Уляна МОРОЗ

ORCID: https://orcid.org/0009-0004-7712-421X
в. о. директора та художнього керівника
Львівського академічного театру ляльок
пл. Данила Галицького, 1, Львів, 79008, Україна
e-mail: ulyamoroz@gmail.com

УДК 792.97.03(477.83-25)"201":[792.28:32](47+57)"194"
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/prc.75.109-117

НЕЗРУЧНА СПАДЩИНА ТА МІСЦЯ СИЛИ – ДНК ІНСТИТУЦІЇ. ДОСВІД ЛЬВІВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК

Анотація. У статті розкрито сім світоглядних установок (умовно названі "привидами комунізму"), закладених із заснуванням Львівського академічного театру ляльок у 1945 році, які гальмують реформи сьогодні. На противагу їм запропоновано сім стратегій та концепцій ("місця сили"), які, незважаючи ні на що, є опорними стовпами і варті бути традицією тепер. Проаналізовано репертуарні та управлінські моделі, сформовані в умовах тоталітарної системи, зокрема феномен "актора-виконавця", культивування страху і нормалізацію інституційного насильства. Окрему увагу приділено аналізу ознак пропаганди та деконструкції драматургічних текстів, на прикладі Євгена Шварца, як носіїв тоталітарних патернів. Окреслено сучасні трансформаційні процеси театру після 2017 року та запропоновано ціннісні "антидоти" радянському ДНК інституції: гідність, свободу творчости, солідарність і культуру діялогу.

Ключові слова: театр ляльок, незручна спадщина, ДНК інституції, радянська пропаганда, антидоти пропаганді.

Постановка наукової проблеми. Питання інституційної пам'яти та "незручної історії" постає сьогодні як один із найважливіших викликів для сучасного українського театрального середовища, що перебуває у процесі активної деколонізації та пошуку власної ідентичности. Львівський академічний театр ляльок, заснований навесні 1945 року, є надзвичайно промовистим кейсом того, як інституція, створена радянською владою як інструмент ідеологічного впливу на дитячу авдиторію, проходить шлях болючої трансформації. Незручна спадщина в цьому контексті – це не те, що можна просто викреслити або замінити новою, "зручною", версією минулого. Це фундамент, який потребує глибокого осмислення, прийняття навіть неприйнятних, із погляду сучасности, фактів, оскільки саме вони формують ДНК організації, з якою доводиться працювати тепер. Лише через таку рефлексію, а не через витіснення чи нову пропаганду, можливе будівництво справді європейського театру.

Актуальність. Театр ляльок відігравав особливу роль у пропагандиській системі, адже за його допомогою можна було ізолювати дитину від альтернативних світоглядних впливів та замінити їх ідеологічно контрольованим контентом за межею сім'ї.

Статистика за період 1945–1989 років демонструє колосальний перекіс: 36 вистав у категорії "Російські народні казки та пропаганда" проти лише семи українських. Ставили вистави за російськими казками: "Чебурашка", "По щучому велінню", "Буратіно", "Морозко", "Царівна-жаба" та інші. Поруч із російськими казками з'явилися відверто пропагандистські вистави, як-от "Залізний малюк" про боротьбу з хунтою, "Казка карпатського лісу" про піонерку Оксанку чи революційно-пригодницьку повість "Червоні дияволята" [4]. Навіть европейські сюжети переписували для надання їм потрібного ідеологічного забарвлення, перетворюючи їх на "гуманізм у радянському соусі".

Аналіз останніх досліджень. На підтвердження вищенаведених тез слід звернутися до дослідження Романа Генеги (доцент катедри історичного краєзнавства Львівського національного університету ім. І. Франка), де він детально аналізує репертуарну політику Львівського театру ляльок на початку 1950-х років через призму тогочасного суспільно-політичного контексту. Дослідник зазначає, що тогочасна сцена стала майданчиком для жорсткої ідеологічної боротьби, де поруч із небагатьма нейтральними поставами з'явився цілий пласт політично заанґажованих вистав. Як приклад, наведено виставу "Іван – селянський син" (прем'єра відбулася у 1953 році), створену за мотивами російської казки, що мала на меті продемонструвати дітям класове розшарування на селі. Попри сумнівну мистецьку цінність, ідеологічне підґрунтя тут було вивірене до дрібниць: малечі змалку нав'язували образ ворога в особі капіталістів, американців та націоналістів. Це повністю корелюється з ідеєю "тунельного мислення", яку закладали в основу радянського виховання [4].

Мета статті – розкрити та проаналізувати світоглядні установки, закладені із заснуванням Львівського академічного театру ляльок.

© *Мороз Уляна, 2026*



Трупа Львівського театру ляльок. Антоніна Мацкевич та Сергій Стешенко – у центрі. 1946 р.



Львівський театр ляльок на гастролях на Донбасі. 1949 р.

Виклад основного змісту. Пропагандистський вплив базувався на принципі односторонньої комунікації, де думку авдиторії не брали до уваги, оскільки вважалося, що глядачі не здатні самостійно думати "правильно". Замість діялогу були запропоновані готові гасла, що транслювалися за принципом "зверху вниз": партія та "вєлікіє уми" вже продумали всі сенси, тому глядачеві та виконавцеві залишалося лише бути слухняними і приймати ці розпорядження.

Фундаментом такої системи були однозначні та чіткі рішення, побудовані на жорсткій бінарности: "ти з нами або проти нас". У цьому просторі панувала безапеляційна правда, де світ ділився виключно на "чорне" і "біле", на "своїх" і "ворогів". Такий підхід формував тунельне мислення, пропонуючи єдино правильний варіянт вирішення будь-якої життєвої чи політичної ситуації, що повністю виключало сумніви або можливість вибору. Для максимального впливу на маси пропаганда використовувала емоції замість аргументів, апелюючи до базових почуттів страху, ненависти до ворога або сліпого захоплення ідеєю, що унеможливлювало раціональний аналіз та критичне сприйняття дійсности.

Ключовою цінністю радянської системи була Маса як інструмент для досягнення комунізму, а метою – виховати бездумну робочу силу, здатну чітко виконувати вказівки. Але поки партійні органи вимагали більше "колгоспних" вистав, глядач "голосував

ISSN 2078-6263 ПРОСЦЕНІУМ. 2026. № 1 (75)

ногами”. Ідеологічні постави ставали фінансовими провалами. Фінансову стабільність театру та порятунок від ідеологічного краху в 1953 році забезпечували саме “нейтральні” вистави. Аншлаги на вистави “Коза-Дереза”, “Колобок” чи “Юрко і Бурко” за п’єсою Антоніни Мацкевич довели: живий інтерес глядача до національного та мистецько-вартісного театрального продукту був сильнішим за будь-який пропагандистський тиск [4].

Одним із запобіжників пропаганді є екосистема культури свободи (за Миколою Скибою): досвіди – рефлексії – осмислення – вироблення гіпотез – рішення – цінності – сенси – наративи – практики – нові досвіди – і знову рефлексії. Отже, як антидот цій системі сьогодні ми маємо протиставити цінності громадянського суспільства: свободу творчости, що базується на власному виборі, за який є особиста відповідальність, поклик серця та емпатію, довіру і критичне мислення, де культура є простором діялогу.

Значно складніше розпізнати ідеологічні наративи там, де вони маскуються під універсальні гуманістичні цінності – дружбу, любов чи самопожертву. Саме такі тексти найчастіше переживають політичні режими і залишаються в репертуарі десятиліттями, оскільки їх сприймають як позаідеологічні. Проте деколоніяльний аналіз дозволяє побачити, що поряд із прямою агітацією, радянська система активно використовувала інший механізм впливу – формування бажаних моделей поведінки через художні образи та моральні настанови.

Тож окремої уваги заслуговує деконструкція п’єс-“цвяхів”, які протягом десятиліть уважалися зразками гуманістичної драматургії та невід’ємною частиною театрального репертуару для дітей. На прикладі п’єси Євгена Шварца “Снігова королева” (1938) можна спостерегти глибоко інтегровані тоталітарні та патерналістські моделі мислення, які тривалий час залишалися непоміченими завдяки маскуванню під універсальні цінності добра, дружби та самопожертви [7]. Снігова Королева та Комерсант постають у тексті як утілення абсолютного зла, однак жоден із цих образів не піддається справжньому суспільному осмисленню. Особливо показовим є образ Комерсанта,





Світлини з вистави “Коза-Дереза” за М. Лисенком. Режисерка – Антоніна Мацкевич, художник – Сергій Стешенко. 1946 р.



Сцена з вистави “Ріккі-Тікі-Таві”. Режисерка – Антоніна Мацкевич, художник – Сергій Стешенко. 1949 р.


Львівський театр Ляльок
РЕПЕРТУАР 1948–1949 РІК
КАЗКА ПРО ЗАГУБЛЕНІ ХВИЛИНИ
КОЗА-ДЕРЕЗА
ВЕСЕЛІ ВЕДМЕЖАТА
ТЕРЕМОК
ІВАСИК-ТЕЛЕСИК
КИЦИН ДІМ
ЧАРІВНА КАЛОША
КІТ У ЧОБОТЯХ
СНІГОВА КОРОЛЕВА
ДИВНИЙ ПОДАРУНОК
КИЇВСЬКА СОНАТА
ЛИХО ВІД НІЖНОГО СЕРЦЯ
ПО ЩУЧОМУ ВЕЛІННЮ
ТРОЄ ПОРОСЯТ
ЕНЕЇДА
ДЗВОНИ-ЛЕБЕДІ
СТРИБОРІВ ЛІС
ЛІКАР З ПРИМУСУ
Художній керівник театру А. МАЦКЕВИЧ

Репертуар Львівського театру ляльок 1948–1949 рр.



Львів. Театр ляльок. 7 листопада 1952 р.

який уособлює владу та право сильного на втручання в життя інших. Його поведінка базується на систематичному порушенні особистих кордонів, демонстрації соціяльної переваги, зневазі до людської гідности та використанні адміністративного ресурсу як інструменту тиску. Водночас персонаж не зазнає жодних наслідків за власні дії, не проходить трансформації та не несе відповідальности. У такий спосіб текст фактично нормалізує безкарність влади та формує уявлення про те, що суспільна несправедливість не потребує виправлення, а лише морального переживання.

Не менш проблематичним є образ Ґерди, який у радянській культурній оптиці поданий за взірець моральної досконалости. Попри зовнішню активність персонажки, її суб'єктність залишається обмеженою. Ґерда не змінює правила гри, не ставить під сумнів несправедливість навколишнього світу і не захищає власні межі. Її головна чеснота полягає у здатности терпіти, жертвувати собою та безумовно служити потребам іншого. У такій моделі любов набуває форми самозречення, а турбота перетворюється на моральний обов'язок. Відтак текст відтворює характерний для тоталітарної культури культ жертви, де цінність людини визначається не її гідністю чи правом на власний вибір, а готовністю відмовитися від себе заради вищої мети.

Особливо показовою є відсутність аналізу мотивації Кая. Його добровільний вибір піти за Сніговою Королевою не стає предметом осмислення, а редукується до впливу зовнішнього зла. Такий підхід усуває можливість розмови про механізми привабливости авторитарних систем, спокусу владою, відчуження чи травматичний досвід. Натомість зло винесене за межі соціяльної реальности та персоніфікується в абстрактному образі Снігової Королеви. Це характерний для тоталітарної культури спосіб мислення, коли суспільство звільняється від необхідности аналізувати власні структури влади і відповідальности.

У ширшому контексті п'єса відтворює низку ціннісних переконань, несумісних із принципами сучасного громадянського суспільства: романтизацію страждання, нормалізацію самопожертви, знецінення особистих кордонів, перекладання відповідальности на "морально чистих" персонажів та відсутність механізмів підзвітности сильних перед слабкими. Людина постає не як автономний суб'єкт із правом на власний життєвий проєкт, а як функція служіння іншим. Саме тому подібні тексти, попри їхню популярність і канонічний статус, потребують критичного переосмислення в сучасному українському театрі.

Антидотом до таких наративів стає не лише відмова від репродукування застарілих ідеологічних

ISSN 2078-6263 ПРОСЦЕНІУМ. 2026. № 1 (75)



Сцена з вистави "Снігова Королева". Режисер – Михайло Шурупов, художниця – Ірина Фургало. 1970 р.

моделей, а й активне формування нової драматургії та нових способів читання класичних текстів. У сучасному театрі, який створює продукт для дитячої авдиторії, дедалі більшого значення набувають історії, що утверджують культуру гідности, відповідального вибору та взаємної поваги. У центрі таких творів перебуває не жертовність як найвища чеснота, а суб'єктність особистости, здатної усвідомлювати власні потреби, встановлювати межі та брати відповідальність за свої рішення. Важливим стає не героїзація страждання, а пошук шляхів подолання травми, підтримка психологічної стійкости та розвиток навичок безпечної взаємодії. У цьому контексті театр стає не лише мистецьким інструментом, а й простором суспільної рефлексії та формування нової ціннісної матриці, що протистоїть спадщині тоталітарного мислення.

Одним із найстійкіших елементів радянської театральної спадщини став феномен "актора-виконавця". Радянська система потребувала не самостійних мистців, а дисциплінованих ретрансляторів затверджених сенсів. Тож ще на етапі професійного навчання майбутніх акторів привчали до безумовного підпорядкування авторитету педагога чи режисера. Приниження, психологічний тиск, знецінення особистости та навіть різні форми харасменту тривалий час сприймалися як необхідна складова професійного становлення. Парадоксально, але саме ті професії, які надавали людині особливий суспільний вплив, ставали об'єктом найжорсткішого контролю. Актор володів здатністю впливати на емоції та думки глядачів, а тому система прагнула якомога раніше зламати його внутрішній стержень та привчити до покори. За всі рішення відповідало керівництво (або вища партійна воля), тоді як виконавець (актор чи рядовий працівник) звільнявся від потреби приймати рішення, перетворюючись на технічного ретранслятора ідей. Наслідком стало формування поколінь мистців, які боялися проявляти ініціятиву, брати на себе відповідальність чи вступати в дискусію з керівництвом.

Антидотом до цієї моделі є утвердження актора як повноцінного суб'єкта творчого процесу. Сучасний театр потребує не виконавця вказівок, а партнера у створенні мистецького висловлювання. Це передбачає трансформацію освітніх практик, запровадження політик протидії дискримінації та харасменту, розвиток горизонтальної комунікації й формування середовища, де критичне мислення та власна позиція є професійною чеснотою, а не загрозою системі.

Не менш руйнівною спадщиною радянської театральної культури є феномен керівника-тирана – режисера чи директора, наділеного майже необмеженою владою над колективом. Така модель базувалася на переконанні, що мистецький результат виправдовує будь-які засоби, а жорстокість, крик, приниження чи психологічне насильство є проявом професійної вимогливости. Показовими є спогади акторів про режисерів старшого покоління, для яких агресивна поведінка вважалася нормою і навіть ознакою силь-



Антоніни Мацкевич



Лялька Короля Данила з інтермедій Антоніни Мацкевич після реставрації.

ної творчої особистості. Водночас сама система практично не передбачала механізмів захисту працівників від зловживання владою. Авторитарний керівник ставав уособленням державної вертикалі в межах театру, а колектив відтворював модель стосунків "начальник – підлеглий", характерну для радянського суспільства загалом.

Режисери старого гарту, як-от Михайло Шурупов, який довгий час був головним режисером Львівського театру ляльок, часто практикували агресивний стиль управління [1]. М. Шурупов був вихованцем школи-студії МХАТ і послідовником системи Станіславського. Поєднував інтелектуальний підхід із жорстким психологічним тиском. Зі спогадів актора театру Михайла Вікса, Шурупов – фронтовик із суворим характером, який тримав трупу в постійній напрузі: тривалі застольні періоди та детальне розбирання ролей супроводжувалися криками, нецензурною лайкою та доведенням артистів до істерик.

Антидотом є перехід від культури одноосібної влади до культури сервісного та відповідального лідерства. Сучасний керівник театру має бути не носієм абсолютної істини, а фасилітатором процесів, який створює умови для розвитку команди. Важливими інструментами стають прозорі процедури ухвалення рішень, чіткі механізми реагування на порушення етичних норм, колективна відповідальність та повага до людської гідності, незалежно від посади чи статусу.

Окремою складовою радянського управлінського ДНК був страх як універсальний інструмент контролю. Страх помилитися, бути покараним, втратити роботу, роль чи прихильність керівництва формував середовище, де людина навчалася мовчати навіть тоді, коли бачила проблему. У таких умовах відповідальність була підмінена слухняністю, а ініціативу сприймали як потенційну загрозу. Особливістю цього механізму є те, що його наслідки часто зберігаються значно довше за саму систему. Навіть після усунення авторитарних практик люди продовжують поводитися так, ніби контроль і покарання залишаються реальністю. Водночас зникнення страху автоматично не породжує відповідальности, оскільки культура свободи потребує окремого формування.

Антидотом до культури страху знову ж таки є культура гідности. Вона передбачає право людини відкрито висловлювати власну думку, ставити незручні запитання та брати участь у прийнятті рішень. Гідність неможлива без відповідальности, а відповідальність – без свободи. Саме тому одним із ключових завдань сучасного театру є створення середовища, де працівник не боїться говорити

ISSN 2078-6263 ПРОСЦЕНІУМ. 2026. № 1 (75)

про проблему, а відчуває власну причетність до її вирішення.

До механізму тоталітарного контролю належала і художня рада, яка функціонувала не як простір для фахового обговорення, а як своєрідний "партійний суд". Через цей орган радянська влада цілеспрямовано нищила саму інституцію "режисерського театру". Засідання рад часто ставали інструментом легітимізації ідеологічного терору, де під виглядом "обговорення" могли відбуватися своєрідні політичні допити та цькування за формалізм, націоналістичний ухил чи буржуазність, що автоматично означало заборону вистави. Процедура приймання вистави перетворювалася на багатоетапний цензурний фільтр: від першого читання п'єси до генерального прогону, і давала раді право вимагати будь-яких змін: від вирізання цілих сцен до штучного насадження "оптимістичних" фіналів та повної перебудови декорацій. У такий спосіб художні ради забезпечували естетичну уніфікацію. Могли навіть блокувати будь-які метафоричні чи авангардні пошуки на користь побутового реалізму та плакатної ідеологізації за "московським зразком". Наслідки таких вердиктів мали нищівний характер: вистави могли заборонити за день до прем'єри, а мистці, як це неодноразово траплялося з Антоніною Мацкевич, могли втратити посаду за невідповідність ідеологічним канонам. Вдалося дослідити, що одну з її вистав, а саме "Ніч під Різдво" за М. Гоголем, спіткала дещо схожа ситуація. Прем'єра вистави відбулася у 1969 році, а скільки йшла у репертуарі – ще не досліджено. Але в архіві театру була знайдена згадка про те, що у відповідности з "Постановою обласного управління культури від 26.03.1979 року "Про поліпшення роботи театрів по комуністичному вихованню підростаючого покоління", Львівський театр ляльок розробив заходи на 1979–1980 рр. по активізації антирелігійної роботи". І в переліку заходів прописано "Здійснити капітальне поновлення вистави для дорослих "Ніч під Різдво" […]" [5]. З цього можна зробити висновок, що метою капітального оновлення вистави було вичистити з неї релігійний та національний дух українського Різдва, замінивши його безпечним, заідеологізованим "побутовим реалізмом".

Антидотом "художня рада = партійний суд" стає перетворення художньої ради на простір для командного стратегування, де творчий напрямок театру визначають колективно, а не диктують зверху. У цій новій моделі ключовими інструментами є правило консенсусу та принцип "win-win", що дозволяють замінити ієрархічний тиск синергією інтересів усіх учасників процесу. Сучасна художня рада – це не фільтр цензури, а майданчик для спільної рефлексії, де замість ідеологічного "вичищення" сенсів відбувається стратегічне планування та відкритий діялог щодо творчих процесів, що дає спільну відповідальність за спільний результат, перетворюючи інституцію на живу екосистему свободи.



Юрій Сінгалевич за роботою у художній майстерні Львівського театру ляльок. 1945 р.

Звісно, контроль над театром не завершувався в межах художньої ради. Зовнішнім продовженням цього механізму виступала театральна критика, яка виконувала роль своєрідної системи "батога і пряника". Позитивні рецензії та творчі портрети ставали формою публічного заохочення для колективів, які відповідали очікуванням системи, тоді як критичні матеріяли сигналізували про ідеологічні або творчі "прорахунки", що потребували виправлення. Предметом оцінки ставала не лише художня якість вистави, а й її відповідність офіційним політичним та виховним настановам.

На прикладі Львівського театру ляльок помітно, що рецензії часто виконували нормативну функцію. Театр постійно звіряли із "зразковими" московськими колективами, оцінювали через його внесок у комуністичне виховання дітей та критикували за відхилення від визначених ідеологічних орієнтирів [6]. Навіть успіх у глядача міг бути потрактований як недолік,



Діти СШ№56 з акторами після перегляду вистави "Червоні дияволята". 22 березня 1981 р.

якщо його досягали завдяки "касовим" виставам, а не політично правильному репертуару. У цьому полягає ще одна складність роботи з інституційною пам'яттю. Радянська преса є важливим історичним джерелом, але водночас і частиною самого механізму контролю. Вона не лише описувала театральний процес, а й формувала його, задаючи рамки того, яким театр має бути, про що він має говорити і які цінності транслювати.

Саме тому критичний аналіз цих матеріялів може стати одним із антидотів до радянської спадщини: він дозволяє не лише реконструювати історію театру, а й виявляти механізми цензури, пропаганди та інституційного тиску, які тривалий час визначали його розвиток. Водночас важливою умовою здорової інституційної пам'яти сьогодні є існування незалежної театральної критики, здатної прозоро фіксувати процеси, підтримувати професійний діялог і залишати для майбутніх дослідників багатоголосе свідчення про життя театру.

Проте в історії театру є і "місця сили", які дають сильний фундамент і здорові традиції. Засновниця театру Антоніна Мацкевич, учениця Леся Курбаса, вела складну гру з режимом. Опрацювання оригінальних режисерських примірників свідчить, що вона часто творчо переінакшувала прислані з Москви тексти, вичищаючи з них пропаганду. Вона відмовилася від створення агітаційних "одноденок". Натомість намагалася наповнити репертуар українським фольклором (наприклад, "Івасик-Телесик"), европейською класикою ("Кіт у чоботях", "Ріккі-Тіккі-Таві"), а також виставами для дорослої авдиторії [2]. Показовими є й сценічні рішення, у яких класичні форми набували несподіваного прочитання: зокрема постава опери Миколи Лисенка "Коза-Дереза" у смокінгах, що зміщувала акцент із "дитячої ілюстративности" в бік умовного, майже модерністського театрального жесту. Також варто згадати інтермедію А. Мацкевич, яку показували на виїздах, подалі від кгбістських агентів, з гостями зі Львова: Королем Данилом і княжичем Левом (ці персонажі розказували про виставу, яку привезли і про княжий Львів, звідки приїхали). Переховування у театральній майстерні Юрія Сінгалевича (український бандурист, актор, лялькар, художник, засновник і керівник капел бандуристів) є актами прихованого спротиву режиму та влади, за які її тричі усували з посади в театрі [3]. У спогадах актора Теодора Серанта є короткі згадки про те, що А. Мацкевич з 1952 по 1955 роки була головною режисеркою Київського театру ляльок, а вже з 1957 по 1959 роки – головною режисеркою Волинського пересувного драмтеатру. На рік вона повернулася до Львівського театру ляльок (1959–1960 рр.) і знову змушена "відійти". Але у 1966 році А. Мацкевич знову повернулася і спільно з директором театру Л. Зільбергом створила творчо-експериментальну студію "для підготовки свіжих акторських сил".

Висновки. Сьогодні Львівський театр ляльок перебуває на шляху осмислення власної історії. Це шлях від "машини пропаганди" до "екосистеми свободи". Розуміння ДНК інституції, її історії та того, як цілі створення інституції впливають на її стан через десятиліття, дозволяє свідомо розвертати цей кора-

ISSN 2078-6263 ПРОСЦЕНІУМ. 2026. № 1 (75)

бель у бік європейських цінностей. Головним антидотом для театру стає гідність – як у творчости, так і у внутрішніх взаєминах. Тексти мають значення, і наше завдання сьогодні – не копіювати старі зразки, а створювати простір, у якому можна виховати відповідальне суспільство, здатне до критичного аналізу та солідарности. Це тривалий процес очищення від привидів минулого, але він є єдиним способом забезпечення життєздатности культури в майбутньому.

Джерела і література:

1. Актриса, 66 років: інтерв'ю / LIA: Центр міської історії: сайт. 17.09.2013. URL: https://lia.lvivcenter.org/uk/interviews/100-liateatrgriadoval20130917quotes/ (дата звернення: 02.02.2026).

2. Веселовська Г. Жінки – українські театральні режисерки 1920–40-х років // Open Kurbas: сайт. URL: https://openkurbas.org/wp-content/uploads/2023/02/stattya-veselovskoi.pdf (дата звернення: 01.02.2026).

3. Волошин Л. Юрій Сінгалевич, великий бард і митець // Zbruch: сайт. 2021. URL: https://zbruc.eu/node/106000 (дата звернення: 01.02.2026).

4. Генега Р. Від аматорства до професіоналізму – більшовицька народна творчість у Львові 1944–1953 рр. // Наукові зошити історичного факультету Львівського університету. 2024. Вип. 25, с. 185–201. DOI: http://dx.doi.org/10.30970/fhi.2024.25.4539 (дата звернення 31.05.2026)

5. План заходів Львівського обласного театру ляльок на IV кв. 1979 р. – I кв. 1980 р. // Поточний архів Львівського академічного театру ляльок. Текст. Рукопис, с. 1.

6. Рой У. Дзеркало 80 сезонів // Zbruch: сайт. 2025. URL: https://zbruc.eu/node/120620 (дата звернення: 03.02.2026).

7. Театральний Львів. 1982. № 4, с. 24.

References

1. Aktrysa, 66 rokiv: interviu / LIA: Tsentr miskoi istorii: sait. 17.09.2013. URL: https://lia.lvivcenter.org/uk/interviews/100-liateatrgriadoval20130917quotes/ (data zvernennia: 02.02.2026). [in Ukrainian]

2. Veselovska H. Zhinky – ukrainski teatralni rezhyserky 1920–40-kh rokiv // Open Kurbas: sait. URL: https://openkurbas.org/wp-content/uploads/2023/02/stattya-veselovskoi.pdf (data zvernennia: 01.02.2026). [in Ukrainian]

3. Voloshyn L. Yurii Sinhalevych, velykyi bard i mytets // Zbruch: sait. 2021. URL: https://zbruc.eu/node/106000 (data zvernennia: 01.02.2026). [in Ukrainian]

4. Heneha R. Vid amatorstva do profesionalizmu – bilshovytska narodna tvorchist u Lvovi 1944–1953 rr. // Naukovi zoshyty istorychnoho fakultetu Lvivskoho universytetu. 2024. Vyp. 25. S. 185–201. DOI: http://dx.doi.org/10.30970/fhi.2024.25.4539 (data zvernennia 31.05.2026). [in Ukrainian]

5. Plan zakhodiv Lvivskoho oblasnoho teatru lialok na IV kv. 1979 r. – I kv. 1980 r. // Potochnyi arkhiv Lvivskoho akademichnoho teatru lialok. Tekst. Rukopys. S. 1. [in Ukrainian]

6. Roi U. Dzerkalo 80 sezoniv // Zbruch: sait. 2025. URL: https://zbruc.eu/node/120620 (data zvernennia: 03.02.2026). [in Ukrainian]

7. Teatralnyi Lviv. 1982. № 4. s. 24. [in Ukrainian]

Uliana MOROZ

ORCID: https://orcid.org/0009-0004-7712-421X
Acting Director and Artistic Director Lviv Academic Puppet Theatre
1 Danylo Halytskyi Square, Lviv, 79008, Ukraine
e-mail: ulyamoroz@gmail.com

INCONVENIENT HERITAGE AND PLACES OF POWER: THE INSTITUTION'S DNA. THE EXPERIENCE OF THE LVIV ACADEMIC PUPPET THEATRE

Abstract. The article identifies seven ideological mindsets (tentatively termed "specters of communism") – ingrained at the time of the Lviv Academic Puppet Theater's founding in 1945–that currently hinder reform. In contrast, the author proposes seven strategies and concepts ("places of power") that, despite all challenges, serve as vital pillars and deserve to become established traditions today. The article analyzes the repertory and management models shaped under the totalitarian system, specifically examining the phenomenon of the "actor-performer," the cultivation of fear, and the normalization of institutional violence. Particular attention is paid to analyzing the markers of propaganda and deconstructing dramatic texts–using the works of Yevgeny Schwartz as a case study – as vehicles for totalitarian patterns. The study outlines the processes of theatrical transformation since 2017 and proposes value-based "antidotes" to the institution's Soviet DNA: dignity, creative freedom, solidarity, and a culture of dialogue.

Keywords: puppet theater, uncomfortable heritage, institutional DNA, Soviet propaganda, antidotes to propaganda.

Стаття надійшла до редколегії 11.07.2026
Прийнята до друку 3.08.2026