.

Однією з найвиразніших особливостей виставки “Otto Dix – Trau Deinen Augen” є використання типографіки й музейної графіки як невід’ємних

складових кураторської концепції. На відміну від традиційної експозиційної практики, де текстові матеріали виконують переважно довідкову функцію, у Kunstsammlung Gera вони інтегровані в архітектуру виставкового простору й беруть активну участь у формуванні інтерпретації творчості художника.

Це насамперед стосується системи великих тематичних заголовків – “Triumph des Todes”, “Verbannt in die Landschaft”, “Kinder” (рис. 6), “Im geteilten Deutschland”, “Herkunft” (рис. 8), “Weltkriege”, “Heimat” (рис. 9), “Eltern”. Виконані в єдиній типографічній стилістиці та інтегровані в кольорові площини експозиційних перегородок, вони полегшують орієнтацію у виставковому просторі, задають композиційну структуру музейної оповіді й об’єднують тематичні модулі в послідовні розділи єдиного мистецтвознавчого тексту.



Рис. 8. Тематичний експозиційний модуль “Herkunft”, що демонструє взаємодію типографіки, колористичного зонування та просторової організації експозиції. *Фото авторки*



Рис. 9. Тематичний експозиційний модуль “Heimat”, що демонструє взаємодію просторової композиції, типографіки та колористичного зонування експозиції. *Фото авторки*

Фактично тематичні заголовки виконують роль своєрідних розділів музейного тексту. Перехід між експозиційними модулями супроводжується зміною наведених творів і смислового контексту їх сприйняття. Завдяки цьому типографіка виходить за межі навігаційної функції й стає важливим засобом композиційної організації експозиції.

Особливу роль відіграють авторські висловлювання Отто Дікса, інтегровані безпосередньо в експозицію. Вони функціонують як самостійні смислові акценти, вводячи відвідувача в тематичний контекст і посилюючи емоційне сприйняття відповідних розділів виставки. Залучення авторського слова значно розширює можливості музейної інтерпретації. У цьому випадку через експонати, кураторські тексти, а також його власні роздуми, а отже, художній твір, музейний простір, типографіка й авторський голос утворюють єдину систему експозиційної комунікації, де кожен елемент бере участь у формуванні мистецтвознавчої інтерпретації.

Не менш важливу роль відіграє музейна графіка. Контурні збільшення окремих рисунків, великоформатні фотографії Отто Дікса, графічні схеми й інформаційні модулі організовують простір та налаштовують смислові зв’язки між тематичними розділами. Такі елементи поглиблюють інтерпретацію експонатів та акцентують увагу на основних мотивах творчості художника.

Особливо виразним є великоформатний фотографічний портрет Отто Дікса, розміщений на бічній площині експозиційної конструкції (рис. 10). Він одночасно виконує композиційну, навігаційну й символічну функції: завершує один тематичний розділ, позначає перехід до наступного та персоніфікує музейний наратив. Завдяки масштабу й розташуванню портрет стає однією з головних візуальних домінант експозиції.



Рис. 10. Великоформатний портрет Отто Дікса та авторська цитата як елементи експозиційного дизайну, що структурують музейний простір і формують кураторський наратив. *Фото авторки*

У своїй взаємодії типографіка, музейна графіка й авторські висловлювання формують цілісну експозиційну мову виставки. Вони організовують простір, визначають логіку маршруту та забезпечують цілісність кураторської концепції, перетворюючи експозиційний дизайн на засіб мистецтвознавчої інтерпретації.

Однією з визначальних особливостей виставки “Otto Dix – Trau Deinen Augen” є орієнтація на безпосереднє сприйняття оригінальних творів. Уже сама назва експозиції – “Довірся своїм очам” – акцентує увагу на цінності особистого візуального досвіду й безпосередньої зустрічі з автентичним мистецьким твором.

Попри активне використання музейної графіки, типографіки, документальних матеріалів і мультимедійних засобів, композиційним центром експозиції залишаються оригінальні роботи Отто Дікса. Усі допоміжні елементи створюють умови для уважного сприйняття оригінальних творів та поглиблюють їх осмислення.

Цьому сприяє продуманий характер експонування: виважене освітлення, єдина система оформлення, оптимальні інтервали між роботами та стримані експозиційні засоби. Не менш важливим є просторовий ритм виставки, побудований на чергуванні камерної графіки, монументального живопису, документальних матеріалів і мультимедійних зон. Така організація підтримує увагу відвідувача, забезпечує динаміку сприйняття та водночас не перевантажує експозиційний простір.

Отже, виставка “Otto Dix – Trau Deinen Augen” демонструє модель музейної репрезентації, у якій експозиційний дизайн не замінює художній твір, а створює умови для його повнішого прочитання. Просторова драматургія, тематичне зонування, музейна графіка, типографіка, документальні матеріали й мультимедійні рішення взаємодіють з оригінальними творами, формуючи цілісну систему мистецтвознавчої інтерпретації. Саме ця взаємодія дає підстави розглядати експозицію як самостійний мистецтвознавчий текст, у якому смисл формується через взаємодію експонатів і логіку організації музейного простору.

Висновки. Завдяки проведеному дослідженню можна дійти таких висновків, що виставка “Otto Dix – Trau Deinen Augen” у Kunstsammlung Gera – Orangerie репрезентує сучасний підхід до музейної інтерпретації, де експозиція функціонує як цілісний мистецтвознавчий текст. Просторова драматургія, тематичне зонування, експозиційний дизайн, музейна графіка, типографіка, авторські цитати, документальні матеріали та мультимедійні засоби утворюють взаємопов’язану систему, що забезпечує послідовне розгортання кураторської концепції.

З’ясовано, що експозиційний дизайн у цьому проєкті є інструментом мистецтвознавчої інтерпретації, визначаючи логіку сприйняття творчої спадщини Отто Дікса. Водночас центральне місце в експозиції зберігають оригінальні художні твори, тоді як усі інші компоненти експозиції спрямовані на поглиблення їхнього осмислення.

Запропонований підхід до аналізу експозиції як мистецтвознавчого тексту розширює методологічні можливості дослідження сучасних музейних практик і може бути використаний під час аналізу експозиційних рішень, розроблення кураторських концепцій, проєктування виставок, а також у викладанні дисциплін із музеєзнавства, історії мистецтва, експозиційного дизайну та кураторських студій.

Список використаної літератури та джерел

1. Десятник Д. Садистичний цирк Отто Дікса. URL: https://day.kyiv.ua/article/kultura/sadystychnyy-tsyrk-otto-diksa (дата звернення: 11.08.2026).

2. Жукова Н. А. Феномен страху: рефлексія в образотворчому мистецтві XX – початку XXI століття (культурологічний аспект). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* 2024. № 1. С. 9–24. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2024.302016

3. Мерц О. Вершники Ваймарського апокаліпсису. URL: https://www.verbum.com.ua/02/2024/way-through-the-desert/riders-of-weimar-apocalypse/ (дата звернення: 03.08.2026).

4. Мистецтво Апокаліпсису – весь жах Першої світової війни у роботах Отто Дікса. URL: https://gazeta.ua/articles/history/_mistectvo-apokalipsisu-ves-zhah-pershoyi-svitovoyi-vijni-u-robotah-otto-diksa/589716#goog_rewarded/ (дата звернення: 05.08.2026).

5. Петрова О. Гіперреалізм струшеної свідомості. *Сучасне мистецтво*. 2022. Вип. 18. С. 107–110. DOI: https://doi.org/10.31500/2309-8813.18.2022.269717

6. Biro Matthew. “Otto Dix: War and Representation”, in Nothing but the Clouds Unchanged: Artists in World War One (Getty Research Institute). 2014. P. 108–117.

7. Mackenzie M. *Otto Dix and the First World War: Grotesque Humor, Camaraderie and Remembrance*. London–New York : Bloomsbury Academic, 2019.

8. Otto Dix – Trau Deinen Augen. URL: https://www.gera.de/tourismus-freizeit-kultur/museen/kunstsammlung-gera-/-orangerie/otto-dix-trau-deinen-augen (дата звернення: 07.08.2026).

9. Peters O. Otto Dix. Munich–New York : Prestel ; Neue Galerie New York. Montreal Museum of Fine Arts, 2010. 257 p.

10. Peters O. Otto Dix. Der unerschrockene Blick. Eine Biographie. Stuttgart : Philipp Reclam jun., 2013. 280 s.

11. The first world war in German art: Otto Dix's first-hand visions of horror. URL: https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/14/first-world-war-german-art-otto-dix (дата звернення: 07.08.2026).

References

1. Desiatnyk, D. (2026). Sadystychnyi tsyrk Otto Diksa [Otto Dix's Sadistic Circus]. *Den*. Retrieved from https://day.kyiv.ua/article/kultura/sadystychnyy-tsyrk-otto-diksa [in Ukrainian].

2. Zhukova, N. A. (2024). Phenomenon of Fear: Reflection in Fine Arts of the 20th – Early 21st Century (Cultural Aspect). *Herald of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*, 1, 9–24. https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2024.302016 [in Ukrainian].

3. Merts, O. (2024). Vershnyky Vaimarskoho apokalipsysu [The Horsemen of the Weimar Apocalypse]. *Verbum*. Retrieved from https://www.verbum.com.ua/02/2024/way-through-the-desert/riders-of-weimar-apocalypse/ [in Ukrainian].

4. Mystetstvo Apokalipsysu – ves zhakh Pershoi svitovoi viiny u robotakh Otto Diksa. (2014). [The Art of the Apocalypse: The Horror of the First World War in the Works of Otto Dix]. *Gazeta.ua*. Retrieved from https://gazeta.ua/articles/history/_mistectvo-apokalipsisu-ves-zhah-pershoyi-svitovoyi-vijni-u-robotah-otto-diksa/589716 [in Ukrainian].

5. Petrova, O. (2022). Hyperrealism of a Shaken Consciousness. *Contemporary Art*, 18, 107–110. https://doi.org/10.31500/2309-8813.18.2022.269717 [in Ukrainian].

6. Biro, M. (2014). Otto Dix: War and Representation. In *Nothing but the Clouds Unchanged: Artists in World War One,* 108–117. Los Angeles : Getty Research Institute [in English].

7. Mackenzie, M. (2019). *Otto Dix and the First World War: Grotesque Humor, Camaraderie and Remembrance.* London–New York : Bloomsbury Academic [in English].

8. Otto Dix – Trau Deinen Augen. (n.d.). *Kunstsammlung Gera*. Retrieved from https://www.gera.de/tourismus-freizeit-kultur/museen/kunstsammlung-gera-/-orangerie/otto-dix-trau-deinen-augen [in German].

9. Peters, O. (2010). *Otto Dix.* Munich–New York : Prestel ; Montreal : Montreal Museum of Fine Arts [in English].

10. Peters, O. (2013). *Otto Dix. Der unerschrockene Blick. Eine Biographie.* Stuttgart : Philipp Reclam jun [in German].

11. The First World War in German Art: Otto Dix's First-Hand Visions of Horror. (2014). *The Guardian*. Retrieved from https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/14/first-world-war-german-art-otto-dix [in English].

EXHIBITION AS AN ART-HISTORICAL TEXT IN THE CONTEMPORARY MUSEUM REPRESENTATION OF OTTO DIX'S OEUVRE (BASED ON THE EXHIBITION "OTTO DIX – TRAU DEINEN AUGEN")

Iryna MATOLICH

King Danylo University, Department of Design,
35 Y. Konovaltsia Str., Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76018
e-mail: iryna.matolich@ukd.edu.ua

The article examines the museum representation of Otto Dix's artistic legacy through the exhibition Otto Dix – Trau Deinen Augen presented at Kunstsammlung Gera – Orangerie (Gera, Germany). The relevance of the study is determined by the growing role of exhibition design in contemporary museum practice, where exhibitions increasingly function not only as a means of displaying works of art but also as an interpretative mechanism that shapes visitors' understanding of artistic heritage. Although Otto Dix's oeuvre has been extensively investigated in art historical scholarship, the exhibition language of this museum project, its spatial organization, and its role in constructing an art-historical narrative have not yet received comprehensive scholarly attention.

The purpose of the article is to analyse the exhibition as a coherent art-historical text and to identify the specific features of the museum representation of Otto Dix's work through the means of contemporary exhibition design. The research is based on a comprehensive art-historical analysis of the exhibition, including its spatial organization, exhibition design, colour zoning, museum graphics, typography, documentary and multimedia components, combined with direct observation conducted during the author's visit to the exhibition.

The study analyses the curatorial concept developed by Dr. Ulrike Lorenz, the spatial dramaturgy of the exhibition, the system of thematic sections, and the role of colour, museum graphics, typography, artists' quotations, documentary materials, and multimedia technologies in constructing the exhibition narrative. It is demonstrated that these components function as an integrated interpretative system shaping the perception of Otto Dix's artistic legacy. The research establishes that exhibition design performs not only a presentational but also an interpretative function, guiding visitors through a coherent art-historical reading of the artist's work. Particular attention is paid to the role of the original artwork as the semantic centre of museum communication, while all supplementary exhibition elements are shown to deepen its interpretation rather than replace it.

The scientific novelty of the study lies in the proposed approach to analysing a museum exhibition as an art-historical text in which spatial organization, exhibition design, museum graphics, typography, documentary materials, and multimedia solutions operate as complementary instruments of art-historical interpretation. The findings expand the methodological framework for the study of contemporary museum exhibitions and may be applied in exhibition design, curatorial practice, museum studies, art history, and higher education in the fields of exhibition design and curatorial studies.

Keywords: art history, Otto Dix, museum studies, exhibition design, museum representation, art-historical text, curatorial concept.

Стаття надійшла до редколегії 17.08.2026 р.
Прийнята до друку 21.10.2026 р.
Опублікована 26.11.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 29. С. 32–42
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 29. P. 32–42

М У З И Ч Н Е М И С Т Е Ц Т В О

УДК 785.7:781.6:786.2
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.29.2026.32-42

“ЕЛЕГІЙНИЙ ЕКСПРОМТ” ДЛЯ СКРИПКИ, ВІОЛОНЧЕЛІ ТА ФОРТЕПІАНО ЛЄШЕКА МАЗЕПИ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ВИМІРИ

Оксана ПИСЬМЕННА

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0899-8613
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка,
кафедра теорії музики,
вул. О. Нижанківського, 5, Львів, Україна, 79000
e-mail: oksanapysmenna@gmail.com

Тереса МАЗЕПА

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

Досліджено колоритну композиторську спадщину відомого музикознавця, педагога та громадського діяча Лєшека Мазепи (1931–2016), багаторічна діяльність якого була пов’язана з музичною культурою Львова і Галичини. Окреслено його композиторське становлення у Львівській державній консерваторії імені М. В. Лисенка та основні напрями подальшої творчої діяльності. Джерельну основу дослідження становлять опубліковані автобіографічно-мемуарні матеріали, біографічні праці, а також неопубліковані матеріали домашнього архіву родини Мазепів. Їх опрацювання дало змогу уточнити відомості про композиторський доробок Л. Мазепи, жанрове коло його творів та характер творчої діяльності в різні періоди життя. Головну увагу зосереджено на “Елегійному експромті” для скрипки, віолончелі та фортепіано – камерно-інструментальному творі, ймовірно створеному у 50-х роках XX ст. Розкрито специфіку жанрового дуалізму композиції, де елегійність є емоційно-семантичним вектором (ностальгія, споглядальність, ліро-філософська заглибленість), а експромтність визначає структурно-динамічну свободу та імпровізаційну агогіку. Виявлено особливості вільно трактованої тричастинної форми, поліфонізованої фактурної організації, хроматизованої гармонічної мови із залученням нетерцієвих співзвуч та остинатних моделей. Доведено, що рекомендаційні виконавські вказівки

© Письменна Оксана, Мазепа Тереса, 2026

партитури (темпові, агогічні, динамічні та штрихові) слугують важливим інструментом матеріалізації авторського задуму. Виконано стильову атрибуцію твору як складного синтезу пізньоромантичних і неоромантичних (кантилена, сповідальність), імпресіоністичних (фонічна гра, скерцозна світлотінь) та експресіоністичних (динамічні вибухи, загострена хроматика) тенденцій. Аналіз "Елегійного експромту" розширює уявлення про композиторський доробок Лєшека Мазепи та його місце в музичній культурі Львова і Галичини середини XX ст.

Ключові слова: Лєшек Мазепа, "Елегійний експромт" для скрипки, віолончелі та фортепіано, композиторська творчість, галицька музична культура, львівська композиторська традиція, камерно-інструментальна музика, жанровий синтез, музична драматургія, виконавський аспект.

Постановка проблеми. Творча постать Лєшека Мазепи (1931–2016) пов'язана передусім із його музикознавчою, педагогічною та громадською діяльністю, тоді як композиторський доробок залишається значно менш висвітленим. Водночас саме композиція становила основу його професійного формування у Львівській державній консерваторії імені М. В. Лисенка в класах Тадеуша Маєрського та Адама Солтиса. У молоді роки Л. Мазепа працював у різних жанрах, а згодом його творча діяльність набула переважно прикладного характеру; частина композицій та творчих задумів збереглася у рукописах. Звернення до цієї спадщини дає змогу повніше окреслити композиторську складову творчої особистості Л. Мазепи. Особливий інтерес становить "Елегійний експромт" для скрипки, віолончелі та фортепіано, ймовірно створений у 50-х роках XX ст. Поєднання жанрових ознак елегії та експромту, особливості форми, гармонічної й фактурної організації та система авторських виконавських ремарок дають підстави розглядати твір у жанрово-стильовому й виконавському аспектах.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Музична культура Львова й Галичини, особливості її регіонального розвитку та діяльність окремих композиторів неодноразово ставали об'єктом музикознавчих досліджень. Різні аспекти цієї проблематики висвітлено у працях Ю. Булки [1], Я. Горака [2], М. Загайкевич [4], Л. Кияновської [5; 7], Л. Мазепи [10], Т. Мазепи [10; 12], М. Новакович [13], С. Павлишин [14], М. Солтис [19], З. Штундер [15; 16] та інших авторів. Важливим для цієї статті є розуміння Л. Кияновською львівської композиторської школи не як суто географічного поняття, а як цілісного художньо-світоглядного феномену, сформованого історико-культурним середовищем Львова й Галичини [6]. У цьому контексті композиторську творчість Лєшека Мазепи доцільно розглядати як одну з малодосліджених сторінок львівської композиторської традиції середини XX ст.

Безпосередню постать Лєшека Мазепи висвітлено у біобібліографічному виданні 2006 р. [8] та публікаціях Т. Мазепи 2019 й 2025 рр. [11; 18], а автобіографічні відомості містяться у мемуарній спадщині самого митця [9; 18]. Водночас його композиторську діяльність у цих працях розглянуто лише частково і вона не становить самостійного предмета музикознавчого аналізу. Важливу джерельну основу цієї статті становлять саме неопубліковані матеріали домашнього архіву родини Мазепів – нотні

рукописи, ескізи, особисті записи та звіти різних років [3], опрацювання яких дало змогу реконструювати значну частину композиторського доробку та звернутися до спеціального аналізу "Елегійного експромту".

Мета статті – дослідження "Елегійного експромту" для скрипки, віолончелі та фортепіано Л. Мазепи в контексті його композиторської спадщини, визначення жанрово-стильових і драматургічних особливостей та з'ясування ролі авторських виконавських вказівок у реалізації художнього задуму.

Методологічна база. Методологічну основу дослідження становлять історико-біографічний, жанрово-стильовий, структурно-функціональний, музично-теоретичний та виконавсько-інтерпретаційний підходи.

Виклад основного матеріалу дослідження. Лєшек Мазепа (1931–2016) увійшов в історію музичної культури передусім як видатний музикознавець, дослідник музичного життя Львова й Галичини, педагог і громадський діяч. Водночас важливою основою його професійного становлення була композиторська освіта та активна творча діяльність молодих років. Музичне обдарування виявилося ще в дитинстві: перші навички гри на органі й фортепіано він здобув приватно у Стрию [9, с. 215, 216]. Ще до навчання в консерваторії займався композицією, гармонією та поліфонією під керівництвом Адама Солтиса. У 1948 р. Л. Мазепа вступив на композиторський факультет Львівської державної консерваторії імені М. В. Лисенка. У перші роки навчання в консерваторії він навчався у класі видатного композитора і піаніста, професора Тадеуша Маєрського, а згодом став учнем однієї з найавторитетніших постатей львівської композиторської школи – композитора і диригента, професора Адама Солтиса, останнього директора Польського музичного товариства та Консерваторії ПМТ у Львові[1] [17, с. 199; 20].

У студентські роки Л. Мазепа активно працював у різних жанрах[2], створюючи фортепіанні, вокальні, хорові, камерно-інструментальні та оркестрові твори. До цього періоду належать невеликі фортепіанні композиції, твори для скрипки і фортепіано, балада, варіації, соната, кілька пісень для сольного голосу та хорових творів, струнний квартет, "Missa Paschalis" для хору, солістів і органу (1948) [3], дипломна "Польська сюїта" для симфонічного оркестру (1953), а також низка частково незавершених композиційних задумів. Серед них – опера, роботу над якою композитор розпочав, але не завершив; її назва та сюжет у збережених матеріалах не зазначені [9, с.188–189; 215–243]. Після закінчення консерваторії Л. Мазепи продовжив творчу діяльність у музично-драматичному театрі Проскурова[4], де у 1953–1954 рр. він писав музику до театральних вистав. З 1954 р., працюючи у Центральному ансамблі

[1] Колишнє Галицьке музичне товариство.

[2] Покажчик музичних творів Лєшека Мазепи відтворено на основі нотних рукописів, ескізів, особистих записів, звітів різних років та інших документів, що зберігаються в домашньому архіві родини Мазепів.

[3] "Missy Paschalis" було виконано на римо-католицький Великдень 1949 р. в Стрию. Партію орґана виконував Лєшек Мазепа, диригував Юрій Луців [9, с. 217].

[4] Нині місто Хмельницький.

пісні і танцю Групи радянських військ у Німеччині (Вюнсдорф), він значну увагу приділяв аранжуванню, інструментуванню та обробці народнопісенного й танцювального матеріалу. Очевидно, в цей період він звертався і до камерно-інструментального жанру, оскільки в ансамблі, за згадками самого митця, грало інструментальне тріо [9, с. 227–230].

Хоча з початку 60-х років ХХ ст. його творча активність відходила на другий план, поступаючись місцем науковій праці, саме композиторський досвід став міцним підґрунтям для подальшої музикознавчої діяльності, визначивши глибоке розуміння закономірностей музичного мислення, стилю та історичного розвитку музичного мистецтва.

У композиторській діяльності Л. Мазепи умовно можна виокремити три етапи. Етап композиторського становлення (до 1953 р.) охоплює ранні та студентські твори й характеризується послідовним розширенням жанрової палітри – від малих фортепіанних форм до камерних, хорових і симфонічних композицій. Етап професійно-творчої реалізації (1953–1960) пов'язаний із роботою в музично-драматичному театрі Проскурова та Центральному ансамблі пісні і танцю у Вюнсдорфі (тоді Німецька Демократична Республіка. – *О. П.; Т. М.*), де значного місця набули музика до вистав, аранжування, інструментування й обробки. Після 1960 р. відбувається творча переорієнтація: власне композиторська діяльність відходить на другий план, поступаючись педагогічній, науковій та аранжувально-інструментувальній практиці.

Точну дату створення інструментального тріо "Елегійний експромт"[5] не встановлено. Можна припустити, що твір належить до періоду перебування Л. Мазепи у Вюнсдорфі, оскільки у спогадах композитор, характеризуючи цей час, поряд з обробками та іншими творчими роботами, згадував також "[…] деякі камерні твори"[6] [3].

"Елегійний експромт" для віолончелі, скрипки та фортепіано Лєшека Мазепи[7] постає як яскравий зразок жанрового синтезу, де естетичні коди камерної музики XIX–XX ст. переосмислюються через призму індивідуального композиторського мислення.

У цій концепції елегійність є змістовим та емоційно-семантичним вектором, що задає глибоку ліро-філософську тональність, наповнюючи тканину твору споглядально-ностальгійними та драматичними інтонаціями. Натомість експромтність визначає *структурно-динамічну свободу* – форма розгортається не за жорсткими схемами, а за законами вільної імпровізаційності, що проявляється у гнучкій агогіці, раптових гармонічних зсувах та декламаційній розкутості.

---

[5] Рукопис тріо зберігається в домашньому архіві родини Мазепів.

[6] Особисті спогади Л. Мазепи, записані в 2000 р.

[7] Прем'єра "Елегійного експромту" Лєшека Мазепи відбулася 15 вересня 2019 р. у Львівському органному залі в межах проєкту *Ukrainian Live Tour!* Твір виконали Адріан Боднар (скрипка), Сергій Коров'яцький (віолончель) та Дмитро Микитин (фортепіано). Директор проєкту – Тарас Демко (Taras Demko). Аудіозапис виконання доступний за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=Jc_t_feRMbU.

Задум твору реалізовано у вільно трактованій тричастинній побудові.

Розпочинається експозиційний виклад почерговим вступом основної теми: ніжним схвильованим діалогом віолончелі та скрипки на тлі органного фігурованого руху звуків e-moll-ного тризвуку з неакордовими хроматичними прохідними та витриманими октавними дублюваннями тонічного звуку у великій та контроктаві (рис. 1).

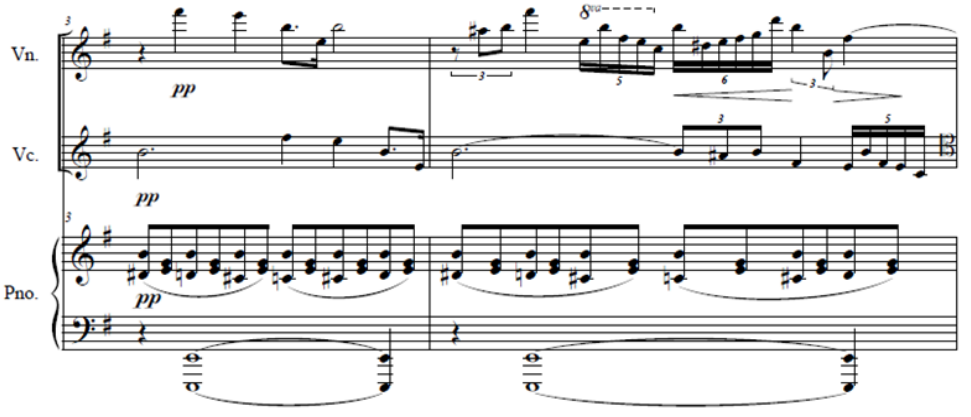

Рис. 1. Л. Мазепа “Елегійний експромт” для скрипки, віолончелі та фортепіано. 1–4 т. Т.

Ніби “зародком” теми звучить повторювана трихордна висхідна квінтова поспівка (h-fis^1-e^1 в 1–2 т. Т.) з розгортанням в оксамитовому, речитативно-драматичному регістрі віолончелі. Ця ж видозмінена інтонаційна поспівка (вичленування дихорду та варіантне обернення трихордної поспівки) в іншій метро-ритмічній організації є у довірчому поліфонічному діалозі скрипки та віолончелі (3–4 т. Т.) на тлі коливальних фігурацій фортепіано (1–4 т. Т.). Тонально стійке фігураційне тло у середньому голосі партії фортепіано збагачується прохідними хроматичними неакордовими, періодично повторюваними звуками. Цей хвилеподібний рух – dis^1 – d^1 – cis^1 – c^1– cis^1 – d^1 порушує стійкість тоніки e-moll та вносить нові імпресіоністичні барви.

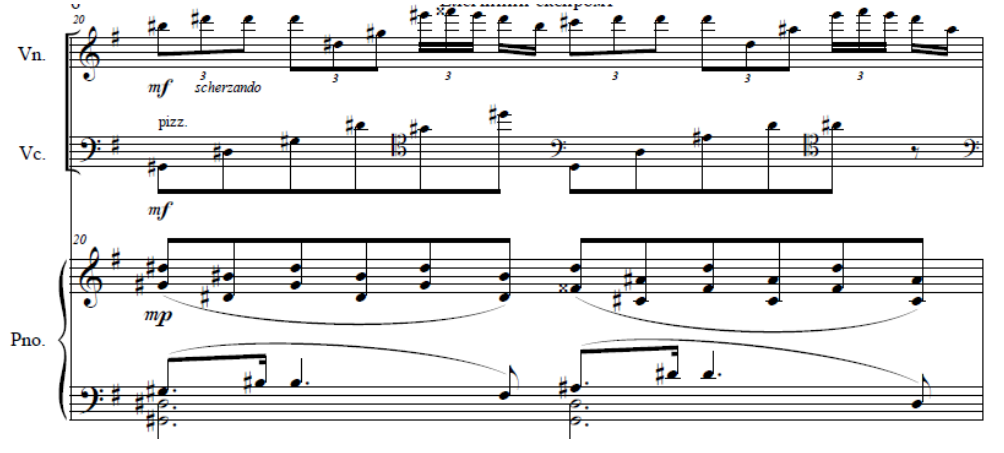

Рис. 2. Л. Мазепа “Елегійний експромт” для скрипки, віолончелі та фортепіано

У серединній розробковій побудові естетичні та жанрові принципи матеріалізуються у варіантних та повторених тематично-інтонаційних та фактурних рішеннях. “Зітхаючі” низхідні ходи розспіваної кантилени збагачуються хроматизованими прохідними чи допоміжними звуками та гнучкими тональними модуляціям чи короткочасними відхиленнями. Починаючи із e-moll-я в експозиційному викладі, композитор вводить у розробковій частині fis-moll, c-moll, Gis-dur із поверненням до початкового e-moll-я. Кілька хвиль розвитку із поступовою драматизацією підготовляють кульмінацію 18–19 т. т. Також введення ненормативного тріольного групування у 20–21-му тактах вносить у твір легке грайливо-скерцозне забарвлення. Використання тріольних, квінтольних, секстольних фігурацій, поліметрії чи поліритмії створює відчуття плинності та відсутності жорсткої симетричної сітки (рис. 2).

Гармонічна тканина композиції із переважаючими стійкими тонічними функціями поряд із субдомінантовими співзвуччями терцієвої будови, – здебільшого s_{65}, sII_{43}, sII_{65}, – збагачується кварто-квінтовими та секстово-септимовими утвореннями. Завершується серединна побудова на витриманому повторюваному sII_{65}, з доданими тонами, розв’язання якого припадає лише початок репризи (рис. 3).

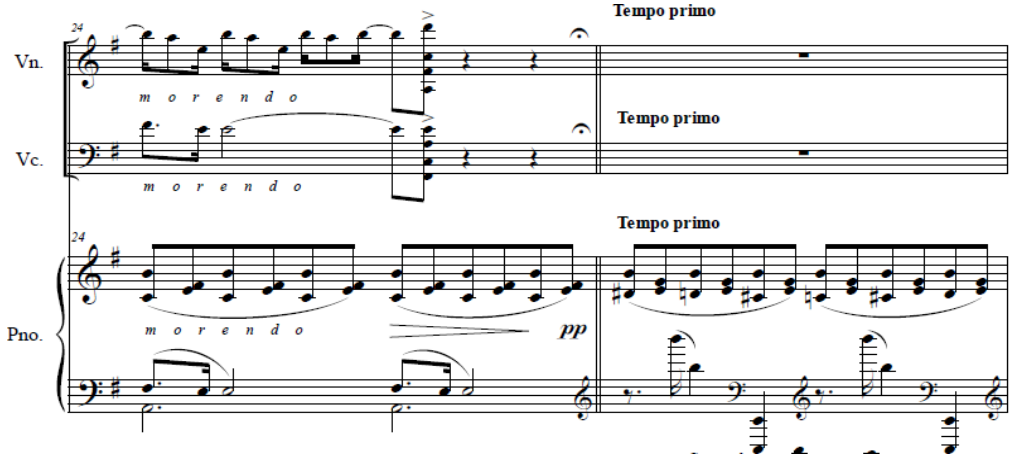

Рис. 3. Л. Мазепа “Елегійний експромт” для скрипки, віолончелі та фортепіано. 24–25 т. Т.

У скороченій репризі повертається діалогічне проведення кантиленної трепетної теми з подальшим вичленуванням її початкового мотиву та завмиранням (*morendo)* усього твору на *ppp*.

Виконавські рекомендації у партитурі “Елегійного експромту” Лєшека Мазепи щодо темпу, агогіки, характеру й динаміки слугують основним містком між абстрактною жанровою концепцією та її безпосереднім акустичним втіленням, де ці вказівки є одним із головних інструментів матеріалізації дуалізму елегії як змісту та експромту як форми.

Темпова та агогічна драматургія твору керується гнучким розгортанням музичного часу, де елегійна споглядальність постійно коригується

експромтною імпульсивністю. Темпово-смислову основу всього твору задає позначення *Andante espressivo*: воно забезпечує необхідний часовий простір для промальовування кожного інтонаційного "зітхання", створюючи атмосферу неспішного, заглибленого у себе розмірковування, де вказівка *espressivo* підкреслює глибоко пережиту, співучу природу висловлення. Внутрішня динаміка цієї думки розкривається через вільне агогічне чергування *accelerando* та *ritardando*. Пориви *accelerando* втілюють імпульсивні спалахи емоцій і раптову імпровізаційну розкутість, притаманні жанру експромту, тоді як *ritardando* знову повертає розгортання тканини до медитативного елегійного роздуму. Завершальні ж фази фраз чи розділів часто підпорядковані ремарці *morendo*, яка є граничним виявом елегійного начала, втілюючи ностальгічне згасання звуку, розчинення думки та відхід у тишу.

Естетична багатогранність твору виразно проявляється й у зміні манери висловлення та ремарках характеру виконання. Жанровий код елегії повною мірою реалізується через вказівку *cantabile*, яка вимагає від струнних інструментів та фортепіано максимально зв'язаного, "вокального" ведення лінії в зоні глибокої лірики та довірчого інструментального діалогу. Натомість раптове введення ремарок *scherzando* та *poco scherzando* привносить контрастний імпровізаційний елемент експромту. Ця граційна скерцозність діє як миттєвий психологічний зсув – тонке світлотіньове переключення від меланхолії до грайливості, капризного пориву чи світлого спогаду, що знімає одноманітність суму.

Важливу роль у формуванні емоційної амплітуди відіграє також амбівалентна динамічна палітра. Акустичний простір елегії конструюється переважно на динамічних рівнях *pianissimo* та *mezzopiano*, які створюють ефект тихої рефлексії, спогаду та сповідальної інтимності. Водночас вибухові кульмінаційні акценти на *fortissimo* розкривають драматичний потенціал експромту, демонструючи, що твір не зводиться до пасивного смутку, а містить моменти гострого емоційного спротиву чи відчаю. Завдяки такій цілісній системі авторських позначень Мазепа досягає гармонійного синтезу, де *Andante espressivo*, *cantabile*, тиха динаміка та *morendo* формують змістовий елегійний каркас, а *scherzando*, агогічні хитання та динамічні спалахи наповнюють його живим імпровізаційним духом.

Фактурне рішення "Елегійного експромту" для скрипки, віолончелі та фортепіано Л. Мазепи постає як багатопластова, поліфонізована та гнучка система, що синтезує риси гомофонно-гармонічного викладу з остинатними й імітаційними принципами. В експозиційній частині твору фактурний простір чітко диференційований між інструментальними пластами. Струнна група формує верхній поліфонічний пласт, побудований на імітаційній діалогічності: послідовний вступ оксамитового, речитативно-драматичного регістру віолончелі з висхідною квінтовою поспівкою та подальше її підхоплення скрипкою в іншій метроритмічній організації створюють відчуття довірчої кантиленної розмови. Фортепіанна ж партія забезпечує глибокий гармонічний і ритмічний фундамент: басовий голос спирається на витримані октавні дублювання тоніки в контроктаві та великій октавах, відтворюючи ефект органної просторовості, тоді як у середньому голосі розгортається остинатний,

хвилеподібний хроматичний рух ($dis^1 – d^1 – cis^1 – c^1 – cis^1 – d^1$), який разом із фігурованими прохідними тонами тризвуку додає тканині тривожної пульсації та внутрішнього неспокою.

У міру драматургічного розгортання та переходу до розробкової частини фактура зазнає суттєвої трансформації й збагачення. Наростання хроматизації, гнучкі тональні модулювання (fis-moll, c-moll, Gis-dur) та хвилеподібне динамічне піднесення ущільнюють музичну тканину, підводячи її до кульмінації у 18–19-му тактах. Наступний фактурний злам у 20–21-му тактах, викликаний появою ненормативного тріольного групування, змінює щільність акустичного поля та урізноманітнює його пульсацію, втілюючи імпровізаційний скерцозний елемент. Вертикаль збагачується кварто-квінтовими, секстово-септимовими комплексами та складними співзвуччями з доданими тонами, що розширює фонічні межі традиційної терцієвої системи. Завершальна фаза композиції демонструє процес фактурного згортання: скорочена реприза повертає початковий струнний діалог, однак поступове вичленування основного мотиву приводить до розрідження тканини, витончення інструментальних ліній та остаточного розчинення всієї фактурної побудови на *ppp*.

Висновки. Аналіз “Елегійного експромту” Лєшека Мазепи засвідчує поєднання двох жанрових начал: елегійного, що визначає лірико-споглядальний і драматичний характер твору, та експромтного, пов’язаного зі свободою формотворення, агогічною гнучкістю й імпровізаційністю музичного розгортання. Вільно трактована тричастинна форма, поліфонізована фактура, хроматизована гармонічна мова та хвилеподібна драматургія підпорядковані єдиній художній концепції. Важливу роль у її реалізації відіграє система авторських темпових, агогічних, динамічних і характерних ремарок, що безпосередньо впливають на виконавську інтерпретацію твору.

У стильовій організації “Елегійного експромту” простежуються пізньоромантичні й неоромантичні засади поряд з окремими рисами, співзвучними імпресіоністичній та експресіоністичній стилістиці. Звернення до цього твору розширює уявлення про композиторську спадщину Л. Мазепи та дає змогу розглядати її як важливу складову його творчої діяльності, що досі залишалася значно менш висвітленою, ніж його музикознавча, педагогічна та громадська діяльність.

Список використаної літератури та джерел

1. Булка Ю. Нестор Нижанківський: життя і творчість. Львів ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1997. 60 с.

2. Горак Я. Р. Анатоль Вахнянин і становлення музичного професіоналізму в Галичині (друга половина XIX – початок XX ст.) : автореф. дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2003. 20 с.

3. Домашній архів родини Мазепів. Матеріали композиторської спадщини Лєшека Мазепи: нотні рукописи, ескізи, особисті записи, звіти різних років та інші документи. Неопубліковані матеріали.

4. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. Київ : Вид-во Академії наук Української РСР, 1960. 190 с.

5. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець. Львів : Незалежний культурологічний журнал “Ї”, 2008. 592 с.

6. Кияновська Л. Соціокультурна парадигма львівської композиторської школи. *Українське музикознавство*. 2019. Вип. 45. С. 31–48.

7. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.

8. Лєшек Мазепа: біобібліографічні відомості та інші матеріали / уклад. Т. Мазепа. Львів : БаК, 2006. 183 с.

9. Мазепа Л. Сторінки музичного минулого Львова (з неопублікованого). Львів : СПОЛОМ, 2001. 280 с.

10. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до Музичної Академії у Львові : у 2 т. 2003. Т. 1 : Від доби міських музикантів до Консерваторії (XV ст. – 1939 р.). Львів, 2003, 288 с. ; Т. 2 : Від Консерваторії до Академії (1939–2003). 200 с.

11. Мазепа Т. Лєшек Мазепа – видатний дослідник музичної культури Львова і Галичини: від середньовіччя до сьогодення. *Українська музика*: науковий часопис. 2019. Чис. 1 (31). С. 34–42.

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

13. Новакович М. Галицька музика габсбурзької доби: у пошуках української ідентичності / наук. ред. І. Зінків. Львів : Т. Тетюк, 2019. 367, [6] с.

14. Павлишин С. Василь Барвінський. Київ : Музична Україна, 1990. 87 с.

15. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. I (1879–1939). Львів : Бінар-2000, 2005. 636 с.

16. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. II (1939–1979). Львів ; Жовква : Місіонер, 2009. 360 с.

17. Mazepa L. Rozmyślania i wspomnienia o Lwowie i lwowiakach. Lwów : Wyd-wo Kuriera Galicyjskiego, 2011. 238 s.

18. Mazepa T. Leszek Mazepa – badacz kultury muzycznej Lwowa i Galicji. *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich*. T. 4. Muzykologia lwowska i jej dziedzictwo: tradycje i teraźniejszość (z okazji 110. rocznicy utworzenia Zakładu Muzykologii na Uniwersytecie Lwowskim) / pod red. T. Mazepy, K. Fink, G. Oliwy. Rzeszów : Wyd-wo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2025. S. 176–188.

19. Sołtys M. E. Twórczość Mieczysława i Adama Sołtysów w kontekście muzyki polskiej i europejskiej. Lublin : Polihymnia, 2012. 212 s.

References

1. Bulka, Yu. (1997). Nestor Nyzhankivskyi: zhyttia i tvorchist. Lviv ; New York : Vyd-vo M. P. Kots [in Ukrainian].

2. Horak, Ya. R. (2003). Anatol Vakhnianyn i stanovlennia muzychnoho profesionalizmu v Halychyni (druha polovyna XIX – pochatok XX st.) : avtoref. dys. … kand. mystetstvoznav. : 17.00.03. Kyiv : IMFE im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy [in Ukrainian].

3. Domashnii arkhiv rodyny Mazepiv. Materialy kompozytorskoi spadshchyny Liesheka Mazepy: notni rukopysy, eskizy, osobysti zapysy, zvity riznykh rokiv ta inshi dokumenty. Neopublikovani materialy [unpublished materials].

4. Zahaikevych, M. (1960). Muzychne zhyttia Zakhidnoi Ukrainy druhoi polovyny XIX st. Kyiv : Vyd-vo Akademii nauk Ukrainskoi RSR [in Ukrainian].

5. Kyianovska, L. (2008). Myroslav Skoryk: liudyna i mytets. Lviv : Nezalezhnyi kulturolohichnyi zhurnal “Yi” [in Ukrainian].

6. Kyianovska, L. (2019). Sotsiokulturna paradyhma lvivskoi kompozytorskoi shkoly. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 45, 31–48 [in Ukrainian].

7. Kyianovska, L. (2000). Stylova evoliutsiia halytskoi muzychnoi kultury XIX–XX st. Ternopil : Aston [in Ukrainian].

8. Lieshek Mazepa: biobibliohrafichni vidomosti ta inshi materialy. (2006) / uporiad. T. Mazepa. Lviv : BaK [in Ukrainian].

9. Mazepa, L. (2001). Storinky muzychnoho mynuloho Lvova (z neopublikovanoho). Lviv : SPOLOM [in Ukrainian].

10. Mazepa, L., & Mazepa, T. (2003). Shliakh do Muzychnoi Akademii u Lvovi : u 2 t. Lviv : [publisher not specified]. T. 1 : Vid doby miskykh muzykantiv do Konservatorii (XV st. – 1939 r.) ; T. 2 : Vid Konservatorii do Akademii (1939–2003) [in Ukrainian].

11. Mazepa, T. (2019). Lieshek Mazepa – vydatnyi doslidnyk muzychnoi kultury Lvova i Halychyny: vid serednovichchia do sohodennia. *Ukrainska muzyka*, 1 (31), 34–42 [in Ukrainian].

12. Mazepa, T. (2017). Sotsiokulturnyi fenomen yevropeiskykh muzychnykh tovarystv XIX – pochatku XX stolittia na prykladi Halytskoho Muzychnoho Tovarystva. Lviv : Rastr-7 [in Ukrainian].

13. Novakovych, M. (2019). Halytska muzyka habsburzkoi doby: u poshukakh ukrainskoi identychnosti / nauk. red. I. Zinkiv. Lviv : T. Tetiuk [in Ukrainian].

14. Pavlyshyn, S. (1990). Vasyl Barvinskyi. Kyiv : Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

15. Shtunder, Z. (2005). Stanislav Liudkevych. Zhyttia i tvorchist. T. I (1879–1939). Lviv : Binar–2000 [in Ukrainian].

16. Shtunder, Z. (2009). Stanislav Liudkevych. Zhyttia i tvorchist. T. II (1939–1979). Lviv ; Zhovkva : Misioner [in Ukrainian].

17. Mazepa, L. (2011). Rozmyślania i wspomnienia o Lwowie i lwowiakach. Lwów : Wyd-wo Kuriera Galicyjskiego [in Polish].

18. Mazepa, T. (2025). Leszek Mazepa – badacz kultury muzycznej Lwowa i Galicji. *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich.* T. 4. Muzykologia lwowska i jej dziedzictwo: tradycje i teraźniejszość (z okazji 110. rocznicy utworzenia Zakładu Muzykologii na Uniwersytecie Lwowskim) / pod red. T. Mazepy, K. Fink, G. Oliwy. Rzeszów : Wyd-wo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 176–188 [in Polish].

19. Sołtys, M. E. (2012). Twórczość Mieczysława i Adama Sołtysów w kontekście muzyki polskiej i europejskiej. Lublin : Polihymnia [in Polish].

“ELEGIAC IMPROMPTU” FOR VIOLIN, CELLO AND PIANO BY LESZEK MAZEPA: GENRE-STYLISTIC AND PERFORMANCE ASPECTS

Oksana PYSMENNA

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

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

The article examines the underexplored compositional legacy of the renowned musicologist, educator, and public figure Leszek Mazepa (1931–2016), whose long-standing activity was closely associated with the musical culture of Lviv and Galicia. It outlines his development as a composer at the Mykola Lysenko Lviv State Conservatory and the principal directions of his subsequent creative activity. The study draws on published autobiographical and memoir materials, biographical studies, as well as unpublished sources from the Mazepa family archive, including musical manuscripts, sketches, personal notes, and reports from various years. Their examination has made it possible to clarify the scope of Mazepa's compositional output, the range of genres represented in his works, and the nature of his creative activity at different stages of his life.

The primary focus is placed on the *Elegiac Impromptu* for violin, cello, and piano, a chamber instrumental work probably composed in the 1950 s. The exact date of composition has not been established; its probable dating is based on Mazepa's autobiographical references to chamber works composed during this period. The piece is considered within the broader context of his compositional output and chamber instrumental music.

The analysis reveals the work's genre duality: the elegiac element provides its emotional and semantic focus, associated with nostalgia, contemplation, and lyrical-philosophical introspection, whereas the impromptu element determines its structural and dynamic freedom and improvisatory agogic character. The work is characterized by a freely treated ternary form, a polyphonically enriched texture, and a chromatic harmonic language incorporating non-tertian sonorities and ostinato patterns. It is demonstrated that the performance directions indicated in the score – tempo, agogic, dynamic, and articulation markings – constitute an important means of realizing the composer's artistic conception. Stylistically, the work is identified as a complex synthesis of late-Romantic and neo-Romantic tendencies, manifested in cantabile writing and confessional expressiveness; Impressionistic features, reflected in coloristic effects and scherzando contrasts; and Expressionistic elements, evident in dynamic outbursts and heightened chromaticism.

The study of the *Elegiac Impromptu* broadens our understanding of Leszek Mazepa's compositional output and helps to define more fully this dimension of his creative activity within the context of the musical culture of Lviv and Galicia in the mid-twentieth century.

Keywords: Leszek Mazepa, *Elegiac Impromptu* for violin, cello and piano, compositional oeuvre, Galician musical culture, Lviv compositional tradition, chamber instrumental music, genre synthesis, musical dramaturgy, performance considerations.

Стаття надійшла до редколегії 17.08.2026 р.
Прийнята до друку 21.10.2026 р.
Опублікована 26.11.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 29. С. 43–53
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 29. P. 43–53

УДК 78:1(091)
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.29.2026.43-53

РЕЦЕПЦІЯ АНТИЧНОЇ ТА СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ ДУМКИ В ПЕРЕКЛАДАХ ПАВЛА СОДОМОРИ: НА МЕЖІ МУЗИКОЛОГІЇ ТА ФІЛОСОФІЇ

Наталія СИРОТИНСЬКА

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

Досліджено перекладацьку діяльність Павла Содомори в контексті сучасної рецепції античної та середньовічної філософсько-естетичної думки в Україні. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю відновлення міждисциплінарного характеру музикології та її повернення до ширшого гуманітарного контексту, в якому вона історично розвивалася у взаємодії з філософією, філологією, історією та іншими університетськими дисциплінами. Осмислено особливості рецепції античної та середньовічної філософсько-естетичної думки в перекладацькій спадщині Павла Содомори і зосереджено увагу на музично-теоретичних і світоглядних концепціях, які формують міждисциплінарний простір взаємодії музикології та філософії. Методологічною основою дослідження є міждисциплінарний підхід, що передбачає поєднання музикознавчого, філософського, історико-культурного та термінологічного аспектів аналізу. Акцентовано увагу на термінологічному аспекті перекладацької діяльності Павла Содомори. Наголошено, що термін є концентрованим носієм конкретного способу мислення, оскільки фіксує сутність явища та закріплює його в понятійній системі культури. Ця проблема набуває особливої ваги в музикознавстві, де невербальна природа музики зумовлює необхідність її концептуалізації через систему понять і термінів. Термінологічна точність трактується як важливий інструмент наукового опису музичних явищ й водночас є засобом реконструкції історичних способів їх осмислення. Отже, дослідження термінологічної системи середньовічної філософії виявляє концептуальні передумови для формування низки категорій, які використовують для осмислення музичного мистецтва. Звернено увагу на український контекст рецепції античної та середньовічної філософської думки у кандидатській та докторській дисертаціях Павла Содомори в період діяльності Києво-Могилянської академії. Виявлено, що ця інтелектуальна традиція безпосередньо перетиналася з музичною культурою, формуючи єдиний культурний простір. Такі акценти сприяють розширенню методологічного поля українського музикознавства і спрямовують його до міждисциплінарної моделі гуманітарного знання.

Ключові слова: Павло Содомора, музикологія, філософія, антична і середньовічна думка, переклад, термінологія, музична культура.

© Сиротинська Наталія, 2026

Постановка проблеми. Вилучення традиційно університетської дисципліни "музикології" з космосу наук було наслідком радянської реформи вищої освіти та ідеологічного тиску комуністичного режиму. Це перебило живий зв'язок із філософією, філологією, історією та іншими гуманітарними дисциплінами, хоча в європейській традиції наука про музику впродовж століть розвивалася в лоні класичних університетів як частина філософських чи гуманітарних факультетів. Подібний досвід маємо на прикладі заснування кафедри музикології професором Адольфом Хибінським при філософському факультеті Львівського національного університету у 1912 р. [6]. Як йдеться в інавгураційній лекції А. Хибінського: "Для того, щоб історія музики могла виконувати поставлені перед нею завдання, вона мусить залучити до співпраці немало допоміжних наук, які власне входять до складу університетських викладів" [3, с. 56]. У зазначеному контексті вивчення філософії й дотепер залишається важливим орієнтиром для студентів, оскільки не лише сприяє формуванню цілісного світоглядного бачення, а й увиразнює закономірності музичного мислення та розширює способи осмислення музикологічної проблематики.

Зокрема, важливо вивчати праці українських перекладачів, які формують сучасний український простір рецепції античності. Особливе місце серед них посідає династія Содомор – Андрія Содомори та його сина Павла. І коли про творчий доробок батька написано чимало, то інтелектуальна праця сина наразі ще не отримала достатнього висвітлення, попри її вагомий внесок у розбудову сучасної рецепції античної, а також середньовічної думки. У пропонованій статті наголошуємо на тих смислових акцентах, що визначають своєрідність інтелектуальної праці Павла Содомори та їхню значущість для музикологічних досліджень.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Важливими для визначення історико-музикологічного тла дослідження є праці У. Граб [3] та В. Качмара [6], які дають змогу осмислити розвиток музикології в системі університетського гуманітарного знання, а також залучення праць Л. Корній [7], О. Пилип'юка [8], Н. Сиротинської [11, 12], присвячених українській бароковій культурі та взаємодії музичної, філософської, богословської та поетичної складових цього періоду. Особливе місце в бібліографії посідають перекладацькі праці Павла Содомори [1, 4, 5, 9, 10], зокрема його кандидатська [14] та докторська [13] дисертації, які розкривають проблеми термінології, рецепції філософських понять, перекладу та відтворення культурно-історичного змісту античних текстів. Музикознавчий аспект дослідження спирається на праці Ендрю Баркер [16], Лідія Ґоер [17], присвячених історії музичної естетики античності та Середньовіччя, а також Йоганнеса Тінкторіса [18], які дають змогу простежити формування уявлень про музику та становлення її понятійного апарату. Сучасний антропологічний вимір проблематики доповнює праця М. Спітцера [15], в якій музику розглянуто як фундаментальний феномен людського буття, що близьке філософській проблематиці.

Мета дослідження – осмислити особливості рецепції античної та середньовічної філософсько-естетичної думки в перекладацькій спадщині

Павла Содомори, зосередивши увагу на музично-теоретичних і світоглядних концепціях, що формують міждисциплінарний простір взаємодії музикології та філософії.

Виклад основного матеріялу. Серед перекладацького доробку Павла Содомори[1] вперше нашу увагу привернула праця Платона/Πλάτων (близько 427–347 рр. до н. е.) "Менон, Кратил" в поєднанні з коментарем відомого давньогрецького філософа-неоплатоніка Прокла Діадоха/Πρόκλος ὁ Διάδοχος (412–485) до діалогу Платона "Кратил" [9]. Це поглибило розуміння одного з найцікавіших творів Платона, присвяченого природі мови, імен та їхнього зв'язку з реальністю. Водночас фундаментальні коментарі Прокла дають змогу простежити процес сприйняття та інтерпретації платонівської філософії крізь його власну метафізичну систему під час формування християнства. Прокл вважається одним з найвизначніших представників пізнього неоплатонізму, чиї ідеї вплинули на розвиток середньовічної та ренесансної філософії, тож його прочитання "Кратила" дає змогу простежити зміщення акцентів в етимологічному та інтерпретаційному прочитанні слів із поясненням прихованих смислів.

Книга вийшла у світ 2023 р. в перекладі Павла Содомори і, власне, цей вибір має особисті зацікавлення і логічні зв'язки між його працями в різні часові періоди. Загалом тему кандидатської дисертації П. Содомори "Побутові реалії Гомерової «Одіссеї»" у перекладі на матеріалі українських перекладів поеми" (2004) присвячено проблематиці відтворення етномовного компонента побутових реалій Гомерової "Одіссеї" українською мовою [14]. Задля цього порівняно її різночасові україномовні версії, досліджено побутові реалії античного світу, відтворено специфічну лексику давньогрецького епосу. Натомість платонівський діалог "Кратил" постає вищим "термінологічним щаблем", оскільки стосується вже не побутового середовища, а відображення сутності речей та їх назв, що підтверджує платонівську тезу відповідності мислення самій реальності. Утім, і дослідження побутових реалій гомерівського епосу, і платонівські діалоги торкаються головної теми античної філософії – чи може мова адекватно відображати буття, а відтак і проблематики вищого порядку – співвідношення мислення і сущого, істини та її вираження. В цьому контексті особливої значимості набуває термінологія, оскільки ми оперуємо поняттями, які закріплено в словах.

Особливого значення термінологічний апарат набуває також і в музикознавстві, оскільки музика за своєю природою є часовим і невербальним мистецтвом. Фіксація звукових явищ у конкретних термінах формує понятійну визначеність і точний інструментарій для опису музикознавчих досліджень. Незалежно від царини використання, терміни постають концентрованими носіями змісту, які максимально точно розкривають сутність явищ. І, мабуть, невипадково у своїй уже докторській праці Павло Содомора знову звертається до термінології, але на цей раз латинського світу: "Система термінів Томи з Аквіну та її рецепція в українському філософському контексті (на матеріалі

[1] Павло Содомора – доктор філософських наук, професор, завідувач кафедрою латинської та іноземних мов Львівського національного медичного університету імені Данила Галицького.

«Суми теології» та «Суми проти поган»)" (2016) [13]. Філософсько-богословську термінологію Томи Аквінського/Thomas Aquinas (1225–1274) розглянуто в контексті сприйняття, перекладів та інтерпретації в українському інтелектуальному середовищі, що є важливим для створення точної термінологічної бази у вивченні середньовічної схоластики. В цьому контексті важливо відмітити виведені Томою Аквінським естетичні категорії: Integritas/цілісність, Proportio/пропорційність і Claritas/ясність зображено в його "Summa Theologiae". Надалі вони стали базовими категоріями для музичної естетики та теорії композиції, поступово увійшовши й до українського музикознавчого дискурсу.

У перекладі в 2024 р. Павлом Содоморою праці Епікура/Επίκουρος (341–270 до н. е.) "Листи. Основні думки. Фрагменти" [5] знову переконуємося у значимості термінологічної точності: "Бо навіть для того, хто досконалий, найважливіше з-поміж усього, а це стається, якщо усе зводиться до простих елементів і термінів. Адже ніхто не може охопити всю систему в її безперервності, якщо не охоплюватиме її в окремих частинах завдяки вичерпним термінам" [5, с. 22].

У листі до свого учня Геродота/Ἡρόδοτος (між 490 і 480 – близько 425 до н. е.) Епікур повчає: "Насамперед, Геродоте, потрібно чітко зрозуміти – схопити! – що саме позначають слова (φθόγγος), щоб ми могли звертатися до них у наших роздумах та пошуках і ніщо для нас не залишилося невизначеним" [5, с. 23].

Варто зазначити, що зацікавлення Павла Содомори термінологією як засобом відображення способу мислення певної культури й епохи певним чином проявилося у схильності до публікування біографічних класифікацій. Термін у цьому випадку постає не лише мовленнєвою одиницею, а й інструментом пізнання, що фіксує специфіку світогляду та інтелектуальних структур минулого. Відтак увага до термінології закономірно переходить у прагнення до ширшого впорядкування культурних явищ, зокрема через систематизацію постатей в процесі осмислення особистих характеристик, життєвого досвіду та історичного контексту. Відтак Павло Содомора переклав відому працю Джованні Боккаччо/Giovanni Boccaccio (1313–1375) "De claris mulieribus"/"Про славних жінок", яка охоплює 106 біографій видатних жінок від прадавньої Єви до королеви Іоанни Неаполітанської [4]. Це був перший твір європейської літератури, що вмістив системну збірку життєписів як міфологічних, так і історичних постатей, які в різний спосіб проявилися на тлі історико-культурного розвитку людства.

Праця Дж. Бокаччо була опублікована в 2014 р., а 2023 р. Павло Содомора повернувся до біографістики, переклавши відому працю Гая Светонія Транквілла/Gaius Suetonius Tranquillus (близько 75–160) "De vita Caesarum"/"Життєписи цезарів" [1], що є важливим джерелом для розуміння політичної культури та суспільного життя Римської імперії.

Обидві праці не ідеалізують своїх персонажів, проте саме в цьому середовищі недосконалих людей виокремлюються особи, які не лише відображають свій час, а й формують термінологію, тобто визначають спосіб мислення і мовні категорії своєї культури. Подібно думає Прокл у коментарі до

“Кратила”: “…окремі душі, – або під натхненням богів, або відповідно до [власного] знання, – оскільки [вони] чи уподібнюють власне розуміння до божого світла, від чого стають досконалішими, чи довірили створення імен спроможності мови. У такий спосіб митці, як-от геометри, лікарі й ритори, надають імена відповідно до предмета…” [9, с. 155].

Керуючись контекстом процесів формування термінологічних визначень, важливо відмітити, що Павло Содомора не оминає також і українських реалій. У вже згаданому докторському дослідженні він зауважує, що саме час функціонування Києво-Могилянської академії збігається з початком процесу формування української філософської термінології. Під впливом нових тенденцій європейської філософії визначні діячі Академії, зокрема Стефан Яворський, Теофан Прокопович, Григорій Кониський та інші професори, готуючи курси філософії та теології, здебільшого дотримувалися аристотелівської традиції та теологічної філософії Томи з Аквіну [13, с. 18]. На думку Дмитра Чижевського, схоластика, яка існувала в Києво-Могилянській академії, вже не була власне середньовічною схоластикою – це вже була типова схоластика XVII ст., барокова, яка синтезувала християнство і Античність [13, с. 6]. У цьому контексті варто зазначити, що випускники академії також формували основу професійного музичного мистецтва Східної Європи, а музика супроводжувала навчання, диспути, шкільні драми та театральні вистави, осердям яких було поєднання античної і християнської образності [7].

У цьому контексті варто ще раз зазначити вагомість поєднання в одній збірці “Менон, Кратил” праці Платона і коментарів Прокла. Це дає змогу спостерігати за формуванням своєрідного “діалогу крізь століття”, в якому інтерпретуються та переосмислюються певні платонівські концепти. Зокрема, з позиції християнського символізму простежується спільний простір античного раціоналізму і богословського одкровення. Таким чином, у платонівському “Кратилі” тлумачення імені Афіни з посиланням на Гомера пов’язується з її розумом/ум (νούς) та розсудливістю/розсуд (διάνοια), а також обізнаністю щодо божественних намірів. У цьому випадку етимологія слугує окресленню сутнісних рис божества, що відображала грецьке розуміння мудрості як поєднання інтелекту, раціонального мислення й причетності до вищого порядку [9, с. 79]. Натомість Прокл вирізняє Афіну передусім як повелительку різних мистецтв, зокрема ткацтва, що символізувало вміння пов’язувати породжене з вічним, смертне з безсмертним, тілесне з нетілесним, чуттєве з розумовим. Подібно до цього, в одному з івритських ритуалів йшлося про імітацію священнодіючим жерцем рухів ткача, немов переплітання видимого з невидимим.

Прокл пише, що “ткацтво потрібно розглядати насамперед як цілісне на рівні природи речей, а також інших мистецтв. Тож [ткацький] човник матиме аналоги на кожному рівні… Він є образом спроможності богів розподіляти загальне й часткове, адже накладає відображення (ἀποτυπόω) дії тієї спроможності на [ткацьку] основу і несе ознаки порядку божого розподілу… Адже човник так співвідноситься із ткацтвом як розподіл із створенням ідей” [9, с. 146]. Водночас Прокл відмічає три види існування ідей:

розумове (νοερὸς), пізнавальне (επιστημονικός) і мисленнєве (δοξαστικός). Усі чуттєві [речі] виникають із наслідування розумових [ідей], імена – пізнавальних [ідей], а човники – мисленнєвих [ідей] [9, с. 147].

Ймовірно, такий глибокий символізм ткацької майстерності з виокремленням функціональності човника зумовив запозичення цього образу як важливого аргументу в момент проголошення св. Діви Марії Богородицею (Theotokos, Deipare). Це доктринальне питання було остаточно розв'язане на Ефеському соборі (431), основою якого стала промова єпископа Прокла на тему вочеловічення Христа від св. Діви Марії: "Нас зібрала тут св. Богородиця Діва Марія, чистий скарб дівства, мисленний рай другого Адама, місце, де звершилося поєднання природ… дивний *ткацький* [тут і далі – підкреслення автора] станок божественного домоустрою, на якому невимовно *зіткався* хітон поєднання, *ткачем* якого був Дух Святий, художницею – сила звисока осінивша, для якого хвилею було давнє шкіряне перепоясання Адама, основою була чиста плоть Діви, а *човником* – невимірна благодать носившого, – художник, слово, ввійшовши через слух" [12, с. 115].

Цікаво, що у коментарях Прокла також згадано про подібне сходження божественного слова, оскільки "повітря податливіше, ніж віск, сприймає відбитки божих помислів, які сходять від богів зовсім без руху та сягають нас через звук, голос і модуляцію... Боги не промовляють, а використовують повітряні образи як інструмент і наповнюють наш слух належним знанням" [9, с. 157].



Середньовічна мініатюра початку XIII ст.

Відтворення божих помислів у звуці та голосі проявлено в християнському обряді, базованому на співаному виконанні літургійних текстів. Цікаво, що етимологічне трактування літургійних пісень – гимнів – також пов'язувалося з ткацтвом. У контексті поняття "ткати" (ὑφαίνω) гимн також сприймався як ткацький процес, як "зіткана" пісня, як поєднання слів у мовленнєвій "тканині", що також переносить філософсько-богословський дискурс в музикознавчу площину.

Варто ще раз звернути увагу на те, що Прокл відмічає значущість повітря (αέρας), яке Боги оформлюють за власною волею, використовують його як інструмент і наповнюють слух людини належним знанням [9, с. 157]. А сама людина – ἄνθρωπος, – етимологічно є тим, хто дивиться вгору і, як пише Платон, здобуває чистий розум [9, с. 71].

Концепцію повітря в нього пов'язано з дієсловами на кшталт "піднімати" (αἴρειν), з ідеєю руху і змін. Натомість у коментарях Прокла повітря через свою плинність і всюдисущість набуває статусу метафізичного посередника в ієрархії буття. Воно сприймається як образ невидимого руху, завдяки якому вищі принципи буття передаються вниз до чуттєвого світу (див. рисунок).

Найширше коло мініатюри містить зображення дев'яти Муз. Наступне, друге коло звужується до зображення трьох постатей – Орфея та Аріона з музичними інструментами, а також Піфагора із спеціальним однострунним музичним пристроєм – "каноном"[2] і вагами в іншій руці. Імовірно, йдеться про кардинально протилежні естетичні якості Орфея та Аріона, тобто аполлонічну інтелектуально-виважену та емоційно-пристрасну діонісійську, що сукупно врівноважувалися завдяки Піфагору з символічними вагами [11, 95].

Центральним образом ілюстрації постає бог повітря Аер (Αέρας), розпростертий і відкритий до безмежного простору завдяки чотирьом вітрам, спрямованим в різні сторони. Цей образ подібний символічному відображенню Всесвіту у стихирі Воздвиження: Четвероконечныи миръ днесь освящается/Ὁ τετραπέρατος κόσμος σήμερον ἁγιάζεται.

Водночас варто зазначити ототожнення повітря з людською душею в трактаті Арістотеля/Ἀριστοτέλης (384–322 до н. е.) "Про душу". Філософ згадує Діогена (Διογένης, близько 412–323) – Діоген Аполлоніи вважав, що началом істот є повітря, і ототожнював його з душею/Ο Διογένης ο Απολλωνιάτης θεώρησε πως η αρχή των όντων είναι ο αέρας και κατ' επέκταση τον ταύτισε και με την ψυχή – та Анаксімена (Ἀναξιμένης, 585–525 до н. е.), якии також вважав повітря початком, тобто душею/Τον αέρα ως αρχή θεώρησε και ο Αναξιμένης οὗον ἡ ψυχή [11, с. 158].

Відтак розпростерту й окрилену на середньовічній ілюстрації постать Аера можна прочитувати в контексті символічної космології Прокла у коментарях до "Кратила": "окрилюється душа лише філософа, бо його пам'ять завжди в міру сил звернена на те, в чому сам Бог виявляє свою божественність" [9, с. 163]. А водночас "розум деміурга міркує і, роздумуючи, створює Всесвіт" [9, с. 174]. В цьому контексті варто згадати фрагмент стихири на Різдво Богородиці: Утвердивии мудростію небеса, небо одушевленно человѣколюбіем устроі/ὁ στερεώσας ἐν σοφιᾳ τοὺς οὐρανούς οὐρανὸν ἔμψυχον, ἐν φιλανθρωπίᾳ κατεσκεύασεν. В такий спосіб образ "неба одушевленного" переносить космологічний аргумент із площини абстрактної метафізики у площину живого богословського досвіду. Тож Всесвіт постає як творіння, пронизане сенсом і спрямоване до людини, простором для її зустрічі з Богом, що частково відповідає на питання "Для чого існує світ?" І це – головне питання для філософа, якому, на думку Прокла, зовсім не личить міркувати про окремі речі, а потрібно піднятися до споглядання цілого й універсального [11, с. 135]. На цьому шляху пошук відповіді на питання "Для чого існує світ?" є кінцевим горизонтом філософського пізнання, де сходяться космологічні, етичні й метафізичні роздуми. Тож невипадково, що у 2024 р. Павло Содомора

[2] Канон (κανών) – одноструннии щипковий інструмент, який використовували піфагорійці для експериментів зі звуком.

переклав книгу Джима Голта з тотожною назвою – “Чому існує світ?” з уточненням жанру як екзистенційного детектива [2].

У книзі не сформульовано єдину відповідь сучасних філософів та науковців, натомість досліджено різні підходи до цього питання, що межує з претензією на пізнання істини. Цей шлях у нашому конечному світі є безконечним, проте він може принести багато користі та задоволення, коли супроводжується читанням книг та роздумуванням над розумінням світу, міжсвіття (μεσοκοσμος – термін Епікура) і місця в ньому людини. Про це йдеться у ще одній, перекладеній Павлом Содоморою 2024 р. книзі “Філобіблон/Philobiblon або «Любов до книг»” [10].

Це есеїстичний трактат англійського мислителя і єпископа Річарда де Барі/Richard de Bury (1287–1345), написаний у XIV ст. Це – один із перших трактатів про любов до книги, що вплинув на розвиток бібліотек і європейської книжної культури. Автор трактує книгу як найцінніший скарб людства, що зберігає мудрість минулих поколінь і дає змогу долучитися до досвіду великих мислителів – “адже не подібний до смертних чоловік, який живе посеред безсмертних благословень” (Епікур) [5, с. 58].

Висновки. Певною мірою “книга” і “музика” синхронізуються у своєрідному конструюванні сенсів – або через знаки і символи людського мислення, або із часового потоку звуків. Важливо, що відомий британський музикознавець Майкл Спітцер у книзі “Людина музична. Історія життя на землі” прочитує історію людства як історію музичного мислення, як фундаментальну онтологічну умову людського буття. В цьому контексті музикологічний дискурс суттєво подібний до філософських пошуків в царині живого простору античної та середньовічної думки. А кожен переклад Павла Содомори занурює нас у безмежний космос сучасних інтелектуальних горизонтів, де класичні тексти живуть надалі й функціонують як джерело нових смислів.

Список використаної літератури та джерел

1. Гай Светоній Транквілл. Життєписи цезарів / пер. Павло Содомора. Львів : Апріорі, 2023. 360 с.

2. Голт Джим. Чому існує світ? Екзистенційний детектив / пер. Павло Содомора. Львів : Контур, 2024. 382 с.

3. Граб У. Музикологія як університетська дисципліна: Львівська музикологічна школа А. Хибінського (1939–1941). Львів : Вид-во Українського католицького університету, 2009. 178 с.

4. Джованні Бокаччо. Про славних жінок / пер. Павло Содомора. Харків : Фоліо, 2014. 320 с.

5. Епікур. Листи. Основні думки. Фрагменти / пер. Павло Содомора. Львів : Апріорі, 2024. 104 с.

6. Качмар В. С. Львівський університет у 1784–1918 роках: організаційні, освітньо-наукові та національні трансформації. Львів, 2021. 531 с.

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

8. Пилип’юк О. Поетологічні парадигми: Схід–Захід. Київ, 2012. 336 с.

9. Платон. Менон, Кратил. Прокл Діадох. Коментар до діалогу Платона “Кратил” / пер. Павло Содомора. Київ : Новий Акрополь, 2023. 240 с.

10. Ричард де Барі. Філобіблон. Трактат Ричарда де Барі про любов до книг / пер. Павло Содомора. Львів : Апріорі, 2024. 128 с.

11. Сиротинська Н. Intellectual context of medieval monody. Інтелектуальний контекст середньовічної монодії. Львів : Галицька видавнича спілка, 2023, 176 с.

12. Сиротинська Н. Перло многоцінне: музично-поетичний світ богородичної гимнографії. Львів, 2014. 334 с.

13. Содомора П. Система термінів Томи з Аквіну та її рецепція в українському філософському контексті (на матеріалі "Суми теології" та "Суми проти поган": дис…д-ра філос. наук. ЛНУ ім. Івана Франка. Львів, 2016. 410 с.

14. Содомора П. Побутові реалії Гомерової "Одіссеї" у перекладі (на матеріалі українських перекладів поеми) : дис… канд. філол. наук. КНУ ім. Т. Шевченка. Київ, 2004. 190 с.

15. Спітцер М. Людина музична. Історія життя на Землі. Київ, 2024. 760 с.

16. Barker Andrew. Greek Musical Writings, I: The Musician and his Art. Cambridge University Press, 19 лип. 1984 s. 328 p.

17. Goehr Lydia. The Idea of Music: An Introduction to Musical Aesthetics in Antiquity and the Middle Ages by Herbert M. Schueller. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 47. Iss. 2. Spring 1989. S.188–190.

18. Tinctoris J. Terminorum musicae diffinitorium. 1495.

References

1. Hai Svetonii Trankvill. (2023). Zhyttiepysy tsezariv [Biographies of the Caesars] / translation by Pavel Sodomora. Lviv : Apriori [in Ukrainian].

2. Holt, Dzhym (2024). Chomu isnuie svit? Ekzystentsiinyi detektyv [Why does the world exist? Existential detective] / translation by Pavel Sodomora. Lviv : Kontur [in Ukrainian].

3. Hrab, U. (2009). Muzykolohiia yak universytetska dystsyplina: Lvivska muzykolohichna shkola A. Khybinskoho (1939–1941) [Musicology as a university discipline: A. Khybinsky's Lviv Musicological School (1939–1941)]. Lviv : Vyd-vo Ukrainskoho katolytskoho universytetu [in Ukrainian].

4. Dzhovanni, Bokachcho. (2014). Pro slavnykh zhinok [About glorious women] / translation by Pavel Sodomora. Kharkiv : Folio [in Ukrainian].

5. Epikur. (2024). Lysty. Osnovni dumky. Frahmenty [Main ideas. Fragments] / translation by Pavel Sodomora. Lviv : Apriori [in Ukrainian].

6. Kachmar, V. (2021). Lvivskyi universytet u 1784–1918 rokakh: orhanizatsiini, osvitno-naukovi ta natsionalni transformatsii [Lviv University in 1784–1918: organizational, educational, scientific, and national transformations]. Lviv [in Ukrainian].

7. Kornii, L. (2024). Ukrainska shkilna drama epokhy Baroko: spetsyfika i dramaturhichna rol muzychnoho komponenta [Ukrainian school drama of the Baroque era: specifics and dramaturgical role of the musical component] : monograph. Lviv [in Ukrainian].

8. Pylypiuk, O. (2012). Poetolohichni paradyhmy: Skhid-Zakhid [Poetological paradigms: East-West]. Kyiv [in Ukrainian].

9. Platon. Menon, Kratyl. (2023). Prokl Diadokh. Komentar do dialohu Platona "Kratyl" [Meno, Cratylus. Proclus Diadochi. Commentary on Plato's dialogue "Cratylus"] / translation by Pavel Sodomora. Kyiv : Novyi Akropol [in Ukrainian].

10. Rychard de Bari. (2024). Filobiblon. Traktat Rycharda de Bari pro liubov do knyh [Philobiblon. A treatise by Richard de Bari on the love of books] / translation by Pavel Sodomora. Lviv : Apriori, 2024 [in Ukrainian].

11. Syrotynska, N. (2023). Intellectual context of medieval monody. Lviv : Halytska vydavnycha spilka [in Ukrainian; in English].

12. Syrotynska, N. (2014). Perlo mnohotsinne: muzychno-poetychnyў svit bohorodychnoї hymnohrafiї [The Pearl of Great Price: The Musical and Poetic World of Theotokos Hymnography]. Lviv [in Ukrainian].

13. Sodomora, P. (2016). Cystema terminiv Tomy z Akvinu ta yii retseptsiia v ukrainskomu filosofskomu konteksti (na materiali "Sumy teolohii" ta "Sumy proty pohan") [The system of terms of Thomas Aquinas and its reception in the Ukrainian philosophical context (based on the material of "Summas of Theology" and "Summas Against the Gentiles")] : diss. of Doctor of Philology, Ivan Franko National University of Lviv. Lviv [in Ukrainian].

14. Sodomora, P. (2004). "Daily realities of Homer's "Odyssey" in translation (based on Ukrainian translations of the poem)" : diss. cand. of Philological Sciences. KNU im. T. Shevchenka. Kyiv [in Ukrainian].

15. Spittser, M. (2024). Liudyna muzychna. Istoriia zhyttia na Zemli [Musical Man. The History of Life on Earth]. Kyiv : Tempora [in Ukrainian].

16. Barker, A. (1984). Greek Musical Writings, I: The Musician and his Art. Cambridge University Press [in English].

17. Goehr, L. (1989). The Idea of Music: An Introduction to Musical Aesthetics in Antiquity and the Middle Ages by Herbert M. Schueller. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 47, 188–190 [in English].

18. Tinctoris, J. (1495). Terminorum musicae diffinitorium [in English].

THE RECEPTION OF ANCIENT AND MEDIEVAL THOUGHT IN PAVLO SODOMORA'S TRANSLATIONS: AT THE INTERSECTION OF MUSICOLOGY AND PHILOSOPHY

Nataliia SYROTYNSKA

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

This article examines Pavlo Sodomora's work as a translator in the context of the contemporary reception of ancient and medieval philosophical and aesthetic thought in Ukraine. The relevance of this study stems from the need to restore the interdisciplinary nature of musicology and return it to the broader humanities context in which it historically developed through interaction with philosophy, philology, history, and other university disciplines. This study examines the characteristics of the reception of ancient and medieval philosophical and aesthetic thought in Pavlo Sodomora's legacy of translations, focusing on music-theoretical and worldview concepts that shape the interdisciplinary space of interaction between musicology and philosophy.

The methodological foundation of this study is an interdisciplinary approach that combines musicological, philosophical, historical-cultural, and terminological aspects of analysis. The focus is on the terminological aspect of Pavlo Sodomora's translation work. It is emphasized that a term is a concentrated vehicle for a particular way of thinking, as it captures the essence of a phenomenon and anchors it within a culture's conceptual system. This issue takes on particular significance in musicology, where the nonverbal nature of music necessitates its conceptualization through a system of concepts and terms.

Terminological precision is viewed as an important tool for the scholarly description of musical phenomena and, at the same time, a means of reconstructing historical ways of interpreting them. Thus, a study of the terminological system of medieval philosophy reveals the conceptual foundations for the formation of a number of categories used to interpret musical art. Attention is drawn to the Ukrainian context of the reception of ancient and medieval philosophical thought in Pavlo Sodomora's master's and doctoral theses during the period of the Kyiv-Mohyla Academy. It is emphasized that this intellectual tradition directly intersects with musical culture, forming a unified cultural space. Such emphases contribute to the expansion of the methodological scope of Ukrainian musicology and direct it toward an interdisciplinary mode of humanities knowledge.

For the first time, Pavlo Sodomora's translations are examined not merely as philological or philosophical material, but as a source for reconstructing the intellectual environment in which conceptions of the word, sound, voice, music, the cosmos, humanity, and their interrelation took shape. In this context, the concept of Michael Spitzer is highlighted, he interprets the history of humanity as the history of musical thought and links music to the fundamental conditions of human existence. Pavlo Sodomora's translations are interpreted as a unique intellectual space in which ancient, medieval, and modern texts continue to function as a source of new meanings, where musicology gains the opportunity to return to a broader philosophical and humanities context.

Keywords: Pavlo Sodomora, musicology, philosophy, ancient and medieval thought, translation, terminology, musical culture.

Стаття надійшла до редколегії 17.08.2026 р.
Прийнята до друку 21.10.2026 р.
Опублікована 26.11.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 29. С. 54–62
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 29. P. 54–62

УДК 784.4(=161.2):091(430)"1915/1919"
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.29.2026.54-62

"THE MIGHTY DNIPRO ROARS AND BELLOWS". A JOURNEY THROUGHOUT THE CENTURIES OF UKRAINIANS' RESISTANCE: ON THE SONG PERFORMANCE FROM THE RECORDINGS OF UKRAINIANS BY THE ROYAL PRUSSIAN PHONOGRAPHIC COMMISSION (1915–1919)

Olha KOLOMYYETS

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5973-3968
Ivan Franko National University of Lviv,
Musicology Department,
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008
email: okolom@gmail.com

The article, which is based on the archival materials, discovered by the author in two Berlin archives, namely Berliner Phonogramm-Archiv and Lautarchiv der Humboldt-Universität zu Berlin dedicated to a composition "Reve Ta Stohne Dnipr Shyrokyj" ("The Mighty Dnipro Roars and Bellows") by T. Shevchenko and D. Kryzhanivskyj that has supported Ukrainians throughout the centuries, and has itself undergone significant transformations in the sense of their meanings and musical implementations. For the first time in Ukrainian musicology, two historical audio recordings made by the members of the Royal Prussian Phonographic Commission (1915–1919) in two WWI Prisoner-Of-War camps in Germany from Ukrainians, are being presented and analyzed in this article.

On the basis of the abovementioned recordings the article aims to reflect on the question of the cultural memory and the continuity of the composition through the centuries of Ukrainians' resistance. It raises the question of what makes people not to forget this composition (especially keeping in mind how quickly many modern compositions appear and disappear) and moreover – to return to it in the most tremendous time for the nation throughout the generations? The second question is what is the potential of this song that has people transform it into the symbol of unbreakable will and strength, into an embodiment of history, perseverance and resistance?

The article also deals with the modern interpretations of the song from the perspective of the power and ability of music to inscribe a nation into a particular historical moment thus making it part of a global history. It raises the questions about the potential of music to narrate a nation and to become a source of true historical information. The article pays special attention to the characteristic elements of the composition endured through the generations as well as to what transformations have happened during the long period of the song's performing in and beyond Ukraine.

Keywords: "Reve ta Stohne Dnipr Shyrokyj", Royal Prussian Phonographic Commission, POW camps in Germany, Taras Shevchenko, Ukrainian nation and resistance, Ukrainian music, archival materials.

© Kolomyyets Olha, 2026

Problem Statement. In her interview in the very beginning of the current war of russia against Ukraine Maria Sonevytsky – an American ethnomusicologist of Ukrainian origin from Bard College – was asked by the journalist Sonia Gaind-Krishnan why should we be thinking about music right now in the face of these awful atrocities that are going on? To this question Maria said that: "The most important reason is because the lie upon which this full-scale invasion is based is the idea that Ukraine doesn't have a history or a culture of its own, a lie that can be traced to the 18th century and maybe earlier" [6, p. 11]. Maria's answer was consonant with many other Ukrainians and Ukrainian musicians who on the stages, at homes, in undergrounds, subways or between battles on the frontlines continued and still continue to sing songs tested by centuries-long tradition.

As it is known, the current war against Ukraine is a consequence of a long history that goes back hundreds of years. Its main aim is the desire of the Muscovy and its successors – the Russian empire, the Soviet Union and the Russian Federation that for many centuries have constantly invaded Ukrainian lands, repressed and killed Ukrainian people to prevent with all possible methods, the establishment and development of the independent Ukrainian state.

It is also the reason *why* the songs that are currently the most popular and powerful in Ukraine and abroad were written in much earlier periods of Ukrainian history and are being revitalized today with the same sense but with the new power. Time is passing, performers are changing, but the topic of constant danger and aggression from the eastern neighbor of Ukraine stays with the people of different regions of Ukraine throughout the many centuries of its history and is reflected in the rich musical repertoire of Ukrainian nation. As an example of such serves one of the most significant songs for Ukrainian nation during many years of its resistance, one of Ukrainians' unofficial anthems – *"Reve ta Stohne Dnipr Shyrokyi"* ("The Mighty Dnipro Roars and Bellows"), which was led to music by D. Kryzhanivskyi to the intro of one of the early poems written by the champion of Ukrainian nation, a poet, philosopher and artist Taras Shevchenko. The texts of this song sanctified by tradition had and still has a deeply dramatic, disturbing, but also in a way a consoling effect as Ukrainians sense the experience of the centuries solidified in it.

Analysis of Recent Research and Publications. Reflecting on the continuity of the chosen composition, one can find many argumentative conclusions of Phil Bohlman in his text "The Nation in Songs" towards the idea of power and ability of music to inscribe a nation into a particular historical moment and its potential to narrate the nation [5, p. 249]. Thus, discussing the musical genres that have this ability the author argues that there are such genres of national music that "preceded the nation as 'narrative', for they told stories about the past. Those stories, often passed orally from singer to singer and from community to community, were also part of a much larger historical complex, within which the threads of nascent national identity were woven together to form the whole that unified people in the early stages of nationhood" [5, p. 253].

Since the song discussed 'lived through' many revolutions and wars since its origin at the end of the 19th century in the history of Ukrainian nation (including the current war), it is worth to refer to the research by Svanibor Pettan "Music, Politics, and War in Croatia in the 1990s", who reflects on the various aspects and paradigms

of the music in the turbulent stages of a nation, namely, mentions that "music serves a variety of functions in the political and war contexts…". Among them Pettan distinguishes function of encouragement – of those fighting on the front lines and other civilians [17, p. 13].

The paradigms of the origin and long-term continuity of a few significant for the Ukrainian nation song compositions discusses in his one of the most recent monographs published in the second year of the war (2023), under the title "From the Musical History of [Ukrainian] Liberation Songs (1654–1923)" Ukrainian ethnomusicologist Bohdan Lukaniuk [13]. In this symbolic for Ukraine work the author explores older and newer compositions, both in terms of them appearing during the last three centuries (1654–1923) and their musical and lyrical styles. He talks about the origin, evolution and phenomena of the popularity of the compositions discussed, which make a solid basis for the exploring the song about the turbulent river of Ukraine "The Mighty Dnipro Roars and Bellows", which survived the two world wars, Holodomor of Ukrainian people in 1930s, occupations of the lands where it originated from, and now it accompanies the Ukrainian people in another fight against evil.

Purpose of the Study. On the basis of two historical recordings of the song obtained by the author of the article in the Berliner Phonogramm-Archiv and Lautarchiv der Humboldt-Universität zu Berlin [1; 4] as well as one of the most known and most recent modern interpretations of the song (2022) by Ukrainian singer and folklorist Maria Kvitka [12], article aims: first, to explore what makes people not to forget this composition (especially keeping in mind how quickly many modern compositions appear and disappear) and moreover – to return to it in the most tremendous time for the nation throughout the generations? Connected to that, second: to study what is the potential of this song that has people transform it into the symbols of unbreakable will and strength, in other words – under what circumstances comes the spike, if using biological terms, where is the slightest line, limit, border which transforms its potential into an action, and, thus, into an embodiment of history, perseverance and resistance? And, since durability of the composition is rather significant, the third: to determine what characteristic elements of the composition endured through the generations and what transformations have happened during the long period of the song's performing in and beyond Ukraine?

Main Research Findings. One of the famous rock musicians, namely Bruce Springsteen ones said that: "A good song takes on more meaning as the years pass by" [7, p. 192]. These words could be suitably applicable to the characteristic feature of the object of this study, led exactly hundred years before the Chornobyl catastrophe in 1886 by Danylo Kryzhanivskyi to the introductory section of the early poems of Shevchenko "Bewitched" – "The Mighty Dnipro Roars and Bellows", since it not only took more meaning as time went by but has also deepened its initial historical motif of the courage and readiness to cheer up its exhausted land, which is metaphorically represented as a wide agitated river.

The quality of timelessness and relevance of the song was especially noticed by the author of this work while working with the materials in the Phonogramm archive and Lautarchiv in Berlin 2022 and, after many years of knowing, singing and hearing the song about the Mighty Dnipro from the Ukrainian Radio station as its

musical call sign or from the bell tower of the Greek Church in Kontraktova Square in Kyiv, hearing the such well known and familiar and at the same time still so undiscovered to its full extent song, this time performed by the WWI prisoners of Ukrainian origin recruited in the beginning of the 20th century to the Russian imperial army from the Central and Eastern Ukrainian lands, and recorded by the outstanding German scholars as part of the extraordinary project of the Royal Prussian Commission in two prisoner-of-war camps in Germany in 1915–1917.

As it is known, at the dawn of Ethnomusicology Germany held an advanced position in the realm of collecting, cataloguing, and analyzing the data in the field [11, p. 74], but the scale of this endeavor and the methods and means of its implementation were impressive even for the experienced German scholars in the field of studying the world's musical phenomena. Around thirty scholars participated in the project [14, p. 18], including ethnologists, linguists, music researchers, anthropologists, as well as photographers, mold makers, and auxiliary staff who worked directly in prisoner-of-war camps. The interdisciplinary nature and comprehensive research were the main defining characteristics of this project. In addition to sound recordings of language dialects and musical repertoires captured using the phonograph and gramophone, there were also other materials made, that included the accompanying photographs, anthropometric measurements and plaster casts, as well as the verbal descriptions of both sessions conducted and information gathered from informants, performed repertoire and musical instruments. The song texts of recorded works were presented in their original language and sometimes translated. The Commission was headed by Carl Stumpf, the founder of the Berlin Phonogram Archive. His "right hand" in the project was his younger colleague, Georg Schünemann, who was brought in as an expert in the field of musicology at Stumpf's request [9, p. 181]. As a result of the intensive work of collectors and researchers during these years, 1020 recordings on 885 wax cylinders [19, p. 146] and 1651 recordings on gramophone were amassed from the representatives of various ethnicities who ended up in German prisoner-of-war camps [9, p.181].

Ukrainians, who constituted one of the largest ethnic groups among prisoners, were recorded by the members of the Commission in 11 camps, as shown in the results of the first phase of the research [10, p. 141], and performed various genres of Ukrainian oral and written musical tradition [10, p. 126–127], 125 in total (as is known for now). Among them there is only one of all the songs recorded by the Commission that was sung twice by different performers in different camps and it is the song about agitated Dnipro River.

An example of the small group singing the song with the accompaniment of a guitar, represents the recording made during the session in the Döberitz camp in 1915 from a group of three people, namely Azariy Sokolyk, Serhiy Ivanov and Arkadiy Nekrasov [3; 4]. The place of origin of the first performer, A. Sokolyk, was Cherkasy which is not far from the native land of the song's lyrics author Taras Shevchenko, where the song was well known and functioning in both written and folk traditions. The version performed for the collectors in Döberitz camp sung in a very slow tempo in which the performers "cherish" every phrase and quite often during the singing make *ritenuto* and *fermata* on the climactic notes and at the end of the phrases. The way this song is performed in Döberitz camp reminds more of a

romance style which is even more emphasized by the guitar accompaniment, quite a typical instrument for the accompaniment of this genre type.

The other recording of this significant in Ukraine composition was made in Göttingen camp in between 1915–1918. It represents quite a different to the previously discussed ensemble performing style – a solo version of the composition *acapella* performed by Fedir Neno from Mykolayiv of Kherson oblast' [1; 2]. The way the performer sings this song differs as well by the severe character and shorter phrases, though two versions of the song recorded in the project still alike by the slow tempo and largely prolongated the climactic notes of the phrases, which in both cases emphasize the importance of the song's content.

Despite the differences of these two recordings their very presence in the camp cultural space emphasizes the importance of this repertoire for the prisoners no matter what their circumstances and objectively available tools in the camps for the performance, and, most probably, the popularity of the composition. The recordings of the composition are also important in the context of the discourses about the preparation and the procedure of the sessions. As Sebastian Klotz rightly notes in his preface to the CD "Crimean Tatars' Recordings in German POW Camps, 1916–1918": "We know little about how the prisoners looked at this: were they forced to perform? Was it a welcome change to camp routine? Were they offered a reward or any other compensation? Could they turn down the order to speak or sing? How many test runs were made? Could the prisoners ask for another session if they were unsatisfied with the outcome?" [8, p. 37]. In addition to all these and many others questions towards the preparations and the procedure of the sessions, one of special importance for this article – the motives of choosing repertoire for the recording sessions, that is, *who* had the right to choose the repertoire and *why* the certain compositions were chosen. These crucial for the understanding the interrelations of the prisoners and collectors should be studied during the next stages of the research, based on the protocols of the sessions and parallels with the recording of the representatives of other ethnicities.

These two versions of the song that caught author's attention in 2022 while discovering in Berlin archives the Commissions' materials that were created in the beginning of the Great War, were enhanced in the same 2022[1] by a contrasting, but at the same time similarly remarkable – new example of the song's interpretation that was performed in the beginning of the russian war against Ukraine – in the first months of the full-scale invasion – and broadcasted from the subway station "Maydan Nezalezhnosti" in Kyiv by the young vocalist and folklorist Maria Kvitka at the Ukrainian version of *The Voice* (ukr. *Holos Krayiny*) [12]. The newest folk interpretation of the song had brought the victory to the young female performer at the competition and again reflected the mood of millions of her compatriots. Maria sang the song in the so-called white-voice manner typical for the region from where the song originated. Her "white" and clear voice was supplemented by her white cloth as well. Similarly to the historic recordings mentioned above, she interpreted song in a very slow tempo, underlying every note of the melody, almost reciting

[1] November, the 20th, 2022.

every syllable and especially in the very beginning of the composition when on the background of choir *mormorando* and after her wordless short phrase of emotional *duma*-alike introduction, the singer starts the first verse of the composition on the one upper octave note repeating it three time instead of usual for the composed version melodic outline of the tonic triad.

Reflecting on those three interpretations of the song I am compelled to think of when and how 'the spike' happened that transformed this, fairly typical for a Romanticism, description of landscape in the early Shevchenko's ballad, though written so affectionately by the young poet towards his native land while he was still a serf, into a powerful anthem of the Ukrainian resilience? Whether it is a hidden description of the parallel reality of the imperial society – when in the background of the peaceful moonlight and still grove there was the anxious river that awakened and called to resist? Maybe this allegory was understandable for the authorities of the Russian empire where the young poet was taken from his motherland as a small boy, and led to the first arrest of the poet in 1847? Or maybe it was the main character of the ballad – a woman who, because of the cheating of her beloved man, has lost her hold on reality and became a sleepwalker – that is associated with the ever-suffering and so often deceived native land of the poet? Or the significance of Shevchenko in general was that which transformed the potential into an action and his romantic miniature into the call for freedom?

We don't know for sure what exactly inspired the young and modest teacher from the Steppe Ukraine D. Kryzhanivskyi, who has been composing mostly romances while studying in Odessa during the 1870–1880s and later teaching languages in Bolhrad, to turn to this very verse by Shevchenko[2], but from the very first ascending passage of the melody in its original version as well as other wide intervals in the melody later, one can grasp on the one hand – the breadth of the Ukrainian steppes, where both the composer and the poet originated from, the richness and depth of the black soil of their native land and the power of Dnipro river, and on the other – a call to awaken. The music, besides the meaning and symbolism of the verbal text itself, empowered these first lines of the ballad "Bewitched" about a mad and abandoned woman with another connotation and transformed it into a national mission with the energy of a powerful and unstoppable river.

The idea of unity and significance of the wholeness in song compositions and the correlation of the melody and lyrics was quite often discussed among scholars and musicians. The explanation of the sense of the link of those two components, their interdependence, so to say, one can find in a very fruitful and poetically fitting expression of the exquisite songwriter, the author of India's national anthem Rabindranath Tagore. One of his thoughts on this matter is that "the ideal song is a perfect marriage of lyric and melody, where they go hand in hand" [15, p. 8].

[2] Mysechko A. who wrote about the circumstances of writing and popularization of the song claims that the author of the composition D. Kryzhanivskyj was an active member of the Ukrainian circle in Odessa where he liked to listen to and to sing Ukrainian traditional songs as well as compose his musical works in this style. He also was inspired by Ukrainian theatrical groups touring in Odessa, especially by M. Kropyvnytskyj to whom later Kryzhanivskyj dedicated his song about the agitated river Dnipro [16, p. 32].

Thus, the unity of the poetry and music in this composition gave a new life to this song which has existed now for centuries in many stylistic and performative interpretations. In the course of its functioning one of the phenomena of the composition is its transition mostly to the oral culture[3]. It can be proved not only by the above mentioned folk version performed by Maria Kvitka (and many other versions in rock or other styles that exist), but also by its presence in the category "folk songs" in many popular editions of the Ukrainian songs, especially those dedicated to showcase a selection of the most representative and loved songs that can be performed under different circumstances[4]. It leads us to the dilemma of the correctness of the identification of the song from the point of view of its authorship – on one hand, and on the other – gives us a much deeper understanding of the significance of this composition classified as the folk song not "by mistake" but rather as one in which the ideas of the authors and the people merged together and the composer was not just forgotten but rather consonant with the needs and feelings of the society and, thus, glorified by such anonymity. It also should be mentioned that besides the consonant with the society meaning and symbolism of the composition that influenced its transformation, it was also caused from the very beginning of its creation by the long-term prohibition of its publication as both a poetic and later as a sung composition (which in turn stimulated its oral functioning). No less importance and symbolism for the future of the composition had its very first public performance in Odessa theatre in 1871 during the tour of Marko Kropyvnytskyi – one of the founders of the first professional Ukrainian theatre "The Rus'ka Besida Theatre", writer, dramaturg, composer, theatre actor and director, who, regardless of the imperial control, started to sing this song from the stage and was supported by an eager audience that responded to this message by getting up from their seats and singing along by heart [16, p. 33].

Conclusion. Though the song discussed in the research was written many years ago, it can transport us back to a very precise historical moment, people or stage in Ukrainian history, it also represents the one and only theme, which has transformed through the centuries into a big wound of the nation that continues to sing its history through it.

In this history the song about troubled Dnipro river occupies a very special place, since as Phil Bohlman noted "music lends itself to genres that not only invent and construct meanings for the nation, but also multiply and deconstruct those meanings". And this deconstruction, I consider, is another powerful potential of music transformed into action that leads Ukraine and Ukrainians from local to global, from past to the future through turbulent present.

The composition discussed in the article is at present considered one of the symbols of Ukrainian liberation and perseverance, but also a callback to the same

[3] There are examples of the field recordings of the song which functions in the area of the oral culture in different regions of Ukraine. One of such examples is noted in the collections of songs created to the lyrics written by T. Shevchenko, in which one of the versions of the song was recorded in Klishchyntsi village in Poltava oblast' [18, p. 376].

[4] The same feature of the song mentions in his article A. Mysechko discussing the issue of authorship of the song [16, p. 31].

and only wish of the nation throughout the centuries – to be a free, flourishing and independent country. That is why one of the most important messages that the people of Ukraine (and beyond) project, while singing this song again and again in their various formats, is to finally break the 'spiral of time' and to enjoy singing this composition as one of the anthems of the dream victory.

References

1. Berliner Phonogramm-Archiv. Signatur VII_W_0046_Phon_K_43_LSC.
2. Berliner Phonogramm-Archiv. Signatur Phon.Komm.42_PH.
3. Lautarchiv der Humboldt-Universität zu Berlin. Signatur PK0005_0001.
4. Lautarchiv der Humboldt-Universität zu Berlin. Signatur 00050100.
5. Bohlman, Ph. V. (2008). The Nation in Song. Berger, Stefan, Linas Eriksonas, and Andrew Mycock, eds. *Narrating the Nation: Representations in History, Media and the Arts*. *Making Sense of History*. New York and Oxford : Berghahn Books, 11, 246–165. [in English].
6. Gaind-Krishnan, S. (2022). Maria Sonevytsky on Sound and Sovereignty in Ukraine: Interview with Sonia Gaind-Krishnan. *SEM Newsletter*, 56, 2, 11–13 [in English].
7. Kamp, D. (2016). The Book of Bruce. *Vanity Fair*, 192–203 [in English].
8. 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].
9. 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].
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). *Etnomuzyka*. Upor. V. Yarmola. Lviv, 19,112–142 [in Ukrainian].
11. Kvitka, K. (1925). Muzychna etnohrafiia na Zahodi. *Etnohrafichnyj visnyk UAN*, 1, 72–76 [in Ukrainian].
12. Kvitka, M. (2022). Reve ta Stohne. *Holos Krayiny 12*: *Supefinal*. Retrieved from: https://www.youtube.com/watch?v=L0fA2K5vMLE [in Ukrainian].
13. Lukaniuk, B. (2023). Z muzychnoyi istorii vyzvolnykh pisen' (1654–1923): Problemni Narysy. Lviv [in Ukrainian].
14. Marenholz, J.-K. (2011). The Lautarchiv of the Humboldt-Universität zu Berlin. *Encapsulated Voices: Estonian Sound Recordings from the German Prisoner of War Camps in 1916–1918*. Böhlau, 14–26 [in English].
15. Mukhopadhyay, L. (2010). Winged Surprises: Lyrics and Melodies of Tagore. *India Perspectives, 24* (2), 6–11 [in English].
16. Mysechko, A. (2012). Z Istorii napysannia ta popularyzatsii pisni "Reve ta Stohne Dnipr Shyrokyj". *Chornomorskyj litopys*, 6, 31–34 [in Ukrainian].
17. Pettan, S. (1998). Music, Politics, and War in Croatia in the 1990s: An Introduction. *Pettan S. (ed.). Music, Politics, and War: Views from Croatia*. Zagreb : Institute of Ethnology and Folklore Research, 9–28 [in English].
18. "Reve ta stohne Dnipr shyrokyj" [Noty] (1964): [mish. khor]. [muz. D. Kryzhanivs'koho]. *Pisni velykoho Kobzaria* [upor., koment. ta prymitky O. Pravdiuka. Kyiv : Nauk. dumka, 171–172 [in Ukrainian].

19. Ziegler S. (2020). Historical Sound Recordings in the Berlin Phonogramm-Archiv and the Lautarchiv. *Translingual Discourse in Ethnomusicology.* Vienna, 6, 145–146 [in English].

“РЕВЕ ТА СТОГНЕ ДНІПР ШИРОКИЙ”. ПОДОРОЖ КРІЗЬ ВІКИ УКРАЇНСЬКОГО ОПОРУ: ВИКОНАННЯ ПІСНІ У ЗАПИСАХ УКРАЇНЦІВ КОРОЛІВСЬКОЮ ПРУССЬКОЮ ФОНОГРАФІЧНОЮ КОМІСІЄЮ (1915–1919)

Ольга КОЛОМИЄЦЬ

Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музикознавства та хорового мистецтва,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: okolom@gmail.com

Стаття базується на архівних матеріалах, виявлених та опрацьованих авторкою у двох берлінських архівах, зокрема Berliner Phonogramm-Archiv (Берлінський фонограмархів) та Lautarchiv der Humboldt-Universität zu Berlin (фоноархів Університету Гумбольдтів), і присвячена твору на слова Тараса Шевченка “Реве та стогне Дніпр широкий” та музику Д. Крижанівського. Ця пісня підтримувала українців крізь віки та, водночас, сама зазнала трансформацій смислів та варіантів музичного втілення. Вперше в українській музикології та етномузикології наведено та проаналізовано два історичні записи, зроблені Королівською прусською фонографічною комісією (1915–1919) від українських військовополонених у двох таборах у Німеччині в період Першої світової війни. На підставі зазначених записів метою статті є розгляд питання культурної пам’яті та тривалості функціонування цієї композиції у різні періоди української боротьби. Порушено питання того, що не дає людям забути цю композицію (особливо те, як швидко виникають та зникають сучасні пісні) і, більше того, повертатись до неї у найбільш драматичні для нації часи протягом багатьох поколінь? Другим питанням є те, що закладене у цій пісні такого, що дає змогу перетворити її на символ незламної волі і сили, втілення історії, непохитності та опору? У статті також йдеться про одну із сучасних інтерпретацій пісні з перспективи її спроможності вписати націю в певний історичний момент і так зробити її частиною глобальної історії. Це піднімає питання про здатність музики розповідати історію нації та ставати джерелом історичної інформації. Приділено увагу характерним елементам композиції, що збереглися упродовж століть, а також тим змінам, які відбулись у процесі тривалого функціонування пісні в Україні та за її межами.

Ключові слова: “Реве та стогне Дніпр широкий”, Королівська прусська фонографічна комісія, табори для військовополонених Першої світової війни у Німеччині, Тарас Шевченко, українська нація та боротьба, українська музика, архівні матеріали.

Стаття надійшла до редколегії 17.08.2026 р.
Прийнята до друку 21.10.2026 р.
Опублікована 26.11.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 29. С. 63–73
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 29. P. 63–73

УДК 78.26
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.29.2026.63-73

МАСШТАБНІСТЬ ПОСТАНОВОК ОПЕР ФРАНЦА ДОППЛЕРА У ЛЬВОВІ В XIX СТОЛІТТІ

Андрій КАРПЯК

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4544-8533
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка,
кафедра духових та ударних інструментів,
вул. Коперника, 32/4, Львів, Україна, 79000
e-mail: gego@i.ua

Творчість видатних львівських композиторів Франца та Карла Допплерів уже давно потребує детального дослідження та висвітлення у науковій музикознавчій літературі. Нині постать братів привертає увагу лише виконавців-інструменталістів, значна частина доробку митців залишається прихованою від сучасного поціновувача музичного мистецтва. Водночас саме ці важливі та самобутні аспекти творчості композиторів Франца та Карла Допплерів охоплюють наймасштабніші за жанровим і художнім задумом зразки їхньої спадщини. Зокрема, грандіозні оперні полотна Франца Допплера привертають увагу наявністю розгорнутих ансамблевих, хорових та балетних сцен, складними сольними партіями солістів-вокалістів, великим складом оркестру, епічними сюжетами, що не втрачають актуальності й сьогодні як у музичному, так і в суспільно-політичному аспектах. Також не варто забувати, що основним жанром, у якому композитор працював після переїзду до Відня, де він обійняв посаду першого балетного диригента, були саме балети, серед яких, ймовірно, найбільшої популярності набули "Мелюзина" та "Сажотрус з Лондона". На основі документальних фактів висвітлено рідкісні події постановок у новозбудованому на той час театрі графа Скарбека у Львові успішних сценічних композицій Франца Допплера – опер "Граф Беньовський" та "Ванда".

Ключові слова: оперне мистецтво, музична історія Львова, творчість Франца Допплера.

Постановка проблеми. Творчість видатних композиторів, диригентів, музично-театральних діячів, артистів XIX ст. Франца та Карла Допплерів привертає увагу самобутністю, мистецькою та історичною вартістю і набуває на початку XXI ст. нової хвилі зацікавлення, про що свідчать дослідження багатьох іноземних музикознавців. Через відсутність доступу іноземних дослідників до львівських джерел, відомості про дитинство та тісні зв'язки братів із рідним краєм у дорослому віці висвітлено дуже обмежено або ж навіть помилково. Розвідка покликана виправити деякі неточності та спростувати наявні стереотипи у попередніх працях, а також доповнити знання про творчу

© Карпяк Андрій, 2026

діяльність, зокрема Франца Допплера, під час його перебування у рідному місті.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Публікації, присвячені окремим напрямам творчості Франца та Карла Допплерів, з'являються доволі систематично протягом останнього століття в енциклопедіях, лексиконах, спеціалізованих виданнях, музичних журналах та збірниках наукових праць. Теми, спрямовані на вивчення стилю та виконавської і композиторської техніки братів, стають основою магістерських праць або містяться у передмовах видань записів творів митців. Особлива відданість грунтовному аналізу спадщини братів притаманна Ондрашу Адор'яну, автору масштабного трактату "Флейтовий лексикон" (2009). Гернотт Штеппер присвятив митцям своє дослідження, що висвітлює життєві шляхи Ф. та К. Допплерів [4]. Клаудіо Арімані у 2017 р. видав повне зібрання інструментальних творів композиторів. У цій праці увагу привертають статті у періодичній пресі, що висвітлюють постановку творів Франца Допплера у Львові та інших містах у період активної гастрольної діяльності митця, що були опублікувані у виданнях за редакцією Юзефа Сікорського [18], Станіслава Пепловскі [16], Вацлава Шимановскі [11], Джейкоба Роллауера [14], професора Л. Бішоффа [13]. Однак ми можемо посилатися й на давніші праці сучасників композиторів, які вивчали стилістику та мистецьку вартість творів братів у час прем'єрних виконань їхніх композицій, зокрема критику Едуарда Гансліка, яку ми бачимо у статті [10], а також на "Автобіографію" Франца Допплера [5].

Мета наукового дослідження полягає, з одного боку, у висвітленні невідомих раніше сторінок мистецької діяльності братів Допплерів та яскравого мистецького життя Львова середини XIX ст., а з іншого – у спростуванні тверджень окремих дослідників щодо обмеженості мистецьких контактів Франца та Карла Допплерів із містом, у якому вони народилися й виросли.

Виклад основного матеріалу дослідження. Кожен приїзд до Львова світової мистецької знаменитості у XIX ст. наповнювався особливим шармом та неповторністю випадку, спровокованих як харизматичністю самої особи концертанта чи композитора, так і незвичністю поведінки та вчинками захоплених фанатів маестро. У випадку братів Допплерів додатковим стимулом для публіки та митців слугували їхнє походження та міцні зв'язки зі Львовом. Незважаючи на те, що з 1838 р. Франц, а надалі і Карл здобувають посади артистів-флейтистів та диригентів у театрах Офена та Пешту, митці з великим бажанням поверталися у рідне місто з гастрольними виступами та постановками опер. Нині відомо про низку відвідин Львова братами: у 1839, 1843, на межі 1857–1858, у 1858 та 1864 рр. Найбільш масштабними та багатогранно висвітленими у пресі є гастролі Допплерів у Львові на межі 1857–1858 рр.

Окрему сторінку гастрольної програми братів 1857–1858 рр. посідає постановка опери Ф. Допплера "Беньовський": "(Франц Допплер) прибув сюди зі своїм братом не випадково, він отримав важливу допомогу та підтримку при постановці своєї першої опери та довів, переконливо про це стверджуємо, яких чудес досконалості можна сягнути з нашим непокірним оркестром та

неслухняними німецькими співаками. Ця опера дуже сподобалася, головним чином завдяки фаховій композиторській праці, можливо не найоригінальнішій, але завжди витонченій, різнобарвній, вишуканій інструментовці; з майстерним використанням народних ладів та ритмів, цікавим викладом деталей польського колориту у творі" [18, № 5, 1858, с. 37].

Опера "Граф Беньовський" є першою напрочуд вдалою оперою Франца Допплера. Її прем'єра відбулася 29 жовтня 1847 р. в Національному театрі Пешту. Австрійська поліція зауважила наявність у творі гострих національних питань та наказала зняти твір з репертуару. Ф. Допплер змушений був переопрацювати композицію та перейменувати оперу в "Афанасію", прем'єра якої відбулася 1849 р. Оперу ставили у багатьох містах: Вюрцбурзі, Лінці, Пресбурзі (Братіславі), Темешварі (Тімішоарі), Германштадті (Сібіу), Клаузенбурзі (Клуж-Напока), Араді та ін.

Феномен поєднання в одній особі графа Беньовського австрійського барона, польського генерала, військовополоненого-каторжника, російського революціонера та американського повстанця, командира Камчатки та короля Мадагаскара, великого шахіста, автора мемуарів, шукача пригод, авантюриста, мандрівника та першовідкривача привертав надзвичайну увагу істориків і письменників.



Рис. 1.
Граф Моріц Август фон Беньовський

Життя та невигадані пригоди цієї людини перевершують уяву та розповіді ще однієї історичної постаті та героя казок барона фон Мюнхгаузена. Тема є близькою та цікавою для Франца Допплера. Справді, збігів у житті композитора та Моріца Августа досить багато. Схожість ментальності Беньовського та Допплера, співвітчизників, синів австрійських військових, що виросли в польському та угорському середовищах, не може не привертати уваги. Та й різноманітних пригод, небезпечних подій, мандрівок та курйозних випадків у житті композитора не бракувало. Організаторський хист та вміння досягати поставлених цілей можна також вважати спільною рисою композитора та персонажа його шедевру. Навіть опис зовнішності і манер Моріца Беньовського цілком підходить для змалювання постаті та характеру Франца Допплера: "Чоловік невисокого зросту з привабливими рисами обличчя та вишуканими манерами, наділений багатьма талантами, вельми спритний у розмові" [3, № 2/29, 2013], – так описала Беньовського на піку слави модна французька письменниця Стефані-Фелісіте Дюкре де Сент-Обен, графиня де Жанліс, і дуже схожа саме на цей опис людина прибула до Львова для постановки опери про героя свого часу.

"Текст до опери («Граф Беньовський») узято з однойменної драми Котцебо; музику створив львів'янин Францішек Допплер, який уже біля

двадцяти років перебуває у Пешті. А поставлено її у минулу суботу (26 грудня) за дирекцією пана Кароля Допплера. Сьогодні (2 січня) її повторять. Перша вистава пройшла непогано. Хори, оркестр та сольні партії змагалися між собою щодо досконалості виконання. Стало очевидним, що завдяки добрій дирекції місцева німецька опера змогла б піднятися. Пан Кароль Допплер своїм трактуванням та чудовою роботою зумів заставити оркестр грати краще, ніж завжди. Жаль, що костюми були знищені до такого рівня, що гетьман був скоріше схожий на Полішинеля.



Рис. 2.
Франц Допплер (1853)

Сама опера є дуже цікавим твором: має багато свіжих, мелодійних сольних арій; хори є професійно відточеними, особливою виразовістю вирізняється дует у другій дії, хоча пані Кірхбергер не зовсім була при голосі. Партії гетьмана надзвичайно оригінальні, лише пан Кунц не зрозумів їх докладно, пересадив і не створив одностайного враження. Беньовський зображений як угорець, що бореться у магнатській конфедерації. Його туга за батьківщиною дуже вдало передана в музиці. Спів героя витриманий в угорських мелодіях, а в хорах поляків, в'язнів на Камчатці, знаходимо переважно польські народні ритми, тому опера створила сильне враження та була для нас дуже цікавою. Інструментовка цілої опери є мистецькою. Багата свіжістю та цікавими контрастами. Не дивно, що перший твір нашого композитора, який близько одинадцяти років виконують у Національному театрі Пешту, став улюбленою та найчисленнішою за відвідуванням оперою в Угорщині" – писав Dziennik Literacki [6, Nr. 1, 1858, с. 8].



Рис. 3.
Театр Скарбека у Львові (1842)

Якщо, зважаючи на неприховану критику безкомпромісного рецензента на адресу львівських артистів та колективу, постановка, костюми, вокальні ансамблі, оркестр та солісти потребували значних зусиль диригента та композитора для досягнення мистецької злагодженості та переконливості виконання, то атмосфера, яка панувала в залі під час вистави, та очевидні сценічні переваги і краса недавно збудованої грандіозної театральної споруди у Львові здатні були принести митцям значні зручності та

сатисфакцію. На момент відкриття (1842), за кількістю глядачів театр графа Скарбека у Львові був третім після міланського "Ла Скала" та Дрезденського придворного драматичного театру, а за площею забудови був найбільшою театральною спорудою Європи. Будівля театру, вирішена у стилі віденського класицизму, могла вмістити 1700 осіб. Головний внутрішній простір формували великою квадратною сценою (20,85 х 20,85 м) та підковоподібною глядацькою залою (20 х 18,80 м) з п'ятьма ярусами балконів. Зручність перегляду вистав забезпечувала 54 ложі, оркестрова яма вміщувала 40 музикантів. Інтер'єр залу був вирішений у світло-кремовій гамі зі сріблястими оздобами та світло-блакитною завісою сцени [1, с. 11].

Яскравий успіх інструментальних концертів братів Допплерів, сприятливі умови для постановок сценічних композицій у театрі Львова, патріотичні мотиви та родинні зв'язки Франца та Карла сприяли подальшому поглибленню контактів музикантів з мистецькою громадськістю міста. Усього за три місяці після постановки "Графа Беньовського" брати знову відвідали Львів з новою інструментальною програмою, а в січні 1864 р. у театрі Скарбека була поставлена ще одна не менш успішна сценічна композиція Ф. Допплера – опера "Ванда" [9, 16.01.1864, с. 48].

Уже в анонсах та рецензіях концертів та вистав братів Допплерів у Львові 1857–1858 рр. журналісти неодноразово згадували про те, що у доробку Франца є опера "Ванда", створення якої відбулося завдяки співпраці львівських композитора та письменника: "...Незважаючи на те, що артисти (Допплери) знаходяться вдалині від рідної країни протягом більш ніж 20 років, вони розуміють польську мову, а старший брат також і розмовляє. Францішек (тепер йому 36 років) відомий написанням опер «Беньовський» (текст Котцебо), «Ілька», «Два гусари», «Ванда» у чотирьох діях (текст до опери написав Доктор (Теодор) Бакоді, гомеопат, що практикує у Львові і одружений на львів'янці)" [18, № 2, 1858, с. 13]. Стаття містить також додаткову цікаву інформацію. Вона свідчить про те, що у Львові, навіть після від'їзду, добре знали про родину Допплерів та їхню творчість. Про це свідчить принаймні наступне речення: "В опері «Ванда» Францішек використав мазурку, написану його батьком, яка добре відома нам за мелодією та текстом" [18, № 2, 1858, с. 14]. Відтак поява на сцені Львова опери "Ванда" була лише питанням часу.

Відомості про дату та місце постановки вистави бачимо у часописі "Gazeta Lwowska". Оперу було виконано у місті 16 січня 1864 р. Кращі риси твору описано у часописі "Kurjer Warszawski" (звертаємо увагу на те, що у Варшаві твір був більше відомий за назвою "Полонянка у сералі"): "...«Полонянка у сералі» була запропонована у Відні під іншою назвою. Успіх був немалий, і опера ця зі сцени столичної швидко потрапила у провінційні театри, показана, між іншим, у Львові (з оригінальним польським текстом Аврелія Урбанського)...

Звертаємо увагу на те, що молитва дервіша з хором, яка міститься на початку другого акту, отримала право на почесне звання шедевру та стала справжнім прикладом досконалості у європейській музичній літературі. Молитва вирізняється вправністю ідеї, чудовим відтворенням місцевого

колориту, оригінальністю форми, яка відразу нагадує слухачеві вигуки-пісню муедзина, що закликає мусульман до обов'язкової молитви (намаз) до мечеті.

Допплер зміг захопити і передати тут місцевий колорит, відтворюючи мальовничий спів дервіша. Наспівні викрики, танучі в звучанні хору у доступній і впадаючій у пам'ять мелодії, сприяли тому, що мотив з часом потрапив у різні музичні сфери[1]. Спів дервіша з хором часто відвідує концертні виступи в Німеччині та, виконаний у Парижі під час універсальної виставки, отримав великий успіх і з того часу став добре відомим у Франції. «Полонянка у сералі» – опера серйозного змісту. Спритно написане лібретто дає композитору поле для розвитку драматичної сили у декількох добре опрацьованих фрагментах, а різнобарвність основи, на якій вони розкриваються, допомагає надати цілісності формі твору. Перша дія грунтується на національному колориті, близькому автору твору, в наступній частині панує східний настрій, згідно зі змістом, на якому засновується лібретто. До успішних фрагментів можуть бути віднесені, крім вищезгаданої молитви дервіша, арія-благословення батька з першої дії, терцет, який завершує дію, дует між Тімур-агою і полонянкою в третій дії і вміло пов'язана цілісність четвертої дії з досить ефектним завершенням, в якому за дивної згоди між мусульманами та християнами звучить спільна молитва. Резюмуючи свою думку про Допплера, ми визнаємо, що автор не є композитором-новатором, який одягає свій твір у шати вражаючої оригінальності, що забезпечують успіх майстрам музики. Однак, у будь-якому випадку, митець чудово порядкує з оркестром. Його витончений, доступний і доречний мелодичний смак здатний задовільнити слухача та може зробити «Полонянку сералю» бажаною на будь-якій сцені, особливо, якщо на ній перебувають багаточисленні хори, досконалий оркестр та переваги окремих фрагментів

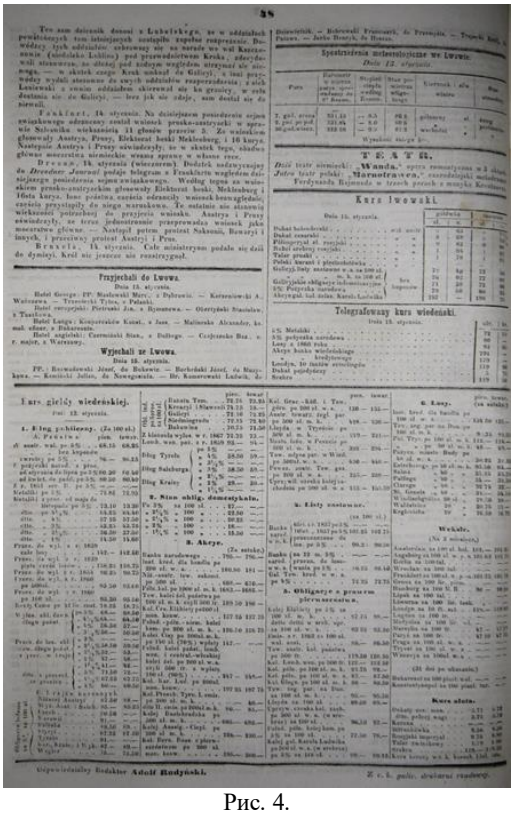

Рис. 4.
Сторінка з часопису "Gazeta Lwowska"
з оголошенням про постановку опери
Ф. Допплера "Ванда" 16 січня 1864 р.

[1] Знаходимо цілковите підтвердження слів журналіста. Більш ніж за 50 років після написання твору зустрічаємо відомості про виконання "турецької" музики з опери "Ванда" в концертах з різноманітними виконавськими складами. (За вид.: [11, № 88. 1903, с. 16]).

прийдуть на допомогу внутрішній цілісності цього, у будь-якому випадку, неперевершеного твору" [11, № 167, 17 (29), 1880, с. 2–3].



Рис. 5.
Фрагмент ілюстрації
до опери "Ванда"

Побувавши на успішній прем'єрі "Ванди" у Відні 17 вересня 1862 р., один із найбільш авторитетних музикознавців Австрії та Європи Едуард Ганслік висловив низку побажань і зауважень щодо літературної основи, постановки та композиторської майстерності твору. Зокрема, він писав: "Прем'єра опери «Ванда» отримала успіх у Придворному театрі. Найбільше тішать нас досягнення... композитора. Ми цінуємо пана Допплера вже довший час як одного з талановитих віртуозів, як повного смаку композитора балетів та, нарешті, як одного з найздібніших, ревнивих та невибагливих музикантів Відня. Лише тривалі овації після завершення вистави спроможні були примусити композитора вийти з улюбленої темряви оркестру на світло люстр залу...

У творі відчувається впевнена рука досвідченого практика, який без сумнівних експериментів чи суб'єктивних відхилень від раціональності використовує ефективні та випробувані методи. Пан Допплер – знавець театральних ефектів, його музичні номери не надто короткі та не задовгі – якісно вивірені, вони викликають справжні, часом дуже переконливі і вдалі музичні враження гармонії та симетрії форми. Речитативом Допплер користується не свавільно, а з витонченим смаком, добре знає як повести голоси у кантилені. Найбільша перевага його роботи полягає в інструментовці, що багата та квітуча, виразно характерна, без химерних забав.

Вражаючими музичними номерами опери п. Допплера можна вважати фрагменти, насичені національним колоритом. До них належить значна частина Першої дії, що захоплює нас своєю жвавістю та свіжістю. Допплер, уродженець польських земель, добре знав, як надати успішного місцевого забарвлення таким сценам. У польській пісні Іполита, чоловічому хорі «Солодка вдача», а також бурхливому краков'яку «У поле з мечем і списом» композитору вдається створити справді сильні та ефектні жанрові образи" [10, с. 356, 357].

Німецькомовні видання стверджували, що опера отримала багато схвальних відгуків [13, с. 356–357]. Можна лише дивуватися тому, наскільки майстерно вдавалося Францу Допплеру втілювати у своїх операх національний колорит, у всіх операх, чи то угорських, чи польській, чи німецькій, щоб слухачі могли перетворювати музичне свято у справжню патріотичну маніфестацію. Неодноразово про це згадує і сам композитор у своїх листах [4, с. 25]. Зі щирим захопленням «Ванду» приймали у польських містах [15, с. 730, 731]: "Дійсно, кілька тижнів перед касою польського театру панував

натовп. «Ванда» переповнила приміщення публікою... На виставі панував урочистий настрій між слухачами. Артисти відчували композитора, розуміли його, тому їхній спів зворушував публіку і викликав справжнє захоплення" [8, № 52 (795), с. 628]. За даними Джейкоба Роллауера, опера отримала тривалий успіх в Галичині та Польщі [14, s. 582–583], зокрема, у дослідженні Станіслава Пепловські згадуються постановки опери у Львові у 1774 р., у Познані – 1878–1879 рр., у Варшаві – 1908 р. [16, с. 360]. Підтвердження цьому бачимо у виданні Dziennik Polski: "«Ванду» було виконано у Львові 10 грудня 1874 р." [7, № 283, с. 3].

Гастрольні заходи братів Допплерів у Львові сприяли формуванню стійкого зацікавлення польської преси успіхами музикантів. З часу перших постановок опери Франца Допплера у місті, газети не пропускають жодної важливої події у житті митців, не забуваючи нагадувати читачам про походження та тісні контакти флейтистів та композиторів з Галичиною. Лише протягом 1858 р. "Rozmaitości" у травні намагалися дослідити ступінь зв'язку артистів з краєм, "Ruch Muzyczny" у січні вітав К. Допплера з отриманням нагороди за написання музики до поезії "Hofindal", стежив за змінами у професійній кар'єрі братів та щиро радів у грудні успішній постановці опери "Ілька" Ф. Допплера у Ганновері [17, № 18, 1858, с. 139], [18, № 51, 1858, с. 408; № 51, 1858, с. 408]. Увага до творчості видатних музикантів зі Львова не згасає і в наступні роки.

Аналіз документальних матеріалів та підбиття підсумків комплексу гастрольних заходів братів Допплерів у Львові 50–60-х років XIX ст. не був би повним без згадки про особисті враження від виступів та постановок самого Франца Альберта, залишені ним в "Автобіографії": "У другій половині грудня 1857 виїхали ми з братом через Відень до Лемберга (назва Львова до 1918 р.) для постановки моєї опери «Беньовський» та з декількома концертами на запрошення директора Гльокля. У Відні я отримав пропозицію від керівника Придворного оперного театру К. Еккерта обійняти посади флейтиста-соліста та диригента балетів: у перспективі з надією на постановку моєї опери та на інші різноманітні сприятливі умови.

Після успішного виконання опери у Лемберзі та чудових концертів повернулися ми у Пешт" [5, с. 12].

Абзац з життєпису талановитого митця передає не лише його задоволення концертною поїздкою у рідне місто, а й містить кілька речень про ті неординарні події, що відбувалися у той час у професійній діяльності та особистому житті Ф. Допплера. Мистецтво 36-річного флейтиста, композитора та диригента наприкінці 50-х років XIX ст. досягає європейського визнання та пошанування, почесне запрошення на посаду диригента та соліста Віденського оперного театру відкриває цілком нову сторінку в житті майстра. У такий час, очевидно, з'являється природне бажання проаналізувати та підсумувати попередній складний та успішний творчий шлях, повернутися до джерел, поділитися радістю та здобутками з рідними, близькими, містом, у якому народився та здобув перші музичні враження та успіхи.

Львів'яни глибоко цінують та пишаються творчістю братів Допплерів, їхнім зворушливим ставленням до рідного міста. Свідченням цього є, зокрема,

проведення Всеукраїнського конкурсу камерних ансамблів духових та ударних інструментів імені Франца та Карла Допплерів, що був започаткований у Львові 7 квітня 2016 р. [2, с. 32]. У 2021 р. зусиллями керівника кафедри духових та ударних інструментів ЛНМА ім. М. Лисенка та Голови Німецького флейтового товариства відбулося встановлення пам'ятної інформаційної дошки, присвяченої музикантам на фасаді будинку №16 по вулиці П. Дорошенка, у місці, де народилися митці.

Франц та Карл Допплери відчували глибокий внутрішній зв'язок із батьківщиною та вважали своїм обов'язком долучати музичну культуру Львова до загальноєвропейського мистецького процесу, повертатися до рідного міста, збагачувати його новими музичними досягненнями та знайомити львівську публіку з прогресивними мистецькими явищами, до творення яких вони були безпосередньо причетні.

Висновки. Проведений аналіз документальних, біографічних та періодичних джерел дає підстави суттєво доповнити уявлення про зв'язки Франца та Карла Допплерів зі Львовом і спростувати твердження про обмежений характер їхніх мистецьких контактів із рідним містом. Відомості львівської та польської преси, а також автобіографічні свідчення Франца Допплера засвідчують, що повернення братів до Львова було важливою складовою їхньої гастрольної діяльності. Опрацьовані публікації дають змогу стверджувати, що інтерес до творчості Франца Допплера у Львові не обмежувався окремими гастрольними подіями. Польська та львівська преса систематично стежила за його професійною діяльністю, повідомляла про нові твори, постановки та успіхи композитора, акцентуючи водночас на його львівському походженні.

Отримані результати підтверджують необхідність подальшого комплексного дослідження творчої спадщини Франца та Карла Допплерів із залученням львівських архівних матеріалів, періодики та інших документальних джерел. Їх опрацювання може сприяти уточненню хронології гастрольної діяльності композиторів, реконструкції історії постановок їхніх сценічних творів та глибшому осмисленню ролі Львова у формуванні й розвитку мистецького шляху братів Допплерів.

Список використаної літератури та джерел

1. Будівля театру Скарбека. 170 років історії. Ідея проекту: Андрій Мацяк. У тексті використано результати досліджень К. Горішнього, І. Лильо, В. Проскурякова, Ю. Ямаша. ЛЕОПОЛЬ, 2012. 34 с.

2. Перший Всеукраїнський конкурс камерних ансамблів духових та ударних інструментів імені Франца та Карла Допплерів. Програма. Львів, 2016. 32 с.

3. Карпяк А. Історичний огляд флейтового мистецтва українських земель до початку XX століття. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя* : зб. наук. праць. Рівне, 2017. Вип. 9. С. 15–23.

4. Briefe Nr. IV. S. 19. Vom 3 Jan. 1863 // Stepper G. Die Gebrüder Franz und Karl Doppler. Zulassungsarbeit für die Teilprüfung im Fach Meth. *Päd Seminar für Flötisten an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Stuttgart, Sommersemester, 1979. 48 s.

5. Doppler Franz Albert. Aufzeichnungen aus meinem Leben und Wirken / з особистого архіву проф. Ондраша Адор'яна. Wien, 1881. 17 s.

6. Dziennik Literacki. 2 Stycznia. Nr. 1. Lwów, 1858. C. 8.

7. Dziennik Polski. Nr. 283. Lwów, 11.12.1874. C. 3.

8. Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne. Warszawa, 1898. Nr. 52 (795), 12 (24) Grudnia. 628 s.

9. Gazeta Lwowska. 16.01.1864, S. 48.

10. Hanslick E. "Wanda". Romantische Oper in drei Acten, von Franz Doppler. (Zum erstenmale im Hofoperntheater aufgeführt am 17 September). Presse, 30.09.1862. Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe. Herausgegeben von Dietmar Strauß. Band I/6: Aufsätze und Rezensionen 1862–1863. Böhlau, 2008. S. 148–153.

11. Kurjer Warszawski / red. Waclaw Szymanowski. Warszawa. Nr. 167, 17(29). 1880. S. 2–3.

12. Koryzna W. Pamiętnik sceny narodowej w Wielkopolsce do roku 1888. Poznań, 1888. S. 142.

13. Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler. Herausgegeben von Professor L. Bischoff. Verlag der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung. Nr. 45, 8 November. KÖLN, 1862. S. 356–357.

14. Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej. Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 1933. T. 30. Nr. ¼. S. 582–583.

15. Pamiętnik Muzyczny i Teatralny / pod red. Józefa Sikorskiego. Warszawa, 1862. Nr. 46, 03.12. S. 730–731.

16. Pepłowski Stanisław. Teatr polski we Lwowie (1780–1881). Lwów : Skład główny w księgarni Gubrynowicza i Schmidta z Drukarni "Dziennika Polskiego", 1889. S. 360.

17. Rozmaitości. Nr. 18, 05.05. Lwów, 1858. S. 139.

18. Ruch Muzyczny, pod redakcia Józefa Sikorskiego. Warzsawa, 1858. Nr. 2, 13.01. S. 13.

References

1. Budivlia teatru Skarbeka. 170 rokiv istorii. (2012). Idea proektu: Andrii Matsyak. U teksti vykorystano resultaty doslidzhen K. Horishnyoho, I. Lylyo, V. Proskuryakova, Y. Jamasha. Leopol [in Ukrainian].

2. Pershyj Vseukrajinskyj konkurs kamernyh ansambliv duhovych ta udarnych instrumentiv imeni Frantsa ta Karla Doppleriv. (2016). Prohrama. Lviv [in Ukrainian].

3. Karpiak, A. (2017). Istorychnyi ohliad fleitovoho mystetstva ukrainskykh zemel do pochatku XX stolittia [Historical overview of flute art in Ukrainian lands until the beginning of the 20th century]. *Istoriia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoi muzyky v konteksti natsionalnoi kultury Ukrainy ta zarubizhzhia : zb. nauk. prats, 9.* Rivne, 15–23 [in Ukrainian].

4. Briefe Nr. IV. S. 19. Vom 3 Jan. 1863 // Stepper G. Die Gebrüder Franz und Karl Doppler. Zulassungsarbeit für die Teilprüfung im Fach Meth. (1979). *Päd Seminar für Flötisten an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst*. Stuttgart, Sommersemester [in German].

5. Doppler Franz Albert. Aufzeichnungen aus meinem Leben und Wirken. (1881) / З особистого архіву професора Ондраша Адор'яна. Wien [in German].

6. Dziennik Literacki. (1858). Lwów, 2 Stycznia, 1 [in Polish].

7. Dziennik Polski. (1874). Lwów, 283, 11.12 [in Polish].

8. Echo Muzyczne, Teatralne i Artystycznev (1898). Warszawa, 52, 12 Grudnia [in Polish].

9. Gazeta Lwowska. (1864). 16.01 [in Polish].

10. Hanslick, E. (2008). "Wanda". Romantische Oper in drei Acten, von Franz Doppler. (Zum erstenmale im Hofoperntheater aufgeführt am 17 September). Presse, 30.09.1862. Sämtliche

Schriften. Historisch-kritische Ausgabe. Herausgegeben von Dietmar Strauß. Band I/6: Aufsätze und Rezensionen 1862–1863. Böhlau, 148–153 [in German].

11. Kurjer Warszawski. (1880) / red. Waclaw Szymanowski. Warszawa, 167, 17.07 [in Polish].

12. Koryzna, W. (1888). Pamiętnik sceny narodowej w Wielkopolsce do roku 1888. Poznań [in Polish].

13. Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler. (1862). Herausgegeben von Professor L. Bischoff. Verlag der M. Du Mont-Schauberg'schen Buchhandlung, 45, 8 November. Köln [in German].

14. Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej. (1933). T. 30. Numer ¼. Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk [in Polish].

15. Pamiętnik Muzyczny i Teatralny. (1862) / pod red. Józefa Sikorskiego. Warszawa, 46, 03.12 [in Polish].

16. Pepłowski, S. (1889). Teatr polski we Lwowie (1780–1881). Lwów : Skład główny w księgarni Gubrynowicza i Schmidta z Drukarni "Dziennika Polskiego" [in Polish].

17. Rozmaitości. (1858). Lwów, 18, 05.05 [in Polish].

18. Ruch Muzyczny. (1858) / pod red. Józefa Sikorskiego, 2, 13.01. Warzsawa [in Polish].

THE SCALE OF FRANZ DOPPLER'S OPERA PRODUCTIONS IN LVIV IN THE 19th CENTURY

Andriy KARPYAK

The M. V. Lysenko Musical National Academy in Lviv,
Department of wind and percussion instruments,
5 Nyzhankivs'kogo Str., Lviv, Ukraine, 79005
e-mail: gego@i.ua

The creative legacy of the outstanding Lviv composers Franz and Karl Doppler has long required detailed research and thorough representation in scholarly musicological literature. While the brothers' artistic profiles attract the attention of performers-instrumentalists only, a significant part of their creative work remains concealed from the modern admirer of musical art. Yet it is precisely these important and distinctive segments of the composers' work that contain the most large-scale examples of Franz and Karl Doppler's heritage. The grand operatic canvases–particularly those by Franz Doppler – draw attention through their extensive ensemble, choral, and ballet scenes; the complexity of solo vocal parts; the large orchestral forces; and the epic plots that remain relevant today, both musically and socio-politically. It is also worth remembering that after his relocation to Vienna to assume the position of first ballet conductor at the Vienna Court Opera, the composer's primary genre became ballet. Among these works, the magnificent "Melusina" and "The London Sweep" likely achieved the greatest renown. The article, drawing on documentary evidence, highlights the rare productions in the then newly built Count Skarbek Theatre in Lemberg of the successful stage compositions by Franz Doppler – the operas "Count Benyovsky" and "Wanda".

Keywords: opera art, musical history of Lviv, Franz Doppler's creative work.

Стаття надійшла до редколегії 17.08.2026 р.
Прийнята до друку 21.10.2026 р.
Опублікована 26.11.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 29. С. 74–85
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 29. P. 74–85

УДК 78.087.683.091.6/.8:327.82-042.3](477)"2022/...":364-322"364"
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.29.2026.74-85

КУЛЬТУРНА ДИПЛОМАТІЯ ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ЧОЛОВІЧОЇ ХОРОВОЇ КАПЕЛИ “ДУДАРИК” В УМОВАХ ПОВНОМАСШТАБНОЇ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

Анастасія ПАТЕР

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

Проведено комплексний науковий аналіз та узагальнення практичного досвіду діяльності Львівської національної академічної чоловічої хорової капели “Дударик” як автономного та дієвого суб’єкта інституту культурної дипломатії України. Дослідження актуалізовано в контексті ведення Російською Федерацією повномасштабної екзистенційної війни проти української держави, коли культурний простір трансформується у стратегічний чинник національної безпеки, протидії дезінформації та консолідації світової спільноти.

Детально простежено історичну генезу амбасадорської місії колективу, витоки якої сягають кінця 80-х років XX ст., а також систематизовано хронологію, географію та соціокультурну специфіку його закордонної діяльності протягом воєнного періоду 2022–2025 рр. На основі вивчення великої кількості емпіричних джерел, медійних рецензій та свідчень учасників досліджено масштабні благодійні гастрольні тури капели “Дударик” країнами Західної та Північної Європи, зокрема, Латвією, Німеччиною, Австрією, Данією, Францією, Італією та Ватиканом у межах міжнародного волонтерського проєкту “Stand with Ukraine”.

Особливу увагу приділено репертуарній політиці колективу (програми духовної музики, класичної спадщини та народної пісні), колаборацій із провідними європейськими диригентами і хоровими інституціями, а також участі у знакових подіях, як-от виконання Літургії у базиліці св. Петра у Ватикані. Доведено, що академічне хорове мистецтво у виконанні капели слугує ефективним інструментом легітимізації української суб’єктності за кордоном, концептуально маркує належність вітчизняної культури до спільноєвропейського цивілізаційного простору та виконує важливу прагматичну функцію щодо збору фінансових ресурсів для матеріально-технічного забезпечення Збройних Сил України. Обґрунтовано феномен “хорового фронту” як невід’ємного складника сучасної державної стратегії “м’якої сили”.

Ключові слова: культурна дипломатія, культурний амбасадор, хорове мистецтво, хорова капела “Дударик”, волонтерський рух, культурний фронт, російсько-українська війна.

© Патер Анастасія, 2026

В умовах сучасної геополітичної кризи та ведення Російською Федерацією повномасштабної екзистенційної війни проти України, захист державного суверенітету зміщується не лише в мілітарну, а й у соціокультурну та інформаційну площини. Культурна дипломатія у цей період трансформується з класичного інструменту "м'якої сили" (soft power) на стратегічний чинник національної безпеки, здатний консолідувати світове співтовариство задля підтримки України.

Феномен культурної дипломатії та використання концепту "м'якої сили" (*soft power*) у міжнародних відносинах є предметом прискіпливої уваги як класиків політичної науки (зокрема Дж. Ная), так і плеяди сучасних українських дослідників, які переосмислюють ці теорії крізь призму воєнного стану та екзистенційного протистояння. Якщо класичне розуміння даного поняття передбачає здатність спонукати до дії з допомогою аргументів, а також завдяки чиннику привабливості сприяти формуванню позитивного іміджу та легітимізації цінностей [23], то сьогодні фактор культури як складової "м'якої сили" набуває осучасненого значення у світовій політиці. Зростає його вплив на соціально-економічні процеси та міжнародні відносини, відтак, як зауважує Інна Костиря, "держави все більше звертають увагу на розвиток своєї культурної дипломатії, оскільки експорт, розповсюдження і популяризація національної культури є надійним і діючим інструментом зовнішньої політики і ефективним засобом представлення національних інтересів на міжнародній арені" [10, с. 23].

Сучасні дослідження актуалізують питання, присвячені трансформації процесів культурної дипломатії України після початку повномасштабного вторгнення РФ у 2022 р. Таким чином, Марія Шкурко подає стратегічні орієнтири щодо розвитку культурної дипломатії під час війни, наголошуючи на належному ресурсному забезпеченні культури державним апаратом, створенні довгострокових програм з підтримки митців, розширенні географічних меж культурної дипломатії, розвитку і підтримці українських студій в іноземних університетах і т. д. [21, с. 746]. Марія Кушнарьова акцентує на розширенні механізмів реалізації української культурної дипломатії у всіх видах мистецької діяльності через участь представників України у щорічних європейських та світових культурних подіях, організації та проведенні спеціальних заходів, присвячених українській культурі, гастролях численних українських мистецьких колективів, реалізації онлайн-проєктів, присвячених українській культурі, інституціональній діяльності, як роботі з доєюднання об'єктів до Списків світової спадщини ЮНЕСКО, тощо [11, с. 42]. Подібні акції та події, як зазначає Тетяна Гуменюк, створюють платформу для обговорення питань пам'яті, історії та культурних зв'язків на міжнародному рівні [2, с. 68].

Деякі наукові пошуки фокусуються на прагматичному вимірі мистецьких практик як комунікативних каналів міжнародного впливу. Валентина Редя аналізує потенціал участі українських митців, передусім музикантів, у створенні міжнародного іміджу сучасної України, у налагодженні дієвих контактів зі світовою культурною спільнотою та наголошує на прикладній і функціональній ролі української музики під час

війни – “її сприймають як голос країни, розповідаючи світові, якою є вітчизняна музична історія та як звучить сучасна Україна” [16, с. 157]. Питаннями музичної дипломатії у ширшому історичному контексті займалися також О. Коменда (посилання на монографію про Козаренка) [8] та О. Козаренко [7], досліджуючи, як національна ідентичність маркується через композиторську та виконавську творчість на міжнародних аренах.

Окрему групу становлять історико-біографічні та мистецтвознавчі дослідження, що висвітлюють генезу, репертуарну політику та специфіку становлення українських хорових колективів. Зокрема, окремі аспекти спадкоємності хорової дипломатії від Української республіканської капели під орудою Олександра Кошиця (1919) до сучасних колективів та їх ролі у формуванні культурного бренду України розглядали Тіна Пересунько [15], Ольга Бенч [1], Віктор Малюцький [14].

Водночас, попри наявність ґрунтовного теоретичного підґрунтя щодо “м’якої сили”, поза увагою науковців залишається цілісний, системний емпіричний аналіз діяльності конкретних музичних інституцій як автономних суб’єктів культурної дипломатії у хронологічних межах 2022–2025 рр. Більшість наявних публікацій у цій сфері є фрагментарною або обмежена короткими інформаційними повідомленнями в медіа.

Метою статті є комплексний аналіз та узагальнення практичного досвіду Національної чоловічої хорової капели “Дударик” як культурного амбасадора України, що проводить системну діяльність із просування національного мистецького бренду та фінансової підтримки оборонного сектору держави в часи повномасштабного вторгнення РФ.

Методологічну основу дослідження становить комплексний підхід, що поєднує історико-хронологічний метод (для відстеження генези колективу та динаміки його гастрольної діяльності), метод джерелознавчого аналізу (вивчення відгуків, пресрелізів, рецензій у медіа та свідчень безпосередніх учасників подій) та метод системно-функціонального аналізу, який дозволив розглянути хорове мистецтво як цілісний дипломатичний інструмент.

Львівська національна академічна чоловіча хорова капела “Дударик” була заснована у 1971 р. Миколою Лукичем Кацалом. Початково колектив функціонував як хор хлопчиків при Львівському відділенні Музично-хорового товариства УРСР. Від початку творчого існування колектив визначив своє національно переконливе місце в культурно-мистецькому середовищі тодішнього радянського простору. Так, Максим Храмов ґрунтовно проаналізував заснування та тернистий шлях розвитку Львівської національної академічної чоловічої хорової капели “Дударик” у радянський та ранній постперебудовний періоди. Автор докладно описує, як колектив під керівництвом М. Кацала чинив спротив радянській деукраїнізації, актуалізував пласти забороненої сакральної музики та закладав підвалини своєї майбутньої міжнародної місії: “«Дударик» виник немов наперекір черговому сплеску деукраїнізації під хибно зрозумілими гаслами інтернаціоналізму, довго крокував проти течії. Змінити загальне річище йому було не під силу, однак прокласти своє, наснажене з джерела народної пісні, він зміг” [19, с. 5]. Всупереч накладеній цензурі щодо виконання творів сакральної тематики,

у 80-х роках ХХ ст. хор поповнив свій репертуар духовними творами українських композиторів.

Уже із настанням новітнього відродження національної культури хор був озброєний не тільки оригінальними обробками народних пісень, хоровими шедеврами "золотої доби", а й цікавими інтерпретаціями хорових творів сучасних українських композиторів. Заслугою хору "Дударик" є відновлення втраченої традиції виховання дитячих, юнацьких і чоловічих голосів, витоки якої виходять із доби Київської Русі. Одним із перших здобутків, які свідчать про високу виконавську майстерність колективу, була перемога на Першому республіканському конкурсі хорових колективів ім. М. Леонтовича у травні 1989 р.

За плечима хору успішна концертна діяльність та активна участь у громадсько-релігійному житті Львова, України, української громади Європи й далеко за межами нашого континенту, де колектив був культурним амбасадором. Згідно з класичним тлумаченням, "амбасадор" – це особа найвищого дипломатичного рангу, яка є офіційним представником однієї держави в іншій або в міжнародній організації. Сучасне трактування поняття розширює свої межі й застосовується у сфері маркетингу, де амбасадор – це публічна особа, яка представляє бренд, країну чи спільноту, формуючи позитивний імідж та транслюючи їхні цінності широкій аудиторії. Це сучасне поняття, яке виходить за рамки класичного дипломатичного значення й охоплює представників у маркетингу, культурі, мистецтві та суспільно-громадській діяльності.

Посідаючи місце вагомого маркера національної ідентичності, українське хорове мистецтво становить підґрунтя національного культурного бренду. Водночас Львівська національна академічна чоловіча хорова капела "Дударик" (спільно з хором хлопчиків) діє як головний репрезентант і каталізатор розвитку цієї виконавської традиції. Понад п'ять десятиліть колектив виконує міжнародну репрезентативну місію, демонструючи світовій спільноті високий професійний рівень українського хорового мистецтва. Творчий шлях хору як культурного амбасадора розпочався ще на початку 70-х років ХХ ст., коли відбувалися перші концертні поїздки до країн Балтії (Литва, Латвія, Естонія), Угорщини та Польщі. Відтак після розпаду радянської системи відбувся вихід капели на провідні закордонні сцени, зокрема США та Канади.

У численних відгуках та рецензіях на гастрольні концерти "Дударика", які залишилися здебільшого на шпальтах українського щоденника "Свобода", зазначали логіку побудови концертної програми, вокально-технічну майстерність та мистецьку цілісність виконання. Композитор і диригент українського походження Ярополк Ласовський наголошував, що хорова капела є уособленням блискучої віртуозності, яка, на його думку, полягає у вмінні виконувати найскладніші твори з найбільшою легкістю та здатності показати найвищу майстерність, виконуючи менш складний твір [6, с. 37]. Саме поєднання таких ознак визначає світове визнання виконавців.

Загалом впродовж свого існування колектив провів низку закордонних концертних виступів на теренах Польщі (Кошалін, Ельбльонг, Щецін, Білий Бір

та ін.), Австрії (Гамінг, Зальцбург), Франції (Ніца, Антіби, Париж), Німеччини (Ганновер, Гамельн), Бельгії (Брюссель, Антверпен). Зокрема, капела має вагомий досвід виступів на вітчизняних та закордонних хорових імпрезах. Свій шлях у цьому напрямі "Дударик" розпочав 19 травня 1992 р. в Ченстохові (Польща). Згодом колектив став постійним учасником і лауреатом престижних міжнародних конкурсів та фестивалів у Кошіце (Словаччина), Монтре та Фрібурзі (Швейцарія), а також у польських містах Кракові, Варшаві, Замості, Любліні, Вількасах і Гіжицьку.

В умовах сучасної російської агресії проти України особливої актуальності набуває культурна дипломатія. Вона є ефективним інструментом протидії дезінформації, сприяє збереженню національної культурної спадщини та інтеграції внутрішньо переміщених осіб і діаспори за кордоном. Крім того, інститути культурної дипломатії забезпечують формування позитивного міжнародного іміджу держави, консолідацію закордонного українства та створюють підґрунтя для подальшої інтеграції країни у глобальний соціокультурний та економічний простір.

Практичним втіленням зазначених функцій на мікрорівні є хорова капела "Дударик", яка діє як ефективна локальна інституція культурної дипломатії України. В умовах повномасштабної російської агресії колектив активізував діяльність у соціокультурному та гуманітарному просторах. Цей вектор реалізується через репрезентацію низки масштабних концертних програм, що актуалізують духовний пласт вітчизняної хорової культури та народної пісенної спадщини, зокрема: "1000 років української духовної музики", "Вечір хорових концертів", "Пісні п'яти століть", "Пісні перемоги" та "«Дударик» – найкращі пісні". Крім суто мистецької функції, інституція проводить волонтерську діяльність, спрямовуючи фінансові надходження від концертів на матеріально-технічне забезпечення Збройних Сил України. Пріоритетним завданням капели на сучасному етапі є інтеграція в європейський культурний простір через популяризацію української пісенної спадщини для посилення міжнародного інтересу до держави. Така діяльність демонструє історичну тяглість інституційних практик, корелюючи з місією Української республіканської капели під керуванням Олександра Кошиця, реалізованою понад століття тому.

З початку повномасштабного вторгнення Російської Федерації "Дударик" проводить масштабну культурно-дипломатичну діяльність, провівши низку концертних виступів у різних країнах Європи, зокрема в межах волонтерського туру "Stand with Ukraine" ("Стій з Україною"). Джерельною базою для реконструкції хронології і географії благодійних турів колективу, аналізу системного характеру амбасадорської місії капели є хроніка концертної діяльності, детально висвітлена на Facebook-сторінці капели [12] та інших медіаресурсах, а також фото- і відеоматеріали з особистого архіву автора статті.

Латвійський вектор гастрольної діяльності. Тур розпочався з Латвії (від 25 липня до 1 серпня 2022 р.), де було проведено чотири концерти: у Верманському парку в центрі Риги, у Великій Гільдії, у лютеранській церкві Дубултi (Юрмала) та у храмі св. Франциска (Рига). У зазначених локаціях

колектив виступав з програмою “1000 років музичної історії України”. На знак пошани до приймаючої сторони капела підготувала кілька номерів латиською мовою – гімн Латвії, народну пісню “Вій, вітерець” та “Сонце, Перконс, Даугава” (музика Мартіньша Браунса на вірші Яніса Райніса). На завершення подорожі капела співала для української громади Риги урочисту Літургію в католицькому храмі св. Франциска.

Для дитячо-юнацького складу колективу ця поїздка мала важливе значення в контексті психологічної реабілітації в умовах стресових чинників початкового етапу повномасштабної війни. Крім насиченої концертної програми, організатори забезпечили рекреаційну складову для учасників, організувавши відпочинок на узбережжі в Юрмалі та екскурсійну програму в Ризі. Кураторка проєкту Габріела Каб’єр наголошувала на глибокому емоційному резонансі виступів капели, зауважуючи, що слухачі не стримували сліз під час виконання творів [13].

Наприкінці березня 2023 р. (24–27 березня) чоловічий склад хорової капели “Дударик” знову вирушив на гастролі до Латвії із п’ятьма благодійними концертами на підтримку ЗСУ в містах Даугавпілс (Daugavpils), Єкабпілс (Jēkabpils), Рига (Rīga), Саулкрасті (Saulkrasti). У програмі капели поєднувалася духовна, народна та авторська музика різних епох.

У липні 2023 р. капела “Дударик” представляла Україну на масштабному латвійському святі пісні та танцю – фестивалі з історичною традицією проведення кожних п’ять років, починаючи з 1873 р. Упродовж тижня колектив брав участь у щоденних сольних концертах, виступах та репетиціях спільно з 15-тисячним хором, який об’єднав 270 латвійських колективів для підготовки до Гала-концерту на Співочому полі в Межапарку (*Mežaparks*). “Дударик” був єдиним іноземним учасником цього заходу, а спільне виконання Державного гімну України перетворилося на потужний акт солідарності латвійського народу, який у такий спосіб продемонстрував світовій спільноті підтримку України у визвольній боротьбі [4].

Маршрут липневих гастролей містив сольний концерт у Домському Катедральному соборі (де, зокрема, було виконано “Стихиру Різдву Христовому” галицького напіву в аранжуванні Дмитра Кацала), недільну Літургію у церкві св. Антонія, а також візит до резиденції Президента Латвії у Ризькому замку, де на знак подяки за гостинний прийом колектив виконав латиську народну пісню “Pūt, vējiņi”. У березні–квітні наступного періоду капела знову відвідала Латвію та Польщу, давши шість концертів у Варшаві, Ризі, Даугавпілсі, Єкабпілсі та Саулкрасті.

Німецько-австрійський вектор дипломатії. Від початку повномасштабного вторгнення відбулося п’ять концертних поїздок до Німеччини та Австрії. У вересні 2022 р. капела вирушила у концертний тур, у межах якого проведено дев’ять благодійних концертів у містах Кассель, Геттінген, Айнбек, Гьохштадт. 30 вересня у Геттінгені колектив взяв участь у міжнародному фестивалі разом із хорами з Франції, Фінляндії, Німеччини та Австрії. Фінальний концерт фестивалю зібрав близько тисячі шанувальників, серед яких були депутати Сейму та Європарламенту. Зокрема, у розмові керівника капели Дмитра Кацала із представницею Єврокомісії з питань

культурного співробітництва було окреслено наміри щодо майбутніх спільних проєктів після перемоги.

Кульмінаційними точками закордонного турне "Стій з Україною" стали виступи у Мюнхені та Відні, які продемонстрували високий рівень інтеграції українського мистецтва у європейський культурний простір. Зокрема, концерт у мюнхенській церкві св. Людвіка, що зібрав близько 800 слухачів, пройшов за участю представників дипломатичного корпусу, духовенства (зокрема владики Богдана Дзюраха) та академічної спільноти. Особливого мистецького статусу вечору надала участь народного артиста України Сергія Магери, який у супроводі капели виконав сольну партію в емблематичному творі Олександра Родіна "Україні". Фінальний акорд проєкту відбувся у віденському соборі св. Стефана за сприяння о. Юрія Коласи. Творча колаборація капели з оперною співачкою Зоряною Кушплер (виконання "Panis angelicus" С. Франка та пісні "Роду наш красний") концептуально поєднала європейську класику з українською традицією [9]. Подію відвідали знакові постаті української культури – Іван Малкович та Іван Марчук, а завершальне колективне виконання композиції "Червона калина" уся спільнота храму трансформувала мистецький захід у масштабну соціокультурну маніфестацію.

Важливим етапом міжнародної діяльності капели стала низка з восьми благодійних концертів, проведена наприкінці травня 2023 р. в Німеччині (міста Гавельберг, Геттінген, Гайлігенштадт, Єна, Ерфурт, Магдебург, Майнц, Гогенгрібен). Цей гастрольний цикл відзначено тісною творчою взаємодією з німецьким диригентом Райнхардом Зеєхафером у межах фестивалю Altmark Festspiele 2023, а також партнерством із провідними німецькими колективами хлопчиків: Göttinger Knabenchor, Knabenchor der Jenaer Philharmonie та Mainzer Domchor.

Репертуарна палітра виступів концептуально поєднала західноєвропейську класику з українським фольклорним та духовним мелосом. Зокрема, під час концерту 20 травня 2023 р. виконання духовної кантати Йоганна Себастьяна Баха "Wo soll ich fliehen hin" інтегрувалося в меморіальний контекст через хвилину мовчання в пам'ять про жертв війни, а завершенням імпрези став спільний масштабний виступ – інтерпретація кантати "Carmina Burana" Карла Орфа [5]. Програми спільних концертів із Геттінгенським хором хлопчиків унаочнили діалог культур через паралельне виконання творів "Сонце ся сховало" Станіслава Людкевича, "Im Märzen" Фрідріха Герцоґа та канону "Dona nobis pacem". Своєю чергою, у храмі святого Міхаеля завдяки співпраці з хором хлопчиків Єнської філармонії було заманіфестовано міжнародну впізнаваність української музики через звучання "Щедрика" Миколи Леонтовича поруч із композицією "Danke schön und auf Wiedersehen" Евальда Гайна.

Знаковим кроком у контексті професійного зростання та міжнародного визнання колективу стало залучення юнацького складу "Дударика" до запису Симфонії № 8 Густава Малера ("Симфонія тисячі") під орудою головного диригента Оркестру Єнської філармонії Сімона Гауденца, де українські виконавці увійшли до зведеного хору хлопчиків Єни, Геттінгена та Майнца [24]. Логічним продовженням цієї культурно-дипломатичної місії став концерт

“1000 років української музиці”, проведений 26 травня 2024 р. в Майнці, який викликав потужний суспільний та критичний резонанс серед німецької аудиторії [18].

У грудні 2024 р. на запрошення Асоціації українських студентів у Кельні та за сприяння місцевого духовенства колектив провів різдвяне концертне турне Німеччиною. Зокрема, 17 грудня спільно з хорами Кельнського собору (настоятель – о. Єрг Штокем) капела долучилася до виконання програми “Співаймо Адвент” [22]. Сольні благодійні виступи відбулися також у Кельнському університеті, історичній Ратуші міста, у храмах Кельна, Франкфурта-на-Майні та Ойскірхена, де репертуарну основу становили високохудожні зразки національної духовної та різдвяної класики, зокрема твори Кирила Стеценка, Василя Барвінського, Нестора Нижанківського, Ганни Гаврилець та Валентина Сильвестрова. За визначенням організаторки проєкту Уляни Деркач, подібні мистецькі ініціативи унаочнюють європейську належність та інтегрованість української культури. Водночас у німецьких медіа було акцентовано на глибокому соціокультурному й емоційному контрасті між високим рівнем виконавської майстерності українських митців та воєнними реаліями їхнього повсякдення в умовах постійних ракетних загроз [20].

Розширення географії культурного фронту (Данія, Франція, Італія, Ватикан). У грудні 2023 р. за запрошенням голови Українського Дому в Данії Наталії Попович та за сприяння Посольства України і Мерії Копенгагена капела провела чимало різдвяних концертів у данській столиці. Фінал триденного туру відбувся у Копенгагенській ратуші. Н. Попович схарактеризувала ці виступи як хорову дипломатію в дії, що демонструє стійкість української культури в умовах агресії [17]. У березні 2024 р. (11–12 березня) “Дударик” презентував хорове мистецтво у Франції – в Паризькому театрі Сен-Леон та храмі м. Сен-Жермен-ан-Ле.

Важливим кроком у 2025 р. стало отримання почесного запрошення до участі у святкуванні Ювілейного року Української Греко-Католицької Церкви в Італії. Від 24 червня до 5 липня 2025 р. за ініціативи Апостольського Екзархату для українців-католиків візантійського обряду в Італії відбулися заходи у Ватикані та Римі. Кульмінацією візиту стало 28 червня, коли капела співслужила в Архиєрейській Божественній Літургії у базиліці св. Петра у Ватикані, яку очолив Глава УГКЦ Блаженніший Святослав. Колектив репрезентував українську хорову спадщину для паломників з усього світу [3]. Додатково капела дала три сольні благодійні концерти в межах проєкту “Stand with Ukraine”: у римському храмі св. Варнави, у храмі св. Софії в Римі та в місті Брешія, поєднуючи виступи із зустрічами з українською діаспорою.

Висновки. Проведене дослідження дає підстави для висновку про системний та стратегічний характер діяльності Національної чоловічої хорової капели “Дударик” як культурного амбасадора України в період повномасштабної війни. Протягом 2022–2025 рр. колектив не лише демонстрував високу виконавську майстерність на провідних європейських майданчиках, а й трансформував мистецькі заходи у потужні майданчики солідарності, протидії дезінформації та збору благодійних коштів для Збройних

Сил України. Ефективність такої хорової дипломатії проявляється у залученні європейських інституцій до спільної культурної взаємодії, що закріплює інтеграцію України у спільний західноєвропейський простір. Оцінку довгострокових наслідків цієї діяльності в історичній перспективі зможуть дати майбутні покоління дослідників.

Список використаної літератури та джерел

1. Бенч О. Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції. Київ : Український світ, 2002. 440 с.

2. Гуменюк Т. Український культурний фронт: дискурс “культури скасування”. *Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури*. 7 серп. 2024. С. 61–68.

3. Дерев’янко О. Львівський “Дударик” заспівав у Ватикані перед паломниками з усього світу. URL: https://portal.lviv.ua/news/2025/06/29/lvivskyj-dudaryk-zaspivav-u-vatykani-pered-palomnykamy-z-usoho-svitu (дата звернення: 15.03.2026).

4. “Дударик” – Гімн України. Латвійський фестиваль пісні та танцю : YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=H0dci2PJh5s&list=RDH0dci2PJh5s&start_radio=1 . Дата публікації 07.07.2023 (дата перегляду: 09.04.2026).

5. Карл Орф “Carmina Burana” : Відео з генеральної репетиції під керівництвом Reinhard Seehafer Reinhard Seehafer : Facebook. 2023. URL: https://www.facebook.com/watch/?v=952348219139368 (дата перегляду: 15.03.2026).

6. Кацал М. Сад пісень. Лауреат Національної премії України ім. Тараса Григоровича Шевченка Львівська державна академічна чоловіча хорова капела “Дударик”: розповідь про перші 40 років діяльності : фотоальбом. Львів : МС, 2012. 262 с.

7. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / відп. ред. І. Пясковський, О. Купчинський ; Наукове товариство ім. Шевченка у Львові. Львів : [б. в.], 2000. 284 с. (Українознавча бібліотека НТШ ; чис. 15).

8. Коменда О. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. … д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. 455 с.

9. Концерт “Дударика” за участі Зоряни Кушплер у головному соборі Відня : YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=EWOpj_FQUxk&list=RDEWOpj_FQUxk&start_radio=1&t=917s. (Дата перегляду: 17.04.2026).

10. Костиря І. О., Шевченко М. І., Янченко Н. М. Культурна дипломатія як ідентифікатор держави в контексті глобалізації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2021. № 4. С. 20–25.

11. Кушнарьова М. Українська культурна дипломатія під час війни: досвід, проблеми, перспективи. *Наукові праці Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. 2023*. Вип. 67. С. 35–53.

12. Львівська національна академічна чоловіча хорова капела “Дударик” : Facebook. 2022–2025. URL: https://www.facebook.com/Dudaryk.choir/?locale=uk_UA (дата звернення: 18.03.2026).

13. Львівський “Дударик” вразив латвійців своїм співом. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-diaspora/3541781-lvivskij-dudarik-vraziv-latvijciv-svoim-spivom.html?fbclid=IwY2xjawN90vxleHRuA2FlbQIxMQBzcnRjBmFwcF9pZBAyMjIwMzkxNzg4MjAwODkyAAEeVH4eBj3-sp1-jUfPnjl5ia0VvoFtv1aipkNg_YAkYRk1E_xFTIOoOG249SM_aem_I70jcm-bMPuJazjE7J0_Vg (дата звернення: 25.03.2026).

14. Малюцький В. О. Хорове мистецтво як елемент культурного бренду України: традиції, трансформації, перспективи. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2025. № 2. С. 181–187.

15. Пересунько Тіна. Культурна дипломатія Симона Петлюри: “Щедрик” проти “русского мира”. Місія Капели Олександра Кошиця (1919–1924). Київ : Вид. дім “АртЕк”, 2019. 312 с.

16. Редя В. Музика в культурній дипломатії сучасної України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне : РДГУ, 2024. Вип. 48. С. 153–160.

17. Українська капела “Дударик” колядує в Копенгагені на користь ЗСУ. URL: https://risu.ua/ukrayinska-kapela-dudarik-kolyaduye-v-kopengageni-na-korist-zsu_n144823 (дата звернення: 25.03.2026).

18. Українське товариство у Майнці : Facebook. 2023. URL: https://www.facebook.com/profile.php?id=100091623863158 (дата звернення: 25.03.2026).

19. Храмов М. Незапізніле визнання. *Молодь України*. 1989. 11 лют. (№ 29). С. 5.

20. Шиян О. “Шароварщина – це не те, що ми маємо показати в Європі” : українка з Кельна Уляна Деркач про гастролі “Дударика” і культурну дипломатію. URL: https://zaxid.net/vistup_horu_dudarik_u_kolni_video_pro_kulturnu_diplomatiyi_za_kordonom_n1601490?fbclid=IwY2xjawN9mClleHRuA2FlbQIxMQBzcnRjBmFwcF9pZBAyMjIwMzkxNzg4MjAwODkyAAEeKyxVurPvpFOExo6Dh4sN3iha4_bj5zibz5kmPvRIH6qDwMPj4jVh0Rcxoeg_aem_umZ-OYeI5pwj18ENOPymVw (дата звернення: 10.04.2026).

21. Шкурко М. Культурна дипломатія України під час війни. *Україна дипломатична*. 2023. Вип. 24. С. 741–749.

22. Domchöre singen zum advent : Adventskonzert im Kölner Dom : YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=GJ-EqZqTd8A&list=RDGJ-EqZqTd8A&start_radio=1 (дата перегляду: 10.04.2026).

23. NYE, J. S., Jr. (1990). *Bound to Lead: The Changing Nature of American Power*. New York : Basic Books. 320 s.

24. Gustav Mahler. Symphony No. 8 in E-Flat Major “Symphony of a Thousand” : YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=CFOUrSrEnns&list=OLAK5uy_mDCDMfOW_-IOCscvg2jwj9t1qnTzjmqns&index=7 (дата перегляду: 11.04.2026).

References

1. Bench, O. (2002). Ukrainskyi khorovyi spiv. Aktualizatsiia zvychaievoi tradytsii. Kyiv : Ukrainskyi svit [in Ukrainian].

2. Humeniuk, T. (2024). Ukrainskyi kulturnyi front: dyskurs “kultury skasuvannia”. Naukovi zapysky NaUKMA. *Istoriia i teoriia kultury*, 7 (Serpen), 61–68 [in Ukrainian].

3. Derevianko, O. Lvivskyi “Dudaryk” zaspivav u Vatykani pered palomnykamy z usoho svitu. Retrieved from https://portal.lviv.ua/news/2025/06/29/lvivskyj-dudaryk-zaspivav-u-vatykani-pered-palomnykamy-z-usoho-svitu (data zvernennia: 15.03.2026) [in Ukrainian].

4. “Dudaryk” – Himn Ukrainy. Latviiskyi festyval pisni ta tantsiu : YouTube. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=H0dci2PJh5s&list=RDH0dci2PJh5s&start_radio=1 . Data publikatsii 07.07.2023. (data perehliadu: 09.04.2026).

5. Karl Orf “Carmina Burana” : Video z heneralnoi repetytsii pid kerivnytstvom Reinhard Seehafer : Facebook. 2023. Retrieved from https://www.facebook.com/watch/?v=952348219139368. (data perehliadu: 15.03.2026).

6. Katsal, M. (2012). Sad pisen. Laureat Natsionalnoi premii Ukrainy im. Tarasa Hryhorovycha Shevchenka Lvivska derzhavna akademichna cholovicha khorova kapela “Dudaryk” : rozpovid pro pershi 40 rokiv diialnosti : fotoalbom. Lviv : MS [in Ukrainian].

7. Kozarenko, O. (2000). Fenomen ukrainskoi natsionalnoi muzychnoi movy / vidp. red. I. Piaskovskyi, O. Kupchynskyi ; Naukove tovarystvo im. Shevchenka u Lvovi. Lviv : (Ukrainoznavcha biblioteka NTSh ; chys. 15) [in Ukrainian].

8. Komenda, O. (2020). Universalna tvorcha osobystist в ukrainskii muzychnii kulturi : dys. … d-ra mystetstvoznav. : 17.00.03 / Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv [in Ukrainian].

9. Kontsert "Dudaryka" za uchasti Zoriany Kushpler u holovnomu sobori Vidnia : YouTube. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=EWOpj_FQUxk&list=RDEWOpj_FQUxk&start_radio=1&t=917s. (data perehliadu: 17.04.2026).

10. Kostyria, I. O., Shevchenko, M. I., Yanchenko, N. M. (2021). *Kulturna dyplomatiia yak identyfikator derzhavy v konteksti hlobalizatsii. Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv* : nauk. zhurnal, 4, 20–25 [in Ukrainian].

11. Kushnarova, M. (2023). Ukrainska kulturna dyplomatiia pid chas viiny: dosvid, problemy, perspektyvy. *Naukovi pratsi Natsionalnoi biblioteky Ukrainy imeni V. I. Vernadskoho*, 67, 35–53 [in Ukrainian].

12. Lvivska natsionalna akademichna cholovicha khorova kapela "Dudaryk" : Facebook. (2022–2025). Retrieved from https://www.facebook.com/Dudaryk.choir/?locale=uk_UA (data zvernennia: 18.03.2026).

13. Lvivskyi "Dudaryk" vrazyv latviitsiv svoim spivom. Retrieved from https://www.ukrinform.ua/rubric-diaspora/3541781-lvivskij-dudarik-vraziv-latvijciv-svoim-spivom.html?fbclid=IwY2xjawN90vxleHRuA2FlbQIxMQBzcnRjBmFwcF9pZBAyMjIwMzkxNzg4MjAwODkyAAEeVH4eBj3-sp1-jUfPnjl5ia0VvoFtv1aipkNg_YAkYRk1E_xFTIOoOG249SM_aem_I70jcm-bMPuJazjE7J0_Vg (data zvernennia: 25.03.2026).

14. Maliutskyi, V. O. Khorove mystetstvo yak element kulturnoho brendu Ukrainy: tradytsii, transformatsii, perspektyvy. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv : nauk. zhurnal*, 2. 181–187 [in Ukrainian].

15. Peresunko, Tina. (2019). Kulturna dyplomatiia Symona Petliury: "Shchedryk" proty "russkoho myra". Misiia Kapely Oleksandra Koshytsia (1919–1924). Kyiv : Vyd. dim "ArtEk" [in Ukrainian].

16. Redia, V. (2024). Muzyka v kulturnii dyplomatii suchasnoi Ukrainy. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku.* Rivne : RDHU, 48, 153–160 [in Ukrainian].

17. Ukrainska kapela "Dudaryk" koliaduie v Kopenhaheni na koryst ZSU. Retrieved from https://risu.ua/ukrayinska-kapela-dudarik-kolyaduye-v-kopengageni-na-korist-zsu_n144823 (data zvernennia: 25.03.2026).

18. Ukrainske tovarystvo u Maintsi : Facebook. (2023). Retrieved from https://www.facebook.com/profile.php?id=100091623863158 (data zvernennia: 25.03.2026).

19. Khramov, M. (1989). Nezapiznile vyznannia. *Molod Ukrainy*, 11 liut. 29, 5 [in Ukrainian].

20. Shyian, O. "Sharovarshchyna – tse ne te, shcho my maiemo pokazaty v Yevropi" : ukrainka z Kelna Uliana Derkach pro hastroli "Dudaryka" i kulturnu dyplomatiiu. Retrieved from https://zaxid.net/vistup_horu_dudarik_u_kolni_video_pro_kulturnu_diplomatiyi_za_kordonom_n1601490?fbclid=IwY2xjawN9mClleHRuA2FlbQIxMQBzcnRjBmFwcF9pZBAyMjIwMzkxNzg4MjAwODkyAAEeKyxVurPvpFOExo6Dh4sN3iha4_bj5zibz5kmPvRIH6qDwMPj4jVh0Rcxoeg_aem_umZ-OYeI5pwj18ENOPymVw (data zvernennia: 10.04.2026).

21. Shkurko M. (2023). Kulturna dyplomatiia Ukrainy pid chas viiny. *Ukraina dyplomatychna, 24*, 741–749 [in Ukrainian].

22. Domchöre singen zum advent : Adventskonzert im Kölner Dom : YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=GJ-EqZqTd8A&list=RDGJ-EqZqTd8A&start_radio=1 (data perehliadu: 10.04.2026).

23. NYE, J. S., Jr. (1990). Bound to Lead: The Changing Nature of American Power. New York : Basic Books [in USA].

24. Gustav Mahler. Symphony No. 8 in E-Flat Major "Symphony of a Thousand" : YouTube. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=CFOUrSrEnns&list=OLAK5uy_mDCDMfOW_-IOCscvg2jwj9t1qnTzjmqns&index=7 (data perehliadu: 11.04.2026).

CULTURAL DIPLOMACY OF THE LVIV NATIONAL MEN'S CHORAL CHAPEL "DUDARYK" IN THE CONTEXT OF THE FULL-SCALE RUSSIAN-UKRAINIAN WAR

Anastasiia PATER

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

The article provides a comprehensive scientific analysis and systematization of the practical experience of the Lviv National Academic Male Choral Chapel "Dudarik" as an autonomous and highly effective agent of Ukraine's cultural diplomacy. This study is highly relevant in the context of the contemporary geopolitical crisis and the ongoing full-scale existential war waged by the Russian Federation against the Ukrainian state. In these circumstances, the cultural sphere layout transforms into a strategic factor of national security, a tool for countering hostile propaganda, and a means of consolidating the international community.

The paper traces the historical genesis of the choir's ambassadorial mission, which dates back to the late 1980s, and meticulously categorizes the chronology, geography, and socio-cultural dimensions of its foreign activities during the military period of 2022–2025. Based on a wide array of empirical sources, media reviews, and testimonies of the participants, the study examines the large-scale charity concert tours of "Dudarik" across Western and Northern Europe, including Latvia, Germany, Austria, Denmark, France, Italy, and the Vatican, held within the framework of the international volunteer project "Stand with Ukraine".

Special attention is paid to the choir's repertoire policy (comprising sacred music, classical heritage, and traditional folk songs), its collaborations with leading European conductors and choral institutions, and its participation in landmark events, such as performing the Liturgy at St. Peter's Basilica in the Vatican. The study proves that academic choral art performed by the chapel serves as an effective instrument for legitimizing Ukrainian subjectivity abroad, conceptually marking the affiliation of domestic culture with the common European civilizational space. Furthermore, it fulfills a crucial pragmatic function of mobilizing financial resources to support the Armed Forces of Ukraine. The phenomenon of the "choral front" is substantiated as an integral component of the contemporary state strategy of soft power.

Keywords: cultural diplomacy, cultural ambassador, choral art, "Dudarik" choral chapel, volunteer movement, cultural front, Russian-Ukrainian war.

Стаття надійшла до редколегії 10.09.2026 р.
Прийнята до друку 21.10.2026 р.
Опублікована 26.11.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 29. С. 86–97
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 29. P. 86–97

УДК УДК 78.087.68-043.61:[681.84:004.9]"20"
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.29.2026.86-97

СПЕЦИФІКА ПІДГОТОВКИ ХОРОВОГО КОЛЕКТИВУ ДО ТВОРЧО-ВИРОБНИЧОГО ПРОЦЕСУ В СТУДІЇ ЗВУКОЗАПИСУ

Василь ЧУЧМАН

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5076-7427
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музикознавства та хорового мистецтва,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: vasyl.chuchman@lnu.edu.ua

Проведено комплексне дослідження структури й специфіки підготовки хорового колективу до творчо-виробничого процесу в умовах студії звукозапису. Актуальність теми зумовлена стрімкою цифровізацією музичної культури, що висуває нові технологічні вимоги до традиційного хорового виконавства. Емпіричну основу дослідження, поряд із аналізом теоретичних напрацювань провідних вітчизняних науковців, становить рефлексія власної хормейстерської студійної практики автора. Вперше з позиції диригента-хормейстера детально проаналізовано й систематизовано основні етапи технологічного ланцюжка створення професійного цифрового хорового аудіопродукту.

У межах підготовчого етапу (передпродакшну) обґрунтовано необхідність трансформації традиційних принципів хорової виконавської дисципліни відповідно до вимог студійного звукозапису. Розкрито особливості роботи над різними видами хорового ансамблю з огляду на високу чутливість конденсаторних мікрофонів. Окрему увагу приділено практичним методам вокально-хорової роботи та самомоніторингу, а також психоакустичній підготовці хористів.

На етапі звукозапису (продакшну) висвітлено специфіку просторового акустичного позиціонування хору, використання звукоізоляційних екранів, способи запису солістів. Виокремлено раціональні методи налаштування строю й темпоритму, що дають змогу мінімізувати ризик технічного браку. Деталізовано психологічні аспекти збереження емоційного тонусу та вокальної свіжості хору в процесі багаторазового виконання та запису дублів.

На післязаписному етапі (постпродакшні) розкрито роль диригента як художнього експерта на стадіях монтажу фонограми, наголошено на суворих межах доцільності цифрового тюнінгу задля збереження природного обертонового багатства вокальної тканини, а також окреслено принципи налаштування просторової реверберації без втрати прозорості хорової фактури та розбірливості співаного слова.

Ключові слова: хорове мистецтво, цифровізація музичної культури, хормейстерська практика, хорова звукорежисура, хоровий передпродакшн, творчо-виробничий процес у студії звукозапису, хоровий медіапродукт.

Постановка проблеми. Динаміка сучасних соціокультурних процесів зумовлює необхідність виходу хорового виконавського мистецтва за межі

© Чучман Василь, 2026

традиційного акустичного простору концертних залів та активної інтеграції в цифрове медіасередовище. У цих умовах професійний звукозапис перестає бути лише засобом фіксації концертних програм, а перетворюється на вагомий чинник брендингу й промоції. Створення якісного та конкурентоспроможного аудіо- та відеоконтенту є пріоритетним інструментом успішного позиціонування хорового колективу в сучасному культурному просторі на глобальному рівні.

Поняття "творчо-виробничий процес" постає як інтегрована система, що об'єднує художній задум (творчу складову) з матеріально-технічною базою (виробничою складовою) задля створення аудіопродукту. Така синергія інтегрує виконавсько-хорову практику в технологічну систему аудіовізуального виробництва, яка передбачає три послідовні етапи: передпродакшн, продакшн і постпродакшн. Творча складова охоплює комплекс хормейстерської роботи з колективом над усіма видами ансамблю та художню інтерпретацію музичного твору. Якщо фонограма, що записується, в перспективі слугуватиме основою для створення відеопродукту, то постає необхідність розробки сюжетної драматургії, режисури, візуального оформлення (локація, мізансцени, світлові рішення, костюми тощо). Виробнича складова регламентує організаційні та технологічні виміри процесу. Вона охоплює адміністрування (тайм-менеджмент), вибір мікрофонного парку з урахуванням специфіки звучання хору, а також етап постпродакшну (монтаж найбільш вдалих дублів, цифрову корекцію, зведення). На етапі фінального мастерингу варто врахувати аспекти подальшого створення відеоконтенту. Взаємодія художньої та технологічної складових дає змогу трансформувати живе хорове звучання у високотехнологічний медіапродукт.

Аналіз попередніх досліджень. Питання цифрової трансформації мистецького простору та специфіки функціонування музичної культури в медіасередовищі перебувають у центрі уваги багатьох сучасних дослідників.

Зокрема, у праці Євгенії Бондар [1] проаналізовано вектори розвитку сучасного хорового виконавства, розширення функцій диригента й хористів через упровадження мультимедійних форм (віртуальні хори, кліпи, онлайн-платформи). Особливу увагу приділено взаємодії виконавців із звукорежисерами та використанню комп'ютерних програм. Концептуальні положення цієї праці є вагомими для розкриття специфіки студійної роботи хорових колективів.

У статті Фу Сіньбіня та Юлії Воскобойнікової [13] досліджено технології створення віртуальних хорових проєктів, алгоритми координації хористів і зведення треків, висвітлено критерії художньо-технологічної ефективності. Попри те, що автори аналізують методи дистанційної взаємодії, запропоновані ними підходи значною мірою відповідають методології творчо-виробничого процесу хорового колективу в умовах фізичної присутності в студії звукозапису. Зокрема, основою ефективності такої роботи дослідники визначають отримання максимально якісного первинного аудіоматеріалу, що забезпечується скрупульозною працею над строєм й ансамблем під час репетицій. Наголошено, що саме вади первинних записів призводять до експоненційного зростання витрат часу, зусиль і ресурсів на постобробку.

Окремо акцентовано на проблемі синхронізації звучання, необхідності розуміння хористами основ технології звукозапису й володіння навичками роботи з мікрофонною технікою.

Вагоме значення для окреслення технологічного контексту нашої розвідки має дисертація Володимира Дьяченка [3]. У ній комплексно висвітлено творчу діяльність українських звукорежисерів, проаналізовано еволюцію взаємодії технічних інструментів і художніх компонентів, класифіковано інтерпретаційні звукорежисерські практики. Проте, попри ґрунтовний аналіз загальних засад музичного продюсування, автор зосередився на звукозаписі оркестрової музики, тоді як аспекти взаємодії звукорежисера з великими вокально-ансамблевими формами залишилися поза увагою дослідника.

Теоретичні та практичні аспекти взаємодії музичного виконавства й технологій звукозапису широко висвітлено у працях Михайла Ужинського. Зокрема, ним досліджено технологічну сторону фіксації звуку, обґрунтовано критерії експертної оцінки та параметри якості звучання фонограм [10]. Визначено соціокультурний статус звукорежисера та розглянуто запис хорової музики як синкретичний творчо-мистецький процес [8; 9]. Теоретично обґрунтовано сценофонію як унікальний культурно-мистецький феномен і детально висвітлено специфіку звукозапису хорового колективу крізь призму театральної звукорежисури [11]. Досліджено технологічну специфіку, методи звукового забезпечення та фіксації православних богослужінь в акустиці храмового простору [12]. Розуміння М. Ужинським звукорежисури як творчо-мистецької діяльності повністю резонує із проблематикою нашої теми.

Методологічним підґрунтям нашої розвідки є праці з фундаментальних засад хорознавства [4] й звукорежисури [7], адже в професійному тезаурусі сучасного хормейстера естетика музичної культури й хорового ансамблю має поєднуватися з розумінням технологічних принципів фіксації аудіосигналу. Попри високу цінність цих досліджень, проблема комплексної підготовки хорового колективу до творчо-виробничого процесу в студії звукозапису досі не зазнала належної систематизації, що й зумовлює актуальність нашої праці.

Мета статті полягає в комплексному аналізі структури та специфіки підготовки хорового колективу до творчо-виробничого процесу в студії звукозапису з позиції диригента-хормейстера, а також у теоретичному узагальненні головних етапів технологічного ланцюжка створення професійного цифрового аудіопродукту. Емпіричну основу дослідження становить рефлексія власної хормейстерської студійної практики автора з хором “Евфонія”[1] у співпраці зі звукорежисером Мар’яном Лесюком[2] [2; 5; 6;

[1] Хор “Евфонія” студентів бакалаврської освітньої програми “Хорове диригування” кафедри музикознавства та хорового мистецтва факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка розпочав свою діяльність 16 вересня 2022 р. Студійний запис хорових творів і подальше створення на їхній основі відеокліпів стали щорічною творчою практикою колективу.

[2] Лесюк Мар’ян Васильович – випускник Львівського національного університету імені Івана Франка (2012, магістр мистецтв), концертуючий акордеоніст, звукорежисер Львівського муніципального хору “Гомін”.

14; 15]. Це дасть змогу екстраполювати теоретико-методологічні знання в безпосереднє моделювання творчо-виробничого процесу.

Виклад основного матеріалу. Початковий етап підготовки хору до сесії звукозапису (передпродакшн) є критично важливим, оскільки саме тут закладається художній та технологічний фундамент майбутнього запису. Надважливим завданням є вибір репертуару, який, на нашу думку, має відповідати трьом засадничим критеріям: ідейно-художній цінності, виконавській доступності для хору та технологічній спроможності адекватного звукозапису. Якщо перші два критерії є традиційними для повсякденної хормейстерської практики, то третій – безпосередньо зумовлений специфікою звукозапису. Він вимагає від диригента розуміння того, як фактуру, динамічні контрасти та інші засоби музичної виразності твору виконуватиме хор і як їх сприйматимуть мікрофонні системи. Наприклад, композиції зі щільним поліфонічним письмом або гнучкою агогікою потребують складніших технологічних рішень, що важливо брати до уваги ще до початку сесії.

Вагомою складовою передпродакшну є раціональний тайм-менеджмент. Потрібно чітко розрахувати час, необхідний для розучування твору, його студійної фіксації та фінальної обробки. Варто зважати, що робота в студії звукозапису є високотехнологічним і фінансово витратним процесом. Якщо музичний матеріал виявиться надмірно складним або буде засвоєний хором неналежно через брак репетиційного часу, то процес звукозапису буде виснажливим і малоефективним. Це призведе до невиправданих матеріальних збитків, спричинить психоемоційне вигорання та моральну зневіру виконавців, а кінцевий аудіопродукт буде компромісним або художньо неприйнятним.

Найважливішим завданням передпродакшну є вокально-технічна підготовка хору (детальне й скрупульозне опрацювання партитури), а також його налаштування до співу в особливих умовах студійного простору. Робота над музичним матеріалом вимагає приведення хорового ансамблю до кондиції абсолютного звукового контролю, оскільки висока чутливість студійних мікрофонів дає змогу фіксувати найменші інтонаційні, темброві та артикуляційні неточності. Вже на етапі першопрочитання твору варто налаштовувати хор на сувору загальну дисципліну, звертати увагу на головні вокально-технічні й музично-виразові завдання, виконання яких може викликати труднощі під час звукозапису.

Загальна дисципліна в реаліях звукозапису потребує максимальної зосередженості кожного співака, адже дотримання абсолютної тиші в студії набуває суто технологічного значення. Чутливість сучасних конденсаторних мікрофонів перетворює будь-який шелест партитури, скрип взуття чи надміру гучний вдих на звуковий брак, який може зіпсувати вдалий дубль. Студійна дисципліна потребує також значної психоемоційної витримки під час повторів, здатності миттєво мобілізуватися, максимально точно виконувати вказівки диригента та звукорежисера, швидко реагувати на зауваження і вносити корективи у свої дії. Кожен невдалий дубль фізично й морально виснажує колектив, а хвилини простою студії є фінансово витратними.

Одним із найскладніших завдань є формування вокально-інтонаційного ансамблю. У концертному виконанні незначні інтонаційні хиби частково

маскують природною акустикою (реверберацією) залу. Натомість у "сухій", позбавленій акустичного відгуку студії, найменша інтонаційно-темброва неточність фіксується мікрофонами як фальш і брак. Тому вже на початковому етапі роботи диригент має висувати співакам безкомпромісні вимоги щодо вокального інтонування й тембру. Це передбачає досягнення досконалих і темброво-динамічно збалансованих унісонів, раціонального розподілу дихання, викорінення індивідуальних "під'їздів" (глісандування), забезпечення максимальної стабільності звучання без коливань вокальної позиції.

Не менш важливим є вироблення ритмічного ансамблю. Багаторазові проспівування в студії вимагатимуть щоразу стабільного темпоритму, адже якщо темп у різних дублях відрізнятиметься, це суттєво ускладнить подальший монтаж і зведення фонограми. Тож диригентові варто заздалегідь визначити точні метрономічні параметри й привчати хор до співу саме у таких темпових рамках. Цьому сприятиме впровадження систематичних репетицій під метроном (клік). Хористи мають навчитися не просто формально "влучати в долі", а синхронізувати з кліком своє внутрішнє відчуття часу, алгоритми дихання й атаки звуку, артикуляцію та фразування. Важливо виробити навички стабільного утримання темпу, особливо під час виконання складних ритмічних малюнків (синкоп, пунктирів, тріолей тощо), динамічних і ліричних кульмінацій, коли колектив природно прагне до прискорення або уповільнення. Якщо ж твір передбачає агогічний стиль виконання, – потрібно ретельно відпрацювати логіку всіх темпових змін, сформувавши у співаків єдине психоемоційне відчуття й здатність спільно та синхронно фразувати за жестом диригента. Незалежно від того, йдеться про чітко ритмічну чи агогічно гнучку організацію музичного матеріалу, всі нюанси мають бути відпрацьовані на репетиціях, щоб у студії зафіксувати найкращу версію інтерпретації твору.

Особливої уваги потребує артикуляційний та дикційний ансамбль, адже чутливість конденсаторних мікрофонів, особливо у високочастотному спектрі, проявляє будь-які артикуляційні огріхи. Робота над словом вимагає точності й скрупульозності. Варто уніфікувати атаки звуку на початку фраз і синхронізувати початкові приголосні, домогтися від кожного співака ідентичного типу звукоутворення – твердої, м'якої чи придихової атаки, – оскільки мікрофони ближнього й середнього планів миттєво фіксують будь-яку розбіжність у характері роботи голосових зв'язок. Вимова початкових приголосних (особливо проривних і сонорних) вимагає філігранної точності – хористи мусять артикулювати їх одномоментно. Найменша несинхронність на початку слова створює ефект множинного вступу замість однієї монолітної ансамблевої атаки.

Окремим виконавським викликом є робота над початком фраз у кантиленних творах спокійного характеру, особливо у випадках, коли затактова фраза починається з твердого приголосного звуку. Звичайна, природна артикуляція твердого приголосного створює надмірний акцентований поштовх і миттєво руйнує всю логіку затакту, що полягає в плавному стремлінні до наступної сильної долі. Такий недолік культури фразування негативно впливає на ясність музичного вислову. Спосіб вирішення цієї проблеми полягає в переорієнтації колективу із суто мовленнєвої вимови на

вокальну артикуляцію. Потрібно максимально пом'якшити ("нейтралізувати") початковий удар твердого приголосного шляхом його миттєвого переведення у вокальну позицію наступної голосної. Затактові звуки виконуємо, максимально стримуючи активний видих і ведучи фразу до сильної долі, й лише з моменту її настання "відпускаємо" вокальне дихання у повнозвучну кантилену. Співаків доцільно привчати внутрішньо готувати затактовий вступ ще до моменту звуковидобування, заздалегідь формуючи проблемний приголосний артикуляційним апаратом. Такий підхід дає можливість досягти синхронного й делікатного затактового вступу та уникнути акустичного удару в мікрофон.

Важливим елементом артикуляційно-дикційного ансамблю є уніфікація голосних звуків, особливо "а", "е", "и". Якщо хористи формують фонеми з різною формою ротової порожнини чи неоднаковим ступенем округлення звуку, з'являється серйозне темброве розшарування, навіть інтонаційно чистий, однак різнорідний темброво унісон сприйматиметься як фальш і брак. Щоб забезпечити фонічну цілісність хорової тканини, потрібно виробити у співаків єдину вокальну позицію та монолітну манеру звукоутворення.

Окремою складністю в досягненні дикційного ансамблю є артикуляція свистячих і шиплячих приголосних, а також організація фінальних звуків наприкінці слів. Чутливі конденсаторні мікрофони можуть перетворити колективне "с" чи "ш" на агресивний свист. Хористів треба привчати артикулювати ці звуки максимально коротко, гостро й синхронно. Особливо підступними є фінальні вибухові приголосні "т", "к", "п", "д". Найменша несинхронність під час їх виконання руйнує ритмічну вертикаль. У студійній практиці для уникнення цього дефекту застосовують специфічний метод – вимову фінального приголосного звуку доручають лише кільком лідерам кожної партії, а решта хористів м'яко знімають звук на попередній голосній.

Особливих підходів потребує також темброво-динамічний ансамбль. Головна специфіка полягає в звуковій субординації хорових пластів. У "сухій" акустиці студії супроводжуючі партії мають поступатися гучністю провідній мелодичній лінії значно кардинальніше, ніж у концертній залі. Всередині кожної партії динамічну лінію варто формувати, орієнтуючись на голос із найменшою силою звучання, щоб уникнути форсування у співаків із потужнішими голосами. Особливу увагу варто приділити відпрацюванню динамічних змін: усі *crescendo* та *diminuendo* потрібно виконувати з максимальною плавністю. Раптові й імпульсивні сплески гучності в студії можуть призвести до перевантаження та спотворення звукового треку. Темброве злиття досягається формуванням єдиної вокальної позиції та зібраним звукоутворенням без надмірного вібрато.

Важливим вектором передпродакшну є психоакустична підготовка хористів до можливої роботи в навушниках. Спів у них є психологічним бар'єром для академічних співаків, оскільки штучний баланс міксу руйнує звичне відчуття ансамблю. На репетиціях варто відпрацьовувати техніку співу з одним відкритим вухом (коли один навушник зсувається), що дасть змогу поєднати слуховий контроль метронома (кліка) із живим звучанням партнерів. Солістів доцільно записувати окремо, подаючи їм у навушники (монітори) мікс партій хорового супроводу, що забезпечить гнучкість подальшої цифрової

обробки сольних треків. Деяких змін зазнає й взаємодія з диригентом, який зазвичай перебуває в апаратній і спілкується з колективом через систему зворотного зв'язку (*talkback*). За таких умов співаки мають виробити навички миттєвої психоемоційної мобілізації, а під час співу орієнтуватися тільки на візуальну графіку диригентського жесту.

Завершальним етапом передпродакшну є самомоніторинг. Фіксація співу хору на побутові ґаджети під час фінальних репетицій дає змогу диригентові емоційно дистанціюватися від процесу й виявити приховані ансамблеві недоліки, усунення яких у студії призвело б до невиправданих втрат часу. Крім того, такий попередній запис хору буде корисним і для звукорежисера, оскільки допоможе йому заздалегідь ознайомитися з музичним матеріалом і вибудувати ефективну стратегію майбутньої сесії звукозапису.

Під час запису в студії (продакшну) важливим завданням є акустичне позиціонування колективу задля досягнення балансу між природним злиттям голосів та розташуванням мікрофонів. Залежно від обраної схеми – запису на головну стереопару чи використання окремих мікрофонів для кожної партії – хорові групи розміщують компактно або розділяють звукопоглинальними акустичними екранами. Це мінімізує взаємопроникнення звуку між суміжними партіями та забезпечує гнучкість подальшого зведення фонограми. Залежно від художніх завдань та акустичних можливостей студії, диригент і звукорежисер мають знайти консолідоване технологічне рішення відповідно до спільного художнього бачення кінцевого результату.

Монтаж найкращих фрагментів із різних дублів вимагає їхньої абсолютної ідентичності за інтонацією та темпоритмом. Досягти цього особливо складно в хорових творах *a cappella*. З власного досвіду рекомендуємо подавати тональність не від камертона, а на музичному інструменті, причому не одним звуком, а інтервалом, тризвуком або гармонічною цифровкою, що найкраще відображає ладотональний план записуваного епізоду. Для контролю темпоритму застосовуємо метроном. Наприклад, перед початком виконання запускаємо два "порожні" такти; дві останні долі, що передують вступу (увага, вдих), рахуємо "нанімо" (без звукового сигналу), щоб стукіт кліка не потрапив у мікрофони. Найкращими дублями будуть ті, які заспівані хорошим звуком, стрійно, ритмічно та емоційно наснажено.

Мануальна техніка диригента під час продакшну підпорядковується вимозі абсолютної акустичної тиші: жест має бути чітким, лаконічним і безшумним, без шурхоту одягу чи партитури. Водночас диригент мусить утримувати емоційний тонус та вокальну свіжість хору під час роботи над численними дублями, які неминуче викликають у співаків фізичне та психоемоційне виснаження. Керівник має тонко балансувати між раціональним аналізом зауважень звукорежисера та збереженням доброзичливої творчої атмосфери, чергуючи напружену працю з короткими паузами для перепочинку колективу.

На післязаписному етапі (постпродакшні) накопичений звуковий матеріал проходить стадії відбору, редагування та художнього оформлення. Тут диригент перестає бути виконавським лідером і переходить у статус

художнього експерта, який спільно із звукорежисером ухвалює важливі рішення. Першочерговим завданням є спільний відбір і безшовний монтаж найкращих фрагментів із різних дублів. Це вимагає граничної слухової концентрації задля мікроаналізу кожної хорової партії в записі. Головна мета – сформувати у слухача враження монолітного, емоційно безперервного виконання твору.

Естетичним викликом на стадії редагування є визначення меж штучної корекції інтонації. Сучасні програмні алгоритми дають можливість виправити будь-яку неточність, проте надмірне цифрове втручання є згубним для хорової тканини. Специфіка вокального ансамблю полягає в природному мікроколиванні частот, яке забезпечує об'єм і обертонове різноманіття. Якщо ж примусово підганяти кожен голос під математичну сітку цифрової корекції (*Pitch Correction*), жива хорова текстура руйнується, набуваючи штучно синтезованого звучання. Цифровий тюнінг має застосовуватися локально й делікатно, а основа хорової вертикалі повинна залишатися результатом реальної виконавської майстерності.

Фінальною стадією постпродакшну є зведення та просторова обробка фонограми. Головним завданням тут є імітація природної акустики хору за допомогою цифрових реверберaторів. Цей процес потребує надзвичайної обережності, оскільки надмірний рівень реверберації може перетворити складну хорову фактуру на акустичний хаос. Диригент і звукорежисер мають знайти баланс, за якого хор отримає необхідний об'єм звучання, але збережеться прозорість вертикалі, чіткість ритмічних атак і розбірливість співаного слова.

Висновки. Створення якісного хорового аудіопродукту є складним інтегральним процесом, успіх якого закладається на трьох головних етапах: передпродакшну, продакшну та постпродакшну.

На етапі передпродакшну оптимальний вибір репертуару та раціональний тайм-менеджмент трансформують хорову етику в сувору технологічну дисципліну, що сприяє всебічній та ефективній підготовці хорового колективу до роботи в умовах студійного простору. В межах цього періоду відбувається ретельне опрацювання всіх компонентів хорового ансамблю та психоакустичне налаштування співаків до студійних умов. Вагомими практичними чинниками усунення вокально-технічних недоліків на репетиційній стадії та подальшої економії студійного часу визначено прийом "нейтралізації" початкових приголосних та попередній самомоніторинг за допомогою побутових ґаджетів.

На етапі звукозапису (продакшну) вирішальну роль відіграє акустичне позиціонування хору перед мікрофонами та безшумна мануальна техніка диригента. Використання раціональних методів налаштування колективу (подання тональності гармонічною цифровкою й застосування метронома з "німими" долями перед вступом) забезпечує інтонаційно-ритмічну стабільність усіх дублів. Вміле утримання емоційно-вокального тонусу хору в процесі багаторазового проспівування, баланс між раціональним аналізом зауважень звукорежисера й збереженням доброзичливої творчої атмосфери, чергування

напруженої роботи з короткими паузами для перепочинку й психологічного розвантаження колективу є запорукою загальної результативності проєкту.

На етапі постпродакшну взаємодія диригента й звукорежисера відбувається в площині експертної аналітики. Успіх фінального зведення залежить від вдалого та вивіреного монтажу дублів, дотримання меж естетичної доцільності цифрового тюнінгу та філігранного налаштування реверберації, що надає хору природного об'єму звучання без руйнування прозорості хорової вертикалі, чіткості ритмічних атак і розбірливості співаного слова.

Відтак лише узгоджена фахова взаємодія диригента й звукорежисера, заснована на точності виконання музичного тексту, вокально-технічній та емоційній виразності й глибокому розумінні акустичних закономірностей, дає змогу зафіксувати найкращу звукову версію художньої інтерпретації хорового твору.

Список використаної літератури та джерел

1. Бондар Є. М. Хоровий диригент в сучасному мистецькому просторі: між професійною традицією та художніми інсайтами. *Vocal and choral art and education: historical research, performance concepts, modern trends* : collective monograph / rev. : O. Samoilenko et al. Riga ; Latvia : Baltija Publishing, 2024. С. 72–89.

2. *ГЕРОЯМ.* Сл. і муз. С. Танчинця (Гурт "Без обмежень"). Аранж. для хору В. Чучмана. Виконує хор "Евфонія" ЛНУ ім. Івана Франка. Дир. В. Чучман. Звукореж. М. Лесюк. Львів, 2025. URL: https://www.youtube.com/watch?v=-DcWzABqtZ0&t=5s (дата звернення: 04.08.2026).

3. Дьяченко В. В. Творча діяльність українських звукорежисерів другої половини XX – початку XXI століття: теорія, історія, практика : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / НАКККіМ. Київ, 2018. 361 с.

4. Коломоєць О. М. Історія та теорія українського хорового мистецтва : навч. посібник. Дніпро : Ліра, 2023. 288 с.

5. *Не твоя війна.* Сл. С. Вакарчука, муз. гурту "Океан Ельзи", аранж. для хору В. Чучмана. Виконує хор "Евфонія" ЛНУ ім. Івана Франка. Дир. В. Чучман. Звукореж. М. Лесюк. Львів, 2024. URL: https://youtu.be/TQO-Oc4K3YA?si=f606sUehMnbgmrff (дата звернення: 04.08.2026).

6. *Ой у лузі червона калина.* Сл. і муз. С. Чарнецького. Виконує хор "Евфонія" ЛНУ ім. Івана Франка. Дир. В. Чучман. Звукореж. М. Лесюк. Львів, 2023. URL: https://youtu.be/iT5xCfFFW_M?si=V9qtkTZ5Xsxue7qV (дата звернення: 04.08.2026).

7. Основи звукорежисури : навч. посібник / Бєлявіна Н. Д., Бєлявін В. Ф., Бондарець Н. Л., Дьяченко В. В. Ч. 1. Київ : НАКККіМ, 2011. 84 с.

8. Ужинський М. Ю. Аспекти запису хорової музики як творчий мистецький процес. *Музикознавчі студії інституту мистецтв Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. наук. праць. Луцьк : Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2013. Вип. 11. С. 145–156.

9. Ужинський М. Ю. До визначення сутності професії звукорежисера в сучасному мистецтві. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку.* 2013. Вип. 19 (1). С. 283–287.

10. Ужинський М. Ю. Експертна оцінка і критерії якості звучання фонограм. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2012. Вип. XXVI. С. 433–440.

11. Ужинський М. Ю. Сценофонія як культурно-мистецький феномен : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / НАКККіМ. Київ, 2021. 211 с.

12. Ужинський М., Рокіщук І., Онищук Н. Звукове забезпечення та запис православних богослужінь: специфіка та методи. *Молодий вчений*. 2025. № 5 (136).

13. Фу Сіньбінь, Воскобойнікова Ю. В. Технологія створення віртуальних хорових проєктів: до проблеми ефективності. *Культура України*. 2026. Вип. 93. С. 125–134.

14. *Mary, Did You Know?* З репертуару гурту "Pentatonix"; аранж. М. Голстеда; ред. В. Чучмана; виконує вокальний ансамбль "Евфонія" ЛНУ ім. Івана Франка ; кер. В. Чучман ; звукореж. М. Лесюк. Львів, 2024. URL: https://youtu.be/XbXg3brcNY0?si=qs1SlOSuX4SdJQ-l (дата звернення: 04.08.2026).

15. *Viva, musica mundi.* Муз. Р. Луковскі; аранж. та укр. текст В. Чучмана; виконує вокальний ансамбль "Евфонія" ЛНУ ім. Івана Франка ; кер. В. Чучман ; звукореж. М. Лесюк. Львів, 2022. URL: https://youtu.be/3Lu4GInStMI?si=-CvtpIIrmY9QtCGL (дата звернення: 04.08.2026).

References

1. Bondar, Ye. M. (2024). Khorovyi dyryhent v suchasnomu mystetskomu prostori: mizh profesiinoiu tradytsiieiu ta khudozhnimy insaitamy [Choral conductor in the modern art space: Between professional tradition and artistic insights]. In O. Samoilenko et al. (Eds.). *Vocal and choral art and education: historical research, performance concepts, modern trends : Collective monograph.* Baltija Publishing, 72–89 [in Ukrainian].

2. *Heroiam* [For Heroes]. (2025). (S. Tanchynets, Words & Music; V. Chuchman, Choral Arr.; "Euphonia" Choir of Ivan Franko National University of Lviv, Perf.; V. Chuchman, Cond.; M. Lesiuk, Sound Eng.) [Video]. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=-DcWzABqtZ0&t=5s (August 4, 2026) [in Ukrainian].

3. Diachenko, V. V. (2018). Tvorcha diialnist ukrainskykh zvukorezhyseriv druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia: teoriia, istoriia, praktyka [Creative activity of Ukrainian sound engineers of the second half of the 20th – beginning of the 21st century: Theory, history, practice] (Candidate's thesis, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine) [in Ukrainian].

4. Kolomoiets, O. M. (2023). Istoriia ta teoriia ukrainskoho khorovoho mystetstva [History and theory of Ukrainian choral art]: Study guide. Dnipro : Lira, [in Ukrainian].

5. *Ne tvoia viina* [Not your war] (2024). (S. Vakarchuk, Words; "Okean Elzy" Band, Music; V. Chuchman, Choral Arr.; "Euphonia" Choir of Ivan Franko National University of Lviv, Perf. ; V. Chuchman, Cond. ; M. Lesiuk, Sound Eng.) [Video]. Retrieved from https://youtu.be/TQO-Oc4K3YA?si=f606sUehMnbgmrff (August 4, 2026) [in Ukrainian].

6. *Oi u luzi chervona kalyna* [Oh, the red viburnum in the meadow] (2023). (S. Charnetskyi, Words & Music; "Euphonia" Choir of Ivan Franko National University of Lviv, Perf. ; V. Chuchman, Cond. ; M. Lesiuk, Sound Eng.) [Video]. Retrieved from https://youtu.be/iT5xCfFFW_M?si=V9qtkTZ5Xsxue7qV (August 4, 2026) [in Ukrainian].

7. Bieliavina, N. D., Bieliavin, V. F., Bondarets, N. L., & Diachenko, V. V. (2011). Osnovy zvukorezhysury [Fundamentals of sound engineering] (Pt. 1, Study guide). National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts [in Ukrainian].

8. Uzhynskyi, M. Yu. (2013). Aspekty zapysu khorovoi muzyky yak tvorchyi mystetskyi protses [Aspects of recording choral music as a creative artistic process]. *Muzykoznavchi studii instytutu mystetstv Skhidnoievropeiskoho natsionalnoho universytetu*

imeni Lesi Ukrainky ta Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Musicology Studies of the Institute of Arts of Lesya Ukrainka Eastern European National University and the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky], *11*, 145–156 [in Ukrainian].

9. Uzhynskyi, M. Yu. (2013). Do vyznachennia sutnosti profesii zvukorezhysera v suchasnomu mystetstvi [To the determination of the essence of the sound engineer profession in modern art]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku* [Ukrainian Culture: Past, Present, Ways of Development], *19* (1), 283–287 [in Ukrainian].

10. Uzhynskyi, M. Yu. (2012). Ekspertna otsinka i kryterii yakosti zvuchannia fonohram [Expert assessment and quality criteria of phonograms sounding]. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury* [Actual Problems of History, Theory and Practice of Artistic Culture], *26*, 433–440 [in Ukrainian].

11. Uzhynskyi, M. Yu. (2021). *Stsenofoniia yak kulturno-mystetskyi fenomen* [Scenophony as a cultural and artistic phenomenon] (Candidate's thesis, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine) [in Ukrainian].

12. Uzhynskyi, M., Rokishchuk, I., & Onyshchuk, N. (2025). Zvukove zabezpechennia ta zapys pravoslavnykh bohosluzhin: spetsyfika ta metody [Sound reinforcement and recording of Orthodox divine services: Specifics and methods]. *Molodyi Vchenyi* [Young Scientist], *5* (136) [in Ukrainian].

13. Fu, X., & Voskoboinikova, Yu. V. (2026). Tekhnolohiia stvorennia virtualnykh khorovykh proiektiv: do problemy efektyvnosti [Technology of creating virtual choral projects: To the problem of efficiency]. *Kultura Ukrainy* [Culture of Ukraine], *93*, 125–134 [in Ukrainian].

14. *Mary, Did You Know?* (2024). [From the repertoire of the "Pentatonix" group]. (M. Halstead, Arr.; V. Chuchman, Ed.; "Euphonia" Vocal Group of Ivan Franko National University of Lviv, Perf. ; V. Chuchman, Cond. ; M. Lesiuk, Sound Eng.) [Video]. Retrieved from https://youtu.be/XbXg3brcNY0?si=qs1SlOSuX4SdJQ-l (August 4, 2026) [in English].

15. *Viva, musica mundi.* (2022). (R. Lukowsky, Music; V. Chuchman, Choral Arr. & Ukrainian Lyrics; "Euphonia" Vocal Group of Ivan Franko National University of Lviv, Perf. ; V. Chuchman, Cond. ; M. Lesiuk, Sound Eng.) [Video]. Retrieved from https://youtu.be/3Lu4GInStMI?si=-CvtpIIrmY9QtCGL (August 4, 2026) [in Latin].

SPECIFICS OF PREPARING A CHOIR FOR THE CREATIVE AND PRODUCTION PROCESS IN A RECORDING STUDIO

Vasyl CHUCHMAN

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

A comprehensive study has been carried out into the structure and specific features of a choir's preparation for the creative and production process within the context of a recording studio. The relevance of the topic stems from the rapid digitalisation of musical culture, which is placing new technological demands on traditional choral performance. The empirical basis of the study, alongside an analysis of the theoretical work of leading

Ukrainian scholars, is the author ’s own reflection on his practice as a choral conductor in the studio. For the first time, from the perspective of a choral conductor, the key stages of the technical process involved in creating a professional digital audio product have been analysed in detail and systematised.

As part of the preparatory stage (pre-production), the inevitability of transforming classical choral practice into a rigorous technical discipline, adapted to studio conditions, is demonstrated. The specific features of working with different types of choral ensembles are explored, taking into account the high sensitivity of condenser microphones. Particular attention is paid to practical methods and techniques for vocal and choral work and self-monitoring, as well as to the psychoacoustic training of choristers.

During the sound recording (production) stage, the paper highlights the specifics of the choir’s spatial acoustic positioning, the use of soundproof screens, and methods for recording soloists. It identifies effective methods for tuning and tempo control that prevent technical errors. The psychological aspects of maintaining the choir’s emotional energy and vocal freshness during repeated singing sessions (recording takes) are examined in detail.

During the post-production stage, the role of the conductor as an artistic expert in the seamless editing of the audio recording is explored, the strict limits of the appropriateness of digital tuning are emphasised in order to preserve the natural overtone richness of the vocal texture, and the principles for adjusting spatial reverb without losing the transparency of the texture and the intelligibility of the sung text are outlined.

Keywords: choral art, digitalisation of musical culture, choirmaster practice, choral sound engineering, choral pre-production, creative and production process in a recording studio, choral media product.

Стаття надійшла до редколегії 10.09.2026 р.
Прийнята до друку 21.10.2026 р.
Опублікована 26.11.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 29. С. 98–104
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 29. P. 98–104

УДК 785.7
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.29.2026.98-104

КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВЕ МУЗИКУВАННЯ ЯК ПРИКЛАД СУЧАСНОГО МУЗИЧНОГО ГЕПЕНІНГУ

Ярослава КОТЕНКО

ORCID: https://orcid.org/0009-0009-0765-0149
Харківська державна академія культури,
кафедра оркестрових інструментів,
Бурсацький узвіз, 4, Харків, Україна, 61057
e-mail: yaroslava_kotenko@xdak.ukr.education

Розглянуто камерно-ансамблеве музикування як приклад сучасного музичного гепенінгу. Колективні форми музикування є одним із популярних напрямів виконавської діяльності, вивчення якої набуває все більшої актуальності, оскільки соціально значущу форму творчої комунікації розкривають у спільному музикуванні як особливої форми музично-театральної комунікації. *Метою дослідження* є визначення камерно-ансамблевого музикування як частини інструментального театру, який межує з особливою формою музичного гепенінгу. *Формулювання завдання дослідження.* На основі проведеного аналізу визначено камерно-ансамблеве музикування як частину інструментального театру, який межує з особливою формою музичного гепенінгу. Відповідно до поставленої мети, дослідження керується комплексом методологічних підходів. У низці дослідницьких методів презентованої наукової статті використано, насамперед, теоретичні (вивчення, аналіз, узагальнення наукових і методичних джерел з проблеми дослідження) та емпіричні методи дослідження, зокрема спостереження, узагальнення, а також структурування. *Наукова новизна роботи* полягає у впровадженні інтегрованого підходу до поєднання мистецьких й наукових аспектів у процесі визначення камерно-ансамблевого музикування як приклад сучасного музичного гепенінгу. *Висновки.* Аналіз камерно-ансамблевого музикування як різновиду виконавської діяльності з домінуванням видовищного чинника над власне музичним зумовлює більшу візуалізацію та театралізацію музичного процесу.

Ключові слова: камерно-ансамблеве музикування, інструментальний театр, гепенінг.

Постановка проблеми. Культура камерно-ансамблевого виконання є невід'ємною частиною професійної діяльності професійного музиканта. Жива виконавська практика наводить на нові роздуми про існування тих чи інших явищ.

Значення ансамблевого музикування важко переоцінити. Це один із найпотужніших "двигунів" розвитку музичної культури. А. І. Кравченко зазначає, що "камерно-ансамблеве музикування – процес спільного інтелектуального осмислення, чуттєвого переживання та, як наслідок,

© Котенко Ярослава, 2026

створення музичної композиції, яку виконують в атмосфері збалансованості та рівноваги особистої свободи самовираження і корпоративної внутрішньоансамблевої цілісності" [4]. На камерно-ансамблеве музикування покладено важливу комунікативну місію – спільну творчість і, як наслідок, зміцнення суспільної згоди та взаємодії. Ця соціальна функція однакова у всіх історичних, географічних та часових вимірах. Проте, крім соціально значущої форми творчої комунікації, у спільного музикування є ще психологічні і власне творчі аспекти, збагачені різними інноваціями. "Камерно-інструментальний творчий процес набирає ваги каталізатора інноваційних змін" (Жмуркевич, 2016). У дослідженні Ж. Дедусенко й О. Волик виділено національний аспект розвитку камерно-ансамблевого музикування, зокрема "романс як жанр походить від вокальної традиції, пов'язаної із камерною піснею на поетичний текст, однак уже впродовж XIX століття його семантика поширюється і на суто інструментальні твори. У цьому процесі важливу роль відіграють національні школи – насамперед німецька та французька" [2].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В українському мистецтвознавстві питанням виконавської культури і творчості артистів камерного ансамблю присвячено наукові праці О. О. Волик [2], Ж. В. Дедусенко [2], С. І. Кучеренко [6], Е. Б. Купріяненко [6], І. І. Польської [11], Л. І. Повзун [9] та ін.

Авторитетнішим автором у царині камерно-ансамблевого музикування також вважають професора, доктора мистецтвознавства, професора кафедри теорії та історії музики І. І. Польську [10].

Жанрово-стильові та інтерпретаційні особливості в контексті камерно-ансамблевого виконавства зображено в дослідженнях кандидата мистецтвознавства, доцента кафедри камерного ансамблю Харківського національного університету мистецтв І. П. Котляревського Ж. Дедусенко [6] та О. Р. Міц [7].

Серед змістовних і ґрунтовних досліджень з історії вітчизняного камерно-ансамблевого мистецтва варто виділити монографію А. І. Кравченко "Культурологічні виміри камерно-інструментального мистецтва Одеси (кінець XX – початок XXI ст.)" [4].

Науковий спектр досліджень з наведеної проблематики доволі різноманітний. Свідоцтвом актуальності досліджень, присвячених камерно-ансамблевому музикуванню, є наявність наукових розвідок. С. Павлишин, яка, досліджуючи еволюцію камерного ансамблю, зазначає, що "у другій половині XX ст. настає трансформація і зникання поняття «камерний ансамбль». З'являється поняття Інструментального театру, яке, крім самої музики, передбачає акторські дії виконавців. Інструментальний театр має безліч індивідуальних варіантів, залежно від їх авторів, і часто переходить в показні антимистецькі дії на межі гепенінгу" [8].

Мета статті – визначення камерно-ансамблевого музикування як частини інструментального театру, який межує з особливою формою музичного гепенінгу. *Формулювання завдання дослідження.* На основі проведеного аналізу постає завдання визначити камерно-ансамблеве музикування як важливої складової музичної культури, а також як частини

інструментального театру, який межує з особливою формою музичного гепенінгу.

Виклад основного матеріалу. За визначенням О. Берегової, "тенденції видовищності, театралізації й синтезу мистецтв, проникаючи у сферу інструментальної музики, зумовили появу такого явища, як інструментальний театр. Під впливом синтезу мистецтв (зокрема музики й театру) виникли абсолютно нові музичні жанри так званого музичного акціонізму: хепенінг, перформанс, рольова гра, саунд-арт, інструментальне мультимедіа тощо. Мету створення опусів у цих жанрах композитори вбачали в декларації новаторських позицій, коли досить специфічний візуальний ряд міг пропагувати певні смисли, приваблювати увагу публіки" [1].

Для розвитку артистів камерного ансамблю потрібне постійне рефлексивне осмислення власної виконавської діяльності.

Термін "рефлексія" (від. лат. *reflexio* – звернення назад) є категорією, яку розглядають у багатьох галузях науки (філософія, психологія, педагогіка).

Саме рефлексія здатна зробити виконавський процес свідомим та продуктивним, допомагає інтегрувати отриманні нові знання та уміння у практичну діяльність. Рефлексія є одним із методів евристичного навчання, в основі якого є принцип самореалізації, який дає змогу суб'єкту можливість усвідомити власну індивідуальність, унікальність із здатністю подальшої кореляції виконавського та освітнього процесу.

Процес роботи артистів у ансамблі активізує рефлексивний процес, оскільки задіяні всі існуючі етапи взаємодії артистів та колективу. На стадії підготовки відбувається свідоме вивчення обраного завдання навчально-виховного процесу. Це, насамперед, знаходження артистом потрібного твору, розбір партитури, гра на фортепіано, вивчення історико-стилістичних особливостей твору, проведення музично-теоретичного та виконавського аналізу, останній з яких дає змогу визначити виконавські труднощі та шляхи їх подолання.

Відтак відбувається етап виконавської рефлексії, зокрема визначення основних аспектів роботи в ансамблі на основі проведеного аналізу (робота над інтонацією, ансамблем, фразуванням, агогічним планом, ритмічним малюнком тощо) як побудова творчого діалогу між композитором та виконавцями.

Підтвердженням результативності процесу виконавської рефлексії є, безпосередньо, репетиція та концертний виступ ансамблю як відтворення артистами свого інтерпретаторського рішення композиторського задуму.

Варто наголосити про важливість рефлексивного самооцінювання, що відбувається під час практичних занять з ансамблем, де артисти оцінюють якість практичної роботи. Зазначимо, що самоаналіз виконавського досвіду артиста ансамблю дає можливість оцінити власний виступ та співвіднести його з думкою інших.

Значення виконавської рефлексії демонстративно проявляється під час виступу на сцені з подальшим його обговоренням учасників ансамблю. Також самостійний вибір того чи іншого твору, грамотне його прочитання та творче втілення художнього образу є показником зрілої виконавської майстерності.

Створення загального комунікативного простору активізує виконавську рефлексію для аналізу концертного виступу як результату творчої діяльності ансамблю. Одиницями аналізу є такі елементи:

− фіксація власної виконавської діяльності;
− наявність критичної позиції щодо власної виконавської діяльності;
− спроба вирішити проблемні питання, що виникають у процесі "живого" виконання колективу; моделювання виконавського процесу специфічними засобами вербальної та невербальної комунікації (міміка, погляд, посмішка) та налагодження одночасного зворотного зв'язку з учасниками колективу та слухачами засобами візуалізації й театралізації музичного процесу.

Визначимо "структурні компоненти виконавської рефлексії" (Котенко, 2026).

Інтелектуально-діяльнісний компонент характеризує володіння навичками вирішення поставлених художньо-творчих та виконавсько-технічних завдань під час виконавської діяльності. Яскравий прикладом інтелектуально-діяльнісного компонента виконавської рефлексії – ситуація, коли у процесі вирішення пізнавального завдання освоєння нового музичного матеріалу артисти камерного ансамблю оволодівають новими знаннями (творчість композитора, стиль та жанр твору, виконавський склад, художні засоби виразності, що використано в загальній концепції твору, тощо). Серед головних складових інтелектуально-діяльнісного компонента виокремлюємо: здатність до цілісного сприйняття музичного твору; елементарний музично-теоретичний та виконавський аналіз музичного твору; окреслення виконавських завдань, що стоятимуть перед ансамблем.

Особистісно-продуктивний компонент характеризує визначення майбутнього артиста камерного ансамблю як суб'єкта виконавської діяльності та відтворення свого "Я" як професіонала.

Визначивши роль рефлексії у самосвідомості та самопізнанні майбутнього артиста камерного ансамблю, варто говорити про те, що і його самооцінка пов'язана з розвитком рефлексивних здібностей та формується у процесі рефлексування процесу виконавської діяльності та власних можливостей. Значення виконавської рефлексії, з огляду на особистісно-продуктивний компонент, наглядно проявляється у моменті виступу на сцені з подальшим його обговоренням учасників колективу. Крім того, самостійний вибір того чи іншого твору, грамотне його прочитання та творче втілення художнього образу є показником зрілості виконавської майстерності. Також зазначимо, що саме самоаналіз виконавського досвіду майбутнього артиста камерного ансамблю допомагає оцінити власний виступ та співвіднести його з думкою інших учасників ансамблю.

Комунікативно-емпативний компонент забезпечує реалізацію професійних мотивів у процесі фахової підготовки артистів камерного ансамблю, проявляється в можливості ефективно діяти під час спільного виконання хорових творів та створення комунікативного простору зі слухачами. Практичний аспект виконавської діяльності переважає у вдосконаленні міжособистісної комунікації, вмінні донести через невербальні

засоби комунікації власне бачення інтерпретації того чи іншого музичного твору, реалізації набутого професійного досвіду у специфічних умовах роботи з ансамблем.

Створення загального комунікативного простору активізують виконавську рефлексію задля аналізу концертного виступу як результату творчої діяльності колективу.

Висновки. Дослідники розглядають камерно-ансамблеве виконавство як художньо-творчий процес, зумовлений жанрово-стильовими, художньо-виражальними, формоутворювальними, технічно-виконавськими і комунікативними особливостями. Аналіз камерно-ансамблевого музикування як різновиду виконавської діяльності з домінуванням видовищного чинника над власне музичним приводить до більшої візуалізації й театралізації музичного процесу. Переконані, що проблема камерно-ансамблевого музикування і пошуки шляхів його розвитку слугують платформою подальшої розробки методологічних настанов та основних напрямів удосконалення виконавської майстерності сучасних виконавців-ансамблістів.

Список використаної літератури та джерел

1. Берегова О. Інструментальний театр у творчості сучасних українських композиторів. *Культурологічна думка*, 2018. Т. 14, № 2. С. 102–108. DOI: https://doi.org/10.37627/2311-9489-14-2018-2.102-108

2. Дедусенко Ж., Волик О. Камерно-ансамблевий діалог в інструментальних романсах Роберта та Клари Шуман: дві моделі жанрової мініатюри. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 93. Т. 1. С. 142–148.

3. Жмуркевич З. Камерно-інструментальний ансамбль у просторі мистецької науки. *Українська музика.* 2016. № 3(21). С.135–138.

4. Кравченко А. І. Культурологічні виміри камерно-інструментального мистецтва Одеси (кінець ХХ – початок ХХІ століть) : монографія. Київ : НАКККіМ, 2015. 216 с.

5. Котенко Я. М. Компонентна структура виконавської рефлексії артистів камерного ансамблю у процесі фахової підготовки : *матеріали Міжнар. мультидисцип. наук. конф. "Сто шості економіко-правові дискусії. Серія : "Соціальні та гуманітарні науки".* 2026. С. 92–94.

6. Кучеренко С. І., Купріяненко Е.Б. Роль інтонації у формуванні ансамблевого мислення учасників струнного квартету : *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2025. Вип. 77. С.99–117.

7. Міц О. Р. Твори М. Мошковського в класі камерного ансамблю : метод. рекомендації з навч. дисципліни "Камерний ансамбль". Харків : Харк. нац. ун-т мистецтвознав., 2024. 23 с.

8. Павлишин С. Еволюція камерного ансамблю. Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка [гол. ред. : Ігор Пилатюк, наук. ред.-упоряд. : Ніна Дика]. Львів, 2015. Вип. 34. С. 16–20.

9. Повзун Л. І. Феномен камерно-ансамблевого виконавства: до питань професійної термінології. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* Київ : Міненіум, 2017. № 1. С.137–142.

10. Польська І. Камерний ансамбль в системі музично-виконавських жанрів (історичні та систематичні аспекти визначення). *Науковий вісник Національної*

музичної академії України ім. П. І. Чайковського / НМАУ ім. П. І. Чайковського; [ред.-упоряд. : М. Давидов, В. Сумарокова]. Київ, 2001. Вип. 18. Кн. 7. С. 179–190.

11. Польська, І. І. Камерно-ансамблеве мистецтво України: сучасні шляхи музикознавчих розвідок. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка / ЛНМА імені М. В. Лисенка ; [гол. ред. : Ігор Пилатюк, наук. ред.-упоряд. : Ніна Дика]. *Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика*. Львів, 2015. Вип. 34. С. 29–47.

References

1. Berehova, O. (2018). Instrumentalnyi teatr u tvorchosti suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv. *Kulturolohichna dumka*, 14, 2, 102–108. https://doi.org/10.37627/2311-9489-14-2018-2.102–108 [in Ukrainian].

2. Dedusenko, Zh., Volyk, O. (2025). Kamerno-ansamblevyi dialoh v instrumentalnykh romansakh Roberta ta Klary Shuman: dvi modeli zhanrovoi miniatiury. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 93, 1, 142–148 [in Ukrainian].

3. Zhmurkevych, Z. (2016). Kamerno-instrumentalnyi ansambl u prostori mystetskoi nauky. *Ukrainska muzyka*, 3(21), 135–138 [in Ukrainian].

4. Kravchenko, A. I. (2015). Kulturolohichni vymiry kamerno-instrumentalnoho mystetstva Odesy (kinets KhKh – pochatok KhKhI stolit) : monohrafiia. Kiyv : NAKKKiM [in Ukrainian].

5. Kotenko, Ya. M. (2026). Komponentna struktura vykonavskoi refleksii artystiv kamernoho ansambliu u protsesi fakhovoi pidhotovky : *materialy Mizhnar. multydystsyp. nauk. konf. "Sto shosti ekonomiko-pravovi dyskusii. Seriia : Sotsialni ta humanitarni nauky*", 92–94 [in Ukrainian].

6. Kucherenko, S. I., Kupriianenko, E. B. 2025. Rol intonatsii u formuvanni ansamblevoho myslennia uchasnykiv strunnoho kvartetu. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 77, 99–117 [in Ukrainian].

7. Mits, O. R. (2024). Tvory M. Moshkovskoho v klasi kamernoho ansambliu : Metod. rekomendatsii z navch. dystsypliny "Kamernyi ansambl". *Khark. nats. univ. mystetstvoznav.* [in Ukrainian].

8. Pavlyshyn, S. (2015). Evoliutsiia kamernoho ansambliu. Naukovi zbirky LNMA imeni M. V. Lysenka [hol. red. Ihor Pylatiuk, nauk. red.-uporiad. Nina Dyka]. Lviv, 34, 16–20 [in Ukrainian].

9. Povzun, L. I. (2017). Fenomen kamerno-ansamblevoho vykonavstva: do pytan profesiinoi terminolohii. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. Kyiv : Minenium, 137–142 [in Ukrainian].

10. Polskaia, Y. Y. (2001). Kamernыi ansambl: ystoryia, teoryia, эstetyka. Monohrafyia. Kharkov : KhHAK [in Ukrainian].

11. Polska, I. I. (2015). Kamerno-ansambleve mystetstvo Ukrainy : suchasni shliakhy muzykoznavchykh rozvidok. *Nauk. zbirky Lviv. nats. muz. akad. imeni M. V. Lysenka / LNMA imeni M. V. Lysenka* [hol. red. : Ihor Pylatiuk, nauk. red.-uporiad. : Nina Dyka]. Lviv, 34, 29–47 [in Ukrainian].

CHAMBER ENSEMBLE PERFORMANCE AS AN EXAMPLE OF CONTEMPORARY MUSICAL HAPPENING

Yaroslava KOTENKO

Kharkiv State Academy of Culture,
Department of Orchestral Instruments,
4 Bursatskyi Uzviz Str., Kharkiv, Ukraine, 61057
e-mail: yaroslava_kotenko@xdak.ukr.education

Chamber ensemble music making is considered as an example of a modern musical happening. Collective forms of music making are one of the popular areas of performing activity, the study of which is becoming increasingly relevant. Since a socially significant form of creative communication is revealed in joint music making as a special form of musical and theatrical communication. The purpose of the study is to define chamber ensemble music making as a part of instrumental theater, which borders on a special form of musical happening. Formulation of the research task. Based on the analysis conducted, to define chamber ensemble music making as a part of instrumental theater, which borders on a special form of musical happening. In accordance with the set goal, the study is based on a set of methodological approaches. In a number of research methods of the presented scientific article, theoretical (study, analysis, generalization of scientific and methodological sources on the research problem) and empirical research methods are used, in particular, observation, generalization, and structuring. The scientific novelty of the work lies in the implementation of an integrated approach to combining artistic and scientific aspects in the process of defining chamber ensemble music making as an example of a modern musical happening. Conclusions. The analysis of chamber ensemble music making as a type of performing activity with the dominance of the spectacular factor over the musical one itself leads to greater visualization and theatricalization of the musical process.

Keywords: chamber ensemble music making, instrumental theater, happening.

Стаття надійшла до редколегії 10.08.2026 р.
Прийнята до друку 21.10.2026 р.
Опублікована 26.11.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 29. С. 105–115
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 29. P. 105–115

УДК 783.8.087.68.03.071.2.071.5:781.42]:378.016.011.3-057.87] (06)
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.28.2026.105-115

АНАЛІЗ ХОРОВОГО ПОЛІФОНІЧНОГО ТВОРУ СТРОГОГО СТИЛЮ В ДИРИГЕНТСЬКІЙ ПІДГОТОВЦІ СТУДЕНТІВ-БАКАЛАВРІВ: ТЕОРЕТИЧНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ДЕТЕРМІНАНТИ

Мар'яна ФЕРЕНДОВИЧ

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7256-6535
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музикознавства та хорового мистецтва,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: maryana.ferendovych@lnu.edu.ua

Тетяна МЛАДЕНОВА

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6089-6839
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музикознавства та хорового мистецтва,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: tetiana.mladenova@lnu.edu.ua

Розглянуто базові детермінанти аналізу хорового поліфонічного твору строгого стилю як важливі компоненти розвитку цілісного ландшафтного творчого мислення майбутніх фахівців-диригентів. Акцентовано на значенні музично-виконавської підготовки комплексного характеру для розуміння стильової картини доби Ренесансу. Крім спеціальних музично-теоретичних, вокально-хорових знань, визначено потребу в обізнаності студентів-бакалаврів з історією художньої культури, історії та філософії мистецтв тощо. Наголошено на історично-інформованому підході, що дає змогу наблизитися до історично достовірної інтерпретації ренесансної вокальної музики. Визначено низку головних виконавських засобів та обґрунтовано послідовність дій процесу роботи з хоровою партитурою означеного періоду. Специфіка аналізу хорового твору строгого стилю полягає в ґрунтовному осмисленні вербального тексту й окреслює такі напрями роботи: 1) переклад тексту для розуміння основної ідеї, змісту твору; 2) взаємодія "слова та музики"; 3) дикція та артикуляція; 4) співоче дихання. Проаналізовано умови, що впливають на динамічну і темпову реалізацію хорових творів доби Ренесансу. Висвітлено питання ансамблю згідно з фактурою хорового твору, а також ансамблевої єдності усіх компонентів хорової звучності, що є одним із проявів ренесансної гармонії світосприйняття у широкому розумінні. Акцентовано на значенні оригінальних факсимільних видань і сучасних наукових партитурних редакцій старовинних творів, адаптованих для якісного практичного опрацювання тексту твору. Актуалізовано необхідність формування

© Ферендович Мар'яна, Младенова Тетяна, 2026

здатності до аналізу і порівняння різних взірців виконання, поданих в аудіо- чи відеоверсіях, що сприятиме доповненню і коректуванню уявлень про специфіку виконання хорової музики доби Ренесансу.

Ключові слова: Ренесанс, аналіз, поліфонія, строгий стиль, хоровий твір, диригент.

Постановка проблеми – ураховуючи складність та багатозадачність процесу аналізу поліфонічного твору строгого стилю, виявити й систематизувати художні, теоретичні, а також практичні патерни, які допоможуть студенту-бакалавру створити онтологічно цілісне дослідження музичного твору ренесансної доби.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика жанрової морфології та виконавської рецепції західноєвропейської музичної спадщини середньовічно-ренесансного переходу перебуває в центрі уваги сучасного музикознавства. Теоретичним підґрунтям для розуміння еволюції музичних форм, законів багатоголосного письма та специфіки строгого стилю слугують фундаментальні навчальні посібники й дослідження В. Жаркової [6], В. Степурка [7] та Г. Абдуліної [1]. Філософсько-естетичний та історико-культурний контекст формування готичної та ранньоренесансної парадигм глибоко розкрито у працях Н. Харнонкурта [8] та У. Еко [5], де проаналізовано взаємозв'язок мистецьких мов епохи. У монографії за редакцією А. Альберні, А. Калвіа та М. С. Ланнутті поліфонію XIV–XV ст. розглянуто як питання інтелектуального діалогу між поезією та музикою, жанрової еволюції, інтертекстуальності та рукописної традиції західноєвропейської культури [13]. Методологічні орієнтири диригентської інтерпретації узагальнено у працях Т. Курта і А. Вагнера [12], Л. Гарнет [14] і Ш. Пол [15]. Окрему групу джерел становлять праці, присвячені автентичному інтонуванню, виконавському інструментарію та специфіці роботи сучасних колективів із ренесансною та середньовічною вокальною фактурою. Зокрема, критерії "еталону звучання" духовної музики досліджує Н. Даньшина [4], а вектори історично-інформованого виконавства в українському просторі аналізують М. Григор'єва та О. Лігус [3]. Практичні аспекти опрацювання хорових партитур цієї доби сучасними диригентами детально висвітлено у розвідках І. Цюряк, Ю. Захаржевської, Є. Стецюка та І. Грушак [9–11]. Побудова аналітичної онтології під час роботи з хоровим твором строгого стилю, що акцентує зв'язок між архітектонікою готичного простору та внутрішньою мобільністю поліфонічного письма франко-фламандців, на наш погляд, потребує додаткового системного аналізу.

Мета наукового дослідження полягає у вивченні особливостей аналізу хорового поліфонічного твору строгого стилю в системі дириґентської підготовки студентів-бакалаврів та обґрунтуванні педагогічного потенціалу у розвитку професійних компетентностей майбутніх хормейстерів.

Виклад основного матеріалу. Теоретичне осмислення хорового твору і пошук ефективних виконавських підходів проводяться студентами бакалаврської освітньої програми "Хорове диригування" кафедри музикознавства та хорового мистецтва Львівського національного університету

імені Івана Франка на основі Таблиці аналізу хорової партитури. Універсальність цієї Таблиці забезпечується тим, що розробники – викладачі кафедри, керуючись власним хормейстерським і викладацьким досвідом, сформували необхідні для підготовки кваліфікованого диригента-фахівця розділи [2]. До того ж, важливою складовою такого процесу стало системне виконання аналізу хорового твору впродовж восьми семестрів разом із практичним його демонструванням під час іспиту з дисципліни "Диригування". Важливе місце в освітній програмі відведено саме опрацюванню поліфонічних хорових творів представників строгого стилю. Таке усвідомлене проєктування пов'язане з запитами і потребами національної диригентсько-хорової практики, а також конкурентоздатністю поряд із іноземними аналогами, зокрема зростанням зацікавлення до давньої хорової музики в сучасному європейському освітньому просторі.

Поглиблене вивчення уможливлено завдяки інтелектуальним і практичним напрацюванням , які водночас студенти здобувають в контексті дисциплін "Поліфонія", "Аналіз хорових творів", "Хор" з перспективою подальших студій, присвячених цій тематиці. Аналіз музичних творів строгого стилю для хорового диригента як і аналіз загалом будь-якого художнього твору – це особливий процес, який вимагає також знань з історії розвитку художньої культури, історії та філософії мистецтв, аналізу музичних форм. Адже як виконавська техніка, так і вивчення художньо-естетичних, історично контекстних особливостей музичного твору допомагають розвитку цілісного ландшафтного творчого мислення, що вкрай необхідно задля формування фахівця-диригента.

Зазвичай, на перших етапах професійної музичної освіти виховання сприйняття музичної класики відбувається у рамках тональної мажоро-мінорної системи, що ґрунтується на функціональних зв'язках (T–S–D), адже ця система є основою європейської музики XVII–XIX ст. Коли ж диригент стикається з музичною практикою Ренесансу, то з'являється потреба увійти у простір модальності і загалом естетики поліфонії строгого стилю на фоні історичної "мапи" цієї епохи.

XV–XVI ст. – епоха композиторської (авторської) творчості, яка пов'язана з нідерландською (франко-фламандською) школою поліфонії строгого письма. Чому саме Нідерланди? Того часу Нідерланди (наразі це територія Бельгії, Північно-Східної Франції, Люксембургу) були перетином європейських культурних традицій. Саме у Нідерландах було запроваджено систему професійної музичної освіти в школах-метризах, які існували при католицьких храмах ще з VIII ст. Тут викладали спів, гру на органі, теорію музики. З-поміж учнів метриз багато видатних композиторів-поліфоністів (Ґ. Дюфаї, Я. Обрехт, Й. Окегем та ін.).

Підґрунтям творчості франко-фламандців вважається Бургундська школа, створена при дворі герцога Бургундського, великого поціновувача мистецтв – Філіппа III (1396–1467), під час правління якого Бургундська капела в місті Камбре була музичним центром Європи. Серед представників школи – найвідоміші композитори XV ст., що грали у придворній капелі Філіппа: Жиль Беншуа, Робер Мортон, Гійом Дюфе.

Відомо, що композиторів школи поліфонії строгого письма називають піфагорійцями. Тож під час аналізу музичного твору потрібно розуміти, що строгий стиль у музиці та піфагореїзм споріднені ідеями математичної впорядкованості та пошуками гармонії. І хоча музична практика піфагорійців не містила поліфонію, їхні відкриття були основою теоретичного обґрунтування інтервалів, що вже у XV–XVI ст. використовували в поліфонії строгого стилю. Композитори нідерландської, пізніше італійської шкіл встановлювали правила голосоведіння у поліфонічному творі, застосовуючи піфагорійські ідеї про числові співвідношення (прості математичні пропорції) до музичних інтервалів.

Жанровий аналіз спадщини франко-фламандської (нідерландської) школи доводить, що її архітектоніка вкорінена в традиції "розквітлого Середньовіччя", тоді як поняття "Ренесанс" залишається прерогативою візуальних мистецтв. Поліфонічна структура тогочасних мес та мотетів ґрунтується на складних контрапунктичних техніках й ізоритмічних принципах, які є прямим еволюційним продовженням середньовічного мислення, а не радикальним ренесансним зламом. Навіть якщо об'єктом дослідження бакалавра є лише поодинокий фрагмент меси, майбутній диригент повинен розглядати його крізь призму цілісного монументального циклу – жанру, що акумулював найвищі досягнення композиторської техніки. У добу строгого письма меса спирається на техніку *cantus firmus* (найчастіше запозичений григоріанський хорал або світська пісня у тенорі), навколо якого розгортається складна імітаційна чи канонічна тканина, що об'єднує всі частини ординарію в цілісну архітектонічну структуру. Головним вокальним багатоголосим жанром духовної (зрідка світської) музики, який вирізняється високим ступенем текстової та музичної деталізації, був також мотет. На відміну від середньовічного різнотекстового мотету, у строгому письмі він еволюціонує до єдиного латинського тексту, де кожен рядок поезії отримує індивідуальну імітаційну обробку (*point of imitation*), утворюючи неперервний плин контрапункту. Мадригал є головним *світським* жанром доби строгого стилю, який слугував простором для творчих експериментів. Його поліфонічна фактура підпорядкована поетичному слову, де композитори поєднували вишукану імітаційність із ранніми формами звукопису, закладаючи підвалини для майбутнього переходу від строгого стилю до вільного.

Зазначена жанрова система поліфонії строгого письма (меса, мотет, мадригал) безпосередньо просторово та естетично відповідає середовищу свого побутування. Готичні собори були переважно тим простором, в рамках якого звучали музичні композиції франко-фламандців. Архітектоніка готичного храму з його складною системою нервюр, контрфорсів та численних декоративних елементів проявляє дивовижну ізоморфність щодо багатоголосної структури строгого стилю, де кожен голос є автономною лінією, підпорядкованою єдиній логіці цілого. Цю естетичну та конструктивну паралель тонко фіксує Умберто Еко, зазначаючи, що, наближаючись до готичного собору, архітектура якого на відстані звучить єдиним струнким акордом, ми поступово починаємо розрізняти в цій математично вивіреній єдності безліч різних голосів, сотні і тисячі різних мотивів, що химерно

переплітаються між собою в складній тканині якоїсь оповіді, "*...собор постає перед нами справжнім «Алегоричним Всесвітом», що відображає космос у його повноті*" [5, с. 115–118]. Здається безперечним наявність певного зв'язку між якостями цього простору та його художнього оформлення. Взаємопроникнення архітектури та музики унаочнює, що "ідея Спасіння", яка утримує архітектурне багатоголосся собору, в музичному вимірі реалізується через строгу систему контрапункту, вибудувану навколо стрижневого *cantus firmus*. Складна фактурна організація із застосуванням імітацій, секвенцій, тематичних перетворень є акустичним еквівалентом та звуковою матеріалізацією візуальних архітектурних деталей, утворюючи цілісний просторово-часовий синтез. Занурюючись у цей дивовижний, таємничий світ, багатий на вишукані деталі, починаєш гостро і чітко відчувати течію композиторської думки та логіку її загальної еволюції – процеси, які майже непомітні на поверхні [13].

Ідеальним інструментом для втілення складних поліфонічних комбінацій є виконавський склад – виключно чоловічий хор із залученням голосів хлопчиків, що функціонує у форматі *a capella*. Позбавлений інструментальних обертонів та світського емоційного забарвлення, такий вокальний апарат забезпечує максимальну чистоту інтонування та прозорість фактури. Плавність та вокальна природність мелодичних ліній досягаються завдяки домінуванню поступового руху; стрибки нівелюються заповненням у зворотному напрямку. Збалансований мелодійний рух розгортається на усталеній ладовій основі, що демонструє тривалу онтологічну спадкоємність із середньовічною традицією. Збереження системи церковних монодичних ладів (дорійського, фрігійського, міксолідійського) у зазначений період збагачується інтенсивним впровадженням іонійського та еолійського модусів. Така ладова система не знала сучасного тяжіння тональних функцій, що разом із вільним і різноманітним метроритмом створює ефект позачасовості та нескінченності звукового потоку. Мелодії в різних голосах часто складаються з фраз різної довжини. За відсутності чіткої регулярної пульсації перехід від дво- до тридольного метра (у сучасному розумінні) відбувається дуже природно.

Без сумніву знання музично-теоретичного комплексу, а також розуміння історико-культурних, художньо-естетичних процесів є надзвичайно вагомими для осягнення стильової картини доби Ренесансу. Втім, проблематика виконання, а отже, й аналізу хорової музики зазначеного періоду обумовлюється ще й складністю освоєння та відтворення звукового образу віддаленої в часовому просторі доби. На думку Наталії Даньшиної, саме історично-інформований підхід дає змогу "перемістити" виконавця у минуле, пропонує йому відчути дух рідної творові епохи, проникнутися цим духом і відтворити у виконанні властивий твору стиль [4, с. 391]. Водночас потрібно зауважити, що ми ніколи повною мірою не зможемо бути впевненими, що описаний і репрезентований звуковий образ ренесансної вокальної музики буде повністю історично достовірним. Проте наближення до його розуміння через детальний аналіз усіх компонентів дає змогу створити модель, яка найточніше відображає її стильові характеристики [4, с. 394–395].

Специфіка аналізу хорового твору полягає в ґрунтовному осмисленні словесного (поетичного) тексту. В контексті вокально-хорової музики вербальний текст набуває важливого значення не тільки як потужний комунікативний інструмент, в часі якого осягається зміст і характер твору, а й засадничий аспект вокально-хорової звучності, без якого неможливо якісно забезпечити передання художньої інформації. У роботі над хоровою партитурою доби Ренесансу словесний (поетичний) текст окреслює такі напрями роботи: 1) переклад тексту для розуміння основної ідеї, змісту твору; 2) взаємодія "слова та музики"; 3) дикція та артикуляція; 4) співоче дихання.

Переклад вербального тексту іншомовного твору є ключем до створення глибокої та усвідомленої виконавської інтерпретації. Він допомагає студенту-хормейстеру зрозуміти задум композитора, відчути емоційний підтекст та перетворити технічне виконання на справжнє художнє висловлювання. Зазвичай застосовують два види перекладу: еквіритмічний та дослівний. Еквіритмічний переклад полягає у збереженні в перекладі віршованого твору ритмічного малюнку оригіналу та виконгується фахівцями – професійними перекладачами і поетами. За можливості студент може послуговуватися такими матеріалами задля доступності та цілісності в опанування змісту твору. Натомість наголосимо на дослівному перекладі вербального тексту, що сприяє усвідомленню взаємозв'язку музики і слова, а відповідно, розмаїттю емоційного наповнення. Крім того, потрібно звернути увагу на роль жанрів доби Ренесансу у тлумаченні емоційної складової твору. Згідно з Валерією Жарковою у XVI ст. сферою застосування зухвалих експериментів стає світська музика, пов'язана зі словом. Саме слово є джерелом оновлення наявних правил композиції та виходу музики за межі окресленого традиціями звукового простору. Багатоголосний мадригал в Італії та багатоголосна поліфонічна пісня (шансон) у Франції стають улюбленими формами світського музикування. Так через поезію в область звучань дедалі наполегливіше входить новий феномен, який не мав до цього музичного еквівалента у професійній європейській культурі – переживання, емоція людини [6, с. 332–333]. У сфері духовної музики, яка була зображена такими основними жанрами, як меса та мотет, слово не передбачало яскравого емоційного навантаження і людські переживання набували смиренного, філософського, символічного забарвлення, чому сприяли світоглядна позиція, яку формувала тогочасна Церква. Безперечно, такі питання потрібно розглядати з урахуванням регіональних особливостей, які впливали на творчість представників тої чи іншої композиторської школи.

Зважаючи на рекомендації авторів старовинних трактатів та результати досліджень зарубіжних фахівців Н. Даньшиною підкреслено роль дикції та артикуляції як визначальних чинників для виконання вокальних ренесансних композицій. За словами науковиці, близькість звукоподання до природного звучання людської мови стає можливою за умови зосередженості виконавців на ясному, чіткому донесенні слова. Задля досягнення цього використовують особливу техніку формування голосних та приголосних звуків. Голосні не потрібно "прикривати" чи "округлювати" для вирівнювання тембру (як це рекомендують у наших хорових і вокальних методиках). Голосні мають бути

"відкритими", і кожна голосна повинна мати своє природне забарвлення (обов'язково з урахуванням специфіки вимови голосних конкретною мовою). Кожна з них повинна мати "своє місце" в артикуляційному процесі, до того ж, голосну варто "тримати" протягом довгих розспівів, не змінюючи її забарвлення. Приголосні звуки потрібно вимовляти чітко, твердо, за участю голосу, їх рекомендують навіть подовжувати для більш ясного їх донесення. Важливо звертати особливу увагу на дифтонги та подвійні приголосні, які варто промовляти виразно. Якщо дотримуватися цих технічних вимог, виконання голосних і приголосних значно посилюється розмовний елемент у виконанні, що впливає на ясність донесення змісту тексту [4, с. 397].

Специфіка співочого дихання вокального ренесансного твору тісно пов'язана зі структурою музичного тексту, яка у взаємодії мелодичної і вербальної ліній розкриває природну властивість співацького дихання [10, с. 183]. Виявлено, що мелодична лінія вокальної партії у творах доби Відродження членується відповідно до смислової структури вербального тексту з утворенням цілісних тексто-мелодичних рядків. Важливою особливістю цих рядків є те, що під час співу їх можна охопити єдиним дихальним циклом без будь-якого напруження. Визначено, що власне зміною дихання композитор виокремлює кожне текстове речення [4, с. 398]. У цьому ракурсі співоче дихання набуло значення важливого елементу музичного синтаксису, забезпечуючи природну, виразну музичну мову. Німецький композитор, педагог і хормейстер Томас Курт зауважує, що музичний розвиток у хоровій музиці XVI ст. є відносно простим і прозорим, а мелодична лінія вирізняється вільним плином, підпорядкованим слову і ритму мови. Автором запропоновано низку позначень для характеристики наростання і спаду напруги в мелодиці твору, головних і другорядних акцентів, неакцентованих нот, глибокого і короткого дихання, що є пізнавальним з огляду на вдосконалення навичок логічної мелодичної побудови [12, с. 37–38].

Комплекс виконавських засобів відтворення звукового образу також передбачає динамічну реалізацію вокальних творів доби Ренесансу. Музикознавці акцентують на звучанні кожного окремого голосу в межах своїх природних можливостей без напруження, що залежало від тогочасних умов виконання вокальних творів (акустики приміщень, церков, соборів, виконавського складу тощо), які не вимагали спеціальних засобів для посилення звуку та потужності. Відповідно до цього, визначено, що логічним є вилучення з арсеналу виконавських засобів будь якого форсування голосу [4, с. 396; 10, с. 183]. Властиво, легкість, плинність звучання, природне невелике вібрато є важливою складовою звучання співака зазначеного періоду.

Звернемо увагу на значення у диригентській підготовці студента-бакалавра оригінальних факсимільних видань і сучасних наукових партитурних редакцій старовинних творів, що дає можливість уникнути довільних редакторських правок чи навіть помилок, стилістичних нашарувань. Зокрема, до таких важливих виконавських елементів належить темп. Згідно з Ніколасом Харнонкуртом, композитори XVI ст. намагалися звернути увагу на бажаний темп, присвячуючи йому деякі міркування у передмові до твору. Автори намагалися передати свої побажання такими, наприклад, фразами: "із дещо

поквапним тактом”, “чим швидше, тим краще”, “цю частину треба грати дуже повільно”, “такт повинен відбуватися швидко, інакше це належно не звучатиме”. Та все ж, на думку науковця, у багатьох випадках їх варто вважати вказівками, що стосуються більше афекту (емоції, почуття), аніж темпу. І, по суті, афект є тим чинником, який з’ясовує відповідний темп ренесансного твору [8, с. 44].

Під час аналізу поліфонічного твору строгого стилю не можемо оминути й питання ансамблю. Без сумніву, усі компоненти хорової звучності вимагають схожості подання та врівноваженості, що є принциповим для вокального ансамблю будь-якої жанрової спрямованості. Проте, за словами Н. Даньшиної, в музиці доби Відродження досягнення ансамблевої єдності на усіх рівнях є необхідною, історично достовірною складовою виконавського стилю, що є одним із проявів ренесансної гармонії світосприйняття, у широкому розумінні [4, с. 399]. Крім того, варто зосередитися і на проблемі ансамблю згідно з фактурою хорового твору. З огляду на самостійність окремих голосів значення набувають способи роботи з багатошаровою хоровою партитурою. Особливості розвитку музичного матеріалу довшими і коротшими ритмічними вартостями потребують концентрації уваги на тих елементах музичного розвитку, що менше розспівуються і найкраще доносять слово.

Процес реконструювання твору для студентів-бакалаврів пов’язаний також із здатністю майбутніх фахівців аналізувати і порівнювати різні взірці виконань, які подані в аудіо- чи відеоверсіях. Наголосимо, що ознайомлення з творчістю колективів, які спеціалізуються на репертуарі давніх епох, дадуть змогу доповнити і коректувати уявлення про специфіку виконання хорової музики доби Ренесансу сучасними співаками.

Висновки. Отже, симультанне охоплення історико-культурних, художньо-естетичних, виконавсько-технічних завдань ренесансної доби дає можливість усвідомити і найбільш повноцінно відтворити приховані для сучасного музичного слуху нюанси строгої поліфонії.

Список використаної літератури та джерел

1. Абдуліна Г. Поліфонія. Строгий стиль : навч. посібник. Умань : Візаві, 2019. 43 с.

2. Аналіз хорового твору для студентів ОПП “Хорове диригування” першого (бакалаврського) рівня вищої освіти зі спеціальності В5. *Музичне мистецтво*. URL: https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2015/03/Analiz-khorovoho-tvoru_B5_2025.docx (дата звернення: 08.07.2026).

3. Григор’єва М., Лігус О. Вокальна музика давніх епох у репертуарі українських колективів кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття: дискурс історично-інформованого виконавства. *Слобожанські мистецькі студії : наук. журнал* / Сум. держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка. Суми : Гельветика, 2025. Вип. 3 (09). С. 27–32.

4. Даньшина Н. “Еталон звучання” ренесансної вокальної музики. *Українське музикознавство*. 2012. Вип. 38. С. 391–403.

5. Еко У. Мистецтво і краса в середньовічній естетиці / пер. з іт. Х. Чушак. Львів : Вид-во Старого Лева, 2018. 416 с.

6. Жаркова В. Історія західної музики: Homo Musicus від античності до бароко : навч. посібник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2023. 548 с.

7. Степурко В. Аналіз музичних творів : навч. посібник. Київ : НАКККіМ, 2020. 140 с.

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

9. Цюряк І. Специфіка опрацювання вокальних творів епохи Ренесансу сучасними виконавцями. *Слобожанські мистецькі студії : наук. журнал* / Сум. держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка. Суми : Гельветика, 2025. Вип. 1 (07). С. 136–139.

10. Цюряк І., Захаржевська Ю. Специфічні особливості виконання хорової музики епохи Ренесансу сучасними співаками. *Мистецька освіта: проблеми і перспективи розвитку в контексті європейської інтеграції* : зб. наук. праць / за заг. ред. І. В. Баладинської, Н. Є. Колесник. 2017. С. 178–185.

11. Цюряк І., Стецюк Є., Грушак І. Деякі особливості автентичного виконання вокальної музики епохи Ренесансу сучасними музикантами. VIII International Scientific and Theoretical Conference "The current state of development of world science: characteristics and features". Lisbon ; Portugal. November 1, 24. S. 214–217.

12. Kurt T., Wagner A. Kompedium dyrygentury chóralnej. Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycynego Fryderyka Chopina, 1999. Część II. 269 s.

13. Polyphonic Voices. Poetic and Musical Dialogues in the European Ars Nova / ed. by A. Alberni, A. Calvia, M. S. Lannutti. Firenze : SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2021. XXIV. 293 s. (La Tradizione Musicale. Studi e testi).

14. Garnett L. Choral Conducting and the Construction of Meaning. Gesture, Voice, Identity. London, 2009. 242 s.

15. Sharon J. Paul. Art & Science in the Choral Rehearsal. Oxford University Press, 2020. 218 s.

References

1. Abdulina, H. (2019). Polifoniia. Strohyi styl: navchalnyi posibnyk dlia studentiv muzychnykh fakultetiv pedahohichnykh ZVO [Polyphony. Strict style: a textbook for students of music faculties of pedagogical higher education institutions]. Uman : Vizavi [in Ukrainian].

2. Analiz khorovoho tvoru dlia studentiv OPP "Khorove dyryhuhuvannia" pershoho (bakalavrskoho) rivnia vyshchoi osvity zi spetsialnosti B5. *Muzychne mystetstvo* [Analysis of a choral work (for students of the Educational Professional Program "Choral Conducting" of the first (bachelor's) level of higher education, specialty B5. Musical Art)]. Retrieved from https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2015/03/Analiz-khorovoho-tvoru_ B5_2025.docx (accessed: 8 July 2026) [in Ukrainian].

3. Hryhorieva, M., & Lihus, O. (2025). Vokalna muzyka davnikh epokh u repertuari ukrainskykh kolektyviv kintsia XX – pershoi chverti XXI stolittia: dyskurs istorychno-informovanoho vykonavstva [Vocal music of ancient eras in the repertoire of Ukrainian ensembles of the late 20th – first quarter of the 21st century: discourse of historically informed performance]. *Slobozhanski mystetski studii*, 3 (09), 27–32 [in Ukrainian].

4. Danshyna, N. (2012). "Etalon zvuchannia" renesansnoi vokalnoi muzyki ["Standard of sound" of Renaissance vocal music]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 38, 391–403 [in Ukrainian].

5. Eco, U. (2018). Mystetstvo i krasa v serednovichnii estetitsi [Art and beauty in medieval aesthetics] (Kh. Chushak, Trans.). Lviv : Vyd-vo Staroho Leva [in Ukrainian].

6. Zharkova, V. (2023). Istoriia zakhidnoi muzyky: Homo Musicus vid antychnosti do baroko: navchalnyi posibnyk [History of Western music: Homo Musicus from antiquity to baroque: a textbook]. Kyiv : NMAU im. P. I. Tchaikovskyi [in Ukrainian].

7. Stepurko, V. (2020). Analiz muzychnykh tvoriv: navchalnyi posibnyk [Analysis of musical works: a textbook]. Kyiv : NAKKKiM [in Ukrainian].

8. Harnoncourt, N. (2002). Muzyka yak mova zvukiv [Music as a language of sounds]. Sumy : Sobor [in Ukrainian].

9. Tsiuriak, I. (2025). Spetsyfika opratsiuvannia vokalnykh tvoriv epokhy Renesansu suchasnymy vykonavtsiamy [Specifics of processing vocal works of the Renaissance era by modern performers]. *Slobozhanski mystetski studii*, 1 (07), 136–139 [in Ukrainian].

10. Tsiuriak, I., & Zakharzhevska, Yu. (2017). Spetsyfichni osoblyvosti vykonannia khorovoi muzyky epokhy Renesansu suchasnymy spivakamy [Specific features of performing Renaissance choral music by modern singers]. In I. V. Baladynska, & N. Y. Kolesnyk (Eds.), *Mystetska osvita: problemy i perspektyvy rozvytku v konteksti yevropeiskoi intehratsii,* (178–185) [in Ukrainian].

11. Tsiuriak, I., Stetsiuk, Ye., & Hrushak, I. (2024, November 1). Deiaki osoblyvosti avtenatychnoho vykonannia vokalnoi muzyky epokhy Renesansu suchasnymy muzykantamy [Some features of authentic performance of Renaissance vocal music by modern musicians]. *VIII International Scientific and Theoretical Conference "The current state of development of world science: characteristics and features"*. Lisbon ; Portugal, 214–217 [in Ukrainian].

12. Kurt, T., & Wagner, A. (1999). *Kompedium dyrygentury chóralnej*. Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycynego Fryderyka Chopina. Część II [in Polish].

13. Polyphonic Voices. Poetic and Musical Dialogues in the European Ars Nova. (2021). (A. Alberni, A. Calvia, & M. S. Lannutti, Eds.). Firenze : SISMEL – Edizioni del Galluzzo. (La Tradizione Musicale. Studi e testi) [in English].

14. Garnett, L. (2009). Choral Conducting and the Construction of Meaning. Gesture, Voice, Identity. London [in English].

15. Paul, S. J. (2020). Art & Science in the Choral Rehearsal. Oxford University Press [in English].

ANALYSIS OF A STRICT-STYLE POLYPHONIC CHORAL WORK IN THE CONDUCTING TRAINING OF BACHELOR'S STUDENTS: THEORETICAL AND PERFORMANCE DETERMINANTS

Maryana FERENDOVYCH

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

Tetiana MLADENOVA

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

The article examines the key determinants of analyzing a choral polyphonic work in the strict style as important components in the development of the holistic, broad-scope

creative thinking of future conductors. The importance of comprehensive musical performance training for understanding the stylistic landscape of the Renaissance era is emphasized. In addition to specialized knowledge in music theory and vocal-choral practice, a need has been identified for bachelor's students to be knowledgeable about the history of artistic culture, the history and philosophy of the arts, and so forth. Emphasis is placed on the historically informed approach, which enables an interpretation of Renaissance vocal music that is closer to historical authenticity. A range of key performance techniques has been identified, and the sequence of actions involved in working on the choral scores of the period in question has been substantiated. The analysis of a choral work in the strict style is characterized by a thorough understanding of the verbal text and encompasses the following areas of work: 1) translation of the text to grasp the central idea and content of the work; 2) the interaction between "word and music"; 3) diction and articulation; and; 4) vocal breathing. The conditions influencing the dynamic and tempo-related realization of Renaissance choral works are analyzed. The article addresses the issue of ensemble balance in relation to the texture of a choral work, as well as the ensemble unity of all components of the choral sound – a concept that represents, in a broad sense, a manifestation of the Renaissance harmony of worldview. Emphasis is placed on the significance of original facsimile editions and modern scholarly score editions of early works, adapted for high-quality practical study of the musical text. The need to develop the ability to analyze and compare various performance examples presented in audio or video formats – has been highlighted; this will help to refine and adjust understandings regarding the specific nature of performing Renaissance choral music.

Keywords: Renaissance, analysis, polyphony, strict style, choral work, conductor.

Стаття надійшла до редколегії 27.07.2026 р.
Прийнята до друку 21.10.2026 р.
Опублікована 26.11.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 29. С. 116–122
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 29. P. 116–122

УДК 788.1/.4:781.1:78.02
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.29.2026.116-122

ОПТИМАЛЬНА ОРГАНІЗАЦІЯ САМОСТІЙНИХ ЗАНЯТЬ НА МІДНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ В УМОВАХ ОБМЕЖЕНОЇ ГУЧНОСТІ

Анатолій МІНЕНКО

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0348-3541
Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка,
кафедра музикознавства та методики музичного мистецтва,
вул. Володимира Винниченка, 10, Тернопіль, Україна, 46002
e-mail: Minenko.anatol94@gmail.com

Розглянуто основні методи стишення звучання мідних духових інструментів, зокрема найбільш традиційного і поширеного – використання сурдин та новаторської розробки німецької компанії *mute-tube*. На основі порівняння цих двох шляхів стишення мідних духових інструментів за допомогою зовнішнього пристрою виявлено низку очевидних переваг *mute-tube* над сурдинами. Сурдина має перевагу тільки в компактності, а *mute-tube* дає змогу грати в умовах обмеженої гучності без додаткового опору повітря і за потреби робити якісний звукозапис. Отже, у рамках цієї роботи було проведено аналіз низки наукових праць таких видатних музикантів, як А. Сандовала, Д. Віка, Ф. Фаркаса, Д. Дела, в яких не рекомендовано, а іноді навіть заборонено використання сурдин для занять через викривлення інтонації та створення надмірного тиску в голові виконавця. Ще одним недоліком використання сурдин для регулярних вправ на мідних духових інструментах є небезпека неправильно сформованих виконавських навичок. Інші відчуття під час гри на інструменті, зумовлені необхідністю докладати більших зусиль через сильний опір повітря, формують у музиканта уявлення про те, що гра на інструменті потребує значних фізичних зусиль, що негативно впливає на якість звуку та рухливість техніки. Альтернатива сурдинам, зокрема *mute-tube*, не впливає на струмінь повітря, що дає змогу використовувати цей пристрій на регулярній основі цілком безпечно. Ще однією перевагою *mute-tube* є можливість розміщення на задній стінці внутрішнього каналу пристрою мікрофона, що дає змогу створити необхідні умови для якісного звукозапису навіть у непідготовлених для цього приміщеннях. *Методологія*. Використано компаративний, емпірико-практичний, системно-аналітичний та структурний методи дослідження. *Наукова новизна*. Розглянуто новаторський пристрій *mute-tube*, який оптимально організовує самостійні заняття в умовах обмеженої гучності на мідних духових інструментах. Цей девайс ще не було описано в наукових працях, але пристрій в організації самостійних занять на мідних духових інструментах потребує детального розгляду і подальшої популяризації.

Ключові слова: мідні духові інструменти, тромбон, труба, валторна, туба, *mute-tube*, сурдина, організація самостійних занять.

© Міненко Анатолій, 2026

Постановка проблеми. Мідні духові інструменти характеризуються гучним та яскравим звучанням, що є їх візитівкою у складі симфонічного оркестру. Проте, за потреби гучної гри у несприятливих приміщеннях, зокрема у кімнатах багатоквартирного будинку, потрібно шукати засоби для оптимізації умов занять. Це велика проблема для виконавців на мідних духових інструментах, яку тривалий час вирішували завдяки сурдинам – портативним пристроям, здебільшого конусоподібної форми, розміщеними в раструбі інструмента. Проте цей засіб є придатним лише для короткочасної гри – під час виступу для зміни тембру або короткочасної підготовки до концерту. Натомість під час регулярних занять професійний музикант не може використовувати сурдину, оскільки це матиме для нього негативні наслідки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Негативні наслідки регулярних занять на мідних духових інструментах з сурдинами описано в працях відомих науковців. Д. Вік розглядає цю проблему в контексті організації самостійних занять на тромбоні [15], Фаркас Ф. [10], Делл Н., Джеймс Р., Девідсон Дж. та Вулф Дж. [1] – у контексті занять на валторні, а Сандовал А. [13] – у контексті занять на трубі. Важливо зазначити, що пристрій *mute-tube* буде описано вперше, тому відповідних наукових праць на цьому етапі не існує.

Мета статті – дослідити та обґрунтувати переваги музикантам очевидні переваги *mute-tube* над сурдинами, а також сприяти популяризації цього нового пристрою в Україні.

Виклад основного матеріалу. Розвиток мідних духових інструментів зумовив інтенсивне зростання професіоналізму музикантів, що потребувало тривалих щоденних занять для постійного вдосконалення навичок гри. На жаль, яскравий, гучний і проникливий тембр мідних духових інструментів за відсутності відповідних умов для гучної гри часто стає на заваді. Відтак першим і найбільш очевидним вирішенням цієї проблеми стало використання сурдин. Цей варіант не був новим, оскільки перші сурдини були знайдені ще в гробниці Тутанхамона [6, с. 131]), однак швидко поширився завдяки своїй доступності. В наш час виробники пропонують велике різноманіття цього асортименту, навіть сурдини, створені спеціально для занять – *practice (whisper) mute* та *silent brass* [6, с. 152–153]. Проте, незважаючи на всі свої переваги, сурдини мають і вагомий недолік – створення додаткового опору повітря, що проявляється у надмірному тиску. Цей тиск викривляє інтонацію інструмента і створює надмірний тиск в голові, що шкідливо як для занять, так і для здоров'я музиканта. Суттєво кращим варіантом для організації самостійних занять обмеженої гучності є *сурдина з неопрену*. Вона усуває недолік додаткового опору повітря: "Головну проблему сурдин для занять вирішив прибрати амбасадор компанії Conn, джазовий тромбоніст Айра Непус (Ira Nepus) за допомогою сурдини з неопрену. <…> Сурдина з неопрену не вирізняється здатністю продукувати гарні звукові барви, проте добре глушить звук, легка і м'яка, а найголовніше, не створює великого опіру повітря" [6, с. 154]. Проте зменшення опору повітря не означає його відсутність, тому така сурдина є кращим, проте не ідеальним варіантом вирішення проблеми.

Недоліки занять із сурдиною були описані в багатьох відомих працях педагогів та науковців, серед яких є такі твердження:

Вік Д. (який також є відомим виробником сурдин): “До цілком іншої категорії відносять сурдини, виготовлені спеціально для навчальних (тренувальних) цілей. Більшість виробників пропонують сурдини, які зменшують гучність звуку майже до нуля. На жаль, вони також спотворюють інтонацію, особливо під час використання з інструментами великого калібру, і, звичайно, є гіршими, ніж марними, для практичних занять” [15, с. 59];

Сандовал А.: “Уникайте використання сурдин на практиці. Вони спотворюють звук і нормальну характеристику труби” [13, с. 3];

Фаркас Ф.: “Сурдина також створює більший опір повітряному стовпу, ніж відкрита валторна. Студент, який змушений багато займатися із сурдиною, ризикує розвинути “затиснене” горло і невеликий стиснутий тембр” [10, с. 80];

Делл Н., Джеймс Р., Девідсон Дж. та Вулф Дж.: “Для валторністів, які часто використовують тренувальні сурдини, це може потенційно вплинути на їхню манеру гри через зміни інтонації та через те, як вони [сурдини] змінюють віддачу у високому регістрі” [1, с. 4].

Суттєво кращим рішенням цієї проблематики є відносно нова розробка пристрою *mute-tube* (рис. 1).

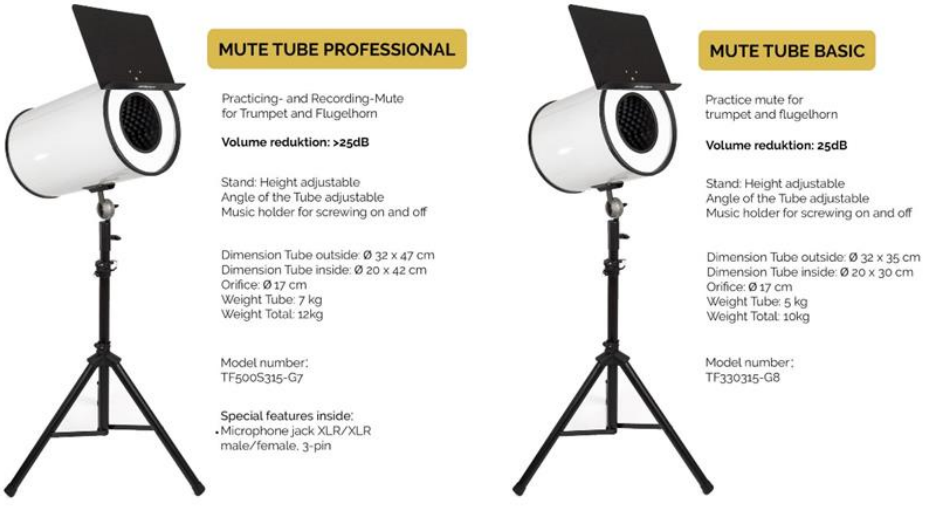

Рис. 1. Пристрій *mute-tube*. Зовнішній вигляд і характеристики

Цей пристрій ще не був описаний у працях українських авторів, відтак відповідний український термін ще не усталений. Пропонуємо залишити назву без перекладу, що пов’язано із немилозвучністю прямого українського перекладу як “беззвучна трубка” чи “глухий/заглушений тубус”.

Авторство винаходу *mute-tube* належить німецько-австрійській компанії, що намагалася не тільки стишити звук труби, флюгельгорна чи тромбона, а й зробити це без жодного додаткового опору повітря.

Конструкція *mute-tube* є дещо громіздкою, це тринод, на вершині якого розміщений (як зрозуміло з назви) циліндричної форми тубус відповідно до

розміру раструбу запотребуваного інструмента. В середині тубусу розміщений абсорбуючий матеріал і зазвичай це акустичний поролон. Також існують додаткові опції, які можна доставити за потребою, зокрема пюпітр для нот, що кріпиться біля місця входу раструбу інструмента. На нашу думку, пюпітр перед входом в канал *mute-tube* є не дуже зручним рішенням, адже ноти перебуватимуть занадто близько до очей.

Ще однією додатковою опцією є розміщення мікрофона на задній стінці каналу *mute-tube*. Це сприяє якісному звукозапису в портативному форматі, а також прямому виведенню звуку в навушники, щоб під час тренувань було чути не заглушений, а якісний звук інструмента. Ця особливість *mute-tube* за відносної компактності та дешевизни створює умови звукозапису, близькі до студійних. Тобто потенціал цього пристрою не вичерпується тільки організацією самостійних занять, а також має можливість організації звукозапису одного чи декількох інструментів мідної духової групи за відсутності умов гри повним звуком. Подібна ідея не є новою, вона реалізована в електронній сурдині Yamaha під назвою *Silent Brass* (рис. 2).



Рис. 2. Пристрій *Silent Brass*. Зовнішній вигляд

Ця сурдина допомагає заглушити звук інструмента навіть краще, ніж *mute-tube,* однак створює великий опір повітря – найбільший серед усіх існуючих сурдин.

Відтак *mute-tube* повністю вирішує проблему занять на мідних духових інструментах в умовах, коли неможливо грати повним звуком. Недоліками цього пристрою є лише габаритність, порівняно з сурдинами, і висока вартість, зокрема в межах 220–493 доларів в США та Європі [12]. Цей факт відчутно обмежує популяризацію девайсу, адже собівартість матеріалів (без урахування мікрофона, який є додатковою опцією) не є високою, зокрема металева тринога, пластиковий корпус, відносно невелика кількість акустичного поролону. Логічним висновком вищезазначеного є потреба у виробленні *mute-tube* в більш бюджетному варіанті в Україні, адже більшість фахових музичних закладів не можуть забезпечити всіх студентів персональними студіями для занять, що змушує більшість музикантів грати в неналежних умовах – декілька людей в одній аудиторії, в коридорі і т. д. Це має негативні наслідки у формуванні правильних навичок гри внаслідок порушення слухового контролю. Вироблення і розповсюдження *mute-tube* серед студентів-виконавців в Україні значно покращить якість підготовки виконавців на мідних духових інструментах.

Однойменна компанія, що розробила *mute-tube,* не запатентувала цю

форму девайсу, патент містить тільки на сам бренд, що надає можливість всім бажаючим виробити дешевший аналог, компактніший з конфігурацією для інших інструментів мідної духової. Специфікою інструментів мідної духової групи є спрямування звуку від раструба інструмента, що дає змогу завдяки збільшенню каналу *mute-tube* розробити аналоги для валторни, групи саксгорнів і туби. Ситуація із адаптацією для тромбона є неоднозначною – на сайті *mute-tube* [12] прямо не вказана версія для тромбона, проте є варіант із можливістю розширення каналу *mute-tube* завдяки витяганню обмежувального кільця. Таким чином, розширений канал інструмента має діаметр 250 мм, що цілком достатньо для тенор тромбона, тоді як більшість моделей мають раструб від 165 до 242 мм. Як приклад можна навести одну із найпопулярніших професійних моделей тромбона – Bach Stradivarius Model 42, який має раструб діаметром 9,5 дюймів (241,3 мм). Бас-тромбони мають раструби в діапазоні від 240 до 260 мм, що не підходить для цього варіанту і потребує адаптації. Отож наступні розробки девайсу безсумнівно стануть затребуваними більшою кількістю інструментів.

Висновки. Візитівка групи мідних духових інструментів, зокрема сильне і проникливе звучання, може бути перешкодою для організації самостійних занять у непідготовлених для цього приміщеннях. Адже гучний звук труби чи тромбона буквально “проходить крізь стіни” і може створювати дискомфорт для інших людей. Ця проблема постає досить часто як у професійних виконавців, так і в музикантів-аматорів. Це стосується багатьох аспектів мистецького життя виконавців на мідних духових інструментах: гастрольні умови, велика кількість бажаючих займатися в аудиторії навчального закладу, домашні умови занять і т. д. Застарілим вирішенням цієї проблеми є гра із використанням сурдини, що багатьма провідними педагогами вважається неприпустимим через створення додаткового супротиву повітря. Маловідомим, але найкращим рішенням цієї проблеми є застосування *mute-tube* – пристрою, що уможливлює стишення звучання інструмента без створення додаткового опору повітря. Перевагою цього девайсу є також можливість розміщення мікрофона на задній стінці пристрою і, як наслідок, запису чистого звуку без додаткових дороговартісних студійних умов. Інтеграція *mute-tube* в мистецьких закладах України дасть змогу покращити якість самостійних занять студентів, а відтак і рівень професійного виконавства.

Список використаної літератури та джерел

1. Апатський В. Теоретичні основи гри на духових інструментах (на прикладі фагота) [Текст] : автореф. дис. канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 1993. 45 с.

2. Горовой С. Науково-технічна революція та методика навчання гри на тромбоні. *Brass Bulletin*. Швейцарія, 1983. № 41.

3. Горовой С. Технологія і мистецтво гри на тромбоні. Донецьк, 1998. 220 с.

4. Марценюк Г. Методика оволодіння мистецтвом гри на тромбоні : навч.-метод. посібник. Київ, 2007. 352 с.

5. Марценюк Г. Проблеми формування раціональної постановки мундштука та амбушура при грі на тромбоні. *Молодий вчений*. Київ, 2018. Вип. 2 № 54. С. 142–148.

6. Міненко А. Еволюція сурдини для мідних духових інструментів (від Стародавнього Єгипту до сьогодення). *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2022. Вип. XXVII. С. 129–161.

7. Arban J. Complete Method for Trombone and Euphonium by J. B. Arban, Edited by Joseph Alessi and Dr. Brian Bowman. Charles Dumont & Son, Inc. 2002. 395 s.

8. Dell N., James R., Davidson J., & Wolfe J. The effect of hand and mute on the impedance spectra of the horn. *In Proceedings of International Symposium on Musical Acoustics*. Sydney and Katoomba, 2010. 5 s.

9. Farkas P. The art of Trombone Playing. Wind Music. Atlanta, 1963. 65 s.

10. Farkas Ph. The Art of French Horn Playing. *Summy-Birchard inc.* Evanston, 1956. 96 s.

11. Gregory R. The trombone. Yale University Press. New Haven, 1973. 399 p.

12. Mute tube. URL: https://www.mute-tube.com/en/mute-tube-shop (дата звернення: грудень 2025).

13. Sandoval A. Playing Techniques & Performance Studies for trumpet. *Hal Leonard*. Milwaukee, 1995. 64 s.

14. Shimamura. URL: https://www.shimamura.co.jp/shop/nagoya-aquls/product/20210622/10153 (дата звернення: грудень 2025).

15. Wick D. Trombone Technique. Oxford, 2011. 89 s.

References

1. Apatskyi, V. (1993). Theoretical foundations of playing wind instruments (on the example of the bassoon) [Text] : abstract of the dissertation of the candidate of arts : 17.00.03. Kyiv [in Ukrainian].

2. Gorovoi, S. (1983). Scientific and technological revolution and methods of teaching trombone playing. *Brass Bulletin*. Switzerland, 41 [in Ukrainian].

3. Gorovoi, S. (1998). Technology and art of trombone playing. Donetsk [in Ukrainian].

4. Martseniuk, H. (2007). Methodology of mastering the art of trombone playing : educational and methodological manual. Kyiv [in Ukrainian].

5. Martseniuk, H. (2018). Problems of forming a rational setting of the mouthpiece and embouchure when playing the trombone. *Young Scientist*. Kyiv, 2, 54, 142–148 [in Ukrainian].

6. Minenko, A. (2022). Evolution of the mute for brass instruments (from Ancient Egypt to the present). *Aspects of historical musicology*. Kharkiv, XXVII, 129–161 [in Ukrainian].

7. Arban, J. (2002). Complete Method for Trombone and Euphonium by J. B. Arban, Edited by Joseph Alessi and Dr. Brian Bowman. Charles Dumont & Son, Inc. [in English].

8. Dell, N., James, R., Davidson, J., & Wolfe, J. (2010). The effect of hand and mute on the impedance spectra of the horn. *In Proceedings of International Symposium on Musical Acoustics*. Sydney and Katoomba [in English].

9. Farkas, P. (1963). The art of Trombone Playing. Wind Music. Atlanta [in Ukrainian].

10. Farkas, Ph. (1956). The Art of French Horn Playing. Summy-Birchard inc. Evanston [in English].

11. Gregory, R. (1973). The trombone. Yale University Press. New Haven [in English].

12. Mute-tube. Retrieved from https://www.mute-tube.com/en/mute-tube-shop (accessed: December 2025).

13. Sandoval, A. (1995). Playing Techniques & Performance Studies for trumpet. *Hal Leonard*. Milwaukee [in English].

14. Shimamura. Retrieved from https://www.shimamura.co.jp/shop/nagoya-aquls/product/20210622/10153 (accessed: December 2025) [in English].

15. Wick, D. (2011). Trombone Technique. Oxford [in English].

OPTIMAL ORGANISATION OF INDIVIDUAL PRACTICE ON BRASS INSTRUMENTS UNDER CONDITIONS OF LIMITED VOLUME

Anatolii MINENKO

Volodymyr Hnatyuk Ternopil National Pedagogical University,
Department of Musicology and Methods of Musical Art,
10 Volodymyr Vynnychenko Str., Ternopil, Ukraine, 46002
email: Minenko.anatol94@gmail.com

This article examines the main methods of sound attenuation for brass instruments, namely: the most traditional and widespread method – the use of mutes – and the innovative development by the German company Mute-tube. Based on a comparison of these two approaches to muting brass instruments using an external device, a number of obvious advantages of the Mute-tube over mutes were revealed. A mute has an advantage only in its compactness, whereas the Mute-tube allows playing in conditions of restricted volume without additional air resistance, and, if necessary, enables high-quality audio recording. Thus, within the framework of this study, an analysis was conducted of a series of academic works by such prominent musicians as A. Sandoval, D. Wick, P. Farkas, and D. Dell, in which the use of mutes for practice is not recommended, and sometimes even prohibited, due to the distortion of intonation and the creation of excessive pressure in the performer's head. Another disadvantage of using mutes for regular practice on brass instruments is the risk of improperly forming performance skills. The altered sensation of playing the instrument, which is based on greater effort due to strong air resistance, creates a feeling for the musician that playing requires significant physical exertion, which is detrimental to good tone and agile technique. The alternative to mutes considered in this article, namely the Mute-tube, does not affect the air stream, allowing this device to be used on a regular basis completely safely. Another advantage of the Mute-tube is the possibility of placing a microphone on the back wall of the device's internal channel, which allows for the creation of the necessary conditions for high-quality audio recording even in acoustically unprepared rooms.

Methodology. During the research process, comparative, empirical-practical, systemic-analytical, and structural research methods were utilized.

Scientific novelty. The presented work examines the innovative Mute-tube device, which optimally organizes independent practice on brass instruments under conditions of restricted volume. This device has not yet been described in academic literature, but its usefulness in organizing independent practice on brass instruments requires detailed consideration and further popularization.

Keywords: brass instruments, trombone, trumpet, French horn, tuba, Mute-tube, mute, organization of independent practice.

Стаття надійшла до редколегії 17.08.2026 р.
Прийнята до друку 21.10.2026 р.
Опублікована 26.11.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 29. С. 123–130
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 29. P. 123–130

УДК 78.071.1:82-6(=161.2)"19"
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.29.2026.123-130

ЕПІСТОЛЯРНА СПАДЩИНА МИРОСЛАВА АНТОНОВИЧА ЯК ДЖЕРЕЛО ДОСЛІДЖЕННЯ МУЗИЧНО-МИСТЕЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТ.

Назарій НАКОНЕЧНИЙ

ORCID: https://orcid.org/0009-0006-2758-276X
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра мистецтвознавства і хорового мистецтва,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: mailto:nazariinak@gmail.com

Проаналізовано епістолярну спадщину українського музиколога й диригента Мирослава Антоновича (1917–2006) як джерело вивчення музично-мистецької діяльності української діаспори другої половини XX ст. Обґрунтовано джерелознавчу цінність листування, що, на відміну від офіційних документів і друкованих праць, фіксує безпосередній перебіг культурних процесів. На основі опрацювання архівного каталогу кореспонденції (323 одиниці: 297 осіб і 26 установ) запропоновано категоризацію листування за фахом адресатів та географією, що охоплює близько двадцяти країн. Простежено значення епістолярію для реконструкції культурних контактів, репертуарної, концертної та видавничої діяльності українського еміграційного середовища. Особливу увагу приділено діяльності заснованого Мирославом Антоновичем Візантійського хору як інструменту репрезентації української музичної культури в європейському мистецькому просторі. Обґрунтовано перспективність систематизації архівного листування за колом адресатів, географією та тематикою як підґрунтя для подальших джерелознавчих досліджень і підготовки наукового видання епістолярної спадщини митця. Доведено, що Антонович був "вузлом" транснаціональної комунікативної мережі української еміграції, а заснований ним Візантійський хор став засобом репрезентації української культури у світі.

Ключові слова: Мирослав Антонович, епістолярій, українське мистецтво в діаспорі, хорове мистецтво, Візантійський хор, музична культура.

Постановка проблеми. Друга половина XX ст. стала періодом, коли українська діаспора перетворилася на впливовий чинник збереження й розвитку національної музично-мистецької спадщини. Внаслідок воєн, політичних репресій та хвиль вимушеної еміграції значна частина української мистецької еліти опинилася в країнах Європи, Північної й Південної Америки та Австралії, де сформувалося середовище, яке, з одного боку, плекало традиційні музично-мистецькі цінності, а з іншого – інтегрувало їх у світовий культурний контекст. Серед постатей, які найповніше втілили цей синтез

© Наконечний Назарій, 2026

національного та європейського, чільне місце належить Мирославові Антоновичу (1917–2006) – музикологові, оперному співаку, хоровому диригентові й дослідникові східнохристиянської церковної музики, чия діяльність розкриває механізми культурного обміну в середовищі української діаспори.

Особливу джерелознавчу цінність для реконструкції музично-мистецького життя діаспори має епістолярна спадщина М. Антоновича, яка зберігається в Лабораторії музично-медієвістичних студій факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка. Листування дає змогу простежити організаційну й підготовчу працю митця, у якій поєдналися адміністративні, творчі та просвітницькі функції, і відтворити мережу культурних взаємин, що єднала українських діячів у різних країнах світу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Постать Мирослава Антоновича та його доробок неодноразово ставали предметом наукового зацікавлення. Найповніше життєвий і творчий шлях митця досліджено в монографії Уляни Граб "Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія" (2019), що постала на основі особового архіву музиколога й заклала методологічні підвалини вивчення українського еміграційного музикознавства [4]. Окремі аспекти його біографії та наукової праці дослідниця висвітлила в низці статей – про етапи формування власної ідентичності [3], гарвардський період [2], українськість як константу виконавського стилю Візантійського хору [6] та психологічний вимір диригентської діяльності [5].

Вагомий внесок у вивчення діяльності Антоновича в контексті музичної культури діаспори зробила Галина Карась – насамперед фундаментальною монографією "Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття" (2012) [9], а також спеціальними розвідками про феномен Візантійського хору [10] і про роль духовних освітніх закладів у житті митця [8]. Виконавський феномен хору в контексті європейської хорової практики другої половини XX ст. ґрунтовно проаналізовано в дисертації Євгена Лазаревича (2018) [11]. До постаті Антоновича зверталися також Юрій Ясіновський, Наталія Сиротинська [15] та інші дослідники. Ширший контекст музичної культури діаспори зображено працями Галини Карась [9], Оксани Білас про культурне й хорове життя української еміграції в Німеччині та Австрії [1] та Лесі Обух про музично-освітню діяльність в українських духовних закладах зарубіжжя [12]. Постать Антоновича присутня і в інституційній пам'яті Утрехтського університету та в студіях української діаспори Північної Америки, проте цілісне музикознавче опрацювання його епістолярію залишається відкритим завданням.

Мета наукового дослідження полягає в окресленні джерелознавчого потенціалу епістолярної спадщини Мирослава Антоновича як матеріалу для вивчення музично-мистецької діяльності української діаспори другої половини XX ст., а також систематизації кола його кореспондентів і тематики листування.

Виклад основного матеріалу досліження. Вивчення епістолярію М. Антоновича є важливим свідченням не лише його діяльності, а й культурно-

мистецького життя української діаспори. Листи, на відміну від офіційних документів і друкованих праць, фіксують безпосередній, неретушований перебіг культурних процесів – мотиви рішень, репертуарні стратегії, механізми культурного обміну та духовно-ціннісні орієнтири української інтелігенції поза Батьківщиною. За умов, коли в підрадянській Україні церковна й діаспорна музична спадщина була вилучена з наукового обігу, епістолярні джерела залишаються чи не єдиним способом цілісно реконструювати це явище.

Методологічну основу дослідження становить поєднання історико-культурного, джерелознавчого, біографічного, порівняльно-аналітичного та мистецтвознавчого методів. Історико-культурний підхід дає змогу розглянути епістолярій у контексті політичних та інституційних умов функціонування діаспорних осередків; джерелознавчий – у проведенні атрибуції, систематизації, текстологічному опрацюванні листів; біографічний – у реконструюванні постаті Антоновича як "вузла" комунікативної мережі поміж різними українськими осередками в межах Європи, Америки та Австралії.

Музично-мистецька діяльність української діаспори, до якої належав М. Антонович сформувалася внаслідок кількох хвиль еміграції XX ст. – міжвоєнної та особливо повоєнної, коли в Західній Європі, а згодом у США, Канаді й Австралії постали численні українські громади. Осердям цих організацій були хорові колективи, церковні капели, видавництва та культурні товариства, для яких музика була не лише мистецтвом, а й засобом збереження національної ідентичності [9]. Саме в цьому середовищі епістолярні контакти набували особливої ваги, компенсуючи розпорошеність українців по різних континентах [1].

Відтак епістолярний корпус Мирослава Антоновича є кількісно об'ємним і географічно розгалуженим. Опрацювання архівного каталогу кореспонденції дало змогу виокремити 323 одиниці, серед яких 297 приватних адресатів і 26 організацій та видавництв [7]. Вже такі показники засвідчують, що листування було для митця не епізодичною, а систематичною формою підтримки культурних і професійних зв'язків.

Опрацювання такого об'ємного корпусу пов'язане з низкою джерелознавчих труднощів. Частина листів збереглася без підпису або з неповними відомостями про адресата, що ускладнює атрибуцію; значна кількість документів фіксує лише місце походження. До того ж частина кореспонденції велася іноземними мовами, позаяк Антонович десятиліттями жив і працював у нідерландському, німецькому та англомовному середовищах. Саме тому систематизація, атрибуція й упорядкування корпусу є передумовою його повноцінного наукового використання [7].

За професійною ознакою коло кореспондентів охоплює всі провідні верстви української діаспорної інтелігенції. Серед 283-х задокументованих осіб найчисленнішу групу становлять науковці та педагоги (40 осіб, 26 %), надалі музиканти (33, 21 %), духовенство (30, 19,5 %), громадські, військові та політичні діячі (25, 16 %), письменники й журналісти (19, 12 %), а також художники (5) та медики (2) [7]. Така структура відображає фахове осердя інтересів Антоновича – музику й науку – і ширший культурно-громадський контекст, у якому функціонувала діаспора.

Поза музикантами, які становили фахове ядро кореспонденції, виразно продемонстровано й інші групи. Серед науковців і педагогів – історики та суспільствознавці Омелян Пріцак, Ярослав Ісаєвич, Володимир Кубійович і Володимир Янів; серед духовенства – Патріарх Йосиф Сліпий, єпископи й священники, з якими митець обговорював питання церковного співу; серед письменників і публіцистів – Юрій Косач та Леонід Полтава; серед громадських і політичних діячів – Ярослав Стецько й Олег Штуль. Таке коло засвідчує, що Антонович перебував у вузлі не лише музичних, а й ширших культурних та громадських зв'язків діаспори [7].

Особливе значення мають листи до музикантів і музикознавців Василя Витвицького, Павла Маценка, Андрія Ольховського, Ігоря Соневицького, Романа Савицького, Мирона Федоріва, Андрія Гнатишина, Нестора Городовенка, Мілоша Веліміровича, Володимира Луціва, в яких обговорювали репертуарні, виконавські та видавничі питання. Збереглося листування і з учителем Антоновича Адольфом Хибінським, з науковцями Омеляном Пріцаком, Юрієм Ясіновським, Уляною Граб, із письменником Юрієм Косачем, а також із церковними достойниками, зокрема Патріархом Йосифом Сліпим. Як засвідчує сам архів, переважна частина кореспонденції стосується організації та гастролей Візантійського хору [7].

Географія листування підтверджує транснаціональний характер мережі, в центрі якої перебував М. Антонович. Дописувачі митця мешкали щонайменше у двадцяти країнах, зокрема найчисленнішими були зв'язки із Сполученими Штатами (79 згадок), Німеччиною (55), Канадою (42) та Україною (37) [7]. Поряд із приватними особами до кола кореспондентів належали установи й видання діаспори, зокрема, "Гомін України", "Молоде життя", Наукове товариство імені Шевченка, Український вільний університет, Український католицький університет у Римі, хор "Думка" та ін. Отже, епістолярій постає своєрідною мапою культурних взаємин української еміграції, що єднала осередки Європи, Америки та Австралії.

Такий розподіл відображає загальну мапу повоєнного розселення української еміграції. Виразне домінування Сполучених Штатів, Німеччини та Канади пояснюють тим, що саме Німеччина стала первинним прихистком переміщених осіб, звідки впродовж 40–50-х років XX ст. українці масово переселялися до Північної Америки. Натомість зв'язки з Францією, Бельгією, Великою Британією та Австралією окреслюють периферію цієї мережі. Помітна присутність українських адресатів засвідчує, що Антонович, попри "залізну завісу", прагнув підтримувати контакт і з митцями в Україні [7].

Наголосимо, що листування М. Антоновича добре надається систематизації за тематикою. Найбільше це пов'язано з організаційним і концертним життям Візантійського хору – підготовкою програм, гастролей та налагодженням контактів із культурними інституціями [7]. Окрему групу становлять листи, присвячені репертуарним і виконавським питанням, виданню нот та музикознавчих праць, а також роздуми про стан і перспективи української культури за кордоном, у переплетенні особистого з громадянським обов'язком [4]. Така тематична багатогранність підтверджує, що для митця

епістолярний обмін був інструментом і фахової праці, і збереження світоглядних пріоритетів [9].

Зміст листування не обмежується організаційними питаннями. Виділяються також вузлові епізоди інтелектуальної історії української еміграції. Так, кореспонденція Антоновича з музикологом Василем Витвицьким 1946–1947 рр., що припадає на "добу Ді-Пі" – це час перебування в таборах для переміщених осіб і намагання підтримки власної фахової діяльності в умовах невизначеності [4]. Листовний діалог із Павлом Маценком У. Граб слушно означує як "світ людей науки", що засвідчує прагнення двох музикологів-емігрантів підтримувати науковий обмін всупереч географічній роз'єднаності [4]. Окреме місце посідає листування, пов'язане із спробами відновити фаховий часопис "Українська музика", що виходив у Галичині наприкінці 30-х років минулого століття. Це був задум, який мав повернути еміграційному музикознавству інституційний голос [4].

У листах 60–70-х років ХХ ст., які супроводжували наукові пошуки митця, обговорювалися питання партесного співу та походження української літургійної музики. Поряд із суто фаховими сюжетами в кореспонденції постійно звучить турбота про збереження національної традиції та гідну репрезентацію української культури у світі. Це надає епістолярію М. Антоновича не лише джерелознавчої, а й світоглядної цінності.

Інтелектуальне середовище, в якому формувалося листування повоєнних років, було співзвучне з добою Мистецького українського руху (МУР). Подібно до письменників, об'єднаних довкола Уласа Самчука, музикологи-емігранти прагнули осмислити покликання української культури в нових умовах і втримати тяглість фахової традиції [4]. Епістолярій Антоновича відображає цей рух самоорганізації української інтелігенції, в якому особисті контакти ставали підґрунтям спільних культурних та наукових проєктів.

Окрему частину епістолярію (26 позицій) становлять звернення до установ, видавництв і організацій діаспори – Наукового товариства імені Шевченка, Українського вільного університету, Українського католицького університету в Римі, видавництв "Гомін України" та "Молоде життя", хору "Думка", Товариства українських бандуристів та ін. [7]. Це засвідчує глибоку інтегрованість М. Антоновича не лише в особисті, а й в інституційні мережі діаспори, через які реалізувалися видавничі, концертні та освітні проєкти.

Запропонований підхід має виразний елемент наукової новизни: уперше епістолярну спадщину Мирослава Антоновича розглянуто системно – як цілісний корпус і самостійне джерело реконструкції музично-мистецьких процесів діаспори, а не як допоміжний матеріал до біографії митця. Логічним продовженням такого підходу стало звернення до інструментарію цифрової гуманітаристики.

Паралельно з опрацюванням корпусу триває створення електронного архіву листування Мирослава Антоновича (https://antonovych-archive.vercel.app/) – некомерційного дослідницького проєкту, спрямованого на систематизацію, оцифрування та вивчення кореспонденції. Ресурс об'єднує каталог листів, розділ кореспондентів із біографічними довідками, статистичний аналіз корпусу та біографію митця; у перспективі передбачено

інтерактивну карту, що візуалізуватиме географію та маршрути листування. Так епістолярій перетворюється із багатьох розрізнених документів на структуроване джерело, придатне для подальшого опрацювання.

Висновки. Епістолярна спадщина Мирослава Антоновича є цінним і досі не освоєним цілісно джерелом для вивчення музично-мистецької діяльності української діаспори другої половини ХХ ст. Кількісний і змістовий аналіз корпусу засвідчує, що постать музиколога й диригента була своєрідним "вузлом" комунікативної мережі, яка об'єднувала науковців, музикантів, духовенство та громадських діячів у різних країнах світу. Завдяки листуванню М. Антоновича можна реконструювати механізми культурного обміну, репертуарні та видавничі стратегії, а також світоглядні орієнтири еміграційного середовища. Докладне джерелознавче опрацювання епістолярію підтверджує її справжню цінність як спадщини, що зберігає культурну пам'ять і репрезентує національну ідентичність.

Список використаної літератури та джерел

1. Білас О. Культурне життя української еміграції у Німеччині та Австрії періоду ІІ світової війни. Львів : Камула, 2011. 191 с.

2. Граб У. Інтелектуальна біографія: гарвардський рік Мирослава Антоновича. *Українська музика* : науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2015. Ч. 4. С. 5–25.

3. Граб У. Мирослав Антонович. Етапи формування власної ідентичності: дитинство та юність. *Українська музика* : науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. Ч. 2. С. 25–35.

4. Граб У. Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія. Еміграційне музикознавство в українському культуротворенні повоєнних десятиліть : монографія. Львів : Вид-во УКУ, 2019. 456 с.

5. Граб У. Психологічний вимір диригентської діяльності Мирослава Антоновича: за лаштунками тріумфу. *Студії мистецтвознавчі*. Київ : Вид-во ІМФЕ, 2019. Ч. 1. С. 39–45.

6. Граб У. Українськість як константа виконавського стилю "Візантійського хору" Мирослава Антоновича. *Студії мистецтвознавчі*. Київ : Вид-во ІМФЕ, 2017. Ч. 3. С. 31–39.

7. Зінкевич О. Музикознавство та державна ідеологія: досвід, втрати, проблеми. *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. Київ, 1998. Вип. 28. С. 64–73.

8. Карась Г. Духовні освітні заклади у житті і творчій діяльності Мирослава Антоновича. *Українська музика* : науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2013. Ч. 3. С. 34–40.

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

10. Карась Г. Феномен Мирослава Антоновича та його "Візантійський хор": штрихи до портрета диригента. *Musica Humana* : наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. Львів, 2010. Ч. 3. С. 11–22.

11. Лазаревич Є. Візантійський хор М. Антоновича в контексті європейського хорового виконавства другої половини ХХ століття : дис. … канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 / Львів. нац. муз. акад. ім. М. Лисенка. Львів, 2018. 226 с.

12. Обух Л. Музично-освітня діяльність в українських духовних закладах зарубіжжя. *Україна і Ватикан* : серія зб. наук. праць. Івано-Франківськ, 2014. Вип. VI. С. 281–286.

13. Попович М. Наука як частина культури. *Вісник НАН України*. Київ, 2007. № 6. С. 49–54.

14. Сміт Е. Д. Нації та націоналізм у глобальну епоху. Київ : Ніка-Центр, 2009. 320 с.

15. Самчук У. Плянета Ді-Пі: нотатки й листи. Вінніпег : Накладом Т-ва "Волинь", 1979. 354, [2] с.

16. Сиротинська Н. Мирослав Антонович як історик церковного співу. *Musica Humana* : наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. Львів, 2010. Ч. 3. С. 61–72.

References

1. Bilas, O. (2011). Kulturne zhyttia ukrainskoi emihratsii u Nimechchyni ta Avstrii periodu II svitovoi viiny [Cultural development of the Ukrainian emigration to Germany and Austria during World War II]. Lviv : Kamula [in Ukrainian].

2. Hrab, U. (2015). Intelektualna biohrafiia: harvardskyi rik Myroslava Antonovycha [Intellectual biography: Myroslav Antonovich's Harvard years]. *Ukrainska Muzyka* : naukovyi chasopys LNMA im. M. V. Lysenka, 4. Lviv, 5–25 [in Ukrainian].

3. Hrab, U. (2017). Myroslav Antonovych. Etapy formuvannia vlasnoi identychnosti: dytynstvo ta yunist [Myroslav Antonovych. Stages of forming one's own identity: childhood and adolescence]. *Ukrainska muzyka* : naukovyi chasopys LNMA im. M. V. Lysenka, 2. Lviv, 25–35 [in Ukrainian].

4. Hrab, U. (2019). Myroslav Antonovych: intelektualna biohrafiia. Emihratsiine muzykoznavstvo v ukrainskomu kulturotvorenni povoiennykh desiatylit [Myroslav Antonovych: Intellectual biography. Emigration musicology in Ukrainian cultural creation of the postwar decades]. Lviv : Vyd-vo UKU, 456 p. [in Ukrainian].

5. Hrab, U. (2019). Psykholohichnyi vymir dyryhentskoi diialnosti Myroslava Antonovycha: za lashtunkamy triumfu [The psychological dimension of Myroslav Antonovych's conducting activities: behind the scenes of triumph]. *Studii mystetstvoznavchi, 1*, 39–45 [in Ukrainian].

6. Hrab, U. (2017). Ukrainskist yak konstanta vykonavskoho styliu "Vizantiiskoho khoru" Myroslava Antonovycha [Ukrainianness as a constant of the performance style of Myroslav Antonovych's "Byzantine Choir"]. *Studii mystetstvoznavchi*, 3. Kyiv : Vyd-vo IMFE, 31–39 [in Ukrainian].

7. Zinkevych, O. (1998). Muzykoznavstvo ta derzhavna ideolohiia: dosvid, vtraty, problems [Musicology and state ideology: experience, losses, problems]. *Ukrainske muzykoznavstvo :* nauk.-metod. zb., 28. Kyiv, 64–73 [in Ukrainian].

8. Karas, H. (2013). Dukhovni osvitni zaklady u zhytti i tvorchii diialnosti Myroslava Antonovycha [Spiritual educational institutions in the life and creative activity of Myroslav Antonovych]. *Ukrainska Muzyka* : naukovyi chasopys LNMA im. M. V. Lysenka, 3. Lviv, 34–40 [in Ukrainian].

9. Karas, H. (2012). Muzychna kultura ukrainskoi diaspory u svitovomu chasoprostori XX stolittia : monohrafiia [Musical culture of the Ukrainian diaspora in the world space-time of the 20th century]. Ivano-Frankivsk : Tipovit [in Ukrainian].

10. Karas, H. (2010). Fenomen Myroslava Antonovycha ta yoho "Vizantiiskyi khor": shtrykhy do portreta dyryhenta [The phenomenon of Myroslav Antonovych and his "Byzantine Choir": touches on the conductor's portrait]. *Musica Humana* : naukovi zbirky LDMA im. M. Lysenka, 3. Lviv 11–22 [in Ukrainian].

11. Lazarevych, Ye. (2018). Vizantiiskyi khor M. Antonovycha v konteksti yevropeiskoho khorovoho vykonavstva druhoi polovyny XX stolittia [The Byzantine Choir of M. Antonovich in the Context of European Choral Performance of the Second Half of the 20th Century] : dys. … kand. mystetstvoznav. : spets. 17.00.03 / LNU im. M. Lysenka. Lviv [in Ukrainian].

12. Obukh, L. (2014). Muzychno-osvitnia diialnist v ukrainskykh dukhovnykh zakladakh zarubizhzhia [Musical and educational activities in Ukrainian spiritual institutions abroad]. *Ukraina i Vatykan* : seriia zb. nauk. prats, 6. Ivano-Frankivsk, 281–286 [in Ukrainian].

13. Popovych, M. (2007). Nauka yak chastyna kultury [Science as part of culture]. *Visnyk NAN Ukrainy*, 6. Kyiv, 49–54 [in Ukrainian].

14. Smith, A. D. (2009). Natsii ta natsionalizm u hlobalnu epokhu [Nations and Nationalism in the Global Era]. Kyiv : Nika-Centr [in Ukrainian].

15. Samchuk, U. (1979). Plianeta Di-Pi: notatky y lysty [Planet DP: Notes and Letters]. Vinnipeg : Nakladom T-va "Volyn" [in Ukrainian].

16. Syrotynska, N. (2010). Myroslav Antonovych yak istoryk tserkovnoho spivu [Myroslav Antonovych as a historian of church singing]. *Musica Humana* : naukovi zbirky LDMA im. M. Lysenka, 3. Lviv, 61–72 [in Ukrainian].

THE EPISTOLARY HERITAGE OF MYROSLAV ANTONOVYCH AS A SOURCE FOR STUDYING THE MUSICAL AND ARTISTIC ACTIVITY OF THE UKRAINIAN DIASPORA IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

Nazarii NAKONECHNYI

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

The epistolary heritage of the Ukrainian musicologist and conductor Myroslav Antonovych (1917–2006) is analyzed as a source for studying the musical and artistic activities of the Ukrainian diaspora in the second half of the 20th century. The source-scientific value of correspondence is substantiated, which, unlike official documents and printed works, records the direct course of cultural processes. Based on the study of the archival catalog of correspondence (323 items: 297 individuals and 26 institutions), a categorization of correspondence by the profession of the addressees and geography, covering about twenty countries, is proposed. The significance of the epistolary for the reconstruction of cultural contacts, repertoire, concert and publishing activities of the Ukrainian emigration environment is traced. Special attention is paid to the activities of the Byzantine Choir founded by Myroslav Antonovych as an instrument for representing Ukrainian musical culture in the European artistic space. The perspective of systematizing archival correspondence by addressee, geography, and subject matter as a basis for further source studies and preparation of a scientific publication of the artist's epistolary heritage is substantiated. It is proven that Antonovych was a "node" of the transnational communication network of Ukrainian emigration, and the Byzantine Choir founded by him became a means of representing Ukrainian culture in the world.

Keywords: Myroslav Antonovych, epistolary heritage, Ukrainian diaspora, choral art, Byzantine Choir, musical culture, correspondence, cultural identity.

Стаття надійшла до редколегії 17.08.2026 р.
Прийнята до друку 21.10.2026 р.
Опублікована 26.11.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 29. С. 131–141
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 29. P. 131–141

УДК 784.4.031.4.08:398.8](=161.2:477.74-14):001.891(477)"199"
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.29.2026.131-141

ПІСЕННИЙ РЕПЕРТУАР У КУЛЬТУРО-ЖАНРОВІЙ СИСТЕМІ ЕТНОМУЗИКИ УКРАЇНЦІВ ПІВДЕННОЇ БЕССАРАБІЇ В ПОЛЬОВИХ ЗАПИСАХ КУЗЬМИ СМАЛЯ

Надія ДУНАЄВА

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1794-3510
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музикознавства та хорового мистецтва,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: lisevichnadia@gmail.com

Сучасна українська етномузикологія приділяє значну увагу регіональним традиціям, зокрема пограничним територіям, до яких належить Південна Бессарабія, музичний фольклор якої досліджений недостатньо. Основну базу становлять польові аудіозаписи Кузьми Смаля, виконані в Татарбунарському, Кілійському та Ізмаїльському районах Одеської області в 1995 р. Метою дослідження є визначення особливостей пісенного репертуару етнічних українців Південної Бессарабії в контексті культуро-жанрової системи етномузики за Богданом Луканюком. Наукова новизна полягає у введенні польових матеріалів К. Смаля до наукового обігу. Методологію становлять історико-порівняльний, структурний і жанрово-типологічний підходи; застосовано розшифрування та первинний аналіз польових записів. З'ясовано, що репертуар охоплює приурочений (календарно- та родинно-обрядовий) і звичайний фольклор із домінуванням ліричних та ліро-епічних жанрів. У приуроченому фольклорі, а саме календарно-обрядовому, зафіксовано переважно ліричні жанри, зокрема колядки, щедрівки, веснянки та купальські пісні; ліро-драматичний жанр репрезентовано маланковими піснями. Весільний репертуар, як сегмент родинно-обрядового фольклору, зображений переважно ладканками, належить до ліро-епічного жанру. Родинних та похоронних пісень не зафіксовано. У звичайному (необрядовому) фольклорі зафіксовано ліро-епічний жанр, представлений баладами, та ліричний з такими тематичними мотивами: пісні з особистого та родинного життя, солдатські, чумацькі, на жартівливу тематику. Також зафіксовано новотвори кінця XIX – початку XX ст. та пісні літературного походження. Зразків трудових пісень у досліджуваних аудіозаписах немає; дитячий репертуар репрезентовано лише однією колядкою. Виявлено гендерну специфіку виконання та ознаки лівобережно-наддніпрянської традиції. Отримані результати уточнюють культуро-жанрову структуру пісенного репертуару регіону та розширюють уявлення про локальні виконавські традиції українців Південної Бессарабії.

Ключові слова: Південна Бессарабія, музичний фольклор, Кузьма Смаль, культуро-жанрова система, етномузика.

© Дунаєва Надія, 2026

Музичний фольклор етнічних українців Південної Бессарабії належить до найменш системно досліджених регіональних традицій України. Південна Бессарабія або Буджак – історична область на півдні Одеської області між гирлами Дунаю і Дністра та Чорним морем. Заселення Буджака українцями відбувалося впродовж тривалого часу та в кілька етапів. Наприкінці XVIII – початку XIX ст. внаслідок колонізаційної політики Російської імперії відбувається активне переселення українців з Поділля, Наддніпрянщини та інших регіонів на землі межиріччя Дністра та Дунаю [1, с. 45–55]. Відсутність єдиних історично-культурних умов творення традиції для всіх представників етносу (окремі села були сформовані вихідцями з різних територій та вирізнялися часовими періодами міграції) вплинула на формування репертуару, а саме відсутності цілісності локальної традиції.

Постановка проблеми. Музичний фольклор українців Південної Бессарабії залишається недостатньо дослідженим, зокрема через брак введених до наукового обігу польових матеріалів їх пісенного репертуару, що ускладнює цілісне осмислення специфіки регіональної традиції.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Останні дослідження Південної Бессарабії засвідчують зростання інтересу до регіону, однак мають переважно міждисциплінарний характер. Вагомим внеском у фіксацію музичної традиції є проєкт “Музична спадщина Буджака” (керівник Артем Целіков), спрямований на збір польових пісенних матеріалів, також і етнічних українців. Водночас є низка історичних, філологічних досліджень, що висвітлюють етнокультурні процеси в регіоні, формуючи важливий контекст для подальших етномузикологічних досліджень (праці О. Бачинської, Н. Петрової, В. Кушніра). Етномузикологічних досліджень регіону бракує, тож особливу цінність становлять віднайдені у 2022 р. в місті Кіцмань аудіозаписи пісень українців Буджака, зроблені у 1995 р. Кузьмою Смалем. Касети з аудіозаписами були передані авторкою та Катериною Дудкою до Лабораторії етномузики Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка, де були оцифровані. Разом із трьома нотними збірками К. Смаля (“Пісні Буджацького степу”, “Просили батько, просили мати” та “Ой за Дунаєм”), сучасними експедиційними матеріалами вони формують джерельну базу, що дає змогу дослідити репертуар, виконавську манеру та динаміку традиції у порівняльній ретроспективі (1990-ті та 2020-ті роки).

Мета статті – визначення особливостей пісенного репертуару українців Південної Бессарабії в контексті культуро-жанрової системи етномузики за Богданом Луканюком

Виклад основного матеріалу. Одним з етапів вивчення регіональної традиційної музики певного регіону є аналіз та класифікація записаного матеріалу на групи за жанровим принципом, визначення тематики та функціональної належності певного зразка. У статті за теоретичну основу взято концепцію культуро-жанрової системи музичного фольклору етномузикознавця Богдана Луканюка, де культуро-жанрова система традиційної музики – це ієрархічно організований вимір, у якому жанри функціонують в тісному зв’язку з культурним середовищем їх побутування [6, с. 102].

У межах культуро-жанрової системи Б. Луканюк виділяє великі функціональні блоки: трудові та дозвільні пісні, що своєю чергою діляться на обрядовий пласт та звичайні пісні [8, с. 302]. Обрядова ж музика охоплює календарно-обрядові (пісні зими, весни та літа) та родинно-обрядові твори (народини, весілля, похорон). Всі вищезазначені групи пісень та об'ємний (кількісно найбільший) цикл звичайних пісень вже поділяються на ліричні, епічні, драматичні, ліро-епічні та ліро-драматичні жанри.

Кузьма Смаль (1935–2012) з 1984 по 1995 рр. працював викладачем в Кілійській музичній школі в Одеській області [9]. Тоді ж активно збирав музичний фольклор українців Південної Бессарабії. Запис на касети виконав у серпні–листопаді 1995 р. Сумарно на трьох касетах записано 212 музичних одиниць з таких сіл Одеської області: Тузли (22 записи), Новомихайлівка (8), Весела Балка (8), Дивізія (13), Жовтий Яр (23), Дивізія (7), Омарбія (18), Шевченкове (11), Мирне (7), Струмок (17), Саф'яни (4), Нерушай (16), Балабанка (12), Струмок (31), Рибальське (14).

Усі вищезгадані населені пункти є етнічно українськими. Загалом більшість сіл Буджака характеризуються моноетнічним складом населення, що стосується й українських поселень. Водночас в безпосередньому сусідстві розташовані болгарські, молдавські та гагаузькі села. Поряд із цим у регіоні є біетнічні населені пункти, зокрема україно-молдовські [7, с. 276].

Найстарша інформантка народилась у 1907 р. (Кравець Олександра Карпівна). Основну частину виконавців становлять носії традиції 1920–1930-х років народження, що дає можливість заглибитися у пісенну традицію Буджака, зафіксовану ще в доволі хорошому стані. Співаки та співачки добре володіли голосом, здебільшого пам'ятали вербальні тексти повністю, могли продемонструвати не лише музичний матеріал, а й локальну манеру співу, чого не бачимо в нотних збірках. Гендерний склад репрезентований як жінками (35 осіб), так і чоловіками (12 осіб). Серед пісенних зразків переважна більшість – це спів дуетами (часто подружніми) або соло. Лише чотири пісні виконано ансамблево трьома або чотирма співачками. Однак саме ці зразки є особливою науковою цінністю, оскільки є наочністю гуртового співу на теренах Буджака.

Застосування культуро-жанрової моделі до матеріалів експедиційних записів К. Смаля дає змогу впорядкувати пісенний репертуар українців Південної Бессарабії за функціональними блоками. Приурочений музичний фольклор, що містить календарно-обрядову музику, представлену піснями зимового циклу (колядки, щедрівки, пісні на Маланку), веснянками та купальськими речами; родинно-обрядовий цикл, зображену весільними піснями; звичайний пісенний репертуар з такими тематично-поетичними мотивами: пісні з родинного та особистого життя, чумацькі, солдатські, на жартівливу тематику, новотвори кінця XIX ст., літературного походження. Всі зазначені жанри входять до великого блоку дозвільних пісень. Трудових пісень, як компоненту культуро-жанрової системи, у записах немає.

Відповідно до культуро-жанрової системи Б. Луканюка нижче подано таблицю, у якій зафіксовано цикли і жанри пісенної традиції українців Південної Бессарабії (рис. 1).

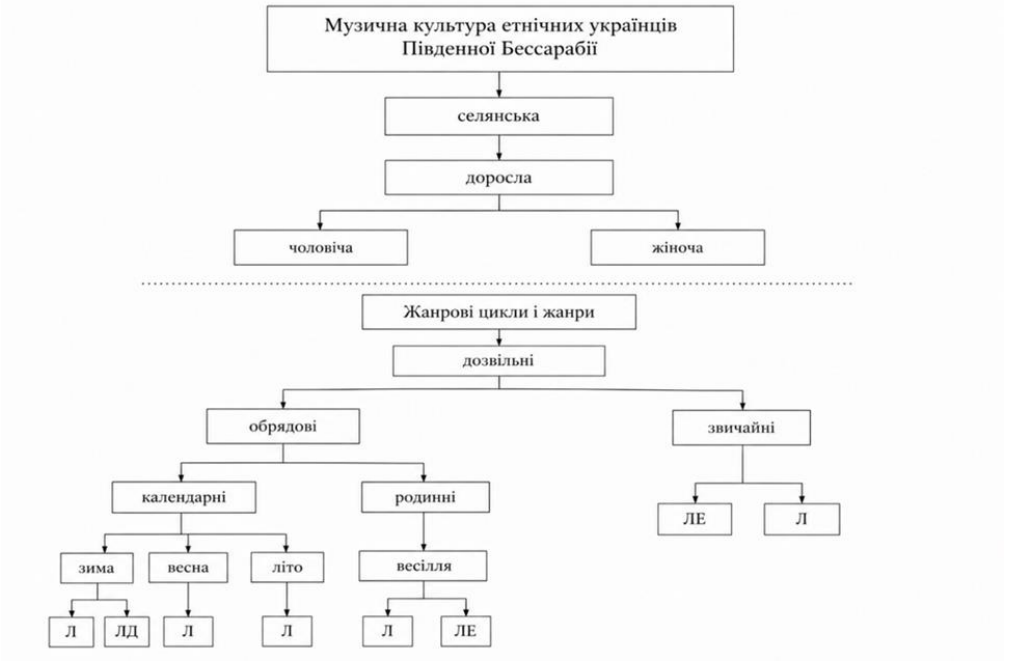

Рис. 1. Цикли і жанри пісенної традиції українців Південної Бессарабії

Пісні календарно-обрядової підсистеми. Серед календарно-обрядового пласту музичного фольклору етнічних українців Буджака найбільше збережені та відтворювані є пісні зимового циклу: колядки, щедрівки та маланкові пісні, які функціонально приурочені до різдвяно-новорічного періоду.

На відміну від весняної та літньої обрядовості, що не функціонує зараз в локальній культурі, зимова обрядовість живе, побутуючи загалом серед дітей та в осередках народно-сценічної культури. Пісні, присвячені різдвяно-новорічній обрядовості, в записах Кузьми Смаля зображені 28-ма пісенними одиницями.

У цьому дослідженні розмежування колядок і щедрівок виконано за принципом календарної приуроченості та наявності характерного рефрену “Щедрий вечір, добрий вечір”. Водночас проблема їх диференціації в сучасній етномузикології залишається дискусійною через існування різних підходів.

У матеріалах К. Смаля звучать переважно церковні колядки, сюжетом для яких слугують біблійно-апокрифічні події. Ф. Колесса називає їх “колядки з біблійним підкладом”, зауважуючи, що у них, маючи пізніше походження, найменше спільних рис з народними обрядовими піснями [6, 47]. На думку Б. Луканюка, такі твори доцільно назвати колядами, а не колядками, оскільки у них немає величання адресата, господарських мотивів, які є основою світських давніх колядок [8, с. 217]. Показово, що в записах К. Смаля також немає світських колядок, що традиційно становлять один з найдавніших шарів жанру. Лише колядка “Ой на горі тиха погода стояла” репрезентує давнішу традицію, оскільки має формулу 5+5 як один із маркерів давніх світських колядок. Подібні елементи можуть означати релікти дохристиянських вірувань з пізнішим нашаруванням християнської семантики [5, с. 244].

Щодо щедрівок, то в записах, зафіксованих на досліджуваних касетах Кузьми Смаля, є шість зразків. Один з них – “Стояла береза та й посеред двору” – світська щедрівка “на дівчину”, що має типову для щедрівок ритмоформулу 4+4 та олігохордову ладову структуру (рис. 2).

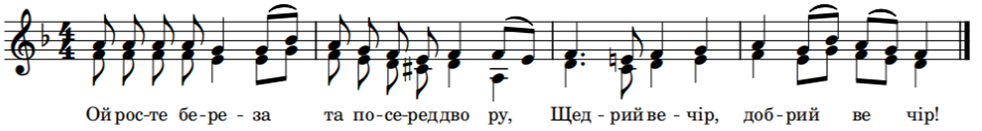

Рис. 2. Пісня “Ой росте береза”

Ще п’ять зразків щедрівок, аналогічно до біблійно-апокрифічних колядок, мають сюжети з описом життя церковних святих. Такі зразки Б. Луканюк називає щедрами [8, с. 220], утворюючи антитетичну пару щедри-щедрівки, аналогічно до коляди-колядки.

Найпоширенішою щедрівкою є “Пресвята Варвара”. Зазначений зразок є ізосилабічним восьмискладником з цезурою посередині (4+4). Доволі поширений сюжет, що розповідає про зведення церкви із трьома вікнами, є пізнішим нашаруванням, яке відбулось під впливом християнства.

Одним з яскравих театралізованих обрядів в Південній Бессарабії є водіння Маланки (в місцевому діалекті “Миланка”). Ввечері 13 січня парубочі або мішані гурти ходять по хатах, співають маланкові пісні та влаштовують карнавальне дійство. Миланка (хлопець, на якого “надівають бабину юбку, кацафейку, вив’язують платком”) [14] з віником в руках підмітає господарям хату, розкидає подушки та робить інші збитки. Обов’язковими персонажем є Коза, Циган.

У записах Кузьми Смаля зафіксовано чотири виконання пісні на Маланку: “Ой учора ізвечора пасла Миланка два качура”, “Наша Миланка в Дністрі була” та ”Миланка ходила”. Наведені зразки – піджанр щедрівок, що виокремлюють в окремий пласт “Маланкові пісні”.

“Ой учора ізвечора пасла Миланка два качура” – досить відома композиція, проаналізована багатьма дослідниками. О. Харчишин, зважаючи на дослідження І. Верхратського, О. Курочкіна, Б. Яцимирського та інших, зазначає, що сюжет цієї пісні (пасіння качурів, вода, плужок оре) пов’язаний з хліборобськими мотивами та яскраво вираженою передшлюбною тематикою [13, с. 524]. Пісні зимового циклу належать до ліричного (колядки, щедрівки) та лірико-драматичного (пісні на Маланку) жанрів.

Виконавська традиція характеризується гендерною відкритістю та варіативністю форм виконання. Як колядки, так і щедрівки, зокрема пісні на Маланку, виконують як чоловіки та жінки, а також мішані склади. Це свідчить про відсутність жорстких правил щодо виконання колядок як суто чоловічої практики чи щедрівок як частини дівочого репертуару.

Досить рідкісним випадком для цього регіону є фіксування такого жанру, як веснянки. “Ой у нас веснонька” (с. Рибальське) – один із прикладів цього жанру, ще три занотовано в збірці К. Смаля “Пісня Буджацького степу” [10, с. 23–30]. “Ой у нас веснонька” має строфічну будову,

вузькоамбітусну фактуру, рухливий темп. Виконується жінками в два голоси та наближено до манери виконання ліричних пісень (немає вигуків, "закличок весни", високої теситури, притаманних первісно-обрядовим пісням). Відірвана власне від обрядовості, вона є прикладом музичного часового пограниччя [12, с. 7]. Первинна функція втрачена, попри збережений текстовий та музичний матеріал.

Літній цикл репрезентують лише дві купальські пісні (с. Струмок): "На Івана, на Купала" та "Ой за нашим садом". На жаль, коментарів інформанток про обставини виконання та сам обряд (якщо він був) немає. Веснянки та купальські демонструють ліричний жанр в культуро-жанровій системі етномузики Південної Бессарабії.

Родинно-обрядові пісні. Родинно-обрядовий пласт музичного фольклору українців Буджака в аудіозаписах К. Смаля представлений лише весільними піснями. Жанрів народинного та похоронного циклів немає в репертуарі інформантів.

Весільний обряд вийшов з активного побутування з дотриманням звичаєвості в 70–80-х роках XX ст. Однак хід весілля та приурочені до кожного етапу пісні добре збережені в пам'яті носіїв традиції. Це підтверджується значною кількістю зафіксованих зразків у польових матеріалах К. Смаля, виданою ним окремою збіркою весільних пісень з с. Шевченкове Кілійського району "Просили батько, просили мати", дослідженнями Н. Петрової та В. Кушніра [4], сучасними експедиційними записами.

Весілля в культурі етнічних українців Буджака аналогічно до багатьох інших регіонів України ділиться на три фази: передвесільну підготовку (сватання, заручини, випікання короваю та шишок, дівич-вечір), власне весілля та післявесільні святкування. Загалом у проаналізованих матеріалах зафіксовано 60 пісенних одиниць, серед яких найбільша кількість (31 зразок) записана у с. Рибальське від Козакової Марії Афанасіївни, 1932 р. н.

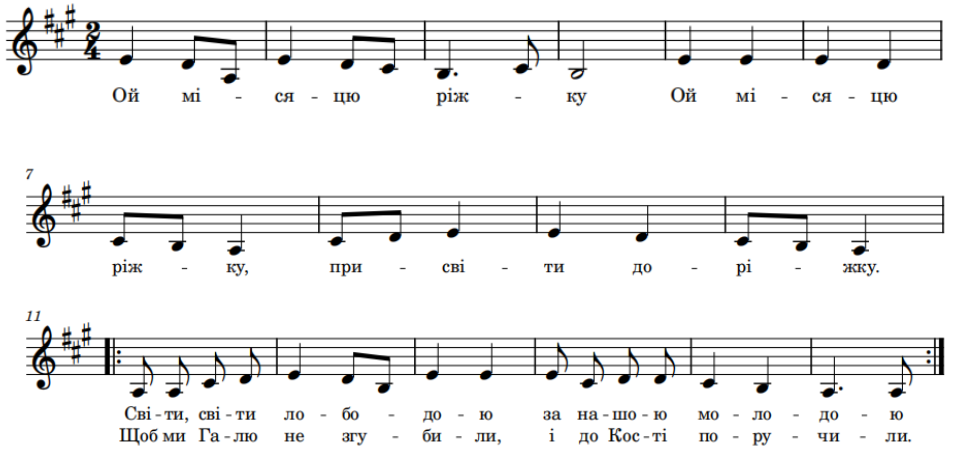

Рис. 3. Ладканка "Ой місяцю-ріжку"

Весільна обрядова музика за концепцією Луканюка охоплює чотири жанри: ліро-епічні ладканки, ліричні пісні, ліро-драматичні приспівки, драматичні танки, хороводи, ігри [8, с. 175]. В репертуарі, зафіксованому в селах Буджака К. Смалем, левову частку становлять ліро-епічні ладканки або "свальбові пісні" (термін "ладканка" більш властивий фольклорній традиції західних регіонів), яким притаманна виразна регулятивно-комунікативна функціональність. Переважна більшість зразків належить до тирадних наспівів із шестискладовою основою (Т6), що мають подібну композицію (урочистий рубатний зачин з подальшим метрично впорядкованим розгортанням). Вони супроводжують головні етапи перебігу обряду і є механізмом організації обрядової дії. Приклад ліро-епічної ладканки (рис. 3).

Ліричні пісні, лірично-драматичні приспівки, драматичні танки в контексті весільного обряду в записах Смаля не зафіксовані, хоча в його нотних збірках наявні деякі приклади лірики: "Перехідня ой ти зірочко", "Наряджала мати сина", "За городом калина", "Думала та гадала" та інші зі збірки "Просили батько, просили мати" [11, с. 20, 46].

Передвесільний етап, зокрема обряд випікання короваю, характеризується домінуванням обрядових пісень з ритуальними та заклинальними мотивами [8, с. 168–170]; дівич-вечір супроводжується як тужливими піснями ("Ой змию я, та й головочку"), так і приспівками-передирками між боярами та дружками, що поєднують декілька функцій: комунікативно-регулятивну, розважальну, ігрову, що проявляється через гумористичні мотиви. Власне весілля (неділя) супроводжується рядом пісень-ладканок, що охоплюють усі тематично-поетичні мотиви, крім сирітських. Пісенний супровід, крім регуляції поведінки учасників, створює ритуальне напруження, визначає кульмінаційні моменти дійства [3, с. 26]. Післявесільний етап зображений найменшою кількістю музичних зразків [11, с. 60–61]. Пісні-ладканки супроводжують ранок понеділка в домі молодого, відвідини нанашулів (локальна назва вінчальних батьків), в яких співають "Десь тут була вінчальная мати", обряд "циганщини" ("Ой гонила Наташа до череди", "Оце ж тобі, курочко, за теє") [11, с. 64].

У контексті дослідження весільної обрядовості, за записами К. Смаля, фіксуємо належність місцевої традиції до наддніпрянського музичного ареалу. Якщо музична складова залишається консервативною і чітко відображає територіальну прабатьківщину людей, що заселили Буджак, то на вербальному рівні простежується вплив молдовської традиції на весільний обряд українців. З'являються дійові особи "нанашка" та "нанашул", які виконують функцію вінчальних батьків [4, с.155].

Отже, весільний пісенний репертуар українців Південної Бессарабії у записах К. Смаля – це цілісна, функціонально організована система, в якій проявляється єдність структурного, функціонального та соціального рівнів організації традиційної музики.

Звичайні (вольні) пісні. Найбільший пласт музичного фольклору, зібраного К. Смалем в польових дослідженнях Буджака – необрядова лірика або звичайні пісні, що налічує 123 записи.

У своїй класифікаційній моделі Б. Луканюк, керуючись працями С. Людкевича, І. Франка, відмовляється від поділу звичайних пісень за тематичним принципом, зазначаючи, що це метод етнофілології. Натомість, аналогічно до обрядової музики, він виокремлює епічний, ліричний, драматичний жанри, а також ліро-епічний та ліро-драматичний [8, с. 313].

Звичайний музичний фольклор етнічних українців Південної Бессарабії репрезентує частину з вищенаведених жанрів, зокрема: ліро-епічні (балади), звичайні ліричні пісні, що охоплюють найрізноманітніші поетично-тематичні мотиви (пісні з особистого та родинного життя, пісні на жартівливу тематику, суспільно-побутові). Сюди ж відносимо пісні релігійного змісту, новотвори кінця XIX – початку XX ст. Ліро-драматичних приспівок та прикладів драматичного жанру в записах К. Смаля не простежуємо.

Окремо варто зазначити, що зафіксовано один зразок російського музичного фольклору. Це пісня “Ой Дуня-Дуня”, записана від Бортового Гаврила Івановича, с. Нерушай.

Якщо говорити про тематику ліро-епічних пісень, то виокремлюють родинно-побутові та соціально-побутові балади з мотивами вирядження сина у військо, любовної та сімейної драми [2, с. 112]. Зокрема, зафіксовано баладу “Летів орел через сад зелений”, за сюжетом якої дівчина отруїла козака, “А в саду бірьоза”– з мотивом смерті невістки від рук свекрухи.

У звичайних ліричних піснях найбільшу групу становлять пісні з особистого та родинного життя, які охоплюють широкий спектр тематичних мотивів. Зокрема, зафіксовано пісні про важку жіночу долю (“Сестро ж моя сестро”, “Ой на морі на пісочку”, “Мала мати одну дочку”), кохання (“Червона калина”, “Налетіли гуси”, “І туди гора”, “Зайди, зайди місяченьку”), пісні про вдівське життя (“А ті гори зеленіють”).

Суспільно-побутові пісні представлені такими поетико-тематичними підгрупами: солдатські (“Ой піду я понад морем”) та чумацькі (“Їхали чумаки”, “Ой горе тій чайці”, “Гуляв чумак на риночку”). З релігійних творів зафіксований один псальм “Усе гульки та гульки, а за смерті нема думки”. Пісні на жартівливу тематику: “Оженився приймачок”, “Ой під мостом, мостом”.

З пісень літературного походження зафіксовано пісню на слова Т. Шевченка “Ой, люлі-люлі, моя дитино”. Якщо говорити про новотвори кінця XIX – початку XX ст., то цікавим зразком є жорстокий романс “Чом ти, вербо, така рясна”. Є також значна частина пісень пізнішого походження, що мають сталий акцентно-динамічний ритм, розмір 4/4 та строфічну будову з повторенням другого рядка (“Нема цвіту по всім світу”, “Чом ти не прийшов, як місяць зійшов”, “Як ми сиділи у саду”, “По той бік гора”).

Отже, жанрово-стилістичний аналіз пісенного репертуару українців Південної Бессарабії за матеріалами експедиційних записів Кузьми Смаля засвідчує його багатожанровість та історико-культурну багатошаровість. Кількісне співвідношення зафіксованих зразків (44 % обрядових та 56 % необрядових) є домінуванням звичайних пісень, зокрема лірики. Жанрова палітра репертуару охоплює приурочений та звичайний музичний фольклор. Приурочений пласт етномузики зображений такими циклами: календарно-

обрядовий (колядки, щедрівки, маланкові пісні, веснянки, купальські) та родинно-обрядовий (весільні пісні). Всі пісні календарно-обрядового циклу, крім маланкових, належать до ліричних, маланкові – приклад ліро-драматичних. Весільний репертуар представлений переважно ліро-епічними ладканками. Звичайний (необрядовий) пісенний пласт охоплює ліро-епічні жанри (родинно-побутові балади наспівного стилю) та різнотематичний пласт ліричних пісень (пісні з родинного та особистого життя, солдатські, чумацькі, на жартівливу тематику, новотвори кінця XIX – початку XX ст. і пісні літературного походження), що свідчить про еволюцію народопісенної традиції в історико-соціальних умовах. Також простежується співіснування різних стильових пластів, що є у поєднанні протяжних пісень багатоголосної фактури із чітко ритмізованими (строфічної будови) мелодіями. Особливості виконавської манери та значна кількість протяжних пісень дають підставу віднести цю традицію до лівобережно-наддніпрянського культурного ареалу.

У гендерно-віковому аспекті простежується відносне збереження традиційного поділу у виконавстві: весільний репертуар виконують жінки, тоді як зимовий календарний цикл співають виконавці різного віку та статі. Носіями традиції є інформанти старшого віку. Зафіксовано переважно сольні та дуетні форми співу.

Подальше дослідження має на меті більш глибокий аналіз мелоформ, ритміки, фактури та особливостей манери виконання музичного фольклору українців Південної Бессарабії, з'ясування географії первинного побутування цих зразків, що дадуть можливість точніше окреслити генетичні зв'язки репертуару українців Буджака та його місце в загальноукраїнській етномузикології.

Висновки. Визначено особливості пісенного репертуару етнічних українців Південної Бессарабії в контексті культуро-жанрової системи етномузики за Богданом Луканюком. З'ясовано що репертуар охоплює приурочений (календарно- та родинно-обрядовий) і звичайний фольклор із домінуванням ліричних та ліро-епічних жанрів. У приуроченому фольклорі, зокрема календарно-обрядовому, зафіксовано переважно ліричні жанри, зокрема колядки, щедрівки, веснянки та купальські пісні; ліро-драматичний жанр репрезентовано маланковими піснями. Весільний репертуар, як сегмент родинно-обрядового фольклору, зображений переважно ладканками, належить до ліро-епічного жанру. Народинних та похоронних пісень не зафіксовано. У пласті звичайного (необрядового) фольклору переважає ліро-епічний жанр, представлений баладами, та ліричний з наступними тематичними мотивами: пісні з особистого та родинного життя, солдатські, чумацькі, на жартівливу тематику. Також зафіксовано новотвори кінця XIX – початку XX ст. та пісні літературного походження. Зразків трудових пісень у досліджуваних аудіозаписах немає; дитячий репертуар репрезентовано лише однією колядкою. Виявлено гендерну специфіку виконання та ознаки лівобережно-наддніпрянської традиції. Отримані результати уточнюють культуро-жанрову структуру пісенного репертуару регіону та розширюють уявлення про локальні виконавські традиції українців Південної Бессарабії.

Список використаної літератури та джерел

1. Бачинська О. Українське населення Придунайських земель XVIII – початку XX ст. Одеса, 2002. 328 с.

2. Грица С. Мелос української народної епіки. Київ, 1979. 247 с.

3. Гусіна О. Весільна обрядовість Дніпропетровщини: стан побутування. *Слобожанські мистецькі студії.* Суми, 2026. № 1. С. 25–28.

4. Кушнір В., Петрова Н. Традиційна весільна обрядовість українців Одещини (20–80-ті роки XX ст.). Одеса : Гермес, 2008. 255 с.

5. Квітка К. Зібрання праць. Прижиттєві публікації (1902–1941). Київ, 1971. 596 с.

6. Колесса Ф. Українська усна словесність: загальний огляд і вибір творів. Львів, 1938. 646 с.

7. Кушнір В. Формування регіональних груп українців у Буджаку, Нижньому Подунав'ї та дельті Дунаю. *Традиційна культура діаспори* : зб. наук. праць. Одеса : ОНУ імені І. І. Мечникова, 2012. С. 270–279.

8. Луканюк Б. Курс українського музичного фольклору. Львів, 2008. 511 с.

9. Наукова бібліотека Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича. Біографія Кузьми Смаля. URL: http://www.library.cv.ua (дата звернення: 05.08.2026).

10. Смаль К. Пісні Буджацького степу. Одеса, 1998. 184 с.

11. Смаль К. Просили батько, просили мати. Одеса, 2001. 141 с.

12. Терещенко О. Історико- й культурно-стильові пограниччя в українській етномузиці. *Проблеми етномузикології*. Київ, 2020. № 15. С.7–28

13. Харчишин О. Маланкові пісні півночі Молдови: поетичний аспект. *Народознавчі зошити. Серія філологічна.* Львів, 2014. № 3. С. 514–528

14. Власні польові матеріали, записані автором у с. Новоселиця, 2022 р.

15. Польові записи К. Смаля, здійснені у Кілійському, Татарбунарському, Ізмаїльському районах 1995 р., аудіокасети.

References

1. Bachynska, O. (2002). Ukrainske naselennia Prydunaiskykh zemel XVIII – pochatku XX st. Odesa [in Ukrainian].

2. Hrytsa, S. (1979). Melos ukrainskoi narodnoi epiky. Kyiv [in Ukrainian].

3. Husina, O. (2026). Vesilna obriadovist Dnipropetrovshchyny: stan pobutuvannia. *Slobozhanski mystetski studii.* Sumy, 1, 25–28 [in Ukrainian].

4. Kushnir, V., Petrova, N. (2008). Tradytsiina vesilna obriadovist ukraintsiv Odeshchyny (20–80-ti roky XX st.). Odesa : Hermes [in Ukrainian].

5. Kvitka, K. (1971). Zibrannia prats. Pryzhyttievi publikatsii (1902–1941). Kyiv [in Ukrainian].

6. Kolessa, F. (1938). Ukrainska usna slovesnist: zahalnyi ohliad i vybir tvoriv. Lviv [in Ukrainian].

7. Kushnir, V. (2012). Formuvannia rehionalnykh hrup ukraintsiv u Budzhaku, Nyzhnomu Prydunavii ta delti Dunaiu. Tradytsiina kultura diaspory : zb. nauk. prats (*Odeski etnohrafichni chytannia*) / za red. O. A. Pryharina. Odesa : ONU imeni I. I. Mechnikova, 270–279 [in Ukrainian].

8. Lukaniuk, B. (2008). Kurs ukrainskoho muzychnoho folkloru. Lviv [in Ukrainian].

9. Naukova biblioteka Chernivetskoho natsionalnoho universytetu imeni Yuriia Fedkovycha. Biohrafiia Kuzmy Smalia. Retrieved from http://www.library.cv.ua (data zvernennia: 05.08.2026) [in Ukrainian].

10. Smal, K. (1998). Pisni Budzhatskoho stepu. Odesa [in Ukrainian].

11. Smal, K. (2001). Prosyly batko, prosyly maty. Odesa [in Ukrainian].

12. Tereshchenko, O. (2020). Istoryko- y kulturno-stylovi pohranychchia v ukrainskii etnomuzytsi. *Problemy etnomuzykolohii*. Kyiv, 15, 7–28 [in Ukrainian].

13. Kharchyshyn, O. (2014). Malankovi pisni ukraintsiv pivnochi Moldovy: poetychnyi aspekt. *Narodoznavchi zoshyty. Seriia filolohichna*. Lviv, 3, 514–528 [in Ukrainian].

14. Vlasni polovi materialy, zapysani avtorom v s. Novoselytsia. (2022) [in Ukrainian].

15. Polovi zapysy K. Smalia, zdiisneni u Kiliiskomu, Tatarbunarskomu, Izmailskomu raionakh 1995 r., audiokasety [in Ukrainian].

SONG REPERTOIRE IN THE CULTURAL-GENRE SYSTEM OF THE ETHNIC MUSIC OF UKRAINIANS IN SOUTHERN BESSARABIA IN KUZMA SMAL'S FIELD RECORDINGS

Nadiia DUNAIEVA

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

Modern Ukrainian ethnomusicology is increasingly focusing on regional traditions, particularly borderland areas, including Southern Bessarabia, whose musical folklore remains insufficiently studied. The source base of the research consists of field audio recordings made by Kuzma Smal in 1995 in the Tatarbunary, Kiliia, and Izmail districts of Odesa region.

The aim of the study is to identify the features of the song repertoire of Ukrainians in Southern Bessarabia within the framework of the cultural-genre system of ethnomusicology as proposed by Bohdan Lukanuk. The scientific novelty lies in introducing K. Smal's field materials into scholarly circulation. The methodology is based on historical-comparative, structural, and genre-typological approaches; transcription and primary analysis of field recordings have been applied.

The results demonstrate that the repertoire comprises both ritual (calendar and family-ceremonial) and non-ritual folklore, with a predominance of lyrical and lyric-epic genres. Within the calendar-ritual folklore, mainly lyrical genres are recorded, including carols, shchedrivky, vesnianky, and Kupala songs, while the lyric-dramatic genre is represented by Malanka songs. The wedding repertoire, as a segment of family-ceremonial folklore, is predominantly represented by ladkanky and belongs to the lyric-epic genre. No birth or funeral songs were recorded.

In the corpus of non-ritual folklore, the lyric-epic genre is represented by ballads, while the lyrical genre includes songs reflecting personal and family life, as well as soldiers' songs, chumak songs, and humorous songs. Also documented are late 19th–early 20th century compositions and songs of literary origin. No examples of work songs were found in the analyzed recordings; children's repertoire is represented by only one carol.

Gender-specific performance features and traits of the Left-Bank Dnipro regional tradition have been identified. The findings refine the cultural-genre structure of the regional song repertoire and expand the understanding of local performance traditions of Ukrainians in Southern Bessarabia.

Keywords: Southern Bessarabia, musical folklore, Kuzma Smal, cultural-genre system, ethnomusicology.

Стаття надійшла до редколегії 17.08.2026 р.
Прийнята до друку 21.10.2026 р.
Опублікована 26.11.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 29. С. 142–152
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 29. P. 142–152

УДК 784.9:[792.028:378.016]
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.29.2026.142-152

КОМПЛЕКСНИЙ ПІДХІД ДО ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНОЇ ПОЛІСТИЛІСТИЧНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ АКТОРА ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ: СПІВАЦЬКЕ ДИХАННЯ ТА ГОЛОСОВІ РЕЗОНАТОРИ

Наталя КОНЧАКІВСЬКА-БРИНЯК

ORCID: https://orcid.org/0009-0001-7207-7299
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра театрознавства та акторської
майстерності імені Богдана Козака,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: nataliia.bryniak@lnu.edu.ua

Досліджено такі основні елементи співацької техніки, як робота з диханням та голосовими резонаторами, у межах комплексного підходу до формування вокальної полістилістичної компетентності актора драматичного театру. Проаналізовано положення гортані та піднебіння, які відіграють значну роль у співі різного типу, а саме в класичній, естрадній та народній манерах. *Мета дослідження*. Висвітлено універсальний підхід до формування вокальної майстерності студента-актора, який дав би йому можливість у майбутньому співати в різних вокальних манерах: класичній, естрадній, народній, а також легко переходити з однієї манери на іншу й відтак упевнено почуватися у вокально-сценічному просторі сучасного театру з його жанровою та стилістичною різноманітністю. *Методи дослідження.* Використано *метод системного аналізу:* розглянуто вокальну майстерність як систему взаємозалежних навичок, де співацьке дихання, опора та вміле користування голосовими резонаторами створюють міцний фундамент для розвитку вокального потенціалу студента-актора. *Компаративний (порівняльний) метод:* проаналізовано особливості використання голосових резонаторів під час співу в класичній, естрадній та народній манерах у поєднанні з різними положеннями м'якого піднебіння та гортані в кожній із манер.

Емпірико-практичний метод: описано конкретні вправи для розвитку базових навичок співацького дихання, опори та роботи з голосовими резонаторами, ефективність яких перевірено власною педагогічною практикою Наталі Кончаківської-Бриняк. *Наукова новизна* дослідження полягає у спробі розглянути вокальну полістилістичність актора як базову компетентність, яку можна сформувати у процесі навчання, використовуючи для цього найефективніші вокальні техніки для розвитку вокального дихання, резонування та свідомого розуміння положення гортані в кожній із манер співу.

Узагальнено результати дослідження. Визначено базові вокальні навички, які є фундаментальними для розвитку вокальної полістилістичності студента-актора: вокальне дихання й опора, резонансні властивості голосу, уміння свідомо змінювати

© Кончаківська-Бриняк Наталя, 2026

положення гортані. Саме цим базовим вокальним навичкам варто приділити найбільше уваги на початкових етапах вокального виховання майбутнього актора.

Ключові слова: акторський спів, співацьке дихання і опора, акустика голосу, манери співу, вокальна полістилістичність.

Постановка проблеми. Синтетизм сучасного театру ставить перед драматичним актором високі вимоги щодо функціонування в сценічному просторі. Сучасний актор повинен досконало володіти не тільки акторською грою, а й іншими засобами самовираження: пантомімою, різними танцювальними техніками, пластичністю, а також вокальною майстерністю. Вокальна складова репертуару актора в сучасному театрі характеризується високим рівнем полістилістичності, охоплює різноманітні вокальні стилі та жанри, що потребує комплексного підходу до формування вокальної майстерності майбутнього актора та його вміння співати в різних вокальних стилях і манерах. Відтак постає потреба у виявленні базових вокальних навичок, які б дали змогу сформувати здатність студента до вокальної полістилістичності та свідомого розуміння ним відмінностей звукоутворення в кожній із манер співу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На тему комплексного вокального виховання студента-актора опубліковано чимало праць: Галина Бень [2], Лілія Гринь [4, 5], Єлизавета Роговська [3], Наталія Борисенко [3], Ігор Суботницький [3], Михайло Нагорний [11].

У своїх наукових працях Світлана Манько [8] досліджує полістилістичність як основну характеристику українського естрадного вокального мистецтва початку XXI ст. Світлана Муравіцька [9, 10] у своїх дослідженнях описує синтез академічного та естрадного вокалу в методико-педагогічному аспекті та характеризує риси класичного кросовера як синтетичного та полістилістичного жанру.

Тему співацького дихання та роботи голосових резонаторів також розглянуто у працях названих авторів, проте недостатньо вивчено роль і вплив цих базових навичок співацької техніки на формування полістилістичної вокальної компетентності студента-актора.

Мета наукового дослідження. Завдання дослідження полягає у теоретичному обґрунтуванні та практичному виявленні алгоритму свідомого “перемикання” між різними манерами співу: класичною, естрадною, народною. Важливим аспектом дослідження є вивчення взаємодії співацького дихання, опори та роботи голосових резонаторів у процесі формування вокальної полістилістичності студента-актора, а також впливу цієї взаємодії на розвиток діапазону голосу, його динамічних і тембрових властивостей, а також опис найбільш ефективних вокальних вправ і технік для розвитку навичок вокальної полістилістичності, перевірених педагогічною практикою.

Виклад основного матеріалу дослідження. Вокальна полістилістичність в акторській майстерності – це використання актором різноманітних вокальних технік і манер співу, які уможливлюють виконання вокальних творів у трьох основних стильових напрямах: академічному,

естрадному та народному, а також уміння гнучко користуватися ними відповідно до стилю виконуваного твору. Водночас існують базові вокальні навички, розвиток яких у майбутньому стане надійним фундаментом для оволодіння вокальною майстерністю студента-актора, а також формування в нього здатності до вокальної полістилістичності. До них належать вокальне дихання й опора, робота з голосовими резонаторами та свідома зміна положення гортані під час переходу до іншої манери співу.

Основою співу в будь-якому стилі (класичному, естрадному чи народному) є правильне співацьке дихання й опора. Без оволодіння цією навичкою співак не зможе впевнено почуватися у вокально-сценічному просторі, а вокальний звук буде неякісним.

На важливості постановки дихання як першооснови співу наголошували всі видатні майстри та педагоги вокалу. Відомий італійський вокальний педагог Франческо Ламперті, автор праць у галузі вокального мистецтва, говорив: "Школа співу є школою дихання" [1, с. 19]. Пізніше його учень Валерій Висоцький, оперний співак і педагог вокалу Львівської консерваторії, сформулював "Десять заповідей для молодого співака", першою з яких є: "Не вір іншим богам, як тільки в те, що: хто вміє дихати і має виразну вимову, той вміє співати" [13, с. 3374]. Серед його численних учнів, які в майбутньому стали відомими співаками, була Соломія Крушельницька, яка пізніше розвинула ці методи у своїй педагогічній діяльності, зокрема акцент на глибокому діафрагмальному диханні як основі чистого та потужного звуку [13, с. 3374].

Важливими для нас також є сучасні погляди провідних світових експертів з вивчення та розвитку акторського голосу, дихання, сценічного мовлення та вокалу Крістін Лінклейтер та Патсі Роденбург. На їхніх методиках сьогодні ґрунтується навчання у вищих театральних школах Великої Британії, США, Канади та країн континентальної Європи.

Всесвітньо відома методика Крістін Лінклейтер: "Звільнення природного голосу" – "Freeing the Natural Voice" [14] – спрямована на зняття фізичних та емоційних затисків, базується на переконанні, що кожен має унікальний, вільний голос від природи, який блокується через накопичений життєвий стрес та напругу. Акцент робиться на розвитку діафрагмального дихання, що дає змогу звуку вільно резонувати в тілі, керуючись природними імпульсами. На думку авторки, більшість людей через стрес дихають верхньою частиною грудної клітки, що робить голос слабким і поверховим. Завдання актора, співака – повернути дихання "вниз", до діафрагми. Нижнє дихання дає голосу опору, об'єм та відкриває доступ до глибоких резонаторів, які здатні зачепити глядача на підсвідомому рівні [14, с. 25–37].

Патсі Роденбург – одна з найвідоміших у світі тренерів з голосу, сценічної мови та акторської майстерності, видатна дослідниця, яка є авторкою таких відомих праць, як "Право говорити: Робота з голосом" – "The Right to Speak: Working with the Voice" (1992) [17], "Актор говорить: Голос і виконавець" – "The Actor Speaks: Voice and The Performer" (1997) [15] та ін. П. Роденбург вважає, що дихання – це джерело акторської енергії та провідник емоцій. За її концепцією, коли актор свідомо спрямовує повітря у слово, спів

набуває психологічного змісту та емоційної правдивості [17, с. 125]. Діафрагма в методології Роденбург є основою вокальної сили та опори. Також автор пов'язує роботу діафрагми, голосу та тіла із психологічною присутністю актора на сцені тут і тепер, правильна опора на діафрагму нівелює сценічне хвилювання. Роденбург навчає акторів знаходити діафрагму через нижні ребра та м'язи живота [17, с.111, 171].

У процесі науково-педагогічної діяльності було підтверджено, що саме нижньо-реберне, діафрагматичне дихання є найбільш ефективним для акторського співу. Саме цей тип дихання забезпечує стійкість та рівність звуку, звучання голосу стає об'ємним, легким, розширюється вокальний діапазон. Студенти-актори приходять на навчання з різними вокальними даними від природи та з різнорівневою співацькою підготовкою. Під час співу майбутні актори часто успішно інтуїтивно користуються диханням, однак бувають випадки, коли дихання – поверхневе (ключичне), чи набуті неправильні навички, – втягування до себе живота під час співу не тримають пряму "вісь" тіла (непряма постава) та ін. У таких випадках голос студента затискається, виникає м'язове напруження в тілі, особливо затиснені шия, щелепа, гортань і важко досягнути художнього мистецького виконання. Педагогу варто звернути велику увагу на те, щоб повернути студента у здорову природну позицію тіла: створити міцну фізичну опору корпусу – ноги твердо стоять на землі і тримають всю верхню частину тіла, відчуття заземлення, постава рівна – та перевести дихання на діафрагму, щоб при вдиху вперед рухалася нижня частина живота та ледь розширювались нижні ребра. Для підтвердження цього ми знову наводимо цитату з книги П. Роденбург *"*The Right to Speak*"*, де автор пише, що без міцної фізичної опори тулуба та ніг вокальна опора зруйнується: "Голос актора починається з п'ят. Якщо у вас немає стійкої опори в ногах і тазу, ваше дихання автоматично залишиться поверхневим, а горло миттєво затиснеться. Тільки тоді, коли ви міцно стоїте на землі, відчуваючи центр ваги свого тулуба, діафрагма отримує необхідну свободу для управління повітряним потоком" [17, с. 115]. Щодо постави, можна провести таку аналогію, що тіло співака має бути, як "натягнута струна музичного інструмента": якщо струну натягнути (напружити занадто) – вона порветься, так само і голос при напруженому тілі буде затиснутий, крикливий, якщо ж її відпустити (занадто розслабити) – вона не буде звучати, а голос аналогічно буде слабкий і невиразний.

Як відомо, процес співацького дихання складається з трьох елементів: швидкий вдих, затримка дихання і видих, який під час співу значно довший, ніж у звичайному житті. Під час діафрагматичного дихання нижня частина стінки живота повинна податися вперед. Коли дихання "спрямовується вниз", діафрагма під час вдиху опускається, розсуваючи нижні ребра і створюючи міцну куполоподібну опору, виникає ефект "повітряної подушки". Обов'язково має відбутися момент затримки дихання. Саме затримка дихання допомагає тримати діафрагму у положенні вдиху, коли вона опускається і не розслабляється миттєво (під час видиху діафрагма піднімається). З'являється м'язовий опір в нижній частині живота – утримання розширеної діафрагми зовнішніми міжреберними та нижніми м'язами спини. На рівні фізичних

відчуттів під час співу студент старається м'язами подавати стінку живота вперед, проте насправді стінки живота поступово повертаються назад. "Співати на вдиху" – звучить парадоксально, коли насправді фонація звуку відбувається на видиху, та досліди лікарів-фоніатрів, зафіксовані на рентгенівську плівку, показали, що у багатьох знаменитих співаків у процесі звучання діафрагма залишається у положенні вдиху [12, с. 278]. Відтак здатність студента-актора утримувати позицію вдиху під час співу, тобто якнайдовше зберегти розширені нижні ребра та опущену діафрагму до завершення вокальної фрази, називається співацькою опорою.

Щоб досягти нижньо реберно-діафрагмального типу дихання, можна почати з простих вправ. Спочатку в повільному темпі заспівати нескладну вокальну фразу на стакато, при цьому на кожен звук нижня стінка живота має податися вперед, а під час співу вокальних творів стежити, щоб студент зробив затримку дихання, тримаючи руку на животі, і вона повинна подаватися вперед під час вдиху. Також, щоб відчути тиск на діафрагму, Тетяна Сиротюк пропонує вимовити із зусиллям звуки "ч", "к", "з", "ж", "т" [12, с. 278]. Для формування цієї навички в практиці використовують вправи на рівномірний видих повітря під час вимовляння приголосних "с-с-с" чи "ш-ш-ш", при цьому утримуючи розширений стан ребер та подаючи вперед нижню стінку живота, відчуваючи м'язовий опір у цій ділянці тіла. Поступово ці вправи на звук "с-с-с" виконують з різними динамічними нюансами: рівномірний видих на тихому звуці, рівномірний видих на гучному звуці, видих від гучного до тихого (дімінуендо), видих від тихого до гучного (крещендо), хвилеподібний видих (голосно–тихо). Завдяки цьому напрацьовується навик динамічної гнучкості у співі та вміння студента-актора співати вокальні фрази на опорі. Отже, правильне співоче дихання у співаків, акторів, незалежно від вокальної школи, завжди асоціюється з опорою звуку. Можемо сказати, якщо студент "знайшов", "відчув" опору звуку, він зможе вільно і впевнено співати, йому вистачатиме дихання і енергії, щоб заспівати вокальні фрази, а також, щоб подати вокальний звук у резонатори.

Вокальне дихання і резонатори тісно взаємопов'язані між собою. Щоб звукова хвиля активізувала природні резонатори (грудну клітку, тверде піднебіння, гайморові та лобні пазухи, носові порожнини) повітря має виходити рівномірно, тобто дихання має бути стабільним, м'яким, еластичним, а "дихальні м'язи" (діафрагма, м'язи живота та міжреберні м'язи) мають створити правильну опору. Якщо ж сили дихання замало, звук стає млявим, тьмяним і залишається в гортані. З іншого боку, коли повітря штовхнути занадто сильно (форсовано), зв'язки перенапружуються, стискаються, і доступ до резонаторів перекривається.

"У нас у співі немає ніяких секретів, ніяких інших можливостей у голосі, крім резонансу... Втративши резонанс, перестаєш бути співаком", – стверджував відомий італійський вокальний педагог Дженнаро Барра [1, с. 20]. "Голос, позбавлений резонансу, – мертвонароджений і розповсюджуватися не може", – ці слова належать Джакомо Лаурі-Вольпі, видатному італійському оперному співакові [1, с. 20]. У своїй книзі "Freeing the Natural Voice" К. Лінклейтер також описує роботу з резонаторами. Вона стверджує, що кожна

емоція та кожна нота нашого природного діапазону мають свій відгук у конкретній зоні тіла [14, с. 105–150]. У своїй психофізичній вправі "Драбина резонаторів" (The Resonating Ladder) вона змальовує тіло людини як вертикальний інструмент або "будинок", де звук подорожує знизу вверх через різні рівні резонаторів, і кожен резонатор відповідає за певний емоційний стан:

1. "Підвал" (грудна клітка) відповідає за низькі, теплі почуття та глибокі розслаблені звуки. Низькі частоти дають голосу силу, заземлення та емоційну глибину.

2. Глотка та ротова порожнина – середній регістр звуків, резонатори перегукуються з емоціями більш побутового рівня.

3. "Маска" (ніс, пазухи, зуби) – ці резонатори додають голосу гостроти, яскравості та легкості, формується мовленнєва яскравість та енергія.

4. "Горище" (головний резонатор, череп) – найвищі ноти інтенсивно резонують у кістках черепа та куполі голови (маківці). Вони додають звуку легкості, об'єму та високої емоційної інтенсивності. Головна мета цієї вправи – навчити актора плавно ковзати цими резонаторами, даючи голосу можливість вільно вібрувати в кістках та порожнинах, без штучного форсування звуку у самій гортані [14, с. 85]. К. Лінклейтер вважає, що резонування неможливо "створити" силою чи проштовхуванням звуку. Якщо гортань, щелепа чи язик затиснуті, звукова хвиля блокується. Під час звільнення і зняття затисків резонатори просто підхоплюють і підсилюють вібрацію, що йде від голосових складок.

Роденбург П. пов'язує роботу резонаторів зі своєю теорією "Трьох кіл енергії". Якщо актор перебуває в *Першому колі* (всередині себе), його резонатори "гаснуть", звук падає. Якщо у *Третьому колі* (агресивному) – він кричить, перевантажуючи гортань і вимикаючи природний об'єм тіла. Тільки у *Другому колі* (коло повної присутності та заземлення) резонатори тіла та голови налаштовуються синхронно, забезпечуючи максимальну легкість без напруження голосових зв'язок. Роденбург багато уваги приділяє усуненню затисків м'якого піднебіння та глотки. Вона вчить "направляти" звук у кістки черепа та обличчя через легке гудіння, що дає голосу можливість звучати об'ємно і заповнювати великі зали драматичного театру [16, с. 16].

Робота з голосовими резонаторами – це дуже важливий елемент вокального виховання майбутнього актора. Максимальне використання резонаторів під час співу захищає здоров'я голосових складок, оскільки звук підсилюється порожнинами тіла, а не напруженням гортані. Запорукою формування об'ємного та яскравого звучання є вміння поєднувати всі резонаторні зони під час співу.

Може помилково здаватися, що розширення діапазону залежить суто від механічної дії на голосові складки чи їх фізичного подовження. І тоді актор намагається розширити діапазон угору або вниз лише за допомогою м'язів шиї, і гортань при цьому затискається. Насправді ж розширення діапазону відбувається завдяки підключенню резонаторних порожнин. Під час розширення верхнього діапазону починають працювати головні резонатори, а розширення нижнього регістру голосу відбувається, коли звук спрямовується в грудні резонатори. Відтак якщо звук знаходить правильну точку відбиття в тілі,

він посилюється легко і без надмірних зусиль з боку гортані, тобто завдяки вібрації звукових хвиль в порожнині, а не завдяки тиску повітря на зв'язки.

Найскладніша зона для будь-якого виконавця – це перехідні ноти, де голос зазвичай ламається, переходить на фальцет або втрачає силу звуку. Робота з резонаторами допомагає актору поєднати їх, додаючи до високих звуків об'єм грудного резонатора, а до низьких – відчуття звуку у "масці". Поступово відбувається змішування регістрів, створення "міксту". Як зазначає Крістін Лінклейтер, у кожної людини від природи закладено від двох до чотирьох октав потенційного діапазону, проте у повсякденному житті ми використовуємо заледве одну октаву (суто середній побутовий регістр) [14, с. 1]. Розширення діапазону через роботу з резонаторами – це не створення чогось штучного, а повернення доступу до заблокованих можливостей власного тіла.

Робота з резонаторами є також важливою у стилістичному плані та в аспекті тембрального наповнення голосу, що впливає на розширення як вокального, так і мовленнєвого діапазону актора. У театральній практиці, де актор повсякчас постає перед необхідністю моделювання образів із кардинально відмінними віковими, соціальними чи психотипічними характеристиками, свідоме керування своєю резонаторною системою відіграє значну роль у цьому процесі.

Водночас кожна манера співу (класична, естрадна чи народна) характеризується специфічним поєднанням резонаторів з відповідним положенням гортані та домінуючим впливом одного з резонаторів.

Манера співу – це індивідуальний стиль, сукупність вокально-технічних та художніх засобів, що визначають звучання голосу та спосіб виконання пісні. Вона формується на основі техніки дихання, резонаторів та стилістичних вимог жанру (народна, академічна, естрадна).

Проаналізувавши кожну манеру співу з погляду домінуючого резонатора та фізіологічного положення гортані, можна побачити відмінні особливості кожної з манер.

У класичній манері співу використовують змішаний тип резонування з акцентом на головний резонатор навіть у низьких нотах. Звук – об'ємний, багатий на обертони, з високою вокальною формантою утворюється опущеною гортанню та піднятим у формі купола м'яким піднебінням.

Естрадна манера співу базується на природному та близькому до розмовної позиції звучанні. Найбільше значення приділяють резонаторам в зоні рота, носа. Звук спрямовується вперед, близько до зубів, гортань і м'яке піднебіння перебувають в ледь зміненому стані.

Для народної манери співу властиве відкрите, природне звучання, часто з автентичними особливостями певного регіону. Найважливіша роль у такій манері належить грудному резонатору. При цьому м'яке піднебіння "плоске", а гортань піднята, звук близький, без академічного вібрато.

Свідоме розуміння студентом-актором того, в які резонаторні точки під час співу направляти звук, водночас прийнявши відповідне положення гортані та м'якого піднебіння, уможливлює користування різними манерами

виконання, свідоме досягнення потрібного звучання та вокальну полістилістичність.

Висновки. Теоретично обґрунтовано комплексний психофізичний підхід до формування вокальної полістилістичної компетентності актора драматичного театру. За результатами дослідження сформульовано такі висновки:

– нижньореберне (діафрагматичне) дихання та навичка утримання співацької опори є базою для здорового та правильного звукоутворення. Стійка фізична опора тулуба звільняє діафрагму, знімає м'язові затиски гортані та нівелює сценічний стрес;

– опанування резонаторної системи (за концепціями К. Лінклейтер та П. Роденбург) забезпечує розширення вокально-мовленнєвого діапазону завдяки акустичному підсиленню звуку в резонаторних порожнинах тіла, а також дає змогу плавно змішувати регістри без форсування;

– доведено, що полістилістичне перемикання базується на свідомому керуванні положенням гортані та м'якого піднебіння: *класична манера* вимагає опущеної гортані й купольного піднебіння (головне резонування); *естрадна* – нейтральної розмовної позиції та близького звуку (резонатори ротової та носової порожнин); *народна* – піднятої гортані й плоского піднебіння (грудний резонанс).

Комплексний розвиток "вокальної тріади" (дихання, гортань, резонаторна система) дає акторові змогу безпечно трансформувати власний вокальний апарат для моделювання різнохарактерних сценічних образів і забезпечує його жанровий універсалізм у сучасному театрі.

Перспективами подальших досліджень у цьому напрямі є теоретичне розширення та практична апробація розробленої методики шляхом створення і впровадження у навчальний процес цілісної системи вправ, що інтегрує засади української вокальної школи з новітніми західними психофізичними концепціями К. Лінклейтер і П. Роденбург, а також вокальними техніками сучасних світових методик, зокрема Speech Level Singing (Сет Ріггс), Estill Voice Training (Джо Естіл) та Complete Vocal Technique (Кетрін Садолін). Окремим науковим вектором постає проведення більш глибокого аналізу та деталізованої диференціації академічної, естрадної та народної манер співу крізь призму взаємодії елементів "вокальної тріади" – співацького дихання, резонаторної системи та гортані. Це дає змогу закласти наукове підґрунтя для безпечного освоєння сучасних технік звукоутворення (белтінгу, твангу та ін.) у новітніх синтетичних жанрах театру, а також провести ґрунтовний компаративний аналіз західних практик роботи з голосом із практикою вітчизняної вокальної школи.

Список використаної літератури та джерел

1. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підручник. Київ : Віпол, 2007. 174 с.

2. Бень Г. Г. Методика вокального виховання майбутнього актора драматичного театру. Львів : Вид. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2016. 198 с.

3. Вокальна підготовка майбутнього фахівця зі сценічного мистецтва (актора) : метод. рекомендації / уклад. : Є. Роговська, Н. Борисенко, І. Суботницький. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. Івана Франка, 2024. 90 с.

4. Гринь Л. О. Закономірності формування вокально-технічних навичок у акторів драматичного театру на уроках з постановки голосу. *Вісник Запорізького національного університету. Серія: Педагогічні науки*. 2008. № 1. С. 80–84.

5. Гринь Л. О. Теорія вокальної педагогіки : навч. посібник. Запоріжжя : Запорізький нац. ун-т, 2024. 135 с.

6. Кисляк Т. Вокальне дихання як основа вокального голосу в професійній діяльності актора. *Культура і сучасність*. 2017. № 1. С. 223–224.

7. Коленко А. Формування навичок професійного дихання на основі методичних прийомів та комплексної системи вправ у класі сценічної мови. *Освітній дискурс*. 2018. Вип. 5. С. 96–108.

8. Манько С. Полістилістичність естрадного вокального мистецтва на початку XXI ст. (на прикладі українських сучасних артистів). *Культура України*. 2017. Вип. 57. С. 232–240.

9. Муравіцька С. Синтез академічного та естрадного вокалу у методико-педагогічному контексті. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 1. С. 174–179.

10. Муравіцька С. Синтез музичної академічної та неакадемічної традицій у жанрі класичного кросовера : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2023. 193 с.

11. Нагорний М. Роль вокального виховання в освітньо-професійній підготовці акторів театру. *Мистецька освіта в Україні*. 2019. № 2. С. 44–49.

12. Сиротюк Т. А. Що ми знаємо про людський голос і чи вміємо правильно дихати при співі? *Педагогічні науки: реалії та перспективи*. 2016. Вип. 53. С. 275–281.

13. Швидків Г. Р. Технологія розвитку голосу вокаліста-початківця: теоретико-методичний аспект спадщини Соломії Крушельницької. *Вісник науки та освіти*. 2026. № 3 (45). С. 3369–3380. DOI: https://doi.org/10.52058/2786-6165-2026-3(45)-3369-3380

14. Linklater K. Freeing the natural voice. New York : Drama Book Specialists, 1976. 147 s.

15. Rodenburg P. *The Actor Speaks: Voice and the Performer*. Methuen Drama. 1998. 416 s.

16. Rodenburg P. *Presence: How to Use Positive Energy for Success in Every Situation*. Michael Joseph/Penguin Books. 2007.

17. Rodenburg P. *The Right to Speak: Working with the Voice* (2nd ed.). Bloomsbury Methuen Drama. 2022.

References

1. Antoniuk, V. H. (2007). *Vokalna pedahohika (solnyi spiv) : pidruchnyk* [Vocal pedagogy (solo singing): a textbook]. Vipol [in Ukrainian].

2. Ben, H. H. (2016). *Metodyka vokalnoho vykhovannia maibutnoho aktora dramatychnoho teatru* [Methods of vocal education of the future dramatic theater actor]. Lviv : Vyd. tsentr LNU im. Ivana Franka [in Ukrainian].

3. Vokalna pidhotovka maibutnoho fakhivtsia zi stsenichnoho mystetstva (aktora) : metod. rekomendatsii. (2024) / ukl.: Ye. Rohovska, N. Borysenko, I. Subotnytskyi. Zhytomyr : Vyd-vo ZhDU im. Ivana Franka [in Ukrainian].

4. Hryn, L. O. (2008). Zakonomirnosti formuvannia vokalno-tekhnichnykh navychok u aktoriv dramatychnoho teatru na urokakh z postanovky holosu [Regularities of the Formation of Vocal and Technical Skills of Dramatic Theatre Actors at Voice Training Lessons]. *Visnyk Zaporizkoho natsionalnoho universytetu. Seriia : Pedahohichni nauky*, 1, 80–84 [in Ukrainian].

5. Hryn, L. O. (2024). Teoriia vokalnoi pedahohiky : navc.posibnyk. [Theory of Vocal Pedagogy: A Textbook for Bachelor's Degree Students in the Specialty "Performing Arts", Educational and Professional Program "Theatre Arts"]. Zaporizhzhia : Zaporizkyi nats. un-t [in Ukrainian].

6. Kysliak, T. (2017). Vokalne dykhannia yak osnova vokalnoho holosu v profesiinii diialnosti aktora [Vocal Breathing as the Basis of Vocal Voice in the Professional Activity of an Actor]. *Kultura i suchasnist*, 1, 223–224 [in Ukrainian].

7. Kolenko, A. (2018). Formuvannia navychok profesiinoho dykhannia na osnovi metodychnykh pryiomiv ta kompleksnoi systemy vprav u klasi stsenichnoi movy [Formation of professional breathing skills based on methodical techniques and a complex system of exercises in the stage speech class]. *Osvitnii dyskurs*, 5, 96–108 [in Ukrainian].

8. Manko, S. B. (2017). Polystylistychnist estradnoho vokalnoho mystetstva na pochatku XXI st. (na prykladi ukrainskykh suchasnykh artystiv) [Polystylism of pop vocal art at the beginning of the XXI century (on the example of Ukrainian contemporary artists)]. *Kultura Ukrainy*, 57, 232–240 [in Ukrainian].

9. Muravitska, S. (2022). Syntez akademichnoho ta estradnoho vokalu u metodyko-pedahohichnomu konteksti [Synthesis of academic and pop vocal in the methodical and pedagogical context]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 1, 174–179 [in Ukrainian].

10. Muravitska, S. (2023). *Syntez muzychnoi akademichnoi ta neakademichnoi tradytsii u zhanri klasychnoho krosovera* [Synthesis of musical academic and non-academic traditions in the classical crossover genre] (Candidate's thesis, Art History). Kyiv [in Ukrainian].

11. Nahornyi, M. (2019). Rol vokalnoho vykhovannia v osvitno-profesiinii pidhotovtsi aktoriv teatru [The role of vocal education in the educational and professional training of theater actors]. *Mystetska osvita v Ukraini*, 2, 44–49 [in Ukrainian].

12. Syrotiuk, T. A. (2016). Shcho my znaiemo pro liudskyi holos i chy vmiemo pravylno dykhaty pry spivi? [What do we know about the human voice and do we know how to breathe correctly when singing?]. *Pedahohichni nauky: realii ta perspektyvy*, 53, 275–281 [in Ukrainian].

13. Shvydkiv, H. R. (2026). Tekhnolohiia rozvytku holosu vokalista-pochatkivtsia: teoretyko-metodychnyi aspekt spadshchyny Solomii Krushelnytskoi [Technology of voice development of a beginner vocalist: theoretical and methodical aspect of Solomiya Krushelnytska's heritage]. *Visnyk nauky ta osvity*, 3, (45), 3369–3380. https://doi.org/10.52058/2786-6165-2026-3(45)-3369-3380 [in Ukrainian].

14. Linklater, K. (1976). Freeing the natural voice. Drama Book Specialists [in English].

15. Rodenburg, P. (1998). *The Actor Speaks: Voice and the Performer*. Methuen Drama [in English].

16. Rodenburg, P. (2007). *Presence: How to Use Positive Energy for Success in Every Situation*. Michael Joseph/Penguin Books [in English].

17. Rodenburg, P. (2022). *The Right to Speak: Working with the Voice* (2nd ed.). Bloomsbury Methuen Drama [in English].

A COMPREHENSIVE APPROACH TO DEVELOPING THE VOCAL POLYSTYLISTIC COMPETENCE OF A DRAMA THEATRE ACTOR: SINGING BREATH AND VOCAL RESONATORS

Nataliia KONCHAKIVSKA-BRYNIAK

Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Theatre Studies and Acting,
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: bryniak@lnu.edu.ua

The article explores such key elements of singing technique as work with breathing and vocal resonators in a comprehensive approach to the formation of vocal polystylistic competence of a dramatic theater actor. The study analyzes the position of the larynx and palate, which play a significant role in singing of various types, namely classical, pop, and folk styles.

The purpose of the study is to highlight a universal approach to the formation of vocal skills of a student actor, which would enable him in the future to sing in different vocal styles: classical, pop, folk, and be able to easily switch from one to another and thus feel confident in the vocal-stage space of modern theater with its genre and stylistic diversity.

Research methods: The following methods were used for this study:

System analysis method: vocal mastery is considered as a system of interdependent skills, where singing breathing and support and skillful use of vocal resonators create a solid foundation for the development of the vocal potential of a student-actor.

Comparative (comparative) method: the features of the use of vocal resonators when singing in classical, pop and folk singing styles are analyzed in combination with different positions of the soft palate and larynx in each of the styles.

Empirical and practical method: Specific exercises are described for the development of basic singing breathing skills, support, and work with vocal resonators, the effectiveness of which has been proven by the personal pedagogical practice of Natalia Konchakivska-Brynjak.

The scientific novelty of the study lies in the attempt to consider the vocal polystylistics of an actor as a basic competence that can be formed in the learning process, using the most effective vocal techniques for the development of vocal breathing, resonance, and conscious understanding of the position of the larynx in each of the singing styles.

The results of the study are summarized. In the process of the study, basic vocal skills were identified that are fundamental for the development of vocal polystylistics of a student actor: vocal breathing and support, resonant properties of the voice, the ability to consciously change the position of the larynx. It is these basic vocal skills that should be given the most attention at the initial stages of the vocal education of a future actor.

Keywords: actor's singing, singing breathing and support, voice acoustics, singing styles, vocal polystylistics.

Стаття надійшла до редколегії 17.08.2026 р.
Прийнята до друку 21.10.2026 р.
Опублікована 26.11.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 29. С. 153–161
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 29. P. 153–161

УДК [784.1+784.9]:615.851.82
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.29.2026.153-161

ЗНАЧЕННЯ СПІВУ І ХОРОВИХ ПРАКТИК У ВІДНОВЛЕННІ МЕНТАЛЬНОГО ЗДОРОВ'Я

Андрій ФРАНКІВ

ORCID: https://orcid.org/0009-0002-1678-3591
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музикознавства та хорового диригування,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: andriifrankiv@gmail.com

Проаналізовано способи, якими є різноманітні культурно-мистецькі процеси, зокрема, спільна пісня, виконана хором, що бережуть та відновлюють ментальне здоров' я нації. У науковій зарубіжній та вітчизняній літературі ці чинники позиціонуються як гедоністичні, евристичні, сугестивні функції мистецтва. Гедоністична функція (функція насолоди) у сфері мистецтва несе естетичну насолоду, яка відображається у поєднанні прекрасного зі змістовним, несе радість і духовне натхнення. Пізнавально-евристична функція мистецтва допомагає пізнати, зрозуміти минуле, відкриває нове у знаних речах, у звичайному – незвичайне. Сугестивна функція, або функція навіювання через мистецькі твори занурює слухача чи глядача у його власний внутрішній світ, будить спогад про дитячі роки, родину. Позитивний вплив мистецтва, пісні зокрема, які допомагали зберегти цілісним ментальний, психологічний стан людини, зауважили ще в античні часи.

Серед найближчих українцям мистецтв, які дбайливо відновлюють духовний, ментальний стан, є, безперечно, спів. Особливо спів хоровий, який додає почуття спільноти, єдності, а також моральних сил долати психологічну напругу та емоційні труднощі. Роль хорового мистецтва у часи російсько-української війни в соціокультурному просторі сучасної України безперечна. Пісня підтримує бойову стійкість нації, інформує іноземців про українські політичні та військові проблеми на зовнішній арені. Розглянуто, як пісня, спів, хорове мистецтво сприяють ментальному відновленню здоров'я українців через свою природо- і культуровідповідність. Сьогодні українська пісня стала вагомим чинником національної підтримки і трансформації політичної модерної нації. Висвітлено потенціал хорового мистецтва як складової системи арт-терапевтичних практик.

Ключові слова: культура, хорове мистецтво, ментальне здоров'я, аудіовізуальна комунікація.

"Очі керують людиною у світі,
а слух вводить світ у людину"
Лоренц Окен

Постановка проблеми. У складних життєвих ситуаціях людини, країни, держави великою потужною силою для підтримки національного духу є

© Франків Андрій, 2026

мистецтво та культура. 13 травня 2025 р. у мирному Бремені відбулася конференція "Психічне здоров'я – мистецтво та культура у сприянні здоров'ю та профілактиці", організована Земельною асоціацією охорони здоров'я та Академією соціальної медицини Нижньої Саксонії та Бремена. Розглянуто питання: яку роль мистецтво та культура можуть відігравати у зміцненні та профілактиці здоров'я? Що спільного між арт-терапією, культурною освітою та зміцненням здоров'я? [8]. Якщо ці теми науковці порушують у мирному Бремені, то уявімо, як актуально звучить тема арт-терапії у сучасній воєнній Україні.

Найбільш актуальним мистецтвом в Україні у кризові часи залишається хорове виконання народних, патріотичних, авторських пісень, гімну України. Пісня під час війни лунає всюди: нова, ревіталізована, ребрендована. Нове дихання отримали українські пісні з минулого століття, часів Першої світової війни, Визвольних змагань, стрілецькі, армії УНР. У молодих виконавців по-новому зазвучали романтичні пісні 70-80-х років ХХ ст. Спів став близьким і надихаючим, а хорове виконання завжди об'єднувало, гуртувало націю, виділяло національну ідентичність, гартувало мову. Українська пісня сьогодні виконує найголовніші функції мистецтва: національно-виховну, патріотичну, комунікативну, евристичну, гедоністичну, сугестивну, відновлювальну. Хорове мистецтво ідентичне культурній акції, що підносить ментальний дух нації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Ментально відновлювальну роль пісні музичного театрального мистецтва зауважили ще в античні часи, як і його емоційне, піднесене значення для людської екзистенції. З давніх часів зауважили позитивний вплив пісні, театру, вистав на ментальний стан здоров'я народу.

У науковому світі до значення пісенної культури зверталися ще з часів Аристотеля, який у своїй "Поетиці" характеризував хорові пісні, пов'язані із вшануванням бога Діоніса, що асоціювалися зі святом, емоційним злетом, радістю [2]. У звичному уявленні давніх греків хор довгий час залишався суттєвою складовою трагедій, які супроводжували святкуванням релігійних обрядів. З часом пісні стають самостійним явищем, виокремлюючись з відомих трагедій, трагікомедій, і постають як окремі хорові твори. Аристотель характеризував хор як діючу живу особу, яка подавала трагедію як діалог і дію, у теорії співу філософ аналізував у хорових піснях дифірамби на честь бога Діоніса. Філософ робить висновки, що, виконуючи хорові пісні, кожен актор повинен звучати і діяти спільно, адже він репрезентує частину цілого, лише у такій єдності настане цілісна спільна взаємодія. Хор є глядачем у виставі й містком між акторами та глядачами. Театрально-музична практика античної традиції є простором для дій хористів. Хор здатний вільно рухатися між певними рівнями комунікації: одночасно бути учасником драматичної дії та спостерігачем, який дає коментарі [2]. Велику роль Аристотель відводив також творчим поетам-геніям, які прагнули створити поезію високого мистецтва. Адже певна хиба поета могла би мати негативні наслідки для цілого хору [2].

Евріпід також виокремлював органічну єдність членів хору, вплив пісень на емоційність слухачів, Софокл розглядав хор як мистецьке наповнення Людини.

Ще лікар і філософ Корнеліус Агріппа (1486–1535) досліджував світлий вплив музики на людину, особливо співу. Він переконався, що спів і формуючі сили пісень впливають гармонійно на душу. В часи бароко (1580–1750) теж простежували вплив і значущість подій музичного мистецтва на просвітлення душі. В. Гарвей вважав, що тренування тіла і душі впливає на рух крові [4, с. 16].

Мистецтво і культура належать до сфери духовного життя, центру антропософічного напряму. Культуру, наповнену емоцією, позитивом, радістю, оптимізмом і вірою у щасливий завтрашній день, екзистенційними переживаннями у музиці Фрідріха Ніцше класифікували як діонісійську.

Аннемарія Коглєр у праці "Театральна терапія у соціопсихіатричних напрямках" ретельно розглядає терапевтичну роль мистецтва, культури, співу і театру. А. Коглєр наголошує, що з античних часів театр, музику, пісню використовували як терапевтичну практику [4].

Марія Куберг у своїй праці "Хор і теорія" пише, що громада репрезентує себе саме через культуру, театр, хор [5]. Мистецтво, що є між Людиною і Богом, уявним світом і реальністю, порушує актуальні для громадськості питання. Культура і мистецтво посідають важливе місце у соціопсихологічних напрямах. Мистецтво є практикою, метою якої є емоційна насолода і мистецький післясмак [1]. Сюди належить практикуюча театральна та пісенна терапія. Театр і пісня дають великі можливості щодо психологічної взаємодії. Г. Гайстер визначає хор як музичні збори народу, згадуючи педагогічну концепцію Песталоцці та Нігелі, яка зображала хор як мистецький символ, як модель демократії.

Незважаючи на низку праць і спостережень щодо відновлювальної ролі мистецтва у ментальному здоров'ї людини, народу, нації, лише з XX ст. музичні, театральні та мистецькі практики стали надбанням не тільки мистецької сфери, а й психологічної. Науковці серйозно досліджують, як мистецтво і психологія злилися в арт-терапію? У кризовий період пісню, театральну виставу, концерти успішно сприймає громадськість у різних суспільних сферах. А. Коглєр вважає, що емоційні елементи дієвого театрального репертуару є елементом відновлення ментального здоров'я [4].

Соціальна психо-, співо- і театротерапія спочатку теоретично відстежували зв'язок теорії і практики у соціологічній перспективі. Спів, музика, театр є соціальним мистецтвом і можуть ефективно підтримувати головну цінність людської екзистенції – здоров'я. В. Боссінгер пише, що метою арт-терапії є забезпечення автономії життєвих практик у загрозливих ситуаціях, а спів має цілющу силу [1].

З українських авторів про стан ментального здоров'я українців під час російсько-української війни писали Ірина та Анастасія Пінчук. Вони досліджують стан української нації, яка успадкувала негативний досвід гетерономічної спадщини СРСР і погіршила стан свого ментального здоров'я через анексію росією Криму, АТО, під час російсько-української війни [7].

Мета статті – висвітлити мистецькі практики, зокрема хоровий спів, які діють для збереження ментального здоров'я українського народу.

Об'єктом дослідження є вплив мистецьких практик на ментальне здоров'я людини.

Предметом дослідження є вплив співу та хорового мистецтва на збереження ментального здоров'я українців під час російсько-української війни.

Методика дослідження. У статті досліджено роль хорового мистецтва впродовж ХХ–ХХІ ст. у кризові часи, відповідно, одним із методів дослідження є історичний метод. Наукова стаття грунтується на методологічних принципах історизму, об'єктивності, системності. У процесі роботи застосовано загальнонаукові методи: аналіз, синтез, дедукція. А також історичні (порівняльно-історичний), джерелознавчі (джерелознавчої евристики). Крім того, застосовано методи біографічний, колективних біографій. Адже хорові колективи – це живі організми, а біографію можуть мати як особи, так і групи, громади, колективи. Йдеться про мікро-, мезо-, і макроплощини соціальної реальності, про багатоступеневий рівень соціалізації, коли одиницею є не окрема людина, а родина, народ, нація.

У дослідженні ми застосовували феноменологічну парадигму, де доводимо, що хорове мистецтво є феноменом українського національного мислення, способом боротьби, супротиву. Такий соціальний феномен має поколіннєву тяглість, культурно-історичну когерентність і є чинником, який рятує у кризові часи, так і чинником відновлення ментального здоров'я.

Виклад основного матеріалу. ХХ ст. (як і ХХІ) є для людства сповнене війн, криз і трагедій як особистісного, так і планетарного масштабу. У ХХ ст. людина неодноразово, а інколи й постійно перебувала в обставинах, які загрожували її автономії, незалежності, свободі. Тобто перебувала у стані, протилежному до автономії і свободи, у стані гетерономії – дії поза індивідуумом, під тиском влади іншого. Автономія і гетерономія є бінарними опозиціями, діалектичним розумінням один одного. Обмеження людини у щоденному житті та її соціалізації, депресія і гетерозалежність спричиняють ментальні ознаки хвороби, погіршення здоров'я загалом. Гетерономія людини, тобто обмеження її дій, волі, свободи, була звичним явищем ХХ ст., зокрема для українців, які стали заручниками історичних подій, радянської репресивної системи, війн, голодоморів.

У ХХІ ст., а саме під час агресії росії, повітряних тривог та атак ворога, українці й надалі потерпають від насилля, терору, страху. Опитування за 2023 рік серед військових показали, що відчуття страху через воєнні дії мають 44,4 %, депресію – 43,3, безсоння – 12,4. Це не дивно, оскільки відсіч росіянам дають не фахові військові, а мобілізовані цивільні. Цивільне населення теж потерпає від геноциду росіян, 78 % українців на 2023 рік (і відсоток щороку зростає) мають серед мобілізованих військових, рідних та друзів на окупованих територіях. Серед опитаних українок за кордоном відчувають страх 28,9 %, 57 – депресію, 15,2 – безсоння. За даними ВОЗ, кожен четвертий українець має ризик зазнати втрати ментального здоров'я через війну [7]. Відповідно, тема збереження та відновлення ментального здоров'я українців є надактуальною.

Українська влада усвідомлювала негативний вплив історичних подій ХХ ст., економічної та політичної нестабільності на духовний стан українців у

XXI ст., а отже, у 2005 р. підписала декларацію про збереження ментального здоров'я з Європейським Союзом та Світовою організацією охорони здоров'я [7].

Психологи дослідили, що подолати гетерономію (підпорядкування зовнішнім законам, а не власним внутрішнім рішенням) можна через певну побутову діяльність, а також низку культурно-мистецьких креативних заходів: музику, спів, творчість, малювання. Арт-терапевтичні методики відновлюють і зберігають спокій.

Сьогодні соціальна психотерапія актуальна і є для українців головною темою. Люди шукають майданчиків, де можна зняти напругу, повернути рівновагу й отримати натхнення вірити у завтрашній день, а також шукають комунікації для обміну енергіями, хвилюваннями, надіями [6].

У XIX ст. великим винаходом людської комунікації стали салони – осередки культури і мистецтва. Салони стали перехідною сферою між внутрішньою психологією і зовнішньою реальністю, де панували емоції і культурні переживання. Культура була медіумом з обміну певних людських традицій і суспільних звичаїв різних держав. Так психотерапія інституалізувалася у салонах, які стали місцями комунікації між людьми, зокрема акторами та глядачами. У салонах практикували співочі, літературні, театральні практики. Простий же народ розважався на релігійних святах та ярмарках, адже кожна людина потребує відновлення ментальних сил, щоб зберегти здоров'я і навіть життя. На початку XX ст. з сіл традиційна культура переходить у міста, які стають центрами національної ідеї, музики, пісні, завдяки чому утверджується державність як ідея, формується національна ідентичність. Особливо важливими були культура і мистецтво, хорове зокрема, для суспільств без власної національної держави. Хоровий спів має синтетичну гібридну природу, оскільки об'єднує музичний та літературний жанри мистецтва, є естетичним явищем, художнім продуктом, довершеним виміром музики в терапії. В. Боссінгер акцентує на значенні хору у соціальних та національних процесах, зокрема виділяє хорові фантазії і музику, свята, обряди у націєтворенні [1]. Він називає хор повноцінною національною мобілізацією.

Під час Першої світової війни українські військовополонені, з метою підтримати духовний стан, організували у кожному таборі – Фрайштаті, Раштаті, Терезині, Вецлярі – хорові та театральні колективи, які відволікали від дум про становище військовополоненого. Відомі хори під керівництвом Дмитра Котка, організовані ним у польському Ланцуті, де перебували на інтернуванні тисячі українців. Так само організували українці хор "Бурлака", "Славута" після Другої світової війни, інтерновані у таборах у Ріміні в Італії.

У всіх випадках хори виконували українські народні пісні, відомі з дитинства. Потужний відновлювальний вплив рідної пісні, мелодії був животворним для людей, обмежених полоном і з невизначеним майбутнім.

Учені пояснюють реакцію на знайомі з дитинства мелодії тим, що зовнішній світ ще ненароджена дитина сприймає через биття материнського серця, ритм її дихання, спів, мелодію. Ще ненароджені діти розрізняють ритми музики, різні види мелодії. Через акустику, голос, спів дитина веде перший діалог з мамою, батьком, родиною. Цей перший звуковий базис має велике

значення, перший комунікативний досвід. Материнський звуковий простір, аудіосфера батьківського дому й оточення є першою конструкцією дійсності індивідуальної свідомості. Емоції, які видає нервова система, реагують на акустичне оточення. Слух у психоемоційному значенні для людини є важливим життєвим органом. Це пізнання першого світового порядку. За Лілі Нойманн – це розвиток ранніх форм, особистісного, музичного "Я" [6, с. 67].

Поряд із хоровим мистецтвом потужний терапевтичний ефект мало театральне мистецтво, часто хори становили вагому частину театральної трупи. Психологічна драма є методом психо-, соціотерапії, експериментальної педагогіки. Методи психодрами об'єднують "правду душі через дію" [4].

У своїй праці "Театротерапія" Лілі Нойманн демонструє, що драма-, співо-, театротерапія, психодрама через їхню терапевтичну рольову суть – це форми мистецької терапії. Науковиця вважає, що до театротерапії належать три методи:

1) психодраматичний, де відбувається обмін ролями в прямому конфлікті;

2) театротерапевтичний у фокусі складається з елементів театру у вузькому значенні, де застосовують багато театральних методів;

3) драматерапію не розглядають лише у вузькому значенні театральної вистави. Це спонтанна гра з ігротерапевтичним досвідом. З 70-х років XX ст. театр є мистецьким і терапевтичним елементом психіатричних практик [6, с. 38].

Спів завжди відігравав значну роль в українській культурі. Від ритуальних співів народів до сучасних хітів музика та спів глибоко вкорінені в нашій історії. Спів – це не лише розвага, а й соціальне, емоційне та духовне значення для людей у всьому світі. Останніми роками терапевтичне використання співу набуло дедалі більшого значення. Як у музичній терапії, так і в різних інших формах терапії спів використовують саме для покращення психічного здоров'я людей. Спів може виражати емоції, зменшувати стрес і покращувати загальне самопочуття.

Українці мали не лише важку історичну долю, а й, як терапевтичну компенсацію, природні музичні дані. Співали з дитинства. Відомо, що спів активує численні м'язи тіла, також дихальні. Це приводить до кращого постачання кисню до організму, що, своєю чергою, зміцнює імунну систему та знижує рівень гормонів стресу. Крім того, спів вивільняє ендорфіни, які діють як природний знеболювальний засіб та викликають позитивні почуття. Дослідження показали, що спів позитивно впливає на мозок, підвищує концентрацію, покращує пам'ять і навіть позитивно впливає на настрій. Спів виконує сугестивну роль, активує різні ділянки мозку, зокрема ті, що пов'язані з емоціями та спогадами. Це пояснює, чому багато людей відчувають відчуття благополуччя та розслаблення під час співу. Використання співу в терапії є надзвичайно ефективним. Спів допомагає виражати емоції, зменшувати стрес і зміцнювати впевненість у собі. Він дає можливість виражати себе невербально та звертатися до глибоко вкорінених почуттів. Інтеграція співу в традиційні методи психотерапії, спрямовані на творчу та емоційну площину, приводить до більш цілісної терапії.

Музична, пісенна терапія має велике майбутнє, оскільки все більше досліджень підтверджують позитивний вплив музики на здоров'я. Ймовірно, що музична терапія ще більше потраплятиме у центр уваги сфери охорони здоров'я найближчими роками та буде визнана ефективним методом лікування проблем психічного здоров'я.

З огляду на це, не дивно, що під час російсько-української війни, розвиток української пісні отримав надзвичайний сплеск. Українська пісня завжди допомагала збалансувати настрій, відновитись від тривоги, переживань і кризових подій у житті. У тилових містах України, зокрема у Львові, виникло багато музичних гуртів, які не потребують закритого простору, а вийшли на вулиці міста. Зовсім молоді хлопці утворили гурт "Кужіль" і об'єднують перехожих єдиним емоційним піднесенням і захопленням українською народною піснею. Старше покоління виступає на площі Ринок з українськими народними піснями. Їхні концерти стали родзинкою міста, вуличної культури.

З початком повномасштабного вторгнення було переосмислено культурну політику держави, і кожен виконавець свідомо зайняв патріотичну позицію. Відбувся національний перегляд культурного контенту, ми повернулися до власної мови і культури. З'явилося чимало патріотичних пісень, відбувся ребрендинг пісень українських композиторів 70–80-х років XX ст. Українське суспільство ознайомилося зі спадщиною поетів-неокласиків "Розстріляного відродження". Посилене донесення до слухача української пісні відбулося через колаборацію різних виконавців з традиційними хоровими колективами. Зокрема, заслуговує на увагу творчість співака і композитора Артема Пивоварова, автора соціокультурного проєкту "Твої вірші – мої ноти". Два альбоми пісень на вірші поетів "Розстріляного відродження" донесли до українців різних поколінь велич української культури. Пісні, виконані Пивоваровим у дуеті з сучасними українськими відомими виконавцями, привернули до себе увагу всіх українців. Оновлене виконання пісні Юрія Рибчинського "Земле моя" в устах Артема Пивоварова прозвучало разом із капелою ім. Л. Ревуцького потужно і маскулінно. Під час війни це приємно вразило аудиторію. Пісня написана у минулому столітті і відома старшому поколінню у виконанні відомих артисток Софії Ротару та Алли Кудлай. Насправді вона потребувала впевнених потужних чоловічих голосів. А виконання у воєнній Україні її ребрендингової версії додало народу впевненості, піднесення і віри в перемогу. Творчість колись російськомовного Артема Пивоварова у кризовий період російсько-української війни надихнула мільйони українців на боротьбу і віру в себе. Його націєоб'єднувальна творчість трансформувалася у мільйони донатів, які додають матеріальної підтримки ЗСУ, об'єднала різні покоління, всі терени України, підтримала українських біженців за кордоном.

По-новому заявив про себе львівський хор "Гомін". Його гастролі з відомими українцям піснями заполонили серця в Україні і світі. Чекаємо на реорганізацію хору Вадимом Яценком, хору імені Г. Верьовки, яким він керуватиме з новими силами.

Пісня "Плине кача" стала символом туги за загиблими, пісня Українських Січових Стрільців "Ой, у лузі Червона калина" – символом віри,

національний гімн – об'єднання і незламності. Таких музичних феноменів під час російсько-української війни від національного до регіонального рівня в Україні налічується тисячі, бо пісня тримає український культурний фронт потужним змістом, світлою мелодією, талановитим виконанням.

Пісня є сильним засобом самотерапії. Під час війни кожен, тихо наспівуючи прості мелодії, активуючи свій голос, відчує значне покращення психічного стану, підвищення самооцінки, зменшення тривожності та стресу, підняття настрою та соціальної взаємодії. Спів, як форма внутрішньої терапії, дає змогу виражати емоції, зменшувати стрес та поліпшувати загальне самопочуття. В українській спільній пісні та подвигах ЗСУ полягає наша перемога.

Список використаної літератури та джерел

1. Bossinger W. Die heilinge Kraft des Singes. Wien : Traumzeit, 2006. 296 s.
2. Huber J. Aristoteles über Kunst, besonders über Tragödie. Wien, 1870. 263 s.
3. Gumz A., Strauß B. Künstlerische Therapien. *Psychotherapie.* 2023. Nr. 68. S. 235–237. DOI: https://doi.org/10.1007/s00278-023-00676-4.
4. Kohler A. Theater(therapie)in sozialpsychiatrischen Einrichtungen. Köln, 2003. 431 s.
5. Kuberg M. Chor und Theorie: Zeitgenössische Theatertexte von Heiner Müller bis René Pollesch. Konstanz : Konstanz University Press, 2021. 249 s.
6. Müller-Weit D., Neumann L., Stoltenhoff-Erdmann B. Theater Therapie. Junfermann Verlag. 2021. 360 s.
7. Pinchuk I., Pinchuk A. Mentale Gesundheit in Zeiten des Krieges. *Ukraine – Analysen.* 2023. Nr. 290. S. 2–5.
8. Lindner R. Die Entdeckung der Stadtkultur.Soziologie aus der Ergahrung der Reportage. Frankfurt–New York : Campus Verlag, 2007. 334 s. URL: https://stadtkultur-bayern.de (дата звернення: 15 травня 2026).

References

1. Bossinger, W. (2006). Die heilinge Kraft des Singes. Wien : Verlag Traumzeit [in Deutsch].
2. Huber, J. (1870). Aristoteles uber Kunst, besonders über Tragodie. Wien [in Deutsch].
3. Gumz, A., Strauß, B. (2023). Künstlerische Therapien. *Psychotherapie*, 68, 235–237. https://doi.org/10.1007/s00278-023-00676-4 [in Deutsch].
4. Kohler, A. (2003). Theater(therapie)in sozialpsychiatrischen Einrichtungen. Köln [in Deutsch].
5. Kuberg, M. (2021). Chor und Theorie: Zeitgenössische Theatertexte von Heiner Müller bis René Pollesch. Konstanz University Press [in Deutsch].
6. Müller-Weit, D., Neumann, L., Stoltenhoff-Erdmann, B. (2021). Theater Therapie. München : Junfermann Verlag [in Deutsch].
7. Pinchuk, I., Pinchuk, A. (2023). Mentale Gesundhein in Zeiten des Krieges. *Ukraine – Analysen*, 290, 2–5 [in Deutsch].
8. Lindner R. (2007). Die Entdeckung der Stadtkultur.Soziologie aus der Ergahrung der Reportage. Frankfurt–New York : Campus Verlag. Retrieved from https://stadtkultur-bayern.de

THE SIGNIFICANCE OF SINGING AND CHORAL PRACTICES IN RESTORING MENTAL HEALTH

Andryy FRANKIV

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

The article analyzes the ways in which various cultural and artistic processes, in particular, a joint song performed by a choir, preserves and restores the mental health of the nation. In scientific foreign and domestic literature, these factors are positioned as hedonistic, heuristic, suggestive functions of art. The hedonistic function (pleasure function) in the field of art brings aesthetic pleasure, which is reflected in the combination of the beautiful with the meaningful, brings joy and spiritual inspiration. The cognitive-heuristic function of art helps to know, understand the past, discovers new things in known things, in the ordinary – the unusual. The suggestive function, or the function of suggestion through works of art, immerses the listener or viewer in his own inner world, awakens memories of childhood, family. The positive influence of art, especially songs, which helped to preserve the mental and psychological state of a person, was noticed in ancient times.

Among the arts closest to Ukrainians, which carefully restore the spiritual and mental state, there is undoubtedly singing. Especially choral singing, which adds a sense of community, unity, adds moral strength to overcome psychological tension and emotional difficulties. The role of choral art during the Russian-Ukrainian war in the socio-cultural space of modern Ukraine is undeniable. The song supports the combat resilience of the nation, informs foreigners about Ukrainian political and military problems in the external arena. The article examines how song, singing, choral art contribute to the mental restoration of the health of Ukrainians through its naturalness and cultural conformity. Today, Ukrainian song has become a significant factor in national support and transformation of the political modern nation. The article highlights the potential of choral art as a component of the system of art therapeutic practices.

Keywords: culture, choral art, mental health, audiovisual communication.

Стаття надійшла до редколегії 12.09.2026 р.
Прийнята до друку 21.10.2026 р.
Опублікована 26.11.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 29. С. 162–172
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 29. P. 162–172

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

УДК 793.3.01
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.29.2026.162-172

РЕЖИСЕРСЬКЕ МИСЛЕННЯ БАЛЕТМЕЙСТЕРА ЯК СПОСІБ ОРГАНІЗАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО МАТЕРІАЛУ

Валентина ВОДЯНА

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6358-1680
Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка,
кафедра педагогіки і методики початкової та дошкільної освіти,
вул. В. Винниченка, 10, Тернопіль, Україна, 46027
e-mail: vvodyana@gmail.com

Богдан ВОДЯНИЙ

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-2723-7393
Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка,
кафедра музикознавства та методики музичного мистецтва,
вул. В. Винниченка, 10, Тернопіль, Україна, 46027
e-mail::labdsto@gmail.com

Лариса МАРКЕВИЧ

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7224-7756
Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка,
кафедра музикознавства та методики музичного мистецтва,
вул. В. Винниченка, 10, Тернопіль, Україна, 46027
e-mail: larisa1977markevych@gmail.com

Обґрунтовано режисерське мислення балетмейстера як специфічний спосіб професійної організації різнорідного художнього матеріалу та механізм забезпечення процесу концептуалізації, розвитку художнього задуму й його реалізації у цілісній сценічній формі.

© Водяна Валентина, Водяний Богдан, Маркевич Лариса, 2026

Визначено систему професійних операцій, через які відбувається організація художнього матеріалу в процесі створення хореографічного твору.

Методологія дослідження базується на системному, аналітичному та міждисциплінарному підходах, методах аналізу, узагальнення та концептуалізації наукових положень. Режисерське мислення розглянуто у взаємозв'язку з професійною діяльністю балетмейстера та специфікою організації рухового, музичного, просторового й драматургічного компонентів хореографічного твору.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю уточнення професійно-діяльнісного змісту балетмейстерської творчості та розмежування понять хореографічного і режисерського мислення. Аналіз наукових праць засвідчив, що окремі професійні операції балетмейстера розглядають переважно відокремлено, без їх системного об'єднання в межах поняття режисерського мислення.

Наукова новизна полягає в теоретичному обґрунтуванні режисерського мислення балетмейстера як нелінійної системи взаємопов'язаних професійних операцій, спрямованих на осмислення, відбір, трансформацію, структурування, композиційне та драматургічне вибудовування, просторово-часове моделювання, координацію й інтеграцію різнорідного художнього матеріалу та прогнозування сценічного результату. Доведено, що його специфіку визначено організацією системи взаємопов'язаних художніх компонентів відповідно до задуму твору.

Практичне значення полягає у можливості використання запропонованого розуміння режисерського мислення для конкретизації змісту професійної діяльності балетмейстера, вдосконалення його теоретичної та практичної підготовки, а також аналізу постановочного процесу і формування професійних компетентностей здобувачів хореографічної освіти.

Ключові слова: балетмейстер, режисерське мислення, хореографічне мислення, хореографічний твір, художній матеріал, професійна діяльність, режисура в хореографії, хореографічна композиція.

Актуальність дослідження. Розгляд режисерського мислення балетмейстера є актуальним у сучасному хореографічному мистецтві у зв'язку з необхідністю глибшого осмислення професійної діяльності постановника та механізмів створення цілісного хореографічного твору. Сучасна балетмейстерська практика передбачає роботу не лише з руховим і пластичним матеріалом, а й з музикою, драматургією, сценічним простором, світлом, костюмом, темпоритмом, виконавською поведінкою та іншими художніми компонентами, взаємодію яких визначає цілісність сценічного результату. Це зумовлює потребу в осмисленні способів професійної організації такого різнорідного матеріалу відповідно до художнього задуму. Актуальність проблеми посилено необхідністю розмежування хореографічного мислення, пов'язаного передусім зі створенням та осмисленням пластично-рухового матеріалу, і режисерського мислення як способу його подальшої організації у сценічну систему. Теоретичне уточнення цього поняття сприятиме глибшому розумінню професійної специфіки балетмейстера та закономірностей постановочного процесу.

Постановка проблеми. Незважаючи на значну кількість досліджень, присвячених хореографічному мисленню, творчим здібностям і креативності балетмейстера, його професійним компетентностям, композиційно-драматургічній організації хореографічного твору, міждисциплінарній

взаємодії та співвідношенню режисерського і балетмейстерського начал, проблема режисерського мислення балетмейстера залишається недостатньо концептуалізованою. Окремі професійні операції – створення, інтерпретація, відбір, структурування, трансформація, композиційне організування, просторово-часове моделювання та координація художніх компонентів – розглядають переважно відокремлено. Водночас недостатньо визначеним залишається питання про те, як саме ці операції взаємодіють у процесі професійної діяльності балетмейстера та утворюють цілісну систему організації художнього матеріалу. Існує необхідність уточнення співвідношення хореографічного і режисерського мислення у професійній діяльності балетмейстера та визначення специфіки організації художнього матеріалу в постановочному процесі.

Мета статті – уточнити зміст поняття "режисерське мислення" у професійній діяльності балетмейстера та розкрити особливості організації художнього матеріалу в процесі створення хореографічного твору.

Керуючись поставленою проблемою та зважаючи на актуальність дослідження, важливо вирішити такі завдання:

– проаналізувати основні теоретичні підходи до розуміння хореографічного мислення, творчих здібностей і професійної діяльності балетмейстера в сучасних наукових дослідженнях;

– з'ясувати співвідношення хореографічного і режисерського мислення та визначити специфіку режисерського компонента професійної діяльності балетмейстера;

– систематизувати професійні операції, пов'язані з осмисленням, відбором, трансформацією та організацією різнорідного художнього матеріалу в постановочному процесі;

– розкрити особливості структурування, композиційного й драматургічного вибудовування, просторово-часового моделювання та інтеграції художніх компонентів хореографічного твору;

– обґрунтувати режисерське мислення балетмейстера як нелінійну систему взаємопов'язаних професійних операцій, спрямованих на реалізацію художнього задуму у цілісній сценічній формі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблему професійної діяльності балетмейстера зображено в сучасному українському хореографічному дискурсі широким спектром досліджень, у яких розглянуто окремі аспекти хореографічного мислення, творчих здібностей, професійних компетентностей, композиційно-драматургічної організації хореографічного твору та міждисциплінарної взаємодії. Хореографічне мислення як складову професійної діяльності фахівця досліджує Л. Мова [7], творчо-інтелектуальні характеристики студентів хореографічної спеціальності та хореографічну креативність – К. Тор [11], професійні компетентності балетмейстера-педагога та специфіку балетмейстерської творчості розглядає Т. Благова [2], а питання формування інтерпретаційної компетентності майбутніх учителів хореографії висвітлює В. Черкасов [12].

Окремий напрям становлять праці, присвячені створенню, композиційному організуванню та проєктуванню хореографічного матеріалу.

Композиційні особливості хореографічного етюду досліджує А. Крись [5], методи розвитку хореографічно-композиційного мислення окреслено О. Ребровою та Н. Лісовською [9], у праці О. Єфімової, В. Косиченко та П. Горголя [4] наведено сучасні підходи до формування креативного мислення балетмейстера, зокрема його генеративного, інтерпретаційного, конструктивного, комунікативного та рефлексивного складників. Експериментальні практики contemporary dance, пов'язані з трансформацією рухового, просторового та композиційного матеріалу, розглядають К. Бортник та О. Хендрик [3].

Важливе значення для розуміння професійної діяльності балетмейстера мають також дослідження, у яких акцентовано інтеграцію різних компонентів хореографічного мистецтва та міждисциплінарну взаємодію. Так, у праці Л. Андрощук, К. Вінової та К. Лук'яненко [1] мистецтво балетмейстера розглянуто як інтегративну ланку, що поєднує технічні, виконавські, режисерські та педагогічні складові професійної діяльності хореографа. Водночас О. Лань [6] акцентує значення комплексу професійних і комунікативних якостей сучасного балетмейстера для реалізації колективного творчого проєкту.

Безпосередньо до співвідношення режисерського та балетмейстерського начал звертається М. Татаренко [10], аналізуючи співпрацю режисера і балетмейстера у процесі створення балетної вистави. Її дослідження дає підстави розглядати режисерську складову не лише як зовнішню допомогу балетмейстеру, а й як комплекс операцій, пов'язаних із побудовою драматургічної лінії, організацією сценічного простору, мізансценуванням, роботою виконавця над образом та забезпеченням цілісності сценічного рішення. Історико-мистецтвознавчий контекст балетмейстерської діяльності доповнює дослідження Т. Павлюк [8], у якому балетмейстерське мистецтво розглянуто як специфічну галузь художньої діяльності.

Можемо констатувати, що сучасні дослідження охоплюють генерацію та творче продукування матеріалу, його інтерпретацію, композиційне структурування, трансформацію, інтеграцію різних художніх компонентів, проєктування сценічного результату та його рефлексивне коригування. Зазначені процеси переважно розглянуто в межах окремих понять – хореографічного або креативного мислення, професійних компетентностей, композиційної діяльності, міждисциплінарної взаємодії чи режисури балетної вистави. Водночас у розглянутих працях не простежується цілісного підходу до визначення режисерського мислення балетмейстера саме як специфічного способу операційної організації різнорідного художнього матеріалу відповідно до постановочного задуму.

Саме ця наукова лакуна зумовлює необхідність концептуального уточнення поняття "режисерське мислення балетмейстера" та визначення сукупності професійних операцій, через які воно реалізується у процесі створення хореографічного твору.

Виклад основного матеріалу. На підставі того, що наукові джерела дають змогу говорити про певний операційний контур режисерського мислення балетмейстера, хоча самі автори не об'єднують ці положення під

таким поняттям, його можна попередньо подати як послідовність взаємопов'язаних професійних операцій: осмислення → концептуалізація → відбір → трансформація → структурування → композиційне поєднання → драматургічне вибудовування → просторово-часова організація → інтеграція → образна конкретизація → проєктування → оцінювання і корекція.

Утім, не всі операції обов'язково відбуваються послідовно. У реальному творчому процесі вони можуть взаємодіяти, повторюватися, повертатися на попередні етапи та утворювати нелінійну систему. Саме на нелінійності хореографічного мислення наголошує Л. Мова, на відміну від традиційного бачення цього процесу як циклічного, від концептуалізації до рефлексії та корекції [7, с. 120].

Узагальнюючи результати проведеного аналізу, можемо стверджувати, що режисерське мислення балетмейстера простежується у системі професійних операцій, спрямованих на осмислення, відбір, трансформацію, структурування та інтеграцію різнорідного художнього матеріалу з метою його організації у цілісну сценічну форму відповідно до художнього задуму хореографічного твору. При цьому музика, пластика, рух, просторові побудови, драматургічні ситуації, сценографія, світло, костюм, виконавська інтонація та інші компоненти існують у постановочному процесі як взаємопов'язані елементи майбутнього твору. Їхня художня цінність визначається характером взаємодії, послідовністю введення, співвідношенням і підпорядкованістю загальній концепції. Саме на цьому рівні проявляється специфіка режисерського мислення як професійного способу організації художньої матерії.

Режисерське мислення балетмейстера формується у процесі практичного оперування матеріалом і спрямовується на його перетворення у цілісну сценічну форму. Його предметом стає не окремий художній компонент, а система зв'язків між ними. Балетмейстер працює одночасно з рухом, музичною драматургією, композицією сценічного простору, розвитком дії, пластичною характеристикою персонажів, темпоритмом та виконавською поведінкою. У такому поєднанні кожен елемент отримує конкретну функцію щодо цілого, а їхня взаємодія створює художню логіку хореографічного твору.

У театральній режисурі подібний тип професійної діяльності пов'язаний із побудовою сценічної дії та координацією її виражальних засобів. Режисер визначає співвідношення тексту, мізансцени, акторської дії, сценічного простору, світла, звуку й темпоритму. Кінорежисура переносить цю організаційну логіку у специфічну систему екранної оповіді, де особливого значення набувають кадрування, монтаж, ракурс, масштаб зображення, зміна планів і послідовність екранних фрагментів. У хореографії організація художнього матеріалу відбувається передусім через пластично-рухову структуру, однак охоплює значно ширше коло засобів, які формують сценічне ціле.

Для балетмейстера режисерське мислення набуває особливої форми, оскільки основним матеріалом його професійної діяльності є рух, організований у часі та просторі. Хореографічний рух функціонує водночас як елемент композиції, засіб характеристики образу, носій емоційного стану та компонент розвитку сценічної дії. Тому його професійна організація

передбачає постійне співвіднесення пластичного матеріалу з музикою, драматургією, просторовим рішенням і загальним художнім задумом.

У цьому контексті принциповим стає відбір художнього матеріалу. Балетмейстер визначає, які рухи, пластичні мотиви, композиційні побудови, музичні фрагменти, сценічні ситуації та візуальні рішення відповідають концепції постановки. Відбір відбувається на основі художньої доцільності: матеріал отримує місце у творі відповідно до його здатності розкривати образ, розвивати дію, створювати необхідний емоційний стан або підтримувати композиційну логіку.

Не менш важливою операцією стає співвіднесення відібраних художніх елементів. Окремий рух, пластичний мотив чи сценічний епізод набуває повного значення у зв'язку з іншими компонентами. Балетмейстер налагоджує між ними часові, просторові, пластичні, музичні та драматургічні зв'язки. Саме внаслідок такого співвіднесення виникають мотивні повтори, контрасти, варіації, паралелі, кульмінаційні побудови та інші засоби організації хореографічної форми.

Особливого значення у процесі художньої організації хореографічного твору набуває структурування матеріалу, яке передбачає визначення послідовності сцен, співвідношення епізодів, тривалості окремих фрагментів, характеру переходів між ними. Художній матеріал набуває ієрархічної організації: рух приєднується до фрази, фраза – до комбінації, комбінація – до танцювального епізоду, епізоди утворюють сцену, а сцени формують композицію хореографічної постановки. Така багаторівнева організація забезпечує перехід від локального пластичного рішення до цілісної сценічної форми.

Режисерське мислення балетмейстера проявляється також в організації розвитку дії. Пластичний матеріал розгортається відповідно до логіки сценічного процесу: виникнення ситуації, її ускладнення, взаємодії персонажів, зміни станів, досягнення кульмінації та подальшого руху до завершення. Драматургічна організація надає танцю часової перспективи й перетворює послідовність рухів на процес розвитку художньої події.

Важливою професійною операцією є трансформація матеріалу. Початковий руховий матеріал у процесі постановки може змінювати масштаб, темп, динаміку, просторову спрямованість, повторюваність і характер взаємодії виконавців. Пластичний мотив здатний переходити від індивідуального виконання до ансамблевого, від реалістично забарвленої дії до узагальненої хореографічної форми. Внаслідок таких перетворень первинний матеріал набуває нового сценічного значення.

Ще один рівень професійної організації пов'язаний із координацією різних художніх систем. Хореографічна пластика вступає у взаємодію з музикою, сценографією, освітленням, костюмом, реквізитом, відео та сценічним простором. Балетмейстер визначає характер цієї взаємодії, встановлює провідні й підпорядковані компоненти у конкретному епізоді, створює умови для їхнього одночасного функціонування. Внаслідок цього різнорідні засоби об'єднуються в єдину систему сценічної виразності.

Організація матеріалу передбачає також просторово-часове моделювання. Балетмейстер розподіляє виконавців у сценічному просторі, визначає напрями їхнього руху, траєкторії, рівні, дистанції, групування та зміни композиційного центру. Паралельно вибудовується часова структура: темп, ритм, тривалість, пауза, прискорення, уповільнення, повторення. Простір і час таким чином перетворюються на активні засоби драматургічної організації.

Режисерське мислення балетмейстера охоплює й прогнозування сценічного результату. Постановник співвідносить окреме рішення з майбутнім цілісним сприйняттям вистави, передбачає характер переходу від одного епізоду до іншого, оцінює композиційну рівновагу, темп розвитку, силу кульмінації та перспективу завершення. Завдяки цьому постановочний процес набуває проєктного характеру: кожне рішення розглядають крізь його потенційний внесок у кінцеву форму.

Висновки. Режисерське мислення балетмейстера доцільно розглядати як специфічний спосіб професійної організації різнорідного художнього матеріалу відповідно до задуму хореографічного твору. Його зміст розкривається через конкретні професійні операції: відбір, співвіднесення, структурування, послідовне розгортання, трансформацію, просторово-часове моделювання, координацію різних художніх компонентів та прогнозування сценічного результату.

У такому розумінні режисерське мислення балетмейстера постає як системна організація професійних операцій, спрямованих на осмислення, відбір, трансформацію, структурування та інтеграцію різнорідного художнього матеріалу з метою його організації у цілісну сценічну форму відповідно до художнього задуму хореографічного твору. Специфіка режисерського мислення балетмейстера визначається способом роботи саме з хореографічним матеріалом: рухом, пластичним образом, музично-руховою взаємодією, просторовою композицією та сценічною дією. Це дає підстави розглядати режисерське мислення балетмейстера як одну з професійно значущих характеристик його діяльності, через яку забезпечується цілісність, послідовність і художня організованість хореографічного твору.

Список використаної літератури та джерел

1. Андрощук Л. М., Віновой К. І., Лук'яненко К. А. Модель підготовки хореографа у ЗВО в умовах міждисциплінарної взаємодії: класичний танець, сучасний танець, мистецтво балетмейстера. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 1 (94). С. 66–74. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-1-8

2. Благова Т. О. Формування професійних компетентностей балетмейстера-педагога у структурі вищої хореографічної освіти: теоретичний аспект. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Педагогічні науки*. 2018. № 94. С. 21–26. DOI: https://doi.org/10.35433/pedagogy.3(94).2018.21-26

3. Бортник К., Хендрик О. Застосування експериментальних практик танцю контемпорарі в підготовці магістрів-хореографів. *Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство*. 2024. № 50. DOI: https://doi.org/10.31866/2410-1176.50.2024.306753

4. Єфімова О., Косиченко В., Горголь П. Педагогіка інновацій у хореографії: формування креативного мислення балетмейстера XXI століття. *Наукові записки. Серія : Педагогічні науки*. 2026. № 223. С. 628–634. DOI: 10.36550/2415-7988-2026-1-223-628-634. DOI: https://doi.org/10.36550/2415-7988-2026-1-223-628-634

5. Крись А. І. Композиційні особливості хореографічного етюду. *Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство*. 2017. № 36. DOI: 10.31866/2410-1176.36.2017.157681. DOI: https://doi.org/10.31866/2410-1176.36.2017.157681

6. Лань О. Б. Soft skills сучасного молодого балетмейстера необхідні для створення колективного творчого проекту. *Наукові записки. Серія : Педагогічні науки*. 2022. № 204. С. 178–184. DOI: https://doi.org/10.36550/2415-7988-2022-1-204-178-184

7. Мова Л. В. Формування та розвиток хореографічного мислення фахівця (contemporary dance) в процесі неперервної освіти. *Наукові записки НПУ імені М. П. Драгоманова*. 2023. Вип. 155. С. 118–129. DOI: https://doi.org/10.31392/NZ-npu-155.2023.16

8. Павлюк Т. С. Українське балетмейстерське мистецтво другої половини XX ст. : автореф… дис.. на здоб. наук. ступеня канд. мистецтвознав. за спец. 17.00.01 Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2005. 28 с. URL: http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/3225.

9. Реброва О., Лісовська Н. Методи візуалізації та творчого розвитку хореографічно-композиційного мислення майбутніх учителів хореографії. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. 2017. Вип. 16. С. 54–61. URL: http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/4342/1/Rebrova_2017.pdf.

10. Татаренко М. Г. Співпраця режисера та балетмейстера у процесі створення балетної вистави. *Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство*. 2015. № 32. DOI: https://doi.org/10.31866/2410-1176.32.2015.158724

11. Тор К. А. Психологічні особливості розвитку творчих здібностей у студентів хореографічної спеціальності : дис. ... канд. психол. наук : 19.00.07. Одеса : Державний заклад "Південноукраїнський державний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського", 2021. 273 с. URL: http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/12156/3/Tor%20Kateryna%20Anatoliivna%202021.pdf.

12. Черкасов В. Ф. Формування інтерпретаційної компетентності майбутнього вчителя хореографії. *Наукові записки. Серія : Педагогічні науки*. 2019. С. 29–33. URL: https://www.cusu.edu.ua/ua/arkhiv-publikatsii/568-general-information/naukovi-chasopysy-tsdpu/pedahohichni-nauky/publikatsii/9206-formuvannya-interpretatsiynoyi-kompetentnosti-maybutnoho-vchytelya-khoreohrafiyi.

References

1. Androshchuk, L. M., Vinovoi, K. I., Lukianenko, K. A. (2025). Model pidhotovky khoreohrafa u ZVO v umovakh mizhdystsyplinarnoi vzaiemodii: klasychnyi tanets, suchasnyi tanets, mystetstvo baletmeistera [Model of choreographer training in higher education institutions under conditions of interdisciplinary interaction: classical dance, contemporary dance, ballet master's art]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Drohobych, 1 (94), 66–74. https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-1-8 [in Ukrainian].

2. Blahova, T. O. (2018). Formuvannia profesiinykh kompetentnostei baletmeistera-pedahoha u strukturi vyshchoi khoreohrafichnoi osvity: teoretychnyi aspekt [Formation of professional competencies of a ballet master-teacher within higher choreographic education: theoretical aspect]. *Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka. Pedahohichni nauky*. Zhytomyr, 94, 21–26. https://doi.org/10.35433/ pedagogy.3(94).2018.21-26 [in Ukrainian].

3. Bortnyk, K., Khendryk, O. (2024). Zastosuvannia eksperymentalnykh praktyk tantsiu kontemporari v pidhotovtsi mahistriv-khoreohrafiv [Application of experimental contemporary dance practices in the training of master's degree students in choreography]. *Visnyk KNUKiM. Seriia : Mystetstvoznavstvo*. Kyiv, 50. https://doi.org/10.31866/2410-1176.50.2024.306753 [in Ukrainian].

4. Yefimova, O., Kosychenko, V., Horhol, P. (2026). Pedahohika innovatsii u khoreohrafii: formuvannia kreatyvnoho myslennia baletmeistera XXI stolittia [Pedagogy of innovations in choreography: formation of creative thinking of the 21st-century ballet master]. *Naukovi zapysky. Seriia : Pedahohichni nauky*. Kropyvnytskyi, 223, 628–634. https://doi.org/10.36550/2415-7988-2026-1-223-628-634 [in Ukrainian].

5. Krys, A. I. (2017). Kompozytsiini osoblyvosti khoreohrafichnoho etiudu [Compositional features of a choreographic etude]. *Visnyk KNUKiM. Seriia : Mystetstvoznavstvo*. Kyiv, 36. https://doi.org/10.31866/2410-1176.36.2017.157681 [in Ukrainian].

6. Lan, O. B. (2022). Soft skills suchasnoho molodoho baletmeistera neobkhidni dlia stvorennia kolektyvnoho tvorchoho proektu [Soft skills of a modern young ballet master necessary for creating a collective creative project]. *Naukovi zapysky. Seriia : Pedahohichni nauky*. Kropyvnytskyi, 204, 178–184. https://doi.org/10.36550/2415-7988-2022-1-204-178-184 [in Ukrainian].

7. Mova, L. V. (2023). Formuvannia ta rozvytok khoreohrafichnoho myslennia fakhivtsia (contemporary dance) v protsesi neperervnoi osvity [Formation and development of choreographic thinking of a specialist (contemporary dance) in the process of lifelong education]. *Naukovi zapysky NPU imeni M. P. Drahomanova*. Kyiv, 155, 118–129. https://doi.org/10.31392/NZ-npu-155.2023.16 [in Ukrainian].

8. Pavliuk, T. S. (2005). Ukrainske baletmeisterske mystetstvo druhoi polovyny XX st.: avtoref. dys. na zdobuttia naukovoho stupenia kandydata mystetstvoznavstva za spetsialnistiu 17.00.01 [Ukrainian ballet master's art of the second half of the 20th century: abstract of the dissertation for the degree of Candidate of Art History, specialty 17.00.01]. Derzhavna akademiia kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, Kyiv. Retrieved from http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/3225 [in Ukrainian].

9. Rebrova, O., Lisovska, N. (2017). Metody vizualizatsii ta tvorchoho rozvytku khoreohrafichno-kompozytsiinoho myslennia maibutnikh uchyteliv khoreohrafii [Methods of visualization and creative development of choreographic-compositional thinking of future choreography teachers]. *Problemy pidhotovky suchasnoho vchytelia.* Uman, 16, 54–61. Retrieved from http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/4342/1/Rebrova_2017.pdf [in Ukrainian].

10. Tatarenko, M. H. (2015). Spivpratsia rezhysera ta baletmeistera u protsesi stvorennia baletnoi vystavy [Cooperation between the director and ballet master in the process of creating a ballet performance]. *Visnyk KNUKiM. Seriia : Mystetstvoznavstvo*. Kyiv, 32. https://doi.org/10.31866/2410-1176.32.2015.158724 [in Ukrainian].

11. Tor, K. A. (2021). Psykholohichni osoblyvosti rozvytku tvorchykh zdibnostei u studentiv khoreohrafichnoi spetsialnosti : dys. ... kand. psykhol. nauk : 19.00.07 [Psychological features of the development of creative abilities in students majoring in choreography : dissertation for the degree of Candidate of Psychological Sciences : 19.00.07]. Odesa : Derzhavnyi zaklad "Pivdennoukrainskyi derzhavnyi pedahohichnyi universytet imeni K. D. Ushynskoho". Retrieved from http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/12156/3/Tor%20Kateryna%20Anatoliivna%202021.pdf [in Ukrainian].

12. Cherkasov, V. F. (2019). Formuvannia interpretatsiinoi kompetentnosti maibutnoho vchytelia khoreohrafii [Formation of interpretive competence of the future choreography teacher]. *Naukovi zapysky. Seriia : Pedahohichni nauky*. Kropyvnytskyi, 29–33. Retrieved from https://www.cusu.edu.ua/ua/arkhiv-publikatsii/568-general-information/naukovi-chasopysy-tsdpu/pedahohichni-nauky/publikatsii/9206-formuvannya-interpretatsiynoyi-kompetentnosti-maybutnoho-vchytelya-khoreohrafiyi [in Ukrainian].

THE CHOREOGRAPHER'S DIRECTORIAL THINKING AS A WAY OF ORGANIZING ARTISTIC MATERIAL

Valentyna VODIANA

Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University of Ternopil,
Department of Pedagogy and Methods of Primary and Preschool Education,
10 V. Vynnychenka Str., Ternopil, Ukraine, 46027
e-mail: vvodyana@gmail.com

Bohdan VODIANYI

Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University of Ternopil,
Department of Musicology and Methodology of Music Art,
10 V. Vynnychenka Str., Ternopil, Ukraine, 46027
e-mail: labdsto@gmail.com

Larysa MARKEVYCH

Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University of Ternopil,
Department of Musicology and Methodology of Music Art,
10 V. Vynnychenka Str., Ternopil, Ukraine, 46027
e-mail: larisa1977markevych@gmail.com

The article substantiates the choreographer's directing thinking as a specific way of professionally organizing heterogeneous artistic material and as a mechanism that ensures the process of conceptualizing, developing, and realizing an artistic conception in an integral stage form. The system of professional operations through which artistic material is organized in the process of creating a choreographic work is identified. *Methodology* of the research is based on systemic, analytical, and interdisciplinary approaches, as well as methods of analysis, generalization, and conceptualization of scholarly propositions. Directing thinking is considered in relation to the choreographer's professional activity and the specific organization of movement, musical, spatial, and dramaturgical components of a choreographic work. *Relevance* of the research is determined by the need to clarify the professional-activity content of choreographic creativity and to distinguish between the concepts of choreographic thinking and directing thinking. The analysis of scholarly studies has shown that individual professional operations of the choreographer are predominantly considered separately, without their systematic integration within the concept of directing thinking. *Scientific novelty* lies in the theoretical substantiation of the choreographer's directing thinking as a nonlinear system of interrelated professional operations aimed at comprehending, selecting, transforming, structuring, compositional and dramaturgical organization, spatial-temporal modeling, coordination and integration of heterogeneous

artistic material, and forecasting the stage result. It is demonstrated that its specificity is determined by the organization of a system of interconnected artistic components in accordance with the artistic conception of the work. *Practical significance* consists in the possibility of using the proposed understanding of directing thinking to specify the content of the choreographer's professional activity, improve theoretical and practical training, as well as analyze the staging process and develop professional competencies of students in choreographic education.

Keywords: choreographer, directing thinking, choreographic thinking, choreographic work, artistic material, professional activity, directing in choreography, choreographic composition.

Стаття надійшла до редколегії 17.08.2026 р.
Прийнята до друку 21.10.2026 р.
Опублікована 26.11.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 29. С. 173–203
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 29. P. 173–203

УДК 792.97.03.072.3:016"200/202"
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.29.2026.173-203

ТЕАТР ЛЯЛЬОК КРІЗЬ ПРИЗМУ БІБЛІОГРАФІЇ (2000–2025)

Галина БІЛОВУС

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7391-4845
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра бібліотекознавства і бібліографії,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: halyna.bilovus@lnu.edu.ua

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: sofiya.rosa-lavrentiy@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

Розглянуто теоретичні проблеми й тематичні напрями, відображені у тематичному бібліографічному покажчику публікацій про український та світовий театр ляльок за 2000–2025 рр. Огляд укладено на основі матеріалів театрознавчого періодичного видання "Український театр", науково-популярного журналу "Просценіум", а також наукових збірників "Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого" та "Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство". Розглянуто тематичне й жанрове розмаїття запропонованих публікацій, серед яких – наукові статті, рецензії на вистави, інтерв'ю, творчі портрети митців, огляди діяльності театральних колективів і фестивалів, матеріали про театральну освіту та збереження мистецької спадщини. Особливу увагу приділено значенню анотацій до бібліографічних описів, які полегшують пошук джерел і допомагають виявити інформаційний потенціал

© Біловус Галина, Роса-Лаврентій Софія, Циганик Мирослава, 2026

публікацій різних жанрів. Визначено можливості використання покажчика для дослідження історії українського театру ляльок, творчості окремих акторів, майстерності актора театру ляльок, розвитку театральних інституцій, фестивального руху, сценографії, режисури та театральної критики. Наголошено на цінності бібліографічної систематизації для збереження професійної пам'яті й розширення джерельної бази сучасного сценічного мистецтва. Окреслено перспективи наступних досліджень, пов'язаних із поглибленим опрацюванням зібраних матеріалів та розширенням бібліографічного корпусу.

Ключові слова: театр ляльок, бібліографічний покажчик, сценічне мистецтво, лялькарське мистецтво, театрознавство, театральна критика, режисерська майстерність, історія театру, мистецька періодика, фестиваль.

Постановка наукової проблеми. Бібліографічні матеріали, присвячені українському та зарубіжному театру ляльок, дають змогу простежити актуальні напрями розвитку сучасного лялькарства, виявити проблеми його теоретичного осмислення та окреслити зміни в дослідницьких підходах до цього виду сценічного мистецтва. Публікації 2020–2025 років, розглянуті у фахових періодичних виданнях і наукових збірниках, засвідчують розширення проблемного поля театрознавчих студій: від аналізу художньої мови вистави, специфіки акторської та режисерської творчості до осмислення суспільної місії театру ляльок в умовах повномасштабної російсько-української війни.

Актуальність дослідження. Однією з головних проблем сучасного театрознавства є визначення специфіки театру ляльок як самостійного виду сценічного мистецтва, його естетичних меж і виражальних можливостей. У цьому контексті показовими є дослідження, присвячені трансформації художньої мови театру анімації, теоретичним засадам акторського мистецтва та взаємодії різних компонентів сценічного дійства. Важливими джерелами для реконструкції театрального процесу є не лише наукові праці, а й рецензії, інтерв'ю, творчі портрети та фестивальні огляди, які зберігають свідчення мистецького життя свого часу. Бібліографічний покажчик дає змогу визначити дослідницький потенціал, окреслити перспективні напрями театрознавчих студій і створити підґрунтя для вивчення історії, теорії та практики українського лялькарства.

Мета статті – подати огляд теоретичних проблем, що описані в матеріалах бібліографічного покажчика про театр ляльок за 2000–2025 рр.

Виклад основного матеріалу. Чверть століття в історії мистецтва театру ляльок – це не лише послідовність прем'єр, фестивалів, творчих пошуків і змін поколінь. Це – також час, упродовж якого формують професійну пам'ять, зберігають свідчення про мистецькі події, окреслюють напрями досліджень і поступово складають уявлення про розвиток виду мистецтва. Тематичний бібліографічний покажчик публікацій за 2000–2025 рр., підготовлений за матеріалами періодичних видань "Український театр", "Просценіум", а також наукових збірників "Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого" та "Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство", є спробою зібрати в одному корпусі різножанрові матеріали про історію, теорію

та практику українського та світового театру ляльок. У покажчику подано 186 бібліографічних записів, упорядкованих за хронологічно-алфавітним принципом і забезпечених анотаціями. Такий обсяг матеріалу дає змогу не лише відшукати конкретну публікацію, а й побачити ширшу картину того, як упродовж чверті століття було осмислено лялькарське мистецтво, які питання привертали увагу авторів, як співіснували науковий аналіз і театральна критика та якими способами фіксували повсякденне життя театральних колективів.

Цей покажчик є взаємопов'язаним великою кількістю матеріалів, за допомогою яких можна простежити зміни репертуарної політики окремих колективів, професійні орієнтири режисерів, принципи роботи художників, способи взаємодії з глядачем і саме розуміння можливостей сцени театру ляльок. Завдяки окремо взятій рецензії зафіксовано враження від певної вистави, завдяки інтерв'ю відкрито позицію митця, а завдяки огляду театрального сезону є опис поточної діяльності колективу. Разом ці матеріали дають змогу поставити ширші питання про художні процеси, причини змін і тяглість професійних традицій.

Показовими є дослідження, присвячені трансформації художньої мови театру анімації, теоретичним засадам акторського мистецтва та взаємодії різних компонентів сценічного дійства. Рецензія М. Циганик на навчально-методичний посібник Ю. Щукіної "Процеси оновлення художньої мови театру анімації у другій половині XX – на початку XXI століття" (2023) репрезентує увагу до осмислення історичної динаміки цього мистецтва та методологічних підходів до вивчення його естетичних трансформацій.

Проблема видової специфіки театру ляльок набуває особливої актуальності в контексті розширення його сценічної мови. Поєднання лялькового дійства з елементами драматичного театру, пластики, пантоміми, театру предмета та інших форм сценічної виразності спонукає до переосмислення традиційних уявлень про природу лялькової вистави. Важливим теоретичним питанням стає не лише визначення засобів виразності, а й з'ясування того, як вони взаємодіють у формуванні цілісного художнього образу. Цінною є публікація А. Філімонової "Крізь шви ляльки" (2025), присвячена львівській постановці "Гамлет" Вільяма Шекспіра. У рецензії взаємозв'язок людини, ляльки та сценічного образу осмислено як підґрунтя філософського прочитання драматургічного твору. Лялька в такому контексті постає не просто об'єктом маніпуляції чи інструментом акторської виразності, а повноцінним носієм художнього змісту.

Із проблемою специфіки сценічної мови безпосередньо пов'язане питання взаємодії актора й ляльки, природи акторського існування та механізмів створення сценічного образу. Матеріали покажчика засвідчують увагу до практичних і методологічних аспектів акторської майстерності, зокрема до опанування техніки керування лялькою, розвитку пластичної виразності та перетворення технічної дії на художньо переконливу поведінку персонажа. У публікації І. Остюк "Процес вивчення основ тростинної ляльки (зі студентського щоденника)" (2024) розглянуто конструктивні й функціональні особливості тростинної ляльки, послідовність технічних дій та їхнє значення для формування сценічної виразності. Цей матеріал репрезентує

важливий напрям досліджень, у якому професійну підготовку актора-лялькаря розглянуто як єдність теоретичного знання, практичної навички та творчого пошуку.

Теоретичний вимір проблеми акторської майстерності представлений також матеріалами науково-практичної конференції пам'яті Є. Русаброва, огляд яких опублікувала М. Прево (2022). Серед порушених питань виокремлено сакральне значення ляльки в ритуальних культурах, історичні та методологічні аспекти акторського мистецтва. Таке поєднання історико-культурної та практичної перспектив дає підстави розглядати ляльку не лише як сценічний об'єкт, а й як феномен, значення якого формують на перетині ритуалу, культурної традиції та театральної умовності.

Важливим напрямом сучасних студій є проблема взаємодії драматургічного першоджерела та його сценічної інтерпретації. Бібліографічні матеріали репрезентують різні моделі роботи з літературним текстом: інсценізацію поетичних творів, переосмислення класичної драматургії, використання національної літературної спадщини та поєднання традиційних форм із сучасними режисерськими рішеннями. Особливе зацікавлення викликає стаття Я. Титаренко "До питання створення інсценізацій за поетичними творами Ліни Костенко у театрі ляльок" (2025), у якій розглянуто два типи режисерської інтерпретації поезії та проаналізовано композиційні й монтажні способи побудови вистав. Дослідження порушує питання специфіки сценічного перекодування поетичного тексту, трансформації його образної системи й організації словесного матеріалу засобами театру ляльок.

Інший аспект цієї проблематики розкрито в рецензії С. Роси-Лаврентій на виставу "Козак Мамай і ключі від раю" Івано-Франківського академічного обласного театру ляльок імені Марійки Підгірянки (2025). У центрі уваги – архітектоніка містерії, протиставлення двох світів і багатошарова структура лялькового дійства. Авторка акцентує на взаємодії українських вертепних традицій із європейською театральною спадщиною та на можливостях збагачення поетики вертепу формами складної драматургії. Отже, в сучасному театрознавчому дискурсі актуалізують питання не лише збереження традиційних жанрів, а й механізмів їхнього оновлення в нових художніх контекстах.

Окремий проблемний комплекс становить співвідношення національної традиції та інновацій у театрі ляльок. Звернення до українського вертепу, фольклорних образів, національної класики й поетичної спадщини засвідчує прагнення осмислити лялькарство як носія культурної пам'яті. Водночас сучасні постановки демонструють можливості актуалізації традиційного матеріалу завдяки новим режисерським концепціям, сценографічним рішенням та способам організації сценічного простору. У цьому контексті традиція постає не незмінною формою, а динамічною системою художніх кодів, здатною до переосмислення відповідно до суспільних і культурних обставин.

Порівняльний вимір дослідження національних традицій продемонстроване працями Д. Іванової-Гололобової, присвяченими народним ляльковим героям Європи та Азії. У публікації "Впізнаваність кольорів, тотожність силуету – спільний патерн зовнішнього вигляду народного

лялькового героя Європи" (2025) проаналізовано спільні й відмінні риси візуальних образів персонажів різних національних театрів. В іншій статті дослідниці – "Народний ляльковий герой Індії Відушака як один з прообразів європейського лялькового протагоніста" (2025) – розглянуто характерні ознаки індійського персонажа у порівнянні з героями європейського лялькарства. Ці студії актуалізують питання типології лялькових образів, культурних взаємовпливів і співвідношення універсальних та національно специфічних характеристик сценічного персонажа.

До цього проблемного поля належить і дослідження Д. Іванової-Гололобової "Figurentheater – термін, що легітимізував статус театру ляльок у Німеччині" (2025). Авторка простежує еволюцію відповідної термінології, її смислові зміни та вплив на український театральний процес. Дискусія щодо користування поняттями "театр ляльок" і "ляльковий театр" має глибшу проблему – визначення місця цього мистецтва в загальній системі сценічних практик. Отже, термінологічні пошуки є не лише мовними, а й концептуальними, оскільки пов'язані з переосмисленням художньої природи та професійного статусу лялькарства.

Історико-культурний напрям засвідчений дослідженням Р. Лаврентія та С. Роси-Лаврентій "Український театр ляльок у контексті міжвоєнної культури Львова" (2025). Аналіз діяльності львівського "Ґротескового театру ляльок «Вертеп наших днів»" та Українського лялькового театру в Самборі дає змогу розглядати театральні осередки не ізольовано, а в контексті соціокультурних процесів відповідної доби. Такий підхід розширює предмет театрознавчого аналізу: історія театру ляльок постає не тільки як послідовність творчих досягнень окремих митців та колективів, а й як складова історії української культури та національного самоусвідомлення.

Особливої ваги в публікаціях 2022–2025 років набуває проблема трансформації художніх і суспільних функцій театру ляльок в умовах російсько-української війни. Війна змінює не лише умови театрального виробництва, матеріальні можливості колективів і характер їхньої організаційної діяльності, а й тематичні пріоритети, способи комунікації з глядачем та суспільне призначення вистави. У публікації М. Урицького "Театральне виробництво і війна: поєднати непоєднуване" (2022) висвітлено діяльність театрів в умовах воєнної небезпеки, скороченого фінансування та непередбачуваного графіка роботи, а також окреслено пошук нових форм діяльності й місце українського театру ляльок у світовому культурному контексті.

Показовою є стаття Майї Гарбузюк "«Січеславна–2014» – блокпост українського театру", назва якої засвідчує, що театральні події починають осмислювати у зв'язку з ширшими суспільно-політичними процесами. У публікаціях пізнішого періоду, зокрема в інтерв'ю з головним режисером Чернігівського театру ляльок В. Гольцовим, уже безпосередньо порушують питання роботи в умовах воєнної небезпеки, скороченого фінансування та непередбачуваного графіка. У цьому контексті знаковою є стаття М. Ілюк "Гамлет і Флорізель пішли на війну. Офелія плете сітки: театральна Шекспіріяна на воєнній мапі України (2022)", у якій розглянуто сценічне

прочитання творів В. Шекспіра в українських театрах під час війни, зокрема в театрах ляльок. Класична драматургія є відкритою до актуалізації через сучасний історичний досвід, а відомі персонажі й конфлікти набувають нового смислового наповнення.

Наступне осмислення цієї проблеми простежено в матеріалах про всеукраїнський онлайн-фестиваль театрів ляльок "Прем'єри сезону" та міжнародну співпрацю українських лялькарів із представниками країн Північної Європи. Огляди фестивальних постановок 2021–2023 і сезону 2023–2024 років акцентують на зміні художньої поетики театрів ляльок та пошуку нових форм вираження в умовах воєнних випробувань. Публікацією "Хроніка однієї дружби з UNIMA NORDIC «Театр ляльок України під час війни»" (2025) розкрито міжнародну підтримку українських професійних осередків, перегляд репертуарної політики та пошук нових способів сценічної комунікації. У сукупності ці матеріали засвідчують актуалізацію питання про здатність театру ляльок бути простором суспільного діалогу, культурної солідарності та осмислення травматичного досвіду.

Фестивальний рух у бібліографічному корпусі постає не лише як форма презентації мистецьких здобутків, а й як середовище професійної рефлексії. Покажчик містить матеріали про фестивалі "Різдвяну містерію", "Дивень", "Прем'єри сезону", "Інтерляльку" та ін. Їх можна розглядати також як джерела для вивчення професійної комунікації, міжнародних контактів, обміну художнім досвідом і формування уявлень про сучасний театр ляльок. Фестивальні огляди зберігають відомості про склад учасників, географію подій, тематичні акценти й критичні оцінки вистав. Якщо зібрати такі матеріали в межах одного дослідження, можна відтворити історію окремого фестивалю, простежити зміни його програми, визначити коло театральних колективів, які регулярно брали в ньому участь, і з'ясувати, які художні тенденції ставали помітними в різні роки. Також перспективним є дослідження фестивалів як простору зустрічі українського та світового лялькарства.

Важливою складовою сучасного дослідницького поля є проблема професійної підготовки майбутніх акторів-лялькарів і взаємодії театральної освіти з практикою. Показовим прикладом є освітньо-мистецький проєкт "ГРАвітація–2025", спрямований на професійне становлення майбутніх акторів театру ляльок. У цій публікації розглянуто тренінги, дискусії, перформанси й перегляди вистав як форми професійного розвитку молодих митців. Поєднання навчання з безпосереднім аналізом сучасного театрального процесу дає підстави порушувати питання про методологічні засади підготовки актора-лялькаря, формування його індивідуальної творчої позиції та здатності працювати в умовах зміни художніх і суспільних запитів, а згадані в робочих нотатках публікації Л. Попова та Ю. Сікала дають підстави виокремити цю проблематику як один із напрямів досліджень.

У покажчику відображено й публікації про наукові конференції, студентські дослідження, виставки, музейні проєкти та інші події, пов'язані з театром ляльок. Саме вони допомагають побачити професійне середовище в його повному обсязі. У цьому контексті важливим є звернення до театральних музеїв, зокрема публікація Г. Павленко "Український вертеп", присвячена 90-

річчю Музею театрального, музичного та кіномистецтва України. Матеріали такого типу відкривають перспективу дослідження музейних колекцій, історії збереження театральної спадщини та способів демонстрації мистецтва ляльок поза сценою. Вони також нагадують, що історія театру існує не тільки у виставах, які вже зникли з репертуару, а й у ляльках, ескізах, макетах, фотографіях, документах та спогадах, які потребують систематизації та наукового опрацювання.

Бібліографічний корпус відкриває широке коло авторів, які впродовж чверті століття писали про театр ляльок, і дає змогу простежити, які проблеми перебували в центрі їхньої уваги. Завдяки зіставленню публікацій різних років можна виявити зміну критеріїв, розвиток фахової термінології, співіснування журналістського та академічного підходів, а також способи оцінювання художніх новацій. У перспективі це дає змогу говорити не лише про історію вистав, а й про історію їхнього осмислення, про те, як формувалось професійне уявлення про специфіку лялькового мистецтва та його місце в сучасному театрі.

Бібліографічні матеріали є інструментом, що допомагає досліджувати історію театру ляльок. Вони впорядковують джерела, роблять видимими зв'язки між ними, дають змогу виявляти тематичні перетини й формулювати нові дослідницькі питання. Для сучасних дослідників особливо важливо, що бібліографічна систематизація зменшує залежність наукової роботи від випадкового пошуку. Без упорядкованого корпусу джерел значна частина публікацій може бути непоміченою, особливо якщо вона вийшла давно, була присвячена локальній події або мала назву, в якій не зазначено безпосередньо її зміст. Анотації, хронологічне впорядкування та точні бібліографічні описи допомагають зробити дослідницький процес більш послідовним і водночас відкривають доступ до матеріалів, які раніше могли перебувати поза увагою.

Отже, огляд бібліографічних матеріалів 2020–2025 років дає змогу виокремити кілька взаємопов'язаних напрямів теоретичного осмислення театру ляльок: визначення його видової специфіки та естетичних меж; дослідження взаємодії актора й ляльки; аналіз механізмів сценічної інтерпретації драматургічних і поетичних текстів; осмислення співвідношення національної традиції та художнього новаторства; вивчення культурних взаємовпливів і термінологічних проблем; дослідження трансформації суспільної місії театру в умовах війни; розгляд методологічних засад професійної підготовки лялькарів.

Репрезентовані публікації демонструють, що сучасний театр ляльок функціонує як динамічна художня система, у якій взаємодіють традиція й експеримент, матеріальний об'єкт і сценічний образ, індивідуальна творча практика та суспільний досвід, а тематичне розмаїття зібраного матеріалу засвідчує, що історія театру ляльок охоплює цілий комплекс взаємопов'язаних явищ: розвиток сценічної мови, роботу з драматургічним матеріалом, пошук виражальних можливостей ляльки, формування професійних шкіл, діяльність театральних інституцій, фестивальний рух, освіту, критику та збереження мистецької спадщини. Ці матеріали дають змогу розглядати театр ляльок як мистецтво, не відокремлене від історії, як живу культурну практику, що реагує на виклики часу.

Тематичний бібліографічний покажчик, укладений за матеріалами публікацій у періодичних виданнях "Український театр" та "Просценіум", а також збірниках наукових праць "Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого" та "Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство" за 2000–2025 рр., є спробою репрезентувати панораму досліджень з історії, теорії, методики та практики національного та зарубіжного театру ляльок. Бібліографічний корпус охоплює публікації, присвячені проблемам драматургії, режисури та акторської майстерності, творчості акторів та режисерів театрів ляльок, діяльності окремих театральних колективів, їхній участі у фестивальному русі, а також популяризації театрознавчих видань тощо.

Корпус опрацьованих матеріалів налічує 186 бібліографічних записів, які упорядковано за хронологічно-алфавітним принципом і які мають суцільну нумерацію. Бібліографічні описи зроблено відповідно до структури опису документів, усталеної в бібліографічній практиці. В описах використано загальноприйняті скорочення. Назви статей подано зі збереженням автентичної граматики та стилістики назв публікацій. Окремі уточнення, внесені укладачами, наведено у квадратних дужках. До бібліографічних описів подано анотації*, що розкривають або уточнюють зміст публікацій. Виняток становлять описи анонсованих і рецензованих театрознавчих видань, для яких цей принцип не застосовано. У бібліографічних описах продовжуваних публікацій (див. № 34 і 43, 85 і 98) дотримано принципу перехресних посилань. Зібрані матеріали не претендують на вичерпність їхнього відображення.

Висновки. Отже, бібліографічний корпус зібраних матеріалів про театр ляльок за 2000–2025 рр. є важливим кроком у систематизації професійної пам'яті про одне з виразних явищ театрального мистецтва. Він об'єднує наукові дослідження, критичні відгуки, інтерв'ю, репортажі, творчі портрети та матеріали про театральні події, які разом дають змогу побачити багатовимірність лялькарського мистецтва. Ці записи розкривають не лише історію вистав, діяльність театрів і творчі здобутки окремих митців, а й особливості професійного середовища, вплив якого визначав формування художніх ідей, передавання фахового досвіду, розвиток традицій та зміни в театральному мистецтві. Він дає змогу побачити, які напрями вже мають конкретну дослідницьку історію, де зосереджено значний корпус матеріалів, і які питання потребують нового осмислення. У цьому є його справжня наукова перспектива: перетворити розрізнені публікації на доступну джерельну основу для нових досліджень, допомогти відновити тяглість історії світового та вітчизняного театру ляльок і зробити видимими ті сторінки його розвитку, які ще чекають на свого дослідника.

*Під час підготовки видання використано анотовані матеріали бібліографічних покажчиків: Театрознавчий журнал "Просценіум" : бібліогр. покажч. змісту (2001–2006) / уклад. Г. Г. Біловус ; вступ. ст. М. В. Гарбузюк ; Львів. нац. ун-т імені Івана Франка. Львів, 2006. 80 с. ; Театрознавчий журнал "Просценіум" : бібліогр. покажч. змісту (2006–2011) / уклад. Г. Г. Біловус ; вступ. ст. М. В. Гарбузюк ; Львів. нац. ун-т імені Івана Франка. Львів, 2013. 80 с. ; Театрознавчий журнал "Просценіум" : бібліогр. покажч. змісту (2012–2016) / уклад. Г. Г. Біловус ; вступ. ст. М. В. Гарбузюк ; Львів. нац. ун-т імені Івана Франка. Львів, 2018. 60 с. ; Театрознавчий журнал "Просценіум" : бібліогр. покажч. змісту (2017–2021) / уклад. Г. Г. Біловус ; вступ. сл. Р. Я. Лаврентія. Львів : Львів. нац. ун-т імені Івана Франка, 2024. 100 с.

2000

1. **Бойко Б.** Актриса, в житті якої переміг театр ляльок / Богдана Бойко // Український театр. – 2000. − № 3/4. − С. 9−12 : фото.

Мистецький портрет актриси-лялькарки Елеонори Миколаївни Смирнової, її шлях у професію, робота в різних театрах, особливості акторського обдарування, аналіз виконаних ролей крізь призму майстерного володіння всіма системами театральних ляльок.

2. **Рябокобиленко С.** Івано-Франківське каприччіо / Світлана Рябокобиленко // Український театр. – 2000. − № 3/4. − С. 6−8 : іл.

Про Івано-Франківський обласний академічний театр ляльок імені Марійки Підгірянки та його репертуар. Подано творчі портрети членів театрального колективу, розкрито особливості їхнього мистецького осмислення та сценічної репрезентації містичної природи ляльки.

3. **Уварова І.** Кілька рядків про Сергія Єфремова / Ірина Уварова // Український театр. – 2000. – № 1–2. – С. 12.

Висвітлено творчість режисера й драматурга Сергія Івановича Єфремова, особливості його професійного становлення та творчого шляху в мистецтві театру ляльок. Розглянуто ювілейну постановку митця, розкрито своєрідні ознаки його лялькового світу та художнього осмислення дитинства. Акцентовано увагу на проблеми дитини у світі –однієї з важливих тем творчості митця.

2001

4. **Бойко Б.** Класовий ворог і друг дітей / Богдана Бойко // Український театр. – 2001. − № 6. − С. 9−11 : портр.

Творчий портрет театрального актора та драматурга Всеволода Миколайовича Данилевича, його праця в театрах ляльок Житомира, Києва та інших міст. Розглянуто драматургічний доробок В. М. Данилевича, сценічні інтерпретації його п'єс, зокрема постановки для театрів ляльок.

5. **Бойко Б.** Лялькові чоловіки Юхима Чеповецького / Богдана Бойко // Український театр. – 2001. − № 3. − С. 21−23 : фото.

Проаналізовано п'єси драматурга Юхима Чеповецького, написані для театрів ляльок України. Охарактеризовано творчий доробок митця, його професійні якості та особливості драматургічної майстерності.

6. **Гарбузюк М.** "Христос народився в Луцьку", або Чотири дні, що змінюють світ / Майя Гарбузюк // Український театр. – 2001. – № 1/2. – С. 3–5.

Подано огляд дванадцяти вистав, показаних упродовж 8–12 січня 2001 р. у традиційних і експериментальних версіях на IV Міжнародному фестивалі театрів ляльок "Різдвяна містерія" (Луцьк, 2001), у якому взяли участь десять театральних колективів із шести країн Європи. Описано також офіційну церемонію відкриття фестивалю на сцені Волинського обласного театру ляльок, його театральну програму та тематику доповідей.

7. **Клековкін О.** Terra Fiesta : (Подорожні нотатки) / Олександр Клековкін // Український театр. – 2001. − № 4/5. − С. 2−5 : фото.

Подано огляд вистав ІІІ Всеукраїнського фестивалю-конкурсу музичних театральних прем'єр "Мельпомена Таврії" (м. Херсон, червень 2000 р.). Серед прем'єрних показів розглянуто виставу "Чарівна троянда та Привиди замку ХОТЛ" (режисер – Б. Чуприна), поставлену Херсонським театром ляльок. Охарактеризовано режисерський задум і музичне оформлення вистави.

8. **Чеповецький Ю.** "Світ зберегти дитинний…" / Юхим Чеповецький // Український театр. – 2001. – № 3. – С. 20 : портр.

Висвітлено життєпис автора публікації Ю. Чеповецького – письменника, сценариста та шанувальника театру ляльок. Розглянуто роль ляльки у його роботі з дітьми, а також значення театрального мистецтва у вихованні та всебічному розвитку дитини.

2003

9. **Веселка С.** Львівські прем'єри: п'ять вистав про Шевченка / Світлана Веселка // Просценіум. – 2003. – № 2 (6). – С. 32–38 : іл.

Розглянуто вистави львівських театрів на вшанування року Тараса Шевченка, серед яких постава драматичної фантазії за поемою "Тарас" Богдана Стельмаха у виконанні акторів Львівського обласного театру ляльок (режисер – С. Брижань).

10. **Гарбузюк М**. Незнищенність вертепу / Майя Гарбузюк // Просценіум. – 2003. – № 1 (5). – С. 48–53 : іл.

Огляд вистав V Міжнародного фестивалю театрів ляльок "Різдвяна містерія", що відбувся у Луцьку у 2003 р. Крім репертуарної частини, висвітлено проведення у межах фестивалю симпозіуму за участю провідних дослідників історії театру ляльок.

11. **Максименко С.** "Обереги-2003" / Світлана Максименко // Просценіум. – 2003. – № 3 (7). – С. 70–72 : іл.

Про ІІ Міжнародний фестиваль театрів ляльок "Обереги", що відбувся 20–23 жовтня 2003 р. в Івано-Франківську. Учасниками мистецького заходу проаналізовано постановки національної класики та визначено переможців.

12. **Михайленко С.** Пройти попід червоною лінією (Творчий портрет художника Михайла Ніколаєва) / Світлана Михайленко // Просценіум. – 2003. – № 3 (7). – С. 59–69 : іл.

Розкрито діапазон сценічного таланту головного художника Хмельницького обласного театру ляльок М. Ніколаєва. Наголошено на пластичному вирішенні простору у виставах театрального художника, оригінальних знахідках у створенні ляльок, декорацій та сценічних костюмів. Розглянуто сценографію митця, що вирізняється індивідуально-авторським підходом в трактуванні драматургічного матеріалу.

13. **Моцар Т.** Лялькoвий інтернаціонал : Нотатки про VII Міжнародний фестиваль "Інтерлялька–2002" / Тетяна Моцар // Український театр. – 2003. − № 1/2. − С. 11−12 : фото.

Подано огляд вистав фестивалю театрів ляльок "Інтерлялька" (м. Ужгород, жовтень 2002 р.), у якому взяли участь лялькарі з 10 країн. Проаналізовано тематичний спектр постановок, їхню візуальну основу, відзначено зростання художнього рівня лялькових вистав. Серед них: "Підкова на щастя" (режисер – В. Богданець) за І. Франком Волинського театру ляльок, "Різдвяна ніч" (режисер – С. Брижань) за українським вертепом, записаним М. Маркевичем Рівненського театру ляльок, "Шинель" (інсценізація і режисура – Є. Ткаченка) за повістю М. Гоголя Луганського театру ляльок та ін.

14. **Моцар Т.** Різдвяна містерія–2003 / Тетяна Моцар // Український театр. – 2003. − № 3. − С. 6−7 : фото.

Про V Міжнародний фестиваль "Різдвяна містерія–2003" (м. Луцьк), приурочений до 10-річчя від часу заснування. Простежено географію учасників, витоки фестивалю в історичному аспекті, окреслено перспективи подальшого розвитку. Згадано про науковий симпозіум "Традиції вертепної драми в театрі ляльок". Наголошено на сучасних мотивах, що домінували у більшості продемонстрованих лялькових постановок.

15. **Поштарук Д.** Віконечко у світ : [інтерв'ю] / з директором Міжнародного фестивалю театрів ляльок "Різдвяна містерія" Данилом Поштаруком розмовляла Майя Ілюк // Просценіум. – 2003. – № 1 (5). – С. 75–76 : іл., портр.

Про історію створення (1993) та розвиток Міжнародного фестивалю театрів ляльок "Різдвяна містерія" у Луцьку.

16. **Юрковський Г.** Проблеми дослідження різдвяної теми в театрі ляльок / Генрик Юрковський ; перекл. Назар Федорак // Вісник Львівського університету. Серія "Мистецтвознавство". – 2003. – Вип. 3. – С. 24–28.

Висвітлено передумови виникнення, становлення й розвитку різдвяних лялькових містерій як важливого елемента європейської культури, а також особливості їхніх взаємовпливів. Простежено багатовікову історію "лялькового Різдва", еволюцію театральних форм, драматургічних структур та вертепних персонажів.

2004

17. **Генсіцька І.** Сонячний театр / Ільїна Генсіцька // Український театр. – 2004. – № 3. − С. 10 : фото.

Про театр естрадних мініатюр "Сан-Сан-театр" (керівник – Олександр Інюточкін), започаткований на базі акторського курсу кафедри театру ляльок Харківського інституту культури. Розглянуто виставу "Щедрий вечір", поставлену в Києві. Відзначено вдало продумані ансамблеві співвідношення, що створюють простір для імпровізації, а також різноманітні засоби виразності у характеристиці персонажів. Висловлено прохання підтримати молодий театральний колектив ентузіастів-лялькарів.

18. **Єфремов С.** УНІМА святкує ювілей / Сергій Єфремов // Український театр. – 2004. – № 4/5. – С. 9. – *(До ювілею УНІМА).*

Про історію заснування в Празі Міжнародної спілки діячів театрів ляльок та засади її функціонування: дослідження історії національних театрів ляльок різних країн, організацію фестивалів і конгресів, взаємообмін досвідом.

19. **Кабачок М.** Біля лялькової колиски / Микола Кабачок // Український театр. – 2004. – № 4/5. – С. 18–19 : іл., портр.

Спогад про створення у 1933 р. Донецького лялькового театру та акторську діяльність у ньому Віктора Добровольського і Любові Гаккебуш.

20. **Куралех С.** "У майбутнє замріяний крок": (до 70-річчя Донецького обласного театру ляльок) / Світлана Куралех // Український театр. – 2004. – № 6. – С. 21–25, 4-а с. обкл. : фото.

Про основні етапи становлення Донецького театру ляльок, формування творчих особистостей, участь колективу у фестивалях і гастрольні подорожі, перспективні репертуарні плани.

21. **Моцар Т.** Частіше вдивляйтеся у себе… / Тетяна Моцар // Український театр. – 2004. – № 4/5. – С. 5–6 : фото.

Про гастролі Луганського академічного обласного театру ляльок та участь його колективу у міжнародних фестивалях. Подано огляд вистав режисера Євгена Ткаченка: "Шинель" за М. Гоголем,

“Голий король” за мотивами казок Г.-Х. Андерсена. Наголошено на особливостях режисерського почерку Є. Ткаченка: відтворенні подій на чуттєвому, емоційному рівні; використанні музики для створення динамічної напруги й ритму; пластичній грі акторів, які вибудовують взаємодію з лялькою. Окреслено основні принципи творчої діяльності Є. Ткаченка.

22. **Попов Л.** Становлення в Україні театральної освіти лялькарів / Леонід Попов // Український театр. – 2004. – № 4/5. – С. 7–9 : фото. – (До ювілею УНІМА).

Висвітлено основні історичні етапи становлення театрів ляльок в Україні, питання підготовки акторів-лялькарів і режисерів-постановників, а також необхідність підвищення рівня їхньої професійної кваліфікації. Наголошено на внеску В. А. Афанасьєва у розвиток лялькового мистецтва в Україні, тенденції до створення нових навчальних закладів для здобуття професії лялькаря, керуючись досвідом європейської школи лялькового театру.

23. **Чепалов О.** “Нечиста сила” на Подолі / Олександр Чепалов // Український театр. – 2004. – № 6. − С. 8−9 : фото.

Про другий Міжнародний фестиваль мистецтв ім. М. Булгакова (м. Київ, 2004 р.), що відбувся в Театрі на Подолі і зібрав визначних діячів мистецтва. Проаналізовано низку постановок, серед яких – вистава “Майстер і Маргарита” М. Булгакова у постановці Харківського академічного театру ляльок ім. В. А. Афанасьєва.

2005

24. **Бойко Б.** Київський міський театр ляльок: від витоків… / Богдана Бойко // Український театр. – 2005. − № 4. – С. 14–19 : фото.

Окреслено основні етапи становлення Київського муніципального академічного театру ляльок (керівник – Сергій Єфремов). Детально проаналізовано репертуар театру, акторський склад, а також співпрацю з відомими режисерами, художниками-лялькарями.

25. **Борисова Л.** Містики та маріонетки : (“Балаганчик” Олександра Блока в Кримському театрі ляльок) / Людмила Борисова // Український театр. – 2005. − № 5. − С. 19−20 : фото.

Про театральну історію постановок п’єс О. Блока. Подано огляд вистави “Балаганчик” (режисер – Оксана Дмитрієва) за однойменною п’єсою О. Блока у виконанні Кримського академічного театру ляльок (Сімферополь). Розкрито особливості сценічного втілення твору, що ґрунтувалися на поєднанні пантоміми та лялькового дійства.

26. **Грушецький Я.** Білосток. Ляльки на обрії / Ярослав Грушецький // Український театр. – 2005. − № 1/2. − С. 9−11 : фото.

Про чітку й професійну організацію VII Міжнародного фестивалю театральних лялькових шкіл, що відбувся у червні 2004 р. в м. Білосток (Польща) на базі Театральної академії ім. О. Зельверовича. Розглянуто програму фестивалю, виокремлено основні тенденції: суттєве збагачення виражальних засобів театру ляльок, розширення діапазону художніх засобів, мистецько-філософська об’ємність створених образів. Йдеться про участь студентів кафедри акторської майстерності та режисури театру анімації Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського у всесвітньому форумі в Білостоці з виставою “Просто та непросто” П. Висоцького. Наголошено на необхідності розвитку й збереження багаторічних традицій та мистецьких надбань української лялькарської школи.

27. **Данько М.** Оптимістичний реалізм художника-лялькаря : [інтерв’ю] / з головним художником Івано-Франківського обласного театру ляльок ім. Марійки Підгірянки Миколою Даньком спілкувалася Світлана Максименко // Просценіум. – 2005. – № 3 (13). – С. 62–69: іл.

Розкрито особливості професії актора-лялькаря, її творчі можливості у мистецькому осмисленні дійсності. Окреслено специфіку театру ляльок у контексті сучасного мистецтва.

28. **Єфремов С.** Ляльковий дім для Дніпропетровських дітлахів / Сергій Єфремов ; фото Л. Попова // Український театр. – 2005. − № 4. − С. 27 : фото.

Про відкриття стаціонарного приміщення Дніпропетровського театру ляльок та перші успішні постановки театрального колективу.

29. **Єфремов С.** Незабаром − Наталка “по-бурсацьки” : [інтерв’ю] / з художнім керівником Київського міського театру ляльок, президентом Українського центру міжнародної асоціації лялькарів УНІМА Сергієм Єфремовим розмову вела Богдана Бойко // Український театр. – 2005. − № 1/2. − С. 16−17 : фото.

Про творчі задуми та репертуар театру ляльок, зокрема підготовку вистави “Наталка «по-бурсацьки»” і постановки за мотивами українських народних казок.

30. **Кирпан А.** “Обереги-2005” / Анна Кирпан // Просценіум. – 2005. – № 3 (13). – С. 97–100 : іл.

Огляд III фестивалю театрів ляльок “Обереги” (Івано-Франківськ, 2005). Проаналізовано конкурсну й позаконкурсну програму фестивалю, охарактеризовано творчий потенціал театральних колективів-учасників.

31. **Моцар Т.** Ляльки з країни сакури : Гастролі японського театру “Бунраку” в Києві / Тетяна Моцар // Український театр. – 2005. − № 4. – С. 31: фото, іл.

Про зустріч студентів кафедри ляльок Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого з японськими лялькарями, що відбулася напередодні їхніх гастролей у

Києві (лютий 2005 р.). Окреслено історію становлення театру ляльок у Японії, розглянуто канони декламації та музичного супроводу, особливості відтворення характерів різних персонажів. Проаналізовано уривки з трагедії "Пожежна вежа", у якій гармонійно поєднано музику, художньо-поетичний текст і виразну пластику ляльок, що справило позитивне враження на глядачів.

32. **Попов Л.** Книжкова полиця лялькаря / Леонід Попов ; фото Л. Попова // Український театр. – 2005. − № 4. – С. 32 : іл. – Анонс кн.: Мистическая сущность играющих кукол : Очерки, эссе, пьеса-сценарий / А. Ю. Рубинский. – Харьков : Тимченко А. Н., 2004. – 160 с.

33. **Сікало Ю.** Лялька як основний принцип вистави : [інтерв'ю] / з головним режисером Київського державного академічного театру ляльок Юрієм Сікалом бесіду вів Ілля Поволоцький // Український театр. – 2005. − № 1/2. − С. 14−15 : фото.

Висвітлено проблеми лялькарів, зокрема підготовку акторських і режисерських кадрів, художній рівень драматичних творів. Проаналізовано сучасний стан національного лялькового театру. Обґрунтовано доцільність відновлення театральних оглядів і конкурсів, проведення фестивалів для ознайомлення з провідними творчими колективами України та світу. Акцентовано увагу на принциповому положенні: "Лялька – основний принцип вистави", а не лише засіб виразності.

34. **Юрковський Г.** Мімезис – між монізмом і дуалізмом : Мистецтво актора і його психологічні меандри / Генрик Юрковський ; перекл. з пол. Тетяна Білик // Просценіум. – 2005. – № 3 (13). – С. 32–35.

У третій частині перекладу праці сучасного польського історика, теоретика та практика театру ляльок Генрика Юрковського зроблено порівняння різних творчих методик відомих режисерів XX ст., окреслено феномен існування актора на сцені, а також актора-лялькаря.

Продовж. див. у № 43 за 2006 р.

35. **Ярошенко Д.** Театр Азарова / Дар'я Ярошенко // Український театр. – 2005. − № 5. − С. 17−18 : фото. – До 65-річчя від дня народження Бориса Азарова.

Про шлях у професію художнього керівника Кримського академічного театру ляльок (м. Сімферополь) Бориса Азарова, його наставників та творчі принципи. Розкрито особливості опанування техніки лялькарства, значення практичного досвіду у формуванні індивідуального мистецького почерку. Розглянуто репертуар театру, жанрово-тематичний діапазон постановок, участь колективу в міжнародних фестивалях. Висвітлено співпрацю Бориса Азарова зі знаними режисерами та художниками, її вплив на творчий розвиток театру.

2006

36. **Білоконь Ю.** Реальна казка : [інтерв'ю] / з генеральним директором Українського державного науково-дослідного інституту проектування міст "Діпромісто", народним архітектором України Юрієм Білоконем бесіду вела Людмила Распутіна // Український театр. – 2006. − № 3. – С. 3–6 : портр., іл.

Про проектування та будівництво нового багатофункціонального приміщення Київського державного академічного театру ляльок, його технічне оснащення та значення для подальшого розвитку театру й формування його репертуарної політики.

37. **Гарбузюк М.** У магічному просторі вертепу: ("Різдвяна містерія–2006") / Майя Гарбузюк // Просценіум. – 2006. – № 1 (14). – С. 38–44 : іл.

Подано огляд VI Міжнародного фестивалю театрів ляльок "Різдвяна містерія" (Луцьк, 2006). Розкрито програму фестивалю, географічну мапу театрів-учасників, наголошено на національних особливостях їхніх постановок, необхідності пошуку нових шляхів розвитку.

38. **Поволоцький І.** Запрошуємо на новосілля / Ілля Поволоцький // Український театр. – 2006. − № 3. − С. 7−9 : фото.

Про нове приміщення Київського державного академічного театру ляльок та перспективи його подальшого розвитку. Проаналізовано репертуар театру, до якого увійшли постановки, різні за тематикою, стильовими особливостями та жанровими ознаками. Висловлено критичні міркування щодо стану драматургії для театру ляльок. Описано результати творчої співпраці театру з визначними режисерами-постановниками, художниками, композиторами, її вплив на художнє оновлення сценічної практики.

39. **Поляк А.** "…Їх величність ЛЯЛЬКИ" : [інтерв'ю] / з головним режисером Донецького обласного академічного театру ляльок Анатолієм Поляком розмовляла Світлана Куралех // Український театр. − 2006. – № 6. – С. 2–5, 3-я с. обкл. : фото.

Висвітлено режисерські пошуки, різноманітні форми сценічного втілення та жанрове розмаїття постановок. Розглянуто творчі плани колективу, діяльність його мистецьких лідерів та особливості акторського ансамблю. Відзначено участь театру у театральних фестивалях.

40. **Попов Л.** Волинська зірка / Леонід Попов // Український театр. – 2006. − № 4. − С. 2−5, вклейка між с. 16−17 : фото.

Огляд вистав VI Міжнародного фестивалю "Різдвяна містерія" (м. Луцьк, 2006 р.). Наголошено на своєрідності фестивалю, присвяченого головному святу християн – Різдву Христовому. Охарактеризовано художньо-образну специфіку показаних постановок, жанрово-стильове розмаїття вистав, особливості сценічного втілення різдвяної тематики та пошуки нових форм виразності в сучасному мистецтві театру ляльок.

41. **Роса С.** Дивуймося –"Дивень–2006" ! : (Огляд Другого Міжнародного фестивалю театрів ляльок, Хмельницький) / Софія Роса // Просценіум. – 2006. – № 2/3 (15–16). – С. 53–56 : фото.

Про організацію і проведення 6–8 листопада 2006 р. фестивалю театрів ляльок, участь у якому брали лялькарі Рівного, Сімферополя, Дніпропетровська, Катовіц (Польща), Молодечна (Білорусь). У підсумках третього дня фестивалю під час конференції у Кам'янці-Подільському наголошено на проблемах розвитку і сучасного стану лялькового театру в Україні.

42. **Шашко С.** Франкові казки мандрують Карпатами / Світлана Шашко // Просценіум. – 2006. – № 2/3 (15/16). – С. 117 : фото.

Про гастролі Івано-Франківського академічного обласного театру ляльок ім. Марійки Підгірянки з виставами за творами Івана Франка з нагоди 150-ї річниці від дня його народження.

43. **Юрковський Г.** Мімезис – між монізмом і дуалізмом : Мистецтво актора і його психологічні меандри / Генрик Юрковський ; перекл. з пол. Тетяна Білик // Просценіум. – 2006. – № 1 (14). – С. 32–37 ; № 2/3 (15/16). – С. 28–33 : фото.

Поч. див. у № 34 за 2005 р.

2007

44. **Бойко Б.** Комедія зречень: бурсацькі забави / Богдана Бойко // Український театр. – 2007. – № 3. – С. 10–11 : фото.

Рецензія на виставу Київського муніципального академічного театру ляльок "Наталка Полтавка" (режисер – Сергій Єфремов), поставлену за однойменним твором І. Котляревського. Розкрито трактування постановки як вистави бурсацького театру. Наголошено на своєрідності сценічного втілення українських персонажів – Наталки і Возного – за допомогою ляльок.

45. **Дівніч І.** Коли ще звірі говорили / Ірина Дівніч // Український театр. – 2007. – № 5. – С. 6–9 : іл.

Про V Міжнародний фестиваль театрів ляльок "Подільська лялька–2007" (м. Вінниця), проведення якого ініціював Вінницький обласний театр ляльок "Золотий ключик" (керівник – Михайло Дмитрович Байдюк). Подано огляд низки вистав, зокрема "Три міхи хитрощів" О. Кузьміна (режисер – О. Свіньїн, Вінницький театр ляльок) ; "Казка мандрівного лялькаря" Я. Вільковського за мотивами п'єси М. Стівена "Лялькар" (режисер – С. Єфремов, Житомирський театр ляльок) та ін. Охарактеризовано творчі здобутки учасників і переможців, наголошено на високому загальнокультурному та професійному рівні показаних вистав.

46. **Дмитрієва О.** Спочатку була… лялька / Оксана Дмитрієва // Український театр. – 2007. – № 2. – С. 10–12 : фото.

Ескізний портрет художника-постановника Кримського театру ляльок Світлани Сафронової. Розкрито її художній смак і творчу співпрацю з режисером Борисом Азаровим, що визначили естетичний напрям численних постановок. Зроблено акцент на творчих досягненнях талановитого митця.

47. **Кузнєцова Ж.** Для чого людині лялька? Фестиваль лялькових театрів "Золотий Телесик – 2007" у Львові / Жанна Кузнєцова // Український театр. – 2007. – № 5. – С. 2–5 : іл.

Про VI міжнародний фестиваль-бієнале "Золотий Телесик–2007", *у межах якого було показано 15 вистав українських і зарубіжних театрів ляльок. Акцентовано на своєрідності лялькових культур різних країн, розкрито сюжетно-тематичний зміст постановок, їхній виховний і повчальний характер. Наголошено на майстерності акторів у технічному володінні лялькою, а також на особливостях створення сценічних образів засобами сценографії і костюмів. Згадано про проведення в рамках фестивалю науково-практичної конференції "Українська школа лялькарів. Сучасність та майбутнє", присвяченої проблемам розвитку лялькового театру.*

48. **Максименко С.** Серпантин сцен: Хмельницький – Київ – Коломия: "Театральна осінь–2007" / Світлана Максименко // Просценіум. – 2007. – № 2/3 (18/19). – С. 141–144 : іл.

Про І Регіональний фестиваль сучасної драматургії "Театральна осінь–2007" (Хмельницький, 2007), про IV фестиваль моновистав актрис "Марія" (Київ, 2007), показ студентських робіт вищих акторських шкіл України (Коломия, 2007). Згадано поставлену за народною казкою виставу "Івасик-Телесик" (режисер – О. Кузьмін) Вінницького обласного театру ляльок "Золотий ключик".

49. **Мелешкіна І.** У "Сузір'ї Лева" : (Огляд ІІІ Міжнародного фестивалю єврейського театрального мистецтва у Львові) / Ірина Мелешкіна // Просценіум. – 2007. – № 1 (17). – С. 30–33 : фото.

Про організацію фестивалю, його учасників – представників дванадцяти аматорських колективів, що відбувся у приміщенні Першого українського театру для дітей та юнацтва і показав вистави за творами Б. Шульца, І. Башевіса-Зінгера, Л. Когана. Розглянуто також мистецтво ляльковиків, яке демонстрував під час фестивалю Черкаський єврейський театр-студія.

50. [Подяка] / редакція журналу "Український театр" // Український театр. – 2007. – № 1. – Кольорова вставка у журналі.

Про відкриття 18 травня 2006 р. у приміщенні Львівського історичного музею виставки "Ляльки-актори", що презентувала частину колекції Музею археології та етнографії міста Лодзь (Польща). Окрему подяку висловлено відповідальному редакторові журналу "Просценіум" Майї Гарбузюк за надання ілюстративних матеріалів.

51. **Прево М.** “Свято доброї гри” : (Творчий портрет заслуженого діяча мистецтв України режисера Олександра Інюточкіна) / Марія Прево // Просценіум. – 2007. – № 1 (17). – С. 80–85 : фото.

Про життєвий і творчий шлях режисера, його роботу у театрах ляльок Одеси, Кіровограда, Харкова. Осучаснення мови театру ляльок, повернення на кін традиційного українського вертепу та різдвяних традицій, метафоричність та поетизація народного дійства – важливий внесок режисера у поступ сучасного українського театру ляльок.

52. **Романюк М.** До нас говорять ляльки / Марія Романюк, Олена Титаренко, Олеся Трубач // Просценіум. – 2007. – № 2–3 (18–19). – С. 113–117 : іл.

Значення IV Міжнародного фестивалю театрів ляльок “Обереги” (Івано-Франківськ, 2007) для популяризації творів національної спадщини, обміну досвідом та досягненнями у сфері лялькарства. Окреслено програмні засади фестивалю, охарактеризовано роботи його учасників.

53. **Роса С.** “Золотий Телесик” – 2007 : (Огляд VI Міжнародного фестивалю театрів ляльок у Львові) / Софія Роса // Просценіум. – 2007. – № 1 (17). – С. 38–44 : фото.

Про репертуарні особливості афіші фестивалю – домінування казок у виконанні колективів з Бреста (Білорусь), Ломжі та Жешува (Польща), Курська (росія), Актау (Казахстан), Кіровограда, Івано-Франківська, Сімферополя, Чернівців, Львова. Йдеться також про навчальні роботи студентів-лялькарів з Києва та Львова, показані в рамках фестивалю.

54. **Рубінський О.** Айсберг Віктора Афанасьєва (спогад-роздум) / Олексій Рубінський // Український театр. – 2007. – № 2. – С. 13–19 : портр., фото.

Окреслено основні етапи сценічної діяльності художнього керівника Харківського театру ляльок Віктора Андрійовича Афанасьєва, постановки якого увійшли до золотого фонду українського театру ляльок. Висвітлено його роль у заснуванні першої в Україні кафедри театру ляльок у Харківському інституті мистецтв імені І. Котляревського. Акцентовано на феномені В. Афанасьєва: вдалому доборі акторських кадрів, співпраці з плеядою однодумців, глибокому розумінні психології глядацького сприйняття. Розкрито особливості володіння технікою ляльки та її естетикою, визначено характерні риси афанасьєвської традиції – високу акторську майстерність, простоту сценічної форми й доступність змісту. Наголошено на визначальній ролі особистості В. Афанасьєва в історії українського театру ляльок.

55. **Ярошенко Д.** Слово про майстра / Дарина Ярошенко // Український театр. – 2007. − № 4. − С. 15−16 : іл. – До 70-річчя від дня народження Георгія Мартьянова.

Розкрито творчий шлях актора Кримського театру ляльок Г. Мартьянова, його акторські здібності, дар миттєвого перевтілення, неповторну творчу індивідуальність та особливу органіку. Окреслено специфіку творчого пошуку митця, його манеру виконання, співпрацю з видатними майстрами сцени, гастрольну діяльність, прагнення передати професійний досвід наступникам. Акцентовано на високому професіоналізмі ляльководіння, дотриманні культурних традицій та збереженні мистецької спадкоємності театру ляльок.

2008

56. **Гриб Л.** “Режисер – ідеальний глядач”: (До творчого портрета Олександра Куцика) / Ліліанна Гриб // Просценіум. – 2008. – № 1/2 (20/21). – С. 118–122 : іл., портр.

Про творчі плани й задуми головного режисера Львівського обласного театру ляльок О. Куцика. Коротко подано біографію митця.

57. **Дяченко К.** Даруючи натхнення… / Катерина Дяченко, Ірина Мелешкіна // Просценіум. – 2008. – № 1/2 (20/21). – С. 100–103 : іл.

Огляд Першого міжнародного фестивалю театральних шкіл “Натхнення” (Київ, 14–22 квітня 2008 р.), який підготував і провів Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Наголошено на участі студентів-акторів факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка, які презентували виставу-притчу “П’ять стихій”, створену на літературній основі збірок історій дзенських монахів і текстів “Дао де Дзін” (режисер – Євген Худзик).

58. **Зінов’єва Т.** Автентичний український вертепний театр ХХ століття / Тетяна Зінов’єва // Вісник Львівського університету. Серія “Мистецтвознавство”. – 2008. – Вип. 8. – С. 3–12.

Розглянуто еволюцію українського вертепного театру ХХ ст., його професійні та аматорські риси на різних етапах розвитку, трансформацію сюжетів вертепних вистав. Висвітлено також особливості виготовлення та використання ляльок у вертепному театрі.

59. **Моцарь Т.** Життя без ляльки неможливе : [До 70-річчя від дня народження головного режисера Київського муніципального академічного театру ляльок Сергія Єфремова] / Тетяна Моцарь // Український театр. – 2008. – № 5. – С. 26 : фото.

Про різнобічність творчих талантів Майстра лялькових справ, актора, драматурга, педагога, автора численних книжок і статей про театр ляльок С. Єфремова. Висвітлено заснування ним театру ляльок у Хмельницькому, а згодом – у Києві, співпрацю з художником та мистецтвознавцем Іриною Уваровою, мистецькі здобутки й численні нагороди на міжнародних фестивалях театрів ляльок.

60. **Рубінський О.** Прем’єри і дебюти на сцені театру ляльок / Олексій Рубінський // Український театр. – 2008. – № 1. – С. 8–9.

Рецензія на виставу Харківського державного академічного театру ляльок імені В. А. Афанасьєва "Чарівна обручка" (режисер – Оксана Дмитрієва), поставлену за п'єсою А. Цуканова (за мотивами казки Б. Шергіна). Проаналізовано зміст п'єси, розкрито неповторність акторських трансформацій і сценічних імпровізацій. Відзначено сценографію вистави (художник – Н. Денисова), ексцентричність костюмів, музичне оформлення (композитор і актор – Геннадій Гуріненко). Наголошено на режисерській естетиці О. Дмитрієвої, що тяжіє до модернізму завдяки одухотворенню ляльки.

61. **Сікало Ю.** Любити ляльку : [інтерв'ю] / з головним режисером Київського академічного театру ляльок Юрієм Івановичем Сікалом бесіду вів Ілля Поволоцький // Український театр. – 2008. – № 5. – С. 27–29 : фото. – До 70-річчя від дня народження Ю. І. Сікала.

Про мистецьку біографію Ю. Сікала, його творчих наставників та співпрацю з визначними діячами театру ляльок. Окреслено основні вектори творчої діяльності митця, зокрема органічне поєднання "живого плану" з лялькою. Розкрито погляди Ю. Сікала на сучасний стан і перспективи розвитку театру ляльок.

2009

62. **Єрмоліна А.** У пошуках золотого ключика / Анастасія Єрмоліна // Український театр. – 2009. − № 2/4. − С. 56 : іл. – Анонс кн.: Золотий ключик до країни щастя / Ростислав Коломієць. – Вінниця : "КНИГА-ВЕГА", 2008. – 192 с. : іл., фото.

63. **Коваленко Ю.** Місячна омана "Майської ночі" / Юлія Коваленко ; фото Володимира Грибкова // Український театр. – 2009. − № 2/4. − С. 34−35 : фото.

Про відкриття театрального сезону у Харківському державному академічному театрі ляльок імені В. А. Афанасьєва, приуроченого до ювілею М. Гоголя. Подано рецензію на прем'єрну виставу "Майська ніч, або Місячне чаклування" (режисер – Оксана Дмитрієва) за мотивами повісті М. Гоголя. Відзначено кольорову та звукову символіку постановки, що увиразнює співіснування двох світів – земного та потайбічного, а також особливості сценографії й костюмів (художник – Наталія Денисова).

64. **Коваленко Ю.** Таємниче задзеркалля театру ляльок / Юлія Коваленко // Просценіум. – 2009–2010. – № 3 (25) – № 1 (26). – С. 144–145 : іл.

З нагоди святкування 70-річного ювілею у Харківському державному академічному театрі ляльок ім. В. А. Афанасьєва відбувся показ найкращих вистав минулого і чинного репертуару. Йдеться про: "Чортів млин" за І. Штоком, "Ревізор" за М. Гоголем, "Декамерон" за Дж. Бокаччо, "Майстер і Маргарита" за М. Булгаковим та ін.

65. **Коваленко Ю.** Ювілейні подарунки до бібліотеки поціновувачів мистецтва граючих ляльок / Юлія Коваленко // Просценіум. – 2009–2010. – № 3 (25) – № 1 (26). – С. 122–124 : іл. – Рец. на кн.: Музей театральных кукол : путеводитель / А. А. Стогний. Харьков : Золотые страницы, 2009. 104 с. : ил., фото ; Віктор Андрійович Афанасьєв / уклад., авт. вступу, 1-го розд., дод. і комент. Л. П. Попов ; Київ. нац. ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, Український центр УНІМАЛ. Київ : ТОВ "УВПК "ЕксОб", 2009. 344 с.

66. **Марчук Л.** Зірка в серце впала кожному глядачеві… / Людмила Марчук // Український театр. – 2009. – № 1. – С. 30–31, 1-а с. обкл., вклейка між с. 16–17 : фото.

Рецензія на виставу Рівненського обласного академічного театру ляльок "Лісова пісня" (режисер – Олександр Іноземцев) за драмою-феєрією Лесі Українки. Розкрито специфіку сценічного втілення драматичного твору засобами театру ляльок. Охарактеризовано особливості індивідуально-авторських експлікацій режисера, його творчої співпраці з художником-постановником, композитором та акторами. Відзначено майстерність акторської гри, що забезпечила емоційну насиченість вистави та викликала у глядачів широкий спектр переживань.

67. **Оверчук М.** Подорож з приємністю й без неї, але з мораллю : (Нотатки з фестивалю "Січеславна" – 2009) / Мирослава Оверчук // Просценіум. – 2009. – № 1/2 (23/24). – С. 136–139 : іл.

Проаналізовано формат фестивалю, який було проведено з 13 по 21 травня 2009 р. Дніпропетровським міжобласним відділенням Національної спілки театральних діячів України, склад його учасників, драматургію, мистецькі та організаційні проблеми. Згадано також про участь у заході Дніпропетровського "Театру актора й ляльки" та Херсонського обласного театру ляльок.

68. **Підлужна А.** По-сусідському... / Алла Підлужна ; фото: Олексія Демидова, Людмили Савченко, Геннадія Шелеста // Український театр. – 2009. − № 2/4. − С. 42−43 : фото.

Про реконструкцію сценічного простору Хмельницького обласного академічного театру ляльок "Дивень". Висвітлено особливості оновлення глядацької зали та оформлення інтер'єрів театру, акцентовано на оригінальності й художній виразності продемонстрованих ляльок.

69. **Рой У.** В гостях у "Золотого Телесика–2009" / Уляна Рой // Просценіум. – 2009. – № 1/2 (23/24). – С. 58–64 : іл.

Про Міжнародний фестиваль "Золотий Телесик", що усьоме відбувався у Львові (19–22 травня 2009 р.). Участь узяли театри ляльок з України, Білорусі, росії, Польщі. Подано інформацію про науково-практичну конференцію "Сучасність та майбутнє лялькового театрального мистецтва", що відбулася на факультеті культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка.

70. **Швидко В.** Спудейська зустріч у Харкові / Вікторія Швидко // Просценіум. – 2009–2010. – № 3 (25) – № 1 (26). – С. 152–154 : портр., фото.

Про X Міжнародну науково-творчу конференцію студентів й аспірантів "Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців", що відбулася 25–27 березня 2010 р. Секцією театрального мистецтва, в засіданнях якої брали участь молоді театрознавці з Харкова, Києва, Львова, Москви, Ярославля, Санкт-Петербурга, керував завідувач кафедри майстерності актора та режисури театру анімації Євген Русабров. Зустріч завершилася обговоренням за круглим столом проблем сучасного театрального мистецтва, зокрема непростого становища лялькового мистецтва та діяльності театрів ляльок.

2010

71. **Гарбузюк М.** Дивень-2010 : фестиваль і ювілей / Майя Гарбузюк // Просценіум. – 2010. – № 2/3 (27/28). – С. 88–98 : іл.

Огляд III фестивалю театрів ляльок "Дивень – 2010", організованого Хмельницьким академічним обласним театром ляльок, що відзначив свій ювілейний сороковий сезон. Проаналізовано фестивальні покази провідних українських академічних театрів ляльок, а також програмні проєкти закордонних театральних колективів.

72. **Генда О.** Львів – Вроцлав. Студентські контакти тривають / Ольга Генда // Просценіум. – 2010. – № 2/3 (27/28). – С. 214–215 : іл.

Про творчу співпрацю Львівського національного університету імені Івана Франка та Вроцлавського університету. Коротко подано огляд програми перебування львівських студентів у Вроцлаві, яка, з-поміж іншого, передбачала зустріч із театром ляльок Ad Spectators (Вроцлав), перегляд вистави "Життя святих" за твором Л. Амейко, а також ознайомлення з майстерною роботою молодої актриси Агати Кусінської, яка вправно працювала з кількома ляльками водночас.

73. **Максименко С.** "Мельпомена Таврії – 2010" – учасники і переможці / Світлана Максименко // Просценіум. – 2010. – № 2/3 (27/28). – С. 208–212 : фото.

Про XII Міжнародний театральний фестиваль-конкурс, що з 1998 р. щорічно відбувається в Херсоні. Охарактеризовано програму форуму, низку культурницьких заходів, роботи учасників, нагороди, серед яких "Краща вистава для дітей" – вистава "Легенда про отамана Сірка" за мотивами народних легенд у Херсонському обласному театрі ляльок (режисер – Б. Чуприна).

74. **Прево М.** Українські лялькарі у Санкт-Петербурзі / Марія Прево // Просценіум. – 2010. – № 2/3 (27/28). – С. 104–110 : іл.

Огляд I Всесвітнього фестивалю лялькарських шкіл (Санкт-Петербург, 2010), його різноманітні напрямки творчої репертуарної політики. Проаналізовано роботи представників традиційних і новаторських шкіл лялькарів.

2011

75. **Варварич О.** Театральна мандрівка у дитинство… / Олена Варварич ; фото: Миколи Завгороднього, Валентина Ландара, Олександра Хитрова // Український театр. – 2011. – № 4/5. – С. 38–41 : іл.

Огляд вистав для дітей театрів Києва, серед яких – "Русалонька" Г.-Х. Андерсена (режисер – Ю. Сікало) Київського академічного театру ляльок, "Чарівна скрипка" С. Ковальова (режисер – М. Урицький) та "Веселі ведмежата" М. Поліванової (режисер – С. Єфремов) у постановці Київського муніципального театру ляльок. Акцентовано на філософському осмисленні ляльки як першої доступної дитині метафори, за допомогою якої вона пізнає та осмислює світ.

76. **Голдовський Б.** Метр української лялькової сцени / Борис Молдовський // Український театр. – 2011. – № 1–3. – С. 55 : іл. – Анонс кн.: Віктор Андрійович Афанасьєв / уклад., автор вступу, 1 розділу, додатків та коментарів Л. П. Попов ; М-во культури і туризму України, Київ. нац. ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого, Укр. центр УНІМА. – Київ : [ТОВ "УВПК "Екс Об"], 2009. – 342 с. : фото.

77. **Деркач А.** Тримати в кишені дитинство / Андрій Деркач ; фото Олександра Тасиця // Український театр. – 2011. – № 1–3. – С. 40–41 : іл.

Про діяльність режисера-лялькаря Чернігівського театру ляльок Віталія Гольцова, його творче кредо митця – під час підготовки вистави максимально зберегти первинний авторський задум і водночас надати акторам простір для імпровізації та творення сценічних образів. Окреслено внесок режисера у розвиток сучасного українського театру ляльок.

78. **Коваленко Ю.** Нова доба театру / Юлія Коваленко ; фото Наталії Денисової // Український театр. – 2011. – № 6. – С. 4–5 : іл.

Рецензія на виставу Харківського державного академічного театру ляльок імені В. А. Афанасьєва "Король Лір" (режисер – Оксана Дмитрієва), поставлену за трагедією В. Шекспіра. Акцентовано на полеміці сценічних прочитань образу шекспірівського короля в українському та європейському театрі XX ст., особливостях його втілення засобами театру ляльок. Відзначено новаторство режисерського

задуму, високу естетичність ляльок (художник – Наталія Денисова), що надають постановці особливої сценічної виразності та емоційності.

79. **Максименко С.** Фестивальні обжинки (Міжнародний фестиваль національної класики на сценах театрів ляльок "Обереги", І Всеукраїнський фестиваль "Леся Українка на сцені" / Світлана Максименко // Просценіум. – 2011. – № 2/3 (30/31). – С. 44–49 : іл.

Про фестивалі, що відбулись у Західному регіоні України восени 2011 р. на базі Івано-Франківського академічного обласного театру ляльок ім. Марійки Підгірянки та Волинського академічного обласного театру ляльок (м. Луцьк).

80. **Мелешкіна І.** Три дні в Парижі : (Репортаж з Міжнародної конференції театральних і притеатральних музеїв) / Ірина Мелешкіна // Просценіум. – 2011. – № 1 (29). – С. 73–84 : іл.

Про хід конференції, теми й зміст виголошених доповідей, підсумки роботи, плани на майбутнє провідних працівників музеїв. З-поміж інших тем у доповідях висвітлено діяльність оновленого музею театральної ляльки в Ліоні (Франція), Міжнародного музею маріонетки у Стокгольмі (Швеція), віртуального музею мистецтв Каталонії (Іспанія).

81. **Підлужна А.** Королівство рукотворних ляльок / Алла Підлужна ; фото Надії Соколенко // Український театр. – 2011. – № 6. – С. 46–49 : іл.

Про Всеукраїнську виставку "Сценографія театру ляльок", що відбулася у приміщенні "Шоколадного будинку" (Київ). Розглянуто питання історії мистецтва створення національної театральної ляльки, принципи спадкоємності традицій мистецьких шкіл.

82. **Рой У.** "Золотий Телесик – 2011": здобутки й проблеми / Уляна Рой // Просценіум. – 2011. – № 1 (29). – С. 85–89 : іл.

Про організацію та особливості проведення VIII Міжнародного фестивалю театрів ляльок "Золотий Телесик", що відбувся 24–27 травня 2011 р. у Львові. Окремо наголошується на його педагогічно-навчальному аспекті, а також необхідності вироблення критеріїв добору фестивальних вистав.

2012

83. **Бойко Т.** Турецький театр тіней "Карагьоз". До питання сучасних форм та концептуальних орієнтирів / Тетяна Бойко // Просценіум. – 2012. – № 1–3 (32–34). – С. 128–132 : фото.

Описано історію виникнення на теренах Османської імперії народного театру "Карагьоз", специфіку форм тіньового дійства у ньому, сатиричне тло і національний колорит як характерні особливості функціонування театру. Викладено концептуальні положення щодо шляхів розвитку тіньового театру лялькарів-карагьозджу у XXI ст., необхідність адаптації естетики театру до реалій сучасності. Наголошено на важливій ролі тіньового театру в культурному житті Туреччини.

84. **Грушецький Я.** Український вертеп та російська "Комедія про Петрушку" в інтерпретаціях режисерів театру ляльок України останньої чверті XX століття / Ярослав Грушецький // Наук. вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. – 2012. – Вип. 11. – С. 89–102.

Висвітлено історіографію досліджень народного театру ляльок України останньої чверті XX століття, зокрема театру Петрушки та українського вертепу. Описано тенденції діяльності молодих режисерів, спрямованої на відродження традицій вертепного дійства, переосмислення філософії театру ляльок і формування нової естетики українського лялькового мистецтва.

85. **Грушецький Я.** Фольклор у виставах театрів ляльок України останньої чверти XX ст. / Ярослав Грушецький // Просценіум. – 2012. – № 1–3 (32–34). – С. 111–116 : фото.

Розглянуто використання фольклорних традицій у драматичному репертуарі театрів ляльок, а також способи їх художнього втілення в режисерських концепціях. Зокрема, проаналізовано постановки Хмельницького обласного театру ляльок: "Волошкові рушнички" (режисер – Леонід Попов, 1983) та "Івасик Телесик" (режисер – Сергій Брижань, 1995); концертний номер "Троїсті музики" (автори – Володимир Долгополов і Андрій Курій, 1983) Черкаського театру ляльок; виставу "Золотий човник" (режисер – Ярослав Грушецький, 2000) Івано-Франківського театру ляльок. Окрему увагу приділено започаткованому у 2001 р. Міжнародному фестивалю класики та фольклору "Обереги", що проводиться на сцені Івано-Франківського театру ляльок.

Продовж. див. у № 98 за 2013 р.

86. **Грушецький Я.** Хто не був у Китаї, той не був ніде... : (Українські лялькарі у Ченгду) / Ярослав Грушецький // Просценіум. – 2012. – № 1–3 (32–34). – С. 142–147 : фото.

Про участь Черкаського академічного театру ляльок у XXI Конгресі УНІМА та Всесвітньому фестивалі театрів ляльок, що відбулись в Ченгду (Китай) 27 травня – 3 червня 2012 р. Розглянуто розмаїття театральних лялькових колективів – учасників фестивалю, самобутню манеру їхньої сценічної анімації, застосування відеотехнологій. Описано постановку українських лялькарів "Пригоди маленьких пішоходів" С. Хаустової – учасниці фестивалю.

87. **Данилів Я.** Випадкових зустрічей не буває / [з режисером, засл. артистом України О. Куциком і сценографом Я. Данилівим] розмовляла Майя Гарбузюк // Просценіум. – 2012. – № 1–3 (32–34). – С. 100–110 : іл., портр.

Розмова з учасниками успішного творчого тандему: режисером та сценографом. Зокрема, наголошено на успіху вистави "Недотепа із Вертепа" Д. Кешелі у їхній постановці та високі нагороди (Гран Прі за найкращу виставу та Диплом за найкращу анімацію), здобуті Закарпатським академічним театром ляльок "Бавка" на фестивалі "16th World Festival of Puppet art", що відбувся в травні 2012 р. у Празі.

88. **Єрмакова Н.** Лесь Курбас і національна класична спадщина / Наталія Єрмакова // Просценіум. – 2012. – № 1–3 (32–34). – С. 11–25 : фото.

Про режисерську позицію Л. Курбаса щодо введення до репертуару "Молодого театру" постановки "Різдвяний вертеп". Подано дискусії дослідників щодо технологічного аспекту побудови твору, проблем його стилізації, характеристики персонажів. Йдеться також про новаторські інсценізації поезій Т. Г. Шевченка, висвітлено питання мистецької стратегії режисера у відтворенні пластики ляльки як засобу "перевтілення" персонажів.

89. **Ілюк М.** "Дивень – 2012": театральний огляд / Майя Ілюк // Просценіум. – 2012. – № 1–3 (32–34). – С. 74–81 : іл., фото.

Про четвертий Міжнародний фестиваль театрів ляльок (організатор – Хмельницький академічний обласний театр ляльок за сприяння Національного центру UNIMA, 21–25 травня 2012 р.), в програмі якого – шістнадцять вистав театральних колективів з Білорусі, Ізраїлю, Литви, Молдови, росії, України.

90. **Коваленко Ю.** Казки дотепної бабусі / Юлія Коваленко ; фото Наталії Денисової // Український театр. – 2012. – № 1. – С. 16–17 : іл.

Рецензія на виставу Харківського державного академічного театру ляльок імені В. А. Афанасьєва "Про принців та принцес" (режисер – Оксана Дмитрієва) за казками нідерландської письменниці Анні Шмідт. Розкрито сюжет постановки, охарактеризовано сценографію та костюми лялькових персонажів (художник – Наталія Денисова), відзначено своєрідність акторського виконання та високу музичну культуру артистів-лялькарів. Згадано про відзначення постановки численними нагородами.

91. **Коваленко Ю.** Революція в жанрі трагіфарсу / Юлія Коваленко // Український театр. – 2012. – № 6. – С. 4–5 : іл.

Рецензія на вистави Харківського державного академічного театру ляльок імені В. А. Афанасьєва "Їжачок із туману" (режисер – Оксана Дмитрієва) за поетичною казкою С. Козлова та "Чевенгур" (режисер – Оксана Дмитрієва) за романом А. Платонова. Проаналізовано трансформацію символічного ряду вистав, особливості сценічного прочитання творів, наділених значним образним і філософським потенціалом. Розкрито принцип знакової диспропорції через осмислення проблеми "маленької" людини, дезорієнтованої у соціумі, та згубного впливу на неї будь-яких ідеологій.

92. **Ковальчук Л.** Карнавал у виставковій залі / Людмила Ковальчук ; фото: Олени Родічкіної, Олени Петренко, Юрія Шкоди // Український театр. – 2012. – № 3. – С. 46–49 : фото.

Про виставку театральних костюмів сценографа, головного художника Національного театру ім. І. Франка А. Александровича-Дочевського "Сценічні образи в ескізах театральних костюмів, або Гра для моєї бабусі" (Музей Лесі Українки, Київ). Розглянуто особливості творчої лабораторії митця, його звернення до сецесійної стилістики та графічної інтерпретації художніх сценічних образів. Особливу увагу приділено виставці театральних костюмів та ляльок, що відображає творчий доробок театрального художника Наталії Рудюк у Музеї театрального, музичного та кіномистецтва України. Акцентовано на різноплановості її творчого доробку, філософському наповненні лялькових образів, увазі до деталей і своєрідності естетичного почерку.

93. **Прево М.** Дивний дивосвіт дивня! / Марія Прево ; фото з архіву фестивалю // Український театр. – 2012. – № 5. – С. 50–51 : іл.

Про IV Міжнародний фестиваль театрів ляльок "Дивень" (м. Хмельницький, 2012 р.), організований Хмельницьким театром ляльок та Українським центром Міжнародної спілки діячів театру ляльок UNIMA. Подано огляд вистав 14-ти театральних колективів з шести країн світу та проведених майстер-класів. Проаналізовано постановки "Соловей" (режисер – В. Мазурас) за казкою-притчею Г.-Х. Андерсена Театру ляльок на колесах (Паневежис, Литва), "Українська ніч" (режисер – О. Дмитрієва) за мотивами повісті М. Гоголя Хмельницького театру ляльок та ін. Наголошено на поєднанні традиційних і сучасних художніх методів, різноманітності видів ляльок та використанні мультимедійних засобів.

94. **Рубинський О.** Гідний спадкоємець / Олексій Рубинський ; фото Ірини Ластової // Український театр. – 2012. – № 4. – С. 30–31 : фото.

Про професійну та педагогічну діяльність режисера, актора, педагога, президента Українського центру Міжнародної спілки діячів театру ляльок UNIMA Леоніда Попова, його внесок у розвиток українського лялькового мистецтва. Наголошено на спадкоємності творчих і педагогічних напрацювань його вчителя й наставника В. А. Афанасьєва. Охарактеризовано досвід педагогічної діяльності Л. Попова в Києві та Харкові. Розкрито погляди митця на специфіку ляльки, принципи її сценічного існування та новаторські режисерські методи.

95. **Соколенко Н.** Із лялькою довкола світу / Надія Соколенко // Український театр. – 2012. – № 5. – С. 55 : іл. – Рец. на кн.: Ляльки відкривають світ / Сергій Єфремов ; Київ. нац. ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого, Укр. центр Міжнар. Спілки діячів театру ляльок (УНІМА). – Київ : Веселка, 2010. – 166 с. : фото.

96. **Цимбал О.** У Бога несподіванок не буває / Олена Цимбал ; фото Юрія Півня // Український театр. – 2012. – № 1. – С. 22–23 : іл.

Про людські та творчі принципи головного режисера Донецького академічного обласного театру ляльок Анатолія Поляка. Подано спогади українського митця-лялькаря про своїх наставників, висвітлено його плідну творчу діяльність у різних театрах України, участь у численних фестивалях та здобуті нагороди.

2013

97. **Грушецький Я.** Український театр ляльок "різних засобів виразності" – зародження, утвердження, розвиток / Ярослав Грушецький // Наук. вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. – 2013. – Вип. 12. – С. 69–83.

Про формування в Україні в останній чверті ХХ століття театру ляльок нового типу – театру "різних засобів виразності", утвердження його нової сценічної мови, розширення виражальних можливостей лялькового мистецтва.

98. **Грушецький Я.** Фольклор у виставах театрів ляльок України останньої чверти ХХ ст. / Ярослав Грушецький // Просценіум. – 2013. – № 1–3 (35–37). – С. 94–98 : іл.

Поч. див. у № 85 за 2012 р.

99. **Коваленко Ю.** Екзистенційний герой нашого часу: (Пам'яті Євгенія Русаброва) / Юлія Коваленко // Просценіум. – 2013. – № 1–3 (35–37). – С. 182–188 : фото.

Спогади авторки публікації про свого Вчителя і Наставника. Описано факти з біографії вченого-театрознавця, його хист театрального критика, науково-педагогічний потенціал, енциклопедичні знання й організаторські здібності. Акцентовано на внеску Є. Русаброва у започаткування численних фестивалів театрів ляльок та інших форм сценічної анімації ("ANIMA"), низки мистецьких заходів.

100. **Коваленко Ю.** "Просто… я Вас люблю" / Юлія Коваленко // Український театр. – 2013. – № 1. – С. 14–15 : фото.

Пам'яті театрального критика, педагога, дослідника теорії театру ляльок Євгена Теодоровича Русаброва.

101. **Колосович Л.** Подорож до Вроцлава: (Щоденник викладача) / Людмила Колосович // Просценіум. – 2013. – № 1–3 (35–37). – С. 208–210 : іл.

Про виробничу практику студентів-акторів IV курсу факультету культури і мистецтв ЛНУ імені Івана Франка у Вроцлавському університеті (Польща), відвідини низки заходів, зокрема: лекцій провідних театрознавців, ознайомлення з особливостями підготовки акторів-лялькарів у Вищій театральній школі Кракова (філія знаходиться у Вроцлаві), перегляд вистав, експозицій Національного музею.

102. Лауреати "Київської пекторалі – 2013" // Український театр. – 2013. – № 2. – С. 47.

Подано перелік вистав – лауреатів премії (Київ, 2013). У номінації "Краща дитяча вистава" відзначено постановку "Дюймовочка" (режисер – М. Урицький) за казкою Г.-Х. Андерсена Київського муніципального театру ляльок.

103. **Павленко Г.** "Український вертеп" : [До 90-річчя Музею театрального, музичного та кіномистецтва України] / Галина Павленко // Просценіум. – 2013. – № 1–3 (35–37). – С. 38–43 : іл.

Окреслено історичну ретроспективу діяльності музею, його надбання, зберігання самобутніх мистецьких експонатів, пов'язаних з ляльковим вертепним театром в Україні. Особливо наголошено на вагомому внеску у відновлення давньої вертепної традиції у 1970-х рр. головного художника Харківського театру ляльок Олексія Щеглова. Охарактеризовано дві постановки "Українського вертепу", зроблені в різні роки у Харківському державному академічному театрі ляльок ім. В. А. Афанасьєва (1974–1975) та Київському муніципальному академічному театрі ляльок 38 (1992). Акцентовано на активному процесі відродження вертепу в театральному мистецтві доби Незалежності.

104. Переможці всеукраїнських та міжнародних премій НСТД України 2013 // Український театр. – 2013. – № 6. – С. 56.

Про нагородження директора Луганського театру ляльок Сергія Вікторовича Тернового премією імені Віктора Афанасьєва в галузі лялькового театру.

105. **Прево М.** Ляльки над Німаном. Перший політ – успішний : (І Міжнародний фестиваль театрів ляльок "Ляльки над Німаном". Гродно, Білорусь) / Марія Прево // Просценіум. – 2013. – № 1–3 (35–37). – С. 73–78 : фото.

Про мистецький форум лялькарів, що відбувся 10–13 травня 2012 р. в Гродно за участю 12-ти театрів з п'яти країн: Білорусі, Литви, Польщі, росії та України. Охарактеризовано постановки сучасних театрів анімації, зокрема їхнє жанрово-стилістичне розмаїття, художні засоби виразності, візуальні форми показу.

106. **Прево М.** Природний дар художника Наталі Денисової / Марія Прево // Просценіум. – 2013. – № 1–3 (35–37). – С. 44–52 : іл.

Про унікальну обдарованість і самобутній талант Наталі Денисової – головного художника Харківського державного академічного театру ляльок імені В. А. Афанасьєва. Описано творчу співпрацю провідного сценографа з визначними режисерами Євгеном Гімельфарбом, Валерієм Вольховським та

Оксаною Дмитрієвою, педагогічну діяльність у Харківському національному університеті мистецтв ім. І. П. Котляревського.

107. **Сікало Ю.** Все життя – з ляльками : [інтерв'ю] / з головним режисером Київського академічного театру ляльок Юрієм Сікалом розмовляв Ілля Поволоцький // Український театр. – 2013. – № 4. – С. 20–21 : фото.

Висвітлено окремі факти біографії режисера Ю. Сікала, його професійне становлення, навчання та вплив творчих наставників. Розглянуто специфіку режисерської роботи в театрі ляльок. Окреслено репертуарну політику театру, принципи формування глядацької аудиторії та естетичні засади репертуару.

108. **Склярова В.** Театр анімації: коли речі починають говорити / Вероніка Склярова ; фото Олексія Яловеги // Український театр. – 2013. – № 1. – С. 12–13 : фото, іл.

Рецензія на виставу "Живі речі" (режисер – Євген Демещенко) за творами М. Гоголя, поставлену Харківським державним академічним театром ляльок імені В. А. Афанасьєва у приміщенні Харківського культурного центру "Yermilov centre". Розглянуто режисерську концепцію постановки, образно-пластичну виразність ляльок та особливості втілення гоголівських мотивів. Акцентовано на синтезі мистецтв, поєднанні засобів сучасного візуального мистецтва й театральної виразності.

109. **Соколенко Н.** Від дитинства до Києва / Надія Соколенко // Український театр. – 2013. – № 3. – С. 54 : іл. – Анонс кн.: Задорожня В. Леонід Петрович Попов: дорогами життя… / Віра Задорожня. – Київ : Логос, 2013. – 236 с. : фото.

2014

110. **Гарбузюк М.** "Січеславна–2014" – блокпост українського театру / Майя Гарбузюк // Просценіум. – 2014. – № 1–3 (38–40). – С. 85–93 : фото.

Про XXII конкурс на Вищу театральну премію Придніпров'я – "Січеславна", що відбувся 10–20 травня 2014 р. (Кривий Ріг – Дніпродзержинськ – Дніпропетровськ – Запоріжжя). Зроблено огляд понад тридцяти вистав двадцяти театрів Міжобласного відділення Національної спілки театральних діячів України, серед яких огляд першої україномовної вистави Дніпропетровського міського театру ляльок "Лисичка-сестричка та Вовк-панібрат" В. Нестайка (режисер – Сергій Єфремов, сценограф – Віктор Нікітін).

111. **Гіндін В.** Митці Харкова про себе та час: (Діялоги про Революцію Гідности – і не тільки) : [інтерв'ю] / розмови з В'ячеславом Гіндіним, Тетяною Тумасянц, Степаном Пасічником, Оксаною Стеценко, Дмитром Терновим, Іриною Кобзар, Максимом Богаєнком вела Юлія Коваленко // Просценіум. – 2014. – № 1–3 (38–40). – С. 15–26 : іл.

Про громадянську позицію харків'ян під час Революції Гідності, вплив культурного і мовного чинників на репертуар театрів Харкова, зокрема Харківського державного академічного театру ляльок ім. В. А. Афанасьєва. Висвітлено настрої й переконання викладачів і студентів театрального факультету Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського. Окреслено перспективи осягнення зазначених подій у мистецтві.

112. **Донік О.** Сім пагорбів культури Запоріжжя / Ольга Донік // Український театр. – 2014. – № 2. – С. 46–47 : фото.

Подано огляд діяльності театрів Запоріжжя, зокрема Обласного театру ляльок. Коротко висвітлено історію створення театру, особливості його репертуару та кадровий склад.

113. **Коваленко Ю.** Казанова: сни про щастя та смерть у Венеції / Юлія Коваленко ; фото Євгена Титова // Український театр. – 2014. – № 2. – С. 20–21 : іл.

Рецензія на виставу Харківського державного академічного театру ляльок імені В. А. Афанасьєва "Казанова" (режисер – Оксана Дмитрієва), поставлену за п'єсами М. Цвєтаєвої; прем'єра відбулася 14 березня 2014 р. Проаналізовано цілісну режисерсько-сценографічну систему постановки творчого тандему Оксани Дмитрієвої та Наталії Денисової. Розглянуто дискусійне питання трансформації традиційного співвідношення лялькового та "живого" планів у їхніх виставах.

114. **Коваленко Ю.** Тотальна UNIMAЦІЯ / Юлія Коваленко // Український театр. – 2014. – № 5. – С. 48–49 : іл.

Огляд вистав IV Всеукраїнського фестивалю театрів ляльок "Прем'єри сезону" (Київ, 11–14 вересня 2014 р.), організованого Українським центром UNIMA та Київським приватним театром ляльок. Розкрито основну концепцію фестивалю, охарактеризовано вистави театрів-учасників, відзначено нові режисерські імена.

115. **Корнющенко М.** Від нуля до безконечності / Маргарита Корнющенко // Український театр. – 2014. – № 5. – С. 10–11 : іл.

Рецензія на виставу Чернігівського обласного театру ляльок імені Олександра Довженка "Ріка життя" (режисер – Олександр Ковшун) за творами та біографією О. П. Довженка. Розкрито зміст постановки, проаналізовано складну систему образів, охарактеризовано спектр використаних театральних методів, відзначено високий художній рівень вистави.

116. **Павлюк І.** Рік Тараса Шевченка у Львові: імена, події, тенденції / Інна Павлюк // Вісник Львівського університету. Серія "Мистецтвознавство". – 2014. – Вип. 15. – С. 164–170.

Висвітлено культурно-мистецькі події Львова 2014 року, приурочені до 200-річчя від дня народження Тараса Шевченка, та участь у них студентів й викладачів факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка. Зокрема, розглянуто їхню участь у виставі "search: www: МатиНАЙмичка.com.ua" за творами Тараса Шевченка та Івана Тогобочного (постановник – Григорій Шумейко), виставі за мотивами повісті "Близнюки" Тараса Шевченка (постановник – Олег Стефанов), а також у виставі "Шевченко???" (постановники – Олена Баша та Валерій Коломієць), поставленій на сцені Львівського обласного театру ляльок.

117. **Рой У.** Фестиваль "Прем'єри сезону–2014": огляд досягнень лялькарів / Уляна Рой // Просценіум. – 2014. – № 1–3 (38–40). – С. 94–99 : іл.

Про організацію й проведення IV Всеукраїнського фестивалю театрів ляльок, що відбувся 11–14 вересня 2014 р. в Києві та Бучі з нагоди 200-річчя від дня народження Т. Г. Шевченка. Йдеться про участь у фестивалі одинадцяти театрів з різних міст України, його підсумки.

118. **Соколенко Н.** Різдвяна драма і театр ляльок / Надія Соколенко // Український театр. – 2014. – № 6. – С. 56 : іл. – Рец. на кн.: Різдвяна містерія = Christmas mystery : матеріали наук. симпозіуму "Традиції різдвяної драми в театрі ляльок" / під заг. ред. Н. Корнієнко, Дж. МакКорміка. – Луцьк : Волин. обл. друк., 2013. – 446 с.

2015

119. **Коваленко Ю.** Арлекін і П'єро Харківського театру ляльок / Юлія Коваленко : фото: Наталії Денисової, Дарії Мангубі, Євгена Титова, Володимира Шапошникова // Український театр. – 2015. – № 1–2–3. – С. 24–27 : фото.

Про сценічне амплуа акторів Харківського театру ляльок Вячеслава Гіндіна (Арлекін) та Ігоря Мірошниченка (П'єро). Охарактеризовано численні ролі акторів.

120. **Коваленко Ю.** Трістан одеської сцени / Юлія Коваленко // Просценіум. – 2015. – № 1–3 (41–43). – С. 67–75 : іл.

Подано біографію актора Одеського обласного театру ляльок Станіслава Михайленка, описано його шлях у професію, проведено аналіз виконаних ролей.

2016

121. **Іванова Д.** Сергій Єфремов (14.07.1938–09.09.2016)"/ Жанна Кравчук // Український театр. – 2016. – № 5–6. – С. 42–47 : іл., фото, портр.

Розкрито багатогранність таланту та творчий доробок Сергія Єфремова – актора, режисера, драматурга, перекладача, дослідника, педагога, громадського діяча, організатора театральної справи, засновника Київського муніципального академічного театру ляльок. Висвітлено спогади Дар'ї Іванової, Сергія Брижаня, Леоніда Попова, Михайла Урицького та Бориса Голдовського про життєвий і творчий шлях митця.

122. **Клековкін О.** Іван Франко: парадигма театрознавства / Олександр Клековкін // Просценіум. – 2016. – № 1–3 (44–46). – С. 5–14 : іл.

Досліджено техніку історіописання Івана Франка в царині сценічного мистецтва. Розглянуто театральні зацікавлення письменника, зокрема: становлення українського театру, його еволюція, видозміни, впливи, запозичення тощо. Обґрунтовано також походження театру ляльок, проблему його ґенези. Окреслено базові операції театрознавчого сценарію Івана Франка.

123. **Кравчук О.** Будь-яка територія – це насамперед людина / з актором, режисером та театральним педагогом Олексієм Кравчуком розмовляла Майя Гарбузюк ; опрацювання авдіозапису – Ірина Ліпська // Просценіум. – 2016. – № 1–3 (44–46). – С. 42–47 : іл.

Про акторський і режисерський доробок директора Львівського муніципального театру естрадних мініатюр "І люди, і ляльки", ініціатора однойменного Міжнародного фестивалю театрів ляльок Олексія Кравчука. Йдеться про перспективи розвитку театру. Акцентовано на важливості діалогу між мистецькими інституціями та державою задля співпраці й порозуміння. Окрему увагу приділено досвіду митця в період його перебування на Сході України.

124. **Кузнєцова Ж.** Кравчук О.: "Треба шукати точки з'єднання!"/ Жанна Кравчук // Український театр. – 2016. – № 5–6. – С. 24–27 : іл.

Окреслено життєвий і творчий шлях актора, режисера, художнього керівника Львівського театру "І люди, і ляльки" Олексія Кравчука. Розглянуто його численні режисерські проєкти, участь у театральних фестивалях в Україні та за кордоном. Розкрито погляди митця на мистецтво як важливий чинник утвердження миру, порозуміння та людяності.

125. Лауреати премій Національної спілки театральних діячів України у 2016 році // Український театр. – 2016. – № 5–6. – С. 6–7 : іл.

Про присудження головному художнику Харківського державного академічного театру ляльок імені В. А. Афанасьєва Наталії Денисовій Премії імені Віктора Афанасьєва за вагомий внесок у розвиток театрального лялькового мистецтва, визначні режисерські досягнення та ефективну організацію роботи театру.

2017

126. **Брижань С.** Королева лялькарів: (Передслово до слова Ірини Уварової) / Сергій Брижань // Просценіум. – 2017. – № 1–3 (47–49). – С. 64.

Про масштаб творчого обдарування художника, сценографа, театрознавця Ірини Уварової, різноаспектність її мистецької діяльності, головне місце у якій належить філософії ляльки.

127. **Брижань С.** Підсумки Всеукраїнського огляду-конкурсу театрів ляльок України / Сергій Брижань // Просценіум. – 2017. – № 1–3 (47–49). – С. 154–156 : фото.

Про номінантів та переможців Всеукраїнського огляду-конкурсу театрів ляльок "Прем'єри сезону 2015/2016", який проводило ВГО "UNIMA-Україна" 21 березня 2017 р. в Хмельницькому. Розглянуто 34 прем'єрні вистави 20-ти театрів України сезону 2015–2016 рр., серед яких визначено переможців огляду-конкурсу у номінаціях: "Найкраща жіноча роль", "Найкраща чоловіча роль", "Найкраще музичне оформлення вистави", "Найкраща сценографія та ляльки", "Найкраща режисура", "Найкращий дебют", "Найкраща вистава для дітей дошкільного віку", "Найкраща вистава для дітей шкільного віку", "Найкраща вистава для молоді та дорослих". Відзначено діяльність Ігоря Федірка (Київський муніципальний академічний театр ляльок) "Оскаром" від Карабаса-Барабаса за мистецьке володіння лялькою.

128. **Гайшенець А.** Театр анімаційного мистецтва "ТАМ": "будь-який об'єкт може стати персонажем чи образом" / Анастасія Гайшенець // Український театр. – 2017. – № 4. – С. 60–64 : іл.

Досліджено засади створення театру анімації, його мистецькі пошуки та участь у фестивалях, а також використання різноманітних засобів художньої виразності – не лише ляльок як об'єктів анімації, а й речовин, матеріалів, фактур та інших предметних форм. Акцентовано на принципі, за яким будь-який об'єкт може набувати сценічного статусу персонажа або художнього образу.

129. **Грушецький Я.** Великим шовковим шляхом (ІІ Міжнародний тиждень лялькарського мистецтва в китайському Наньчуні) / Ярослав Грушецький // Просценіум. – 2017. – № 1–3 (47–49). – С. 106–108 : фото.

Про масштабний міжконтинентальний фестиваль театрів ляльок і театрів тіней, що відбувся 1–6 червня 2017 р. в китайському Наньчуні (провінція Сичуань). Серед учасників цього мультикультурного заходу театральних колективів з різних країн – два українських театри: Київський академічний театр ляльок і Черкаський академічний театр ляльок, нагороджений у номінації "Візуальна образність". Підкреслено розмаїття сучасних театральних пошуків світового лялькарства, репрезентованих вченими-мистецтвознавцями на науково-практичній конференції, а також відмінність сценічної мови східного театру від її європейських форм, що було предметом широкого обговорення.

130. **Грушецький Я.** Нотатки клоуна Пеннівайза (З IV Всеукраїнського фестивалю "Лялькова Веселка" у Запоріжжі) / Ярослав Грушецький // Просценіум. – 2017. – № 1–3 (47–49). – С. 149–153 : фото.

Відображено розмаїття театральних лялькових колективів, які взяли участь у IV Всеукраїнському фестивалі театрів ляльок "Лялькова Веселка", що відбувся 3–7 жовтня 2016 р. у Запоріжжі (директор фестивалю – А. Колб). Подано детальний аналіз вистав, серед яких журі віддало перевагу прем'єрним експериментальним роботам. Зокрема відзначено спектаклі двох українських режисерів: "Коза-Дереза" Олександра Куцика (Львів) і "Пан Коцький" Сергія Брижаня (Рівне) та його ж "Кіт у чоботях" (Херсон). Звернено увагу на цікаві, хоч подекуди й дискусійні, вистави: "Язиката Хвеська" (Житомир, режисер – А. Солоняк), "Принцеса-стрибунка" (Вінниця, режисер – А. Солоняк), "Маленький принц" (Запоріжжя, режисер – О. Лубенець) та ін. Названо переможців у різних номінаціях. Розглянуто участь у фестивальній програмі приватних театрів ляльок, серед яких виокремлено дві вистави: "Про велику мрію" київського приватного театру "ПараШут" (режисер – Я. Завгородній) – лауреата у номінаціях "За найкращу жіночу роль другого плану" і "За найкращу виставу", а також виставу черкасців "Чарівна скрипочка" (режисер – Я. Грушецький), відзначену дипломами "За виконавську майстерність" і "За найкращу сценографію".

131. **Корнющенко М.** Комедія ілюзій / Маргарита Корнющенко : фото Маргарити Корнющенко-старшої // Український театр. – 2017. – № 2–3. – С. 34–37.

Про прем'єрний показ на сцені Харківського державного академічного театру ляльок імені В. А. Афанасьєва вистави "Уявний хворий" (режисер – Оксана Дмітрієва, художник – Наталя Денисова) за п'єсою Жана-Батиста Мольєра. Розкрито широкий діапазон виражальних засобів – від власне театру ляльок і театру анімації до театру художника. Охарактеризовано злагоджену гру акторського ансамблю, віртуозні комбінації різних типів сценічного існування, дієве застосування предметного середовища, зокрема не лише ляльок, а й елементів декорацій і костюмів.

132. **Павленко Г.** Київський фестиваль театру ляльок "PUPPET.UP!": традиції і авангард / Галина Павленко // Український театр. – 2017. – № 5–6. – С. 68–71 : іл.

Про відкриття Першого київського фестивалю театрів ляльок "PUPPET.UP!", участь у ньому митців із країн Європи, Латинської Америки, Азії, а також театральних колективів із Києва, Харкова, Хмельницького та інших міст України. Охарактеризовано вистави учасників фестивалю, зокрема репертуар театральних колективів, тематичний діапазон постановок, використання ляльок різних систем, а також філософське осмислення та сценічне втілення художніх форм.

133. **Рой У.** На початку згадати Забутих: (Перша виставка Галереї сценографії у Львові) / Уляна Рой // Просценіум. – 2017. – № 1–3 (47–49). – С. 157–158 : іл.

Описано експозицію театральних ляльок, яку зорганізував актор Львівського академічного театру імені Леся Курбаса Олег Онещак у співпраці з режисером Львівського театру естрадних мініатюр "І люди, і ляльки" Олексієм Кравчуком, художницею Ельвірою Босович і київським художником Богданом Поліщуком. Зазначено, що виставка під назвою "Забуті" як подяка і вшанина пам'яті засновнику театру "І люди, і ляльки", режисеру Олегу Новохацькому і художниці Олені Городецькій, які відійшли у вічність, але залишили у спадок ляльки, макети, постановки, стала можливою завдяки роботі реставраторів, які відновили більшість ляльок, що були пошкоджені від пожежі в 2006 р. Проаналізовано роботу виставки, що тривала у Львові з 8 січня до 1 лютого 2017 р., її майбутні перспективи.

134. **Турутя-Прасолова О.** "Де межа можливостей?": (Лекторій "Галереї сценографії") / Ольга Турутя-Прасолова ; розшифрування тексту Дениса Гугніна // Просценіум. – 2017. – № 1–3 (47–49). – С. 159–163 : іл.

Висвітлено відомості про життєвий шлях, навчання і наставників, шлях у професію та театральні здобутки режисера, театрального художника, майстра ляльок театральної та кіно-ляльки Ольги Туруті-Прасолової. Розкрито основні принципи її роботи як режисерки-художниці.

135. **Уварова І.** Розвіяні вітром нотатки : [До 100-річчя від дня народження Данила Лідера] / Ірина Уварова ; перекл. з рос. Денис Гугнін // Просценіум. – 2017. – № 1–3 (47–49). – С. 64–75 : іл.

Подано спогади про видатного сценографа і педагога, народного художника України Д. Лідера, який створив свою школу сценографії ляльмової вистави, безмежно розширивши можливості театру ляльок, здатного передати як трагедію шекспірівських героїв, так і веселий настрій ярмаркового балагану, традиції українського фольклору, зокрема ляльмового вертепу. Привертає увагу згадка про один із своєрідних творчих задумів – "Лідер – Шекспір – лялька". Творчі плани й задуми Майстра частково втілені за його життя, а інші стали програмними для його учнів.

136. **Щукіна Ю.** Гармонія дисонансів / Юлія Щукіна : фото: Андрія Білоножка, Вікторії Коваленко // Український театр. – 2017. – № 2-3. – С. 30–31.

Про сценічне прочитання Чернігівським театром ляльок імені Олександра Довженка п'єси Гайнера Мюллера "Гамлет-машина" (режисер – Віталій Гольцов). Розкрито конфліктний вимір експериментальної постановки крізь систему дисонансів: ментального; між наявним сценічним простором і заявленим прагненням до змін; між виконавською традицією та сучасними вимогами до ансамблевої гри; між поняттям "театру ляльок" і його сценічним втіленням без використання ляльки.

2018

137. **Добсон М**. "Нестерпно, коли з Шекспіра роблять музей" (Зустріч із професором Майклом Добсоном, директором Шекспірівського інституту у Стретфорді-на-Ейвоні) / з театральним діячем із Британії Майклом Добсоном розмовляла Майя Гарбузюк ; перекл. Софія Гарбузюк // Просценіум. – 2018. – № 1–2 (50–51). – С. 56–60 : фото.

Описано перебування в Україні англійського професора М. Добсона, акцентовано на його наукових студіях, пов'язаних з національними версіями прочитання Шекспіра. Названо найкращих виконавців ролі Гамлета, а також найкраще прочитання п'єси "Гамлет" у виконанні акторів львівського театру "І люди, і ляльки". Описано враження М. Добсона від вистав у львівських театрах.

138. **Максименко С.** "СвітОгляд"–18 (Всеукраїнський фестиваль театрального мистецтва у Сіверодонецьку) / Світлана Максименко // Просценіум. – 2018. – № 3 (52). – С. 56–57 : фото, іл.

Огляд театрального фестивалю "СвітОгляд"–18, що відбувся 23–30 вересня 2018 р. у Сіверодонецьку за підтримки Українського культурного фонду. Заявлено про участь у заході дванадцяти театральних колективів з восьми областей України, серед яких і колективи театрів ляльок: Івано-Франківський академічний обласний театр ляльок імені Марійки Підгірянки, Львівський академічний театр естрадних мініатюр "І люди, і ляльки".

139. **Мельник І.** Робота над "моноактом" у системі підготовки актора театру ляльок / Ірина Мельник // Наук. вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. – 2018. – Вип. 23. – С. 56–61.

Про методологічні засади викладання фахових дисциплін акторам-лялькарям та особливості роботи над "моноактом" як складовою професійної підготовки актора театру ляльок.

140. **Неупокоєв Р.** Онтологія мистецтва ігрової ляльки як культурне втілення специфічних засобів виразності / Руслан Неупокоєв // Наук. вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. – 2018. – Вип. 23. – С. 27–34.

Висвітлено онтологічні особливості ігрової ляльки, специфічні та неспецифічні засоби її художньої виразності.

141. **Рахно Ю.** П'ятий міжнародний фестиваль українського театру "Схід-Захід" у Кракові / Юлія Рахно // Просценіум. – 2018. – № 1–2 (50–51). – С. 72–74 : фото.

Про фестиваль "Схід-Захід", заснований у Кракові ентузіастами – вихідцями з України Надією Мороз-Ольшанською та Марією Макаренко. Висвітлено концепцію і задум заходу, що передбачав знайомство польського глядача з українськими театрами, зокрема з театральним колективом Львівського

академічного театру ляльок, що презентував виставу "Золоторогий олень" за Д. Павличком (режисер – Сергій Брижань). Описано також особливості фестів, проведених за попередні роки, перелічено окремі вистави.

142. **Янівська В.** "Січеславна-2018" нагороджує переможців / Вікторія Янівська // Просценіум. – 2018. – № 1–2 (50–51). – С. 99– 104 : фото.

Про XXVI фестиваль-конкурс на здобуття Вищої театральної нагороди Придніпров'я "Січеславна–2018" (15–27 березня 2018 р.), його умови, склад журі. Йдеться про 24 сценічні роботи, запропоновані 16-ма театрами, серед яких згадано Дніпровський міський театр ляльок.

2019

143. **Кравчук О.** Живий контакт людей і ляльок (V Міжнародний фестиваль театрів ляльок "І люди, і ляльки – 2019") / з організатором і художнім керівником фестивалю Олексієм Кравчуком розмовляла Інга Долганова ; фото Романа Гериновича // Просценіум. – 2019. – № 1–2 (53–54). – С. 40–45 : фото.

Проаналізовано унікальний формат фестивалю театрів ляльок (Львів, 21–23 червня 2019 р.), що передбачав також участь драматичних театрів для високої планки вимірних критеріїв і оцінок професійности лялькового театру. Названо яскраві вистави минулих років, згадано склад учасників театрального форуму. Наголошено на найважливішій місії фестивалю, заснованого Львівським театром естрадних мініатюр "І люди, і ляльки" (художній керівник – Олексій Кравчук) як майданчик для творчості та живого спілкування митців.

144. **Максименко С.** "Марія – XV": як у краплі води (Огляд фестивалю) / Світлана Максименко // Просценіум. – 2019. – № 1–2 (53–54). – С. 25–29 : іл.

Про XV Міжнародний фестиваль жіночих моновистав "Марія", що відбувся 4–9 жовтня 2018 р. Розглянуто програму театрального свята, під час якого показано 18 вистав, що тематично відтворили виразно сконцентровану панораму сценічних реалій сьогочасного життя, продемонстрували неабиякі успіхи й значні можливості театру. Згадано також про участь у заході Хмельницького обласного театру ляльок з моноспектаклем "Стара вітряниця" (режисер – Сергій Брижань, виконавиця – Наталія Брижань) за казкою Г. Х. Андерсена.

145. **Рой У.** "Театр повинен бути інструментом, що розвиває дитячу уяву" ("Пошук. Натхнення. Рефлексія" – III Конференція "Театр Яна Дормана". Варшава, 13–15 грудня 2019 р.) / Уляна Рой // Просценіум. – 2019. – № 3 (55). – С. 62–65 : фото.

Про життєвий і творчий шлях польського драматурга, сценографа, режисера Яна Дормана. Наголошено на необхідності розширення можливостей театру ляльок у вихованні і всебічному розвитку дітей, використання дидактичних та ігрових технологій на уроках для заохочення дітей до мистецтва театру ляльок. Описано творчі експерименти театрального педагога в шкільних і дошкільних закладах, його реформаторські підходи до показу в них вистав, особливості сприйняття певною віковою категорією глядачів. Розглянуто важливість архівних матеріалів режисера, які стали невичерпним джерелом інформації для дослідників.

2020

146. **Долганова І.** Паралельні світи художника Нікітіна / Інга Долганова // Просценіум. – 2020. – № 1–3 (56–58). – С. 57–64 : фото, рис.

З'ясовано творче кредо визначного майстра сценографії лялькового театру, творця ляльок-артистів Віктора Нікітіна. Розглянуто факти біографії митця, його професійну діяльність в українському театрі ляльок, наголошено на скоординованій співпраці з режисерами: Валерієм Бугайовим, Леонідом Поповим, Романом Гребенюком та іншими. Згадано про географію успішних сценічних показів у доробку сценографа, як в Україні, так і в Болгарії та Німеччині, про відзнаки за участь у престижних міжнародних фестивалях. Описано значні досягнення Віктора Нікітіна у створенні особливого простору лялькової вистави, амплітуду його творчого обдарування у виготовленні ляльок, що їх завжди робив власноруч і які вражали своєю неповторністю, особистою пластикою, а інженерно-конструкторське управління лялькою давало акторам нові можливості для розкриття образу.

147. **Сільченко Т.** Проблема поєднання пластики ляльки і слова в процесі навчання / Тетяна Сільченко // Наук. вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. – 2020. – Вип. 26. – С. 180–184.

Розглянуто актуальні питання методичного тренінгу з викладання акторам-лялькарям дисциплін "Майстерність актора театру ляльок" і "Сценічна мова".

2021

148. **Крат Н.** "Лялькарями не стають – ними народжуються!" / з акторкою і драматургом Львівського академічного театру естрадних мініатюр "І люди, і ляльки" Надією Крат розмовляла Олеся Остап'юк ; фото Романа Гериновича // Просценіум. – 2021. – № 1–3 (59–61). – С. 109–115 : фото.

Про творче становлення і шлях у професію української акторки Надії Крат. Зосереджено увагу на необхідності врахування особливостей театру ляльок, успіху у якому досягають за умови глибокої поваги актора до ляльки як до повноцінного сценічного партнера, наділеного "живою" присутністю. Висловлено

прагнення респондентки Н. Крат до створення вистави без слів, де драматургію вибудовують лише за допомогою візуально-пластичних засобів. Підкреслено тезу, що лялькарство є не лише професією, а й покликанням, з яким людина народжується.

2022

149. **Дмітрієва О.** "Як я зламала власні табу..." / з головним режисером Харківського державного академічного театру ляльок ім. В. А. Афанасьєва Оксаною Дмітрієвою розмовляла Майя Гарбузюк) / Оксана Дмітрієва // Просценіум. – 2022. – № 1–3 (62–64). – С. 98–102 : іл.

Описано шокуючі події перших днів повномасштабної російсько-української війни. Розглянуто процес переорієнтації діяльності Харківського театру ляльок, зокрема створення волонтерського хабу "ЛОБ" ("Лялькова оборона") під керівництвом Михайла Озерова. Йдеться про виступи акторів у метро, бомбосховищах, перед військовими, а також їхню волонтерську діяльність, що сприяла подоланню внутрішніх творчих і психологічних бар'єрів, руйнуванню усталених табу та налагодженню безпосереднього контакту з глядачами.

150. **Ілюк М.** Гамлет і Флорізель пішли на війну. Офелія плете сітки: театральна Шекспіріяна на воєнній мапі України (2022) / Майя Ілюк // Просценіум. – 2022. – № 1–3 (62–64). – С. 37–41 : іл.

Розглянуто театральну шекспірівську мапу України періоду російсько-української війни. Розкрито шекспірівський доробок театрів ляльок України. Зокрема йдеться про сценічне прочитання "Гамлета" у Львівському академічному театрі естрадних мініатюр "І люди, і ляльки" (художній керівник-директор театру – О. Кравчук), у Харківському державному академічному театрі ляльок ім. В. А. Афанасьєва та ін.

151. **Максименко С.** "Мельпомена Таврії – нестихаючий голос Херсонщини" (XXIV Міжнародний театральний фестиваль. Львівська сторінка / Світлана Максименко // Просценіум. – 2022. – № 1–3 (62–64). – С. 120–122 : іл.

Подано огляд XXIV Міжнародного театрального фестивалю "Мельпомена Таврії" (10–19 червня 2022 р.). Коротко згадано про кращі вистави, серед яких: "Садок вишневий" за мотивами поезій Т. Шевченка (режисер – Сергій Брижань) і "Козак Ось та москаль Ась" (режисер – Олексій Кравчук), які показали Львівський обласний академічний театр ляльок та театр "І люди, і ляльки".

152. **Прево М.** Нескінченність тем і спогадів (VIII науково-практична конференція пам'яти Євгена Русаброва) / Марія Прево // Просценіум. – 2022. – № 1–3 (62–64). – С. 111–114 : іл.

Висвітлено проблематику доповідей учасників науково-практичної конференції (Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 5–6 листопада 2021 р.), присвяченої пам'яті театрознавця, педагога, публіциста Євгена Теодоровича Русаброва. Наголошено на тезі ученого про сакральне значення ляльки в ритуальних культурах. Акцентовано на історичних, теоретичних та методологічних аспектах акторського мистецтва.

153. **Урицький М.** Театральне виробництво і війна: поєднати непоєднуване / Михайло Урицький ; розшифровувала Христина Коваль // Просценіум. – 2022. – № 1–3 (62–64). – С. 24–29.

Проаналізовано діяльність театрів України в умовах російсько-української війни, зокрема театрів ляльок, охарактеризовано їхній репертуар, матеріальне становище, громадську активність і волонтерську діяльність акторів, окреслено пошук нових форм роботи та місію українських театрів ляльок у світовому культурному контексті.

2023

154. **Горак Р.** Наближення до Стефаника (Вистава "Дорога" за В. Стефаником студентів катедри театрознавства та акторської майстерности ЛНУ ім. Івана Франка) / Роман Горак // Просценіум. – 2023. – № 1–3 (65–67). – С. 170–172 : іл.

Розглянуто спроби сценічного втілення творів Василя Стефаника. Проаналізовано виставу "Дорога" за В. Стефаником, поставлену студентами кафедри театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імені Івана Франка в Музеї етнографії та художнього промислу НАН України. Акцентовано на влучному використанні ляльки як сценічного партнера виконавців і втілення образу беззахисного дитинства.

155. **Гошко-Терех Г.** Театр – це згусток енергії (Есей про сценографа Олександра Семенюка / Галина Гошко-Терех // Просценіум. – 2023. – № 1–3 (65–67). – С. 87–101 : іл.

Висвітлено творчий шлях театрального художника-декоратора Олександра Семенюка, особливості його образно-дієвого мислення у формуванні сценічного простору та співпрацю з видатними майстрами сцени. Розкрито своєрідність сценографічного рішення вистави "Нація" за твором М. Матіос в Івано-Франківському академічному обласному українському музично-драматичному театрі ім. Івана Франка (режисер – Ростислав Держипільський), зокрема використання ляльок-мотанок як символу єдності поколінь.

156. **Задорожня Д.** Моносистемність та полісистемність вистав сучасного театру ляльок України (на прикладі сценографії Віри Задорожньої) / Дар'я Задорожня // Наук. вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. – 2023. – Вип. 32. – С. 63–69.

Окреслено діапазон театральних методів і виражальних засобів сучасного мистецтва театру ляльок. Охарактеризовано практики використання полі- чи моносистемності у виставах, особливості застосування різних типів ляльок для цілісного розкриття художнього образу вистави.

157. **Сільченко Т.** Художня виразність, уява і фантазія як цільові установки розвитку пластики рук у навчальному процесі / Тетяна Сільченко // Наук. вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. – 2023. – Вип. 32. – С. 43–49.

Розкрито методологічні засади пластично-технічної підготовки рук актора-лялькаря в навчальному процесі. Описано тренінгові вправи, спрямовані на розвиток художньої виразності пластики рук актора, а також розвиток різних видів уяви та їх модифікацію відповідно до специфіки мистецтва театру ляльок.

158. **Циганик М.** Рецензія на навчально-методичний посібник Ю. П. Щукіної "Процеси оновлення художньої мови театру анімації у другій половині XX – на початку XXI століття" / Мирослава Циганик // Вісник Львівського університету. Серія "Мистецтвознавство". – 2023. – Вип. 24. – С. 191–193. – Рец. на кн.: Процеси оновлення художньої мови театру анімації в другій половині XX – на початку XXI століття : навч.-метод. посіб. / Юлія Щукіна ; Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревского. – Харків : Колегіум, 2023. – 280 с. : іл.

2024

159. **Антків Я.** Харків: (не)релокована культура (Огляд мультижанрового фестивалю в Івано-Франківську) / Яна Антків, Мирослава Машкаринець // Просценіум. – 2024. – № 3–4 (70–71). – С. 165–171 : іл.

Подано враження авторів публікації – учасників студентського театрознавчого проєкту "Театральна експлозія" – від участі в театральному фестивалі "Харків: (не)релокована культура" (Івано-Франківськ, 12–15 вересня 2024 р.). Серед мистецьких заходів проаналізовано виставу "Жираф Монс" (режисер – Оксана Дмітрієва) Харківського академічного театру ляльок ім. В. Афанасьєва. Розкрито своєрідність режисерської інтерпретації й сценічного осмислення теми війни крізь призму емоційних переживань дітей та батьків.

160. **Атаманчук І.** У кожної казки – своя лисичка / Інеса Атаманчук // Український театр. – 2024. – № 2. – С. 39–40.

Про підсумки театрального сезону 2024/2025 рр., репертуар Запорізького театру ляльок (директор і художній керівник – Анатолій Михайлович Колб) та постановку "Івасик-Телесик" (режисер – актриса Яна Козак), відзначену другим місцем на 13-му Міжнародному фестивалі "Подільська лялька" (Вінниця, 2023).

161. **Гольцов В.** "Шукаємо універсальні ходи, випускаємо бюджетні проєкти" : [інтерв'ю] / з головним режисером Чернігівського театру ляльок імені Олександра Довженка Віталієм Гольцовим розмовляла Ангеліна Велика // Український театр. – 2024. – № 2. – С. 48–51.

Про діяльність театру в умовах воєнної небезпеки, скороченого фінансування та непередбачуваного графіка роботи. Описано склад театральної трупи, актуальність репертуару театру ляльок, пошук універсальних творчих рішень, виконання бюджетних проєктів, а також плани театрального колективу на мирне майбутнє.

162. **Гриневич В.** Люди на паралелях / Віктор Гриневич // Український театр. – 2024. – № 2. – С. 84 : іл.

Висвітлено діяльність Херсонського театру ляльок після деокупації міста, "розосередження" театральної трупи та її подальшу роботу між Херсоном і Коломиєю. Йдеться також про відновлення діяльності театру після вигнання окупантів із Херсона, співпрацю з Коломийським драматичним театром імені І. Озаркевича та участь у фестивалях. Розглянуто особливості репертуарної політики театру ляльок.

163. **Іванова-Гололобова Д.** Вистава "Лебеді материнства" Дніпропетровського обласного театру ляльок за поезіями Василя Симоненка як виклик стандартизованій драматургії театру ляльок радянських часів / Дар'я Іванова-Гололобова // Вісник Львівського університету. Серія "Мистецтвознавство". – 2024. – Вип. 25. – С. 140–150.

Визначено характерні риси формування репертуарної політики театрів ляльок незалежної України та сценічного прочитання української поетичної спадщини В. Симоненка акторами Дніпропетровського обласного театру ляльок. Проаналізовано постановку "Лебеді материнства" (режисер – Валерій Бугайов) за творами поета. Розглянуто творчий шлях режисера Валерія Бугайова, синергію його плідної співпраці зі сценографом Віктором Нікітіним.

164. **Іванова-Гололобова Д.** Португальський народний лялькoвий герой дон Роберто: не подібний до подібних / Іванова-Гололобова Дар'я // Наук. вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. – 2024. – Вип. 35. – С. 115–120.

Проаналізовано особливості історичного розвитку європейського театру ляльок і традиційного народного лялькарства Португалії. Охарактеризовано специфіку сценічного образу дона Роберто – самобутнього героя португальського народного театру ляльок, зокрема особливості його зовнішньої характерності.

165. **Іванова-Гололобова Д.** Той, що вгорі сидить, versus Той, що на кнопку натискає (Історія одного забутого вертепу з Тернополя) / Дар'я Іванова-Гололобова // Просценіум. – 2024. – № 3–4 (70–71). – С. 100–106 : іл.

Висвітлено питання відновлення історії українського театру ляльок, зокрема дослідження забутого Тернопільського вертепу, його сакральної традиційної структури та новаторських для свого часу технологічних рішень. Проаналізовано виставу "Той, що вгорі сидить, або Дерев'яне диво" (режисер – Сергій Калина, художник – Володимир Якубовський) Ірини та Яна Златопольських, поставлену 1990 р. у Тернопільському театрі ляльок. Описано лялькові системи, використані в постановці, розкрито художньо-виражальні можливості театральної ляльки.

166. **Кравчук О.** У нас не одна війна… : [інтерв'ю] / з українським актором, режисером і керівником театру "І люди, і ляльки" Олексієм Кравчуком розмовляла Ніна Бічуя // Просценіум. – 2024. – № 1–2 (68–69). – С. 18–21.

Розглянуто репертуарну політику театрів ляльок в умовах російсько-української війни, їхні мистецькі відповіді на виклики часу, пошуки нових змістів, суголосних із сучасністю, та здатність вистояти перед випробуваннями. Коротко висвітлено біографію митця, його співпрацю з видатними діячами сценічного мистецтва, педагогічну діяльність і творчу взаємодію з молодим поколінням. Розкрито осмислення війни як зовнішнього протистояння та внутрішньої боротьби людини із собою, наголошено на прагненні до перемоги.

167. **Лаврентій Р.** Змія ще повернеться / Роман Лаврентій // Український театр. – 2024. – № 2. – С. 147–148 : іл.

Про музичну виставу Рівненського обласного театру ляльок "Івасик-Телесик" (режисер-постановник – Олена Ткачук), яка увійшла до лонгліста фестивалю-премії "ГРА" в номінації "За найкращу виставу для дітей". Описано органічне поєднання в одній виставі різних типів ляльок, розкрито масштаб режисерського задуму та особливості його сценічного втілення.

168. **Неупокоєв Р.** Сценічний трюк як інструмент створення глядацького враження / Руслан Неупокоєв // Наук. вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. – 2024. – Вип. 35. – С. 28–34.

На прикладі мистецтва ігрової ляльки описано онтологічні особливості сценічного трюку як феномену з метою створення враження та утримання глядацької уваги.

169. **Новосад-Лесюк Х.** Театральний Ужгород за один день (Студенти-театрознавці ЛНУ ім. І. Франка на Закарпатті) / Христина Новосад-Лесюк // Просценіум. – 2024. – № 1–2 (68–69). – С. 136–137 : іл.

Про участь студентів-театрознавців Львівського національного університету імені Івана Франка в "круглому столі", що відбувся в Академії культури і мистецтв в Ужгороді, зосередженому на питаннях міжінституційної співпраці та академічної мобільності. Описано проведення майстер-класу з ляльковедення, а також перегляд і обговорення вистави "У нашім раї на землі" за творами Тараса Шевченка у постановці Олександра Куцика (Закарпатський академічний обласний театр ляльок "Бавка"). Окреслено своєрідність режисерської інтерпретації Шевченкової творчості засобами театру ляльок.

170. **Остюк І.** Процес вивчення основ тростинної ляльки (Зі студентського щоденника) / Ірина Остюк // Просценіум. – 2024. – № 3–4 (70–71). – С. 154–156 : іл.

Подано враження автора публікації – студентки спеціальності "Сценічне мистецтво (Акторське мистецтво театру ляльок)" Львівського національного університету імені Івана Франка – від опанування спеціальних вправ, технічних можливостей і виражальних засобів тростинної ляльки. Розглянуто методику оволодіння технікою керування тростинною лялькою, особливості її конструкції та функціонування, а також послідовність технічних дій, необхідних для забезпечення виразності сценічної поведінки ляльки. Наголошено на важливості практичного застосування теоретичних знань у творчій діяльності та під час втілення мистецьких проєктів.

171. **Павленко Г.** Живий театр (Огляд фестивалю театрів ляльок "Прем'єри сезону". 2021–2023 рр.) / Галина Павленко // Просценіум. – 2024. – № 1–2 (68–69). – С. 118–124 : іл.

Висвітлено Всеукраїнський віртуальний огляд-конкурс театрів ляльок "Прем'єри сезону", організований під егідою громадської організації "Український національний центр Міжнародної спілки діячів театру ляльок «УНІМА-УКРАЇНА»". Проаналізовано постановки українських театрів ляльок, визначено вистави-переможці театральних сезонів 2021–2022 і 2022–2023 років відповідно до вікової категорій глядачів. Наголошено на вагомій ролі митців театру ляльок і важливості їхньої творчої діяльності в умовах воєнних випробувань.

172. **Рудая Д.** Візуальна складова образної системи вистави театру ляльок (на прикладі постановок Київського муніципального академічного театру ляльок на лівому березі Дніпра) / Дар'я Рудая // Наук. вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. – 2024. – Вип. 35. – С. 89–97.

Розкрито особливості стилістичної еволюції сучасного українського театру ляльок як своєрідного синтезу традиційних художніх засад та експериментальних пошуків. Розглянуто процес формування образної системи вистави, різноманіття технічних форм та засобів сценічного втілення

образів. Наголошено на візуальній складовій театральної вистави як системо-утворювальному чиннику формування художньої образності в театрах ляльок України.

173. **Титаренко Я.** Застосування засобів виразності театру ляльок і театру об'єкту у виставах за творами Ліни Костенко (Хмельницький театр ляльок "Дивень", Львівський національний університет імені Івана Франка) / Яна Титаренко // Вісник Львівського університету. Серія "Мистецтвознавство". – 2024. – Вип. 25. – С. 159–168.

Вплив російсько-української війни на репертуарну політику театрів ляльок України, зацікавленість українських режисерів творчістю сучасних авторів. Розглянуто особливості сценічного втілення поетичних текстів Ліни Костенко у виставах "Вже почалось, мабуть, майбутнє..." (режисер – Ю. Чайка) та "Лабіринти мистецтва" (режисер – Я. Титаренко). Окреслено специфіку засобів художньої виразності сучасного театру ляльок і театру об'єктів, а також культурний зміст мистецтва ігрової ляльки.

174. **Щукіна Ю.** Хвилі харківського моря. На виклики великої війни театри міст відповіли потужним фестивальним рухом / Юлія Щукіна // Український театр. – 2024. – № 2. – С. 56–66.

Про діяльність театрів прифронтових і прикордонних міст, зокрема Харківського державного академічного театру ляльок імені В. А. Афанасьєва. Проаналізовано прем'єрну виставу "Я норм" за драмою Ніни Захоженко, а також визначено основні тенденції формування репертуару театру в умовах воєнного часу та його відповідність суспільним і культурним викликам сьогодення.

2025

175. **Братковський Р.** Бути чи не бути сицилійським лимоном : [інтерв'ю] / з режисером Івано-Франківського лялькового театру імені Марійки Підгірянки Романом Братковським та художником Дмитром Редькою розмовляла Анна Філімонова // Український театр. – 2025. – № 3. – С. 150–153 : фото, іл.

Про прем'єрний показ "Зимової казки" (режисер – Роман Братковський) за п'єсою Вільяма Шекспіра. Розкрито головну ідею та сюжет постановки, наголошено на її сценографічних маркерах та візуальних асоціаціях (художник – Дмитро Редька), відзначено виконавську манеру акторів, їхнє майстерне володіння лялькою. Акцентовано на незвичній формі репрезентації шекспірівської трагікомедії на українській сцені театру ляльок.

176. **Іванова-Гололобова Д.** Впізнаваність кольорів, тотожність силуету – спільний патерн зовнішнього вигляду народного лялькового героя Європи / Дар'я Іванова-Гололобова // Наук. вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. – 2025. – Вип. 36. – С. 47–54.

Подано порівняльний аналіз образів народних героїв театрів ляльок західної та східної Європи, описано їхні спільні риси й специфічні особливості, зокрема відмінності у зовнішньому вигляді. Розглянуто візуальні образи лялькових маскотів різних європейських країн.

177. **Іванова-Гололобова Д.** Метаморфози австрійсько-німецького лялькового героя Касперля – від одомашнення до інструменту пропаганди / Дар'я Іванова-Гололобова // Вісник Львівського університету. Серія "Мистецтвознавство". – 2025. – Вип. 27. – С. 264–277.

Описано сценічний шлях відомого австрійсько-німецького народного улюбленця Касперля в історії європейського лялькарства. Подано комплексний огляд використання цього знакового образу з ідеологічною метою, його історичних трансформацій і маніпулятивних інтерпретацій, зумовлених політичними чи соціокультурними змінами в суспільстві XVIII–XX ст. Наголошено на значенні постаті Касперля для сучасного театру ляльок Німеччини і Європи загалом.

178. **Іванова-Гололобова Д.** Народний лялькoвий герой Індії Відушака як один з прообразів європейського лялькового протагоніста / Дар'я Іванова-Гололобова // Наук. вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. – 2025. – Вип. 37. – С. 24–31.

Подано компаративістський аналіз компонентів образу індійського героя Відушаки та лялькових маскотів народних європейських театрів ляльок. Розглянуто зовнішню та внутрішню характерність персонажа тіньового театру Відушаки, особливості його формування.

179. **Іванова-Гололобова Д.** Хроніка однієї дружби з UNIMA NORDIC "Театр ляльок України під час війни" / Дар'я Іванова-Гололобова, Михайло Урицький, Ольга Дорофеєва, Софія Роса-Лаврентій, Валерій Дзех // Просценіум. – 2025. – № 3–4 (72–74). – С. 61–76 : іл.

Висвітлено міжнародну співпрацю українських лялькарів із колегами з країн Північної Європи щодо трансформації функцій і завдань театрів ляльок, пошуку нових форм, подання матеріалу та перегляду репертуарної політики в умовах війни. Наголошено на підтримці українських професійних осередків лялькарства з боку UNIMA NORDIC. Охарактеризовано діяльність Харківського державного академічного театру ляльок ім. В. А. Афанасьєва, Львівського академічного театру естрадних мініатюр "І люди, і ляльки" та фронтового театру Валерія Дзеха. Акцентовано на суспільній і культурній місії сучасних театрів ляльок у період повномасштабної війни.

180. **Іванова-Гололобова Д.** Figurentheater – термін, що легітимізував статус театру ляльок у Німеччині / Дар'я Іванова-Гололобова // Вісник Львівського університету. Серія "Мистецтвознавство". – 2025. – Вип. 26. – С. 133–150.

Окреслено еволюцію терміну "театр ляльок" у професійному глосарії німецького лялькарства, його смислове переосмислення у загальній парадигмі сценічного мистецтва, вплив на український театральний процес. Наведено історико-світоглядні виміри дискусії німецьких діячів ляльокового театру та українських лялькарів щодо обґрунтованості використання словосполучень "театр ляльок" і "ляльковий театр".

181. **Лаврентій Р.** Український театр ляльок у контексті міжвоєнної культури Львова / Роман Лаврентій, Софія Роса-Лаврентій // Вісник Львівського університету. Серія "Мистецтвознавство". – 2025. – Вип. 26. – С. 151–165.

Розглянуто історію становлення й особливості функціонування українського театру ляльок у Львові міжвоєнного періоду. Проаналізовано різні вияви його існування, систему варіювання персонажів, низку образів та ідей, які презентували своїм глядачам два національні осередки лялькарства – львівський "Гротесковий театр ляльок «Вертеп наших днів»" (1926 – початок 1930-х, із перервами) та Український ляльковий театр у Самборі, що діяв при товаристві "Просвіта" (1928–1930). Простежено інтеграцію інституцій у соціокультурний контекст епохи.

182. **Роса-Лаврентій С.** Між Небом і Землею: барокова містерія про Козака Мамая (Про виставу "Козак Мамай і ключі від раю" Івано-Франківського академічного обласного театру ляльок ім. Марійки Підгірянки) / Софія Роса-Лаврентій // Просценіум. – 2025. – № 3–4 (72–74). – С. 193–195 : іл.

Рецензія на виставу "Козак Мамай і ключі від раю" (режисер – Леонід Попов) за п'єсою Артема Вишневського. Йдеться про відтворення архітектоніки класичної містерії з чітким протиставленням двох світів. Проаналізовано багатошарову структуру ляльокового дійства. Наголошено на поєднанні традицій українського театру ляльок з європейським, збагаченні поетики українського вертепу формами високої драматургії.

183. **Титаренко Я.** До питання створення інсценізацій за поетичними творами Ліни Костенко у театрі ляльок (на прикладі вистав Хмельницького академічного обласного театру ляльок "Дивень" і студентів факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка) / Яна Титаренко // Вісник Львівського університету. Серія "Мистецтвознавство". – 2025. – Вип. 26. – С. 194–205.

Проаналізовано два типи режисерських інсценізацій поетичних творів Ліни Костенко в сучасних театрах ляльок України. Описано головні композиційні та монтажні способи інсценізацій, виконаних упродовж 2024 р. акторами Хмельницького академічного обласного театру ляльок "Дивень" (режисер – Юрій Чайка) та Львівського академічного обласного театру ляльок (режисер – Яна Титаренко) за участю студентів спеціальності 026 "Сценічне мистецтво. Акторське мистецтво театру ляльок" кафедри театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імені Івана Франка.

184. **Тітарова О.** Рефлексія на лялькарське сьогодення (Всеукраїнський фестиваль театрів ляльок "Прем'єри сезону" – 2023–2024) / Олександра Тітарова // Просценіум. – 2025. – № 3–4 (72–74). – С. 121–127 : іл.

Огляд Всеукраїнського онлайн-фестивалю театрів ляльок "Прем'єри сезону" 2023–2024), участь у якому взяли 12 театрів із різних регіонів України. Увагу зосереджено на трансформації художньої поетики театрів ляльок в умовах війни та пошуку нові форми художнього вираження в лялькарському мистецтві. Проаналізовано різножанрові вистави – переможці фестивалю.

185. **Філімонова А.** Крізь шви ляльки / Анна Філімонова // Український театр. – 2025. – № 3. – С. 144–145.

Про постановку "Гамлета" В. Шекспіра у Львівському театрі "І люди, і ляльки" (режисер – Олексій Кравчук), у якій шекспірівську трагедію переосмислено як філософське дійство. Через шви ляльки розкрито складні взаємозв'язки між людиною, лялькою та сценічним образом, а традиційні засоби театру ляльок набувають нового філософського звучання.

186. **Шутова О.** Гравітація–2025: формування нової методології українського театру ляльок / Олександра Шутова, Яна Титаренко // Просценіум. – 2025. – № 3–4 (72–74). – С. 128–135 : іл.

Проаналізовано освітньо-мистецький проєкт "ГРАвітація–2025", спрямований на професійне становлення майбутніх акторів-лялькарів. У межах запланованих зустрічей "Привіт – бувай!" відбувалися тренінги, дискусії, перформанси та перегляди вистав. Розглянуто актуальні методи й форми професійної підготовки молодих митців, а також перспективи подальшого розвитку вітчизняного лялькарства.

PUPPET THEATRE THROUGH THE LENS OF BIBLIOGRAPHY (2000–2025)

Halyna BILOVUS

Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Library Science and Bibliography,
Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: halyna.bilovus@lnu.edu.ua

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

Myroslava TSYHANYK

Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Theater Studies and Acting,
18 Valova Str., Lviv, 79008, Ukraine
e-mail: myroslava.tsyhanyk@lnu.edu.ua

The article examines a thematic bibliographic index of publications on Ukrainian and international puppet theatre covering the period from 2000 to 2025. The index is based on materials published in the periodicals Ukrainian Theatre (Ukrainskyi Teatr) and Proscenium, as well as in the scholarly collections Scientific Bulletin of the Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University and Bulletin of Lviv University. Art Studies Series. The study considers the thematic and genre diversity of the collected publications, which include scholarly articles, reviews of performances, interviews, artistic profiles, surveys of theatre companies and festivals, and materials addressing theatre education and the preservation of artistic heritage. Particular attention is paid to the value of the annotations accompanying the bibliographic entries, as they clarify the content of publications, help identify their genre and research relevance, and facilitate access to materials that might otherwise remain overlooked.

The article highlights the potential of the bibliographic index as a research tool for reconstructing the development of Ukrainian puppet theatre during the first quarter of the twenty-first century. The collected materials provide opportunities to investigate the artistic practices of individual directors, actors, stage designers and other theatre professionals, as well as the evolution of theatre companies, their repertoire policies and their participation in festival activities. The index also makes it possible to identify publications devoted to Ukrainian vertep theatre, the interpretation of folk traditions in contemporary stage practice, international artistic exchange, and the theoretical foundations of puppetry. Particular

significance is attributed to interviews, reviews and festival reports, which preserve contemporary responses to artistic events and serve as documentary evidence of the professional and cultural environment in which puppet theatre developed.

The study also draws attention to the importance of examining theatrical publications in relation to broader historical and social changes, including the impact of the Russian-Ukrainian war on cultural life and theatrical practice. At the same time, the bibliographic index is considered not as an exhaustive account of all research on puppet theatre during the period under review, but as a structured body of sources that enables further investigation and the formulation of new research questions. The article outlines prospective directions for future scholarship, including studies of individual theatres and artists, the history of puppet theatre festivals, stage design and directing, professional training, theatrical criticism, international touring, and the preservation of theatrical heritage. It argues that bibliographic systematisation contributes to the preservation of professional memory, facilitates access to dispersed sources, and creates a foundation for expanding the source base of contemporary theatre studies.

Keywords: Ukrainian puppet theatre, bibliographic index, theatre studies, theatre criticism, theatre history, theatrical periodicals, puppet theatre festivals, theatre education.

Стаття надійшла до редколегії 17.06.2026 р.
Прийнята до друку 21.10.2026 р.
Опублікована 26.11.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 29. С. 204–213
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 29. P. 204–213

УДК 792.01/.03'027.2:791.633(477):141.1
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.29.2026.204-213

ЛЕСЬ КУРБАС. АНРІ БЕРҐСОН. СИСТЕМА

Роман ВАЛЬКО

ORCID: https://orcid.org/0009-0001-6517-3741
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра театрознавства та акторської майстерності,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 74008
e-mail: roman.valko@lnu.edu.ua

Розглянуто проблему існування та можливості реконструкції театральної системи Леся Курбаса. Проаналізовано основні підходи до осмислення його творчої спадщини та обґрунтовано тезу про наявність цілісної, хоча й не зафіксованої самим митцем у завершеному вигляді, мистецької системи. Як методологічну основу її реконструкції запропоновано філософію Анрі Берґсона, вплив якої на світогляд і творчу практику українського режисера простежується в низці головних понять і категорій. Особливу увагу приділено таким концептам, як élan vital (“життєвий порив”), інтуїція, творче перетворення та тривання (la durée). Доведено, що берґсонівське розуміння творчості як безперервного процесу становлення виражено у курбасівській концепції мистецтва як сили перетворення людини й світу. Проаналізовано поняття “тривання” у театральній методології Л. Курбаса та виявлено його зв’язок із концепцією тривання А. Берґсона. Простежено паралелі між світоглядними засадами французького філософа і творчими пошуками українського режисера, а також окреслено значення цих паралелей для реконструкції цілісної системи курбасівського театрального мислення.

Метою дослідження є виявлення світоглядних та методологічних паралелей між філософією Анрі Берґсона і творчо-теоретичними засадами Леся Курбаса, а також обґрунтування можливості реконструкції театральної системи українського режисера через аналіз основних берґсонівських категорій, що відображені в його мистецькій практиці та театральній методології.

Наукова новизна полягає у тому, що вперше запропоновано реконструкцію окремих світоглядних і методологічних засад театральної системи Леся Курбаса крізь призму філософії Анрі Берґсона, що дало змогу виявити концептуальний зв’язок між категоріями “життєвий порив”, “інтуїція”, “перетворення” та “тривання” у філософії французького мислителя і головними принципами театральної практики українського режисера.

Ключові слова: Лесь Курбас, Анрі Берґсон, театр, театральна система, філософія життя-élan vital, тривання-la durée, інтуїція, перетворення, перформативні мистецтва, історія, режисура, “Березіль”.

Актуальність розвідки визначено необхідністю подальшого осмислення філософських і методологічних засад театральної системи Леся Курбаса, яка

© Валько Роман, 2026

залишається однією з найважливіших й водночас найменш реконструйованих сторінок української театральної думки. Втрата значної частини джерел та незавершеність авторського викладу власної системи ускладнюють її наукове відтворення, що зумовлює потребу пошуку нових підходів до інтерпретації творчої спадщини режисера. У цьому контексті особливого значення набуває дослідження впливу філософії Анрі Берґсона на формування світоглядних і мистецьких принципів Л. Курбаса, насамперед через категорії життєвого пориву (élan vital), інтуїції, перетворення та тривання (durée). Аналіз зазначених концептів дає змогу глибше зрозуміти внутрішню цілісність курбасівського театрального мислення та окреслити можливості реконструкції його творчого методу як оригінального явища українського та європейського модернізму.

Мета дослідження полягає у з'ясуванні ролі філософії Анрі Берґсона у формуванні світоглядних і методологічних засад творчості Леся Курбаса та у визначенні її значення для реконструкції цілісної театральної системи українського режисера.

Методологія дослідження. Методологічну основу дослідження становлять історико-культурний, порівняльно-типологічний та герменевтичний підходи. Застосування порівняльного аналізу дало змогу виявити світоглядні й методологічні паралелі між філософією Анрі Берґсона та творчою спадщиною Леся Курбаса, а герменевтичний метод використано для інтерпретації основних понять і текстів обох мислителів. Для реконструкції театральної системи режисера залучено елементи історико-реконструктивного та міждисциплінарного підходів.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому запропоновано розглядати філософію Анрі Берґсона не лише як один із інтелектуальних впливів на Леся Курбаса, а як методологічний ключ до реконструкції внутрішньої цілісності його театральної системи. Уперше берґсонівські категорії élan vital (життєвий порив), інтуїції, творчого перетворення та тривання (la durée) проаналізовано як взаємопов'язаний концептуальний комплекс, що системно відображено у світогляді, театральній практиці та педагогічних принципах українського режисера. Обґрунтовано, що поняття "тривання" у творчій спадщині Л. Курбаса є не окремою категорією, а складником ширшої моделі мистецького мислення, співзвучної філософії життя Анрі Берґсона.

Виклад основного матеріалу. Упродовж десятиліть українська театральна спільнота, а саме практики, теоретики та всі, хто цікавиться сценічним мистецтвом, замислюється над питанням: чи існує окрема завершена мистецька система Леся Курбаса. Одні дослідники заперечують її існування, аргументуючи це відсутністю праць режисера, у яких були б чітко й послідовно сформульовані основні засади його творчої методології. І певною мірою така позиція є обґрунтованою. Трагічні обставини життя і творчості митця не дали йому можливості особисто узагальнити та оформити власні творчі принципи у завершену систему понять, ідей та настанов. Крім того, ті самі обставини спричинили втрату значної частини документів і матеріалів, які могли б допомогти дослідникам відтворити цілісну картину його теоретичних поглядів.

Водночас інша частина дослідників і шанувальників творчої спадщини видатного режисера стверджує, що театральна система Леся Курбаса все ж була створена і може бути реконструйована на основі збережених джерел. Цю суперечність поглядів відображено навіть у назві праці відомого театрознавця Олександра Клековкіна "Система Курбаса: реконструкція" [6] . Уже сама назва містить деяку наукову двозначність: з одного боку, вона передбачає існування системи як об'єкта дослідження, а з іншого – наголошує на необхідності її реконструкції, тобто відтворення за фрагментарними свідченнями та документальними джерелами. І така суперечність є відображенням реального об'єктивного стану речей, який постає перед дослідником, що береться до розвідок цієї проблематики.

Отже, першочерговим є питання: чи існувала й чи існує театральна система Леся Курбаса? Важливим аргументом на користь існування такої системи є численні сценічні роботи Л. Курбаса, про які ми дізналися від їхніх сучасників – професійних театральних діячів і пересічних глядачів, незалежно від того, чи був той глядач прихильником режисера. Очевидно, що за цими яскравими сценічними подіями не могли не стояти завершені світогляд, професійна методологія та ремісничі навички – навіть якщо ця "завершеність", як і в кожного справжнього великого творця, була динамічною, змінюваною, такою, що постійно розвивалася разом із життям. Отже, можемо припустити, що така система існувала як динамічна, постійно оновлювана структура. Щодо можливості її реконструкції, то вона може бути ефективною за умови, що її фундаментом, основою стане розуміння або передчуття того глибинного дискурсу (світоглядного, життєвого, мистецького тощо), який формував і сформував підвалини особистості творця. Тільки осягнення цього знання-передчуття є запорукою того, що усі наявні документальні фрагменти досліджуваної системи підкажуть, якими були усі інші відсутні фрагменти, і ми побачимо "мозаїку" системи в її цілісності.

У пошуках цього курбасівського "ґрунту" неможливо не помітити одну подвійну обставину, наявну у долі митця. З одного боку, це засвідчена самим мислителем важливість, якої особисто набула для нього філософія його сучасника і володаря тодішніх європейських "дум" Анрі Берґсона: "Я вважаю, що поява такого, наприклад, Берґсона у філософії, з його обороною метафізики і зворотом до інтуїції, відноситься на ділі саме до останніх літ перелому двох великих епохових стилів, які ми тепер переживаємо. І думаю, що чистому розумові цим ще раз сказано: не під силу тобі самому!" [9, с. 20]. З другого боку, вражає, що значення для нього берґсонівської філософії підтверджувалося багатолітнім творчим життям: її вплив простежується в основних поняттях курбасівської методології, що звучать то майже тотожно постулатам Берґсона, то безпосередньо з них випливають: перетворення, інтуїція, тривання, метр, ритм тощо.

Найґрунтовніше зв'язок французького філософа з творчістю Л. Курбаса розглянула Майя Гарбузюк у праці "Філософія театру Леся Курбаса: від Анрі Берґсона до Альберта Айнштайна" [4]. Також ці впливи досліджували Ірина Волицька "Курбасова дефініція творчості актора і категорія «тривання»" [3] та Неллі Корнієнко "Лесь Курбас: репетиція майбутнього" [7].

Подібно до того, як сутність особистості, за твердженням психологів, формується в ранні дитячі роки, можна припустити, що й основи світогляду митця сформувалися в юнацькому віці під впливом саме інтелектуальних та мистецьких вражень. Про таку інспірацію творчості Л. Курбаса зазначеною філософією й писала М. Гарбузюк: "Виходячи з хронологічних міркувань, можемо припустити, що творчість А. Берґсона вплинула на юного Л. Курбаса ще в студентські роки, коли майбутній режисер навчався у Віденському, а згодом – Львівському університетах. На цей час уже вийшли друком праці А. Берґсона («Матерія і пам'ять», 1886; «Безпосередні дані свідомості», 1889, «Творча еволюція», 1907), і Л. Курбас міг знайомитися з ними у перекладах німецькою або ж польською мовами" [4, с. 11]. Тож глибина та системність цього впливу простежуються у багатьох аспектах життя і творчості митця.

Усі дослідники насамперед звертають увагу на очевидне свідчення такого впливу, а саме на понятті, наявному в обох мислителів: на "триванні" (у французького філософа *la durée*), витлумачуючи його доволі однобоко. Ретельніше до нього повернемося пізніше. Тут же варто почати з найголовнішого, що становить водночас підвалину як усього вчення А. Берґсона, одного з найвпливовіших представників філософії життя, так і світовідчуття Л. Курбаса, – з положень, викладених у надрукованій і в українському перекладі праці "Творча еволюція" [1] (L'Évolution créatrice, 1907).

У цій праці філософ запроваджує поняття й осмислює значення явища, яке він називає *élan vital* (життєвий порив). Український мислитель Тарас Лютий інтерпретував це зазначене поняття: "Життя має невдержиму силу, що дозволяє йому підпорядковувати матерію в життєвому пориванні (élan vital) – потоці, прагненні, неперервності, цілісності, творчості" [10, с. 307]. А. Берґсон критикує як механістично-детерміністське, так і телеологічне пояснення еволюції та вводить élan vital як творчий, непередбачуваний імпульс життя, який безперервно породжує нові форми існування. Еволюція для філософа є не тільки відбором випадкових змін, а й творчим процесом, що продукує новизну. Як зазначив дослідник Андрій Кулик: "Таким чином, творчість у філософії А. Берґсона – це не лише акт людського генія, а універсальний процес, через який життя реалізує себе. Еволюційна вдача людини полягає саме в тому, що вона здатна брати участь у цьому творчому пориванні, постійно створюючи нові форми буття" [8, с. 13]. У певному сенсі élan vital для Берґсона виконує ту саму роль, що "воля" у Шопенгауера [12] чи "воля до влади" [11] у Ніцше; цей концепт можна розглядати як один із філософських попередників ризоматичного мислення Дельоза і Гваттарі [5]. Élan vital є фундаментальним принципом, який пояснює динаміку життя і становлення світу; тією силою, що здатна творити й "перетворювати" дійсність.

Відтак доходимо до головної категорії світогляду та творчого методу уже Л. Курбаса – до "перетворення". У Берґсонівському розумінні життя не відтворює готові форми, а безперервно породжує нові. Саме тому важливим виявом élan vital є акт творчого перетворення дійсності. У світогляді Л. Курбаса поняття "перетворення" також виходить за межі суто естетичної категорії і набуває онтологічного значення, пов'язуючись із творчим

оновленням людини, матерії та світу. Наведемо дві цитати, які відображають двоїстість мислителевого розуміння "перетворення": "Мистецтво, особливо театр, мусить повернутися до своєї первоформи. <…> Воно – могутній засіб перетворення грубого в тонке, підняття у вищі сфери, перетворення матерії" [9, с. 270], "Мистецтво – це <…> засобами розміру, ритму і т. д. домогтися у іншого активності в напрямі інтуїтивного схоплення і пережиття речі, вираженої в символі" [9, с. 275]. Перше висловлювання стосується трансформаційної сили мистецтва й театру та може бути інтерпретоване як вияв саме перетворювального життєвого імпульсу, який Берґсон означував поняттям élan vital. Друге висловлювання розкриває методологічний принцип режисера: передавання глибинної сутності буття та "пережиття речі" через метафору, символ, асоціативність, образ і знак. Такий акт художнього перетворення також можна розглядати як один із виявів того самого творчого "життєвого пориву", який веде уже до перетворення дійсності. Усе життя і творчість видатного українського режисера були, можна з певністю сказати, виявом тієї творчої сили, яка, всупереч випробуванням, нерозумінню, переслідуванням, зрадам, творила прийдешність модерного українського театру.

Як точно наголошували українські філософи Володимир Єрмоленко та Тетяна Огаркова у подкасті, присвяченому А. Берґсону [2], уся ця творча еволюція є результатом надміру, "переливання" через край, торжества élan vital – життєвого поривання, а не його браку, нестачі, відтак і не невротичної сублімації, як у фройдівському психоаналізі. Діяльність Л. Курбаса є свідченням буяння саме цих вітальних сил. Тому і зрозумілим є його захоплення поглядами французького мислителя, світобачення якого було суголосне власному.

А тепер повернімося до вже наведеної курбасівської цитати про "Берґсона у філософії, з його обороною метафізики і зворотом до *інтуїції* <…> останніх літ перелому двох великих епохових стилів, які ми тепер переживаємо. <…> Думаю, що чистому розумові цим ще раз сказано: не під силу тобі самому!" [9, с. 20]. Лесь Курбас і Анрі Берґсон жили й творили в різних культурних середовищах, однак їхня інтелектуальна діяльність збіглася з періодом глибоких світоглядних трансформацій, коли віра в самодостатність раціонального розуму, яка зрештою призвела до низки цивілізаційних катастроф, почала поступатися пошукам інших способів осягнення дійсності. Раціонального мислення є недостатньо для подолання нових викликів, тому увагу дедалі більше звертають до інших способів осягнення дійсності – зокрема до метафізики та інтуїції, і тому погляд людини знову звертається до "метафізики і <…> до інтуїції" [9, с. 20]. Було б помилково вважати, що інтелектуал Л. Курбас нехтував почуттями та переживаннями. Просто у його системі вони набували вищого ступеня. Курбас не зводив театральне переживання до безпосереднього емоційного самовираження актора. Справжнє мистецтво виникає тоді, вважав він, коли за допомогою ритму, образу та знаку вдається викликати у глядача активне співпереживання та інтуїтивне осягнення глибини явища. Саме тому сучасники приписують Курбасові вислів: "Ви плачете на сцені, а публіка спокійно поглядає, а треба, щоб ви були спокійні, а

публіка плакала!" Адже цьому цілком суголосна сформульована режисером мета: "домогтися у іншого (глядача, актора. – *Авт.*) активності в напрямі інтуїтивного схоплення і пережиття речі, вираженої в символі" [9, с. 275]. Також свідома пріоритетність складників процесу творчості очевидна у чітких настановах режисера своїм учням: "Робота актора має свої два періоди під час творення образу:

1) інтуїтивне схоплення уявою;

2) свідоме комбінування уявлених ритмів" [9, с. 249], де безсумнівним фундаментом є інтуїтивне проникнення.

Справді, у творчих пошуках Л. Курбаса та його найближчих соратників, попри водночас виразну аналітичну спрямованість, простежується тяжіння до інтуїтивного осягнення дійсності, співзвучного з окремими аспектами берґсонівської філософії та кращими взірцями європейського модерного мистецтва. Достатньо зіставити світлини режисерських постановок із репродукціями творів тогочасних видатних представників світового живопису, аби побачити спільний вектор їхніх смислових і формальних шукань, що поставали з подібних прозрінь та інтуїцій.

Якщо говорити про період утвердження лжепозитивістських підвалин тоталітарного радянського режиму, то особливо вражає сміливість Л. Курбаса, із якою цей художник обстоював важливість метафізики та усвідомлював обмеженість розуму й суто раціонального пізнання.

Отже, енергія життєвого поривання, яке зовсім не обмежується раціональним, а торує собі шлях через спалахи інтуїції і метафізики, повертає нас до згаданої на початку статті категорії тривання (*la durée)*.

Наш безпосередній досвід підказує, що час плине безперервно, тоді як механістичне мислення схильне подавати його як сукупність дискретних моментів. Наочною ілюстрацією такого уявлення може слугувати стрілка годинника, що перестрибує з однієї позиції на іншу через однакові проміжки. Водночас кожен може згадати своєрідний свідомісний шок від зустрічі з годинником, де стрілка не перестрибує, а рухається плавно і невпинно, адже час плине безперервно, подібно до пересипання піску в клепсидрі. А якщо додати до цього суб'єктивний вимір сприйняття часу в нашій свідомості – адже можемо згадати стрімкий плин хвилин або їхнє нестерпно повільне сприйняття – залежно від нашого внутрішнього стану– то наблизимося до розуміння берґсонівської категорії тривання (la durée), у якій час постає не як низка відокремлених відтинків, а як безперервний потік живого досвіду. Берґсонова концепція часу відрізняється від традиційних концепцій, оскільки в ній час пов'язаний із суб'єктивним досвідом свідомості, а не розглянуто як суто об'єктивне явище.

Що ж таке тривання у театральній практиці Л. Курбаса? Звернімося до першоджерел: "Актор – це людина: 1) що має здатність до тривання в наміченому уявою ритмі…" [9, с. 74]; "Мистецтво актора полягає в умінні тривати в чужому ритмі, тобто коли свої індивідуальні здатності, свій матеріал актор підпорядковує знайденому чужому ритмові" [9, с. 248]; "Основні чинники імпровізації – це <…>: 2) постійне тривання в тому, що буде, а не в тому, що є" [9, с. 783].

Тут ми бачимо точне прикладне й методологічне розуміння режисером цього поняття та всієї складності процесу, який за ним стоїть. Межа XIX–XX ст. ознаменувалася кардинальними змінами не лише в суспільному устрої та способах організації життя, а й у світогляді, науці та мистецтві. Одним із таких відображень став і театр.

Уперше на межі XIX–XX ст. почали формуватися модерні цілісні театральні системи з розгорнутою теоретичною базою, тоді як раніше переважали індивідуальні, локальні або часово обмежені театральні практики. Початкова інтеграція та глобалізація світу неминуче привели до появи цілісних і завершених мистецьких шкіл. У театрознавчому дискурсі такі практики згодом отримали умовні назви "театр переживання" та "театр удавання". Якщо в цьому контексті говорити про Україну, то очевидним прикладом першого стала школа театру корифеїв, яка мала переважно практичний, а не теоретично-систематизований характер. Згодом з'являється школа "Березоля" або школа Л. Курбаса, яка може бути умовно співвіднесена з традицією другого.

Водночас варто зазначити, що такий поділ є вкрай умовним. Ці школи не існували ізольовано одна від одної та зазнавали різноманітних зовнішніх впливів. Так до першої течії додалися досвіди, спричинені зовнішніми віяннями театру переживання під гаслами системи Станіславського. До другої – набутки світового "лівого" та модерного театру.

Умовність такого поділу підтверджується наявністю багатьох спільних рис у цих, здавалося б, різних ідеологічно-естетичних та методологічних руслах.

У наведених цитатах Л. Курбаса про сценічне тривання наявне чітке розуміння театрального процесу у його безперервності й розгортанні. Причому перша говорить про "абстрактне" тривання в уявному ритмі, друга – про життя вже у конкретному чужому ритмі, а третю можна інтерпретувати як існування у ритмі загального устремління до майбутнього. У курбасівських дефініціях виразно простежується відгомін берґсонівських прозрінь, а саме концепції тривалості (durée), що акцентує безперервність, процесуальність і спрямованість свідомості у становленні.

Коли ж ми звернемося до певною мірою альтернативних досвідів К. Станіславського, то таке процесуальне тривання стає помітним у положеннях його системи, таких як "завдання", "надзавдання", "наскрізна дія" у "запропонованих обставинах", які покликані розбудити "життя людського духа" [13].

Отже, хоча акценти цих методів різні, проте націленість їхніх устремлінь сумірна – органічний процес. Людська природа, незалежно від статі, етнічної чи соціальної належності, все-таки одна, спільна. І кожен, хто послідовно досліджує й осягає цю природу, неминуче доходить суголосних висновків.

Отож між філософськими концепціями А. Берґсона та доктринальними засадами й мистецькою практикою Л. Курбаса простежуються очевидні світоглядні, а подекуди й методологічні паралелі. Якщо в цілісну систему світоглядних координат першого помістити розрізнені, проте не менш яскраві ідеї та теорії другого, успадковані нами крізь ґрати тоталітаризму, то постає значно повніше розуміння цілісності й завершеності особистісно-мистецького

світу українського подвижника. Подібно до того, як періодична система Д. Менделєєва з часом доповнювалася передбаченими, але ще не відкритими елементами, система поглядів А. Берґсона, багато положень якої відображено у творчих пошуках Л. Курбаса, дає змогу інтегрувати в єдину картину численні складники його театрального мислення та глибше осягнути те, що мається на увазі, коли йдеться про театральну систему засновника українського модерного театру.

Висновки. Завдяки проведеному дослідженню виявлено наявність виразних світоглядних і методологічних паралелей між філософією Анрі Берґсона та творчо-теоретичними засадами Леся Курбаса. З'ясовано, що берґсонівські концепти життєвого пориву (élan vital), інтуїції, творчого перетворення та тривання (durée) відповідають основним положенням театральної практики й естетики українського режисера.

Аналіз текстів Л. Курбаса засвідчив, що категорія тривання посідає важливе місце в його розумінні акторської творчості та сценічного процесу й може бути розглянута в контексті берґсонівської концепції тривалості як безперервного становлення та творчого руху. Простежено також суголосність між берґсонівським трактуванням інтуїції як особливого способу осягнення реальності та курбасівським розумінням природи мистецького творення.

Проведене дослідження дає підстави розглядати філософію Анрі Берґсона як один із важливих світоглядних ключів до реконструкції внутрішньої логіки театральної системи Леся Курбаса. Такий підхід дає можливість інтегрувати окремі положення його творчої спадщини в більш цілісну концептуальну модель та глибше зрозуміти засади театрального мислення засновника українського модерного театру.

Список використаної літератури та джерел

1. Берґсон А. Творча еволюція / пер. з фр. Р. Осадчука. Київ : Вид-во Жупанського, 2010. 318 с.

2. Берґсон: яким є людський час? URL: https://www.youtube.com/watch?v=C6SmWA44wJQ (дата звернення: 21.08.2026).

3. Волицька І. Курбасова дефініція творчості актора і категорія "тривання". *Курбасівські читання : наук. вісник. До 120-річчя від дня народження Леся Курбаса: історія, теорія, критика*. Київ, 2007. № 2. С. 82–93.

4. Гарбузюк М. В. Філософія театру Леся Курбаса: від Анрі Берґсона до Альберта Айнштайна. *Курбасівські читання : наук. вісник. До 120-річчя від дня народження Леся Курбаса: історія, теорія, критика*. Київ, 2007. № 2. С. 5–17.

5. Делез Ж., Ґваттарі Ф. Ризома (Rhizome). Париж : Éditions de Minuit, 1976. 72 с.

6. Клековкін О. Система Курбаса: реконструкція : навч. посібник. Київ : Ліра-К, 2024. 320.

7. Корнієнко Н. М. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. Київ : Либідь, 2007. 336 с.

8. Кулик А. Метафізика свободи і творчості у філософії Анрі Берґсона. *Наукові записки Національного університету "Острозька академія". Серія "Філософія" : наук. журнал*. Острог : Вид-во НаУОА, 2024. № 27. С. 10–15.

9. Курбас Л. Філософія театру / упоряд. М. Лабінський. Київ : Мистецтво, 1997. 917 с.

10. Лютий Т. Пригоди філософських ідей Західного світу (від давнини до сучасності). Київ : Темпора, 2019. 384 с.

11. Ніцше Ф. Воля до влади : досвід переоцінки всіх цінностей. Київ : Основи, 1993. 415 с.

12. Шопенгауер А. Світ як воля та уявлення / пер. з нім. Київ : Андронум, 2020. 448 с.

13. Stanislavski K. An Actor's Work: A Student's Diary / transl. and edit. by Jean Benedetti. London: Routledge, 2008. 728 s.

References

1. Berhson, A. (2010). Tvorcha evoliutsiia / per. z fr. R. Osadchuka. Kyiv : Vyd-vo Zhupanskoho [in Ukrainian].

2. Bergson: yakym ye liudskyi chas? Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=C6SmWA44wJQ (data zvernennia: 21.08.2026) [in Ukrainian].

3. Volytska, I. (2007). Kurbasova definitsiia tvorchosti aktora i katehoriia "tryvannia" / *Kurbasivski chytannia : nauk. visnyk. Do 120-richchia vid dnia narodzhennia Lesia Kurbasa: istoriia, teoriia, krytyka.* Kyiv, 2, 82–93 [in Ukrainian].

4. Harbuziuk, M. V. (2007). Filosofiia teatru Lesia Kurbasa: vid Anri Bergsona do Alberta Ainshtaina. *Kurbasivski chytannia : nauk. visnyk. Do 120-richchia vid dnia narodzhennia Lesia Kurbasa: istoriia, teoriia, krytyka*. Kyiv, 5–17 [in Ukrainian].

5. Delez, Zh., Gvattari, F., Ryzoma (Rhizome). (1976). Paryzh Éditions de Minuit [in French].

6. Klekovkin, O. (2024). Systema Kurbasa: rekonstruktsiia : navch. posibnyk. Kyiv : Lira-K [in Ukrainian].

7. Korniienko, N. M. (2007). Les Kurbas: repetytsiia maibutnoho. Kyiv : Lybid [in Ukrainian].

8. Kulyk, A. (2024). Metafizyka svobody i tvorchosti u filosofii Anri Bergsona. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu "Ostrozka akademiia". Seriia "Filosofiia" : nauk. zhurnal*. Ostroh : Vyd-vo NaUOA, 27, 10–15 [in Ukrainian].

9. Kurbas, L. (1997). Filosofiia teatru / uporiad. M. Labinskyi. Kyiv : Mystetstvo.

10. Liutyi, T. (2019). Pryhody filosofskykh idei Zakhidnoho svitu (vid davnyny do suchasnosti). Kyiv : Tempora [in Ukrainian].

11. Nitsshe, F. (1993). Volia do vlady: dosvid pereotsinky vsikh tsinnostei. Kyiv : Osnovy [in Ukrainian].

12. Shopenhauer, A. (2020). Svit yak volia ta uiavlennia / per. z nim. Kyiv : Andronum [in Ukrainian].

13. Stanislavski, K. (2008). An Actor's Work: A Student's Diary / transl. and edit. by Jean Benedetti. London : Routledge [in English].

LES KURBAS. HENRI BERGSON. THE SYSTEM

Roman VALKO

Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Theatre Studies and Acting Mastery,
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 74008
e-mail: roman.valko@lnu.edu.ua

The article examines the problem of the existence and the possibility of reconstructing Les Kurbas's theatrical system. The main approaches to interpreting his creative legacy are analyzed, and the thesis concerning the existence of an integral artistic system, although never fully documented by the artist himself in a completed form, is substantiated. Henri Bergson's philosophy is proposed as the methodological foundation for its reconstruction, as its influence on the worldview and creative practice of the Ukrainian director can be traced through a number of key concepts and categories. Particular attention is paid to such notions as élan vital ("vital impetus"), intuition, creative transformation, and duration (la durée). It is demonstrated that Bergson's understanding of creativity as a continuous process of becoming finds expression in Kurbas's conception of art as a force capable of transforming both the individual and the world. The concept of duration in Kurbas's theatrical methodology is analyzed, and its connection with Bergson's philosophy of duration is revealed. Parallels between the worldview foundations of the French philosopher and the creative explorations of the Ukrainian director are traced, and the significance of these parallels for reconstructing the integral system of Kurbas's theatrical thought is outlined.

The purpose of the study is to identify the philosophical and methodological parallels between Henri Bergson's philosophy and the creative-theoretical foundations of Les Kurbas's work, as well as to substantiate the possibility of reconstructing the Ukrainian director's theatrical system through an analysis of key Bergsonian categories that found expression in his artistic practice and theatrical methodology.

The scientific novelty of the study lies in the fact that, for the first time, a reconstruction of certain philosophical and methodological foundations of Les Kurbas's theatrical system is proposed through the prism of Henri Bergson's philosophy. This approach makes it possible to reveal the conceptual relationship between the categories of élan vital, intuition, transformation, and duration in the philosophy of the French thinker and the fundamental principles of the Ukrainian director's theatrical practice.

Keywords: Les Kurbas, Henri Bergson, theater, theater system, philosophy of life-élan vital, duration-la durée, intuition, transformation, performative arts, history, directing, "Berezille".

Стаття надійшла до редколегії 17.08.2026 р.
Прийнята до друку 21.10.2026 р.
Опублікована 26.11.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 29. С. 214–226
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 29. P. 214–226

УДК 793.3:378.014.3:008(477)
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.29.2026.214-226

ФУНКЦІОНАЛЬНО-СЕМАНТИЧНА ТА ІНСТИТУЦІЙНА ТРАНСФОРМАЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА В УМОВАХ РЕФОРМУВАННЯ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ

Володимир ЗАМЛИННИЙ

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0188-8526
Волинський національний університет імені Лесі Українки,
кафедра хореографії,
проспект Волі, 13, Луцьк, Україна, 43025
e-mail: zamlynnyi.volodymyr@vnu.edu.ua

Микола ЦАПЯК

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3645-201X
Волинський національний університет імені Лесі Українки,
кафедра хореографії,
проспект Волі, 13, Луцьк, Україна, 43025
e-mail: tsapiak.mykola@vnu.edu.ua

Роксана ГОРБАЧУК

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0411-967X
Волинський національний університет імені Лесі Українки,
кафедра хореографії,
проспект Волі, 13, Луцьк, Україна, 43025
e-mail: andreroksi@ukr.net

Проведено комплексне дослідження процесу формування новітньої концепції розвитку української хореографії в контексті соціокультурних, функціонально-семантичних та інституційних трансформацій, що відбувалися в Україні з 2024 р. після прийняття нового переліку галузей знань та спеціальностей. Обґрунтовано, що повномасштабна війна, розвиток культурної дипломатії, цифровізація мистецької діяльності та реформа вищої освіти стали визначальними чинниками, які зумовили переосмислення ролі хореографічного мистецтва в сучасному українському суспільстві. Метою дослідження є теоретичне обґрунтування сутності новітнього задуму розвитку українського хореографічного мистецтва та визначення основних

© Замлинний Володимир, Цапяк Микола, Горбачук Роксана, 2026

художньо-естетичних, соціокультурних, освітніх і комунікативних чинників її становлення в умовах сучасних геополітичних викликів. Методологічну основу становлять компаративний, семіотичний, структурно-компетентнісний, системний, інституційний та інтегративний підходи, що дали змогу простежити взаємозв'язок між трансформацією функцій хореографічного мистецтва, реформуванням мистецької освіти та зміною професійної моделі сучасного хореографа-професіонала. Напрям дослідження присвячено аналізу реформування системи вищої мистецької освіти України. Розкрито особливості переходу від спеціальності 024 Хореографія до спеціальності В6 Перформативні мистецтва у структурі нової галузі знань В Культура, мистецтво та гуманітарні науки. Доведено, що зазначені інституційні зміни відображають перехід від традиційної дисциплінарної моделі підготовки хореографів до міждисциплінарної компетентнісної системи, орієнтованої на інтеграцію мистецтва, культурної політики, цифрових технологій, міжнародної комунікації та культурної дипломатії. Обґрунтовано, що сучасний хореограф-професіонал поступово трансформується з виконавця та балетмейстера у багатофункціонального фахівця, який поєднує творчу, педагогічну, науково-дослідну, організаційно-управлінську та культурно-дипломатичну діяльність і формує мистецьку еліту України. Такий підхід відповідає сучасним європейським тенденціям розвитку перформативних мистецтв і забезпечує інтеграцію української мистецької освіти до міжнародного академічного простору.

Ключові слова: культура, мистецтво, українська хореографія, перформативні мистецтва, реформа вищої освіти, мистецька освіта, міждисциплінарність, мистецька еліта України, хореографічне мистецтво.

Постановка проблеми. Хореографічне мистецтво України виходить за межі традиційного художньо-естетичного розуміння та набуває нових соціокультурних, комунікативних, меморіальних і репрезентативних функцій. Реформа вищої освіти України, пов'язана з оновленням галузей знань і спеціальностей та переходом від спеціальності 024 Хореографія до спеціальності В6 Перформативні мистецтва, спеціалізації В6.03 "Хореографічне мистецтво", започатковує новий етап інституційного розвитку мистецької освіти. Незважаючи на появу окремих досліджень, присвячених хореографічному мистецтву, культурній дипломатії, перформативним практикам та реформуванню мистецької освіти, комплексний аналіз взаємозв'язку функціонально-семантичних змін української хореографії з інституційними трансформаціями системи вищої освіти з 2024 р. залишається недостатньо розробленим. Це зумовлює необхідність наукового осмислення новітньої концепції розвитку української хореографії як складової сучасного культуротворчого процесу.

Актуальність дослідження визначено необхідністю комплексного аналізу трансформаційних процесів, що відбуваються в українському хореографічному мистецтві в умовах війни, євроінтеграції та реформування системи вищої освіти. Сучасна українська хореографія дедалі більше виконує функції культурної дипломатії, репрезентації національної ідентичності, збереження культурної пам'яті, виховання мистецької еліти суспільства та розвитку міжкультурної комунікації. Одночасно впровадження нової спеціальності В6 Перформативні мистецтва актуалізує потребу

переосмислення змісту професійної підготовки хореографів, її міждисциплінарної спрямованості та відповідності сучасним європейським стандартам мистецької освіти. Дослідження цих процесів має важливе теоретичне й практичне значення для розвитку української гуманітарної науки, культурної політики та системи мистецької освіти.

Об'єкт дослідження – процес функціонально-семантичної та інституційної трансформації українського хореографічного мистецтва в соціокультурному й освітньому просторі України в період з 2024 р.

Предмет дослідження – художньо-естетичні інновації, перформативні практики, культурна дипломатія, процеси формування національної ідентичності, трансформація професійної підготовки хореографів та реформа вищої мистецької освіти як чинники становлення новітньої концепції розвитку українського хореографічного мистецтва.

Мета дослідження – теоретично обґрунтувати та комплексно схарактеризувати сутність новітніх процесів розвитку українського хореографічного мистецтва в період з 2024 р., виявивши основні соціокультурні, художньо-естетичні, інституційні та освітні чинники її формування в умовах війни, євроінтеграції та реформування системи вищої освіти України.

Для досягнення поставленої мети визначено такі **завдання:** проаналізувати інституційні зміни у системі мистецької освіти, пов'язані з переходом до спеціальності В6 Перформативні мистецтва; з'ясувати вплив реформи вищої освіти на трансформацію професійної моделі сучасного хореографа; обґрунтувати концептуальні засади новітньої парадигми української хореографії як багатовимірної соціокультурної системи.

Методологія дослідження. Для досягнення поставленої мети та розв'язання визначених завдань застосовано комплекс загальнонаукових та спеціальних методів дослідження, що ґрунтуються на міждисциплінарному підході (на межі мистецтвознавства, культурології, теорії освіти та соціогуманітаристики): *системний та структурно-функціональний* – використано для аналізу новітньої концепції розвитку української хореографії як цілісної, багатовимірної соціокультурної системи, а також для виявлення її нових функцій у сучасному суспільстві; *компаративний (порівняльний)* – застосовано для зіставлення змісту професійної підготовки за традиційною спеціальністю 024 Хореографія та новою спеціальністю В6 Перформативні мистецтва, що дало змогу виявити вектори трансформації освітніх стандартів та компетентнісних моделей освітніх програм; *інституційний та нормативно-дискурсивний аналіз* – задіяно для вивчення нормативно-правової бази реформи вищої освіти України з 2024 р., зокрема впровадження оновленого переліку галузей знань і спеціальностей, та оцінки їхнього впливу на архітектоніку мистецької освіти; *метод моделювання* – використано для обґрунтування та конструювання новітньої інтегративної моделі сучасного хореографа як мультифункціонального фахівця (митця, дослідника, менеджера культури).

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше проведено комплексний аналіз функціонально-семантичної та інституційної трансформації українського хореографічного мистецтва в умовах суспільно-

культурних процесів (з 2024 р.) завдяки авторському розумінню новітньої концепції розвитку українського хореографічного мистецтва як цілісної системи, що інтегрує художньо-естетичні, соціокультурні, освітні, комунікативні та дипломатичні функції. Визначено вплив реформи вищої освіти та переходу від спеціальності 024 Хореографія до спеціальності В6 Перформативні мистецтва на зміну задуму професійної підготовки фахівців, розширення їхніх компетентностей і становлення нової моделі хореографа як митця, дослідника, культурного менеджера та представника мистецької еліти суспільства. Подальшого розвитку набули наукові уявлення про взаємозв'язок хореографічного мистецтва, культурної пам'яті, національної ідентичності та процесів деколонізації в сучасному гуманітарному просторі України.

Практичне значення одержаних результатів полягає у можливості використання теоретичних положень дослідження під час удосконалення освітньо-професійних програм зі спеціальності В6 Перформативні мистецтва із спеціалізації В6.03 Хореографічне мистецтво, розроблення нових освітніх компонентів із культурної дипломатії, менеджменту мистецтва, історії української хореографії, а також у подальших дослідженнях сучасних процесів розвитку української культури.

Аналіз основних наукових праць. Для дослідження функціонально-семантичної та інституційної трансформації українського хореографічного мистецтва становить стаття Олександра Плахотнюка "Значення впровадження стандартів вищої освіти галузі знань 02 «Культура і мистецтво», спеціальність: 024 «Хореографія»" (2021) [1]. Автор одним із перших виконав комплексний аналіз процесу становлення нормативної бази вищої хореографічної освіти в Україні та обґрунтував значення стандартів вищої освіти як інструменту інституціоналізації спеціальності 024 Хореографія. Водночас у сучасних умовах результати дослідження набувають нового змісту. Якщо у 2021 р. головним завданням було нормативне становлення спеціальності 024 Хореографія, то після прийняття нового переліку спеціальностей і галузей знань у 2024 р. увагу приділено інтеграції хореографії у міждисциплінарний напрям В6 Перформативні мистецтва. Таким чином, праця О. Плахотнюка фіксує завершення першого етапу інституційного розвитку хореографічної освіти та водночас створює методологічне підґрунтя для осмислення її сучасної трансформації. Саме на основі сформованої системи професійних компетентностей стає можливим перехід до нової компетентнісної моделі, зорієнтованої на міждисциплінарність, культурну дипломатію, цифрові мистецькі практики та міжнародну культурну комунікацію.

Суттєвим внеском у дослідження розвитку української хореографічної освіти є стаття Федора Стригуна, Петра Луньо та Евеліни Дацко "Хореографічна освіта у Львівському національному університеті імені Івана Франка: історія становлення та розвитку" (2024) [5], у якій простежено еволюцію спеціальності 024 Хореографія в одному з провідних класичних університетів України. Особливу увагу приділено демонстрації процесу формування університетської моделі хореографічної освіти, яка поєднує академічну фундаментальність, мистецьку практику, наукові дослідження та культурно-просвітницьку діяльність. На відміну від мистецьких академій,

класичний університет створює умови для міждисциплінарної взаємодії хореографії з культурологією, театрознавством, педагогікою, історією культури та менеджментом соціокультурної діяльності.

Колективна праця авторів О. Бігус, Д. Безели, А. Підлипської та інших "Хореографія в системі мистецької освіти: сучасна українська та світова практика" (англ. Bigus O., Bazela D., Pidlypska A. та ін. "Choreography in the Art Education System: Modern Ukrainian and World Practice") [6] є одним із комплексних сучасних досліджень розвитку української хореографічної освіти в контексті світових тенденцій. Автори доводять, що сучасне хореографічне мистецтво вже не виконує виключно естетичну функцію, а набуває багаторівневого соціокультурного значення як механізм формування культурної пам'яті, національної ідентичності та міжкультурної комунікації.

Праця Олександра Плахотнюка "Формування наукової складової освітніх програм спеціальності «Хореографія» Львівського національного університету імені Івана Франка" (2024) [3] стала однією з перших спроб осмислення модернізації вищої хореографічної освіти через посилення науково-дослідницької компоненти. Автор наголошує на необхідності інтеграції наукових досліджень у процес професійної підготовки хореографів, розширенні міждисциплінарних зв'язків та формуванні академічної культури майбутніх фахівців. Праця демонструє початок переходу від традиційної моделі підготовки виконавця до підготовки дослідника, аналітика та творця нових культурних практик. Саме така тенденція пізніше знаходить своє відображення у проєкті стандарту спеціальності В6 Перформативні мистецтва.

Подальший розвиток цієї проблематики простежується у статті мистецтвознавця Олександра Плахотнюка "Інноваційний потенціал внутрішньої академічної мобільності для формування професійних компетенцій у підготовці фахівців зі спеціальності «Перформативні мистецтва» (спеціалізація «Хореографія»)" (2025) [2]. У розвідці академічну мобільність розглянуто як механізм модернізації професійної підготовки та адаптації української мистецької освіти до європейського освітнього простору. Особливого значення набуває теза про формування міждисциплінарних компетентностей, здатності працювати в різних культурних середовищах та інтегрувати інноваційні методики у творчу діяльність. Відповідно, підтверджено, що інституційна трансформація хореографічної освіти відбувається не лише через оновлення змісту навчання, а й через зміну освітніх практик, спрямованих на розвиток культурної дипломатії та міжнародної комунікації.

Водночас аналіз наукових праць свідчить, що попри наявність окремих досліджень освітніх трансформацій, осмислення новітньої парадигми української хореографії в контексті взаємодії цих процесів у період 2022–2026 рр. залишається недостатньо розробленим. Особливої уваги потребує дослідження впливу реформи вищої освіти та інтеграції хореографії до спеціальності В6 Перформативні мистецтва як складової нової галузі знань В Культура, мистецтво та гуманітарні науки. Саме ця проблематика визначає наукову новизну пропонованого дослідження.

Виклад основного матеріалу. Важливим чинником формування новітньої парадигми української хореографії стала реформа вищої освіти України, що передбачає адаптацію освітньої системи до європейських стандартів та оновлення переліку галузей знань і спеціальностей. В умовах євроінтеграційних процесів особливого значення набуває переосмислення місця хореографічного мистецтва в структурі мистецької освіти та його інтеграція до сучасного міждисциплінарного освітнього простору.

Сучасне виконавське мистецтво варто розглядати як складну адаптивну соціально-естетичну систему, трансформаційний потенціал якої актуалізується через динамічну взаємодію художнього, технологічного, партисипативного та соціокультурного вимірів. У дослідженні обґрунтовано синергетичну модель емерджентності сучасних виконавських мистецтв (SEMCPA), яка концептуалізує виконавство як складну систему, що охоплює п'ять взаємопов'язаних рівнів: тілесний, наративний, технологічний, партисипативний та соціокультурний. Новітні перформативні практики функціонують передусім через синергію цих вимірів, породжуючи нові художні смисли, емоційну залученість, колективну творчість та сталі соціокультурні зв'язки. Зокрема, партисипативний та соціокультурний чинники сприяють формуванню гнучких форм соціальної інтеграції та спільного смислотворення через механізми співавторства, актуалізації культурної пам'яті та втіленої взаємодії [7, с. 29–31].

Одним з головних результатів освітньої реформи стало формування нової галузі знань В Культура, мистецтво та гуманітарні науки, у межах якої хореографію розглядають не ізольовано, а як складову ширшого напряму В6 Перформативні мистецтва. Такий підхід відповідає сучасним європейським тенденціям, де танець, театр, сценічний рух, перформанс та міждисциплінарні художні практики розглядають як взаємопов'язані форми творчої діяльності.

Перехід до концепції перформативних мистецтв сприяє розширенню професійних компетентностей майбутніх хореографів. Сучасний фахівець уже не обмежується виконавською або балетмейстерською діяльністю, він є автором мистецьких проєктів, куратором культурних ініціатив, дослідником тілесності, учасником міжнародних творчих колаборацій та суб'єктом культурної дипломатії. Відповідно, змінюються освітні програми, у яких посилюється міждисциплінарна складова, впроваджуються курси з культурної політики, менеджменту мистецтва, проєктної діяльності, цифрових технологій та міжнародної комунікації.

Отже, реформа вищої мистецької освіти та впровадження концепції перформативних мистецтв є важливими складовими формування новітньої парадигми української хореографії. Вони сприяють переходу від традиційної моделі професійної підготовки до інноваційної системи, орієнтованої на міждисциплінарність, творчу мобільність, культурну дипломатію та утвердження української культурної суб'єктності в глобальному середовищі.

Для дослідження функціонально-семантичної та інституційної трансформації українського хореографічного мистецтва особливу цінність становить стаття О. Плахотнюка "Значення впровадження стандартів вищої освіти галузі знань 02 «Культура і мистецтво», спеціальність: 024

«Хореографія»" (2021) [1]. Незважаючи на те, що дослідження було підготовлене ще в період становлення стандартів спеціальності 024 Хореографія, його теоретичні положення сьогодні набувають нового змісту в умовах реформування мистецької освіти та переходу до спеціальності В6 Перформативні мистецтва. Автор розглядає впровадження стандартів вищої освіти як важливий етап інституціоналізації хореографічної освіти в Україні. Основну увагу зосереджено на необхідності уніфікації вимог до підготовки фахівців, формуванні системи професійних компетентностей, забезпеченні академічної мобільності та інтеграції української мистецької освіти до європейського освітнього простору. У цьому аспекті дослідження фіксує завершення тривалого етапу становлення хореографії як самостійної освітньої та наукової галузі. Фактично О. Плахотнюк окреслює перехід від традиційного розуміння хореографії як суто виконавської діяльності до сучасного бачення хореографа як багатофункціонального фахівця, який поєднує творчу, педагогічну, наукову та організаційну діяльність. Саме ця ідея згодом отримує розвиток у сучасних дослідженнях перформативних мистецтв та відображається у проєкті нового стандарту В6 Перформативні мистецтва.

З позицій сучасного стану розвитку мистецької освіти дослідження набуває додаткового значення, оскільки дає змогу простежити еволюцію освітньої політики від спеціальності 024 Хореографія до міждисциплінарної спеціальності В6 Перформативні мистецтва. Якщо стандарт вищої освіти спеціальності 024 Хореографія був спрямований передусім на професіоналізацію хореографічної освіти, то проєкт нового Стандарту спеціальності В6 Перформативні мистецтва [4] орієнтується на інтеграцію хореографії у ширший простір перформативних практик, міждисциплінарної творчості та культурної комунікації. Таким чином, О. Плахотнюк у своїй праці [1] дає змогу зафіксувати вихідну точку цієї трансформації та простежити логіку подальших змін.

Проєкт Стандарту вищої освіти за спеціальністю В6 Перформативні мистецтва [4] відображає суттєві зміни у розвитку сучасної мистецької освіти України та засвідчує формування нової парадигми підготовки фахівців у сфері виконавських мистецтв. У контексті дослідження функціонально-семантичної та інституційної трансформації українського хореографічного мистецтва цей документ набуває особливого значення, оскільки фіксує перехід від традиційної дисциплінарної моделі мистецької освіти до міждисциплінарного підходу, характерного для сучасного розуміння перформативних мистецтв. Визначення об'єкта вивчення через категорію "перформативні мистецтва" об'єднує сценічне, циркове, хореографічне та інші види виконавської творчості в єдине культурне поле, що відповідає актуальним європейським тенденціям розвитку мистецької освіти та культурної політики.

У межах такого підходу хореографія постає не лише як окремий вид мистецтва чи професійна практика, а як комплексний соціокультурний феномен, здатний продукувати нові смисли, формувати суспільні наративи та репрезентувати національну культуру в міжнародному просторі. Особливої ваги набувають компетентності, пов'язані з аналізом історичного розвитку мистецтв, дослідженням стильових процесів та інтерпретацією художньої

інформації. Такі положення створюють підґрунтя для переосмислення історії українського хореографічного мистецтва крізь призму сучасних гуманітарних підходів, охоплюючи постколоніальний дискурс, що є надзвичайно актуальним в умовах деколонізації українського культурного простору.

Важливою особливістю проєкту стандарту є орієнтація на формування здатності до критичного аналізу мистецьких процесів та інтерпретації художньої спадщини. У контексті відновлення автентичних смислів українського народного танцю це відкриває можливості для відновлення культурної пам'яті, актуалізації регіональних танцювальних традицій та подолання наслідків тривалої радянської уніфікації культурних практик. Через освітні механізми майбутні фахівці отримують інструменти для реконструкції національних мистецьких наративів і формування нових моделей культурної самоідентифікації.

Одночасно проєкт наведеного Стандарту [4] значною мірою відображає сучасне розуміння ролі мистецтва як інструменту культурної дипломатії. Здатність до популяризації перформативних мистецтв у суспільстві та використання сучасних засобів комунікації свідчить про усвідомлення того, що мистецька діяльність виходить за межі суто творчої сфери й набуває важливого суспільного та міжнародного значення. У цьому контексті хореографічне мистецтво розглянуто як ефективний засіб репрезентації української культури на міжнародній арені, формування позитивного іміджу держави та поширення українських культурних цінностей через мистецькі проєкти, фестивалі, гастрольну діяльність і цифрові комунікаційні платформи. Особливо показовим є включення до переліку компетентностей положень щодо використання інноваційних технологій, цифрових медіа та міждисциплінарних практик. Це свідчить про усвідомлення необхідності адаптації мистецької освіти до сучасних процесів цифровізації культури та розвитку нових форм художньої комунікації. Для хореографічного мистецтва такі положення відкривають перспективи розвитку відеохореографії, мультимедійних перформансів, цифрового танцю та інших форм синтетичного мистецтва, які активно інтегруються в сучасний світовий культурний простір. Водночас документ демонструє прагнення до розширення професійного профілю майбутнього фахівця. Крім виконавської підготовки, значну увагу приділено педагогічній, організаційно-управлінській, проєктній та дослідницькій діяльності. Такий підхід відповідає сучасним тенденціям розвитку культурних індустрій, у межах яких хореограф є не лише виконавцем чи постановником, а й культурним менеджером, педагогом, дослідником та агентом культурних змін.

Водночас аналіз проєкту Стандарту [4] дає змогу виявити певні концептуальні обмеження. Попри загальну орієнтацію на сучасні європейські підходи, документ не містить безпосереднього акценту на питаннях національної ідентичності, культурної пам'яті, нематеріальної культурної спадщини та деколонізації мистецької освіти. Відсутність відповідних компетентностей свідчить про недостатню інституційну артикуляцію тих процесів, які сьогодні визначають розвиток української гуманітарної сфери. З огляду на сучасні суспільно-політичні виклики доцільним є посилення в майбутньому стандарті положень, спрямованих на вивчення та збереження

української культурної спадщини, відновлення традиційних мистецьких практик і розвиток культурної дипломатії як складової професійної підготовки.

Відтак проєкт Стандарту вищої освіти за спеціальністю В6 Перформативні мистецтва [4] відображає становлення нової освітньої моделі, в якій хореографічне мистецтво розглянуто як багатовимірний соціокультурний феномен, здатний виконувати художні, освітні, комунікативні та дипломатичні функції. Документ створює нормативні передумови для розвитку міждисциплінарних підходів, інноваційних мистецьких практик та міжнародної культурної взаємодії, що відповідає сучасним тенденціям трансформації українського хореографічного мистецтва. Водночас подальше вдосконалення стандарту потребує більш виразного врахування питань національної культурної пам'яті, деколонізації та націотворчої місії мистецтва, які нині стають визначальними чинниками розвитку української культури.

В умовах повномасштабної війни росії з Україною впровадження Стандарту В6 Перформативні мистецтва може суттєво змінити зміст і спрямування освітньо-професійних програм (ОПП) "Хореографія". Насамперед це пов'язано з тим, що новий Стандарт розглядає хореографію не лише як виконавське мистецтво, а як складову ширшого поля перформативних мистецтв, орієнтованого на суспільну комунікацію, культурну репрезентацію та міждисциплінарну взаємодію. Для освітніх програм це може означати необхідність переосмислення їхньої місії. Якщо раніше основну увагу зосереджували на підготовці виконавця, балетмейстера чи педагога-хореографа, то тепер зростатиме значення підготовки фахівця, здатного працювати в умовах культурної дипломатії, міжнародних мистецьких проєктів, цифрових медіа та соціокультурних практик. Відповідно до компетентностей, визначених Стандартом, майбутній хореограф повинен володіти навичками проєктної діяльності, комунікації, менеджменту, дослідницької роботи та використання інноваційних технологій.

Отже, перехід від спеціальності 024 Хореографія до В6 Перформативні мистецтва можна розглядати як закономірний етап еволюції української мистецької освіти. Він відображає не лише оновлення нормативної бази, а й глибоку зміну концепції професійної підготовки, що відповідає сучасним викликам культурної політики, європейської інтеграції та розвитку креативних індустрій. Водночас успішність реалізації нової моделі значною мірою залежатиме від збереження академічних традицій української хореографічної школи, посилення національно-культурної складової освітніх програм та інтеграції питань культурної пам'яті, деколонізації й культурної дипломатії до системи професійної підготовки. Водночас існують і певні ризики, інтеграція спеціальності 024 Хореографія у ширшу спеціальність В6 Перформативні мистецтва може призвести до часткового скорочення вузькопрофесійної хореографічної підготовки на користь загальномистецьких та міждисциплінарних компонентів. Для хореографічної спільноти важливо зберегти баланс між універсалізацією підготовки та збереженням академічних традицій професійної хореографічної освіти.

Висновки. Проведене дослідження дає змогу констатувати, що українське хореографічне мистецтво з 2024 р. проходить етап докорінної

функціонально-семантичної та інституційної трансформації. За результатами аналізу сформульовано такі основні положення:

1. Сучасна хореографія остаточно еволюціонувала від ізольованої художньо-естетичної практики до складної адаптивної соціально-естетичної системи. Застосування синергетичної моделі емерджентності сучасних виконавських мистецтв засвідчує, що життєздатність та інноваційність новітнього танцю забезпечується взаємодією п'яти рівнів: тілесного, наративного, технологічного, партисипативного та соціокультурного.

2. Визначено сутність інституційної реформи вищої мистецької освіти, у межах якої перехід від монодисциплінарної спеціальності 024 Хореографія до інтегрованої спеціальності В6 Перформативні мистецтва (у межах оновленої галузі знань В Культура, мистецтво та гуманітарні науки) відображає євроінтеграційний вектор розвитку української вищої школи. Цей крок детермінує зміну освітньої філософії, в якій танець тепер позиціонується в єдиному кроскультурному полі поруч із театром, перформансом та цифровими медіапрактиками.

3. Експліковано трансформацію професійного профілю сучасного хореографа: реформа зміщує акценти з підготовки вузькоспеціалізованого виконавця чи балетмейстера на формування багатофункціонального фахівця нового типу. Сучасний хореограф концептуалізується як митець-дослідник, креативний менеджер, куратор перформативних проєктів та активний суб'єкт культурної дипломатії, представник мистецької еліти України, здатний репрезентувати національну ідентичність на міжнародній арені.

Перспективи подальших досліджень у цьому напрямі полягають у моніторингу реального досвіду впровадження освітньо-професійних програм за спеціалізацією В6.03 Хореографічне мистецтво та розробленні методичних рекомендацій щодо збереження балансу між академічними традиціями української хореографічної школи та сучасними вимогами міждисциплінарності**.**

Список використаної літератури та джерел

1. Плахотнюк О. Значення впровадження стандартів вищої освіти галузі знань 02 "Культура і мистецтво", спеціальність : 024 "Хореографія". *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство.* 2021. Вип. 22. С. 51–59. DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.22.2021.12180

2. Плахотнюк О. Інноваційний потенціал внутрішньої академічної мобільності для формування професійних компетенцій у підготовці фахівців зі спеціальності "Перформативні мистецтва" (спеціалізація "Хореографія"). *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство.* 2025. Вип. 27. С. 314–323. DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.27.2025.314-323

3. Плахотнюк О. Формування наукової складової освітніх програм спеціальності "Хореографія" Львівського національного університету імені Івана Франка. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. 2024. Вип. 25. С. 198–210. DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.25.2024.198-210

4. Проєкт стандарту вищої освіти першого (бакалаврського) рівня зі спеціальності В6 Перформативні мистецтва галузі знань В: Культура, мистецтво та гуманітарні науки. URL: https://mon.gov.ua/news/ministerstvo-osvity-i-nauky-proponuie-do-hromadskoho-obhovorennia-proiekt-standartu-vyshchoi-osvity-vyshchoi-osvity-pershoho-bakalavrskoho-rivnia-zi-spetsialnosti-v6-performatyvni-mystetstva (дата звернення: 04.07.2026).

5. Стригун Ф., Луньо П., Дацко Е. Формування хореографічної освіти у Львівському національному університеті імені Івана Франка. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. 2024. Вип. 25. С. 182–197. DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.25.2024.182-197

6. Bigus O., Bazela D., Pidlypska A., et al. Choreography in the art education system: modern Ukrainian and world practice. *SPORT TK-EuroAmerican Journal of Sport Sciences.* 2022. Vol. 11, Iss. 4. DOI: https://doi.org/10.6018/sportk.535211

7. Plakhotnyuk O., Petryk O., Luno P. et al. Transformations of contemporary performing arts: synergistic trends in choreography, dance, ballet, and theater. *Aposta: Revista De Ciencias Sociales.* 2026. Vol. 24, No. 113. e1152. P. 1–31. DOI: https://doi.org/10.23900/ra.Ed.Esp.v24i113.1152

References

1. Plakhotniuk, O. (2021). Znachennia vprovadzhennia standartiv vyshchoi osvity haluzi znan 02 “Kultura i mystetstvo”, spetsialnist: 024 “Khoreohrafiia” [The significance of implementing higher education standards in the field of study 02 “Culture and the Arts”, specialisation: 024 “Choreography”]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriia mystetstvoznavstvo*, 22. 51–59. http://dx.doi.org/10.30970/vas.22.2021.12180 [in Ukrainian].

2. Plakhotniuk, O. (2025). Innovatsiinyi potentsial vnutrishnoi akademichnoi mobilnosti dlia formuvannia profesiinykh kompetentsii u pidhotovtsi fakhivtsiv zi spetsialnosti “Performatyvni mystetstva” (spetsializatsiia “Khoreohrafiia”) [The innovative potential of internal academic mobility for the development of professional competences in the training of specialists in the field of “Performing Arts” (specialisation: “Choreography”)]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriia mystetstvoznavstvo*, 27, 314–323. http://dx.doi.org/10.30970/vas.27.2025.314-323 [in Ukrainian].

3. Plakhotniuk, O. (2024). Formuvannia naukovoi skladovoi osvitnikh prohram spetsialnosti “Khoreohrafiia” Lvivskoho natsionalnoho universytetu imeni Ivana Franka [Development of the academic component of the educational programmes for the “Choreography” degree programme at Ivan Franko National University of Lviv]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriia mystetstvoznavstvo*, 25, 198–210. http://dx.doi.org/ 10.30970/vas.25.2024.198-210 [in Ukrainian].

4. Proiekt standartu vyshchoi osvity pershoho (bakalavrskoho) rivnia zi spetsialnosti B6 Performatyvni mystetstva haluzi znan B Kultura, mystetstvo ta humanitarni nauky [Draft standard for first-cycle (bachelor’s) higher education in specialisation B6: Performing Arts, within the field of knowledge B: Culture, Arts and Humanities]. Retrieved from https://mon.gov.ua/news/ministerstvo-osvity-i-nauky-proponuie-do-hromadskoho-obhovorennia-proiekt-standartu-vyshchoi-osvity-vyshchoi-osvity-pershoho-bakalavrskoho-rivnia-zi-spetsialnosti-v6-performatyvni-mystetstva (data zvernennia: 04.07.2026) [in Ukrainian].

5. Stryhun, F., Luno, P., Datsko, E. (2024). Formuvannia khoreohrafichnoi osvity u Lvivskomu natsionalnomu universyteti imeni Ivana Franka [The Development of Choreographic Education at the Ivan Franko National University of Lviv]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriia mystetstvoznavstvo*, 25, 182–197. http://dx.doi.org/10.30970/ vas.25.2024.182-197 [in Ukrainian].

6. Bigus, O., Bazela, D., Pidlypska, A., et al. (2022). Choreography in the art education system: modern Ukrainian and world practice. *SPORT TK-EuroAmerican Journal of Sport Sciences*, 11(4). https://doi.org/10.6018/sportk.535211 [in English].

7. Plakhotnyuk, O., Petryk, O., Luno, P. et al. (2026). Transformations of contemporary performing arts: synergistic trends in choreography, dance, ballet, and theater. *Aposta: Revista De Ciencias Sociales*, 24 (113), e1152, 1–31. https://doi.org/10.23900/ra.Ed.Esp.v24i113.1152 [in English].

FUNCTIONAL-SEMANTIC AND INSTITUTIONAL TRANSFORMATION OF UKRAINIAN CHOREOGRAPHIC ART IN THE CONTEXT OF REFORMING ART EDUCATION IN UKRAINE

Volodymyr ZAMLYNNYY

Lesya Ukrainka Volyn National University,
Department of Choreography,
13 Voli Avenue, Lutsk, Ukraine, 43025
e-mail: :zamlynnyi.volodymyr@vnu.edu.ua

Mykola TSAPIAK

Lesya Ukrainka Volyn National University,
Department of Choreography,
13 Voli Avenue, Lutsk, Ukraine, 43025
e-mail: tsapiak.mykola@vnu.edu.ua

Roksana HORBACHUK

Lesya Ukrainka Volyn National University,
Department of Choreography,
13 Voli Avenue, Lutsk, Ukraine, 43025
e-mail: andreroksi@ukr.net

This article presents a comprehensive study of the process by which a new concept for the development of Ukrainian choreography has taken shape, in the context of the socio-cultural, functional-semantic and institutional transformations that have been taking place in Ukraine since 2024, following the adoption of a new list of fields of knowledge and specialisms. It is argued that full-scale war, the development of cultural diplomacy, the digitalisation of artistic activity and the reform of higher education have become decisive factors in a qualitative rethinking of the role of choreographic art in contemporary Ukrainian society. The aim of the study is to provide a theoretical justification for the essence of the latest vision for the development of Ukrainian choreographic art and to identify the main artistic, aesthetic, socio-cultural, educational and communicative factors underlying its

formation in the context of contemporary geopolitical challenges. The methodological framework comprises comparative, semiotic, structural-competence-based, systemic, institutional and integrative approaches, which have made it possible to trace the interconnection between the transformation of the functions of choreographic art, the reform of arts education and the change in the professional model of the contemporary professional choreographer. This research focuses on analysing the reform of the higher arts education system in Ukraine. It examines the specific features of the transition from specialisation 024 Choreography to specialisation B6 Performing Arts within the structure of the new field of knowledge B Culture, Arts and Humanities. It is demonstrated that these institutional changes reflect a shift from the traditional disciplinary model of training choreographers to an interdisciplinary competence-based system focused on the integration of the arts, cultural policy, digital technologies, international communication and cultural diplomacy.

It is argued that the contemporary professional choreographer is gradually transforming from a performer and ballet master into a multifunctional specialist who combines creative, pedagogical, research, organisational and managerial, and cultural-diplomatic activities, thereby shaping Ukraine's artistic elite. This approach is in line with contemporary European trends in the development of the performing arts and ensures the integration of Ukrainian arts education into the international academic sphere.

Keywords: culture, art, Ukrainian choreography, performing arts, higher education reform, arts education, interdisciplinarity, Ukraine's artistic elite, choreographic art.

Стаття надійшла до редколегії 17.08.2026 р.
Прийнята до друку 21.10.2026 р.
Опублікована 26.11.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 29. С. 227–240
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 29. P. 227–240

УДК 793.3(477)"2022/2026":316.7:378.016
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.29.2026.227-240

ФОРМУВАННЯ НОВІТНЬОЇ ПАРАДИГМИ УКРАЇНСЬКОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ СУСПІЛЬНИХ ПРОЦЕСІВ (2022–2026)

Петро ЛУНЬО

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8182-4014
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра режисури та хореографії,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: petro.luno@lnu.edu.ua

Юлія БЕЗПАЛЕНКО

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0516-6053
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра режисури та хореографії,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: Yuliya.Bezpalenko@lnu.edu.ua

Ольга НАСТЮК

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8790-603X
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра режисури та хореографії,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: Olha.Nastyuk@lnu.edu.ua

Проведено комплексний аналіз процесів формування новітньої парадигми українського хореографічного мистецтва в контексті суспільно-політичних, культурних та освітніх трансформацій 2022–2026 рр. Досліджено вплив повномасштабної російсько-української війни на розвиток сучасної хореографії, переосмислення її функцій та розширення соціокультурного значення в умовах боротьби за національну незалежність і культурну суб'єктність України. З'ясовано, що сучасне українське хореографічне мистецтво виходить за межі традиційної художньо-естетичної діяльності та дедалі активніше виконує комунікативну, меморіальну, терапевтичну, репрезентативну й дипломатичну функції. Особливу увагу приділено

© Луньо Петро, Безпаленко Юлія, Настюк Ольга, 2026

відновленню генетичного коду і збереженню автентичних танцювальних традицій та відновленню культурної пам'яті як важливого чинника формування нових змістових орієнтирів української хореографії. Обґрунтовано, що сучасні танцювальні практики є інструментом артикуляції національної ідентичності, засобом репрезентації колективного досвіду війни та механізмом суспільної консолідації. Виявлено тенденції інтеграції народної танцювальної культури, сучасної хореографії, перформативних практик і цифрових технологій у єдиний художньо-комунікаційний простір. Проаналізовано роль культурної дипломатії у розвитку українського хореографічного мистецтва та з'ясовано, що міжнародна діяльність творчих колективів, громадських організацій і представників української діаспори сприяє формуванню позитивного іміджу України у світі, поширенню українських культурних цінностей та посиленню міжнародної підтримки держави. Доведено, що хореографічне мистецтво в сучасних умовах функціонує як ефективний інструмент культурної дипломатії та м'якої сили.

Ключові слова: українське хореографічне мистецтво, новітня парадигма хореографії, перформативні мистецтва, танцювальна культура, культурна дипломатія та пам'ять, національна ідентичність, мистецька освіта, сучасна хореографія, народний танець.

Актуальність дослідження зумовлена глибинними трансформаційними процесами, які відбуваються в українському хореографічному мистецтві впродовж 2022–2026 рр. під впливом повномасштабної російсько-української війни, а також унаслідок деколонізації культурного простору, розвитку культурної дипломатії, цифровізації мистецьких практик та реформування системи вищої мистецької освіти. У сучасних умовах хореографія виходить за межі традиційного її розуміння як окремого виду сценічного мистецтва, натомість вона набуває функцій культурної пам'яті, суспільної комунікації, національної консолідації й міжнародної репрезентації українського національно-культурного продукту. Водночас відбувається формування нової освітньої моделі для підготовки фахівців у межах спеціальності В6 Перформативні мистецтва, що засвідчує інституційне переосмислення місця хореографії в сучасному культурному просторі. У зв'язку з такими обставинами особливої актуальності набуває комплексне дослідження процесів формування новітньої парадигми українського хореографічного мистецтва, визначення її основних чинників, напрямів розвитку та соціокультурних функцій (в умовах сучасних глобальних і геополітичних викликів).

Постановка проблеми. Період 2022–2026 рр., що триває, характеризується докорінними змінами у функціонуванні українського хореографічного мистецтва, спричиненими не тільки воєнними подіями, а й процесами культурної деколонізації, посиленням міжнародної культурної взаємодії та модернізацією мистецької освіти. У цих умовах змінюються художньо-естетичні засади танцювальної творчості, розширюються соціокультурні функції хореографії, актуалізуються питання культурної пам'яті, національної ідентичності та культурної дипломатії. Водночас науковий дискурс (переважно представлений окремими дослідженнями проблем деколонізації танцю, національної ідентичності, перформативних практик, культурної дипломатії або освітніх реформ) набуває нового значення.

Незважаючи на значну кількість праць, наразі немає комплексного дослідження, яке розглядало б зазначені процеси як взаємопов'язані складові формування новітньої парадигми українського хореографічного мистецтва.

Об'єкт дослідження – процес функціонально-семантичної та інституційної трансформації українського хореографічного мистецтва в соціокультурному й освітньому просторі України періоду 2022–2026 рр.

Предмет дослідження – художньо-естетичні інновації, танцювальні практики, культурна дипломатія як чинники формування новітньої парадигми української хореографії.

Мета статті – теоретично обґрунтувати та комплексно схарактеризувати сутність новітньої парадигми розвитку українського хореографічного мистецтва в період 2022–2026 рр., виявивши головні чинники, художньо-естетичні інновації та визначивши результати соціокультурних трансформацій, що в сукупності визначають утвердження української культурної суб'єктності в умовах сучасних глобальних та геополітичних викликів.

Для досягнення поставленої мети потрібно вирішити таке наукове **завдання:** *проаналізувати* соціокультурні чинники трансформації функціонального поля української хореографії в умовах повномасштабної війни, зокрема розкрити нові комунікативні, меморіальні та репрезентативні функції хореографії.

Методологія дослідження. Досягнення поставленої мети та всебічне вивчення окресленої проблематики зумовили застосування комплексу загальнонаукових і спеціальних мистецтвознавчих методів, що є запорукою об'єктивності аналізу та достовірності отриманих результатів: *компаративний (порівняльний)* – застосовано для зіставлення традиційної (довоєнної художньо-естетичної) моделі хореографії з її новітніми соціокультурними функціями (меморіальною, терапевтичною, комунікативною); *семіотичний* – дає змогу дослідити процеси в хореографії як роботу зі знаковими системами й пластичними кодами національної ідентичності; *системного підходу (інституційний аналіз)* – необхідний для вивчення взаємозв'язку між зовнішніми чинниками (діяльність громадських організацій, культурна дипломатія діаспори) та внутрішніми художніми процесами в середині країни; *теоретичного узагальнення* – слугує для формулювання концептуальних висновків щодо сутності новітньої парадигми української хореографії як цілісної, інноваційної та суб'єктної системи в глобальному культурному середовищі.

Наукова новизна. Період 2022–2026 рр. характеризується докорінними змінами у функціонуванні українського хореографічного мистецтва, спричиненими воєнними подіями, процесами культурної деколонізації, посиленням міжнародної культурної взаємодії та модернізацією мистецької освіти. У цих умовах змінюються художньо-естетичні засади танцювальної творчості, розширюються соціокультурні функції хореографії, актуалізуються питання культурної пам'яті, національної ідентичності та культурної дипломатії. Водночас науковий дискурс (переважно) представлений окремими дослідженнями проблем деколонізації танцю, національної ідентичності,

перформативних практик, культурної дипломатії або освітніх реформ. Незважаючи на значну кількість праць, немає комплексного дослідження, яке б дало змогу розглянути зазначені процеси як взаємопов'язані складові у формуванні новітньої парадигми українського хореографічного мистецтва. Недостатньо дослідженим залишається також вплив реформування вищої мистецької освіти та переходу до моделі перформативних мистецтв на трансформацію професійної підготовки хореографів і розвиток сучасної української хореографії загалом.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Трансформаційні процеси в українському хореографічному мистецтві останніх років дедалі частіше стають предметом міждисциплінарних досліджень, що поєднують мистецтвознавчий, культурологічний, освітній та соціокомунікаційний підходи.

Теоретичне підґрунтя для осмислення хореографії як соціокультурного феномену репрезентоване у праці С. Самойленка "Хореографія як аксіологічна та тілесно втілена культурна практика: теоретичні основи розуміння танцю поза межами естетичної репрезентації" (2026) [15], де танець розглянуто як механізм культурної пам'яті, формування ідентичності та соціальної комунікації. Автор обґрунтовує необхідність виходу за межі суто естетичного трактування хореографії, її осмислення як інструменту символічного опрацювання колективного досвіду, що є особливо актуальним для українського суспільства в умовах війни.

Проблематику деколонізації українського танцю розкрито у статті К. Шишкарьової "Деколонізація тілесності в українському танці: постколоніальний аналіз радянської спадщини та тілесної пам'яті" (2025) [12]. Дослідниця аналізує вплив радянських культурних моделей на формування хореографічної освіти та сценічної практики, а також окреслює сучасні тенденції повернення тілесної автономії, культурної суб'єктності та автентичних пластичних кодів української культури.

Проблему національної ідентичності засобами хореографічного мистецтва досліджують Т. Рева та Н. Корисько у статті "Аксіологічний потенціал хореографічного мистецтва в утвердженні національно-культурної ідентичності" (2026) [10]. Автори зазначають, що "чимало народних (традиційних) танців належать до світової нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО, тобто є інструментом передання та репрезентацій національної та культурної ідентичності різних спільнот" [10, с. 82]. Автори розглядають хореографію як інструмент трансляції культурних цінностей та засіб збереження культурної спадщини в умовах суспільних трансформацій.

Важливими для розуміння процесів відновлення автентичної народної традиції є результати дослідження Т. Белінської "Феномен народно-сценічного танцю у воєнний період: збереження та репрезентація національної ідентичності у закладах вищої освіти" (2026) [1]. Питання взаємодії мистецтва, освіти та громадських ініціатив розглянуто у статті Д. Бідюка "Громадські ініціативи у танцювальному мистецтві та освіті: зарубіжні підходи та українські реалії" (2026) [2]. Дослідник зазначає, що "в Україні громадські ініціативи набувають особливої значущості, поєднуючи благодійні концерти, флешмоби, онлайн-трансляції та терапевтичні програми для дітей, молоді та

внутрішньо переміщених осіб, що одночасно підтримує громадян, залучає кошти на гуманітарні потреби та демонструє культурну стійкість. Перспективи розвитку таких ініціатив пов'язані з інтеграцією танцювальних програм у соціальні та реабілітаційні проєкти, розвитком міжсекторальних партнерств і підготовкою педагогів-хореографів до роботи в кризових умовах" [2, с. 126], дослідник наголошує на зростанні ролі артволонтерства, танцювального фандрейзингу та міжнародних партнерств у розвитку сучасної хореографії.

Теоретичні засади осмислення перформативних мистецтв репрезентовано у праці О. Бойко "Танцювальні перфомансі як мистецьке явище" (2016) [3]. Авторка зазначає: "Орієнтація перфоматівного мистецтва на візуальний характер актуалізує хореографічне мистецтво як один із основних засобів подібних художніх форм. У танцювальних перфомансах, присвячених осмисленню тілесності у постмодерному дискурсі, реалізується одне з головних завдань авангардного мистецтва – епатування та шокування публіки" [3, с. 76], розкриваючи специфіку перформативних практик як особливої форми художньої комунікації та міждисциплінарної творчості.

Особливе значення для теми дослідження мають праці, присвячені культурній дипломатії. У статті В. Драча "Українське хореографічне мистецтво як інструмент культурної дипломатії: традиції та сучасні практики" (2025) [5] хореографічне мистецтво розглянуто як ефективний інструмент міжнародної комунікації та формування позитивного іміджу України у світі. "Сьогодні ж на його основі зростає нове покоління хореографів, здатних говорити з глобальною аудиторією мовою модерну, концептуального танцю, перформансу. З іншого боку, сучасні проєкти (як у межах державних ініціатив, так і незалежних ініціатив діаспори чи приватних балетних труп) перетворюють хореографію на мову м'якої сили, а у воєнний час танець постає не лише як форма мистецького самовираження, а як інструмент культурної дипломатії, що здатний викликати співпереживання, солідарність і підтримку іноземної аудиторії" [5, с. 155–156]. Доведено, що сучасні українські танцювальні проєкти дедалі активніше виконують функцію культурної дипломатії та м'якої сили.

Драч В. цю проблематику продовжує в іншому дослідженні "Стратегії просування національного бренду через хореографічне мистецтво: зарубіжний досвід і українські реалії" (2025) [4]. Автор зазначає: "Водночас головною проблемою залишається недостатня інституційна підтримка та відсутність комплексної стратегії, що поєднувала б традиційні та сучасні підходи у промоції національного культурного бренду. Отже, хореографічне мистецтво здатне бути не лише мистецьким феноменом, а й інструментом культурної дипломатії, який посилює міжнародний імідж України та сприяє її інтеграції у світовий культурний простір" [4, с. 99], виокремлюючи міжнародний досвід використання хореографічного мистецтва як інструменту національного брендингу та культурної репрезентації.

Актуальні аспекти діяльності громадянського суспільства та культурної дипломатії висвітлено у праці Т. Реви "Українське хореографічне мистецтво в системі культурної дипломатії та розвитку культурних ініціатив громадянського суспільства 2024–2026 років" (2026) [10]. "Просування

національних інтересів в культурній дипломатії розкривається через презентацію зразків класичного та сучасного мистецтва, а також матеріальної та нематеріальної культурної спадщини (від елементів народного костюма до пісень, варіативності гастрономічних традицій)" [10, с. 55]. Відповідно, аргументовано, що громадські організації, творчі об'єднання та українська діаспора стали важливими суб'єктами міжнародного просування української культури в умовах війни.

Міжнародний контекст культурної дипломатії розкриває Н. Грінчева у статті "Минуле та майбутнє культурної дипломатії "(англ. *N. Hrincheva "The Past and Future of Cultural Diplomacy"*) (2023) [13]. Авторка зазначає: "У різних країнах великі культурні інституції, які мають можливість бути новими моделями для глобальної експансії та використовувати свої глобальні бренди, все частіше працюють у міжнародній ринковій економіці, посилюючи гетерогенність акторської діяльності та управління цифровою культурою, […] на значному впливі таких процесів, як датафікація, платформизація та цифровізація нашого суспільства. Вони закликають до подальших досліджень нових каналів цифрової культури, закликаючи дослідити їхні прямі можливості для залучених зацікавлених сторін, а також обмеження в орієнтації на цифрову аудиторію" [13, с. 185]. У праці простежено еволюцію концепції культурної дипломатії від інструменту державної політики до складної системи культурних взаємодій у глобальному середовищі.

Вагоме значення для обґрунтування націотворчого потенціалу хореографії має стаття О. Плахотнюка, О. Кузика, А. Яцеленка "Роль національних народних танців у формуванні культурної ідентичності українського народу" (англ. *O. Plakhotnyuk, O. Kuzyk, A. Yatselenko. "The Role of National Folk Dances in Shaping the Cultural Identity of the Ukrainian People*") (2025) [14]. Автори вмотивовують, що народний танець є важливим механізмом збереження культурної пам'яті, передання історичного досвіду та формування національної ідентичності. Особливо актуальною є теза про те, що в умовах глобалізації та війни традиційна танцювальна культура стає інструментом культурного спротиву та самоідентифікації. Це підтверджує положення про хореографічне мистецтво як чинник консолідації українського суспільства та важливий ресурс культурної дипломатії.

Ідеї цієї статті розвиваються у праці О. Плахотнюка, Н. Сиротинської, Л. Белінської "Українська танцювальна культура як репрезентант національних традицій" (2025) [8], де український танець розглянуто як носій історичної пам'яті, символічних кодів культури та механізм трансляції національних цінностей. Автори акцентують увагу на ролі танцю у збереженні регіональної культурної спадщини та її інтеграції у сучасний культурний простір. Особливо важливим є висновок про те, що танцювальна культура є формою культурної репрезентації України як всередині країни, так і на міжнародній арені.

Найбільш безпосередньо з темою трансформації хореографії в умовах війни корелює стаття О. Плахотнюка, Д. Топоркова, О. Кузика "Український танець у просторі сучасної перформативної онтології: рефлексія травматичного досвіду та міждисциплінарна синергія" (2026) [9]. У дослідженні український танець проаналізовано як особливу форму художнього осмислення колективної

травми, пов'язаної з війною, вимушеною міграцією та боротьбою за національну незалежність. Автори показують, що сучасна хореографія дедалі активніше послуговується засобами перформансу, театру, медіамистецтва та документалістики для репрезентації травматичного досвіду суспільства. Водночас наголошено на формуванні нової перформативної онтології українського танцю, у якій рух стає не лише художнім засобом, а й способом соціальної комунікації, культурної пам'яті та суспільної рефлексії. Саме ця праця фактично теоретично обґрунтовує процес переходу від традиційної хореографії до ширшого поля перформативних мистецтв, який нині закріплюється на рівні державних освітніх стандартів.

Праця О. Плахотнюка "Формування наукової складової освітніх програм спеціальності «Хореографія» Львівського національного університету імені Івана Франка" (2024) [7] стала однією з перших спроб осмислення модернізації вищої хореографічної освіти через посилення науково-дослідницької компоненти. Автор наголошує на необхідності інтеграції наукових досліджень у процес професійної підготовки хореографів, розширенні міждисциплінарних зв'язків та формуванні академічної культури майбутніх фахівців. Праця демонструє початок переходу від традиційної моделі підготовки виконавця до підготовки дослідника, аналітика та творця нових культурних практик. Саме така тенденція згодом відображається у проєкті стандарту спеціальності В6 Перформативні мистецтва.

Водночас аналіз наукових праць свідчить, що, попри наявність окремих досліджень культурної дипломатії, національної ідентичності, деколонізації танцю та освітніх трансформацій, комплексне осмислення новітньої парадигми української хореографії в контексті взаємодії цих процесів у період 2022–2026 рр. залишається недостатньо розробленим. Саме ця проблематика визначає наукову новизну пропонованого дослідження.

Виклад основного матеріалу дослідження. Період 2022–2026 рр. став одним із найбільш динамічних і переломних етапів розвитку української культури. Повномасштабне вторгнення російської держави в Україну не лише актуалізувало питання національної безпеки, а й спричинило масштабні процеси переосмислення культурної спадщини, історичної пам'яті та національної ідентичності. У цих умовах хореографічне мистецтво набуває нових функцій, керуючись межами естетичної репрезентації та перетворюючись на інструмент культурного спротиву, суспільної консолідації та міжнародної комунікації.

Новітнє українське хореографічне (перформативно-хореографічне) мистецтво формується під впливом кількох взаємопов'язаних процесів: деколонізації, відновлення культурного простору, збереження автентичних традицій, розвитку культурної дипломатії, цифровізації мистецьких практик та їх інтеграції у глобальний мистецький контекст. Це зумовлює необхідність осмислення нової парадигми розвитку хореографічного мистецтва як складника сучасного українського культуротворення (а також культурного відтворення).

Шишкарьова К. зазначає: "По-перше, радянська система вибудовувала еталон – «правильне» тіло танцівника, що відповідало певним фізіологічним та

візуальним параметрам, тоді як сучасний танець в Україні, орієнтований на деколонізацію, натомість визнає право на різні тілесні конфігурації, вікову різноманітність, інвалідність, гендерну та ідентифікаційну множинність. […] По-друге, радянська освітня модель ґрунтувалася на репродукції «канону» через жорстку дисципліну тіла й емоцій, з мінімальним простором для рефлексії, самовираження чи критики, а сучасні підходи, пов'язані з деколонізацією, поступово інтегрують соматичні та рефлексивні практики: імпровізацію, усвідомлений рух, роботу з тілесною пам'яттю, проговорення досвіду травми (зокрема воєнної). […] По-третє, порівнюючи радянський репертуар із сучасними практиками українського танцю, можна побачити, як змінилася сама логіка добору тем і сюжетів. […] Нині війна є реальністю, що формує повсякденний досвід, тілесну тривогу, втрати, переселення. […] По-четверте, у радянській парадигмі українське мистецтво танцю розглянуто як «частину єдиного культурного простору», де відмінності редукувалися до фольклорних «барв». […] По-п'яте, повномасштабне вторгнення зробило процес деколонізації абсолютно практичним завданням. Тіло в умовах війни – поранене, травмоване, мобілізоване, вимушене до адаптації – не вписується в радянські стандарти гладкої, безконфліктної естетики" [12, с. 279, 280].

Початок повномасштабної війни став каталізатором переосмислення ролі мистецтва в суспільстві. Якщо раніше хореографію переважно розглядали як художньо-естетичне явище, то в умовах війни вона набула додаткових функцій – комунікативної, меморіальної, терапевтичної та репрезентативної. Танець починає виконувати роль інструменту фіксації колективного досвіду, осмислення травматичних подій та конструювання нових моделей національної солідарності. Одним із визначальних процесів цього періоду стало утвердження українського хореографічного простору, що охоплює критичний перегляд радянської спадщини, відмову від імперських наративів, переосмислення репертуарної політики та пошук автентичних форм репрезентації української культури. Особливої актуальності набувають дослідження локальних танцювальних традицій, відновлення регіональних особливостей народної хореографії та повернення до першоджерел культурної пам'яті.

Важливою складовою новітньої парадигми хореографічного мистецтва стає відновлення генетичного коду українського народного танцю, пошук першоджерел автентичного танцю. Йдеться не лише про реконструкцію традиційних форм, а й про їх сучасне осмислення через нові сценічні інтерпретації. Танець дедалі частіше є засобом артикуляції національної ідентичності та символом культурної стійкості українського суспільства. Дослідниця Т. Білінська зазначає, що "народно-сценічний танець є вагомим феноменом української художньої культури, який у сучасних воєнних умовах набуває особливої соціокультурної та духовної значущості. Він постає не лише як форма сценічного мистецтва, а як ефективний засіб збереження національної ідентичності, культурної пам'яті та духовної стійкості українського народу в період збройної агресії. А також поряд із художньо-естетичною функцією народно-сценічний танець виконує виховну, соціокультурну, репрезентаційну та терапевтичну функції, сприяючи суспільній консолідації, психологічній

підтримці та формуванню національної самосвідомості" [1, с. 210]. Авторка доводить, що народно-сценічний танець є ефективним механізмом культурного відтворення та духовної стійкості українського суспільства в умовах війни.

Паралельно відбувається активний розвиток сучасної хореографії. Українські митці інтегрують елементи сучасного танцю (contemporary dance), фізичного театру, перформативних практик та міждисциплінарних форм мистецтва. Особливої ваги набувають тілесно орієнтовані підходи, що розглядають танець як спосіб осмислення досвіду війни, вимушеного переміщення, втрати та відновлення. Тіло постає носієм культурної пам'яті та засобом вираження колективного досвіду суспільства.

Подальший розвиток цієї проблематики простежується у статті мистецтвознавця О. Плахотнюка "Інноваційний потенціал внутрішньої академічної мобільності для формування професійних компетенцій у підготовці фахівців зі спеціальності «Перформативні мистецтва» (спеціалізація «Хореографія»)" (2025) [6]. У розвідці академічну мобільність розглянуто як механізм модернізації професійної підготовки та адаптації української мистецької освіти до європейського освітнього простору. Особливого значення набуває теза про формування міждисциплінарних компетентностей, здатності працювати в різних культурних середовищах та інтегрувати інноваційні методики у творчу діяльність. Автор обґрунтовує, що інституційна трансформація хореографічної освіти відбувається не лише через оновлення змісту навчання, а й через зміну освітніх практик, спрямованих на розвиток культурної дипломатії та міжнародної комунікації.

Ще одним важливим чинником трансформації стає культурна дипломатія. Після початку повномасштабного вторгнення українські хореографічні колективи значно активізували міжнародну діяльність, представляючи українську культуру на світових сценах, міжнародних фестивалях та благодійних заходах. Хореографічне мистецтво перетворюється на інструмент м'якої сили, який сприяє формуванню позитивного міжнародного іміджу України та поширенню знань про українську культуру. Особливу роль у цьому процесі відіграють громадські організації, творчі об'єднання та українська діаспора, які сприяють міжнародній реалізації мистецьких проєктів і створюють нові платформи для міжкультурного діалогу. Таким чином формується нова модель функціонування української хореографії, що поєднує мистецькі, соціальні та дипломатичні функції.

Водночас цифровізація культурного середовища відкриває нові можливості для розвитку хореографічного мистецтва. Онлайн-проєкти, цифрові архіви танцю, міжнародні освітні програми та віртуальні платформи сприяють поширенню українського танцювального досвіду за межами держави та забезпечують його інтеграцію у світовий культурний простір.

Отже, новітня парадигма української хореографії формується на перетині культурної дипломатії, відновлення народної традиції та інноваційних художніх практик. Вона відображає прагнення українського суспільства до відновлення власної культурної суб'єктності та утвердження національної ідентичності в умовах глобальних викликів.

У воєнний час особливого значення набуває націотворча функція хореографічної освіти. Війна актуалізувала питання культурної ідентичності, історичної пам'яті та захисту української культурної спадщини. У змісті освітньо-професійних програм "Хореографія" можна поступово посилювати компоненти, пов'язані з українською народною хореографією, етнохореологією, регіональними танцювальними традиціями, дослідженням культурної пам'яті та процесами деколонізації мистецтва. Формально чинний стандарт не містить прямої вимоги щодо цього, однак його компетентнісний підхід дає змогу закладам вищої освіти самостійно вводити такі освітні компоненти. У перспективі доцільним є запровадження в ОПП "Хореографія" нових дисциплін, пов'язаних з культурною дипломатією, менеджментом мистецьких проєктів, цифровими технологіями в хореографії, культурною політикою України, міжнародною комунікацією та грантовою діяльністю. Це зумовлено тим, що українські митці дедалі частіше є представниками держави на міжнародній арені, а мистецтво стає важливим інструментом формування міжнародної підтримки України.

Висновки. Проведене дослідження дає підстави стверджувати, що упродовж 2022–2026 рр. в українському хореографічному мистецтві сформувалися передумови для становлення новітньої парадигми розвитку хореографічного мистецтва, зумовленої комплексним впливом соціокультурних, політичних, освітніх та мистецьких трансформацій. Повномасштабна російсько-українська війна стала каталізатором переосмислення ролі хореографії в суспільстві та сприяла розширенню її функціонального поля від переважно художньо-естетичної діяльності до важливого механізму культурної пам'яті, суспільної комунікації, культурного спротиву та міжнародної репрезентації України.

Важливою складовою новітньої парадигми є інтеграція української хореографії у простір перформативних мистецтв. Використання міждисциплінарних підходів та поєднання танцю з театром, перформансом, медіамистецтвом і цифровими технологіями сприяють появі нових художніх форм та розширюють можливості осмислення колективного досвіду війни, травми, втрати та відновлення. У цих умовах тіло набуває статусу носія культурної пам'яті та інструменту суспільної рефлексії. Сучасне українське хореографічне мистецтво активно виконує функції культурної дипломатії та м'якої сили. Міжнародна діяльність українських хореографічних колективів, мистецьких проєктів, громадських ініціатив і представників діаспори сприяє поширенню знань про українську культуру, формуванню позитивного міжнародного іміджу держави та консолідації міжнародної підтримки України в умовах війни.

Отже, новітня парадигма українського хореографічного мистецтва формується на перетині процесів відновлення та збереження національних традицій, розвитку перформативних практик, культурної дипломатії та модернізації мистецької освіти. Її визначальними характеристиками є посилення націотворчої місії мистецтва, розширення соціокультурних функцій хореографії, міждисциплінарність, відкритість до інновацій та інтеграція у світовий культурний простір. Саме ці процеси визначають перспективи

подальшого розвитку української хореографії як важливого чинника культурної стійкості, національної самоідентифікації та міжнародної культурної комунікації України у XXI ст.

Список використаної літератури та джерел

1. Белінська Т. Феномен народно-сценічного танцю у воєнний період: збереження та репрезентація національної ідентичності у закладах вищої освіти. *Мистецтво в культурі сучасності: теорія та практика навчання.* 2026. № 7. С. 205–212. DOI: https://doi.org/10.31652/3041-1017-2026(7)-24

2. Бідюк Д. Громадські ініціативи у танцювальному мистецтві та освіті: зарубіжні підходи та українські реалії. *Мистецтво в культурі сучасності: теорія та практика навчання.* 2026. № 7. С. 119–127. DOI: https://doi.org/10.31652/3041-1017-2026(7)-13

3. Бойко О. Танцювальні перфоманси як мистецьке явище. *Вісник КНУКіМ. Серія мистецтвознавство.* 2016. № 35. С. 69–77. DOI: https://doi.org/10.31866/2410-1176.35.2016.158246

4. Драч В. Стратегії просування національного бренду через хореографічне мистецтво: зарубіжний досвід і українські реалії. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2025. № 4. С. 152–157. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2025.344229

5. Драч В. Українське хореографічне мистецтво як інструмент культурної дипломатії: традиції та сучасні практики. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2025. № 4. С. 152–157. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.338921

6. Плахотнюк О. Інноваційний потенціал внутрішньої академічної мобільності для формування професійних компетенцій у підготовці фахівців за спеціальністю "Перформативні мистецтва" (спеціалізація "Хореографія"). *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство.* 2025. Вип. 27. С. 314–323. DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.27.2025.314-323

7. Плахотнюк О. Формування наукової складової освітніх програм спеціальності "Хореографія" Львівського національного університету імені Івана Франка. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. 2024. Вип. 25. С. 198–210. DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.25.2024.198-210

8. Плахотнюк О., Сиротинська Н., Белінська Л. Українська танцювальна культура як репрезентант національних традицій. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2025. Вип. 90, Т. 2. С. 93–99. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/90-2-13

9. Плахотнюк О., Топорков Д., Кузик О. Український танець у просторі сучасної перформативної онтології: рефлексія травматичного досвіду та міждисциплінарна синергія. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2026. Вип. 98. Т. 2. С. 114–120. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-15

10. Рева Т. Українське хореографічне мистецтво в системі культурної дипломатії та розвитку культурних ініціатив громадянського суспільства 2024–2026 років. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2026. № 1. С. 152–157. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2026.356217

11. Рева Т., Корисько Н. Аксіологічний потенціал хореографічного мистецтва в утвердженні національно-культурної ідентичності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2026. № 2. С. 79–84. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2026.362260

12. Шишкарьова К. Деколонізація тілесності в українському танці: постколоніальний аналіз радянської спадщини та тілесної пам'яті. *Вісник Національної*

академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2025. № 4. С. 276–282. DOI: 10.32461/2226-3209.4.2025.351952

13. Hrincheva N. The Past and Future of Cultural Diplomacy. *International Journal of Cultural Policy*. 2024. Vol. 30, №. 2. S. 172–191 DOI: https://doi.org/ 10.1080/10286632.2023.2183949

14. Plakhotnyuk O., Kuzyk O., Yatselenko A. The role of national folk dances in shaping the cultural identity of the Ukrainian people. *Notes on Art Criticism*. 2025. T. 25(1). S. 43–55. DOI: https://doi.org/10.63009/noac/1.2025.43

15. Samoilenko S. Choreography as an Axiological and Embodied Cultural practice: Theoretical Foundations for Understanding dance beyond Aesthetic Representation. *Journal of the National Academy of Cultural and Artistic Leadership.* 2026. № 2. С. 158–164. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2026.362279

References

1. Belinska, T. (2026). Fenomen narodno-stsenichnoho tantsiu u voiennyi period: zberezhennia ta reprezentatsiia natsionalnoi identychnosti u zakladakh vyshchoi osvity [The phenomenon of folk stage dance during the war: the preservation and representation of national identity in higher education institutions]. *Mystetstvo v kulturi suchasnosti: teoriia ta praktyka navchannia,* 7, 205–212. https://doi.org/10.31652/3041-1017-2026(7)-24 [in Ukrainian].

2. Bidiuk, D. (2026). Hromadski initsiatyvy u tantsiuvalnomu mystetstvi ta osviti: zarubizhni pidkhody ta ukrainski realii [Community initiatives in dance and dance education: international approaches and the Ukrainian context]. *Mystetstvo v kulturi suchasnosti: teoriia ta praktyka navchannia,* 7, 119–127. DOI: https://doi.org/10.31652/3041-1017-2026(7)-13[in Ukrainian].

3. Boiko, O. (2016). Tantsiuvalni perfomansy yak mystetske yavyshche [Dance performances as an artistic phenomenon]. *Visnyk KNUKiM. Seriia mystetstvoznavstvo*, 35, 69–77. https://doi.org/10.31866/2410-1176.35.2016.158246 [in Ukrainian].

4. Drach, V. (2025). Stratehii prosuvannia natsionalnoho brendu cherez khoreohrafichne mystetstvo: zarubizhnyi dosvid i ukrainski realii [Strategies for promoting the national brand through the art of choreography: international experience and the Ukrainian context]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 4, 152–157. https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2025.344229 [in Ukrainian].

5. Drach, V. (2025). Ukrainske khoreohrafichne mystetstvo yak instrument kulturnoi dyplomatii: tradytsii ta suchasni praktyky [Ukrainian choreographic art as a tool of cultural diplomacy: traditions and contemporary practices]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 4, 152–157. https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.338921 [in Ukrainian].

6. Plakhotniuk, O. (2025). Innovatsiinyi potentsial vnutrishnoi akademichnoi mobilnosti dlia formuvannia profesiinykh kompetentsii u pidhotovtsi fakhivtsiv zi spetsialnosti “Performatyvni mystetstva” (spetsializatsiia “Khoreohrafiia”) [The innovative potential of internal academic mobility for the development of professional competences in the training of specialists in the field of “Performing Arts” (specialisation: “Choreography”)]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriia mystetstvoznavstvo*, 27, 314–323. http://dx.doi.org/10.30970/vas.27.2025.314-323 [in Ukrainian].

7. Plakhotniuk, O. (2024). Formuvannia naukovoi skladovoi osvitnikh prohram spetsialnosti “Khoreohrafiia” Lvivskoho natsionalnoho universytetu imeni Ivana Franka [Development of the academic component of the educational programmes for the “Choreography” degree programme at Ivan Franko National University of Lviv]. *Visnyk*

Lvivskoho universytetu. Seriia mystetstvoznavstvo, 25, 198–210. http://dx.doi.org/10.30970/vas.25.2024.198-210 [in Ukrainian].

8. Plakhotniuk, O., Syrotynska, N., Belinska, L. (2025). Ukrainska tantsiuvalna kultura yak reprezentant natsionalnykh tradytsii [Ukrainian dance culture as a reflection of national traditions]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 90 (2), 93–99 https://doi.org/10.24919/2308-4863/90-2-13 [in Ukrainian].

9. Plakhotniuk, O., Toporkov, D. & Kuzyk, O. (2026). Ukrainskyi tanets u prostori suchasnoi performatyvnoi ontolohii: refleksiia travmatychnoho dosvidu ta mizhdystsyplinarna synerhiia [Ukrainian dance within the framework of contemporary performative ontology: a reflection on traumatic experience and interdisciplinary synergy]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 98 (2), 114–120. https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-15 [in Ukrainian].

10. Reva, T. (2026). Ukrainske khoreohrafichne mystetstvo v systemi kulturnoi dyplomatii ta rozvytku kulturnykh initsiatyv hromadianskoho suspilstva 2024–2026 rokiv [Ukrainian choreographic art within the framework of cultural diplomacy and the development of civil society cultural initiatives, 2024–2026]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 1, 152–157. https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2026.356217 [in Ukrainian].

11. Reva, T., Korysko, N. (2026). Aksiolohichnyi potentsial khoreohrafichnoho mystetstva v utverdzhenni natsionalno-kulturnoi identychnosti [The axiological potential of the art of choreography in the affirmation of national and cultural identity]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 2, 79–84 https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2026.362260 [in Ukrainian].

12. Shyshkarova, K. (2025). Dekolonizatsiia tilesnosti v ukrainskomu tantsi: postkolonialnyi analiz radianskoi spadshchyny ta tilesnoi pamiati [The Decolonisation of the Body in Ukrainian Dance: A Postcolonial Analysis of the Soviet Legacy and Bodily Memory]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 4, 276–282. 10.32461/2226-3209.4.2025.351952 [in Ukrainian].

13. Hrincheva, N. (2024). The Past and Future of Cultural Diplomacy. *International Journal of Cultural Policy*, 30 (2), 172–191. https://doi.org/10.1080/10286632.2023.2183949 [in English].

14. Plakhotnyuk, O., Kuzyk, O., Yatselenko, A. (2025). The role of national folk dances in shaping the cultural identity of the Ukrainian people. *Notes on Art Criticism*, 25 (1), 43–55. https://doi.org/10.63009/noac/1.2025.43 [in English].

15. Samoilenko, S. (2026). Choreography as an Axiological and Embodied Cultural practice: Theoretical Foundations for Understanding dance beyond Aesthetic Representation. *Journal of the National Academy of Cultural and Artistic Leadership*, 2, 158–164. https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2026.362279 [in English].

FORMATION OF THE LATEST PARADIGM OF UKRAINIAN CHOREOGRAPHIC ART IN THE CONTEXT OF SOCIAL PROCESSES (2022–2026)

Petro LUNO

Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Directing and Choreography,
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: petro.luno@lnu.edu.ua

Yuliia BEZPALENKO

Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Directing and Choreography,
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: Yuliya.Bezpalenko@lnu.edu.ua

Olha NASTIUK

Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Directing and Choreography,
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: Olha.Nastyuk@lnu.edu.ua

A comprehensive analysis has been carried out of the processes shaping the new paradigm of Ukrainian choreographic art in the context of the socio-political, cultural and educational transformations of 2022–2026. The impact of the full-scale Russian-Ukrainian war on the development of contemporary choreography, the re-examination of its functions and the expansion of its socio-cultural significance in the context of the struggle for Ukraine's national independence and cultural agency has been investigated. It has been established that contemporary Ukrainian choreographic art transcends the boundaries of traditional artistic and aesthetic activity and is increasingly fulfilling communicative, commemorative, therapeutic, representative and diplomatic functions. Particular attention is paid to the processes of restoring the genetic code, preserving authentic dance traditions and reviving cultural memory as a key factor in shaping new conceptual frameworks for Ukrainian choreography. It is argued that contemporary dance practices serve as a tool for articulating national identity, a means of representing the collective experience of war, and a mechanism for social consolidation. Trends have been identified towards the integration of folk dance culture, contemporary choreography, performative practices and digital technologies into a single artistic and communicative space. The role of cultural diplomacy in the development of Ukrainian choreographic art has been analysed, and it has been established that the international activities of creative groups, civil society organisations and representatives of the Ukrainian diaspora contribute to the formation of a positive image of Ukraine in the world, the dissemination of Ukrainian cultural values and the strengthening of international support for the state. It has been demonstrated that, in the current context, the art of choreography functions as an effective instrument of cultural diplomacy and soft power.

Keywords: Ukrainian choreographic art, the new paradigm of choreography, performing arts, dance culture, cultural diplomacy and memory, national identity, arts education, contemporary choreography, folk dance.

Стаття надійшла до редколегії 17.08.2026 р.
Прийнята до друку 21.10.2026 р.
Опублікована 26.11.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 29. С. 241–252
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 29. P. 241–252

УДК 793.31(477):316.722-044.34
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.29.2026.241-252

РЕВІТАЛІЗАЦІЯ АВТЕНТИЧНИХ СМИСЛІВ УКРАЇНСЬКОГО ТАНЦЮ В КОНТЕКСТІ ПОСТКОЛОНІАЛЬНОГО ДИСКУРСУ

Олександр ПЛАХОТНЮК

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4130-8653
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра режисури та хореографії,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: oleksandr.plakhotnyuk@lnu.edu.ua

Досліджено процес ревіталізації автентичних смислів українського народного танцю в контексті сучасного постколоніального дискурсу та деколонізаційних процесів, що активізувалися в українському культурному просторі в умовах російсько-української війни 2022–2026 рр. Актуальність теми зумовлена необхідністю переосмислення історико-культурної спадщини української хореографії, звільнення її від імперських наративів радянської доби та повернення до автентичних етнокультурних першоджерел.

Розкрито особливості ревіталізації оригінальних сенсів українського народного танцю в межах нинішнього постколоніального суспільства, а також визначено шляхи подолання імперського радянського канону в сценічній, хореографічній практиці та перформативних мистецтвах України. Застосовано комплекс загальнонаукових і спеціальних мистецтвознавчих методів, зокрема: наукового аналізу, компаративний, культурно-історичний та системного узагальнення. На основі аналізу наукових праць висвітлено механізми формування радянського канону українського народно-сценічного танцю, охарактеризовано процеси стилізації та уніфікації народної хореографії в умовах тоталітарної культурної політики. З’ясовано, що радянська модель репрезентації українського танцю сприяла нівелюванню регіональних особливостей, сакральних функцій та світоглядних основ традиційної танцювальної культури. Приділено увагу феномену “шароварщини” як прояву імперської стратегії культурної асиміляції, що формувала спрощений і стандартизований образ української хореографії, позбавлений її первісної символічної та ритуальної природи.

Доведено, що деколонізація сучасного українського танцю полягає не у відмові від професійних сценічних надбань, а в критичному переосмисленні радянської спадщини та відновленні зв’язку з етнокультурними традиціями. Визначено, що одним із провідних напрямів ревіталізації автентичних смислів є звернення до експедиційних матеріалів, архівних джерел, етнохореологічних досліджень та локальних виконавських практик, які зберігають архаїчні форми руху та традиційні пластичні коди української культури. З’ясовано, що в умовах повномасштабної війни українська хореографія набуває особливого значення як форма культурного спротиву, інструмент збереження історичної пам’яті та механізм утвердження національної ідентичності. Сучасні хореографічні практики демонструють тенденцію до відмови від колоніальних моделей репрезентації та повернення до складних, драматичних і філософських насичених форм

© Плахотнюк Олександр, 2026

художнього висловлювання. Український танець постає як важливий чинник формування культурного суверенітету, що забезпечує безперервність історичної традиції та актуалізує цінності національної культури в сучасному мистецькому просторі.

Наукова новизна дослідження полягає у комплексному осмисленні процесів ревіталізації оригінальних ознак українського народного танцю крізь призму постколоніальної теорії та деколонізаційних практик сучасності. Визначено взаємозв'язок між відновленням локальних танцювальних традицій, реконструкцією сакральних і світоглядних аспектів руху та формуванням нових моделей культурної суб'єктності в українському хореографічному мистецтві. Практичне значення результатів дослідження полягає у можливості їх використання в науковій, освітній та творчій діяльності, зокрема у процесі підготовки хореографів, розробленні мистецьких проєктів, реконструкції регіональних танцювальних традицій та формуванні сучасних концепцій розвитку української хореографічної культури.

Ключові слова: українська хореографія, народний танець, постколоніалізм, деколонізація, ревіталізація культурної спадщини, етнокультурна ідентичність, етнохореологія, культурний суверенітет, перформативні мистецькі практики.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю радикального переосмислення історичної та художньої спадщини українського сценічного танцю через призму сучасного постколоніального дискурсу та деколонізаційних процесів у гуманітарній сфері. Протягом радянського періоду (з початку XX ст. до 1991 р.) хореографічне мистецтво України перебувало під жорстким тиском тотальної цензури та канонів соціалістичного реалізму, де ідеологічний замисел тоталітарної системи домінував над завданнями відображення справжньої національної самобутності. Імперська політика уніфікації призвела до штучного створення спрощеного, стандартизованого, надмірно атлетичного й позбавленого онтологічної суті "експортного" варіанту українського танцю, у якому складна філософська й сакральна природа руху замінювалася комедійністю, цирковим акробатизмом та нав'язаною "естетикою штучної усмішки". Затискання живої традиції фольклорного виконавства у стандартні рамки академічного балетного екзерсису знівелювало унікальну локальну палітру етнічних зразків народного танцю України, позбавивши його первинної стихійності та імпровізаційності. Будучи однією з найдавніших форм художньої творчості етносу, народний танець містить звичаєво-обрядову, етико-естетичну, психологічну та суспільну складові. Зразки фольклорного танцю є ретрансляторами обрядових дійств та архаїчних уявлень локальних осередків у сучасний простір, що має визначальне значення для формування національної свідомості та збереження безперервного діалогу між поколіннями.

Постановка проблеми. У сучасному соціокультурному просторі, особливо в період 2022–2026 рр. в умовах повномасштабної війни, деколонізація хореографічної культури набула екзистенційного значення як прояв культурного суверенітету та акт захисту власної ідентичності. На перший план виходить необхідність аналізу основних ознак глобалізації хореографічного мистецтва на прикладі народного танцю, визначення його рис у сучасних культурних процесах, а також інтеграція українських митців у

європейське середовище через усвідомлення їхньої ролі у формуванні світових мистецьких напрямів. Науковий інтерес викликає діяльність нового покоління хореографів, які долають комплекс меншовартості, відмовляються від нав'язаного радянського канону "веселих малоросів" і повертають танцю право на драматизм, рефлексію, трагедію та філософську глибину. Справжнє відновлення самобутності вимагає ревізії хореографічного тексту, реабілітації забутої архаїки та звернення до експедиційних і архівних джерел з метою віднайдення "до-балетних" смислів, де рух функціонував як форма молитви або комунікації з предками. Таким чином, дослідження ревіталізації автентичної пластики є критично важливим для очищення національного хореографічного мислення від імперських нашарувань і творення сучасної самостійної системи перформативних мистецтв на власному етнокультурному ґрунті.

Об'єкт дослідження: процес історико-культурної трансформації та деколонізації українського хореографічного мистецтва в контексті збереження національної ідентичності та глобалізаційних викликів.

Предмет дослідження: художньо-естетичні та соціокультурні механізми ревіталізації автентичних смислів, сакральних значень і локальних особливостей етнічного танцю України як засіб подолання імперського радянського канону в сучасній мистецькій перформативній практиці.

Мета статті – розкрити особливості ревіталізації автентичних смислів українського народного танцю в межах сучасного постколоніального дискурсу, а також визначити шляхи подолання імперського радянського канону в сценічній, хореографічній практиці перформативних мистецтв України.

Формулювання завдання дослідження – проаналізувати наслідки радянської імперської політики уніфікації хореографічної культури, що призвели до викривлення онтологічної суті й втрати сакрального значення українського танцю; обґрунтувати значення звернення до архівних та експедиційних першоджерел як інструменту відновлення "до-балетних" сенсів та утвердження культурного суверенітету України в глобалізованому просторі.

Методологія дослідження. Для комплексного розв'язання порушеної проблеми та забезпечення наукової об'єктивності у статті використано систему загальнонаукових і спеціальних мистецтвознавчих методів: *компаративний (порівняльний)* – застосовано для зіставлення уніфікованих радянських сценічних форм (позбавленого контексту "експортного" атлетичного танцю) із первинними, автентичними регіональними традиціями (лемківською, гуцульською, волинською, подільською тощо); *культурно-історичний* – дав змогу простежити еволюцію українського хореографічного мистецтва в хронологічних межах початку XX ст. до 1991 р., а також в екзистенційному зрізі новітнього періоду (2022–2026) в умовах повномасштабної війни; *семіотичний* – дав змогу розглянути український танець як складний соціокультурний текст, де кожен елемент (положення рук, поворот голови, ритмічний малюнок ніг) розглянуто не просто як технічна дія, а як елемент закодованої знакової системи та носій культурної пам'яті; *системного узагальнення* – слугував для формулювання висновків щодо ролі сучасного

деколонізованого танцю як форми маніфестації культурного суверенітету та повноцінної самостійної системи перформативних мистецтв.

Наукова новизна полягає у висвітленні ревіталізації автентичних смислів українського народного танцю крізь призму постколоніального дискурсу як процес культурної деколонізації та відновлення національної суб'єктності. Виявлено механізми трансформації традиційної танцювальної культури під впливом радянської імперської політики уніфікації, що спричинила втрату сакральних, обрядових і локально-регіональних компонентів народного танцю. Обґрунтовано, що сучасна українська хореографічна практика періоду 2022–2026 рр. актуалізує процес повернення до етнокультурних першоджерел як форму культурного спротиву, збереження історичної пам'яті та утвердження культурного суверенітету України. Запропоновано розглядати сучасну українську хореографію як інструмент культурного суверенітету, націєтворення та відновлення історичної пам'яті, а ревіталізацію автентичної танцювальної традиції – як механізм подолання наслідків радянської культурної уніфікації та повернення до етнокультурних першоджерел.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Одним із головних напрямів дослідження є вивчення механізмів формування радянського канону українського народно-сценічного танцю. Особливу увагу становить праця І. Нарського "Вигадка в обґрунтуванні «справжності»: як радянські хореографи обґрунтовували народний характер своїх творів" (2029) [3]. Автор розглядає проблему конструювання "автентичності" в радянській хореографії та доводить, що радянські балетмейстери часто створювали штучні наративи про народне походження сценічних композицій, легітимізуючи нові форми як "справжній фольклор", зазначаючи: "мотиви радянських експертів у танцювальному мистецтві, які часто надихали їх на вигадані розповіді про збирання хореографічного фольклору. Тим самим робиться спроба реконструювати логіку уявлень радянських фахівців з народного танцю про предмет їхніх захоплень і професійних занять. […] Ритуалізовані розповіді про вивчення фольклорних витоків хореографами-постановниками були важливим аргументом на підтвердження «народних коренів» радянської хореографічної творчості, що парадоксальним чином мобілізувало вигадку на обґрунтування «справжнього»". Цей логічний висновок є надзвичайно важливим для критичного аналізу феномену радянської трансформації українського народного танцю та імперських механізмів культурної репрезентації [3, с. 67].

Важливим доповненням джерельної бази дослідження є праця А. Морозова "Віртуозність в ансамблях народного танцю України радянської доби" (2019) [2], присвячена розвитку віртуозності в ансамблях народного танцю радянської доби. Автор показує, як акробатичність та демонстративна технічність поступово стали визначальними рисами сценічного українського танцю, витісняючи локальні стильові особливості та обрядову функцію руху. "У контексті мистецтва соціалістичного реалізму феномен віртуозності мав суперечливу природу: з одного боку, ускладнення традиційних і використання нових віртуозних рухів з арсеналу класичного балету, взаємодія зі спортом засвідчували процес розвитку віртуозної лексики народно-сценічного танцю,

збагачення його виражальних засобів; з іншого, – віртуозність у радянський час була замінником вихолощеного традиційного змісту народного танцю" [2, с. 146].

Для розуміння механізмів стилізації важливою є праця О. Бойко "Контамінація як прояв еклектичності в сучасній стилізації українського народно-сценічного танцю" (2018) [1]. Авторка звертається до проблематики контамінації та еклектики в сучасному народно-сценічному танці: аналізує процес "український народно-сценічний танець, лексика якого сформована провідними балетмейстерами ХХ ст. на основі фольклорних джерел шляхом трансформації, відповідно до законів сценічної хореографії, збагачується та еволюціонує завдяки набуткам вітчизняних хореографів, їхніми досягненнями в процесі застосування інноваційних методів контамінації задля винайдення сучасних виражальних засобів" [1, с. 110].

Проблематика постколоніального дискурсу та деколонізації українського танцю перегукується з працею К. Шишкарьової "Деколонізація тілесності в українському танці: постколоніальний аналіз радянської спадщини та тілесної пам'яті" (2025) [8], яка аналізує радянську спадщину в українському танці крізь призму постколоніальної теорії. Авторка розглядає тілесність як простір культурної пам'яті та наголошує на необхідності повернення тілесної автономії через деколонізацію репертуарної політики, освітніх моделей і сценічної естетики, зазначаючи: "деколонізація танцювальних практик в Україні постає не лише як мистецький чи теоретичний проєкт, а й як складний культурний, етичний і політичний процес, пов'язаний із відновленням суб'єктності, реконструкцією тілесної та історичної пам'яті й формуванням нової української тілесної ідентичності. У сучасній хореографії тіло перестає функціонувати як "мова лояльності" імперському наративу, а натомість стає простором свідчення, спротиву та націєтворення" [8, с. 281].

Важливим міждисциплінарним підґрунтям дослідження є стаття Л. Унанян "Сучасне українське сценічне мистецтво: постколоніальні ракурси" (2026) [6], присвячена постколоніальним практикам у сучасному українському сценічному мистецтві. Хоча праця охоплює ширший спектр сценічних мистецтв, вона містить теоретичні положення щодо культурного суверенітету та деколонізації художнього простору України.

Виклад основного матеріалу дослідження. Ревіталізація (від лат. *re* – знову, повторно: *vita* – життя) [6] – це процес відродження, оновлення, повернення до активного функціонування явищ, практик, традицій, цінностей або культурних форм, які були частково втрачені, забуті або витіснені внаслідок історичних, соціальних чи політичних процесів. У контексті дослідження цей термін використано для означення процесів відновлення генетичного культурного, світоглядного, обрядового та символічних смислів українського народного танцю, які були частково втрачено або трансформовано внаслідок колоніальних та радянських практик культурної уніфікації. Отже, ревіталізація не означає механічне відтворення минулого, а є творчим процесом відновлення традиції в сучасному культурному просторі. Саме тому в постколоніальному дискурсі ревіталізація є одним із головних механізмів культурної деколонізації та відновлення національної ідентичності.

Радянський період України сформував специфічний "експортний" варіант українського танцю, відомий як "шароварщина". Це була стратегія візуальної асиміляції, де складний філософський зміст українського руху замінювався спрощеною комедійністю та акробатизмом. Радянська система створила зручний для себе макет української танцювальної культури, у хореографії це вилилося в дивну формулу, де академічна балетна основа поєднувалася із зовнішніми атрибутами народності. Так з'явилася "шароварщина" – стерильний, надмірно атлетичний і вічно усміхнений танець, позбавлений своєї істинної онтологічної суті.

Нині потребує осмислення термін деколонізація в українській хореографії – це не відмова від академізму, а процес звільнення свідомості постановника, танцівника від імперських "цитат" та повернення до глибинних онтологічних витоків національного руху. Деколонізація української танцювальної культури – це шлях повернення до первинного задуму. Маємо знову навчитися "зчитувати" танець як текст, де кожне положення рук, поворот голови чи ритмічний малюнок ніг – це не просто технічний елемент, а генетичний код нації. "На перший план вступає доцільність аналізу основних ознак глобалізації хореографічного мистецтва на прикладі народного (етнічного, фольклорного) танцю. Також доречним є визначення спільних та відмінних рис, їхніх ознак у глобалізаційних культурних процесах сучасності; постає необхідність розглянути можливості інтеграції українських митців-хореографів у європейське культурне середовище через певні події та усвідомлення їхньої ролі у формуванні світових культурно-мистецьких напрямів" [3, с. 5].

У радянські часи танець був одним із інструментів ідеологічного впливу, у якому ідеологічний задум домінував над завданням відображення національної самобутності, що призводило до тотальної цензури в хореографічному мистецтві України початку XX ст. до 1991 р. Кожна постанова мала відповідати канону соціалістичного реалізму, що призвело до втрати сакрального, ритуального значення танцю.

Створення уніфікованої лексики "єдиного народного танцю СРСР" нівелювало регіональні особливості (лемківські, долинянські, волинські, гуцульські тощо). Жива традиція фольклорного виконавства була затиснута в жорстку сітку балетного екзерсису, що позбавило український автентичний народний танець його первинної локальності, стихійності та імпровізаційності. "Народний танець належить до числа ранніх форм художньої творчості того чи іншого народу, етносу тощо. Будь-який танець можна розглядати з різних точок зору. Серед них варто виділити звичаєво-обрядову складову, етико-естетичну цінність, виконавчу майстерність, психологічне сприйняття танцю, суспільне значення тощо. Не менш важливими в процесі дослідження танцювальної культури є хореографічні особливості виконання та пов'язані з ними різні форми танцю" [9, с. 166].

Типові зразки радянських танцювальних форм вимагали постійної, часто недоречної радості, інколи штучної "естетики усмішки". Сучасна деколонізована хореографія повертає танцю право на трагедію, біль, рефлексію та екзистенційну глибину.

Сьогодні можемо констатувати факт: нове покоління митців-хореографів уже демонструє подолання комплексу меншовартості, що проявляється у загальній концепції переходу від сприйняття українського танцю як "додатку до російського балету" до визнання його самостійною, повноцінною системою перформативних мистецтв. "Зразки фольклорного танцю стали ретранслятором обрядових дійств та звичаїв у танцювальний простір сучасності, який не тільки уособлює традиційні цінності, а й формує світогляд молодого покоління. Танцювальна культура з барвистою регіональною палітрою передає архаїчні уявлення про культурні звичаї локальних осередків, що розширюють мистецькі кордони та збагачують культурну спадщину українського народу. Збереження, вивчення та популяризація народної танцювальної культури має важливе значення для формування національної свідомості, патріотичного виховання молоді та безперервного творчого діалогу між поколіннями" [5, с. 98].

Важливим напрямом є активне вивчення та впровадження у сценічну практику локальних особливостей, представлених у хореографічній спадщині регіональних та етнічних першоджерел, повернення до експедиційних записів як джерела істинної лексики. Дослідження експедиційних записів, які досі зберігаються в архівах, та автентичної пластики, певна реабілітація забутої архаїки дають змогу віднайти ті "до-балетні" сенси, де рух був формою молитви, захисту або комунікації з предками.

У цьому канонічному танці (умовно вдавана класична спадщина українського танцю) це було лише інструментом ідеологічного впливу на свідомість мас. Воно мало демонструвати "щасливе колгоспне життя", нівелюючи регіональну автентику Поділля, Гуцульщини, Лемківщини, Полісся та інших історико-етнографічних регіонів тощо, заради уніфікованого "гопака", який став цирковим номером, а не сакральним чоловічим танцем. В умовах війни танець стає маніфестацією незламності, де кожен рух – це акт деколонізації, підтвердження права на власну культурну територію та суверенітет хореографічного мистецтва України. У період 2022–2026 рр. танець став актом оприсутнення нашої тож самості, коли виконавець-танцівник, хореограф-постановник відтворює стародавній обряд, етнографічний звичай, фольклорний матеріал у сучасному перформансі. Отож це і є найвищий прояв культурного суверенітету. Сьогодні українська хореографія перебуває у точці найвищої екзистенційної напруги. Війна змусила нас переосмислити не лише те, що ми танцюємо, а й те, хто ми є в кожному русі. Деколонізація танцю – це не просто зміна зовнішніх факторів, сценічних костюмів, це глибока "ревізія" танцю, звільнення його від нашарувань імперських наративів, які десятиліттями були за "національну традицію". Сучасний український танець повертає собі право бути складним, драматичним і навіть болючим, відмовляючись від нав'язаної ролі "веселих малоросів".

Справжнє відновлення самобутності відбувається тоді, коли перестаємо копіювати радянське минуле і починаємо творити майбутнє на власному ґрунті. Основні напрями ревіталізації автентичних смислів українського народного танцю:

– постколоніальний підхід дає змогу розглядати народний танець не лише як видовищну сценічну форму, а й як елемент традиційної духовної культури. Йдеться про відновлення зв'язку танцю з календарною та родинною обрядовістю, ритуалами переходу, культами предків, захисними та магічними практиками. У цьому контексті рух розглянуто як символічну форму комунікації людини зі світом природи, громадою та сакральним простором;

– одним із наслідків радянської культурної політики стала уніфікація народного танцю та витіснення регіональної специфіки. Тому важливим напрямом деколонізації є повернення до локальних пластичних кодів Гуцульщини, Покуття, Бойківщини, Лемківщини, Полісся, Поділля, Буковини, Слобожанщини та інших історико-етнографічних регіонів України. Відновлення локальної лексики сприяє відродженню культурного різноманіття та історичної танцювальної пам'яті;

– у постколоніальному дискурсі тіло розглянуто як носій історичного досвіду та культурної пам'яті. Ревіталізація автентичного танцю передбачає повернення природних способів руху, характерних для традиційного середовища, що були витіснені академізованою технікою класичного балету. Таким чином, відбувається відновлення національної тілесності як складової культурної суб'єктності;

– український народний танець є засобом репрезентації національної культури та важливим чинником формування колективної ідентичності. Через повернення до автентичних форм руху, традиційної символіки та народного світогляду відбувається зміцнення національної самосвідомості та подолання колоніальних стереотипів щодо української культури;

– важливим механізмом деколонізації є повернення до польових етнографічних матеріалів, експедиційних записів, архівних відео- та фотодокументів, праць українських етнохореологів. Саме ці джерела дають змогу реконструювати первинні форми танцю, виявити та критично переосмислити пізніші ідеологічні нашарування;

– сучасні українські хореографи дедалі частіше інтегрують традиційний танцювальний матеріал у сучасний сценічний простір перформативних мистецтв. У такому випадку автентична пластика стає не музейним артефактом, а актуальним засобом художнього висловлювання, що забезпечує спадкоємність між традицією та сучасністю;

– найвищим рівнем ревіталізації є повернення українському танцю статусу самостійної художньої системи. Йдеться про відмову від трактування української хореографії як периферійного явища щодо інших мистецьких традицій та утвердження її як повноцінного суб'єкта світового культурного процесу.

Процес деколонізації завершується там, де зникає потреба "доводити" свою унікальність і починається вільна творчість на основі національної самобутності. Відновлення балансу між національною ідеєю та виконавською фольклорно-автентичною практикою є ключем до створення конкурентоспроможного українського хореографічного продукту в глобальному культурному просторі. Сьогодні український танець – це жива, пульсуюча, самостійна система, у якій виражальні засоби танцю є виявом

нашої волі до буття, що, нарешті, знайшла релевантну, вільну від колоніальних кайданів площину для розвитку.

Висновки. З'ясовано, що трансформація українського народно-сценічного танцю в радянський період була зумовлена не лише художньо-естетичними чинниками, а й цілеспрямованою імперською культурною політикою, метою якої була уніфікація національних форм мистецтва. У процесі формування радянського канону української хореографії відбулося поступове витіснення регіональних традицій, обрядово-сакральних функцій танцю та його автентичної семантики. Запровадження нормативів соціалістичного реалізму сприяло утвердженню стандартизованого сценічного зразка, у якому перевагу надавали зовнішній видовищності, технічній віртуозності та демонстративному оптимізму, тоді як філософська, символічна та світоглядна складові традиційної автентичної народної танцювальної культури опинилися на периферії мистецького процесу. З'ясовано, що поширення акробатизованої та надмірно стилізованої хореографічної лексики призвело до часткової втрати первинних смислів руху, його зв'язку з ритуальною практикою, звичаєвою культурою та механізмами колективної пам'яті.

Визначено, що ревіталізація автентичних смислів українського танцю відбувається через звернення до етнохореологічних досліджень, експедиційних матеріалів, архівних джерел та локальних виконавських традицій. Відновлення регіональної пластики, реконструкція забутих форм народного танцю та актуалізація їхньої символічної складової сприяють поверненню хореографічному мистецтву його культурно-історичної глибини та світоглядної цілісності.

Обґрунтовано, що деколонізація української хореографії не означає заперечення професійних сценічних досягнень попередніх епох, а передбачає критичний перегляд імперських наративів, звільнення від нав'язаних моделей культурної репрезентації та формування нової системи художнього мислення, заснованої на принципах культурного суверенітету. У цьому контексті сучасний український танець постає не лише формою естетичного висловлювання, а й важливим механізмом націєтворення, репрезентації історичної пам'яті та збереження культурної спадщини.

Отже, ревіталізація автентичних смислів українського танцю в контексті постколоніального дискурсу є одним із головних напрямів розвитку сучасних форм перформативних мистецтв у сучасному хореографічному мистецтві України. Її реалізація забезпечує відновлення історичної тяглості національної танцювальної культури, сприяє зміцненню культурної ідентичності та створює підґрунтя для формування конкурентоспроможної української хореографічної практики в європейському та світовому мистецькому просторі.

Список використаної літератури та джерел

1. Бойко О. С. Контамінація як прояв еклектичності в сучасній стилізації українського народно-сценічного танцю. *Вісник КНУКіМ. Серія Мистецтвознавство.* 2018. № 39. С. 106–111. DOI: https://doi.org/10.31866/2410-1176.39.2018.153668

2. Морозов А. І. Віртуозність в ансамблях народного танцю України радянської доби. *Танцювальні студії.* 2019. Вип. 2, № 2. С. 137–145. DOI: https://doi.org/10.31866/2616-7646.2.2.2019.188814

3. Наврський І. В. Вигадка в обґрунтуванні "справжності": як радянські хореографи обґрунтовували народний характер своїх творів. *Українські культурологічні студії.* 2019. № 4, Т. 1. С. 61–67. DOI: https://doi.org/ 10.17721/UCS.2019.1(4).12

4. Плахотнюк О. А. Етносвітогляд фольклорного танцю в мистецькому просторі сучасності. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2021. Вип. 35, Т. 5. С. 4–8. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-5-1

5. Плахотнюк О. А., Сиротинська Н. І., Белінська Л. С. Українська танцювальна культура як репрезентант національних традицій. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 90, Т. 2. С. 93–99. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/90-2-13

6. Словник – UA. Портал української мови та культури. URL: https://slovnyk.ua/index.php (дата звернення: 25.06.2026).

7. Унанян Л.С. Сучасне українське сценічне мистецтво: постколоніальні ракурси. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2026. № 2. С. 432–436. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2026.362467

8. Шишкарьова К. В. Деколонізація тілесності в українському танці: постколоніальний аналіз радянської спадщини та тілесної пам'яті. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2025. № 4. С. 276–282. DOI: https://doi.org/ 10.32461/2226-3209.4.2025.351952

9. Berest R., Plahotnyuk O., Berest I. Dance movements and figures in ancient and modern choreographic culture of the population of the Hutsul region. *Materialele conferinței științifice naționale cu participare internațională, 25 martie, 2022, Seria 24.* Chişinău : CEP UPSC, 2022. Universitatea Pedagogică de Stat "Ion Creangă". Vol. 2. С. 165–175. DOI: https://doi.org/10.46728/c.v2.25-03-2022.p165-175

References

1. Boiko, O. S. (2018). Kontaminatsiia yak proiav eklektychnosti v suchasnii stylizatsii ukrainskoho narodno-stsenichnoho tantsiu [Contamination as a manifestation of eclecticism in the contemporary stylisation of Ukrainian folk stage dance]. *Visnyk KNUKiM. Seriia mystetstvoznavstvo*, 39, 106–111. https://doi.org/10.31866/2410-1176.39.2018.153668 [in Ukrainian].

2. Morozov, A. I. (2019). Virtuoznist v ansambliakh narodnoho tantsiu Ukrainy radianskoi doby [Virtuosity in Ukrainian folk dance ensembles of the Soviet era]. *Tantsiuvalni studii*, 2(2), 137–145. https://doi.org/10.31866/2616-7646.2.2.2019.188814 [in Ukrainian].

3. Navrskyi, I. V. (2019). Vyhadka v obgruntuvanni "spravzhnosti": yak radianski khoreohrafy obgruntovuvaly narodnyi kharakter svoikh tvoriv [Fiction in the justification of 'authenticity': how Soviet choreographers justified the folk character of their works]. *Ukrainski kulturolohichni studii*, 4(1), 61–67. https://doi.org/10.17721/UCS.2019.1(4).12 [in Ukrainian].

4. Plakhotniuk, O. A. (2021). Etnosvitohliad folklornoho tantsiu v mystetskomu prostori suchasnosti [The ethno-worldview of folk dance in the contemporary artistic

landscape]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 35 (5), 4–8. https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-5-1 [in Ukrainian].

5. Plakhotniuk, O. A., Syrotynska, N. I., Belinska, L. S. (2025). Ukrainska tantsiuvalna kultura yak reprezentant natsionalnykh tradytsii [Ukrainian dance culture as a representative of national traditions]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 90(2), 93–99. https://doi.org/10.24919/2308-4863/90-2-13 [in Ukrainian].

6. Slovnyk – UA. Portal ukrainskoi movy ta kultury [Dictionary – UA. Portal of the Ukrainian language and culture]. Retrieved from https://slovnyk.ua/index.php (data zvernennia: 25.06.2026) [in Ukrainian].

7. Unanian, L. S. (2026). Suchasne ukrainske stsenichne mystetstvo: postkolonialni rakursy [Contemporary Ukrainian performing arts: postcolonial perspectives]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 2, 432–436. https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2026.362467 [in Ukrainian].

8. Shyshkarova, K. V. (2025). Dekolonizatsiia tilesnosti v ukrainskomu tantsi: postkolonialnyi analiz radianskoi spadshchyny ta tilesnoi pamiati [The decolonisation of corporeality in Ukrainian dance: a postcolonial analysis of the Soviet legacy and bodily memory]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 4, 276–282. https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2025.351952 [in Ukrainian].

9. Berest, R., Plahotnyuk, O., Berest, I. (2022). Dance movements and figures in ancient and modern choreographic culture of the population of the Hutsul region. *Materialele conferinței științifice naționale cu participare internațională, 25 martie, 2022, Seria 24.* Chișinău : CEP UPSC. Universitatea Pedagogică de Stat "Ion Creangă", 2, 165–175. https://doi.org/10.46728/c.v2.25-03-2022.p165-175 [in English].

REVITALISATION OF AUTHENTIC MEANINGS OF UKRAINIAN DANCE IN THE CONTEXT OF POSTCOLONIAL DISCOURSE

Oleksandr PLAKHOTNYUK

Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Direction and Choreography,
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: oleksandr.plakhotnyuk@lnu.edu.ua

This study examines the process of revitalising the authentic meanings of Ukrainian folk dance within the context of contemporary postcolonial discourse and the decolonisation processes that have intensified in the Ukrainian cultural sphere against the backdrop of the 2022–2026 russian–Ukrainian war. The relevance of the topic stems from the need to reinterpret the historical and cultural heritage of Ukrainian choreography, liberate it from the imperial narratives of the Soviet era, and return to authentic ethno-cultural primary sources.

The study explores the specific features of the revitalisation of the authentic meanings of Ukrainian folk dance within the framework of contemporary postcolonial discourse, as well as identifying ways to overcome the imperial Soviet canon in Ukraine's theatrical, choreographic and performing arts practices. The study employs a range of general scientific and specialised art-

historical methods, including scientific analysis, comparative analysis, cultural-historical analysis and the method of systematic generalisation.

Based on an analysis of contemporary academic works, this study examines the mechanisms behind the formation of the Soviet canon of Ukrainian folk stage dance and describes the processes of stylisation and standardisation of folk choreography under totalitarian cultural policy. It has been established that the Soviet model of representing Ukrainian dance contributed to the levelling out of local regional characteristics, sacred functions and the worldview foundations of traditional dance culture. Attention is paid to the phenomenon of "sharovarshchyna" as a manifestation of an imperial strategy of cultural assimilation, which shaped a simplified and standardised image of Ukrainian choreography, stripped of its original symbolic and ritual nature.

It has been demonstrated that the decolonisation of contemporary Ukrainian dance does not lie in a rejection of professional stage practices, but in a critical re-examination of the Soviet legacy and the re-establishment of links with ethno-cultural traditions. It has been established that one of the key approaches to revitalising authentic meanings is to draw upon fieldwork materials, archival sources, ethnochoreological research and local performance practices, which preserve archaic forms of movement and the traditional choreographic codes of Ukrainian culture. It has been established that, in the context of full-scale war, Ukrainian choreography takes on particular significance as a form of cultural resistance, an instrument for preserving historical memory and a mechanism for affirming national identity. Contemporary choreographic practices demonstrate a tendency to move away from colonial models of representation and return to complex, dramatic and philosophically rich forms of artistic expression. Ukrainian dance emerges as a key factor in the formation of cultural sovereignty, ensuring the continuity of historical tradition and bringing the values of national culture to the fore in the contemporary artistic landscape.

The scientific novelty of this study lies in a comprehensive analysis of the processes of revitalising the authentic meanings of Ukrainian folk dance through the prism of postcolonial theory and contemporary decolonisation practices. The interconnection between the revival of local dance traditions, the reconstruction of the sacred and worldview aspects of movement, and the formation of new models of cultural subjectivity in Ukrainian choreographic art has been identified.

The practical significance of the research findings lies in their potential application in academic, educational and creative activities, particularly in the training of choreographers, the development of artistic projects, the reconstruction of regional dance traditions, and the formulation of contemporary concepts for the development of Ukrainian choreographic culture.

Keywords: Ukrainian choreography, folk dance, post-colonialism, decolonisation, revitalisation of cultural heritage, ethno-cultural identity, ethnochoreology, cultural sovereignty, performative artistic practices.

Стаття надійшла до редколегії 17.08.2026 р.
Прийнята до друку 21.10.2026 р.
Опублікована 26.11.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 29. С. 253–271
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 29. P. 253–271

УДК 792.03.051(477.85/.87):(47+57):(436:439)]“19”
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.29.2026.253-271

ТЕАТР, ЯКИЙ ПРОТИСТОЯВ РЕЖИМАМ ТРЬОХ ІМПЕРІЙ. ЧАСТИНА 2: ВИКЛИК РОСІЙСЬКІЙ І РАДЯНСЬКІЙ ІМПЕРІЯМ ТА ДРУГІЙ РЕЧІ ПОСПОЛИТІЙ

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 другої наукової статті розкрито завершальну стадію діяльності унікального Гуцульського театру та його очільників на початку ХХ ст., а також відродження цього театру у міжвоєнний період в контексті протистояння двом могутнім імперським режимам. *Мета дослідження* – з’ясувати специфіку взаємовідносин Гуцульського театру та його головних представників з російським та радянським імперськими режимами, а також шовіністичним режимом Другої Речі Посполитої; розкрити цензурні утиски; висвітлити організацію гастролей концертної групи Гуцульського театру у 1914 р. до Москви, Харкова, Одеси; виявити національну та громадянську позицію очільників та акторів Гуцульського театру, які кинули виклик згаданим політичним режимам.

Методологічна матриця цього міждисциплінарного дослідження ґрунтується на синергії державницького, націєтворчого, театрознавчого, соціокультурного та системного підходів. Охоплено комплекс наукових методів: аналітичний, культурно-історичний, історико-біографічний, герменевтичний, компаративний та феноменологічний. *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 і адекватний спротив Гуцульського театру та його головних представників керівників адміністративно-цензурному тиску владних інституцій

© Шлемко Ольга, Шлемко Володимир, 2026

Російської та Радянської імперій, а також шовіністичної влади Другої Речі Посполитої. Визначено роль цього колективу як дієвого засобу соборної національно-культурної самоідентифікації українців у першій половині ХХ ст.

Отже, *завдяки проведеному дослідженню* виявлено, що гастролі концертної групи Гуцульського театру у 1914 р. до Російської імперії та тріумфальні виступи у Москві, Харкові, Одесі стали викликом для царського режиму, продемонстрували зрілість та самобутність української культури, сприяли духовному єднанню та самоідентифікації українців по обидва боки штучних кордонів між Австрійською та Російською імперіями. Діяльність у 30-х роках минулого століття двох гуцульських театрів відображає два підходи (спротиву та лояльності) у їхньому ставленні до окупаційної польської влади. Участь акторів Гуцульського театру у Перших національно-визвольних змаганнях, репресивні заходи та знищення радянським режимом колишніх очільників цього театру Гната Хоткевича та Леся Курбаса свідчать про постійну боротьбу цього самобутнього театру та його корифеїв з імперськими режимами та шовіністичним режимом Другої Речі Посполитої.

Ключові слова: Гуцульський театр, Гнат Хоткевич, Лесь Курбас, гастролі, Харків, Одеса, Москва, Російська імперія, Радянський Союз, Друга Річ Посполита, режим, цензура, українці, виклик, державність, соборність.

Постановка проблеми. 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, 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 чільних 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 театр напівпрофесійного типу зродився 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 та філологи без належного залучення театрознавчого інструментарію, а тому вирізняються здебільшого науково-популярним характером, фрагментарністю, а подекуди й недостовірним викладом окремих фактів. Серед наявних праць доцільно вирізнити публікації П. Арсенича [1] і В. Стеф'юка [10]. Однак проблема взаємин Гуцульського театру з імперськими режимами залишилася поза увагою науковців. Діяльність Гуцульського театру у міжвоєнному Жаб'є зацікавила польського дослідника Л. Римаровича, який опублікував тематичну польськомовну розвідку та її скорочений україномовний варіант [6; 17]. Неодноразово порушувалась зазначена проблема у статтях О. Шлемко "Поетика драматичних творів Гната Хоткевича на гуцульську тематику та їх сценічне втілення" (2007) [16] і "Гастролі Гуцульського театру Гната Хоткевича до Російської імперії" (2010) [15].

Мета дослідження – з'ясувати специфіку взаємовідносин Гуцульського театру та його головних представників з російським та радянським імперськими режимами, а також шовіністичним режимом Другої Речі Посполитої; розкрити цензурні утиски; висвітлити організацію гастролей концертної групи Гуцульського театру у 1914 р. до Москви, Харкова, Одеси; виявити національну та громадянську позицію очільників та акторів Гуцульського театру, які кинули виклик згаданим політичним режимам.

Виклад основного матеріалу. Невдовзі, після вимушеного переїзду Г. Хоткевича у лютому 1912 р. з Галичини на терени Російської імперії, в його київському помешканні було влаштовано обшук, а самого письменника заарештовано. Після тимчасового перебування у Лук'янівській в'язниці митця відправили етапом до Харкова, де утримували в пересильній тюрмі разом із кримінальними злочинцями. Оскільки слідство не змогло довести висунуте звинувачення його в участі у збройному повстанні в грудні 1905 р., суд закрив справу та звільнив обвинуваченого з-під варти. Після тюрми Г. Хоткевич не полишив мрії щодо перевезення Гуцульського театру на гастролі до Російської імперії. На початку 1914 р. він організував у Харкові майстерню гуцульських виробів, де працювало сім народних майстрів, серед яких було двоє гуцульських акторів. З цими людьми письменник підготував концертну програму "Гуцульський вечір", насичену автентичними піснями, колядками, танцями, грою на традиційних інструментах та виконанням народної казки. Прем'єрний показ програми, що відбувся 16 березня 1914 р. у Харкові в залі "Общественной библиотеки", здобув схвальні відгуки місцевої публіки. На знак визнання заслуг Г. Хоткевича глядачі підхопили його на руки та тривалий час підкидали в повітря.

Хоткевич Г. неодноразово виїздив до Петербурга та Москви, сподіваючись знайти меценатів і домовитися про гастролі Гуцульського театру. Під час перебування в Москві він мешкав у Симона Петлюри – майбутнього голови Директорії та головного отамана військ Української Народної Республіки. Однак надати фінансову допомогу для організації гастролей погодилася лише Марія Заньковецька. Геніальна артистка доручила

Г. Хоткевичу 06.10.1913 р. закласти свої коштовності в державному банку, що дало йому змогу отримати позику в розмірі 750 рублів [11].

У такий спосіб М. Заньковецька як корифей української сцени символічно передала Гуцульському театрові естафету національно-громадянського чину театру корифеїв, який в умовах дії Валуєвського циркуляру та Емського указу, спрямованих на знищення українського слова, кинув відвертий виклик антиукраїнській політиці царату, організувавши гастролі до столиці імперії та підкоривши своєю високою акторською майстерністю й вишуканим словом імператора з його свитою та вимогливого столичного глядача.

Наприкінці березня 1914 р. Г. Хоткевич виїхав разом з гуцулами до Москви. Вибаглива публіка захоплено сприйняла виступи гуцульських артистів. "Фурор – надзвичайний" [13, с. 106], – писав про цей тріумф керівник колективу. На вулицях другої столиці імперії барвистий одяг гуцулів привертав увагу, їх фотографували, з ними спілкувалися. Ефект карнавалізації викликав жваве зацікавлення місцевої публіки: "Вся Москва збіглася дивитися на гуцулів, – згадує Г. Хоткевич. – Фотографували нас і спереду, і з боків, і ззаду" [13, с. 106]. Гуцулами зацікавилися науковці та провідні діячі культури, а столична преса опублікувала численні схвальні відгуки. Особливо рецензенти зазначали виступ Ганни Гулейчук, яка розповіла народну казку гуцульською говіркою, викликавши жваву реакцію публіки. Крім того, Г. Хоткевич виголосив наукову доповідь про побут, музичну та поетичну творчість гуцулів, а також природу Гуцульщини. Досить прихильно до ідеї організації гастролей Гуцульського театру поставився один з найближчих помічників К. Станіславського – відомий режисер Л. Сулержицький.

У липні того ж року концертна група успішно виступила в Одесі. Проте початок Першої світової війни унеможливив організацію гастролей Гуцульського театру в Російській імперії. Актора й одного з керівників театру Йосипа Гулейчука, який намагався перевезти артистів і майстрів народних ремесел через австро-російський кордон, заарештувала царська влада за підозрою у шпигунстві на користь Австро-Угорщини та заслала до Сибіру, звідки він не повернувся. Учасників концертної групи після приїзду з гастролей до Харкова інтернували як підданих ворожої держави – Австро-Угорщини. Таким чином, воєнні події та пов'язані з ними репресивні заходи призвели до припинення діяльності Гуцульського театру.

Під час Першої світової війни українці Російської та Австро-Угорської імперій змушені були воювати один проти одного за чужі інтереси. Так, на полі бою у складі ворогуючих армій опинилися як деякі актори заснованого Г. Хоткевичем першого в Україні Робітничого театру, призвані до царського війська, так і актори створеного ним Гуцульського театру, мобілізовані до австрійської армії.

Учасниками Першої світової війни стало чимало гуцульських акторів, серед яких І. Гелетюк, М. Маротчак, М. Сінітович, І. Стусяк, П. Шекерик-Доників, М. Бровчук, М. Танасійчук. Гуцули брали активну участь у бойових діях у складі легіону Українських січових стрільців (далі – УСС) та в лавах Української Галицької Армії (далі – УГА). Зокрема, у грудні 1918 р. було

сформовано Гуцульський курінь, який брав участь у боях з поляками, а згодом – з денікінцями та більшовиками.

Наймолодший актор театру Іван Ілійчук записався добровольцем до УСС і брав участь в історичному бою з російськими військами на горі Маківці. Серед гуцульських акторів січовими стрільцями були також Михайло Бровчук, який згодом воював в УГА й загинув у бою біля Львова, та Михайло Маротчак, який склав голову на полі битви, а також Іван Гелетюк, який потрапив до російського полону. Українці змушені були віддавати життя за інтереси Австро-Угорської монархії, яка невдовзі, як і Російська імперія, припинила існування, виявившись неспроможною дати адекватну відповідь на тогочасні глобальні виклики. З цими імперіями зникли і їхні репресивні режими, з якими доводилося боротися Гуцульському театрові, його очільникам та багатьом борцям за свободу та незалежність України.

Головним організатором січового руху на Гуцульщині був актор Гуцульського театру Юра Соломійчук, який 1 січня 1904 р. заснував у селі Жаб'є першу "Січ", що невдовзі об'єднала понад "800 гуцулів і гуцулок" [9, с. 10]. За патріотичну діяльність Ю. Соломійчука заарештували та на кілька тижнів ув'язнили, а переслідування цього мужнього гуцула не припинилося навіть після його обрання помічником посла австрійського парламенту К. Трильовського. Внаслідок фальсифікацій під час виборів до Галицького сейму Ю. Соломійчуку для обрання послом забракло лише одного голосу.

Шекерик-Доників П. також брав активну участь у заснуванні "Січей", зазнаючи постійних переслідувань з боку жандармерії. Він допоміг звести два Січові доми в селі Голови та один у Красноїллі, обирався кошовим у Головах та осавулом у Жаб'є, "головою читальні, секретарем «Народної спілки», головою Ради надзираючої в «Касі Відродження Гуцульщини» та містоголовою в кружку товариства «Сільський господар»" [8, с. 59]. Після початку Першої світової війни він займався організацією набору українських січових стрільців та їх відправкою до пункту загального збору в Стрий. Крім того, П. Шекерик-Доників причетний до низки історичних державотворчих рішень у Західноукраїнській Народній Республіці (далі – ЗУНР) та Українській Народній Республіці (далі – УНР) та їх практичного запровадження, що свідчить про його непохитну державницьку позицію та соборницькі прагнення. У 1918 р. його обирають членом Української Національної Ради ЗУНР, а в січні 1919 р. – до Трудового конгресу України – вищого тимчасового законодавчого органу УНР доби Директорії, на першому засіданні якого було затверджено Універсал про возз'єднання УНР і ЗУНР в єдину соборну державу. П. Шекерик-Доників допомагав створювати "Січі" також на Наддніпрянській Україні. Зокрема, у Вінниці він заснував наприкінці травня 1920 р. товариство "Січ", що налічувало понад 260 членів, "був обраний січовим осаулом" [8, с. 61].

Героїчною й водночас трагічною сторінкою в історії краю стало Гуцульське повстання у квітні 1920 р., що засвідчило не лише шовіністичну сутність Другої Речі Посполитої, а й потужне піднесення національної свідомості горян, чому безпосередньо сприяла попередня діяльність Гуцульського театру та чільних його представників. П. Шекерик-Доників залишив по собі унікальні спогади про це повстання, аби українці могли "собі

добре запам'ятати, щоб знати на будуче, як нам з поляками жити і поступати" [14, с. 219].

Польські окупаційні війська з'явилися на Гуцульщині ще наприкінці серпня 1919 р. Насамперед було усунуто українців з місцевих органів влади та "заведено польську цивільно-адміністраційну владу. Закрито українські товариства і школи. Затим прийшли загальні ревізії по українських домах і масові арештування української інтелігенції та свідомішого селянства. Почалося польське пекло на українських землях […]", – зазначав П. Шекерик-Доників [14, с. 222]. Окупаційна влада ліквідувала самоврядування українською мовою у громадах, "закрила читальні «Просвіти», «Народні Спілки», товариства «Січі», які існували десятками літ та виховували культурно, просвітно, тілесно і морально широкі українські маси селянства і робітництва" [14, с. 224]. Проводячи обшуки в українських домівках та товариствах, вона "нищила і палила бібліотеки, кореспонденцію, фотографії, старі річники українських часописів, що нагадує хіба лише середньовічні римські інквізиції" [14, с. 224].

У хаті самого П. Шекерика-Доникового польські жандарми під час обшуку "заграбували жіночий срібний годинник, золоту обручку, дещо грошей і багато речей з убрання. Другим наворотом спалили всю його кореспонденцію, багато рукописів і етнографічних збірок і велику бібліотеку, що складалася головно з наукових книжок. Під час палення бібліотеки польські жандарми тішилися і сміючися говорили: "То горить Україна і українська справа." […] Розгарячковані польські жандарми кричали: "Пся креф! То був українец. Коби ми його самого тепер у руки дістали, ми би го на місці застрілили. Ще і до мертвого би стріляли. То був великий гайдамака! " [14, с. 228].

Помстилися польські окупанти і родині колишнього актора Гуцульського театру, покійного Юри Соломійчука як активного організатора "Січей". Вони ввірвалися до його дому, провели обшук, вилучили кореспонденцію та "січовий архів. Забрали всі січові пам'ятки, січові книги і печатки. […] При допитах, під час ревізії, побили так тяжко вдову Анну і її 12-літнього сина Юрка, що вони обоє лежали хворі кілька місяців" [14, с. 230]. Прикметно, що цей самий Юрко Соломійчук у 30-х роках XX ст. стане актором відновленого Гуцульського театру у Жаб'є.

Розправа над гуцульськими повстанцями була надзвичайно жорстокою і цинічною. Так, за участь у Гуцульському повстанні колишнього актора Гуцульського театру, січового стрільця І. Ілійчука польські окупанти заарештували та піддали нелюдським тортурам: бранця жорстоко побили й прив'язали до коня, який волочив його по землі, завдаючи нестерпного болю. Військові підрозділи масово спалювали житла гуцулів, конфісковували худобу й одяг, проводили численні арешти та жорстоко придушили повстання, внаслідок чого загинули його учасники.

Одним із цинічних елементів пацифікації українського населення Галичини у 1930 р. була відверта зневага до їхніх національних почуттів. Польські шовіністи примушували селян цілувати землю і заявляти, що це "польська земля", вигукувати гасла на честь Польщі та маршала Пілсудського, "лаяти вульгарними словами Україну («я плюю на собачу мать Україну»),

співати пісні, в яких висміювалася Україна й український народ. За правила здирали із стін і нищили портрети Шевченка" [7 с. 349].

Уперше відродити Гуцульський театр спробував у 1925 р. Михайло Вахнюк, який почав учителювати в селі Красноїллі ще у 1909 р., а тому особисто знав Г. Хоткевича і був безпосереднім свідком створення ним Гуцульського театру. Він мав значний авторитет серед горян, належав до Української соціально-радикальної партії (далі – УСРП), воював як старшина в лавах УГА, а в 1931–1935 рр. його обирали послом до польського сейму від УСРП.

Невдовзі порив Михайла Вахнюка підхопив інший учитель і громадський діяч – Василь Костинюк, член УСРП, засновник у Красноїллі патріотичного товариства "Каменярі" та член управи "Селянської спілки". На початку Першої світової війни австрійська влада мобілізувала В. Костинюка на фронт, а його батька, місцевого священника, ув'язнила в сумнозвісному концентраційному таборі Талергоф. На початку 30-х років минулого століття, пройшовши через важкі життєві й родинні випробування, В. Костинюк зумів розгорнути діяльність другого покоління Гуцульського театру.

Польський дослідник Л. Римарович переймається тим, що майже невідомою "для української історії залишилася діяльність в 30-х роках Гуцульського театру з Жаб'є (нині – Верховина), який, з точки зору художнього рівня, слави, публічності та кількості виступів, не поступався театру Гната Хоткевича навіть в період його найбільшої популярності" [6, с. 28]. Також він говорить про брак в Україні наукових досліджень діяльності цього театру і навіть припускає, що її свідомо ігнорують [17, с. 6].

Мусимо заперечити пану Л. Римаровичу: діяльність Гуцульського театру у Жаб'є ні за кількістю вистав, ні тим паче за ідейно-мистецькою значущістю не йде в жодне порівняння з Гуцульським театром Гната Хоткевича, який за інтенсивністю гастрольної діяльності посідав друге місце в краї після професіонального театру товариства "Руська бесіда".

Варто заспокоїти шановного колегу й щодо нібито умисного ігнорування цієї теми науковцями. Причино наявності низки "білих плям" та інших проблем в історії національного театрального мистецтва є брак концептуального розуміння шляхів та методології дослідження, перспективного плану наукових розвідок, державного замовлення та, головно, універсального державницького й націєтворчого підходу до осягнення багатої історичної театральної спадщини. Тому інституції, відповідальні за згадану ділянку роботи, самі для себе визначають пріоритети. Не задіяно належно і не простимульовано університетську науку, яка обмежується спорадичними, безсистемними розвідками викладачів, які здебільшого переймаються лише виконанням плану щодо кількості публікацій.

Незадовільний стан справ у царині історії українського театру актуалізує необхідність проведення фундаментальних історичних розвідок, виявлення регіональної специфіки сценічного мистецтва, розширення джерельної бази завдяки маловідомих архівних фондів та введення їх у науковий обіг. У цьому контексті автори продовжать комплексне вивчення

діяльності гуцульських театрів другого покоління – Гуцульського театру в Красноїллі та Гуцульського театру в Жаб'є.

Гуцульський театр у Жаб'є було створено в 1933 р., а наступного року його взяло під свій патронат проурядове "Товариство приятелів Гуцульщини". Тож з 1934 р. театр давав вистави в рамках театральної секції згаданого товариства [17, с. 17]. Безпосередньо опікувався цим театром генерал Кордіан Заморський – Головнокомандувач державної поліції [17 с. 26].

Загалом тогочасна асиміляційна польська політика щодо непокірного "гуцульського плем'я" полягала в його штучному виокремленні з лона української нації, стимулюванні локальної ідентичності, нібито історично пов'язаної з польським народом, та поступовій асиміляції. Для впровадження цієї стратегії наприкінці 1933 р. й було створено "Товариство друзів Гуцульщини", яке очолив генерал Тадеуш Каспжицький – міністр військових справ Польщі у 1935–1939 рр. Це була далекоглядна етнополітична спецоперація, очолювана вищим військовим керівництвом, покликана нейтралізувати український національний рух у регіоні та поширити серед горян пропольські настрої. Прикметно, що впливові польські генерали одночасно стали палкими патронами Гуцульського театру в Жаб'є.

Про прагнення польської влади трактувати гуцулів як своїх одноплемінників у межах тогочасної політики державного регіоналізму свідчить промовистий факт самоуправства місцевого старости, який заборонив прем'єрний показ оперети "Гуцулка Ксеня" театром ім. Котляревського в Косові лише на тій підставі, що "гуцули це польське (!) плем'я і їх не вільно показувати на підмостках українського театру (...)" [2, с. 163]. У цьому безпрецедентному вчинку яскраво проявилася шовіністична сутність польської адміністративної практики 30-х років XX ст., спрямованої на тотальну ізоляцію карпатського регіону від загальноукраїнського мистецького та духовного життя. Задля досягнення цієї ідеологічної мети косівський староста проігнорував не лише офіційний дозвіл цензурного відомства, а й особисте заступництво відомого режисера і реформатора польського театру, директора Варшавського "Народного театру" А. Зельверовича, який відпочивав тоді на Косівському курорті [2, с. 163].

Варто зазначити, що серед акторів Гуцульського театру в Жаб'є був відомий гуцульський письменник Онуфрій Манчук, який свого часу брав активну участь в боях як український січовий стрілець, служив у польовій жандармерії Української Галицької Армії, а після війни був одним із засновників осередку "Рідної школи" в рідному селі Жаб'є-Ільці. Символічно, що опікувався цим театром і колишній актор першого Гуцульського театру П. Шекерик-Доників, який на той час був війтом села Жаб'є.

Автори в жодному разі не намагаються звинуватити цей театр у конформізмі чи, навпаки, його виправдовувати. Після програних національно-визвольних змагань українці опинилися у складі не самостійної Української держави, за яку віддавали своє життя в українсько-польській війні, а під гнітом шовіністичного режиму Другої Речі Посполитої. Тож частина з них обрала тактику вимушеної співпраці з польською владою, яка активно освоювала край у власних геополітичних інтересах. Попри вагомі заслуги П. Шекерика-

Доникового перед Україною, у 30-х роках минулого століття його діяльність зазнавала гострої суспільної критики через активну співпрацю з польським режимом.

У міжвоєнну добу Гуцульський театр у Красноїллі та Гуцульський театр у Жаб'є уособлювали два діаметрально протилежні підходи у ставленні до окупаційної польської влади – *спротиву* та *лояльності*. Напрям спротиву демонстрували очільники Гуцульського театру у Красноїллі М. Вахнюк і В. Костинюк як члени УСРП, яка послідовно виступала за створення самостійної Української Трудової Республіки і була проти орієнтації на Польщу та СРСР. Тож природно, що світоглядні засади цього театру відповідали програмі українських радикалів. До того ж М. Вахнюк, як посол до польського сейму, продовжував розпочату боротьбу парламентським шляхом. Натомість лояльний напрям демонстрували очільники Гуцульського театру у Жаб'є – чиновник гродського суду С. Корибутяк та чиновник гміни у Жаб'є М. Крижанівський, тобто особи, цілком залежні від польської влади.

Гуцульський театр у Жаб'є показував вистави як на теренах Гуцульщини, переважно в Жаб'є та Ворохті, так і в низці польських міст: Варшаві, Торуні, Бидгощі, Познані, Гдині, Закопаному. Цікаво, що "виступам гуцулів передували паради трупи в народних костюмах вулицями відвідуваних міст під мелодії капели Івана Курилюка-Гавеця" [6, с. 32]. Використання ефекту карнавалізації розпочав ще Гуцульський театр Гната Хоткевича, що особливо проявилося під час його гастролей в 1911 р. в Кракові. Маніфестація гуцулами своєї самобутності як в 1911 р., так і в 30-х роках XX ст., – це своєрідний виклик чужій владі та суспільній думці.

Польська преса схвально відгукувалася на адресу лояльного Гуцульського театру у Жаб'є, ігноруючи при цьому Гуцульський театр у Красноїллі. Зокрема, часопис *Żołnierz Polski*, повідомляючи про успішні гастрольні виступи у варшавському "Домі солдата" (*Domu Żołnierza*), наголошував, що колектив "заслужив право виступити на серйозній сцені" [18].

У Варшаві колектив Гуцульського театру зустрівся з представниками польської влади та був прийнятий у Королівському замку президентом Ігнацієм Мосціцьким [17, с. 18], що стало важливою віхою в історії колективу та знаковою подією в культурному житті міжвоєнної Польщі. Натомість візаві цього театру у Красноїллі міг розраховувати хіба що на зустріч з поліціянтами, які наглядали за його "підозрілою" діяльністю. Адже наявність в репертуарі цього театру вистави "Довбуш", використання національної символіки свідчило про його незламний національний дух спротиву.

За свідченням режисера В. Блавацького, "ведення українського театру зі справжніми мистецькими завданнями вимагало в умовах польської окупації просто надлюдських зусиль" [2, с. 156]. Адже треба було долати не лише виснажливі гастрольні поїздки, а й адміністративно-цензурні утиски, пам'ятаючи, що за перебігом кожної вистави стежить представник поліції, щоб написати звіт для староства [2, с. 157].

Про лояльність Гуцульського театру в Жаб'є до польської влади свідчить символічний подарунок цього театру генералу Кордіану Заморському – Головнокомандувачу державної поліції Другої Речі Посполитої, якому було

вручено гуцульську бартку з дарчим написом: “Нашому приятелеви ВПП Генералови Заморскому” [17, с. 28]. Цей військовий чин, обіймаючи з 1935 по 1939 рр. посаду керівника поліцейського відомства, ніс безпосередню відповідальність за репресії проти мирного населення, масові арешти українських патріотів та їхнє утримання в концентраційному таборі “Береза Картузька”.

Оскільки бартка в традиційній культурі горян є сакральним символом чоловічої гідності та лицарства, її передання очільнику карального відомства на перший погляд можна трактувати як факт капітуляції. Проте цей подарунок можна трактувати і як своєрідний свідомий або підсвідомий “тролінг” гуцулів: вручення високому представнику окупаційної влади головної зброї опришків, які проти цієї влади колись нещадно боролись. Цей символічний подарунок свідчить насамперед про глибоку політичну та соціокультурну трагедію Гуцульщини, вимушену декларативну лояльність, прагнення задобрити головного поліціянта держави, “купити” відносну безпеку для свого колективу та зберегти право виступати на сцені в часи жорстокого придушення українства.

Водночас цей вчинок доводить, що, прийнявши ідеологічний виклик шовіністичного режиму, Гуцульський театр, демонструючи лояльність до польської влади, привернув увагу представників вищого військово-політичного керівництва Другої Речі Посполитої своїм самобутнім мистецтвом і був запрошений на аудієнцію до президента країни, що відбулася у Бальній залі Королівського замку. Можна лише припустити, яких висот міг би досягнути такий самобутній колектив в умовах власної незалежної держави.

Нині цю історичну бартку продемонстровано на експозиції Центру історії туризму в Бещадах (Польська Республіка), яка є наочним нагадуванням: полякам – про їхнє кількастолітнє панування, гуцулам – про їхнє пригноблене становище, а всім українцям – про те, що історія має здатність повторюватися, якщо з неї не робити належних державницьких висновків.

Рецидиви антиукраїнської політики Другої Речі Посполитої столітньої давності переважають і в сучасній Польщі, де широкого суспільного резонансу набули факти побиття українських біженців лише за те, що вони розмовляють українською та слухають українські пісні. Та й на офіційному рівні Україні пропонують переглянути ставлення до своєї історії.

Якщо вимушену співпрацю бездержавних українців з окупаційним режимом у 20–30-х роках ХХ ст. ще можна історично зрозуміти, то вкрай важко збагнути, як сьогодні, попри величезну кількість наукових досліджень з історії українсько-польських відносин, окремі вітчизняні інституції вдаються до глорифікації колишніх гнобителів. Яскравим прикладом цього є депутати Бережанської міської ради, які у Програмі відзначення Дня міста на 2025 рік [5] висловили захоплення маршалом Другої Речі Посполитої Едвардом Ридз-Смігли. Будучи уродженцем цього міста, він став одним із головних архітекторів державно-поліцейського терору, спрямованого на примусову асиміляцію українців та ліквідацію національно-визвольного руху, а також був безпосередньо причетний до кривавих репресій проти населення Галичини й Гуцульщини під час пацифікації. Доєднання подібного діяча до переліку

“визначних особистостей” в офіційному рішенні ради є актом легітимізації ворога української державності.

Головні представники обох згаданих гуцульських театрів стали жертвами імперських режимів: Радянського і Третього Рейху. Так, 24 червня 1941 р. органи НКВС піддали тортурам і розстріляли провідного актора Гуцульського театру у Жаб’є, письменника та українського патріота Онуфрія Манчука. Водночас на початку 1942 р. керівника Гуцульського театру в Красноїллі Василя Костинюка заарештував німецький орган військової розвідки – Абвер. Його звинуватили у співпраці з радянською владою та розстріляли.

Наприкінці 20-х років минулого століття Г. Хоткевич поставив перед собою мету – відродити Гуцульський театр і перевезти його з Галичини на Радянську Україну, навіть мав з цього приводу зустріч із народним комісаром освіти М. Скрипником, який позитивно відгукнувся щодо цієї ідеї. Однак у час тотального наступу на все українське, національного за духом Гуцульського театру не потребували ні радянський тоталітарний, ні польський шовіністичний режими, а тому задум відродження цього театру в Радянській Україні був приреченим. Крім того, Польща дотримувалась на той час відверто антирадянської політики, що ускладнювало вирішення справи. Як зазначає у спогадах Г. Хоткевич: “І з гуцульського мого театру Україна побачила лише танці” [12, с. 575]. Митець поставив кілька гуцульських танців у театрі “Веселий пролетар”, очолюваному вихідцем з Галичини Я. Бортником, та в “Березолі”, керованому теж галичанином Л. Курбасом.

Наприкінці 20-х років XX ст. прагнув відновити в Галичині Гуцульський театр і Григорій Ничка – відомий організатор сценічної справи, який звертався в листі до Гната Хоткевича з приводу його гуцульських п’єс [4].

Радянська цензура вороже сприйняла ідейне спрямування драми Г. Хоткевича “Довбуш” в семи сценах, яку Л. Курбас прагнув поставити на сцені славнозвісного “Березоля”. Г. Хоткевич неодноразово звертався до Л. Курбаса з пропозицією поставити п’єсу гуцульською говіркою. Підтвердженням цьому є лист Л. Курбаса до Г. Хоткевича від 01.11.1926 р., у якому він просить передати гуцульські п’єси [3]. Проте, зважаючи на суспільно-політичну ситуацію та об’єктивні труднощі, пов’язані з відтворенням акторами “Березоля” гуцульської говірки, Л. Курбас відмовився від цієї, безумовно, цікавої ідеї, яка мала стати потужним актом духовної соборності українців.

В історії української культури годі знайти ще один такий самобутній театральний колектив, яким би опікувалися настільки пасіонарні особистості, як Г. Хоткевич, Л. Курбас та О. Ремез, які безпосередньо формували громадянську і національну позицію Гуцульського театру. Ці митці глибоко знали ціну свободи, не боялися кидати відвертий виклик шовіністичним режимам і заплатили за власні переконання найвищу ціну. Видатного українського письменника та універсально обдарованого творця Г. Хоткевича було страчено 8 жовтня 1938 р. в катівнях внутрішньої тюрми НКВС у Харкові. Геніального режисера Леся Курбаса, фундатора модерного українського театру, у жовтні 1933 р. було звільнено з роботи, 25 грудня того ж року заарештовано за сфальсифікованим звинуваченням в участі у

контрреволюційній Українській військовій організації, а 3 листопада 1937 р. розстріляно в урочищі Сандармох. О. Ремез, який також, як і Г. Хоткевич, брав активну участь у революційних подіях 1905 р., зазнавав переслідувань з боку царської поліції та змушений був емігрувати до Австро-Угорщини. У 1915 р. митця було заарештовано царською владою, і після восьмимісячного перебування в Кам'янець-Подільській тюрмі етапом відправлено на заслання до Сибіру, звідки йому вдалося повернутися лише навесні 1918 р. Складною і трагічною виявилася доля багатьох акторів Гуцульського театру Гната Хоткевича.

Запізніле відродження у 1988 р. Гуцульського театру третього покоління як аматорського – наприкінці існування Радянської імперії – переконливо свідчить про історичну тяглість цього феномену, але водночас слугує прикладом деградації національної свідомості значної частини населення краю в умовах тотальної уніфікації та створення штучного феномену – "радянської людини". Яскравим свідченням цього стала екстраординарна подія в селі Красноїллі, де у 1910 р. зародився Гуцульський театр. На початку 1990 р. під час виборчої кампанії до Верховної Ради в цьому славному селі, всупереч волі компартійних органів, давав патріотичну виставу "Стрільці січовії" Галицький молодий театр, створений 1988 р. в Івано-Франківську при крайовій організації Народного Руху України та обласному Товаристві української мови ім. Т. Шевченка професійним актором Володимиром Шлемком. Коли наприкінці дійства актори, серед яких перебували й автори цього дослідження, почали виконувати заборонений на той час національний гімн "Ще не вмерла України", ніхто з присутніх у залі, за винятком колишнього актора відродженого у 30-х роках ХХ ст. Гуцульського театру Дмитра Дідушка, не встав. Натомість на заклик голови сільради глядачі, серед яких були й нащадки славнозвісних гуцульських акторів, утекли із зали, показавши приїжджим митцям лише свої зігнуті спини, розгубленість і страх. Переважна більшість із них навіть не здогадувалася, що в часи визвольних змагань за право мати власну державу і, не ховаючись від жандармів, виконувати національний гімн їхні односельці, зокрема гуцульські актори, та тисячі інших українських патріотів віддавали своє життя.

Якщо перший Гуцульський театр був своєрідним "пашпортом" культурності горян та викликом імперським режимам, то сучасний професійний Гуцульський театр мав би стати візитною карткою Гуцульщини, репрезентантом її самобутньої спадщини як безцінної складової великої української культури, потужним викликом процесам глобалізації та денаціоналізації. Однак для створення такого театру потрібні суспільний запит, воля місцевої влади, глибоке осягнення його мистецького та етносоціокультурного феномену, а також чітке усвідомлення сучасного призначення.

Після перегляду у 2003 р. вистави сучасного аматорського Гуцульського театру з Красноїлля відомий учений Ігор Мацієвський назвав цей колектив карикатурою на історичний Гуцульський театр Гната Хоткевича. Можна посперечатися щодо такої категоричної оцінки творчого колективу, який має статус народного. Однак якщо аматорство в царині сценічного

мистецтва є прийнятною формою дозвілля, то аматорство у державотворчих питаннях – це прямий шлях до національної деградації. Адже саме такий непрофесійний підхід до управління країною, що часто набував карикатурних форм, призвів до втрати потужного воєнного та соціально-економічного потенціалів України, спровокував масштабну демографічну катастрофу й позбавив її шансів стати однією з найпотужніших і найвпливовіших держав світу.

Нині перед екзистенційною загрозою постала незалежна українська державність, за яку віддали життя тисячі патріотів, серед яких чимало й представників Гуцульського театру. У цей критичний для нації час на сучасний український театр, що історично виконував націєтворчу місію, покладають велику відповідальність за утвердження України як незалежної держави. Задля того, щоб історична пам'ять зберігала інформацію про звитяжну і жертовну діяльність Гуцульського театру першого і другого поколінь, автори цього дослідження спробують і надалі розкривати його феномен, оскільки для них об'єкт дослідження став не лише предметом наукових зацікавлень, а частиною їхнього життя. Проте найбільшим дарунком, покладеним на вівтар пошани акторів та очільників цього унікального колективу, було б здійснення заповітної мрії Гната Хоткевича – відродити Гуцульський театр та підняти його на якісно новий високий професійний рівень.

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 й адекватний спротив Гуцульського театру та його чільних представників адміністративно-цензурному тиску владних інституцій Російської та Радянської імперій, а також шовіністичної влади Другої Речі Посполитої та визначено роль цього колективу як дієвого засобу соборної національно-культурної самоідентифікації українців у першій половині XX ст.

Висновки. Узагальнення результатів проведеного дослідження в межах другої його частини дає підґрунтя для низки висновків.

Гуцульський театр розглянуто як складну, відкриту, нелінійну й нерівноважну етносоціокультурну систему, що діяла у першій половині XX ст. на засадах самоорганізації. Будучи локальним за своєю природою, цей феномен взаємодіяв з глобальними імперськими системами (австрійською, російською, радянською) та шовіністичною системою Другої Речі Посполитої, адекватно реагуючи на їхні виклики, трансформуючи та впорядковуючи агресивне соціокультурне середовище.

Узагальнюючи феномен Гуцульського театру, можна констатувати, що він володів вираженою колективною пасіонарністю, сформованою не лише завдяки таким яскравим пасіонаріям, як Г. Хоткевич, Л. Курбас та О. Ремез, а й внаслідок синергії внутрішньої пасіонарної енергії автентичних гуцульських акторів. Завдяки цьому театр трансформувався із суто мистецького явища у дієвий інструмент державницького, націєтворчого та соціокультурного здвигу,

що забезпечило йому статус самодостатньої, пасіонарної та націєорієнтованої етносоціокультурної системи.

Гастрольна діяльність концертної групи Гуцульського театру в Російській імперії у 1914 р., що завершилася тріумфальними виступами у Москві, Харкові та Одесі, стала яскравим виявом акту національно-культурної соборності з наддніпрянськими українцями. Маніфестацію своєї етнокультурної самобутності на східних теренах перетворили на своєрідний ідейний виклик царському режиму, наочно продемонстрували європейську зрілість української культури та сприяли духовному єднанню й самоідентифікації українців по обидва боки штучних імперських кордонів.

Установлено, що паралельна діяльність у 30-х роках ХХ ст. двох автономних Гуцульських театрів (у Красноїллі та Жаб'є) чітко відображає два діаметрально протилежні підходи у їхньому ставленні до окупаційної польської влади – *спротиву* та *лояльності*.

Активна участь представників Гуцульського театру в Перших національно-визвольних змаганнях, Гуцульському повстанні та подальшому громадському житті краю стала логічним продовженням їхньої театральної діяльності. Парламентська діяльність двох видатних постатей театру – Петра Шекерика-Доникова та Михайла Вахнюка – була безпосередньо спрямована на соціокультурний розвиток Гуцульщини, піднесення рівня національної самосвідомості горян і була невіддільною складовою їхньої сподвижницької праці на театральній ниві.

Варто визнати, що найбільше системних деструктивних проблем для колективу, його очільників та акторів створювала польська шовіністична "недоімперія". В умовах Австро-Угорської монархії вона вміло мімікрувала й паразитувала на тілі Габсбурзької влади, інкорпорувавши своїх представників до керівних інституцій, цілком опанувавши сейм та місцеві адміністративні органи в Галичині й відверто зневажаючи права українців. Після відновлення власної незалежної державності у формі Другої Речі Посполитої її центральні та місцеві органи влади виявили свою брутальну шовіністичну антиукраїнську сутність.

Мистецтвом Гуцульського театру цікавилися творець світової театральної системи Костянтин Станіславський, геніальна українська артистка Марія Заньковецька, майбутній імператор Австро-Угорщини Карл I (останній монарх із династії Габсбургів) та багато інших знакових митців, політичних і громадсько-культурних діячів. Складаючи свій мистецький та цивілізаційний іспит перед багатонаціональною аудиторією Австрійської та Російської імперій, очільники та артисти Гуцульського театру де-факто вписали цей унікальний колектив в історію світового театрального мистецтва та літопис національно-визвольних змагань. Тож сучасним історикам театру залишається лише зафіксувати це надбання де-юре в анналах вітчизняної та світової історіографії.

Трагічна доля багатьох учасників Гуцульського театру, репресивні заходи та подальше фізичне знищення радянським тоталітарним режимом колишніх очільників театру Г. Хоткевича та Л. Курбаса свідчать про безперервну й безкомпромісну боротьбу митців з шовіністичними режимами.

Викликом для російського, австрійського і радянського імперських режимів була багатогранна творча діяльність універсального митця Г. Хоткевича та реформатора українського театру Л. Курбаса.

Досягнення Гуцульським театром найвищого злету на початку ХХ ст. під керівництвом Г. Хоткевича, тріумфальні гастролі в Російській імперії, спроби перевезення театру наприкінці 20-х років минулого століття до Радянської України, а також невтілений запит на відродження колективу на професійній основі наприкінці 40-х років минулого століття доводять тривалість історичної пам'яті про цей унікальний колектив та його ідейно-естетичну значущість.

Узагальнюючи практичний досвід цього міждисциплінарного дослідження, пов'язаного з вивченням унікального етнокультурного й національно-громадянського чину та адекватного спротиву самобутнього Гуцульського театру і його головних представників шовіністичним режимам трьох імперій та Другої Речі Посполитої, а також осмисленням націєтворчої та державотворчої місії колективу, автори висувають низку концептуально-програмних пропозицій.

По-перше, вважаємо за необхідне розробити стратегію наукових досліджень у царині історії українського театру та забезпечити чіткий державний контроль за її виконанням. По-друге, з метою подолання відомчого розмежування у царині теорії та історії театрального мистецтва, доцільно створити Український національний інститут театру, одним із головних напрямів діяльності якого постане комплексне й системне дослідження історії українського театрального мистецтва та надання йому виразного державницького спрямування. По-третє, зважаючи на недостатнє задіяння для досліджень у царині теорії та історії театрального мистецтва потенціалу університетської науки, пропонуємо розробити систему стимулювання шляхом надання певних преференцій науково-педагогічним працівникам вищої школи щодо вивчення проблемних та малодосліджених регіональних сторінок театрального минулого. По-четверте, наголошуємо на необхідності інтегрувати в сучасну історіографію українського театру верифіковану в межах цього дослідження інноваційну методологію, що ґрунтується на державницькому та націєтворчому підходах. Це дасть змогу дослідникам можливість глибше переосмислити державницький, соціокультурний та етнополітичний потенціал українського театрального мистецтва в різні історичні епохи, вивівши гуманітарні розвідки на новий академічний рівень, а представникам влади та наукових інституцій – повністю довіряти дослідникам та заохочувати їх, не обмежуючи у доступі до великої кількості вітчизняної та зарубіжної джерельної бази всіма мовами світу.

Список використаної літератури та джерел

1. Арсенич П. Гуцульщина у творчості Гната Хоткевича. Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2000. 95 с.

2. Блавацький В. Спогади. *Ревуцький В. В орбіті світового театру*. Київ ; Харків ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1995. С. 93–178.

3. Курбас Л. Лист до Г. Хоткевича. 1 лист. 1926 р. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України, від. рукоп. фондів, архів Г. Хоткевича, спр. 6722.

4. Ничка Г. Лист до Г. Хоткевича. 10 травня 1927 р. Центральний державний історичний архів України у Львові, ф. 688, оп. 1, спр. 314, арк. 40 зв.

5. Програма з відзначення Дня міста Бережани у 2025 році: затверджена рішенням сесії Бережанської міської ради від 27.03.2025 р. № 2168. URL: https://berezhanymrada.gov.ua/docs/1972267/ (дата звернення: 07.07.2026).

6. Римарович Л. Про славний та забутий Гуцульський театр з Жаб'я. *Płaj: Almanach Karpacki*. 2017. № 54. S. 28–35.

7. Рудницька М. *Статті. Листи. Документи* / упоряд. М. Дядюк ; відп. ред. М. Богачевська-Хом'як ; Центральний держ. історичний архів України у Львові [та ін.]. Львів : [б. в.], 1998. 843 с. URL: https://lib.in.ua/135550-stattia-statti-lysty-dokumenty (дата звернення: 07.07.2026).

8. С[еманюк] І. Гуцул-письменник. *Чорногора: Про пекло та муки пекольні*. Т. 1. Ч. 2. Відень : Накладом "Чорногори", 1921. С. 54–62.

9. С[еманюк] І. Юра Соломійчук-Юзенчук. *Чорногора*: *Гуцульська Читанка*. Т. 1, Ч. 1. Відень : Накладом "Чорногори", 1921. С. 10–13.

10. Стеф'юк В. *Керманич Гуцульського театру*. Косів : Писаний камінь, 2000. 176 с.

11. Хоткевич Г. Лист до М. Заньковецької. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України, від. рукоп. фондів, архів М. Заньковецької, спр. 6491.

12. Хоткевич Г. Спогади з театральної діяльності. *Твори* : *у 2 т. Т. 2* / упоряд., вступ. ст. та приміт. Ф. Погребенника. Київ : Дніпро, 1966. С. 501–578.

13. Хоткевич Г. [Театр гуцульський]. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України, від. рукоп. фондів, архів Г. Хоткевича, спр. 6081.

14. Шекерик-Доників П. Гуцульщина в польському ярмі. *Рік у віруваннях гуцулів. Вибрані твори*. Верховина : Ред. журналу "Гуцульщина", 2009. С. 217–256.

15. Шлемко О. Д. Гастролі Гуцульського театру Гната Хоткевича до Російської імперії. *Народна творчість та етнографія*. 2010. № 6. С. 99–108.

16. Шлемко О. Д. Поетика драматичних творів Гната Хоткевича на гуцульську тематику та їх сценічне втілення. *Записки наукового товариства імені Шевченка*. *Т. CCLIV: Праці театрознавчої комісії*. Львів, 2007. С. 170–224.

17. Rymarowicz L. Wokół historii Teatru Huculskiego z Żabiego (1933–1939). *Płaj*: *Almanach Karpacki*. 2017. Nr 54. S. 5–28.

18. Widz [псевд.]. Teatr "Domu Żołnierza" w Warszawie. *Żołnierz Polski*. 1934. Nr 12.

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. Blavatskyi, V. (1995). Spohady [Memoirs]. In *Revutskyi V. V orbiti svitovoho teatru* [In the orbit of world theatre]. Kyiv ; Kharkiv ; New York : Vyd-vo M. P. Kots, 93–178 [in Ukrainian].

3. Kurbas, L. (1926, November 1). [Letter to H. Khotkevych]. Museum of Theatre, Music and Cinema Arts of Ukraine, department of manuscript funds, H. Khotkevych archive, d. 6722 [in Ukrainian].

4. Nychka, H. (1927, May 10). [Letter to H. Khotkevych]. Central State Historical Archives of Ukraine in Lviv, f. 688, op. 1, d. 314, l. 40 rev. [in Ukrainian].

5. Prohrama z vidznachennia Dnia mista Berezhany u 2025 rotsi. (2025, March 27). [Program for celebrating the Day of the City of Berezhany in 2025]: approved by the decision

of the session of the *Berezhany City Counci*, 2168. Retrieved from https://berezhanymrada.gov.ua/docs/1972267/ [in Ukrainian].

6. Rymarovych, L. (2017). Pro slavnyi ta zabutyi Hutsulskyi teatr z Zhabia [About the glorious and forgotten Hutsul Theatre from Žabie]. *Płaj: Almanach Karpacki* [Płaj: Carpathian Almanac], 54, 28–35 [in Ukrainian].

7. Rudnytska, M. (1998). *Statti. Lysty. Dokumenty* [Articles. Letters. Documents] / M. Diadiuk (Comp.), M. Bohachevska-Chomiak (Ed.) ; Central State Historical Archives of Ukraine in Lviv [et al.]. Lviv, 843 [in Ukrainian].

8. S[emaniuk], I. (1921). Hutsul-pysmennyk [Hutsul-writer]. In *Chornohora. Pro peklo ta muky pekolni* [Chornohora. About Hell and Hellish Torments]. Wien : Nakladom "Chornohory", 1, 2, 54–62 [in Ukrainian].

9. S[emaniuk], I. (1921). Yura Solomiichuk-Yuzenchuk [Yura Solomiichuk-Yuzenchuk]. In *Chornohora. Hutsulska Chytanka* [Chornohora. Hutsul Reader]. Wien : Nakladom "Chornohory", 1, 1, 10–13 [in Ukrainian].

10. Stefiuk, V. (2000). *Kermanych Hutsulskoho teatru* [The Leader of the Hutsul Theatre]. Kosiv : Pysanyi kamin [in Ukrainian].

11. Khotkevych, H. [Letter to M. Zankovetska]. Museum of Theatre, Music and Cinema Arts of Ukraine, department of manuscript funds, M. Zankovetska archive, d. 6491 [in Ukrainian].

12. Khotkevych, H. (1966). Spohady z teatralnoi diialnosti [Memoirs of theatrical activity]. In *Tvory : u 2 t. T. 2* [Works : in 2 vols. Vol. 2] / F. Pohrebennyk (Comp.). Kyiv : Dnipro, 501–578 [in Ukrainian].

13. 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].

14. Shekeryk-Donykiv, P. (2009). Hutsulshchyna v polskomu yarmi [The Hutsul region under the Polish yoke]. In *Rik u viruvanniakh hutsuliv. Vybrani tvory* [A year in the beliefs of the Hutsuls. Selected works]. Verkhovyna : Hutsulshchyna, 217–256 [in Ukrainian].

15. Shlemko, O. D. (2010). Hastroli Hutsulskoho teatru Hnata Khotkevycha do Rosiiskoi imperii [Tours of Hnat Khotkevych's Hutsul Theatre to the Russian Empire]. *Narodna tvorchist ta etnohrafiia*, 6, 99–108 [in Ukrainian].

16. Shlemko, O. D. (2007). Poetyka dramatychnykh tvoriv Hnata Khotkevycha na hutsulsku tematyku ta ikh stsenichne vtilennia [Poetics of Hnat Khotkevych's dramatic works on Hutsul themes and their stage embodiment]. *Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka*. Pratsi Teatroznavchoi komisii [Memoirs of the Shevchenko Scientific Society. Works of the Theatre Studies Commission]. Lviv, 254, 170–224 [in Ukrainian].

17. Rymarowicz, L. (2017). Wokół historii Teatru Huculskiego z Żabia (1933–1939) [Around the History of the Hutsul Theatre from Žabie (1933–1939)]. *Płaj: Almanach Karpacki* [Płaj: Carpathian Almanac], 54, 5–28 [in Polish].

18. Widz. (1934). Teatr "Domu Zolnierza" w Warszawie [Theatre of the "Soldier's House" in Warsaw]. *Zolnierz Polski*, 12 [in Polish].

THEATRE THAT DEFIED THE REGIMES OF THREE EMPIRES. PART 2: CHALLENGING THE RUSSIAN AND SOVIET EMPIRES AND THE SECOND POLISH REPUBLIC

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 second part of the scientific article, the final stage of the unique Hutsul Theatre and the leaders' activity at the beginning of the twentieth century, as well as the revival of the theatre during the interwar period in the context of confrontation with two powerful imperial regimes, is revealed. *The purpose of the article* is to investigate the specifics of the relationship between the Hutsul Theatre and its prominent representatives with the Russian and Soviet imperial regimes, as well as the chauvinistic regime of the Second Polish Republic; to reveal censorship oppression; to highlight the organization of tours by the Hutsul Theatre's concert group in 1914 to Moscow, Kharkiv, and Odesa; and to identify the national and civic stance of the Hutsul Theatre's leaders and actors who challenged the aforementioned political regimes.

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 Russian and Soviet empires, as well as the chauvinistic authorities of the Second Polish Republic, have been comprehensively disclosed, and the role of this collective as an effective means of sobornost national-cultural self-identification of Ukrainians in the first half of the 20th century has been determined.

Therefore, as a result of the study, it was found that the touring activity of the Hutsul Theatre's concert group in the Russian Empire in 1914 and its triumphant performances in Moscow, Kharkiv, and Odesa became a challenge to the tsarist regime, demonstrated the maturity and uniqueness of Ukrainian culture, and contributed to the

spiritual union and self-identification of Ukrainians on both sides of artificial imperial borders between the Austrian and Russian empires. The activity in the 1930s of two Hutsul theatres reflects two approaches (resistance and loyalty) in their attitude to the occupying Polish authorities. The participation of the Hutsul Theatre's actors in the First National Liberation Struggles, repressive measures, and the destruction by the Soviet regime of the former leaders of this theatre, Hnat Khotkevych and Les Kurbas, testify to the continuous struggle of this unique theatre and its prominent representatives against imperial regimes and the chauvinistic regime of the Second Polish Republic.

Keywords: Hutsul Theatre, Hnat Khotkevych, Les Kurbas, tours, Kharkiv, Odesa, Moscow, Russian Empire, Soviet Union, Second Polish Republic, regime, censorship, ukrainians, challenge, statehood, sobornost.

Стаття надійшла до редколегії 01.10.2026 р.
Прийнята до друку 21.10.2026 р.
Опублікована 26.11.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 29. С. 272–282
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 29. P. 272–282

УДК 792.8.011:[316.77:659.4:004.7/.8]"20"
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.29.2026.272-282

СОЦІАЛЬНІ МЕРЕЖІ ЯК ІНСТРУМЕНТ PR-КОМУНІКАЦІЇ В ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Денис ЖОЛНА

ORCID: https://orcid.org/0009-0001-9041-560X
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра режисури та хореографії,
вул. Університетська, 1, Львів, Україна
e-mail: denys.zholna@lnu.edu.ua

Досліджено соціальні мережі як сучасний інструмент PR-комунікації у хореографічному мистецтві початку XXI ст. Актуальність роботи зумовлена трансформацією комунікаційного середовища мистецьких організацій, розвитком цифрових платформ та зміною характеру взаємодії між хореографічними колективами й аудиторією. *Метою статті* є визначення особливостей використання соціальних мереж як інструменту зв'язків із громадськістю у сфері хореографічного мистецтва та систематизація основних функцій цифрової PR-комунікації. Проаналізовано наукові праці у сфері зв'язків з громадськістю, соціальних медіа, перформативних мистецтв та залучення аудиторії. Розглянуто концепції діалогічної комунікації та організаційно-громадських відносин як теоретичне підґрунтя використання соціальних мереж у PR. Визначено інформаційну, комунікативну, інтерактивну, репутаційну, аудиторну та мобілізаційну функції соціальних мереж у діяльності хореографічних колективів.

Особливу увагу приділено трансформації аудиторії з пасивного споживача мистецького продукту на активного учасника цифрової комунікації. Проаналізовано можливості Facebook, Instagram, YouTube і TikTok для поширення інформації про хореографічні проєкти, підтримання діалогу з аудиторією, формування репутації та розвитку цифрової спільноти. На основі досліджень використання соціальних мереж танцювальними організаціями обґрунтовано необхідність переходу від переважно трансляційної моделі до діалогічної моделі PR-комунікації. З'ясовано, що ефективність соціальних мереж у сфері хореографічного мистецтва визначають не лише охопленням аудиторії, а й якістю взаємодії, можливістю отримання зворотного зв'язку, залученням користувачів та формуванням довготривалих відносин між мистецькою організацією та громадськістю.

Ключові слова: хореографія, хореографічне мистецтво, танець, культура, PR, зв'язки з громадськістю, соціальні мережі, цифрова комунікація, хореографічний колектив.

Постановка проблеми. Початок XXI ст. характеризують суттєвими змінами у способах виробництва, поширення та сприйняття культурного продукту. Завдяки розвитку цифрових технологій та соціальних мереж трансформовано традиційні моделі комунікації мистецьких організацій з

© Жолна Денис, 2026

громадськістю. Якщо раніше поширення інформації про вистави, концерти, фестивалі та інші мистецькі події значною мірою залежало від традиційних засобів масової інформації, друкованих афіш, прес-релізів, телебачення та радіо, то сьогодні мистецькі організації отримали можливість безпосередньо формувати інформаційний порядок денний і постійно взаємодіяти з аудиторією. Соціальні мережі стали одним із головних елементів цього процесу. Їхня специфіка полягає не тільки у швидкості поширення інформації, а й у можливості забезпечувати зворотний зв'язок. Користувач може прокоментувати повідомлення, поширити його, поставити запитання, взяти участь в опитуванні, переглянути пряму трансляцію або створити власний контент на основі матеріалів мистецької організації.

Така особливість принципово змінює характер PR-комунікації. Соціальна мережа перестає бути лише каналом одностороннього інформування і перетворюється на комунікаційне середовище, у якому організація та її громадськість взаємодіють між собою. Теоретичне підґрунтя такого підходу було сформовано в концепції діалогічних відносин М. Кента та М. Тейлор, які наголошують на необхідності розглядати цифрову комунікацію як засіб формування взаємних відносин між організацією та громадськістю [1; 2]. Для хореографічного мистецтва зазначена трансформація має особливе значення. Танцювальному мистецтву притаманні висока візуальність, динамічність та невербальність, що забезпечує його природну сумісність із сучасними аудіовізуальними форматами соціальних мереж. Короткі відео, фрагменти вистав, репетиційні матеріали, кадри за лаштунками, інтерв'ю з артистами та хореографами можуть бути використані не лише для демонстрації творчої діяльності, а й для формування постійної комунікації з аудиторією. Водночас лише наявність сторінки хореографічного колективу в соціальній мережі не свідчить про проведення ефективної PR-комунікації. Принциповим є питання того, яким способом організація використовує цифрову платформу: як електронну афішу, рекламний канал чи простір для побудови довготривалих відносин із громадськістю.

Отже, актуальним є дослідження соціальних мереж саме як інструменту PR-комунікації в хореографічному мистецтві, що передбачає аналіз не тільки поширення інформації, а й діалогу, залучення аудиторії, формування репутації та підтримання організаційно-громадських відносин.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретичне підґрунтя дослідження соціальних мереж як середовища PR-комунікації сформоване передусім працями М. Кента та М. Тейлор, які розробили діалогічний підхід до зв'язків із громадськістю. Дослідники розглядають вебкомунікацію як можливість створення взаємних, довготривалих відносин між організаціями та громадськістю [4; 5]. Подальший розвиток цієї концепції пов'язаний із дослідженнями діалогічного залучення аудиторії в соціальних мережах [6].

Важливим напрямом досліджень є аналіз способів, за допомогою яких організації використовують соціальні мережі для інформування, формування спільноти та стимулювання дії. К. Лавджой та Г. Сакстон запропонували модель, відповідно до якої соціальні медіа можуть виконувати три основні функції: інформаційну, комунікативно-спільнотну та мобілізаційну [7].

Дослідження М. Чо, Т. Швайкарта та А. Хаазе продемонструвало важливість двосторонньої комунікації та взаємодії користувачів із неприбутковими організаціями у Facebook [8]. Інші дослідники доводять взаємозв'язок між якістю взаємодії організації з користувачами соціальних мереж та міцністю організаційно-громадських відносин [9]. У контексті мистецтва значний інтерес становлять праці, присвячені цифровій комунікації мистецьких і виконавських організацій. Л. Коулман, А. Джайн, Н. Бахнан та Д. Чене аналізують використання Web 2.0 соціальних мереж у маркетинговій діяльності організацій виконавського мистецтва [10]. Б. Волмслі розглядає цифрові технології як один із механізмів залучення аудиторії до культурного процесу та наголошує на переході від традиційного розуміння глядача до концепції активного учасника [11]. Окремий напрям формують дослідження соціальних мереж безпосередньо у танцювальному середовищі. Х. Квон досліджує використання Facebook корейськими танцювальними колективами [12], а Р.-А. Квон та С.-Дж. Ча аналізують використання SNS у маркетинговій діяльності локальних танцювальних спільнот, зокрема у контексті розвитку взаємовідносин з аудиторією [13]. Л. Нікандер на матеріалі фінської компанії сучасного танцю Tero Saarinen Company розглядає наявність мистецької організації у Facebook та питання взаємодії з аудиторією [14].

В українському науковому дискурсі соціальні мережі як PR-інструмент також стали предметом системного дослідження. О. Гоцур аналізує Facebook, Telegram, Twitter, YouTube та блоги як засоби реалізації PR-кампаній і підкреслює значення комунікаційної стратегії під час їх використання [1]. О. Курбан розглядає соціальні мережі безпосередньо як інструмент у галузі PR та акцентує увагу на необхідності стратегічного підходу до інформаційної активності [2; 3]. Сучасні українські дослідження також демонструють перехід від розуміння соціальних мереж, як допоміжного каналу, до їхнього трактування як складової системи публічних комунікацій. І. Одобецька, досліджуючи комунікації українського університету у Facebook, Instagram та TikTok, звертає увагу на співставлення масштабів охоплення та безпосередньої взаємодії з аудиторією [15].

Попри значну кількість досліджень соціальних мереж у сфері PR, маркетингу, публічних комунікацій та виконавського мистецтва, проблема системного використання соціальних мереж саме як інструменту PR-комунікації у хореографічному мистецтві залишається недостатньо розробленою. Зокрема, потребує уточнення співставлення між інформаційною присутністю хореографічної організації, її промоційною діяльністю та довготривалим управлінням взаєминами з аудиторією.

Мета статті – теоретичне обґрунтування соціальних мереж як інструменту PR-комунікації у хореографічному мистецтві, визначення їх основних комунікаційних функцій та особливостей використання для формування взаємодії, залучення аудиторії й підтримання репутації хореографічних колективів.

Виклад основного матеріалу. Цифрове середовище суттєво трансформувало характер взаємодії мистецьких організацій із громадськістю. Якщо традиційні моделі PR-комунікації значною мірою ґрунтувалися на

поширенні організацією інформації через контрольовані або опосередковані канали, то соціальні мережі створили умови для безпосередньої взаємодії між організацією та її аудиторією. Користувач отримав можливість не лише отримувати інформацію, а й реагувати на неї, коментувати, поширювати, створювати власний контент та безпосередньо звертатися до представників організації. М. Кент та М. Тейлор ще наприкінці 90-х років XX ст. розглядали веб як потенційно діалогічне середовище, у якому організації можуть будувати взаємні відносини зі своїми аудиторіями [4]. Надалі дослідники розвинули положення діалогічної теорії PR, наголошуючи, що діалог передбачає не лише технічну можливість відповіді, а й формування комунікаційного процесу, орієнтованого на взаєморозуміння та підтримання довготривалих відносин [5; 6].

Для хореографічного мистецтва така трансформація має особливе значення. Танець ґрунтується на візуальному сприйнятті, тілесній виразності, динаміці руху та сценічній присутності, а отже соціальні мережі відкривають широкі можливості для перенесення окремих характеристик сценічного твору в цифрове середовище. Фотографії, відеофрагменти вистав, репетиційні матеріали, backstage-контент, інтерв'ю з артистами та хореографами, прямі трансляції й короткі відеоформати дають змогу не лише інформувати аудиторію про діяльність колективу, а й створювати додатковий комунікаційний простір навколо мистецького продукту. Водночас сама наявність сторінки хореографічного колективу в соціальній мережі ще не свідчить про проведення ефективної PR-комунікації. Регулярне розміщення афіш, фотографій або відеозаписів виступів може забезпечувати інформаційну наявність, проте не обов'язково сприяє формуванню довготривалих відносин із громадськістю. Тож принципово важливо розмежовувати поняття наявності PR-комунікації у соціальних мережах. У першому випадку йдеться передусім про функціонування цифрового каналу, тоді як у другому – про цілеспрямований процес встановлення, підтримання та розвитку взаємин із визначеними громадськими спільнотами.

Громадськість хореографічного колективу в цифровому середовищі є неоднорідною. До неї можуть належати постійні та потенційні глядачі, професійні хореографи й танцівники, студенти мистецьких закладів освіти, журналісти, театральні та мистецькі критики, організатори фестивалів, культурні менеджери, партнери, спонсори та представники локальної громади. Соціальні мережі дають змогу комунікувати з цими групами одночасно, проте характер повідомлень і способи взаємодії з ними можуть суттєво відрізнятися. Потенційному глядачеві потрібна інформація про майбутню виставу, час і місце її проведення, професійній спільноті можуть бути цікаві матеріали про творчий процес, а потенційним партнерам – інформація про діяльність колективу, його проєкти та репутацію. Ефективна PR-комунікація передбачає не лише регулярність публікацій, а й розуміння того, з якою групою громадськості відбувається комунікація, якою є її мета та яку форму взаємодії передбачає конкретне повідомлення.

На основі аналізу наукових праць можна визначити кілька взаємопов'язаних функцій соціальних мереж у PR-комунікації хореографічних

організацій. Передусім соціальні мережі виконують інформаційну функцію, забезпечуючи поширення відомостей про вистави, прем'єри, гастролі, фестивалі, творчі проєкти, артистів та інші події. Комунікативна функція полягає у створенні безпосереднього контакту між організацією та громадськістю, тоді як інтерактивна передбачає можливість коментарів, обговорень, опитувань, запитань та інших форм участі. Репутаційна функція пов'язана з формуванням уявлення про професійність, цінності, художній стиль та суспільну значущість хореографічного колективу. Водночас соціальні мережі виконують аудиторну функцію, сприяючи залученню нових глядачів і підтриманню зв'язку з постійною аудиторією, а також мобілізаційну функцію, коли комунікація спонукає користувача до конкретної дії – відвідання вистави, придбання квитка, участі у творчому заході, поширення інформації чи підтримки мистецької ініціативи. Таке розуміння функціонального потенціалу соціальних медіа відповідає висновкам К. Лавджой та Г. Сакстона, які виокремлюють інформаційну, спільнотну та мобілізаційну функції соціальних мереж у діяльності організацій [7].

Особливого значення для PR-комунікації має можливість переходу від односторонньої моделі поширення інформації до діалогічної взаємодії. У випадку односторонньої комунікації сторінка хореографічного колективу фактично перетворюється на цифрову афішу: організація публікує інформацію, тоді як аудиторія переважно виконує роль пасивного оглядача. Проте кількість публікацій або саме охоплення контенту не є достатніми показниками ефективності PR-комунікації. Значно важливішими є характер реакції аудиторії, рівень діалогу, здатність організації відповідати на коментарі, враховувати зауваження та використовувати отриманий зворотний зв'язок для подальшого планування комунікації. Дослідження М. Чо, Т. Швайкарта та А. Хаазе демонструє значення двосторонньої симетричної комунікації для активнішого залучення громадськості у Facebook [8]. Ф. Намісанго та К. Канг також встановлюють взаємозв'язок між характером взаємодії організації з користувачами соціальних мереж та міцністю організаційно-громадських відносин [9]. Отже, для хореографічного колективу важливо не лише створювати повідомлення, а й забезпечувати умови для відповіді аудиторії.

Поняття залучення аудиторії набуває особливого значення у сфері хореографічного мистецтва, оскільки глядач може бути не лише отримувачем інформації про виставу, а й активним учасником культурного процесу. Б. Волмслі розглядає сучасну аудиторію мистецьких організацій як активного партнера, а цифрові технології – як один із механізмів розвитку такого партнерства [11]. У соціальних мережах аудиторія може не тільки переглядати опубліковані матеріали, а й створювати власні реакції на мистецькі події. Фотографії з вистав, відео, відгуки, позначення друзів, поширення публікацій та користувацькі матеріали формують додатковий комунікаційний простір навколо хореографічного колективу. Дослідження діяльності танцювальних організацій також демонструють, що соціальні мережі використовують для покращення відносин із глядачами, отримання зворотного зв'язку та стимулювання участі аудиторії [12; 13]. Водночас сама технічна можливість

взаємодії не гарантує її реалізацію. Водночас організація повинна створювати комунікаційні приводи, які заохочують аудиторію до відповіді та участі.

Важливою складовою PR-комунікації є характер контенту, який поширює хореографічна організація. Він повинен поєднувати інформаційну, репутаційну та комунікативну функції. З огляду на специфіку танцю перспективними є відеофрагменти вистав і репетицій, backstage-матеріали, інтерв'ю з хореографами й танцівниками, короткі відео про створення постановки, історії артистів, матеріали про хореографічну лексику та творчі методи, анонси й нагадування про події, відгуки глядачів, прямі трансляції та інтерактивні опитування. Особливу роль може відігравати backstage-контент, оскільки він дає змогу аудиторії побачити не лише кінцевий сценічний результат, а й процес його створення. Унаслідок цього формується додатковий емоційний зв'язок між глядачем та організацією. С. Сміт, досліджуючи взаємозв'язок соціальних медіа та хореографічної практики, звертає увагу на можливості цифрових платформ для співпраці, спільної творчості та взаємодії [18].

Різні соціальні платформи мають різний комунікаційний потенціал, тож їх доцільно розглядати як взаємопов'язані елементи єдиної PR-системи. Facebook можна використовувати для поширення розгорнутої інформації, створення подій, публікації матеріалів та комунікації з уже сформованою аудиторією. Instagram завдяки орієнтації на візуальний контент є особливо придатним для зображення сценічної естетики, фотографій, коротких відео, Stories та Reels. YouTube забезпечує можливість розміщення триваліших відеоформатів – трейлерів вистав, інтерв'ю, документальних матеріалів, записів творчих зустрічей та фрагментів постановок. TikTok, своєю чергою, можна використовувати для поширення коротких вертикальних відео, популяризації артистів, демонстрації репетиційного процесу та формування більш неформальної комунікації з молодшою аудиторією. Сучасні українські дослідження публічних комунікацій також засвідчують значення використання кількох соціальних платформ, кожна з яких може виконувати окрему функцію в межах загальної комунікаційної системи [15]. Водночас механічне дублювання однакового повідомлення на різних платформах знижує комунікаційний потенціал соціальних мереж. Тому PR-стратегія повинна передбачати адаптацію змісту, форми та способу взаємодії до особливостей конкретного цифрового каналу.

В українському контексті питання стратегічності роботи із соціальними мережами набуває особливого значення. О. Гоцур розглядає соціальні мережі та блоги як інструменти реалізації PR-кампаній і наголошує на необхідності їх системного використання [1]. О. Курбан також трактує соціальні мережі як інструмент сучасного PR та акцентує увагу на стратегії й тактиці інформаційної активності у цифровому середовищі [2; 3]. Це положення є важливим і для хореографічних організацій, оскільки хаотичне ведення сторінок не забезпечує формування цілісного публічного образу. Комунікація повинна бути пов'язана із загальними цілями організації, її художньою ідентичністю та характером відносин із громадськістю. Сучасне українське дослідження соціальних мереж у системі публічних комунікацій університету

також демонструє необхідність урахування специфіки окремих платформ та особливостей взаємодії з аудиторією [15].

Репутаційний аспект соціальних мереж є особливо важливим для хореографічних колективів, оскільки цифрова комунікація бере участь у формуванні загального уявлення про організацію. Репутацію створюють не лише завдяки професійному рівню вистав, а й – способу публічної комунікації, відкритості, послідовності повідомлень, ставленню до аудиторії та реакції на критику. Соціальні мережі фактично створюють постійно доступний цифровий образ колективу. Завдяки публікаціям користувачі отримують уявлення щодо професійних цінностей організації, її художніх орієнтирів, суспільної значущості та характеру внутрішньої культури. Тож репутаційна PR-комунікація повинна бути послідовною та узгодженою з реальною діяльністю організації. Розбіжність між декларованими цінностями та поведінкою у цифровому середовищі може негативно впливати на довіру громадськості. Натомість відкритість, оперативність відповідей і готовність до діалогу сприяють розвитку позитивних організаційно-громадських відносин [4; 5; 9].

Проблема односторонньої комунікації залишається актуальною і для мистецьких організацій. Дослідження діяльності організацій виконавського мистецтва показують, що соціальні медіа можна переважно використовувати для привернення уваги, інформування та продажу квитків, тоді як їхній потенціал для розвитку діалогу залишається недостатньо реалізованим [10; 11]. А. Нейрн та Д. Бхаргава, аналізуючи соціальні медіа мистецьких організацій, також звертають увагу на співіснування іміджевого та діалогічного потенціалу цифрової комунікації [17]. Отже, хореографічному колективу потрібно оцінювати результативність своєї присутності в соціальних мережах не лише за кількістю підписантів, переглядів чи охопленням, а й за показниками реальної взаємодії: коментарями, поширеннями, відповідями аудиторії, участю в опитуваннях, згадками організації користувачами та іншими формами залучення.

З огляду на зазначене, PR-комунікацію хореографічного колективу в соціальних мережах доцільно розглядати як циклічний процес, що охоплює визначення громадськості, формулювання PR-цілі, створення й поширення відповідного контенту, взаємодію з аудиторією, отримання зворотного зв'язку, аналіз реакцій та подальше коригування комунікації. У такій моделі комунікаційний процес не завершують моментом публікації повідомлення. Навпаки, саме реакція аудиторії стає основою для наступного етапу комунікації. Такий підхід відповідає положенням діалогічної теорії PR [4–6] і дає змогу розглядати громадськість не лише як адресата інформації, а й як активне джерело комунікаційних сигналів для самої організації. Відповідно, ефективна PR-комунікація може бути продемонстрована як послідовність: громадськість → PR-ціль → контент → поширення → взаємодія → зворотний зв'язок → аналіз → корекція → новий цикл комунікації. Саме циклічність і діалогічність є принциповими характеристиками соціальних мереж як сучасного інструменту PR-комунікації у хореографічному мистецтві.

Соціальні мережі сьогодні є важливим інструментом PR-комунікації у хореографічному мистецтві, оскільки забезпечують безпосередній контакт

мистецької організації з громадськістю та створюють умови для постійної взаємодії. Їх значення виходить за межі традиційного інформування або рекламної популяризації вистав. Проведений аналіз дає змогу визначити шість основних функцій соціальних мереж у PR-комунікації хореографічного колективу: інформаційну, комунікативну, інтерактивну, репутаційну, аудиторну та мобілізаційну. Їх поєднання дає можливість формувати комплексну систему цифрової комунікації. Важливою умовою ефективності є перехід від односторонньої моделі "організація повідомляє – аудиторія отримує" до діалогічної моделі, у якій громадськість стає активним учасником комунікаційного процесу. У цьому контексті соціальні мережі виконують не лише роль каналів поширення інформації, а й функцію середовища формування та підтримання довготривалих відносин. Для хореографічного мистецтва особливе значення має візуальна природа соціальних мереж. Відео, фотографія, backstage-контент та інші мультимедійні формати демонструють не лише кінцевий сценічний продукт, а й процес його створення, що сприяє емоційному залученню аудиторії.

Отже, ефективність PR-комунікації хореографічного колективу в соціальних мережах визначають не кількістю опублікованих матеріалів або підписантів, а й здатністю організації системно працювати з громадськістю, створювати умови для діалогу, аналізувати зворотний зв'язок та коригувати власну комунікаційну стратегію. Перспективним напрямом подальших досліджень є емпіричний аналіз PR-комунікацій українських хореографічних колективів у Facebook, Instagram, YouTube та TikTok.

Список використаної літератури та джерел

1. Гоцур О. Соціальні мережі та блоги як інструменти реалізації PR-кампанії. *Вісник Львівського університету. Серія : журналістика*. 2021. Вип. 50. С. 196–204. DOI: https://doi.org/10.30970/vjo.2021.50.11110.

2. Курбан О. Соціальні мережі як інструмент у галузі PR. *Вісник Книжкової палати*. 2014. № 10. С. 45–47.

3. Курбан О. В. Стратегія і тактика сучасної інформаційної активності у соціальних мережах. *Вісник Книжкової палати*. 2014. № 9. С. 42–45.

4. Kent M. L., Taylor M. Building dialogic relationships through the World Wide Web. *Public Relations Review*. 1998. Vol. 24, No. 3. P. 321–334. DOI: https://doi.org/10.1016/S0363-8111(99)80143-X

5. Kent M. L., Taylor M. Toward a dialogic theory of public relations. *Public Relations Review*. 2002. Vol. 28, No. 1. P. 21–37. DOI: 10.1016/S0363-8111(02)00108-X

6. Kent M. L., Taylor M. Fostering Dialogic Engagement: Toward an Architecture of Social Media for Social Change. *Social Media + Society*. 2021. Vol. 7, No. 1. DOI: https://doi.org/10.1177/2056305120984462

7. Lovejoy K., Saxton G. D. Information, Community, and Action: How Nonprofit Organizations Use Social Media. *Journal of Computer-Mediated Communication*. 2012. Vol. 17, No. 3. P. 337–353. DOI: https://doi.org/10.1111/j.1083-6101.2012.01576.x

8. Cho M., Schweickart T., Haase A. Public engagement with nonprofit organizations on Facebook. *Public Relations Review*. 2014. Vol. 40, No. 3. P. 565–567. DOI: https://doi.org/10.1016/j.pubrev.2014.01.008

9. Namisango F., Kang K. Organization-public relationships on social media: The role of relationship strength, cohesion and symmetry. *Computers in Human Behavior*. 2019. Vol. 101. P. 22–29. DOI: https://doi.org/10.1016/j.chb.2019.06.014

10. Coleman L. J., Jain A., Bahnan N., Chene D. Marketing the Performing Arts: Efficacy of Web 2.0 Social Networks. *Journal of Marketing Development and Competitiveness*. 2019. Vol. 13, No. 1. DOI: https://doi.org/10.33423/jmdc.v13i1.679.

11. Walmsley B. *Audience Engagement in the Performing Arts: A Critical Analysis*. Cham : Palgrave Macmillan, 2019. 248 p. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-030-26653-0

12. Kwon H. The Analysis of Status of Using SNS among Domestic Dance Companies: Focusing on Facebook. *Asian Dance Journal*. 2015. Vol. 38. P. 33–56. DOI: https://doi.org/10.26861/sddh.2015.38.33

13. Kwon R.-A., Cha S.-J. Research on local dancing communities' SNS prosumer marketing status. *Dance Research Journal of Korea*. 2017. Vol. 75, No. 6. P. 1–22. DOI: https://doi.org/10.21317/ksd.75.6.1

14. Nikander L. *Dancing on Facebook: A Case Study of a Performing Arts Organization's Social Media Presence*. Aalto University, 2015.

15. Одобецька І. Соціальні мережі в системі публічних комунікацій університету (на прикладі ВДПУ імені Михайла Коцюбинського). *Вісник Львівського університету. Серія журналістика*. 2026. Вип. 59. С. 181–192. DOI: https://doi.org/10.30970/vjo.2026.59.13956

16. Briones R. L., Kuch B., Liu B. F., Jin Y. Keeping up with the digital age: How the American Red Cross uses social media to build relationships. *Public Relations Review*. 2011. Vol. 37, No. 1. P. 37–43. DOI: 10.1016/j.pubrev.2010.12.006

17. Nairn A., Bhargava, D. (2025). An exploration of the impression management and dialogical potential of arts organisations. *Cogent Arts & Humanities*. Vol. 12, No. 1. Article 2451498. DOI: https://doi.org/10.1080/23311983.2025.2451498

18. Smith S. Social media and choreographic practice: Creative tools for collaboration, co-creation and creative practice. In: *Contemporary Choreography*. London : Routledge, 2017. P. 511–527.

References

1. Hotsur, O. (2021). Social media and blogs as tools for implementing a PR campaign. *Visnyk of the Lviv University. Series : Journalism*, 50, 196–204. https://doi.org/10.30970/vjo..50.11110

2. Kurban, O. (2014). Social networks as a tool in the field of PR. *Visnyk Knyzhkovoi Palaty*, 10, 45–47.

3. Kurban, O. (2014). Strategy and tactics of modern information activity in social networks. *Visnyk Knyzhkovoi Palaty*, 9, 42–45.

4. Kent, M. L., Taylor, M. (1998). Building dialogic relationships through the World Wide Web. *Public Relations Review*, 24, 3, 321–334. https://doi.org/10.1016/S0363-8111(99)80143-X

5. Kent, M. L., Taylor, M. (2002). Toward a dialogic theory of public relations. *Public Relations Review*, 28, 1, 21–37. https://doi.org/10.1016/S0363-8111(02)00108-X

6. Kent, M. L., Taylor, M. (2021). Fostering Dialogic Engagement: Toward an Architecture of Social Media for Social Change. *Social Media + Society*, 7, 1. https://doi.org/10.1177/2056305120984462

7. Lovejoy, K., Saxton, G. D. (2012). Information, Community, and Action: How Nonprofit Organizations Use Social Media. *Journal of Computer-Mediated Communication*, 17, 3, 337–353. https://doi.org/10.1111/j.1083-6101.2012.01576.x

8. Cho, M., Schweickart, T., Haase, A. (2014). Public engagement with nonprofit organizations on Facebook. *Public Relations Review*, 40, 3, 565–567. https://doi.org/10.1016/j.pubrev..01.008

9. Namisango, F., Kang, K. (2019). Organization-public relationships on social media: The role of relationship strength, cohesion and symmetry. *Computers in Human Behavior*, 101, 22–29. https://doi.org/10.1016/j.chb.2019.06.014

10. Coleman, L. J., Jain, A., Bahnan, N., Chene, D. (2019). Marketing the Performing Arts: Efficacy of Web 2.0 Social Networks. *Journal of Marketing Development and Competitiveness*, 13, 1. https://doi.org/10.33423/jmdc.v13i1.679

11. Walmsley, B. (2019). *Audience Engagement in the Performing Arts: A Critical Analysis*. Cham : Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-030-26653-0

12. Kwon, H. (2015). The Analysis of Status of Using SNS among Domestic Dance Companies: Focusing on Facebook. *Asian Dance Journal*, 38, 33–56. https://doi.org/ 10.26861/sddh..38.33.

13. Kwon, R.-A., Cha, S.-J. (2017). Research on local dancing communities' SNS prosumer marketing status. *Dance Research Journal of Korea*, 75, 6, 1–22. https://doi.org/ 10.21317/ksd.75.6.1

14. Nikander, L. *Dancing on Facebook: A Case Study of a Performing Arts Organization's Social Media Presence*. Aalto University.

15. Odobetska, I. (2026). Social networks in the system of public communications of a university (on the example of Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University). *Visnyk of the Lviv University, Series Journalism*, 59, 181–192. https://doi.org/10.30970/vjo.2026.59.13956.

16. Briones, R. L., Kuch, B., Liu, B. F., Jin, Y. (2011). Keeping up with the digital age: How the American Red Cross uses social media to build relationships. *Public Relations Review*, 37, 1, 37–43. https://doi.org/10.1016/j.pubrev.2010.12.006

17. Nairn, A., Bhargava, D. (2025). An exploration of the impression management and dialogical potential of arts organisations. *Cogent Arts & Humanities*, 12, 1, Article 2451498. https://doi.org/10.1080/23311983.2025.2451498

18. Smith, S. (2017). Social media and choreographic practice: Creative tools for collaboration, co-creation and creative practice. In: *Contemporary Choreography*. London : Routledge, 511–527.

SOCIAL MEDIA AS A TOOL OF PR COMMUNICATION IN CHOREOGRAPHIC ART

Denys ZHOLNA

Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Directing and Choreography,
1 University Str., Lviv, Ukraine, 79007
e-mail: denys.zholna@lnu.edu.ua

The article examines social media as a contemporary tool of PR communication in choreographic art of the early twenty-first century. The relevance of the study is determined by the transformation of the communication environment of arts organizations, the development of digital platforms, and changes in the nature of interaction between dance companies and their audiences. The aim of the article is to identify the specific features of using social media as a public relations

tool in the field of choreographic art and to systematize the main functions of digital PR communication. Scholarly works in the fields of public relations, social media, performing arts, and audience engagement are analyzed. The concepts of dialogic communication and organization-public relationships are examined as a theoretical basis for the use of social media in PR. The informational, communicative, interactive, reputational, audience-oriented, and mobilization functions of social media in the activities of dance companies are identified.

Particular attention is paid to the transformation of audiences from passive consumers of artistic products into active participants in digital communication. The potential of Facebook, Instagram, YouTube, and TikTok for disseminating information about choreographic projects, maintaining dialogue with audiences, building reputation, and developing digital communities is analyzed. Based on studies of social media use by dance organizations, the necessity of a transition from a predominantly one-way communication model to a dialogic model of PR communication is substantiated. It is established that the effectiveness of social media in the field of choreographic art is determined not only by audience reach, but also by the quality of interaction, the opportunity to receive feedback, user engagement, and the development of long-term relationships between arts organizations and the public.

Keywords: choreography, choreographic art, dance, culture, PR, public relations, social media, digital communication, dance group.

Стаття надійшла до редколегії 28.09.2026 р.
Прийнята до друку 21.10.2026 р.
Опублікована 26.11.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 29. С. 283–295
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 29. P. 283–295

УДК 793.322.036:316.722-053.6
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.29.2026.283-295

МЕТОДОЛОГІЯ ВИЗНАЧЕННЯ ОСНОВ ХІП-ХОП ТАНЦЮ

Михайло КЛЮЧАНСЬКИЙ

ORCID: https://orcid.org/0009-0005-7239-9131
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра режисури й хореографії,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: Mykhailo.Kliuchanskyi@lnu.edu.ua

Проведено дослідження проблем, пов'язаних із виділенням основ, принципів, сутності хіп-хоп танцю. Оскільки хіп-хоп танець існує в українському культурно-мистецькому середовищі, що своєю чергою веде до самовираження митцями, хореографи, виконавці через цю мистецьку танцювальну форму, важливо правильно інтерпретувати танцювальну форму, її цінності, правила, традиції та особливості техніки. Оскільки хіп-хоп – танець не українського походження, а також, як з'ясовано в процесі дослідження, є мистецькою формою з вернакулярними характеристиками, з'являються деякі труднощі з визначенням достовірної інформації про стиль, коли йдеться про його основи. Виконано комплексний аналіз, що допомагає виявити й виділити проблеми, що виникають на шляху до освоєння стилю. Для аналізу переважно використовували висловлювання конкретних діячів у хіп-хоп культурі, таких як Будда Стретч, Генрі Лінк, Містер Віглс, Ілл Косбі (Монсел Дьорден) та інших, яких своєю чергою доцільно вважати авторитетними представниками у сфері хіп-хоп танцю через їхню належність до культури, хоч і проблема авторитетності теж порушується в цій статті. Саме виявлення й фіксація проблем, що виникають під час пізнання хіп-хоп танцю, має на меті допомогти уникнути викривлень під час безпосереднього вивчення танцювальної форми, сприяючи зміні й удосконаленню методик, пов'язаних як із самонавчанням хіп-хоп танцю, так і з викладанням стилю, незалежно від місця й формату викладання, рівня підготовки та цілей учнів чи студентів. У зв'язку з цим може змінитися і саме сприйняття поняття основ стилю, що може позитивно вплинути на усвідомлення цінностей стилю, глибше розуміння техніки танцю поза суто естетичною складовою.

Ключові слова: культура, мистецтво, хіп-хоп танець, основи танцю, перформативні форми танцю.

Постановка проблеми. Хіп-хоп танець є порівняно новим явищем у танцювальному мистецтві України. Такі фактори, як далекість автентичного культурного середовища, динаміка, зміни, розвиток стилю, велика кількість діячів усередині культури призводять до проблем під час освоєння стилю. Для коректного опанування хіп-хоп танцю важливо дослідити й проаналізувати ці проблеми. Це своєю чергою допоможе уникнути викривлень, неповного

© Ключанський Михайло, 2026

засвоєння інформації та створить умови для комплексного вивчення стилю, не ігноруючи, а враховуючи суперечності та різноплановість інформації в процесі навчання.

Аналіз останніх досліджень. Про хіп-хоп танець згадано у різних публікаціях наукового середовища України. Містяться згадки та описи стилю, до прикладу в статті Пастухова О. "Хіп-хоп: характерні особливості та вплив на сучасну хореографію" [2, с. 293]. Крім того, хіп-хоп танець частково описано в монографії Плахотнюка О. та Середи О. "Хіп-хоп – танцювальна субкультура молоді" [3], у своїй дипломній роботі Мойсюк М. також аналізує лексику хіп-хоп танцю [1, с. 52]. Хіп-хоп танець у різних аспектах досліджує Дьорден М. у своїй книзі "Beginning Hip Hop Dance", розкриваючи як педагогічні, так і культурні, технічні аспекти танцю. Під час роботи за основу було взято твердження хіп-хоп діячів, відображені у відіоматеріалах, зокрема Будди Стретча, Генрі Лінка, Лус Джоїнта, Містера Віглса.

Завдання дослідження: виявити та проаналізувати проблеми, що з'являються під час освоєння хіп-хоп танцю.

Виклад основного матеріалу. По-перше, сама хіп-хоп культура була і є неоднорідним середовищем. Пояснюють це як мінімум тим, що культуру становили групи різної етнічної належності. Формування культури та її елементів відбувалося поступово, нерівномірно, а згодом хіп-хоп почав розповсюджуватися на інші регіони Сполучених Штатів Америки, продовжуючи свій розвиток і в місці свого зародження – Нью-Йорку [10].

Першою проблемою є розуміння того, що таке хіп-хоп танець. Як відомо, датою народження хіп-хопу вважається 11 серпня 1973 р., коли ямайський DJ Cool Herc влаштував на проспекті Sedvick Avenue вечірку з новаторським використанням аудіосистеми, яку він назвав *Merry Go Round.* Система давала змогу розширювати й програвати підряд кілька разів потрібні частини аудіозаписів. Такими частинами у виборі ді-джея з Ямайки стали *брейки* (англ. *breaks*), тобто найбільш динамічні інструментальні частини в аудіозаписах, що спонукало танцівників вриватися на сцену. Цих танцівників DJ Cool Herc назвав *b-boys/b-girls* у зв'язку з тим, що вони під час танцю доходили до стану, який англійською мовою звучить як *go off* або *break off*, а танець, який вони виконували, згодом почав іменуватись як *breaking* [29].

Як відомо, основою для брейкінгу став такий стиль танцю, як *рок денс* (англ. *Rock dance*), що на той час був поширений по всьому Нью-Йорку. Свою ж форму з концентрацією на *флоорворку* (англ. *floorwork*), акробатичних елементах брейкінг почав набувати ближче до другої половини 70-х років XX ст., що відокремило його від стилю рок-денс, з якого він первинно походив [27].

До початку 70-х років XX ст. не існувало терміна "хіп-хоп" як означення субкультури чи руху, який відбувався. Натомість це був "rock" або "rocking", однак у зв'язку з наявністю культури з цією назвою існувала потреба знайти іншу назву, що і зробив DJ Afrika Baambaata на початку 80-х років XX ст. у своїх інтерв'ю [7] .

Отже, виникає логічне питання: “Чи можна вважати брейкінг хіп-хоп танцем?”. Щоб дати відповідь на це запитання, варто зрозуміти, що саме ж питання може по факту розглядатися в двох контекстах:

1. Чи можна вважати брейкінг танець хіп-хопом?
2. Чи брейкінг та хіп-хоп танець є одними й тими самими поняттями?

У першому випадку питання в тому, чи є танцювальний стиль брейкінг частиною хіп-хоп культури. Зважаючи на твердження першопроходців і піонерів культури, можна зробити беззаперечний висновок, що брейкінг не лише входить до хіп-хоп культури, а є тим фундаментом, на якому вона тримається [11].

У другому варіанті під питання ставиться ототожнення двох стилів танцю, а саме: хіп-хоп та брейкінг. Варто зауважити, що це питання є важливим не в контексті гри слів, тобто розділення двох явищ, щоб вони не мали спільної назви. Наприклад, якби хіп-хоп культуру усе ж вирішили назвати рок-культурою, це не ототожнило б рок-культуру, яка базується на рок-музиці, з рок-культурою, яка виникла в маргіналізованих районах Нью-Йорка на початку 70-х років ХХ ст. Тоді це були би два звичайні омоніми. В питанні, що стосується хіп-хопу та брейкінгу, важливо дати відповідь, яка би визнала брейкінг та хіп-хоп двома окремими стилями із власними історіями та походженнями, а також цінностями та основами.

Таке розмежування дає змогу уникнути спотворення, спрощення, підміни понять під час навчання та демонстрації обох стилів танцю, що не лише буде ознакою поваги до цих стилів танцю та їх представників, а й стане частиною свідомого освоєння та самовираження індивіда під час опанування танцювального мистецтва.

Варто зауважити, що визнання двох стилів як двох окремих автономних явищ не перекреслює в них наявність спільного культурного середовища, спільних цінностей, а також взаємовпливу на основи та стилістику загалом.

Неможливо не згадати подібну ситуацію з залученням інших стилів танцю, а саме *локінгу* та *папінгу* (відпов. англ. *locking and popping*). Внаслідок популяризації в медіа, крім того, що було змінено назву брейкінгу в *брейкданс* (англ. *breakdance*), інші вуличні стилі танцю, зокрема *локінг, папінг* та *електрік бугі,* були поєднані брейкдансом, що спричинило плутанину та спотворення понять у людей, які знайомилися з хіп-хоп культурою через кінематограф [15].

Наступною проблемою у визначенні основ хіп-хоп танцю є його вернакулярна складова.

Згідно з визначенням Мартіни Маддалени, вернакулярний танець – це танець, що розвинувся природним шляхом як частина повсякденної культури певної спільноти. На відміну від елітної та офіційної культури, вернакулярний танець зазвичай освоюють природно, без формального навчання [9]. Також Ліндсей Гуаріно та Уенді Олівер у своїй праці, присвяченій джазовому танцю, описують поняття “вернакулярний” з точки зору такого стилю танцю, як джаз. Вернакулярний джаз належить до щоденних танців, які виконували звичайні люди [8, с. 29].

Отже, хіп-хоп танець за своєю суттю є вернакулярною формою танцю, оскільки зароджувався, формувався у неформальних місцях, тобто серед

певних груп населення: спочатку в Бронксі у Нью-Йорку, а згодом і в інших локаціях, поширюючись у різні куточки США [28].

Він із самого початку був колективним надбанням учасників культури, які її і становили. Це супроводжувалося тим, що особливості, традиції, фундаментальні основи всіх елементів культури підкорялися не канонам, визначених конкретною особистістю, а нерівномірно формувалися під впливом цілого прошарку населення [10].

Така особливість зародження і розвитку культури породжує високу ймовірність розмитості такого явища, як "авторитетність думки", коли йдеться про заяви стосовно тих чи інших правил або подій. Щодо подій, їх можна перевірити (за наявності) різними документальними способами. Стосовно ж правил чи основ стилю – це інформація, яка має не лише описовий характер, а й узагальнювальний. У процесі узагальнення кожна людина може відбирати різну інформацію як пріоритетну через унікальний життєвий досвід, а тому зробить унікальне узагальнення і воно буде відрізнятися від узагальнень іншої особи.

По суті, кожна людина, яка належить до культурного середовища, може робити власні висновки, зважаючи як на свій досвід у сприйнятті інформації, так і на власні інтереси під час інтерпретації цієї інформації та створення узагальнень. Відповідно, утворюється велика кількість думок, які транслюються назовні і які можуть або відповідати дійсності, або частково відповідати, або не відповідати взагалі. Водночас існує ймовірність виникнення декількох паралельних формулювань, які окреслюють одні й ті самі поняття, але сформульовані зі сторін різних аспектів і можуть бути озвучені тою самою людиною. Наприклад, можна взяти твердження піонера хіп-хоп танцю під псевдонімом Будда Стретч (англ. *Buddha Stretch*) [6].

1. В інтерв'ю під назвою "Buddha Stretch – Elite Force Crew – defines REAL Hip Hop Dance" піонер дає визначення хіп-хоп танцю так: "Хіп-хоп [Танець] – в основному є соціальним танцем (англ. *social dancing*), проте ви берете всі ці соціальні танці і спонтанно міксуєте їх разом. Якщо ви називаєте себе хіп-хоп танцівником або ще далі – хіп-хоп хореографом, і ви не знаєте про останні хіп-хоп рухи (англ. *hip hop steps*) зі всієї країни [США] або будь-яких первинних хіп-хоп танців, тоді з чого ж ви створюєте свої хореографії (англ. *What exactly are you choreographing?*)" [14].

2. В іншому документальному фільмі, присвяченому хіп-хоп танцю та стилю *хаус*, Будда Стретч розповідає: "… Причиною, з якої ми це [танець] називали хіп-хоп танцем, було те, що ті танці, що виконували у той час [після ери «Beat Street»], виконувались лише під хіп-хоп треки " [28]. Аспект хіп-хоп музики виділено Буддою Стретчем у відео "Buddha Stretch (Elite Force Crew) talking About Hip Hop. 2012 part1" [13], зосереджуючись на хіп-хоп музиці як основному аспекті для визначення танцю як хіп-хоп танцю.

3. У відео "Buddha Stretch | Evolution of Hip Hop | Lite Feet | Michael Jackson | Street Dance | Basic Step", розповідаючи про сутність хіп-хоп танцю, Будда Стретч зазначає: "Ось чому ми називаємо це Фрістайл хіп-хоп паті рокінг (англ. *Freestyle Hip Hop Party Rocking*): тому що ви качаєте (англ. *because you are rocking*), ви підтримуєте елементи вечірки і качаєте з ними (англ. *rocking*

with it)". Таким чином зосереджуючи увагу на такій складовій танцю, як вечірка [16].

4. У ще одному інтерв'ю на прохання інтерв'юера описати сутність хіп-хоп танцю Будда Стретч зазначає, що вони використовували пісню "Bounce, Rock, Skate, Roll", авторами якої є Воган Мейсон енд Крю (англ. *Vaughan Mason & Crew*), тому що у ньому згадуються техніки, які танцівники хіп-хоп танцю використовували. Будда Стретч формує визначення так: "Хіп-хоп танець – це є одна з форм, що відображає культуру, і в цій формі ви використовуєте баунс, рок, скейт, слайд (*прим.* швидше за все обмовка і йшлося про «рол», ураховуючи контекст). Ці поняття є не основами, а техніками основ. А основою танцю є музика. Якщо ви танцюєте [*рух*] *Running Man* – це хіп-хоп, але якщо ви робите Running Man під електронну танцювальну музику – це *шафл*, оскільки переважатимуть зовсім інші відчуття та техніка, хоч і однаковий рух… В шафлі вони не використовують рок і баунс, на відміну від Running Man, який має декілька варіацій з рокінгом вперед-назад та баунсом вниз-вверх, а суто переміщають стопи, оскільки музика не задає того відчуття, щоб робити баунс і рок… Двома найбільш важливими техніками в хіп-хоп танці є баунс і рок" [5].

Керуючись цими твердженнями, надані Буддою Стретчем коментарі стосовно основ хіп-хоп танцю та його сутності відображають хіп-хоп танець з різних аспектів: у першому випадку хіп-хоп танець описується зі зверненням до власне його лексики та способу побудови танцю. У другому твердженні акцентувано увагу саме на музиці, під яку виконують танець, а це веде до висновку, що танець може бути хіп-хопом лиш за умови його виконання під хіп-хоп музику, включаючи музику як основний аспект, завдяки якому існує стиль танцю. У третьому твердженні описується танець із фундаментальною основою рокінг як технікою, а також із культурним елементом танцю, тобто середовищем у вигляді вечірки. В останньому прикладі Будда Стретч акцентує на конкретних техніках і зосереджує увагу на взаємозв'язку танцю й музики як причини танцю в саме тій формі, у якій він існує. В цій ситуації спостерігається та сама неформальність, ознака вернакулярності, коли в різних обставинах у різний проміжок часу представник культури по-різному формує пояснення одному й тому самому явищу. Це може залежати від різних чинників, до прикладу: стан досвіду поширювача інформації в момент її озвучування, стан ознайомленості з поняттям в різних аспектах, що впливає на рішення промовця розкрити термін саме з певної сторони тощо. З одного боку, це може завдавати труднощів за спроби категорично описати поняття й уніфікувати його визначення з метою коректного подальшого використання. З іншого ж – це додає різнобічності у сприйняття термінів, а також усвідомлення динаміки, оскільки самі піонери чи першопроходці танцю можуть переосмислювати з часом явища, середовище чи обставини, з якими вони мали досвід, а отже, за відсутності усталеності зменшується загроза втрати актуальності терміна, який описує явище, яке постійно розвивається.

Наступною ознакою вернакулярності хіп-хоп танцю є те, що, крім того, трактування термінів у межах цього явища є неформальним, а їхні визначення можуть відрізнятися залежно від представника культури. Хіп-хоп танець є частиною культури, яка первинно зародилася в Сполучених Штатах Америки

серед певних груп населення, які становили цю культуру. Саме тому за спроби описати сутність хіп-хоп танцю є сенс брати до уваги насамперед твердження безпосередніх представників культури.

Водночас, як відомо, безпосередніх представників хіп-хоп культури є величезна кількість, тому проаналізувати твердження, а тим більше сприйняти усі ці твердження як достовірні та такі, що відповідають дійсності, є технічно неможливим і надто трудомістким завданням. Отже, з'являється потреба у спостереженні за досліджуваним культурним середовищем і у виокремленні певних особистостей у культурі, яких можна вважати авторитетними представниками та які могли б цілісно передавати щодо неї інформацію без спотворень та упереджень, мінімізуючи ризик неточного відтворення.

Приклади тверджень Будди Стретча, наведені у статті, можна цілком віднести до одного зі способів визначення поняття хіп-хоп танцю, оскільки ця людина є одним із піонерів вуличних стилів танцю, зокрема хіп-хопу: він був присутній під час подій, що його формували, та сам брав участь у формуванні хіп-хоп танцю безпосередньо в автентичному його середовищі, а також у поширенні хіп-хоп танцю у різні країни світу, що підтверджується наявними відеоматеріалами, згадками в науковій і публіцистичній літературі та свідченнями інших танцівників, що з ним взаємодіяли [23; 31].

Незважаючи на те, що можна підтвердити цілковиту релевантність Будди Стретча та його висловлювань стосовно хіп-хоп танцю, виникає питання стосовно інших представників хіп-хоп культури, які висловлюються та здійснюють заяви стосовно хіп-хоп танцю. Щоб проаналізувати цю проблему, доцільно навести приклад хіп-хоп представника під псевдонімом Містер Віглс (англ. *Mr. Wiggles*). Беручи до уваги його висловлювання, брейкінг та *нагі рокінг* (англ. *party rocking*) є нерозривними елементами в хіп-хоп танці [21].

Хоча у своїх висловлюваннях Містер Віглс визнає паті рокінг частиною хіп-хоп танцю, а Elite Force, до якої належить Будда Стретч, – представником хіп-хоп танцю, він усе ж вважає брейкінг невід'ємною частиною та основою хіп-хоп танцю [25].

Натомість же Будда Стретч, Генрі Лінк, Лус Джоінт виділяють хіп-хоп танець як окремий стиль, оскільки він має свій окремий лексичний склад рухів, а також свою історію, причому нехтуючи зв'язками з іншими танцювальними формами, зокрема з брейкінгом. Хоча ці твердження не суперечать повністю одне одному, за відсутності належної інтерпретації з боку глядача або слухача, це може призвести до неправильних висновків, які спричинять нерозуміння спільного та відмінного між брейкінгом та паті роком або хіп-хоп танцем [14; 22; 26].

Наступною проблемою за спроби зрозуміти основи хіп-хоп танцю є власне багатогранність самого поняття "основи" (англ. *foundation*). На прикладі тверджень Будди Стретча можна побачити, що людина в різних випадках може висловлюватись стосовно одного й того самого твердження по-різному, залежно від контексту, в якому його використовують.

Так, в іншому своєму інтерв'ю Будда Стретч порівнює основи танцю з будівельними блоками та зазначає, що основами хіп-хопу є не кроки, рухи (англ. *steps*), основою танцю є музика, те, як вона спонукає людину рухатися, та

можливість бути креативним у цьому русі. Базові кроки ж порівнюють з інструментами, які використовують для того, аби побудувати свій танець, щоб не починати рухатися з нуля. Основи ж починаються з принципу руху в біт, залишаючись у ритмі. Більшість людей це упускають і зосереджують свою увагу на окремих рухах, помилково вважаючи, що основа криється в тому, щоб зробити якийсь конкретний рух. Рухи ж не мають значення без музики, без культури, яка породила музику [17].

Стосовно багатогранного підходу до вивчення хіп-хоп танцю доречно згадати книгу авторства Монселла Дьордена (Moncell Durden) “Beginning Hip Hop Dance”, у якій науковець показав власний комплексний підхід до освоєння хіп-хоп танцю. Так, автор у четвертому розділі демонструє методику BEATS, назва якої розшифровується як “Тіло”, “Емоція”, “Ставлення або Естетика”, “Характер або Час”, “Простір або Звук”. У своєму підході автор поєднує тілесну, емоційну, культурну, ритмічну, візуальну, просторову складові для освоєння танцю. Зважаючи на наявність цих аспектів, автор презентує такі поняття, як положення тіла, *грув*, *ізоляції*, *рокінг*. Окрім того, автор визначає таке поняття, як “баунс”, згадуючи чотири його типи, виявлені в процесі досліджень. В інших його працях можна помітити деяку відмінність у термінології. Після цього Дьорден М. звертається до переліку та опису деяких базових кроків, таких як *Running Man, The Skate, New Jersey Running Man, BK Bounce, Milly Rock* тощо. Науковець описує базові рухи з точки зору виконання, а також їхньої історії, походження, значення [4, с. 77–108].

Можна спостерігати за основами хіп-хоп танцю з різних сторін й у вітчизняному медійному просторі. Так, у вебсервісі YouTube на каналі під назвою “Dance Project” можна знайти плейлисти, присвячені освоєнню вуличних стилів танцю. У списку відтворення, присвяченому хіп-хоп танцю, на цьому каналі є навчальні відео з близько 60-ма рухами, у більшості представлених тим самим Дьорденом та представником українського хіп-хоп танцю Образцовим Володимиром з псевдонімом Vobr [19].

У соцмережах діяча хіп-хоп танцю України Дмитра Машиністова можна знайти навчальні відео з базовими рухами та техніками, що використовують в хіп-хоп танці [20].

Також різносторонні практики для вдосконалення свого танцю через напрацювання ізоляцій, координації, ритміки пропонує Корнієць Ростислав під псевдонімом Roni. Ці приклади підтверджують різносторонність поняття основ у хіп-хоп танцю, які можуть розвиватися різними методами й через різні методики [24].

Якщо простежити за навчальним матеріалом або ж від Будди Стретча, Генрі Лінка, або ж від Дьордена Монсела, можна помітити, що під час демонстрації та тлумачення танцювальних базових кроків згадано локації поза Нью-Йорком як місця зародження тих чи інших кроків. До прикладу, в документальному фільмі “New School Dictionary ft Buddha Stretch, Henry Link & Caleaf Sellers” звернуто увагу на те, що з часом хіп-хоп поширився на Західне узбережжя і згодом на Південь Америки. Кожен район мав своє звучання, а наявність музики будь-де супроводжується зародженням танцю, відповідно, кожен з районів, який мав власне звучання, мав власний набір танцювальної

лексики, яка також належить до хіп-хоп танцю, оскільки музика, під яку вони танцюють, – хіп-хоп. Так, у цьому фільмі можна звернути увагу на такі танцювальні рухи, як *Walk It Out*, який популяризований через виконавця Unk з Атланти, штату Джорджія, і його відеокліп "Walk It Out". До танців Атланти з цього документального фільму також можна віднести *Bankhead Bounce, ATL Stomp/A-Town Stomp.* Водночас танець *Monastery* виник в клубі Сейнт Луїса в Міссурі під назвою "Monastery". *Crip Walk* – танець який походив з банди Кріпс, (м. Лос-Анджелес, Каліфорнія). Також згадано про такий рух, як *Chicken Noodle Soup*, популяризований через відеокліп "Chicken Noodle Soup" з виконавцями Web Star, Young B. Хоч виконавці й танець є родом з Нью-Йорка, він був зароджений в середовищі такої ери нової школи хіп-хопу, як лайтфіт (англ. *Litefeet*), яка зародилась у 2000-х роках в Гарлемі, одному з районів Нью-Йорка, те саме можна сказати і про такий танець, як *Harlem Shake*, який є водночас танцювальним рухом, що значно залучається в лайтфіті, технікою, яка технічно полягає у вільному струшуванні всього тіла, а також танцювальним стилем зі своїми представниками, історією, сформованим концептом, рухами [28].

Крім того, Дьорден М. у своїй праці згадує також базові рухи, такі як *Wu-Tang* з Філадельфії, *Sponge Bob* з Балтімору, *New Jersey Running Man* з клубів Нью-Джорсі [4, с. 162–170].

Генрі Лінк та Будда Стретч також згадують такі стилі танцю, як *Turfing, Memphis Jooking, Crumping,* хіп-хоп стиль Атланти, *Chicago Footwork, Litefeet,* зазначаючи, що усі ці стилі є хіп-хоп танцями, оскільки походять від хіп-хоп музики, проте кожен із районів, що є місцем зародження перелічених стилів, у хіп-хоп музиці з Нью-Йорка залишив своє відображення на звучанні, через що й відрізняється танець [28].

Якщо звернутися до документальних матеріалів, присвячених тим чи іншим стилям, можна помітити, що кожен із них містить не лише назву та базові кроки, а й інформацію про історію, впливи, концепти та основи відповідного стилю. Наприклад, представники танцювального стилю Yeek, що походить з Атланти, описують різні аспекти його формування та розвитку. Зокрема, вони звертають увагу на музику; субкультуру, пов'язану зі стилем одягу, – Препс (англ. *Prep*); середовище, у якому формувався стиль, – зокрема шоу талантів у школах і практики "The Lab", що були простором для вдосконалення танцювальної майстерності; танцівника Кріса Чапмана (англ. *Chris Chapman*), який значно впливав на формування стилю; а також на власне технічні основи танцю: Yeek, Skating та Transforming [12].

Також можна віднайти цілий лексичний набір танцювальних рухів у стилі Йіік, який містить *The Youee, The Woop, The Yeek, The Shoulder Pop* [32]. Як стверджують представники цього стилю, Yeek має декілька поколінь танцівників зі своїми особливостями, які формувалися під впливом подій та тенденцій культури того часу [12].

Ознаки такої багатогранності хіп-хоп танцю можна спостерігати і в інших вищеперелічених стилях. Доречно зауважити, що цей перелік не є вичерпним, адже, по-перше, потрібно зважати на існування менш масштабних стилів у хіп-хоп культурі, про які представники документального фільму могли

не знати. По-друге, згадування всіх існуючих стилів не було завданням фільму; по-третє, цей документальний фільм був записаний понад 20 років тому. За цей період сформувалися нові стилі, такі як *Drill/Sturdy* чи *Dallas Boogie* [18; 30].

Висновки. Хіп-хоп – це субкультура, творцями якої є тисячі або мільйони людей. Внутрішнє різноманіття особливостей, традицій, багатогранність хіп-хоп танцю можуть створювати, з одного боку, ширші можливості для самовираження людини, з іншого – плутанину й невпорядкованість великої кількості інформації. Це спричинено існуванням різних стилів танцю, які існують у межах однієї культури та навіть часто підпорядковуються одному жанру музики у різних видозмінах.

Беручи до уваги, що існують відмінності у трактуваннях представниками хіп-хоп танцю різних регіонів щодо понять основ хіп-хоп танцю, виникає питання: “Чи можливо визначити хіп-хоп танець як єдиний об’єднаний стиль танцю, що містить різноманітну лексику локальних хіп-хоп напрямів?”. Також постає питання: “Чи існують універсальні принципи, придатні для різних локальних форм хіп-хоп танцю, і які характеристики недоречно приписувати цим формам?” Адже масштабне поширення хіп-хоп танцю в різні куточки світу, його розвиток, трансформація у часі, вернакулярна складова, багатогранність поняття основ хіп-хоп танцю додають труднощі систематизації понять. Це підтверджують відмінності у трактуваннях представниками хіп-хоп танцю різних регіонів щодо понять основ хіп-хоп танцю.

Під час спроби однозначно й лаконічно сформувати визначення основ, принципів та сутності хіп-хоп танцю, зважаючи на думки різних діячів, можуть з’явитися проблеми.

З іншого боку, навіть якщо це вийде зробити в академічній, однозначній формі, чи не буде це визначення обмежувати об’єкт, який він визначає? Чи строга категоризація понять не обірве зв’язок, що фактично існує між ними? Тому, за спроби визначити багатогранне, великомасштабне явище, важливо розуміти, що система повинна бути адаптованою до взаємодоповнювальних та суперечливих інтерпретацій, а також до змін, які можуть виникнути з явищем під час його існування. А верифікація інформації через звернення до безпосередніх представників культури, порівняння її з різними джерелами інформації сприятиме повноцінному, неспотвореному та свідомому опануванню хіп-хоп танцю.

Список використаної літератури та джерел

1. Мойсюк М. О. Мистецтво хіп-хопу в контексті режисерської діяльності : магістерська робота зі спеціальності 026 “Сценічне мистецтво” / наук. кер. Погребняк Г. П. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019. 114 с.

2. Пастухов О. А. Хіп-хоп: характерні особливості та вплив на сучасну хореографію. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2024. № 1. С. 291–295. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2024.302089

3. Плахотнюк О. А., Середа О. О. Хіп-хоп – танцювальна субкультура молоді. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2024. 144 с.

4. Beginning hip-hop dance / E. Moncell Durden, University of Southern California. Champaign, IL : Human Kinetics, 2019. 248 с.

5. Buddha Stretch Interview (Part 1) : “Why Hip hop”, “What is hip hop” and “Hip hop nowadays”. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Tq7GIRJEKTc&t=1996s.

6. Buddha Stretch. Elite Force Crew. URL: https://www.eliteforcecrew.com/profiles/buddha-stretch/.

7. Chang J. How Hip-Hop Got Its Name // *MEDIUM*. 2014. Oct. 10. URL: https://medium.com/cuepoint/how-hip-hop-got-its-name-a3529fa4fbf1.

8. Guarino L., Oliver W. Jazz Dance Styles. *Jazz Dance: A History of the Roots and Branches* / eds. L. Guarino, W. Oliver. Gainesville, FL, 2014. DOI: https://doi.org/10.5744/florida/9780813049298.003.0005

9. Maddalena M. Vernacular, authentic or modern, what is jazz dance? – Secrets of Solo. 2020. Aug. 16 URL: https://surl.li/soixgu.

10. Price E. G. III. Hip hop culture. Santa Barbara, Ca. : ABC CLIO, 2006. 348 с. URL: https://www.google.com/search?q=https://archive.org/details/hiphopculture0000pric/page/n1/mode/2up" \t "_blank.

11. YouTube: Afrika Bambaataa On Hip Hop, History and Culture. URL: https://www.youtube.com/watch?v=mTO9bqJQoj4&t=71s.

12. YouTube: ATL STYLE: The Study Of Fire. P. 1. URL: https://www.youtube.com/watch?v=UGcY0qKdfBc&t=242s.

13. YouTube: Buddha Stretch (Elite Force Crew) talking About Hip Hop. 2012. Part 1. URL: https://www.google.com/search?q=https://www.youtube.com/watch%3Fv%3DMP9Q0cPauiM%26t%3D402s" \t "_blank.

14. YouTube: Buddha Stretch – Elite Force Crew – defines REAL Hip Hop Dance. URL: https://www.youtube.com/watch?v=4if1XfMr78w.

15. YouTube: Buddha Stretch Interview – About Hip Hop (Part 1) – March 6, 2010.wmv. URL: https://www.youtube.com/watch?v=U3wPcDnLszk.

16. YouTube: Buddha Stretch | Evolution of Hip Hop | Lite Feet | Michael Jackson | Street Dance | Basic Step. URL: https://www.youtube.com/watch?v=_oWiW9M5AzI&t=23s.

17. YouTube: Buddha Stretch: Hip Hop’s Foundation is Culture, Music & Community | Enculturation Podcast #18. URL: https://www.youtube.com/watch?v=kgMKoyqFgys&t=3s.

18. YouTube: Dallas Dont Dance We Boogie. PT. 1 of 5 Directed by Kang Bear. URL: https://www.youtube.com/watch?v=i9764HLZ0eU&t=380s.

19. YouTube: Danceproject.. URL: https://www.youtube.com/@DanceProject.

20. YouTube: Dmytro. URL: https://www.youtube.com/@mitia_staying_true.

21. YouTube: Foundations, Culture, and Technology | Mr Wiggles | The Basement. Pt 1. URL: https://www.youtube.com/watch?v=aqaotkvAIDo&t=570s.

22. YouTube: Full Interview With Loose Joint Via WRAP.fm. Pt. 2. URL: https://www.youtube.com/watch?v=RvvBckefGzA&list=WL&index=25&t=874s.

23. YouTube: Interview with Tron from Circuit Breakers (Electric Boogie and Hiphop Dancer). URL: https://youtu.be/JWFpPY1GehE?si=rB-lQTd5vuke6dbz.

24. YouTube: Korniiets Rostyslav aka Roni. URL: https://www.youtube.com/@dancewithroni/videos.

25. YouTube: Mr Wiggles talks about Street Dance history at MTV Gdansk Dzwiga Muze Festival 2011 in Poland 1/2. URL: https://www.youtube.com/watch?v=ygvB2VHXaCw.

26. YouTube: MUST WATCH – Henry Link explains HIP HOP DANCE and URBAN CHOREOGRAPHY – Elite Force Crew. URL: https://www.youtube.com/watch?v=s0bGH11KxAI&t=442s.

27. YouTube: Must watch – Henry Link explains Hip Hop dance and urban choreography – Elite Force Crew. URL: https://www.youtube.com/watch?v=s0bGH11KxAI&t=535s.

28. YouTube: New School Dictionary ft Buddha Stretch, Henry Link & Caleaf Sellers. URL: https://www.youtube.com/watch?v=_yX6H6o1OyU&t=2091s.

29. YouTube: The Freshest Kids: The History of the B Boy (2002). URL: https://www.youtube.com/watch?v=RxoWyGFSGuk.

30. YouTube: Why is Everyone Getting STURDY?. URL: https://www.youtube.com/watch?v=-G3Sron088E.

31. YouTube: WRECKIN SHOP (Live from brooklyn). URL: https://www.youtube.com/watch?v=zUAuCQN-AJI&t=25s.

32. YouTube: Yeekology – The 6 Finishing Moves of Yeek. URL: https://www.youtube.com/watch?v=3GpI25uxoc0.

References

1. Moisiuk, O. P. (2019). *Mystetstvo khip-khopu v konteksti rezhyserskoi diialnosti*. Mahisterska robota zi spetsialnosti 026 “Stsenichne mystetstvo”/ nauk. ker. Pohrebniak H. P. Natsonalna akademiia kerivnyh kadriv kultury i mystetstv. Kyiv [in Ukrainian].

2. Pastukhov, O. A. (2024). Khip-khop: kharakterni osoblyvosti ta vplyv na suchasnu khoreohrafiiu. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, (1), 291–295. https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2024.302089 [in Ukrainian].

3. Plakhotniuk, O. A. and Sereda, O. O. (2024). *Khip-khop – tantsiuvalna subkultura molodi*. Lviv : LNU im. Ivana Franka [in Ukrainian].

4. Durden, E. M. (2019). *Beginning hip-hop dance*. Champaign, IL : Human Kinetics.

5. Buddha, Stretch. (2010). *Buddha Stretch Interview (Part 1) : “Why Hip hop”, “What is hip hop” and “Hip hop nowadays”*. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=Tq7GIRJEKTc&t=1996s.

6. Buddha Stretch, n.d. *Elite Force Crew*. Retrieved from https://www.eliteforcecrew.com/profiles/buddha-stretch/.

7. Chang, J. (2014). How Hip-Hop Got Its Name. *MEDIUM*, 10 Oct. Retrieved from https://medium.com/cuepoint/how-hip-hop-got-its-name-a3529fa4fbf1.

8. Guarino, L. and Oliver, W. eds., 2014. Jazz Dance Styles. In: L. Guarino and W. Oliver, eds. *Jazz Dance: A History of the Roots and Branches*. Gainesville, FL : University Press of Florida. https://doi.org/10.5744/florida/9780813049298.003.0005.

9. Maddalena, M. (2020). Vernacular, authentic or modern, what is jazz dance? *Secrets of Solo*, 16. Retrieved from https://surl.li/soixgu.

10. Price, E. G. III. (2006). *Hip hop culture*. Santa Barbara, CA: ABC-CLIO. Retrieved from https://archive.org/details/hiphopculture0000pric/page/n1/mode/2up.

11. YouTube. (2012). *Afrika Bambaataa On Hip Hop, History and Culture*. Video. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=mTO9bqJQoj4&t=71s.

12. YouTube. (2019). *ATL STYLE: The Study Of Fire pt1*. Video. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=UGcY0qKdfBc&t=242s.

13. YouTube. (2012). *Buddha Stretch (Elite Force Crew) talking About Hip Hop. 2012. Part 1*. Video. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=MP9Q0cPauiM&t=402s.

14. YouTube. (2015). *Buddha Stretch – Elite Force Crew – defines REAL Hip Hop Dance*. Video. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=4if1XfMr78w.

15. YouTube. (2010). *Buddha Stretch Interview – About Hip Hop (Part 1) – March 6, 2010.wmv*. Video. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=U3wPcDnLszk.

16. YouTube. (2020). *Buddha Stretch | Evolution of Hip Hop | Lite Feet | Michael Jackson | Street Dance | Basic Step*. Video. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=_oWiW9M5AzI&t=23s.

17. YouTube. (2021). *Buddha Stretch: Hip Hop's Foundation is Culture, Music & Community | Enculturation Podcast #18*. Video. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=kgMKoyqFgys&t=3s.

18. YouTube. (2011). *Dallas Dont Dance We Boogie PT.1 of 5 Directed by Kang Bear*. Video. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=i9764HLZ0eU&t=380s.

19. YouTube, n.d. *Danceproject*. Channel. Retrieved from https://www.youtube.com/@DanceProject.

20. YouTube, n.d. *Dmytro*. Channel. Retrieved from https://www.youtube.com/@mitia_staying_true.

21. YouTube. (2020). *Foundations, Culture, and Technology | Mr Wiggles | The Basement. Pt. 1*. Video. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=aqaotkvAIDo&t=570s.

22. YouTube. (2016). *Full Interview With Loose Joint Via WRAP.fm. Pt. 2*. Video. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=RvvBckefGzA&list=WL&index=25&t=874s.

23. YouTube. (2023). *Interview with Tron from Circuit Breakers (Electric Boogie and Hiphop Dancer)*. Video. Retrieved from https://youtu.be/JWFpPY1GehE?si=rB-lQTd5vuke6dbz.

24. YouTube, n.d. *Korniiets Rostyslav aka Roni*. Channel. Retrieved from https://www.youtube.com/@dancewithroni/videos.

25. YouTube. (2011). *Mr Wiggles talks about Street Dance history at MTV Gdansk Dzwiga Muze Festival 2011 in Poland 1/2*. Video. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=ygvB2VHXaCw.

26. YouTube. (2013). *MUST WATCH – Henry Link explains HIP HOP DANCE and URBAN CHOREOGRAPHY – Elite Force Crew*. Video. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=s0bGH11KxAI&t=442s.

27. YouTube. (2013). *Must watch – Henry Link explains Hip Hop dance and urban choreography – Elite Force Crew*. Video. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=s0bGH11KxAI&t=535s.

28. YouTube. (2014). *New School Dictionary ft Buddha Stretch, Henry Link & Caleaf Sellers*. Video. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=_yX6H5o1OyU&t=2091s.

29. YouTube. (2002). *The Freshest Kids: The History of the B Boy*. Video. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=RxoWyGFSGuk.

30. YouTube. (2022). *Why is Everyone Getting STURDY?*. Video. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=-G3Sron088E.

31. YouTube. (2012). *WRECKIN SHOP (Live from brooklyn)*. Video. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=zUAuCQN-AJI&t=25s.

32. YouTube. (2018). *Yeekology – The 6 Finishing Moves of Yeek*. Video. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=3GpI25uxoc0.

METHODOLOGY FOR DETERMINING THE FOUNDATIONS OF HIP-HOP DANCE

Mykhailo KLIUCHANSKYI

Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Directing and Choreography,
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: Mykhailo.Kliuchanskyi@lnu.edu.ua

The various challenges associated with defining the foundations, principles, and essence of hip-hop dance are explored and analyzed. As hip-hop is integrated into Ukrainian cultural and artistic landscape – it serves primarily as self-expression for artists, choreographers, and performers, thus accurate interpretation of this dance form, its values, traditions, and technical nuances is of paramount importance. As hip-hop dance is not of Ukrainian origin and possesses distinct vernacular characteristics, significant difficulties arise in identifying authentic information regarding its basics.

The study provides a comprehensive multi-faceted analysis to highlight the obstacles encountered in mastering the style. The research primarily examines the perspectives of key figures within hip-hop culture, such as Buddha Stretch, Henry Link, Mr. Wiggles, and Moncell Durden (Ill Kozby), whose authority is derived from their direct involvement in the culture's evolution. By identifying and documenting the issues that arise during the study of hip-hop dance, this article aims to prevent the distortion of the dance form and improve pedagogical methodologies for both self-study and formal instruction. Understanding these barriers facilitates a shift in how the "foundations" are perceived, fostering a deeper realization of the style's values and technical depth beyond its purely aesthetic component. Ultimately, this serves as a foundation for more profound artistic expression, positively impacting the overall level of national culture and art.

Keywords: culture, art, hip-hop dance, dance foundations, performative dance forms, vernacular dance.

Стаття надійшла до редколегії 01.08.2026 р.
Прийнята до друку 21.10.2026 р.
Опублікована 26.11.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 29. С. 296–306
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 29. P. 296–306

УДК 784.011.26.08.071.1:792.73](477.83-25)"198"
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.29.2026.296-306

ЕСТРАДНА МУЗИКА ЯК ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ КОМПОНЕНТ ВИСТАВ ТЕАТРУ ім. М. ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ 1980-х РОКІВ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ІГОРЯ БІЛОЗІРА)

Христина НОВОСАД-ЛЕСЮК

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6891-8887
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра театрознавства та акторської майстерності
імені Богдана Козака,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: khrystyna.novosad@lnu.edu.ua

Описано механізми перетворення музичної композиції (пісні чи інструментального твору) на елемент музичної драматургії та розмежування її сценічних і концертних версій. *Мета дослідження* – визначити роль естрадних засобів в організації сценічної дії та простежити взаємодію драматичного театру з популярною музичною культурою. Дослідження поєднує історико-культурний, джерелознавчий і функціонально-драматургічний підходи. Зіставлено відомості про клавір, театральні рецензії, спогади учасників постановок і матеріали телевізійного виконання. Головну увагу зосереджено на виставі “По щучому велінню” М. Кропивницького (1981), додатково розглянуто матеріали з вистав “Розорене гніздо” Янки Купали (1982) та “Я дочка твоя, Вітчизно” В. Кошути (1982). Обґрунтовано структурну роль повторюваної пісенної теми, яка пов’язує різні сцени вистави та набуває значення лейтмотиву. У клавірі, який складається з двадцяти шести номерів, зафіксовано одинадцять поява основної теми, а її функція змінюється залежно від сценічної ситуації. Показано, як куплетна форма й мелодична впізнаваність сприяють організації сценічного часу, а вальсовість увиразнює дію та місце її розгортання. Розглянуто поєднання сольного співу з бек-вокалом і значення виконавської практики вокально-інструментального ансамблю “Ватра” у музично-театральній діяльності композитора. З’ясовано, що лаконічний акордовий запис залишає виконавцям можливість конкретизувати фактуру й темброве рішення, зберігаючи визначені композитором мелодію та гармонію. Телевізійну версію пісні трактовано як окреме джерело, яке лише частково допомагає відтворити театральне звучання. Розглянуто можливість критичного коментаря в зонгових епізодах “Розореного гнізда” Янки Купали та простежено самостійне концертне життя пісні “День моєї Батьківщини” В. Кошути. Звернення до постановки “По щучому велінню” 2010 р. засвідчує збереження авторської музичної основи в новому аранжуванні. Зроблено висновок, що співпраця І. Білозіра із заньківчанами розширила сценічні функції естрадної пісні та виявила взаємообмін між театральною і концертною практиками.

© Новосад-Лесюк Христина, 2026

Ключові слова: естрадна музика, драматичний театр, пісня, творчість Ігоря Білозіра, Театр імені Марії Заньковецької, вокально-інструментальний ансамбль “Ватра”.

Постановка проблеми. Взаємодія драматичного театру й естрадної музики становить важливий аспект історії українського театрального мистецтва другої половини XX ст. Пісня, створена для конкретної вистави, могла згодом набувати самостійного концертного життя, входити до репертуару вокально-інструментальних ансамблів і бути поширеною через радіо та телебачення. За таких обставин її театральне походження поступово втрачало очевидність для слухача. Відновлення цього зв’язку дає змогу точніше визначити внесок драматичного театру у формування популярної музичної культури, а також з’ясувати, як естрадні засоби змінювали організацію сценічної дії.

Показовою є співпраця Ігоря Білозіра з Львівським театром імені Марії Заньковецької у 80-х роках XX ст. Вона поєднала досвід автора популярних пісень і керівника ВІА “Ватра” з роботою в драматичному театрі. Естрадна музика на сцені могла характеризувати персонажа, виконувати лейтмотивну функцію, супроводжувати танцювальні номери і забезпечувати впізнаваність вистави.

Наукова проблематика полягає у визначенні механізмів переходу від пісенного номера до елементу музичної драматургії та розмежуванні сценічних і концертних версій твору. Зіставлення нотних відомостей, рецензій і свідчень учасників постановок відбувається насамперед на прикладі музичної казки “По щучому велінню” М. Кропивницького (1981, режисер Б. Сусловський) та є доповнене матеріалами про інші вистави заньківчан.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Термінологічну основу дослідження становлять “Українська музична енциклопедія” з редакційною колегією на чолі з Г. Скрипник та словник В. Откидача “Музична естрада” [13; 16].

Безпосередньо творчості композитора присвячена праця О. Майчика “Пісенна творчість Ігоря Білозіра в контексті естрадного звукоідеалу епохи та соціокультурних викликів” [9]. Суттєвим є розгляд виконавського складу: “Опора в аранжуванні здійснюється на трьох провідних солістів, що працюють з мікрофоном” [9, с. 100]. Спостереження пояснює значення ансамблевого вокалу, але не засвідчує використання мікрофонів акторами у кожній виставі.

Швед М. у статті “Ігор Білозір: останній романтик української естради”, опублікованій 2020 р. з архіву журналу “Музика”, характеризує співвідношення народнопісенної основи й електроакустичного супроводу. Дослідник зазначає: “Пісенному стилю Ігоря Білозора притаманні простота (не банальність!), глибина, природна естетизованість, відсутність будь-якої штучності, недоцільних ефектів” [18]. З чого стає зрозуміло, що лаконічність музичного викладу постає стильовою ознакою.

Актуальний порівняльний контекст пропонує стаття В. Откидача і Н. Дрожжиної “Асиміляція музичного театру і рок-музики в умовах

глобалізаційних процесів" (2025). Автори пов'язують взаємодію музично-сценічних жанрів із технологіями звукопідсилення, зміною слухацького сприйняття та співвідношенням окремого номера із сюжетом [13, с. 108–110]. Ця перспектива корисна для аналізу заньківчанського музично-театрального досвіду пізніших років.

Окрему групу джерел утворюють тогочасна театральна преса, пізніші спогади та інтерв'ю [1; 2; 3; 7; 10]. Рецензії фіксують сприйняття вистав, а свідчення учасників розкривають обставини творчої співпраці. Документальний фільм "Ігор Білозір: на зламі епох" у Суспільній Медіатеці засвідчує наявність ширшого аудіовізуального корпусу спогадів [6]. Та основним джерелом аналізу музики до вистав залишається клавір, телевізійне виконання пісні та інструментарій "Ватри" [4; 12; 14]. Власне наявність музичного матеріалу обумовлює акцент на виставі "По щучому велінню" М. Кропивницького. Таким чином сукупність цих матеріалів дає змогу перейти від загальної характеристики творчості композитора до аналізу конкретних сценічних функцій його музики.

Формулювання цілей статті. Мета статті – з'ясувати роль естрадної музики як жанрово-стильового компонента вистав Театру ім. М. Заньковецької 80-х років минулого століття на прикладі творчості Ігоря Білозіра, визначити роль естрадних засобів в організації сценічної дії та простежити взаємодію драматичного театру з популярною музичною культурою. Відповідно до мети поставлено завдання провести хронологію написання композитором музики до вистав драматичних театрів, визначити ознаки естрадного письма й виконання, проаналізувати музичне оформлення вистави "По щучому велінню" М. Кропивницького, з'ясувати співвідношення пісенної форми зі сценічною дією, простежити вихід театральних пісень у концертний простір.

Методологія поєднує історико-культурний, джерелознавчий і функціонально-драматургічний підходи. Нотографічні спостереження використовують для з'ясування тематичних повторів, гармонічної основи та співвідношення сольної й ансамблевої партій. Зіставлення з телевізійним виконанням дає змогу висунути припущення про темброву реалізацію, не підмінюючи ним реконструкцію вистави.

Виклад основного матеріалу дослідження. В "Українській музичній енциклопедії" подано таке визначення: "Естрадна музика – вид муз.[ичного] мистецтва, пов'язаний із розвитком мас.[ових] жанрів – пісні, побут.[ового] романсу, танцю, імпровізац.[ійного] музикування, – орієнтований на худ.[ожні] смаки широкого загалу. <…> Термін "естрадна музика" вживають лише на території кол.[ишнього] СРСР, в ін.[ших] країнах адекватний йому термін "поп-музика" (популярна музика)" [16, с. 41]. У межах цієї статті термін використано передусім для позначення історично конкретної практики українських вокально-інструментальних ансамблів, пов'язаної з пісенною формою, електроакустичним звучанням і широкою слухацькою адресацією.

Откидач В. розрізняє два визначення "естради": сценічний майданчик і сукупність завершених концертних номерів, поєднаних конферансом або нескладним сюжетом [11, с. 75]. Термін "естрадна музика" у словнику спрямовує до поняття "легка музика": "нескладна за змістом, проста за

формою, доступна для сприймання та призначається для розважальних цілей. До л.[егкої] м.[узики] можна віднести естр.[адну] пісню" [11, с. 122]. Проте у драматичному театрі доступність форми може поєднуватися зі складною художньою функцією. Впізнавана мелодія здатна не лише викликати звичні емоції, а й пов'язувати віддалені епізоди та впливати на осмислення дії.

Жанровий вимір у такому разі охоплює пісню, танець, колискову, вальс і речитатив, а стильовий – характер гармонії, фактури, тембрового складу та вокального викладу. Театральну специфіку визначає взаємодія цих засобів із персонажем, ситуацією та режисерською композицією. Тому естрадність не зводиться до наявності електронних інструментів: вона проявляється також у куплетно-приспівній організації, розподілі партій між солістом і бек-вокалом та способі роботи ансамблю з акордовою схемою.

У репертуарній хронології співпрацю Ігоря Білозіра із заньківчанами продемонстровано шістьма постановками:

– "Звичайне чудо" Є. Шварца (режисер Б. Сусловський, художник М. Кипріян, дата прем'єри 16 листопада 1980 р.);

– "По щучому велінню" М. Кропивницького (режисер Б. Сусловський, художник М. Кипріян, дата прем'єри 26 грудня 1981 р.);

– "Розорене гніздо" Янки Купали (режисер А. Бабенко, художник Л. Боярська, дата прем'єри 23 жовтня 1982 р.);

– "Я донька твоя, Вітчизно" В. Кошути (режисер А. Кравчук, художник М. Кипріян, дата прем'єри 18 грудня 1982 р.);

– "Олекса Довбуш" В. Босовича (режисер Б. Сусловський і Ф. Стригун, художник М. Кипріян, дата прем'єри 23 березня 1985 р.);

– "Василь Свистун, молодий козак, великий баламут" В. Герасимчука (режисер В. Сікорськиий, художник В. Бортяков, дата прем'єри 14 листопада 1992 р.) [15].

Цей перелік засвідчує залучення композитора до різножанрової драматургії та співпраці з різними режисерами. Ф. Стригун у спогадах наголошував: "Ігор був від природи своєї театралом" [1]. Це свідчення характеризує зацікавленість митця сценічною творчістю, тоді як висновки про його композиторський метод потребують аналізу окремих номерів.

Найінформативнішим прикладом є постановка Б. Сусловського "По щучому велінню". До виконання музики Білозір залучив очолювану ним від 1979 р. "Ватру", хоча театр мав і свій власний оркестр. Такий вибір поєднував авторський задум зі сформованою ансамблевою практикою. Я. Мельничук у рецензії зазначав: "У виконанні лауреата республіканського конкурсу "Молоді голоси" вокально-інструментального ансамблю "Ватра" вони (режисер і композитор. – *Х. Н.-Л.*) творять піднесений настрій, такий потрібний для цієї захоплюючої мандрівки у світ казки" [10, с. 4]. І хоча рецензент засвідчує емоційний ефект музики, проте детально не описує способу її відтворення у виставі.

Виробничий бік співпраці розкриває Вадим Сікорський: "Не секрет, що у гамірному Львові музику записували вночі, на обласному радіо, здебільшого в ті часи, щоб не чутно було стукіт трамвайних колій. А коли вже працюєш

разом, робиш добре діло, створюються умови для дружніх стосунків" [1]. Це свідчення підтверджує участь студійного запису у підготовці музики.

За описом клавіру, який зберігається у музичній частині театру, музичне оформлення вистави становить двадцять шість номерів [4]. У вокальних епізодах зафіксовано партію персонажа, а супровід часто подано акордами або їхніми літерними позначеннями. Запис залишає виконавцям простір для конкретизації фактури, ритму та тембрових співвідношень. Деталі могли закріплювати на репетиціях та під час запису, тому лаконічність клавіру не означає простоти остаточного звучання.

Музичний образ вистави пов'язаний також з оновленням драматичного тексту. М. Кропивницький добирав пісні до своїх п'єс, позначав музику в ремарках і створював власні композиції, зокрема до "Невольника" та "Вія" [17, с. 27]. У заньківчанській постановці поет Б. Стельмах замінив пісенні тексти драматурга новими, а Білозір написав оригінальну музику. Пісні Сміхотвора і Співачки, Колискова та Циганерія формували самостійний музично-поетичний шар сценічної версії. Відтак вистава актуалізувала класичний матеріал засобами сучасної їй пісенної культури.

Лейтмотивом вистави стала тема з рефреном "По-щучому велінню все в світі зможеш ти!". Під час аналізу клавіру зафіксовано одинадцять її звучань: у сценах появи Гальки, пирогів і коня, у фонових епізодах і танцювальних номерах [4]. Повторюваність дає змогу трактувати тему як лейтмотив, пов'язаний із можливістю казкового перетворення. Після першого проведення у наступних місцях подано лише початкові акордові орієнтири. Це свідчить про повторне використання знайомого матеріалу, хоча не гарантує абсолютної тотожності темпу, тривалості й аранжування кожного виконання.

Драматургічну роль повтору визначено зміною ситуації. У сольній пісні тема пов'язана з висловлюванням Хоми, у сценах здійснення бажань – з умовною логікою дива, у танці – з пластичною активністю. Зберігаючи впізнаване інтонаційне ядро, вона об'єднує епізоди різного характеру. Таким чином, властива популярній пісні повторність приспіву перетворюється на засіб організації сценічного часу. Саме зміна функції, а не обов'язково зміна нотного тексту, забезпечує розвиток музичного образу.

Пісню Хоми у своїй дебютній ролі виконував О. Драч. За описом клавіру, номери 7 і 24 містять куплет, а номер 22 – також приспів із бек-вокалом: спочатку формується двоголосся, під час повторення приспіву – триголосся [4]. Збільшення кількості голосів можна інтерпретувати як розширення індивідуального висловлювання до колективного. Нотний запис, однак, не є персональним складом виконавців бек-вокалу.

У фінальному номері музична основа відповідає "Пісні Хоми", проте слова виписані лише під приспівом. Це дає можливість припустити інструментальний початок із подальшим долученням вокалу, хоча текст міг просто не дублюватися. Безсумнівним у межах опису клавіру є повернення головної теми, яке створює композиційну арку між окремими проявами рефрену.

Гармонічна основа пісні на слова Б. Стельмах будується на акордах C, G7, Dm і F. Їхня послідовність у наведеному фрагменті відповідає зрозумілим тональним співвідношенням і підтримує виразність словесного звернення:

"Тужу я за глибінню,
Пусти мене, пусти.
По щучому велінню все в світі зможеш ти!
По щучому велінню, по щучому велінню
Все зможеш ти, все в світі зможеш ти" [4, арк. 16].

У музичному супроводі першого рядка звучить акорд C, другого – G7; далі подано акордову послідовність Dm-C, F-C та завершальну – G7-C-G7-C. Передбачуваність гармонічного руху полегшує повернення теми й узгодження вокальної фрази з дією. Буквена схема фіксує гармонію, тоді як естрадна виразність виникає у взаємодії мелодії, тексту й ансамблевого виконання.

Поряд з основним лейтмотивом у матеріалах виділено інструментальну тему, що супроводжує "Танець батьків" і сцену "Хома їде на коні". Її ритмічну основу становить послідовність трьох шістнадцятих і шістнадцятої паузи [4]. У контексті верхової їзди такий рух може набувати звуконаслідувального значення, а в танці – підтримувати комічний характер. Репліка Матері, яку виконувала С. Шлемкевич, увиразнює характер епізоду: "І замолоду так не підстрибувала, як оце мене підкида до стелі" [8, с. 19]. Отже, одна тема обслуговує різні сценічні ситуації завдяки спільній руховій енергії.

Третя тема пов'язана з королівським двором і тричі з'являється у вальсовому ритмі. Її функція полягає у позначенні іншого середовища дії. На відміну від лейтмотиву, вона характеризує простір палацу завдяки жанровій впізнаваності танцю. Поєднання пісенного рефрену, моторної інструментальної теми та вальсу створює систему контрастів, що допомагає розрізняти події й локації. Окрема жанрова ознака стає зрозумілою глядачеві навіть без спеціального музичного досвіду.

Іншу функцію має "Речитатив Діда Всевіда", зазначений першим номером клавіру. Режисер розвинув персонажа Діда, роль якого виконував Г. Шумейко, надавши йому виразнішого оповідного значення. Його тема повторюється двічі й записана на двох нотних станах без слів [4]. Назва номера та його місце у композиції дають змогу припустити зв'язок музики з мовленнєвим зображенням казкового світу. Проте сам нотний запис не дає змоги однозначно визначити співвідношення співу, декламації та інструментального супроводу.

Для характеристики тембрової мови суттєвим є опис запису однойменної пісні у виконанні О. Білозір і "Ватри", проведений Львівським телебаченням для передачі "Ватра у Львові" 1982 р. [12]. У ньому співвіднесено з виставою основну пісенну та інструментальну теми. Скрипкова мелодія звучить із гітарою, бас-гітарою й ударними, а сольний жіночий голос підтримує чоловічий бек-вокал. Це дає уявлення про ансамблеве втілення спорідненого матеріалу з постановкою 1981 р.

Клавішні тембри, за відомостями з інтерв'ю автора статті з композитором Ю. Саєнком, пов'язані з інструментами Crumar, клавінетом і Rhodes, на яких грав клавішник ВІА "Ватра" З. Левковський [14].

Описане у телевізійній версії електронне закінчення інструментальної теми можна інтерпретувати як звукову ілюстрацію руху коня. Натомість клавішний вступ, який не співвіднесено з тематичним матеріалом клавіру, міг виникнути під час підготовки пісні до окремого виконання. Це припущення окреслює можливий механізм перетворення сценічного номера на концертний твір: музика отримує вступ, завершення та власну темброву логіку. Відсутність театральної дії компенсується самодостатністю аранжування, однак мелодична впізнаваність зберігає зв'язок із першоджерелом.

Інший тип взаємодії пісні та сценічної драматургії наведено у "Розореному гнізді" Янки Купали. Режисер Алла Бабенко називала цю роботу своєю "найвдалішою постановкою" [3]. Співпраця з І. Білозіром привертає увагу також на тлі її попередніх звернень до музики Б.-Ю. Янівського у "Кришталевому черевичку" Т. Габбе (1977) та "Моїх надіях" М. Шатрова (1978). За свідченнями рецензентів, "Розорене гніздо" сприймали як поетичну постановку-симфонію, побудовану на протиставленні руйнації й життя [2]. Однак ця характеристика є передусім метафорою сценічної цілісності, а не доказом застосування музичної симфонічної форми.

Уведені до вистави вірші Янки Купали Г. Шумейко виголошував у ролі Симона. У рецензії вони набували значення сатиричних зонгів:

"Чоловіче, скажи,
Де ти долю подів?
Зашпурнув в потічок
Чи пропив, чи проїв?" (переклад автора статті) [2, с. 3].

Цей фрагмент переносить увагу з подієвого ряду на осмислення відповідальності людини за власну долю. На відміну від казкового рефрену у попередньозгадуваній виставі, зонгова форма потенційно виконує функцію критичного коментаря. Проте рецензія не відтворює мелодії та фактури, тому стилістичну належність цих епізодів не можна визначити лише за текстом. Приклад показує різноманітність завдань композитора, водночас окреслюючи межу між театрознавчою інтерпретацією й музичним аналізом.

Вихід пісні за межі вистави простежується також на прикладі "День моєї Батьківщини" на слова Р. Кудлика. Пісня написана для вистави "Я дочка твоя, Вітчизно" В. Кошути (1982). Свого часу її виконував В. Морозов із "Ватрою", а згодом вона увійшла до репертуару "Смерічки" [5; 7]. Приурочення вистави до 60-річчя утворення СРСР не вичерпувало подальшого змістового життя пісні. Її концертне функціонування давало змогу відокремити образ Батьківщини від конкретного ювілейного приводу.

Поновлення музики І. Білозіра у виставі "По щучому велінню" у постановці В. Сікорського 2010 р. засвідчує новий напрям її подальшого життя. Нове аранжування виконав С. Рудей, проте авторська музична основа залишилася значущою для наступного режисерського прочитання. Порівняльним прикладом є "Вій, вітерець!" Я. Райніса: у постановці В. Сікорського 2015 р. використано музику А. Сніцарчука й А. Терлецького, тоді як історія вистави 1950 р. була пов'язана з музичним оформленням О. Радченка. Отже, повернення до тієї самої п'єси не обов'язково передбачає

збереження попередньої музики, а у випадку творчого доробку І. Білозіра маємо окремий факт її повторної актуалізації.

Висновки. Внесок Ігоря Білозіра в музичну складову вистав Театру ім. М. Заньковецької засвідчує функціональне розширення української естрадної пісні у 80-х роках минулого століття. У драматичній виставі її мелодична впізнаваність, куплетно-приспівна будова й ансамблеві засоби набували значення інструментів сценічної організації. Естрадний компонент проявлявся через взаємодію жанрових моделей, способу нотної фіксації, аранжування та виконавської практики.

На прикладі музики до вистави "По щучому велінню" М. Кропивницького обґрунтовано структурну роль повторюваної пісенної теми-лейтмотиву. Його використання пов'язували різні епізоди, тоді як інструментальна моторність, вальсовість і речитативний принцип забезпечували контраст та характеристику дії. Лаконічний акордовий запис створював умови для конкретизації авторського задуму музикантами ВІА "Ватра", не скасовуючи композиторської визначеності мелодії та гармонії. Водночас телевізійне виконання пісні варто розглядати як окрему версію, що лише частково допомагає зрозуміти театральне звучання, а також акцентує на самостійному концертному житті театральної пісні.

Доступні матеріали про вистави "Розорене гніздо" Янки Купали та "Я дочка твоя, Вітчизно" В. Кошуги показують ширший діапазон функцій музики Ігоря Білозіра – від критичного коментаря до автономного концертного існування. Відновлення казки 2010 р. підтверджує можливість збереження авторської музичної основи в новому аранжуванні. Отже, співпраця І. Білозіра із заньківчанами постає конкретним прикладом взаємозв'язку між драматичним театром та популярною музичною культурою.

Список використаної літератури та джерел

1. 64 спогади – до 64-го дня народження Маестро української пісні Ігоря Білозіра / зібрав М. Маслій. *WestNews*. 2019. Ч. 1. URL: https://westnews.info/news/64-spogadi-do-64-go-dnya-narodzhennya-Maestro-ukrayinskoyi-pisni-Igorya-Bilozira-chastina-1.html.

2. Б. а. Спрямовані до світла. *Львівська правда*. 1982. 15 грудня. № 239 (10272). С. 3.

3. Бабенко А. Театральний космос Алли Бабенко / розмовляла Т. Козирєва. *День*. 2018. 21 лютого. С. 6. URL: https://day.kyiv.ua/article/kultura/teatralnyy-kosmos-ally-babenko.

4. Білозір І. Музика до вистави "По щучому велінню" М. Кропивницького. Клавір. 1981. *Фонди музичної частини Театру ім. М. Заньковецької*. Рукопис.

5. Білозір Ігор. Золотий фонд української естради. Електронний біографічний матеріал. URL: http://www.uaestrada.org/kompozitori/bilozir-ihor/ .

6. Ігор Білозір: на зламі епох. Документальний фільм. Суспільне Медіатека. 2015. URL: https://mediateka.suspilne.media/media/2858 .

7. Кравчук А. Завжди потрібен глядачеві. *Вільна Україна.* 1982. 26 листопада. № 227 (11028).

8. Кропивницький М. По щучому велінню…: п’єса-казка. Київ : Веселка, 1982. 32 с.

9. Майчик О. Пісенна творчість Ігоря Білозіра в контексті естрадного звукоідеалу епохи та соціокультурних викликів. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2013. Вип. 29. С. 93–102. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2013_29_12.

10. Мельничук Я. Коли виповнюються всі бажання. *Ленінська молодь*. 1981. 9 січня. № 4 (5018). С. 4.

11. Музична естрада. Т. 1 : Словник термінів / авт.-уклад. В. Откидач. Харків : Форт, 2019. 258 с. URL: https://repository.ac.kharkov.ua/handle/123456789/1394.

12. Оксана Білозір і ВІА “Ватра” – По щучому велінню [електронний ресурс] / музика І. Білозіра, слова Б. Стельмаха; виконавці О. Білозір, ВІА “Ватра“. “Ватра у Львові“. Львівське телебачення. 1982. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=2W3pKyQr2-Q. Дата публікації: 02.07.2019. Дата перегляду: 01.09.2026.

13. Откидач В., Дрожжина Н. Асиміляція музичного театру і рок-музики в умовах глобалізаційних процесів. *Fine Art and Culture Studies.* 2025. Вип. 2. С. 108–116. DOI: https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-15.

14. Саєнко Ю. Розмова про використання музичних інструментів ВІА “Ватра“: [інтерв’ю] / з Юрієм Саєнком розмовляла Христина Новосад-Лесюк. Архів автора статті.

15. Театр імені М. Заньковецької. Історія. Хронологія репертуару [Електронний ресурс] : офіц. вебсайт / Національний український академічний драматичний театр імені Марії Заньковецької. Електрон. дані. Львів, [2026]. URL: https://zankovetska.com.ua/about.

16. Українська музична енциклопедія. Т. 2 : Е–К / редкол. : Г. Скрипник (голова) та ін. Київ : ІМФЕ НАН України, 2008. 664 с.

17. Фількевич Г. Музика в драматичному театрі. Київ, 2004. С. 27.

18. Швед М. Ігор Білозір: останній романтик української естради. *Музика: український інтернет-журнал.* 2020. 28 травня. URL: https://mus.art.co.ua/ihor-bilozir-ostanniy-romantyk-ukrains-koi-estrady/.

References

1. 64 spohady – do 64-ho dnia narodzhennia Maestro ukrainskoi pisni Ihoria Bilozira. (2019) / zibrav M. Maslii. *WestNews,* 1. Retrieved from https://westnews.info/news/64-spogadi-do-64-go-dnya-narodzhennya-Maestro-ukrayinskoyi-pisni-Igorya-Bilozira-chastina-1.html [in Ukrainian].

2. B. a. Ustremlenye k svetu. (1982). *Lvovskaia pravda.* 15 dekabria, 239 (10272), 3 [in Rusian].

3. Babenko, A. (2018). Teatralnyi kosmos Ally Babenko / rozmovliala T. Kozyrieva. *Den,* 21 liutoho, 6. Retrieved from https://day.kyiv.ua/article/kultura/teatralnyy-kosmos-ally-babenko [in Ukrainian].

4. Bilozir, I. (1981). Muzyka do vystavy “Po shchuchomu velinniu“ M. Kropyvnytskoho. Klavir. *Fondy muzychnoi chastyny Teatru im. M. Zankovetskoi*. Rukopys [in Ukrainian].

5. Bilozir, Ihor. Zolotyi fond ukrainskoi estrady. Elektronnyi biohrafichnyi material. URL: http://www.uaestrada.org/kompozitori/bilozir-ihor/ [in Ukrainian].

6. Ihor Bilozir: na zlami epokh. Dokumentalnyi film. (2015). *Suspilne Mediateka.* URL: https://mediateka.suspilne.media/media/2858 [in Ukrainian].

7. Kravchuk, A. (1982). Zavzhdy potriben hliadachevi. *Vilna Ukraina.* 26 lystopada, 227 (11028) [in Ukrainian].

8. Kropyvnytskyi, M. (1982). Po shchuchomu velinniu… : piesa-kazka. Kyiv : Veselka [in Ukrainian].

9. Maichyk, O. (2013). Pisenna tvorchist Ihoria Bilozira v konteksti estradnoho zvukoidealu epokhy ta sotsiokulturnykh vyklykiv. *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii im. M. V. Lysenka*, 29, 93–102. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2013_29_12 [in Ukrainian].

10. Melnychuk, Ya. (1981). Koly vypovniuiutsia vsi bazhannia. *Leninska molod.* (5018), 4, 4 [in Ukrainian].

11. Muzychna estrada. T. 1 : Slovnyk terminiv. (2019) / avt.-uklad. V. Otkydach. Kharkiv : Fort. Retrieved from https://repository.ac.kharkov.ua/ handle/123456789/1394 [in Ukrainian].

12. Oksana Bilozir i VIA "Vatra" – Po shchuchomu velinniu [Elektronnyi resurs]. (1982) / muzyka I. Bilozira, slova B. Stelmakha; vykonavtsi O. Bilozir, VIA "Vatra". "Vatra u Lvovi". Lvivske telebachennia, *YouTube*. Retrieved from https://www.youtube.com/ watch?v=2W3pKyQr2-Q. Data publikatsii: 02.07.2019. Data perehliadu: 01.09.2026 [in Ukrainian].

13. Otkydach, V., Drozhzhyna N. (2025). Asymiliatsiia muzychnoho teatru i rok-muzyky v umovakh hlobalizatsiinykh protsesiv. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 108–116. https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-15 [in Ukrainian].

14. Saienko, Yu. Rozmova pro vykorystannia muzychnykh instrumentiv VIA "Vatra": [interviu] / z Yuriiem Saienkom rozmovliala Khrystyna Novosad-Lesiuk. Arkhiv avtora statti [in Ukrainian].

15. Teatr imeni M. Zankovetskoi. Istoriia. Khronolohiia repertuaru [Elektronnyi resurs] : ofits. vebsait. (2026) / Natsionalnyi ukrainskyi akademichnyi dramatychnyi teatr imeni Marii Zankovetskoi. Elektron. dani. Lviv. Retrieved from https://zankovetska.com.ua/about [in Ukrainian].

16. Ukrainska muzychna entsyklopediia. T. 2 : E–K. (2008) / redkol. : H. Skrypnyk (holova) ta in. Kyiv: IMFE NAN Ukrainy [in Ukrainian].

17. Filkevych, H. (2004). Muzyka v dramatychnomu teatri. Kyiv, 27 [in Ukrainian].

18. Shved, M. (2020). Ihor Bilozir: ostannii romantyk ukrainskoi estrady. *Muzyka: ukrainskyi internet-zhurnal.* 28 travnia. Retrieved from https://mus.art.co.ua/ihor-bilozir-ostanniy-romantyk-ukrains-koi-estrady/ [in Ukrainian].

POPULAR MUSIC AS A GENRE AND STYLISTIC COMPONENT OF PRODUCTIONS AT THE MARIA ZANKOVETSKA THEATRE IN THE 1980s (WITH REFERENCE TO IHOR BILOZIR'S WORK)

Khrystyna NOVOSAD-LESIUK

Ivan Franko National University of Lviv,
Bohdan Kozak Department of Theatre Studies and Acting,
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: khrystyna.novosad@lnu.edu.ua

The article examines the role of popular music in shaping the genre and style of 1980s productions at the Mariia Zankovetska Theatre, focusing on Ihor Bilozir's work. It addresses how a song becomes an element of musical dramaturgy and how its stage and

concert versions differ. The aim is to identify the role of popular music in organising stage action and to trace the interaction between dramatic theatre and popular music culture. The study combines historical and cultural analysis, source criticism and a functional approach to dramaturgy. It compares information on the piano score, theatre reviews, participants' recollections and a television performance. The main case is the musical fairy tale "At the Pike's Command", supplemented by material on "The Ruined Nest" and "I Am Your Daughter, Motherland". The findings establish the structural role of a recurring song theme that links episodes of the fairy tale and functions as a leitmotif of transformation. The score description records eleven appearances of the main theme across twenty-six numbers; its function changes with the dramatic situation. The analysis shows how verse–chorus form and melodic recognisability structure dramatic time, while rhythmic drive and waltz patterns characterise the action and its setting. It also considers the interaction of solo singing and backing vocals and the importance of performance practices developed by the vocal and instrumental ensemble "Vatra". Concise chordal notation allows performers to develop texture and timbre while retaining the composer's melody and harmony. The television version of the song is treated as a separate source that offers only partial insight into the sound of the stage production. The discussion considers the song episodes of The Ruined Nest as a potential form of critical commentary and traces the independent concert life of The Day of My Homeland. The 2010 play "At the Pike's Command" demonstrates the retention of Bilozir's original music in a new arrangement. The article concludes that his collaboration with the theatre expanded the stage functions of popular song and revealed an exchange between theatrical and concert practices. Further comparison of piano scores, directors' production scripts and theatre soundtracks is proposed to clarify the musical treatment of productions for which the surviving evidence remains fragmentary.

Keywords: popular music, dramatic theatre, song, Ihor Bilozir, Mariia Zankovetska Theatre, vocal and instrumental ensemble "Vatra".

Стаття надійшла до редколегії 08.09.2026 р.
Прийнята до друку 21.10.2026 р.
Опублікована 26.11.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 29. С. 307–317
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 29. P. 307–317

УДК 792.01.027.03(477.83-25)"1977":821.161.2.09-2
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.29.2026.307-317

ЕСТЕТИКО-ФІЛОСОФСЬКІ КОНЦЕПТИ РЕЖИСЕРСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СЕРГІЯ ДАНЧЕНКА У ПОСТАВІ “КАМІННИЙ ГОСПОДАР” ЛЕСІ УКРАЇНКИ (ЛЬВІВ, 1977)

Оксана ПАЛІЙ

ORCID: https://orcid.org/0009-0000-6338-947X
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра театрознавства та акторської майстерності
імені Богдана Козака,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: oksana.palii@lnu.edu.ua

Статтю присвячено історії постановки “Камінний господар” Лесі Українки у режисерській інтерпретації Сергія Данченка на сцені театру імені Марії Заньковецької у Львові. Постановка “Камінний господар” втілена з нагоди 100-річного ювілею Лесі Українки, який широко відзначали як в діаспорі, так і в Україні у радянську добу. Сконцентровано увагу на аналізі естетико-філософських концептів, закладених Сергієм Данченком, зважаючи на медійне поле художньої практики видатного режисера. Адже нам вдалося виявити у тогочасному медійному дискурсі важливу кількість рецензій та оглядових статей, інформативних заміток, присвячених заньківчанській постановці “Камінний господар”.

Мета дослідження – максимально ґрунтовно проаналізувати рецептивні стратегії тогочасного медійного дискурсу й акцентувати увагу на театральних естетико-філософських концептах Сергія Данченка у драмі “Камінний господар” Лесі Українки.

Узагальнено результати дослідження. Драму Лесі Українки “Камінний господар” створено за мотивами “мандрівного сюжету” про Дон Жуана. Водночас відома українська письменниця створила оригінальну інтерпретацію цього міфу: якщо раніше йшлося про історію звабника Дон Жуана в різних суспільних контекстах, то тепер перед нами розкрито тему людини і влади. Зважаючи на таку тему в радянську добу, замість очікуваної ідеологічної агітки Сергій Данченко створив постановку-шедевр, яка увійшла в історію національної сцени. Таким способом новаторські засади режисера переважають не лише у візуальній естетиці, а й у закладених ним естетико-філософських концептах власної режисерської інтерпретації. Тож виявлений корпус преси, присвячений заньківчанській поставі “Камінний господар”, увиразнює ці концепти режисера, а також чітко демонструє суспільні гранд-наративи у сприйнятті цієї вистави тогочасними глядачами, причому не лише у Львові, а й в інших містах України. Глибокий аналіз, опертий на герменевтичний метод та метод контент-аналізу, дає змогу простежити, як тогочасні рецептивні стратегії формували тогочасну естетичну думку, а отже, зважаючи на гастрольну пресу, яке місце у важливому

© Палій Оксана, 2026

процесі “виховання” естетичного смаку глядачів посідали сценічні прочитання за творами Лесі Українки, зокрема драма “Камінний господар” на сцені театру імені Марії Заньковецької.

Ключові слова: Леся Українка, ювілей, драма, режисерська інтерпретація, заньківчани, театральна естетика, філософські концепти, рецептивні стратегії медійного дискурсу, Сергій Данченко, медійне поле художніх практик, радянська доба, Львів.

Постановка проблеми. Сергій Данченко – один з найвидатніших українських театральних режисерів другої половини ХХ ст. Як відомо, його творчість умовно поділяємо на львівський (до 1978 р.) та київський періоди (2001). Про Сергія Данченка написано чимало статей, наукових розвідок, інтерв’ю, альбомів, а також він сам у співпраці із театрознавицею Оленою Коваленко підготував книжку-спогад “Бесіди про театр”. Однак комплексного дослідження режисерського методу Сергія Данченка (естетико-філософських концептів, які він закладав у своїх виставах), опертого на широкий матеріал медійного дискурсу гастрольної преси, досі не існує.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В українському театрознавстві портрет Сергія Данченка київського періоду найбільш повно проаналізував сучасний дослідник Олександр Клековкін у своїй статті “Без Данченка” [10, с. 273–303]. Сучасні інтерпретації драматургії Лесі Українки найбільш повно розкрито у працях Тамари Гундорової “Леся Українка. Книги Сівілли” [5] та “Про Явлення Слова” – дискурсі раннього українського модернізму [6], а також у праці Євгенії Кононенко “Леся Українка. Драма усвідомлення Тіні. Есе” [11]. Комплексного дослідження, присвяченого сценічним прочитанням драматургії Лесі Українки у Львові, не існує.

Мета статті – на прикладі аналізу естетико-філософських концептів Сергія Данчека у постановці “Камінний господар” простежити, які засоби театральної виразності він добирав для втілення своїх режисерських задумів. А відтак простежити, які театральні стратегії із арсеналу естетико-філософських концептів Сергія Данченка є найбільш ефективні для сценічних прочитань драматургії Лесі Українки на національному рівні.

Джерела для публікації. Головним джерелом для публікації стала низка матеріалів преси акторів, критиків, літературознавців та журналістів, в яких охарактеризовано поставу “Камінний господар” Лесі Українки у режисерському прочитанні Сергія Данченка на сцені театру імені Марії Заньковецької. Це дало змогу систематизувати віднайдений пресознавчий матеріал, виділити і проаналізувати саме естетико-філософські концепти Сергія Данченка через сценічні засоби виразності.

Наукова новизна: вперше в історії українського театрознавства на матеріалі преси проаналізовано естетико-філософські концепти Сергія Данченка у поставі “Камінний господар” Лесі Українки.

Виклад основного матеріалу. Перш ніж приступити до аналізу естетико-філософських концептів легендарної постановки в режисурі Сергія Данченка “Камінний господар” Лесі Українки, варто зазначити, що ми вже раніше аналізували медійний дискурс цієї постановки [16]. Водночас ми

побіжно зауважували у вступній частині, що ми обходимо дослідницькою увагою організаційний аспект, який став формальною підставою для появи цієї вистави на репертуарній афіші театру імені Марії Заньковецької. Як відомо, 100-річний ювілей Лесі Українки відзначали і в діаспорі, і в Україні. В Україні на святкуванні цього ювілею відобразилась радянська цензура, тож було багато різних ідеологічних обмежень, однак виникло припущення, що вивчати ґрунтовніше концепцію цього святкування не варто. Навіть більше того, у відеоінтерв'ю Віри Агеєвої з Оксаною Забужко "Що нам треба знати про Європу. З пропущених уроків" в циклі передач "Шалені авторки" [1] дієвці розмови навіть висловили припущення, що 100-річний ювілей Лесі Українки в Україні відзначали на противагу діаспорі. І, мовляв, це був зашорений ідеологією формальний захід, який не відзначався нічим вагомим на відміну від святкування Українчиного ювілею в діаспорі. Однак вже крайні дослідження преси доводять, що такі припущення були передчасні.

Так, у Комітеті після відзначення 100-річного ювілею Лесі Українки в Києві були задіяні такі видатні особистості: голова комітету письменник та енциклопедист Микола Бажан та тогочасний керівник Інституту літератури ім. Тараса Шевченка Євген Шабліовський, волинянин, який за свої дослідження українських класиків зазнав ув'язнення сталінському ГУЛАГУ, від театрального мистецтва куратором був кандидат мистецтвознавства Юрій Бобошко, який походив з київської інтелігентної родини Липківських-Осмяловських. Тобто програму відзначення ювілею у Києві становили особистості, близькі по духу Лесі Українці, родині Косачів зокрема. Комітет під проводом Миколи Бажана та Євгена Шабліовського напрацював дуже важливу програму, яка не втратила своєї цінності й до сьогодні.

Так, у своїй публікації "Мовою серця" Ю. Бобошко зауважив, що 100-річчя від дня народження Лесі Українки у сфері театрального мистецтва пройшло з акцентом на так званій "несценічній" драматургії. Також театрознавець зауважив, що найбільш професійними удачами були постави "Кассандра" у Київському театрі імені Івана Франка та Запорізькому театрі імені Володимира Магара, "У пущі" – в Дніпровському театрі імені Тараса Шевченка, "Оргія" – в Херсонському театрі імені Миколи Куліша, "Лісова пісня" – у Волинському театрі імені Тараса Шевченка, однак найбільшим театральним здобутком відзначення Українчиного ювілею в Україні став "Камінний господар" у Львівському театрі імені Марії Заньковецької [4, с. 4]. Так само у своїй розлогій статті "Живий вогонь її пісень. Проблеми вивчення спадщини Лесі Українки" літературознавець та співкерівник Комітету після відзначення 100-річного ювілею Лесі Українки в Києві Євген Шабліовський зауважив, що головною проблематикою її творів є спрямованість у майбутнє. Найбільш цінним є здатність митців "прочитувати" спадщину Лесі Українки [20, с. 1].

У пропонованій публікації ми детальніше зупинимося саме на сценічному прочитанні "Камінного господаря" в театрі Марії Заньковецької. Припускаємо, що за ідеологією партійних функціонерів постановкою Сергія Данченка у Львові за драмою Лесі Українки "Камінний господар" мала би бути звичайна прохідна вистава у периферійному театрі: традиційно радянське –

“для звітності”. Таких прохідних вистав з нагоди різноманітних ювілейних дат завжди було чимало в різних театрах в усі часи. Однак тут Лесі Українці пощастило на режисера – Сергія Данченка. Та й спрацював мистецький “родовід” заньківчан, які дуже тісно пов’язані з історією сценічних прочитань драматургії Лесі Українки.

Також важливо зазначити, що під час роботи Сергія Данченка над постановкою “Камінний господар” у 1971 р. в трупі театру ще працювали легендарні актори, які були задіяні у перших історичних постановках драматургії Лесі Українки. Когорта тих митців, які утверджували сценічність цієї драматургії у професійному театрі, зокрема Василь Яременко, Олекса Писаревський, Борис Романицький, Наталя Половко, Сергій Данченко, знайшла свій ключ до цієї драматургії.

Так чи інакше, Сергій Данченко прочитав драму “Камінний господар” Лесі Українки за допомогою двох ключів: перший – це вдалий розподіл ролей, а отже, блискучий акторський ансамбль. А другий – сценографія до постановки “Камінного господаря”, яку виконав театральний художник Мирон Кипріян.

Обсада виконавців у цій поставі також була дуже знакова: Донна Анна – Лариса Кадирова; Сганарель – Володимир Глухий; Командор – Олександр Гринько; Долорес – Любов Каганова. Створені ними образи Українчиних героїв увійшли в історію українського театру. Крім того, практично усі медіа відзначали надзвичайно атмосферну музику у цьому спектаклі театрального композитора Богдана Янівського.

Однак нашу увагу сконцентровано саме на рецепції образу Дон Жуана у виконанні Богдана Ступки та Федора Стригуна. Так, сучасний письменник Богдан Стельмах один з перших опублікував свій “відгук-експромт” на виставу “Камінний господар” під назвою “Подарунки для Донни Анни” у львівській газеті “Ленінська молодь” (згодом видання перейменоване на “Молода Галичина”. – *О. П.*) [18, с. 4].

У цьому тексті цього “творчого експромту” Богдан Стельмах зауважив, що до сьогодні більшість українських режисерів та акторів зазнавали невдач у постановках драматургії Лесі Українки через невміння “прочитати” драматургію такого рівня. А от постановка заньківчан стала творчою перемогою театру. Режисер Сергій Данченко та й увесь задіяний творчий склад заньківчан довели, що у Лесі Українки немає нічого другорядного, побутового, тут кожна деталь має значення [18, с.4].

Так чи інакше, вже в іншій своїй публікації, яка мала назву “Усе належить тобі”, на шпальтах того ж львівського видання Богдан Стельмах написав один з перших театрально-критичних портретів Богдана Ступки. У тексті цієї розгорнутої статті Б. Стельмах зауважив, що Леся Українка оригінально розробила тему Дон Жуана, піднявши у своїй драмі проблеми добра і зла, людської самопожертви і безпечної невдячності. Так, у виставі Дон Жуан–Федора Стригуна приймає жертву Долорес–Любові Каганової з цікавістю, а Дон Жуан–Богдана Ступки з почуттям, що так і має бути [19, с. 4].

Також Богдан Стельмах у цій статті дещо привідкрив секрети творчої лабораторії підготовки “Камінного господаря”, посилаючись на коментарі самого Богдана Ступки: “Над образом Дон Жуана я працював паралельно з

Федором Стригуном. Було дуже цікаво. Я бував на кожній репетиції Стригуна. А він приходив на мої. Це було дуже корисно нам обом. І для вистави загалом". Як підсумовував у цій статті той таки Богдан Стельмах: "кілька разів бачив Дон Жуана–Стригуна, і кілька разів бачив Дон Жуана–Ступку: які ж вони різні ці два іспанці!" [19, с. 4].

А от відома тогочасна літературознавець, професор Львівського національного університету імені Івана Франка, яка спеціалізувалася на творчості Лесі Українки, Леоніла Міщенко на сторінках медіа акцентувала увагу на історії створення драматичного твору. Стаття Л. Міщенко під назвою "Камінний господар" мала одне із вирішальних значень для подальших інтерпретацій у медіа цієї вистави. Адже авторитет Леоніли Міщенко як дослідниці творчості Лесі Українки був настільки високим, що навіть сьогодні бачимо покликання на цю статтю в сучасних медіа.

Наприклад, відома дослідниця Л. Міщенко у своїй публікації так інтерпретувала п'єсу Лесі Українки "Камінний господар": "ідея вірності благородним ідеалам була провідною у творчості Лесі Українки. (…) І відречення від переконань неминуче веде до загибелі усього позитивного в людській особистості (…). А образ Дон Жуана, який триста років непокоїв митців планети, під пером Лесі Українки заграв своїми неповторними барвами. (…) Оригінальність трактування образу Дон Жуана в першій інтерпретації жінки-митця в тому, що в епіцентрі зіткнулися проблеми не стільки моральні, скільки філософські та політичні. «Лицар волі» зрадив себе, свої ідеали, помінявши їх на плащ Командора. Вчорашній поборник незалежності, сьогодні сам жадає влади, і тому кам'яніє душею. Камінне опанувало його" [12, с. 3].

Також Леоніла Міщенко чи не найбільше аналізувала і дуже схвально відгукнулася на образ Донни Анни у виконанні Лариси Кадирової. Також схвально відгукнулася на акторські образи Дон Жуана–Стригуна, Командора Олександра Гринька, Долорес–Любов Каганову. Однак найбільшою удачею спектаклю, на думку літературознавиці, все-таки була Донна Анна–Лариса Кадирова. Аналіз іншого складу цієї постановки не був висвітлений у медіа з боку Л. Міщенко. Тож нам насправді не відомо, чи Леоніла Міщенко переглядала спектакль "Камінний господар" із Богданом Ступкою–Дон Жуаном. Відтак, які ж враження мала/або ні Леоніла Міщенко на трактування образу Дон Жуана у виконанні Богдана Ступки [12, с. 3].

Так чи інакше, інший літературознавець, дослідник творчості Лесі Українки, Федір Неборячок у своїй публікації "Присуд зреченню. "Камінний господар" у постановці заньківчан на сторінках "Комсомольця Полтавщини" аналізував акторські образи двох Дон Жуанів: і Богдана Ступку, і Федора Стригуна [14, с. 4].

Цей літературознавець зауважив, що: "зберігаючи сутність авторського задуму, обидва актори виділяють своє, глибоко індивідуалізоване трактування цього образу. Дон Жуану–Федору Стригуну притаманна ніжність, пристрасть, поривчастість і пластичність. Та головною рисою Дон Жуана–Богдана Ступки є раціо. Ступка виділяє у свого Дон Жуана перевагу раціо над емоціями" [14, с. 4].

Тобто більшість із наведених рецензій належать літературознавцям або письменникам, отож автори публікацій, аналізуючи постановку "Камінного господаря", керуються своїм літературним чи літературознавчим інструментарієм. Тому у згадуваних публікаціях автори дуже мало уваги приділяли режисерській інтерпретації Сергія Данченка, його естетико-філософським концептам у цій поставі.

Відтак багато прикметних деталей, важливих знахідок режисера, художника, композитора та акторів залишилося поза увагою. Важливо за матеріалами преси проаналізувати естетико-філософські концепти режисерської інтерпретації Сергія Данченка у поставі "Камінний господар". Саме тому, з нашого погляду, є дві рецензії, які виділяються із загального ряду згаданих публікацій у медіа на цю постановку. Йдеться передусім про статтю Людмили Білозерової "Без легких стежок" у газеті "Вінницька правда" та спеціалізовану театрознавчу рецензію Антоніни Мацкевич "Не розпліскуючи ні краплини" у тогочасному російськомовному виданні "Львівська правда".

Так, Л. Білозерова, аналізуючи постановку "Камінний господар", зауважила, що режисер Сергій Данченко проникливо зумів "прочитати надскладну драму. Тож таке проникливе творчо спрямоване прочитання дуже згуртувало усіх виконавців, а отже, і глядачів. Бо ж "Камінний господар" – то річ особливої складності, наголошувала у своїй публікації журналістка. Відтак, з погляду Л. Білозерової, роль Дон Жуана особливо вдалася Богдану Ступці: "Богдан Ступка–Дон Жуан – це актор, який грає і розумом, і серцем. Його розум виявився в тому, що він не пішов легким шляхом, виліпивши Дон Жуана на взірець очікуваного. Ступка створив образ Дон Жуана, про який можемо сказати «той самий»" [2, с. 4].

Ще одна з родзинок згадуваної публікації в тому, що журналістка Л. Білозерова проводить паралелі між роллю Дон Жуана у виконанні Богдана Ступки та роллю Ореста, яку зіграв Богдан Ступка у фільмі "Білий птах з чорною ознакою". Прикметно, що цей фільм тільки вийшов на екрани. Був гучний успіх. Автор статті наголосила, що Богдан Ступка вміє знайти у своїх образах якісь такі родзинки, що його образ і ці знахідки запам'ятовуються глядачеві. Наприклад, Л. Білозерська згадала сцену, де Донна Анна–Лариса Кадирова та Дон Жуан–Богдан Ступка звільняють один одного від кам'яних пут [2, с. 4]. Тобто у цій публікації акторка Людмила Білозерова проаналізувала естетико-філософські концепти Сергія Данченка через аналіз втілення образу Дон Жуана у виконанні Богдана Ступки.

Щодо театрознавчої рецензії Антоніни Мацкевич, то режисер та критик багато аналізувала режисерську концепцію Сергія Данченка. Як професійний режисер Антона Мацкевич могла набагато проникливіше та глибше проаналізувати концепцію постановки, задуми Сергія Данченка. Тому її рецензії, зокрема на драму "Камінний господар", вирізняються особливою аналітикою, оскільки мають подвійну оптику. Також у своїй рецензії на "Камінного господаря" режисер та критик акцентувала увагу читачів, що у цьому спектаклі дуже важливе значення мають колір та світло. Ці компоненти у спектаклі "Камінний господар", за задумом постановника, пройняті дуже важливим емоційним навантаженням, а поєднання яскравих плям – внутрішнім

смислом сценічної дії. Як зауважила автор публікації, ці, здавалося б, другорядні елементи – один із важливих естетико-філософських концептів Сергія Данченка у виставі.

Крім того, автор рецензії у "Львівській правді" зауважила, що така драма, як "Камінний господар", дала колосальний простір для режисерських можливостей Сергія Данченка. Він вдало скористався цим матеріалом і створив одразу два такі влучні трактування Дон Жуана. У статті наголошено, що образ Дон Жуана в обох прочитаннях – також важлива складова режисерської інтерпретації Сергія Данченка в системі естетико-філософських концептів цієї постави. Як зауважила Антоніна Мацкевич: "Роль Дон Жуана виконують Федір Стригун та Богдан Ступка. Дві різні акторські індивідуальності не порушують режисерську концепцію. Навпаки, до деталей вписуються в композицію спектаклю. Обоє акторів прекрасно володіють акторською технікою, яскравим темпераментом і водночас є неповторними індивідуальностями". Ця вистава справді була дуже успішною для усіх дієвців. Зрештою, стала етапною в історії сценічних прочитань драматургії Лесі Українки загалом [13, с. 4].

Ці міркування режисера та критика Антоніни Мацкевич багато в чому збігаються із аналізом заньківчанського "Камінного господаря" театрознавця Тетяни Заболзаєвої. Вона акцентувала увагу у своїй статті, присвяченій режисурі Сергія Данченка, що вся вистава починається з дуже тихої музики в абсолютній темряві: тихі, наче "скляні", звуки входили в залу, розрізали тишу. Тоді ці звуки плавно переходили в ледь чутні звуки литавр, наче з глибини віків, а тоді ще на мить виникала кам'яна маска у вигляді губ – і за мить піднімалася завіса: перед глядачами розгорталася історія львівського "Камінного господаря" [7, с. 46]. Також авторка статті наголошувала, що сценографія Мирона Кипріяна була спрямована на максимально точну візуальну концепцію Данченкових естетико-філософських концептів, закладених у постановці "Камінного господаря". Є відома світлина, на якій зображені Сергій Данченко та Мирон Кипріян (нині зберігається у фондах Музею театрального, музичного та кіномистецтва України. – *О. П.*) працюють над сценографією до цієї вистави: конусоподібною баштою. Справді, основним стенографічним компонентом була саме башта з посрібленою маківкою, яка нагадувала неприступну середньовічну башту, про яку весь час говорить Донна Анна у своїх мріях – владарювати над усіма людьми. Ця башта була поліфункціональною баштою-трансформером, яка найкраще втілювала задуми Сергія Данченка. Адже впродовж вистави вона на різних рівнях міняла спеціальні перегородки, які означали зміну місця дії. Кожне місце дії мало свої кольори і свої світлові плями!

Цей момент у сценографії і його значення для естетико-філософських концептів Сергія Данченка підкреслювала критикиня Тетяна Заболзаєва: "Режисер ніби грає цими кольоровими мазками, нагнітаючи напругу, підкреслюючи диспропорції, алогізм того, що відбувається на сцені. Вже перша картина-цвинтар, коли серед сірих кам'яних плит світить, наче горить величезних розмірів вінок. Мить – і з серцевини вінка виникала людина в розстібнутій на грудях сорочці, сам наче вогонь. Дон Жуан" [7, с. 46]. У своїй постановці Данченко відтіняв романтичні мотиви, адже прагнув показати, що

людина, яка прагне поневолити інших, владарювати над іншими людьми, стикнувшись із більш сильним супротивником, може і сама стати рабом. Дон Жуан сам став жертвою чужої волі [7, с. 47].

На думку критикині, головними естетико-філософськими концептами, які Данченко прагнув втілити і пропонував глядачам разом поміркувати, була саме парадоксальність людської природи, оце намагання людини балансувати на тонкій лінії життя, яке відрізняє правду від брехні, скорботу від фарсу, маску від лиця [7, с. 47]. А отже, режисерові блискуче вдалося втілити свою концепцію у поставі "Камінний господар" Лесі Українки, оскільки потенціал драматургії дає можливість для різних редакцій та прочитань твору. Відтак можливість широти різних прочитань драматургії Лесі Українки, передусім у постановці "Камінний господар", дала режисерові змогу показати, як в одній людині можуть з'явитися крайнощі, а також кардинально змінюватися життєві обставини.

Як відомо, Лесю Українку називають "українським національним Шекспіром". Варто зауважити, що це не лише гарна метафора, а й потенційна властивість драматургії Лесі Українки, так само, як творчого доробку Шекспіра – підносити задіяних у ній виконавців до високих професійних вершин. Так, як це, власне, й відбулося з постановкою "Камінний господар" на сцені театру імені Марії Заньковецької у Львові.

Висновки. Сценічний ефект драматургії Лесі Українки має глибокі зв'язки з людиною, яка змінює свою долю, свої життєві обставини. І цей сценічний ефект найбільш яскраво продемонстрований саме у драмі "Камінний господар". Сергій Данченко вдало скористався потенціалом драматургічного матеріалу. Для втілення своїх естетико-філософських концептів він максимально повно використав такі виражальні засоби, як музика, світло, сценографія та акторська майстерність виконавців.

Список використаної літератури та джерел

1. Агеєва В., Забужко О. Що нам треба знати про Європу: з пропущених уроків. Відеоінтерв'ю циклу передач "Шалені авторки" від 29 травня 2024 р. URL: https://www.youtube.com/watch?v=6mL3a2zp5m4.

2. Білозерова Л. Без легких стежок. *Вінницька правда*. Вінниця, 1972 14 липня. С. 4.

3. Бобошко Ю. Я буду вічно жити… . *Український театр*. Київ, 1971. № 4. С. 21–23.

4. Бобошко Ю. Мовою серця. *Радянська Україна*. Київ, 1972. 17 серпня. С. 4.

5. Гундорова Т. Леся Українка. Книги Сівілли. Харків : Vivat, 2024.

6. Гундорова Т. ПроЯвлення Слова. Дискусія раннього українського модернізму. Інститут україністики Гарвардського університету. Київ : Критика, 2009.

7. Заболзаева Т. Сергій Данченко. "… І сто лицарів довкола велетенського столу!". Творчість С. В. Данченка київського періоду (1978–2001) за матеріалами театральної преси : зб. праць. Нац. акад. драм. театр ім. Івана Франка. Київ. С. 38–68.

8. Зюков Б. На сцені і на екрані – Леся Українка. Київ : Мистецтво, 1987.

9. Інтермедіум Кассандра: Інтермедіальні студії / ред. кол. : Світлана Маценка, Ярина Тарасюк, Софія Варецька, Діана Мельник та ін. ; графічні іл. Лесі Квик ; за ред. Світлани Маценки ; відп. ред. Оксана Левицька.

10. Клековкін О. Без Данченка. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Київ, 2017. №13. С. 273–303.

11. Кононенко Є. Леся Українка. Драма усвідомлення Тіні. Есе. Український інститут книги. Львів : Вид-во Анетти Антоненко, 2023.

12. Міщенко Л. Камінний господар. *Ленінська молодь*. Львів, 1972. 9 лютого. С. 3.

13. Мацкевич А. Не розпліскуючи ні каплі. *Львівська правда*. Львів, 1971. 22 березня. С. 4.

14. Неборячок Ф. Присуд зреченню. (“Камінний господар” у постановці заньківчан). *Комсомолець Полтавщини*. Полтава, 1975. 19 червня. С. 4.

15. Палій О. Сценічні прочитання драматургії Лесі Українки на заньківчанському кону радянського періоду. Студії з історичного театрознавства. На пошану Галини Ботунової театрознавиці, доцентки, заслуженого діяча культури України : кол. монографія. Харків : Харків. нац. ун-т ім. Івана Котляревського, 2026. С. 227–280.

16. Палій О. Світло театральної рампи: “Камінний господар” Лесі Українки в рецепції українських медіях. *Театраріум*. URL: https://teatrarium.com/kaminnuyi_gospodar_lesya_ukrainka_media/.

17. Присяжна Б. Відвертість і далі в дефіциті. Чи повернуться заньківчани до поетичного театру Лесі Українки? *Ленінська молодь*. Львів, 1990. 17 жовтня. С. 4.

18. Стельмах Б. Подарунки для дони Анни. *Ленінська молодь*. Львів, 1971. 20 лютого. С. 4.

19. Стельмах Б. Усе належить тобі (профіль митця). *Ленінська молодь*. Львів, 1972. 20 лютого. С. 4.

20. Шабліовський Є. Живий вогонь її пісень. Проблеми вивчення спадщини Лесі Українки. *Літературна Україна*. Київ, 1970. 8 грудня. С. 1–2.

References

1. Aheieva, V., Zabuzhko O. (2024). What We Need to Know About Europe: Lessons We Missed. Video interview from the “Shaleni Avtorky’ [Wild Female Authors] series. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=6mL3a2zp5m4 [in Ukrainian].

2. Bilozerova, L. (1972). No Easy Paths. *Vinnytska Pravda*, 14 July, 4 [in Ukrainian].

3. Boboshko, Yu. (1971). I Shall Live Forever... *Ukrainskyi Teatr (Ukrainian Theater)*, 4 July–August, 21–23 [in Ukrainian].

4. Boboshko, Yu. (1972). In the Language of the Heart. *Radianska Ukraina*. Kyiv, August 17, 4 [in Ukrainian].

5. Hundorova, T. (2024). Lesia Ukrainka: The Sibyl’s Books. Kharkiv [in Ukrainian].

6. Hundorova, T. (2009). The Manifestation of the Word: Discourse of Early Ukrainian Modernism. Harvard Ukrainian Research Institute. Kyiv : Krytyka [in Ukrainian].

7. Zabolzaieva, T. (2007). Serhii Danchenko. “...And a hundred knights around a giant table!”. The creative work of S. V. Danchenko during the Kyiv period (1978–2001) based on theater press materials. Kyiv, 38–68 [in Ukrainian].

8. Ziukov, B. (1987). On Stage and on Screen – Lesia Ukrainka [in Ukrainian].

9. Intermedium Cassandra: Intermedial Studies. (2024) / edit. board Svitlana Matsenka, Yaryna Tarasiuk, Sofiia Varetska, Diana Melnyk et al. ; graphic illustrations by Lesia Kvyk ; ed. by Svitlana Matsenka ; managing editor Oksana Levytska [in Ukrainian].

10. Klekovkin, O. (2017). Without Danchenko. *Art Culture. Current Issues*, 13, 273–303 [in Ukrainian].

11. Kononenko, Ye. (2023). Lesia Ukrainka. The Drama of Realizing the Shadow. Essay / Ukrainian Book Institute. Lviv : Anetta Antonenko Publishing House [in Ukrainian].

12. Mishchenko, L. (1972). The Stone Host. *Leninska Molod*, February, 9, 3 [in Ukrainian].

13. Matskevych, A. (1971). Without Spilling a Drop. *Lvivska Pravda*, March, 22, 4 [in Ukrainian].

14. Neboriachok, F. (1975). A Verdict on Renunciation. ("The Stone Host" as staged by the Zankovetsky Theatre Company). *Komsomolets Poltavshchyny*, June,19, 4 [in Ukrainian].

15. Palii, O. (2026). Stage Interpretations of Lesia Ukrainka's Plays at the Zankovetsky Theatre During the Soviet Era. Studies in Historical Theatre Research: In Honor of Halyna Botunova (Theatre Scholar, Associate Professor, Honored Worker of Culture of Ukraine) : coll. monograph. Kharkiv : Ivan Kotliarevsky Kharkiv National University of Arts, 227–280 [in Ukrainian].

16. Palii, O. (2022). The Light of the Footlights: Lesia Ukrainka's The Stone Host in Ukrainian Media Reception. *Teatrarium.* Retrieved from https:teatrarium.com kaminnuyi_gospodar_lesya_ukrainka_media [in Ukrainian].

17. Prysiazhna, B. (1990). Candor Still in Short Supply: Will the Zankovetsky Company Return to the Poetic Theatre of Lesia Ukrainka? *Leninska Molod*, October,19, 4 [in Ukrainian].

18. Stelmakh, B. (1971). Gifts for Donna Anna. *Leninska Molod*, February, 19, 4 [in Ukrainian].

19. Stelmakh, B. (1972). Everything Belongs to You (Artist Profile). *Leninska Molod*, February, 20, 4 [in Ukrainian].

20. Shabliovskyi, Ye. (1970). The Living Fire of Her Songs: Issues in Studying the Legacy of Lesia Ukraink. *Literaturna Ukraina*, December, 8, 1–2 [in Ukrainian].

AESTHETIC AND PHILOSOPHICAL CONCEPTS OF SERHII DANCHENKO'S DIRECTORIAL INTERPRETATION IN THE PRODUCTION OF LESIA UKRAINKA'S "THE STONE HOST" (LVIV, 1977)

Oksana PALII

Ivan Franko National University of Lviv,
Bohdan Kozak Department of Theatre Studies and Acting,
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: oksana.palii@lnu.edu.ua

This article examines the history of the production of Lesia Ukrainka's "The Stone Host" ("Kaminnyi Hospodar"), directed by Serhiy Danchenko, at the Maria Zankovetska Theatre in Lviv. The production was staged to mark the centenary of Lesia Ukrainka's birth– an anniversary widely celebrated in both the diaspora and Soviet Ukraine. The article focuses

on analyzing the aesthetic and philosophical concepts introduced by Danchenko, drawing upon the media coverage surrounding the renowned director's artistic work; indeed, the study uncovered a significant body of reviews, analytical articles, and news reports from the period dedicated to the Zankovetska Theatre's production of "The Stone Host".

The aim of the study is to analyze the receptive strategies of the media discourse of that time as thoroughly as possible, and to focus on the theatrical aesthetic and philosophical concepts of Serhiy Danchenko in the drama "The Stone Master" by Lesya Ukrainka.

The results of the study are summarized. Lesya Ukrainka's drama "The Stone Master" is based on the "traveling plot" about Don Juan. At the same time, the outstanding Ukrainian writer created an original interpretation of this myth: if earlier it was about the story of the seducer Don Juan in various social contexts, the theme of the individual and power now unfolds before us. When addressing this subject during the Soviet era, rather than producing the expected piece of ideological propaganda, Serhiy Danchenko created a masterpiece that went down in the history of the national stage.

Moreover, the director's innovative approach was evident not only in the visual aesthetics but also in the aesthetic and philosophical concepts underpinning his directorial interpretation. Thus, the identified body of press material concerning the Zankovetsky Theatre's production of "The Stone Host" highlights the director's concepts and clearly demonstrates the prevailing societal grand narratives regarding how the play was perceived by audiences of the time–not only in Lviv but also in other Ukrainian cities. Furthermore, an in-depth analysis grounded in hermeneutic and content analysis methods...

The analysis also makes it possible to trace how the receptive strategies of the time shaped the aesthetic thought of that era. Furthermore, by drawing on press coverage of touring productions, one can trace the role played by stage adaptations of Lesia Ukrainka's works–specifically the drama "The Stone Host" at the Maria Zankovetska Theatre–in the crucial process of cultivating the audience's aesthetic taste.

Keywords: Lesya Ukrainka, jubilee, drama, directorial interpretation, actors, theatrical aesthetics, philosophical concepts, receptive strategies of media discourse, Serhiy Danchenko, media landscape of artistic practices, Soviet era, Lviv.

Стаття надійшла до редколегії 08.09.2026 р.
Прийнята до друку 21.10.2026 р.
Опублікована 26.11.2026 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 29. С. 318–328
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 29. P. 318–328

УДК 793.38-027.22(477.43-25)“199/202”(ансамбль“Ритми часу”)
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.29.2026.318-328

АНСАМБЛЬ “РИТМИ ЧАСУ” У КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ СУЧАСНОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТ.

Тарас ХОЛОВ

ORCID: https://orcid.org/0009-0001-1027-8773
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра режисури та хореографії,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: Taras.Kholov@lnu.edu.ua

Проведено комплексний історико-мистецтвознавчий та інституційний аналіз діяльності Народного ансамблю сучасного естрадного танцю “Ритми часу” Львівського державного палацу естетичного виховання учнівської молоді як репрезентативного складника української аматорської хореографічної культури на зламі XX–XXI ст. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю теоретичного узагальнення досвіду недержавних та муніципальних творчих осередків Львова, які в період соціокультурного транзиту були головними майданчиками для освоєння новітньої пластичної лексики модерн-танцю, джаз-танцю, фольк-джаз-танцю, контемпорарі, вуличного танцю та перформативних практик. Вперше етапізовано соціокультурний шлях ансамблю від його заснування у 1977 р. на базі Концертно-розважального комплексу (КРК) “Романтик” та об’єднання у 1979 р. з танцювальним гуртком Палацу культури імені Юрія Гагаріна. Визначено роль засновника М. Коника та художнього керівника А. Хазана у модернізації репертуарної стратегії колективу. Проаналізовано процес інституційної адаптації ансамблю до ринкових умов, що проявився у започаткуванні всеукраїнського фестивального руху (з 1996 р.) та ефективному функціонуванні колективу як осередку підготовки професійних кадрів.

Окрему увагу приділено мистецтвознавчому розбору репертуару. На прикладі творчості провідного тріо солістів (О. Шлиян, Т. Польцева, О. Плахотнюк) протягом 1997–2003 рр. простежено трансформацію танцювальної мови від радянського естрадного канону до синтетичних джазових форм та експериментального модерну. Проведено персонологічний аналіз творчої еволюції випускника ансамблю О. Жежеля, чий досвід ілюструє екстраполяцію художніх принципів львівської аматорської школи у простір національного шоу-бізнесу та інноваційного перформансу (проєкт “Kazaky”). Доведено, що аматорський сектор сучасної хореографії Львова досліджуваного періоду мав високий ступінь автономії та відіграв медіативну роль між традиційним танцем і новітнім перформансом.

Ключові слова: Народний ансамбль сучасного естрадного танцю “Ритми часу”, аматорський хореографічний колектив, сучасний танець, хореографія, культура, мистецтво, перформативні практики, фестиваль танцю.

© Холов Тарас, 2026

Актуальність дослідження зумовлено необхідністю створення цілісної історичної та мистецтвознавчої картини розвитку української хореографічної культури на зламі століть, де аматорський рух відігравав роль потужного генератора нових кадрів та естетичних моделей сучасного танцю на тлі сучасних процесів відновлення історичної пам'яті, мистецтва, культури та становлення перформативних мистецтв в Україні. Вивчення історії та мистецької діяльності Народного ансамблю сучасного естрадного танцю "Ритми часу" Львівського державного палацу естетичного виховання учнівської молоді дає змогу пояснити витоки та специфіку становлення сучасної тілесності й танцювальної культури на прикладі західних областей України, виявити життєздатні моделі артменеджменту та інституційного розвитку недержавних/муніципальних творчих колективів, що функціонували на перетині комерційного та некомерційного секторів мистецтва. Актуальність дослідження також зумовлена необхідністю фіксації історії локальних мистецько-танцювальних осередків Львова як важливого складника національної пам'яті.

Постановка проблеми. Становлення українського аматорського сучасного хореографічного мистецтва кінця XX – початку XXI ст. в Україні відбувалося в умовах гострого соціокультурного зламу: розпаду радянської інфраструктури закладів художньої самодіяльності, відсутності чіткої державної та інституційної підтримки нових танцювальних напрямів (модерн-танцю, джаз-танцю, контемпорарі-танцю (англ. *contemporary dance*), вуличного танцю (англ. *street dance*), фольк-джаз-танцю) та перформативних практик поступової інтеграції в європейський мистецький простір. У цей транзитний період саме аматорські колективи стали головними експериментальними майданчиками для освоєння новітньої пластичної лексики та західних методик.

У сучасному мистецтвознавстві існує очевидний дисбаланс наукового осмислення ролі творчої діяльності аматорських колективів сучасного танцю в контексті розвитку сучасної хореографії в українському мистецькому просторі кінця XX – початку XXI ст. Якщо професійна хореографія цього періоду активно досліджується, то діяльність провідних аматорських ансамблів, які сформували унікальну регіональну специфіку (зокрема, львівську школу сучасного танцю), залишається переважно на рівні емпіричних описів і потребує глибокого теоретичного узагальнення. Важливим напрямом дослідження є осмислення досвіду їхнього інституційного виживання та еволюції від самодіяльного гуртка до самобутнього художнього явища в перформативних практиках сучасності.

Об'єкт дослідження – процес становлення та розвитку українського аматорського сучасного хореографічного мистецтва кінця XX – початку XXI ст.

Предмет дослідження – інституційні особливості, художньо-естетичні та лексичні трансформації Народного ансамблю сучасного естрадного танцю "Ритми часу" (Львів) у контексті зазначених соціокультурних процесів.

Мета статті – комплексно дослідити художньо-естетичну еволюцію та інституційні засади функціонування Народного ансамблю сучасного естрадного танцю "Ритми часу" (Львів), визначити його місце та роль у

становленні української аматорської сучасної хореографії кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Для досягнення мети поставлено такі завдання: *схарактеризувати* соціокультурне тло та інституційні умови, в яких формувався український аматорський рух сучасної хореографії на зламі століть; *простежити творчий шлях* народного сучасного естрадного "Ритми часу", *виявивши ключові віхи* його інституційного розвитку та трансформації організаційних форм; *визначити специфіку* внеску танцювального ансамблю "Ритми часу" у формування локальної (львівської) школи сучасного танцю та підготовку професійних кадрів для українського перформативного простору.

Методологія дослідження. Методологія наукової статті, присвяченої історико-мистецтвознавчому аналізу хореографічного колективу, є міждисциплінарною. Вона базується на поєднанні інструментарію мистецтвознавства, культурології, соціології культури та артменеджменту.

Методологічну основу статті становлять фундаментальні принципи наукового пізнання: об'єктивність, історизм, системність та цілісність. Дослідження керується сучасними мистецтвознавчими та культурологічними концепціями, що розглядають хореографічну культуру як динамічну систему, яка гнучко реагує на суспільно-політичні та соціокультурні трансформації на зламі ХХ–ХХІ ст. *Історико-хронологічний та періодизаційний методи* уможливили реконструювати еволюцію ансамблю "Ритми часу" від моменту його створення (1977) до сьогодення, виокремити та теоретично обґрунтувати основні етапи його інституційного й художнього розвитку колективу, пов'язані зі зміною художнього керівництва (Мирон Коник, Артур Хазан, Оксана Шлиян, Юлія Павлюк, Роксолана Мокрій) без аналізу педагогічного складу та балетмейстерів, що працювали в колективі. *Біографічний метод та метод персонологічного аналізу* застосовано для дослідження індивідуальних творчих траєкторій лідерів, солістів та випускників ансамблю. Це дало змогу простежити внесок тріо солістів (Олександр Плахотнюк, Оксана Шлиян, Тетяна Польцева) у модернізацію танцювальної мови та проаналізувати творчий шлях Олега Жежеля як приклад успішної екстраполяції досвіду аматорської школи у простір національного телевізійного шоу-бізнесу та інноваційного джаз-фанк перформансу (гурт "Kazaky"). *Джерелознавчий метод та метод контент-аналізу* – використано на етапі збору та опрацювання емпіричних даних: архівних програм, афіш, рецензій у тогочасній пресі, медійних матеріалів телепроєктів та верифікованої інформації з офіційних цифрових ресурсів колективу. *Інструменти генеративного штучного інтелекту* застосовано як допоміжний метод комп'ютерно-текстуального аналізу та семантичного скринінгу для структурування емпіричного хронологічного матеріалу та оптимізації термінологічного апарату статті. Усі головні теоретичні положення, наукові висновки, формулювання новизни та остаточна редакція тексту дослідження є продуктом виключно індивідуального наукового пошуку й самостійної творчої праці.

Наукова новизна дослідження. В українському мистецтвознавстві діяльність Народного ансамблю сучасного естрадного танцю "Ритми часу" (Львів) вперше розглянуто як об'єкт цілісного наукового аналізу, а не

фрагментарних згадок у пресі. Уведено до наукового обігу нові емпіричні, архівні та репертуарні матеріали, що ілюструють специфіку творчого методу керівників та балетмейстерів колективу. Концептуалізовано поняття "інституційного розвитку аматорського колективу", обґрунтовано механізми його трансформації в самодостатню мистецьку інституцію в умовах соціально-економічних криз на зламі століть. Доведено, що львівський аматорський сектор сучасної хореографії кінця XX – початку XXI ст. мав високий ступінь автономії, гнучко інтегрував європейські тенденції та був важливим містком між традиційним народно-сценічним танцем і новітнім перформансом.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Для опрацювання наукового підґрунтя використано джерела, які висвітлюють чотири взаємопов'язані аспекти, а саме: історію сучасної хореографії України, розвиток сучасного танцю, інституційне становлення хореографічних колективів, а також художньо-стильову еволюцію сучасного танцю. Праця Агеліни Небесник "Студії сучасного танцю в Україні кінця XX – початку XXI століття" (2018) [3] системно аналізує розвиток студій сучасного танцю України у період становлення незалежної держави. Авторка розглядає організаційні моделі діяльності танцювальних студій, механізми формування творчих шкіл, взаємозв'язок між педагогічною діяльністю та сценічною практикою, а також інтеграцію української хореографії до європейського культурного простору.

У статті Олександра Маншиліна "Становлення та розвиток сучасного танцю в Україні" (2018) [3] досліджено історію формування сучасного танцю в Україні, окреслено основні етапи розвитку модерн-танцю, contemporary dance, джазового танцю та новітніх сценічних практик. О. Маншилін показує процес переходу української хореографії від класичних моделей до сучасної пластичної мови та визначає провідні чинники цього процесу. У праці Людмили Хоцяновської "Взаємопроникнення українського та європейського хореографічного мистецтва у період незалежності України" (2018) [8] простежено інтеграційні процеси між українською та європейською хореографічними школами після 1991 р. Авторка аналізує міжнародні гастролі, фестивалі, взаємовплив стильових напрямів і процеси адаптації європейських технік у вітчизняній практиці.

Ірина Герц у статті "Сучасний танець і новітні технології: грані взаємодії" (2023) [1] звертається до питання впливу цифрових технологій, нових сценічних засобів і мультимедійних практик на сучасну хореографію. Особливу увагу приділено зміні художньої мови танцю та трансформації сценічної режисури.

Наведені статті формують комплексну теоретико-методологічну основу для дослідження інституційного та мистецького розвитку ансамблю "Ритми часу". Отже, праці А. Небесник та О. Маншиліна забезпечують історико-мистецтвознавчий контекст становлення сучасного танцю в Україні; дослідження Л. Хоцяновської дає змогу інтерпретувати діяльність ансамблю у контексті європейської культурної інтеграції, а праця І. Герц надає теоретичний інструментарій для аналізу стильової еволюції сучасної хореографії.

Важливими джерелами у висвітленні творчої діяльності ансамблю “Ритми часу” є наукові праці Олександра Плахотнюка (випускника, педагога, балетмейстера, керівника підготовчих груп ансамблю) [4; 5; 9].

Праця “Стилі та напрямки сучасного хореографічного мистецтва” (2009) [5] є одним із перших українських навчально-методичних видань, у якому систематизовано основні напрями сучасної хореографії – джаз-танець, модерн-танець, contemporary dance, джаз-модерн, теп-танець, шоу-танець, хіп-хоп та інші стилі. Автор пропонує не лише класифікацію сучасних танцювальних напрямів, а й розглядає їх художньо-естетичні особливості, історію виникнення, закономірності розвитку та специфіку сценічного втілення.

Для дослідження ансамблю “Ритми часу” ця праця має концептуальне значення, оскільки дає можливість науково ідентифікувати стильову природу його репертуару. Такі хореографічні постановки, як “Мить”, “Почуття”, “Спекотний вітер”, “Нецке”, “Тросточка”, “Двоє в ретро” та інші, можна аналізувати як приклади синтезу джазового танцю, модерн-джазу та відходження від типової радянської естрадної сценічної пластики. Запропонована автором класифікація сучасних танцювальних стилів створює методологічне підґрунтя для визначення місця ансамблю у процесі становлення української сучасної хореографії.

Дисертаційне дослідження “Джаз-танець як феномен художньої культури” [4] є однією з найбільш фундаментальних українських праць, присвячених джазовому танцю як самостійному феномену художньої культури. Автор досліджує історичну еволюцію джаз-танцю, його соціокультурні витоки, стильові трансформації, художню семантику та процес адаптації до українського мистецького простору. Важливим є положення про те, що джаз-танець в Україні набув самобутніх рис завдяки синтезу світових пластичних практик із національними культурними традиціями.

Комплекс наукових праць Олександра Плахотнюка формує цілісну теоретико-методологічну платформу для дослідження ансамблю “Ритми часу”. Якщо навчально-методичний посібник “Стилі та напрямки сучасного хореографічного мистецтва” [5] забезпечує класифікацію та характеристику стильових моделей сучасного танцю, то дисертація “Джаз-танець як феномен художньої культури” [4] поглиблює мистецтвознавчий аналіз, обґрунтовуючи джаз-танець як самостійне культурне явище та методологічну основу для вивчення сучасної естрадної хореографії. Сукупність цих праць дає змогу аргументовано розглядати Народний ансамбль сучасного естрадного танцю “Ритми часу” не лише як творчий колектив, а й як важливий мистецький інститут, що суттєво вплинув на формування львівської та загальноукраїнської школи сучасної естрадної хореографії кінця XX – початку XXI ст.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сучасний етап розвитку виконавського мистецтва позначений системними художніми зрушеннями під впливом цифрових технологій та дифузії жанрових кордонів. Сучасний етап розвитку виконавського мистецтва позначений системними художніми зрушеннями, зумовленими впливом цифрових технологій та розмиванням жанрових меж. Хореографія, балетний театр і сучасний танець активно

взаємодіють, трансформуючись у новітні форми та стимулюючи появу поліфонічних і міждисциплінарних мистецьких явищ. Інтеграція мультимедіа, партисипативності, імерсивних просторів та практик спільного творення радикально переформатувала процеси продукування й сприйняття перформансу. Нині сценічне видовище постає складною інтегрованою системою, де тілесна пластика, драматургія, медіатехнології, аудіодизайн та глядацький досвід утворюють нерозривний синтез [9, с. 2]. Розбір діяльності ансамблю "Ритми часу" доводить, що локальні художні процеси у Львові на зламі століть не лише резонували з глобальними тенденціями, а й випередили їх. Поступовий відхід колективу від канонів радянської танцювальної естради та освоєння модерн-джаз-танцю й перформативних хореографічних практик став раннім проявом тієї дифузії жанрових кордонів, яка сьогодні визначає виконавське хореографічне мистецтво XXI ст. Еволюція творчої діяльності випускників ансамблю яскраво демонструє, як закладена в аматорському колективі схильність до синтезу пластики, медіа та перформансу згодом реалізувалася в різноманітних формах сучасного хореографічного мистецтва, шоу-бізнесу та перформативних практик.

Становлення львівського Народного ансамблю сучасного естрадного танцю "Ритми часу" віддзеркалює основні тенденції розвитку вітчизняної сучасної хореографії останньої чверті XX – початку XXI ст. Колектив розпочав свою творчу діяльність як "Рок-балет «Ритми часу»" у 1977 р. на базі популярного у Львові концертно-розважального комплексу "Романтик". Важливим етапом інституційного зміцнення ансамблю став 1979 рік, коли відбулося його об'єднання з танцювальним гуртком, що функціонував при Палаці культури імені Юрія Гагаріна (нині – Львівський державний палац естетичного виховання учнівської молоді). Це злиття забезпечило колективу сталу репетиційну базу та сприяло залученню талановитої учнівської та студентської молоді міста [4, с. 152–153, 155–156; 6; 7].

Засновником колективу був Мирон Коник – відомий на той час фахівець, лауреат республіканських та обласних конкурсів виконавців сучасних бальних танців. Під його керівництвом було закладено естетичний фундамент ансамблю, що базувався на синтезі бальної пластики, тогочасної естрадної лексики та елементів сучасного танцю. Перші програми ансамблю, зокрема "Ритми молодих", "Карате", "Завзяття", користувалися значним глядацьким попитом. Справжнім художнім проривом стало створення розгорнутих тематичних композицій ("Автограф", "Імпульс"), багатопланових танцювальних сюїт ("Світло й темрява", "Прогулянка", "Іспанський танець") та ін. [4, с. 152–153; 6].

Період 80-х років XX ст. позначився виходом колективу на всеукраїнський та всесоюзний рівні. Починаючи з 1981 р., ансамбль стає постійним учасником знакових художніх телепроєктів українського телебачення, серед яких огляди-конкурси "Неспокійні серця" та "П'ять хвилин на роздуми" (Львівського обласного державного телебачення). Високий рівень виконавської майстерності було підтверджено званнями лауреата на Республіканському фестивалі мистецтв "Молоді голоси" та Всесоюзному фестивалі "Кримські зорі" [6].

Упродовж тривалого періоду діяльності колективу його художнє керівництво та балетмейстерську роботу виконували знані митці, які послідовно трансформували естетику ансамблю “Ритми часу” (табл. 1).

Таблиця 1.

Хронологія керівництва колективом

Історичний період	**Художній керівник**	**Основні напрями творчої діяльності**
1977–1986	М. Коник	Заснування першого репертуару і популяризація колективу.
1986–2008	А. Хазан	Модернізація репертуару, започаткування підготовчих (дитячих) груп формуванням мистецької освітньої траєкторії, заснування фестивалю “Ритми часу”. Ювілейний концерт 25-річчя колективу.
2008–2017 2019–2023	О. Шлиян	Запровадження перших перформативних практик, розвиток школи сучасного танцю, ювілейні концерти до 30- та 40-річчя колективу.
2018–2019	Ю. Павленко	Збереження репертуару дитячих груп, створення нових хореографічних композицій, відзначення 45-річчя колективу.
2017–2018 від 2024 року й дотепер	Р. Мокрій	Оновлення репертуару, формування педагогічного колективу, до складу якого ввійшли випускники та учні попередніх художніх керівників. Підготовка до 50-річчя колективу.

Важливою віхою в історії ансамблю був 1996 рік, коли “Ритми часу” стали фундатором та організатором однойменного Всеукраїнського фестивалю сучасного естрадного танцю “Ритми часу”, започаткованого за ініціативи тогочасного художнього керівника Артура Хазана. Відтоді фестиваль традиційно проводять у Львові щороку в травні, і він виконує важливу комунікативну та конкурсну функцію, об’єднуючи хореографів з усієї України. У різні періоди творчої діяльності ансамблю вагомий внесок у його розвиток зробили хореографи, педагоги та репетитори Мирон Коник, Віталій Якимович, Олена Градус, Артур Хазан, Валентина Земляна, Тетяна Польцева, Олександр Плахотнюк, Оксана Шлиян, Олександра Єсіпова, Олег Жежель, Людмила Костікова, Юлія Пантелеймонова, Ліза Трофимлюк, Юлія Павленко, Роксолана Мокрій, Галина Мигул, Анна-Вікторія Гедз, Соломія Поглод, Стелла Акімова та ін. [4, с. 152–153, 155–156; 6].

Наприкінці ХХ ст. якісним показником індивідуалізації художнього стилю ансамблю стала творчість провідного тріо солістів у складі О. Шлиян, Т. Польцевої та О. Плахотнюка, яке запровадило інноваційну пластику малих хореографічних форм до репертуару колективу. У період з 1997 до 2003 р. виконавці провели активну гастрольну діяльність в Україні та за її межами, репрезентуючи львівську школу сучасної хореографії. Їхня концертна програма демонструвала поступовий відхід від класичного радянського естрадного танцювального канону в бік новітніх стильових течій: модерн-джаз: композиції “Мелодія Гвадалахари”, “Почуття”, “Відлуння”; синтетичні джазові форми: дуетні номери “Тростичка” (із залученням елементів теп-танцю) та “Двоє в ретро”; експериментальний пошук – сольний номер “Заклинатель” (проєкт “Пошук”) балетмейстера О. Плахотнюка.

Виконавська манера тріо вирізнялася глибокою психологічною чуттєвістю, оригінальним хореографічним почерком, професіоналізмом виконавства, вивіреною графікою поз та підкресленою експресивністю танцювальних па. Досвід, здобутий у процесі цієї творчої колаборації, став основою для подальшого масштабування художнього досвіду митців: протягом 2002–2005 рр. кожен із учасників тріо реалізував себе як самостійний постановник, заснувавши та очоливши окремі хореографічні колективи міста Львова [4, с. 155–156; 6].

Ансамбль “Ритми часу” впродовж своєї діяльності відігравав важливу роль у підготовці професійних хореографічних кадрів. Яскравим прикладом такої творчої еволюції є професійний шлях О. Жежеля – вихованця ансамблю (педагогів О. Плахотнюка, В. Земляної), який пройшов шлях від артиста танцю до репетитора-постановника колективу. Під час роботи в ансамблі він збагатив репертуар оригінальними постановками “Багряниця”, “Спекотний вітер” тощо, згодом здобув вищу фахову хореографічну освіту в Київському національному університеті культури і мистецтв. Подальший переїзд О. Жежеля до Києва ознаменував масштабування його індивідуального стилю на рівень вітчизняного шоу-бізнесу та телевізійних перформативних проєктів. Він був постановником хореографії для виступу представниці України Тіни Кароль на Міжнародному пісенному конкурсі “Євробачення” Тіни Кароль, а 2008 р. став фіналістом першого сезону медійного телепроєкту “Танцюють всі”. На основі синтезу різних естрадних напрямів О. Жежель заснував всесвітньо відомий вокально-танцювальний чоловічий колектив “Kazaky”, що став новаторським явищем, популяризуючи унікальну стилістику джаз-фанку (англ. *jazz-funk*) танцю на високих підборах у виконанні чоловіків-танцівників [4, с. 156; 5, с. 19; 6] (табл. 2).

Таблиця 2.

Графічне зображення основних історичних періодів діяльності
Народного ансамблю сучасного естрадного танцю “Ритми часу”
від “Рок-балету «Ритми часу»” до освітнього осередку сучасного хореографічного мистецтва
(згенеровано за допомогою програмного забезпечення ChatGPT)



Виконавське мистецтво XXI ст. переживає масштабні трансформації, зумовлені глобалізацією та взаємопроникненням різних видів мистецтва, що актуалізує нові підходи до осмислення інституційного розвитку аматорських колективів. Жорсткі бар'єри між танцем, класичним балетом і театром руйнуються, відкриваючи простір для новітніх форм, де хореографічне мистецтво діє як цілісний організм, у якому танець, пластика, розповідь, медіа та взаємодія з глядачем існують у постійному діалозі.

Висновки. Отже, історичний досвід функціонування Народного ансамблю сучасного естрадного танцю "Ритми часу" Львівського державного палацу естетичного виховання учнівської молоді доводить, що колектив пройшов шлях від напівпрофесійного "Рок-балету «Ритми часу»" через локальний самодіяльний осередок естрадного танцю радянського періоду до потужної мистецької інституції, яка спромоглася трансформувати естрадну лексику радянського періоду в площину сучасних перформативних мистецтв, виховати плеяду провідних українських хореографів та сприяти становленню сталого хореографічного фестивального руху в незалежній Україні.

Отже, комплексне дослідження творчої діяльності ансамблю "Ритми часу" дає змогу сформулювати поняття "інституційний розвиток аматорського колективу", що передбачає його розгляд не як статичного осередку самодіяльності, а як динамічної соціокультурної системи. На прикладі ансамблю "Ритми часу" доведено, що такий розвиток відбувається шляхом еволюції від репродуктивного виконавства до створення власної художньої школи, формування внутрішньої інфраструктури (підготовчі студії, творчі дочірні колективи-супутники), започаткування масштабних мистецьких проєктів (фестивалів, платформ, дитячих хореографічних вистав, перформансів) та інтеграції аматорського досвіду до професійного простору сучасної української хореографії.

Перспективи наукових досліджень полягають у залученні розробленої теоретичної моделі для аналізу інших осередків хореографічного мистецтва України, детальному вивченні балетмейстерського доробку педагогів та творчого доробку вихованців аматорських хореографічних колективів у контексті розвитку вітчизняного хореографічного мистецтва, шоу-бізнесу, перформативних мистецтв та академічної освіти.

Список використаної літератури та джерел

1. Герц І. Сучасний танець і новітні технології: грані взаємодії. *Мистецтвознавчі записки*. 2023. № 3. С. 58–63. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-2180.43.2023.286836

2. Маншилін О. Становлення та розвиток сучасного танцю в Україні. *Танцювальні студії*. 2018. № 1. С. 37–47. DOI: https://doi.org/10.31866/2616-7646.1.2018.140394

3. Небесник А. Студії сучасного танцю в Україні кінця XX – початку XXI століття. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 33. С. 346–351. DOI: https://doi.org/10.32461/149835

4. Плахотнюк О. Джаз-танець як феномен художньої культури : дис. … канд. мистецтвознав. : спец. 26.00.01 − теорія та історія культури. Львів, 2016. 295 с.

5. Плахотнюк О. Стилі та напрямки сучасного хореографічного мистецтва. Львів : ЦТДЮГ, 2009. 80 с.

6. Ритми часу – сторінка фейсбук. URL: https://www.facebook.com/rhythmsoftime/about.

7. Холов Т. Інтерв'ю з Олександром Плахотнюком тема: "«Ритми часу» – історія та творча діяльність, історія створення" (дата завтердження: 14.07.2026).

8. Хоцяновська Л. Взаємопроникнення українського та європейського хореографічного мистецтва у період незалежності України. *Мистецтвознавчі записки.* 2018. Т. 33. С. 368–374. DOI: https://doi.org/10.32461/149774

9. Plakhotnyuk O., Petryk O., Luno P. et. al. Transformations of contemporary performing arts: synergistic trends in choreography, dance, ballet, and theater. *Aposta: Revista De Ciencias Sociales.* 2026. Vol. 24, No. 113. e1152. S. 1–31. DOI: https://doi.org/10.23900/ra.Ed.Esp.v24i113.1152

References

1. Herts, I. (2023). Suchasnyi tanets i novitni tekhnolohii: hrani vzaiemodii [Contemporary dance and cutting-edge technologies: facets of interaction]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 3, 58–63. https://doi.org/10.32461/2226-2180.43.2023.286836 [in Ukrainian].

2. Manshylin, O. (2018). Stanovlennia ta rozvytok suchasnoho tantsiu v Ukraini [The emergence and development of contemporary dance in Ukraine]. *Tantsiuvalni studii*, 1, 37–47. https://doi.org/10.31866/2616-7646.1.2018.140394 [in Ukrainian].

3. Nebesnyk, A. (2018). Studii suchasnoho tantsiu v Ukraini kintsia XX – pochatku XXI stolittia [Contemporary dance studios in Ukraine in the late 20th and early 21st centuries]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 33, 346–351. https://doi.org/10.32461/149835 [in Ukrainian].

4. Plakhotniuk, O. (2016). Dzhaz-tanets yak fenomen khudozhnoi kultury [Jazz dance as a phenomenon of artistic culture] : dys. … kand. mystetstvoznav.: spets. 26.00.01 − teoriia ta istoriia kultury. Lviv [in Ukrainian].

5. Plakhotniuk, O. (2009). Styli ta napriamky suchasnoho khoreohrafichnoho mystetstva [Styles and trends in contemporary choreographic art]. Lviv : TsTDIuH [in Ukrainian].

6. Rytmy chasu – storinka feisbuk. (2026).[Rhythms Time – Facebook page]. Retrieved from https://www.facebook.com/rhythmsoftime/about [in Ukrainian].

7. Kholov, T. (2026). Interviu z Oleksandrom Plakhotniukom tema: "«Rytmy chasu» – istoriia ta tvorcha diialnist, istoriia stvorennia" [Interview with Oleksandr Plakhotnyuk on the topic: "Rhythms of Time – history and creative work, the story behind its creation"] [in Ukrainian].

8. Khotsianovska, L. (2018). Vzaiemopronyknennia ukrainskoho ta yevropeiskoho khoreohrafichnoho mystetstva u period nezalezhnosti Ukrainy [The interplay between Ukrainian and European choreographic art during the period of Ukraine's independence]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 33, 368–374. https://doi.org/10.32461/149774 [in Ukrainian].

9. Plakhotnyuk, O., Petryk, O., Luno P. et. al. (2026). Transformations of contemporary performing arts: synergistic trends in choreography, dance, ballet, and theater. *Aposta: Revista De Ciencias Sociales*, 24, (113), e1152. https://doi.org/10.23900/ra.Ed.Esp.v24i113.1152 [in English].

THE "RHYTHMS OF TIME" ENSEMBLE IN THE CONTEXT OF THE FORMATION OF MODERN UKRAINIAN CHOREOGRAPHIC ART LATE 20TH – EARLY 20TH CENTURIES

Taras KHOLOV

Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Directing and Choreography,
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 79000
e-mail: Taras.Kholov@lnu.edu.ua

This article presents a comprehensive historical, art-historical and institutional analysis of the activities of the "Rhythms Time" Ensemble of Contemporary Stage Dance at the Lviv State Palace of Aesthetic Education for Schoolchildren, as a representative component of Ukrainian amateur choreographic culture at the turn of the 20-th and 21-st centuries. The relevance of this research stems from the need for a theoretical synthesis of the experience of non-governmental and municipal creative centres in Lviv, which, during a period of socio-cultural transition, served as the main platforms for the development of the latest dance vocabulary (modern dance, jazz dance, folk-jazz dance, contemporary dance, street dance and performative practices). This study is the first to map out the ensemble's socio-cultural journey in stages, beginning with its foundation in 1977 at the "Romantic" Cultural and Recreational Centre and its merger in 1979 with the dance group of the Yuri Gagarin Palace of Culture. The role of the founder, M. Konyk, and the artistic director, A. Khazan, in modernising the ensemble's repertoire strategy is identified. The process of the ensemble's institutional adaptation to market conditions is analysed, as evidenced by the establishment of the all-Ukrainian festival movement (from 1996) and the ensemble's effective functioning as a training ground for professional talent.

Particular attention has been paid to an art-historical analysis of the repertoire. Using the work of the leading trio of soloists (O. Shliyan, T. Poltseva, O. Plakhotnyuk) between 1997 and 2003 as an example, the article traces the transformation of the language of dance from the Soviet variety theatre canon to synthetic jazz forms and experimental modern dance. A personological analysis has been carried out of the creative evolution of the ensemble's alumnus O. Zhezhel, whose experience illustrates the extrapolation of the artistic principles of the Lviv amateur school into the realm of national show business and innovative performance (the "Kazaky" project). It has been demonstrated that the amateur sector of contemporary choreography in Lviv during the period under study enjoyed a high degree of autonomy and played a mediating role between traditional dance and cutting-edge performance art.

Keywords: "Rhythms Time" Ensemble of Contemporary Stage Dance, amateur dance troupe, contemporary dance, choreography, culture, art, performative practices, dance festival.

Стаття надійшла до редколегії 17.08.2026 р.
Прийнята до друку 21.10.2026 р.
Опублікована 26.11.2026 р.

ЗМІСТ

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО. ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО. РЕСТАВРАЦІЯ

Наталія ДЯДЮХ-БОГАТЬКО, Олена ХОМЕНКО
Мерчандайзинг як інструмент візуальної комунікації:
трансформація завдань у вищій профільній освіті дизайнерів 3

Ірина МАТОЛІЧ
Експозиція як мистецтвознавчий текст
у сучасній музейній репрезентації творчості Отто Дікса
(на матеріалах виставки “Otto Dix – trau deinen augen”) 20

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Оксана ПИСЬМЕННА, Тереса МАЗЕПА
“Елегійний експромт” для скрипки, віолончелі та фортепіано
Лєшека Мазепи: жанрово-стильові та виконавські виміри 32

Наталія СИРОТИНСЬКА
Рецепція античної та середньовічної думки
в перекладах Павла Содомори: на межі музикології та філософії 43

Olha KOLOMYYETS
“The mighty Dnipro roars and bellows”.
A journey throughout the centuries of Ukrainians’ resistance:
on the song performance from the recordings of Ukrainians
by the royal Prussian phonographic commission (1915–1919) 54

Андрій КАРПЯК
Масштабність постановок опер Франца Допплера
у Львові в XIX столітті 63

Анастасія ПАТЕР
Культурна дипломатія
Львівської національної чоловічої хорової капели “Дударик”
в умовах повномасштабної російсько-української війни 74

Василь ЧУЧМАН
Специфіка підготовки хорового колективу
до творчо-виробничого процесу в студії звукозапису 86

Ярослава КОТЕНКО
Камерно-ансамблеве музикування
як приклад сучасного музичного гепенінгу 98

Мар'яна ФЕРЕНДОВИЧ, Тетяна МЛАДЕНОВА
Аналіз хорового поліфонічного твору строгого стилю в диригентській підготовці студентів-бакалаврів: теоретичні та виконавські детермінанти 105

Анатолій МІНЕНКО
Оптимальна організація самостійних занять на мідних духових інструментах в умовах обмеженої гучності 116

Назарій НАКОНЕЧНИЙ
Епістолярна спадщина Мирослава Антоновича як джерело дослідження музично-мистецької діяльності української діаспори другої половини XX ст. 123

Надія ДУНАЄВА
Пісенний репертуар у культуро-жанровій системі етномузики українців Південної Бессарабії в польових записах Кузьми Смаля 131

Наталія КОНЧАКІВСЬКА-БРИНЯК
Комплексний підхід до формування вокальної полістилістичної компетентності актора драматичного театру: співацьке дихання та голосові резонатори 142

Андрій ФРАНКІВ
Значення співу і хорових практик у відновленні ментального здоров'я . . 153

ПЕРФОРМАТИВНІ МИСТЕЦТВА

Валентина ВОДЯНА, Богдан ВОДЯНИЙ, Лариса МАРКЕВИЧ
Режисерське мислення балетмейстера як спосіб організації художнього матеріалу 162

Галина БІЛОВУС, Софія РОСА-ЛАВРЕНТІЙ, Мирослава ЦИГАНИК
Театр ляльок крізь призму бібліографії (2000–2025) 173

Роман ВАЛЬКО
Лесь Курбас. Анрі Берґсон. Система 204

Володимир ЗАМЛИННИЙ, Микола ЦАПЯК, Роксана ГОРБАЧУК
Функціонально-семантична та інституційна трансформація українського хореографічного мистецтва в умовах реформування мистецької освіти України 214

Петро ЛУНЬО, Юлія БЕЗПАЛЕНКО, Ольга НАСТЮК
Формування новітньої парадигми українського хореографічного мистецтва в контексті суспільних процесів (2022–2026) 227

Олександр ПЛАХОТНЮК
Ревіталізація автентичних смислів українського танцю
в контексті постколоніального дискурсу 241

Ольга ШЛЕМКО, Володимир ШЛЕМКО
Театр, який протистояв режимам трьох імперій.
Частина 2: Виклик Російській і Радянській імперіям
та Другій Речі Посполитій 253

Денис ЖОЛНА
Соціальні мережі
як інструмент PR-комунікації в хореографічному мистецтві 272

Михайло КЛЮЧАНСЬКИЙ
Методологія визначення основ хіп-хоп танцю 283

Христина НОВОСАД-ЛЕСЮК
Естрадна музика як жанрово-стильовий компонент
вистав Театру ім. М. Заньковецької 1980-х років
(на прикладі творчості Ігоря Білозіра) 296

Оксана ПАЛІЙ
Естетико-філософські концепти
режисерської інтерпретації Сергія Данченка
у поставі “Камінний господар” Лесі Українки (Львів, 1977) 307

Тарас ХОЛОВ
Ансамбль “Ритми часу” у контексті становлення сучасного
хореографічного мистецтва України
кінця XX – початку XXI ст. 318

CONTENTS

FINE ARTS, DECORATIVE ARTS, RESTORATION

Nataliia DIADIUKH-BOHATKO, Olena KHOMENKO
Visual merchandising as a tool of visual communication:
transforming tasks in higher education in design 3

Iryna MATOLICH
Exhibition as an art-historical text
in the contemporary museum representation of Otto Dix's oeuvre
(based on the exhibition "Otto Dix – trau deinen augen") 20

MUSICAL ARTS

Oksana PYSMENNA, Teresa MAZEPA
"Elegiac Impromptu" for violin, cello and piano
by Leszek Mazepa: genre-stylistic and performance aspects 32

Nataliia SYROTYNSKA
The reception of ancient and medieval thought
in Pavlo Sodomora's translations:
at the intersection of musicology and philosophy 43

Ольга КОЛОМИЄЦЬ
"Реве та стогне дніпр широкий".
Подорож крізь віки українського опору:
виконання пісні у записах українців
королівською прусською фонографічною комісією (1915–1919) 54

Andrii KARPIAK
The scale of Franz Doppler's opera productions in Lviv
in the 19th century 63

Anastasiia PATER
Cultural diplomacy
of the Lviv National Men's Choral Chapel "Dudaryk"
in the context of the full-scale russian-Ukrainian War 74

Vasyl CHUCHMAN
Specifics of preparing a choir
for the creative and production process in a recording studio 86

Yaroslava KOTENKO
Chamber ensemble performance as an example
of contemporary musical happening 98

Mariana FERENDOVYCH, Tetiana MLADENOVA
Analysis of a strict-style polyphonic choral work in the conducting training of bachelor's students: theoretical and performance determinants 105

Anatolii MINENKO
Optimal organisation of individual practice on brass instruments under conditions of limited volume 116

Nazarii NAKONECHNYI
The epistolary heritage of Myroslav Antonovych as a source for studying the musical and artistic activity of the Ukrainian diaspora in the second half of the 20th century 123

Nadiia DUNAIEVA
Song repertoire in the cultural-genre system of the ethnic music of Ukrainians in Southern Bessarabia in Kuzma Smal's field recordings 131

Nataliia KONCHAKIVSKA-BRYNIAK
A comprehensive approach to developing the vocal polystylistic competence of a drama theatre actor: singing breath and vocal resonators 142

Andrii FRANKIV
The significance of singing and choral practices in restoring mental health . . . 153

PERFORMING ARTS

Valentyna VODIANA, Bohdan VODIANYI, Larysa MARKEVYCH
The choreographer's directorial thinking as a way of organising artistic material 162

Halyna BILOVUS, Sofiia ROSA-LAVRENTII, Myroslava TSYHANYK
Puppet theatre through the prism of bibliography (2000–2025) 173

Roman VALKO
Les Kurbas. Henri Bergson. The system 204

Volodymyr ZAMLYNNYI, Mykola TSAPIAK, Roxana HORBACHUK
Functional-semantic and institutional transformation of Ukrainian choreographic art in the context of reforming art education in Ukraine 214

Petro LUNIO, Yuliia BEZPALENKO, Olha NASTIUK
Formation of the latest paradigm of Ukrainian choreographic art in the context of social processes (2022–2026) 227

Oleksandr PLAKHOTNIUK
Revitalisation of authentic meanings of Ukrainian dance in the context of postcolonial discourse 241

Olha SHLEMKO, Volodymyr SHLEMKO
Theatre that defied the regimes of three empires. Part 2: Challenging the Russian and Soviet empires and the Second Polish Republic 253

Denys ZHOLNA
Social media as a tool of PR communication in choreographic art 272

Mykhailo KLIUCHANSKYI
Methodology for determining the foundations of hip-hop dance 283

Khrystyna NOVOSAD-LESIUK
Popular music as a genre and stylistic component of productions at the maria Zankovetska Theatre in the 1980s (with reference to Ihor Bilozir's work) 296

Oksana PALII
Aesthetic and philosophical concepts of Serhii Danchenko's directorial interpretation in the production of Lesia Ukrainka's "The Stone Host" (Lviv, 1977) 307

Taras KHOLOV
The "Rhythms of Time" ensemble in the context of the formation of modern Ukrainian choreographic art late 20th – early 20th centuries 318

Збірник наукових праць

Вісник Львівського університету

СЕРІЯ
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

ВИПУСК 29

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**