

Міністерство освіти і науки України
Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО: ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ

Випуск 2

ART SCIENCE: TRADITIONS AND INNOVATIONS

Issue 2



Видавничий дім
«Гельветика»
2025

Засновник – Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка

Журнал є суб'єктом у сфері друкованих медіа згідно Рішення Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення 1165 від 26.10.2023 року

Друкується за рішенням вченої ради
Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
(протокол № 8 від 23.12.2025 р.)

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Головний редактор:

Маркович Марія Йосипівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх викладання, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка

Члени редакційної колегії:

Бондаренко Богдан Костянтинович – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри «Дизайн», Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Борисова Світлана Володимирівна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри дизайну, Луганський національний університет імені Тараса Шевченка

Ванюга Людмила Степанівна – кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри театрального мистецтва, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка

Водяний Богдан Остапович – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка

Свєньєва Марія Василівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка

Кукуруза Надія Вікторівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри сценічного мистецтва і хореографії, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника

Спольська Олена Володимирівна – кандидат мистецтвознавства, асистент кафедри театрального мистецтва, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка

Погребняк Галина Петрівна – доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри режисури та акторської майстерності імені Народної артистки України Лариси Хоралець, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

Журнал є рецензованим виданням, у якому публікуються оригінальні статті, що розкривають результати наукових, практичних, навчально-методичних та науково-дослідних розробок у галузі культури і мистецтва.

Статті у виданні перевірені на наявність плагіату за допомогою програмного забезпечення StrikePlagiarism.com від польської компанії Plagiat.pl.

ISSN 3083-5593 (online)
ISSN 3083-5585 (print)

© Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка, 2025

ЗМІСТ

Андрусишин Віталія Володимирівна, Хім'як В'ячеслав Антонович ВІРА ХОЛОДНА ЯК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ УКРАЇНСЬКОГО КІНО.....	5
Ванюга Людмила Степанівна, Спольська Олена Володимирівна ДЕРЖАВНА ПОЛІТИКА СРСР ТА УРСР У ГАЛУЗІ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА.....	13
Водяний Богдан Остапович, Євгенєва Марія Василівна ДІЯЛЬНІСТЬ НАУКОВО-ДОСЛІДНОЇ ЛАБОРАТОРІЇ «ЕТНОКУЛЬТУРА ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ ТА СУМІЖНИХ ЗЕМЕЛЬ» У КОНТЕКСТІ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА РОЗВИТКУ ТРАДИЦІЙНОЇ НАРОДНОЇ КУЛЬТУРИ.....	20
Вольська Світлана Олексіївна РОЗВИТОК СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА ТЕРНОПОЛЯ У РУСЛІ ЗАГАЛЬНОУКРАЇНСЬКИХ ТЕНДЕНЦІЙ.....	27
Галела Христина Василівна УКРАЇНСЬКА ПІСЕННА ЕСТРАДА 20-Х РР. ХХІ СТ.: АНАЛІТИЧНІ ПІДХОДИ ДО ЇЇ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	33
Іваніцька Валентина Олегівна, Кирея Марія Вікторівна ЛЕСЬ КУРБАС І «МОЛОДИЙ ТЕАТР»: РЕВОЛЮЦІЯ В УКРАЇНСЬКОМУ СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ.....	39
Ороновський Анатолій Ігорович, Місько Галина Степанівна ЛЕМКІВСЬКА ПІСНЯ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ТА ДЖЕРЕЛО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА.....	47
Ткач Роман Іванович, Щур Людмила Богданівна СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОГО НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ.....	54

CONTENTS

Andrusyshyn Vitaliia, Khimiak Viacheslav VIRA KHOLODNA AS A PHENOMENON OF THE CULTURAL IDENTITY OF UKRAINIAN CINEMA.....	6
Vaniuha Liudmyla, Spolska Olena STATE POLICY OF THE USSR AND THE UKRAINIAN SSR IN THE FIELD OF THEATRICAL ART.....	13
Vodiani Bohdan, Yevhenieva Mariia ACTIVITIES OF THE SCIENTIFIC AND RESEARCH LABORATORY “ETHNO-CULTURE OF THE WESTERN PODILLIA AND ADJACENT LANDS” IN THE CONTEXT OF THE PRESERVATION AND DEVELOPMENT OF TRADITIONAL FOLK CULTURE.....	20
Volska Svitlana THE DEVELOPMENT OF CONTEMPORARY ART IN TERNOPIL IN LINE WITH ALL-UKRAINIAN TRENDS.....	27
Halela Khrystyna UKRAINIAN SONG VARIETY OF THE 20S OF THE XXI CENTURY: ANALYTICAL APPROACHES TO ITS RESEARCH.....	33
Ivanitska Valentyna, Kyreia Mariia LES KURBAS AND THE YOUNG THEATRE: A REVOLUTION IN UKRAINIAN PERFORMING ARTS.....	39
Oronovskyy Anatoliy, Misko Halyna LEMKO SONG AS A REFLECTION OF NATIONAL IDENTITY AND A SOURCE OF CHORAL ART.....	47
Tkach Roman, Shchur Liudmyla THE FORMATION OF PROFESSIONAL FOLK INSTRUMENTAL ART IN UKRAINE.....	54

УДК 791 (477) (092)

DOI <https://doi.org/10.32782/art-studies.2025-2-1>

ВІРА ХОЛОДНА ЯК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ УКРАЇНСЬКОГО КІНО

Андрусишин Віталія Володимирівна,

магістранка кафедри театрального мистецтва

Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0001-0814-336X>

Хім'як В'ячеслав Антонович,

народний артист України,

професор кафедри театрального мистецтва

Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9779-5000>

У статті детально розглянуто творчий шлях Віри Холодної як феномена культурної ідентичності українського німого кіно. Її постать стала не лише символом епохи, а й важливим чинником у становленні інституту кінозірок початку ХХ століття. Віра Холодна, znana як «королева екрана», за короткий проміжок часу здобула популярність, яка вийшла далеко за межі кіноіндустрії, перетворивши її на ікону стилю, культурний символ і соціальне явище.

У роботі акцентовано увагу на впливі Холодної на розвиток кінематографу, особливо в контексті співпраці з видатними режисерами Євгеном Бауером і Петром Чардиніним. Завдяки цій співпраці сформувався унікальний акторський стиль Холодної, що базувався на поєднанні емоційної виразності, мінімалістичних засобів і здатності передавати глибокі психологічні стани без слів, що було характерно для естетики німого кіно. Її ролі вирізнялися особливою ніжністю, драматизмом і глибиною, що викликало сильний емоційний відгук у глядачів.

Особливе значення приділено аналізу соціокультурного контексту, в якому формувалася творчість акторки. Життя Віри Холодної відображає складний період трансформацій у суспільстві – від розквіту культурного життя Російської імперії до революційних змін і подій громадянської війни. Її кінематографічна кар'єра розгорталася на тлі цих драматичних історичних процесів, що віддзеркалювалося у виборі ролей і сюжетах фільмів, де переважали теми кохання, втрати, трагізму людської долі.

Окремо розглянуто феномен міфологізації образу Віри Холодної після її трагічної і передчасної смерті у 25-річному віці. Таємничі обставини її загибелі під час епідемії «іспанки» сприяли створенню численних легенд, що лише посилювало її популярність і закріпило статус «вічної зірки» німого кіно. Після смерті акторки її культ поширився не лише в Україні та Росії, а й за кордоном, де її фільми продовжували демонструватися, а образ – надихати художників, поетів і кінематографістів.

У статті досліджується й питання впливу Холодної на формування української культурної ідентичності. Незважаючи на те, що її діяльність була пов'язана з російським кінематографом, вона залишається важливою постаттю в історії української культури, зокрема завдяки своїм корінням, зйомкам в Україні та участі у фільмах, що відображали українські реалії. Її творчість сприяла популяризації українського кінематографу на міжнародному рівні, а її ім'я стало невід'ємною частиною культурної спадщини України.

У підсумку підкреслено, що Віра Холодна не була просто актрисою – вона стала культурним феноменом, символом цілого покоління, іконою стилю та втіленням жіночої чуттєвості та трагізму. Її творчість і досі залишається джерелом натхнення для дослідників кіно, істориків культури й митців різних напрямів. Завдяки її внеску німе кіно отримало нові художні форми, а кінозірки стали важливими фігурами в культурному просторі ХХ століття.

Ключові слова: німа кіноіндустрія, українська кінозірка, Євген Бауер, Петро Чардинін, «королева екрана», культурна спадщина.

Andrusyshyn Vitaliia, Khimiak Viacheslav. Vira Kholodna as a phenomenon of the cultural identity of Ukrainian cinema

The article examines in detail the creative path of Vira Kholodna as a phenomenon of the cultural identity of Ukrainian silent cinema. Her personality became not only a symbol of the era, but also an important factor in the formation of the institution of film stars in the early twentieth century. Vira Kholodna, known as the “Queen of the Screen”, gained popularity in a short period of time that went far beyond the film industry, turning her into a style icon, cultural symbol, and social phenomenon.

The paper focuses on Kholodna’s influence on the development of cinema, especially in the context of her collaboration with prominent directors Evgeny Bauer and Pyotr Chardynin. This collaboration shaped Kholodna’s unique acting style, which was based on a combination of emotional expressiveness, minimalist means and the ability to convey deep psychological states without words, which was characteristic of the silent film aesthetic. Her roles were particularly tender, dramatic and deep, which evoked a strong emotional response from the audience.

Particular attention is paid to the analysis of the socio-cultural context in which the actress’s work was formed. Vera Kholodna’s life reflects a complex period of transformation in society – from the heyday of the cultural life of the Russian Empire to the revolutionary changes and events of the Civil War. Her cinematic career unfolded against the backdrop of these dramatic historical processes, which was reflected in the choice of roles and the plots of her films, where the themes of love, loss, and the tragedy of human fate prevailed.

The phenomenon of mythologising the image of Vira Kholodna after her tragic and premature death at the age of 25 is also considered. The mysterious circumstances of her death during the Spanish flu epidemic contributed to the creation of numerous legends, which only increased her popularity and consolidated her status as an ‘eternal star’ of silent cinema. After the actress’s death, her cult spread not only in Ukraine and Russia, but also abroad, where her films continued to be screened and her image continued to inspire artists, poets, and filmmakers.

The article also explores the question of Kholodna’s influence on the formation of Ukrainian cultural identity. Despite the fact that her work was connected to Russian cinema, she remains an important figure in the history of Ukrainian culture, in particular because of her roots, filming in Ukraine, and her participation in films that reflected Ukrainian realities. Her work helped to promote Ukrainian cinema internationally, and her name has become an integral part of Ukraine’s cultural heritage.

In conclusion, it is emphasised that Vira Kholodna was not just an actress – she became a cultural phenomenon, a symbol of an entire generation, a style icon and an embodiment of female sensuality and tragedy. Her work is still a source of inspiration for film scholars, cultural historians and artists of all kinds. Thanks to her contribution, silent cinema acquired new artistic forms, and film stars became important figures in the cultural space of the twentieth century.

Key words: *silent film industry, Ukrainian film star, Yevhen Bauer, Petro Chardynin, “Queen of the Screen”, cultural heritage.*

Вступ. Віра Холодна, відома як «королева екрана», є однією з найвпливовіших постатей епохи німого кіно. Її творчий шлях тривав лише чотири роки, проте за цей короткий період вона стала знаковою постаттю кінематографу початку ХХ століття. Віра Холодна символізувала не лише новий тип акторської гри, який базувався на емоційній правдивості та мінімалізмі, але й була культурним феноменом, який сприяв становленню інституту кінозірок на території колишньої Російської імперії, зокрема в Україні.

Значення творчості Віри Холодної виходить далеко за межі кіноіндустрії. Її образ став частиною національної пам’яті, а її ролі, хоча багато з них втрачені, збереглися в культурних наративах, легендах і навіть сучасному мистецтві. У контексті розвитку українського кінематографу вона стала

символом переходу до нової форми художнього самовираження, яка поєднувала візуальну виразність і синтетичність, що притаманна німому кіно.

Особливу увагу у творчому житті Віри Холодної відіграли співпраця з режисерами Євгеном Бауером та Петром Чардиніним, а також її унікальна здатність викликати емпатію у глядачів. Водночас її життя було сповнене драматичних подій, які посилили міфологізацію її постаті після ранньої смерті у віці 25 років.

Дослідження життєвого та творчого шляху Віри Холодної дозволяє не лише краще зрозуміти її вклад у розвиток кіномистецтва, а й проаналізувати соціокультурний контекст, у якому формувалася її особистість. Саме тому вивчення її біографії та фільмографії є важливим для розуміння розвитку української

ідентичності в кіномистецтві та трансформації художніх практик початку ХХ століття.

Метою цього дослідження є аналіз творчого шляху Віри Холодної, її ролі у формуванні інституту кінозірок, а також впливу на розвиток кінематографа як частини культурної ідентичності України.

Виклад матеріалу. Віра Холодна (уроджена Левченко) народилася 5 серпня (за іншими даними – 9 серпня) 1893 року в Полтаві в родині вчителя словесності Василя Левченка. Батьки Віри, які здобули освіту в Москві, оселилися в Полтаві, де й народилася їхня перша дитина. У родині також виховувалися молодші сестри Надія та Софія.

Хоча родина Левченків не була заможною, їхній матеріальний стан дозволяв забезпечувати всі базові потреби. З ранніх років Віра демонструвала схильність до творчості, зокрема захоплювалася танцями, декламуванням віршів та грою на музичних інструментах. Ці здібності вона із задоволенням демонструвала у домашньому салоні, який організували її батьки.

У 1895 році, коли Вірі було два роки, сім'я переїхала до Москви. У 1903 році вона вступила до приватної жіночої гімназії Зінаїди Перепьолкіної, де здобувала класичну освіту. Освітня програма гімназії передбачала вивчення акторської майстерності, музики, класичних танців та малювання, що відповідало інтересам Віри. Вона відзначалася особливими успіхами у декламуванні віршів, співі та грі на фортепіано.

Мрія про професійну балетну кар'єру привела Віру до балетного училища Великого театру, до якого вона вступила, попри жорстку конкуренцію. Однак через рік навчання під тиском бабусі, яка вважала балет неприйнятним для жінок із аристократичної родини, Віра змушена була залишити училище. Вона зберігала жаль через цей вимушений крок, особливо через те, що її молодша сестра Софія згодом стала професійною балериною Одеського театру опери та балету не без підтримки Віри.

Повернувшись до гімназії, Віра продовжила всебічний розвиток. Вона поєднувала спортивні заняття, такі як катання на ковзанах

і теніс, із участю в аматорських виставах і «живих картинах», що сприяло формуванню її творчої особистості.

У 1905 році Віра пережила важку втрату – смерть батька, що значно ускладнило матеріальне становище її родини. Внаслідок цього вона змушена була взяти на себе обов'язки з догляду за молодшими сестрами та підтримки матері. У 1910 році, на випускному балу після завершення навчання в жіночій гімназії, сімнадцятирічна Віра познайомилася з Володимиром Холодним, випускником юридичного факультету Санкт-Петербурзького університету. Через кілька місяців після знайомства пара уклала шлюб. У 1912 році в них народилася донька Євгенія. Після ускладнених пологів, що призвели до серйозних проблем зі здоров'ям, Віра більше не могла народжувати, і в 1913 році подружжя взяло на виховання Нонну, племінницю Володимира.

Попри скромне матеріальне становище, сім'я Холодних активно брала участь у культурному житті, регулярно відвідуючи артистичний клуб «Аларт» та підтримуючи зв'язки з Московським художнім театром, де Віра брала участь у діяльності гуртка молодих артистів.

На творчий розвиток Віри Холодної значний вплив мали виступи двох акторок. Перша – Віра Комісаржевська, чий виступи вражали природністю та відсутністю театрального надриву, що відзначалося Вірою як важливий аспект акторської майстерності. Друга актриса – Аста Нільсен, яку Віра побачила у фільмі «Бездня» (1910), і чия манера гри, що полягала в глибинному переживанні ролі, стала для неї значущим прикладом.

Щодо того, як Віра потрапила до кінематографа, є різні версії. Згідно з однією з них Олександр Вертинський стверджував, що саме він, зустрівши Віру на Кузнецькому мосту, запропонував їй розглянути можливість кар'єри в кіно. Спочатку Віра відмовилася, але згодом погодилася на пропозицію і за допомогою Вертинського потрапила на кінофабрику. Інша версія вказує, що у 1914 році Віра самостійно звернулася до режисера Володимира Гардіна з проханням дати їй

роль. Зацікавлений її зовнішністю, Гардін ризикнув взяти Віру на епізодичну роль у екранізації роману Льва Толстого «Анна Кареніна» (1914), де вона зіграла італійку-годувальницю у сцені на балу. Проте, незважаючи на її зовнішні дані, дебют не призвів до подальшого успіху: режисер не включив її до основного акторського складу, вважаючи її акторську діяльність неперспективною. Після цього Віра на деякий час відмовилася від планів продовжити кар'єру в кінематографі [5].

Набагато важливішим для кар'єри Віри Холодної стало її співробітництво з режисером Євгеном Бауером. Згідно з одними свідченнями, Володимир Гардін, розчарований її грою у своєму фільмі, направив Віру до Бауера, якого вважав своїм конкурентом. Гардін висловив незадоволення її акторськими здібностями, зазначивши, що йому потрібні «актриси, а не просто красуні». За іншою версією, після перегляду «Анни Кареніної» на Віру звернув увагу Пауль Ернст Тіман, співвласник кіноательє, і вручив їй рекомендаційного листа до Євгена Бауера, який працював у конкурентній фірмі – кіноательє «О. Ханжонков і Ко».

Незважаючи на скептичне ставлення першого режисера до її акторських здібностей, Бауер виявив у Вірі прихований талант та неймовірну жіночність. Після зустрічі з нею він сказав: «Я знайшов скарб», і негайно запросив її до головної ролі у своєму новому фільмі. Це була екранізація повісті Івана Тургенєва «Пісня торжествуючого кохання», де вона зіграла Олену. Режисер одразу затвердив Холодну на цю роль завдяки її зовнішності, хоча через її недосвідченість передати складні психологічні нюанси він вирішив розподілити сцени переживань героїні на окремі моменти, що не пов'язувалися між собою. Ці емоційні фрагменти (сміх, спокій, смуток, сльози, ридання) чергувалися із вставками пейзажів та зображень ваз. Таким чином, Бауер створював візуально витончену картину, де акторка була лише доповненням до декорацій.

Попри це, Віра органічно вписалася в концепцію фільму, і всі учасники знімального

процесу погоджувалися, що її манера гри була знайдена безпомилково. Враховуючи потенціал фільму, продюсер і власник кіноательє «О. Ханжонков і Ко», дивлячись на перші чорнові сцени, уклав з акторкою трирічний контракт. Він не помилився у своїх передбаченнях: прем'єра «Пісні торжествуючого кохання», що відбулася у серпні 1915 року, стала справжньою сенсацією. Завдяки цьому фільму Віра Холодна здобула широку популярність і визнання як актриса, що має великий талант. У прокаті картина викликала неабиякий ажіотаж, миттєво перенісши Холодну з категорії «актриса, що подає надії» до статусу «великого таланту» [7].

Сам режисер Бауер був настільки вражений її грою, що навіть не дочекавшись остаточного рішення кінопродюсерів, одразу взявся до роботи над новим проєктом, де Віра знову виконувала головну роль – у фільмі «Полум'яне небо». Після успіху «Пісні торжествуючого кохання» та «Полум'яного неба» публіка остаточно закохалася в акторку, а її ім'я стало синонімом успішного кінопрокату.

У період, коли кіно все більше завойовувало популярність, з'явилася нова зірка – Віра Холодна, яка стала символом «драм жіночої душі». Її ідеально виконувані ролі тендітних, молодих жінок, що переживають сильні почуття, але водночас страждають від нещасливого кохання та життєвих труднощів, відповідали характеру популярного на той час кінематографічного жанру. Віра, що майже не грала, а природно виражала емоції, викликала в глядачів хвилю співчуття та глибокий емоційний відгук. Цей емоційний контакт з аудиторією став одним із чинників її швидкої популяризації в кінематографі, що на той момент швидко витісняв театр, ставши масовим явищем культури ХХ століття.

Впливовий продюсер і власник кіноательє «О. Ханжонков і Ко» Олександр Ханжонков зазначав, що чуття художника Євгена Бауера не підвело його: Віра Холодна з її класичним профілем та виразними сірими очима справила сенсацію і потрапила до кола кінозірок. Її акторська кар'єра швидко розвивалася: протягом короткого часу вона знялася

в 13 фільмах, серед яких – «Полум'я неба» (1915), «Життя за життя» (1916), «Місячна красуня» (1916), «Столична отрута» (1917), «Тортури мовчання» (1917), «Кіра Зубова» (1917). Фільми з її участю виходили майже щомісяця, що сприяло її зростаючій популярності. Публіка почала спеціально йти в кінотеатри «на Холодну», а сеанси з її участю супроводжувалися справжнім ажіотажем.

Гонорар Віри Холодної за один фільм становив 25 тисяч рублів – суму, рівну річній зарплатні середнього театрального актора. Її популярність і особиста харизма викликали величезний інтерес серед глядачів, і зірка отримувала численні любовні листи. Однак це не стало єдиним свідченням її впливу: у Харкові глядачі навіть виламували двері і вибивали вікна кінотеатру, щоб побачити її на екрані, і лише за допомогою загону кінних драгунів вдалося вгамувати натовп.

Кінокомпанії, як вітчизняні, так і закордонні, пропонували їй великі гонорари для участі у своїх проектах. Її акторська майстерність отримала високу оцінку навіть від критиків, а профільні журнали відзначали тонке розуміння специфіки екранного мистецтва, що викликало схвальні відгуки з боку професіоналів. Віра Холодна стала справжньою кінозіркою, що здійснювала значний вплив на розвиток кінематографу того часу.

Водночас, попри успіх, Віра не вагалася покинути все заради чоловіка. У 1915 році, отримавши повідомлення про важке поранення чоловіка, Володимира Холодного, на фронті, вона залишила зйомки і поїхала до шпиталю під Варшавою, де не покидала його ліжку, поки він не одужав. Після повернення додому Володимира було нагороджено Золотою зброєю за хоробрість, а Віра виїхала на нові зйомки.

До 1916 року Віра Холодна закріпила за собою статус однієї з найвизначніших зірок німого кіно, досягнувши піку популярності та утвердивши за собою титул «королеви екрана». Цей статус був остаточно закріплений після виходу фільму «Життя за життя», який став однією з найкращих кіноробіт того часу. Однією з головних сюжетних ліній фільму

було акторське суперництво між Вірою Холодною та актрисою МХТ Лідією Кореневою, які виконували ролі сестер-суперниць, чия драма розгорталася на фоні шлюбу без кохання.

Вибуховий успіх стрічки «Життя за життя» сприяв тому, що фільм демонструвався по два місяці поспіль у кінотеатрах, що своєю чергою вимагало впровадження нововведення – попереднього запису на квитки (броні), оскільки попит на сеанси був настільки великим, що місця в кінотеатрах закінчувалися ще до початку показу. Подальші фільми з участю Холодної лише підтверджували її зростаючу популярність, кожен новий фільм перевершував попередній за успіхом.

Фільми з її участю здобули популярність не лише в Російській імперії, але й за її межами, зокрема в Європі, Америці, Туреччині та Японії. Віра Холодна отримала численні пропозиції від голлівудських та берлінських кінокомпаній, а також від французьких продюсерів, однак з невідомих причин постійно відмовлялася від цих пропозицій.

Завдяки своїй популярності Холодна стала не лише кінозіркою, а й іконою стилю та законодавицею мод. Її зображення з'являлися не лише на сторінках престижних журналів, але й на демократичних листівках, що випускалися великими накладками і здобули популярність серед широкої аудиторії. Ці листівки, на яких Віра позувала в розкішних вбраннях, капелюшках, вечірніх сукнях і навіть чоловічих костюмах, поєднували два стилі – luxury та casual, що сприяло її популярності серед різних соціальних груп.

Холодна також вирізнялася своєю індивідуальністю та витонченим смаком, що було нехарактерно для багатьох її сучасниць. Вона не лише вигадувала фасони для своїх вбрань, а і самостійно шила їх, включаючи капелюшки. Її винахідливість проявлялася також у сфері парфумерії, оскільки вона запровадила моду на змішування ароматів. Актриса була ерудованою і багато читала, що відображалось в її глибокому підході до ролей та сценічної майстерності.

Євген Бауер, який працював з Холодною, приділяв особливу увагу її таланту і відводив

їй особливе місце у своїй творчості. Віра Холодна стала не лише важливою фігурою в кінематографії свого часу, але й однією з перших акторок, що посіли статус кінозірки в Російській імперії та за її межами. Її участь у фільмах стала головною привабливістю для публіки, і навіть до початку зйомок картини вже розпочиналася активна реклама, оскільки основна цінність продукту полягала в її участі, що забезпечувало значну популярність проєкту, незалежно від сюжету.

У 1917 році вона змінила студію, перейшовши до нещодавно створеного «Торгового дому Харитонова», заснованого харківським кінопромисловцем Дмитром Харитоновим. Тут Віра почала співпрацювати з відомим режисером Петром Чардиніним, а також з іншими провідними діячами кіно, зокрема В'ячеславом Вісковським і Чеславом Сабінським. Харитонов запропонував акторці вищі гонорари та більше творчої свободи, що стало важливим фактором її переходу на нову студію.

Згодом Холодна стала працювати лише з Петром Чардиніним, і його студія «Торговий дім Харитонова» стала основним майданчиком для її творчої діяльності. Разом з ними було введено нову концепцію кінематографу – «систему зірок», що передбачала постійну прив'язку акторів до певних екранних образів. Віра Холодна стала центральною фігурою цієї системи, зображаючи на екрані безвольних та скорботних жертв пристрастей, тоді як її колеги, зокрема Вітольд Полонський та Володимир Максимов, виконували ролі елегантних героїв або розбещених фатів. Ці стереотипи закріпилися у свідомості глядачів, що стало важливим елементом масової культури того часу.

Першою значущою роботою за участю Віри Холодної на студії Харитонова став фільм «Біля каміна» (1917 рік), який мав величезний успіх і став важливим етапом у її кар'єрі актриси. Фільм демонструвався безперервно у багатьох містах, включаючи Одесу, Харків та інші, і став символом кіноепохи. Його популярність сприяла випуску продовження «Забудь про камін, в ньому згасли вогні...»,

яке також здобуло величезний успіх, попри складну політичну ситуацію в країні.

Протягом 1916–1919 років Віра Холодна знялася в більш ніж 30 фільмах, серед яких особливо виділяються «Закатовані душі», «Останнє танго», «Суперниця сестри», «Живий труп», «Біля каміна» та інші. Її фільмографія вражала кількістю одночасно випущених картин, що свідчило про її популярність і безперервний попит на її участь у нових кінопроєктах.

Жовтневий переворот 1917 року і події, що за ним відбулися, зокрема терор і репресії, змусили багатьох кінематографістів шукати притулок у більш спокійних регіонах. Багато з них, у тому числі Харитонов і його труп, вирушили до України, зокрема в Одесу та Ялту. У 1918 році Віра Холодна активно поєднувала зйомки в кіно з концертною діяльністю, зокрема у фільмах «Княжна Тараконова» та «Циганка Аза».

Протягом зйомок в Одесі Холодна також залишила значний слід у місцевому кінематографі, знявшись у кількох відомих фільмах, серед яких «Останнє танго», «Жінка, яка винайшла кохання», «Азра» та «Княжна Тараконова». Вона стала символом кінематографічного життя міста, а черги до кінотеатрів на сеанси з її участю свідчили про її популярність.

Однак здоров'я Віри Холодної почало погіршуватися через хворобу. Після участі в благодійному вечорі 8 лютого 1919 року, коли вона захворіла на іспанку, що ускладнилася запаленням легенів, актриса померла 16 лютого 1919 року в 25-річному віці. Її смерть спричинила хвилю шоку серед шанувальників і стала причиною численних спекуляцій щодо причин її ранньої загибелі. Втрата такої яскравої актриси залишила значний вакуум у кінематографі, а її коротка, але надзвичайно продуктивна кар'єра залишається важливим етапом розвитку німого кіно.

Віра Холодна залишила по собі не лише значну фільмографію, але й важливий внесок у становлення кінозірок як соціального феномена. Попри свою ранню смерть, вона увійшла в історію як одна з найбільш популярних і впливових актрис свого часу.

Висновок. Віра Холодна відіграє виняткову роль в історії раннього німого кіно, здобувши значний вплив на етап формування кінематографічної індустрії початку ХХ століття. Її швидкий кар'єрний злет до статусу «королеви екрана» не лише відзначався неперевершеними акторськими досягненнями, але й значною мірою визначав тенденції розвитку кінематографічного бізнесу того часу. Її співпраця з видатними режисерами, зокрема Євгеном Бауером та Петром Чардиніним, стала основою для формування концепції «системи зірок», що згодом була запозичена та активно використовувалася в Голлівуді. У рамках цієї системи акторський імідж, популярність і впізнаваність стали основними факторами кінематографічного успіху.

Не менш важливим є її роль у трансформації кінозірки в культурний феномен. Образи, створені Холодною на екрані, мали глибокий емоційний відгук у глядачів і стали своєрідним символом жіночих драм та трагедій того часу. Завдяки виразній емоційній глибині Холодна втілювала героїнь, що вирізнялися сильними почуттями та трагізмом у коханні й житті, що сприяло її популярності в масовій аудиторії. Вона стала не лише актрисою, а й іконою стилю, задаючи нові тенденції у моді та культурі, що знайшло своє відображення в численних портретах, листівках та фотожурналах.

Відзначаючи значення Віри Холодної в кінематографі, варто також звернути увагу на її вплив на соціокультурні процеси епохи. Кіно на той час вже набуло статусу основного засобу масової культури, а акторки, як Холодна, стали символами не лише екрана, а й широкої культурної революції, що відбувалася у суспільстві. Акторська популярність та ідентифікація публіки з екранними персонажами стали важливими складниками масової культури і соціального життя.

Трагічна смерть Віри Холодної в молодому віці на піку її популярності залишила відчутний слід в історії кінематографу, адже вона була сповнена творчого потенціалу, що так і не встиг розкритися повною мірою. Однак її вплив на розвиток кіноіндустрії та культурної спадщини ХХ століття залишився незаперечним. Холодна стала не лише яскравою зіркою раннього кінематографу, а й рушійною силою, яка сприяла формуванню нових кінообразів і соціальних норм у світі кіномистецтва.

Таким чином, Віра Холодна є важливою фігурою, яка залишила глибокий слід у розвитку кінематографу, культурі і моді. Її внесок у становлення кінозірок, а також у популяризацію нових форм культурного виразу підтверджує її значення не лише в історії кіно, але й у ширшому контексті еволюції популярної культури ХХ століття.

Література

1. Шапаренко В. Зірка з Полтави Віра Холодна. URL: <https://ukrainky.com.ua/vira-holodna/> (дата звернення: 21.04.2025).
2. Віра Холодна – Королева екрана. *Одеська національна наукова бібліотека*. 2018. URL: <http://surl.li/ikzwjh> (дата звернення: 11.04.2025).
3. Джей Джи. Віра Холодна: цікаві факти. URL: <https://dovidka.biz.ua/vira-kholodna-tsikavi-fakty/> (дата звернення: 05.04.2025).
4. Багрій О. Зірка не нашого часу: що треба знати про Віру Холодну. 2023. URL: <http://surl.li/btglpn> (дата звернення: 21.04.2025).
5. Український інститут національної пам'яті. 1893 – у Полтаві народилася зірка німого кіно Віра Холодна. URL: <http://surl.li/jbizgi> (дата звернення: 21.04.2025).
6. Холодна Віра Василівна. URL: <http://surl.li/gtxjze> (дата звернення: 21.03.2025).
7. Холодна Віра Василівна. *Вікіпедія*. URL: <http://surl.li/yopolqw> (дата звернення: 21.03.2025).
8. Шилова А. Українська зірка світового німого кіно: хто така акторка Віра Холодна. 2024. URL: <http://surl.li/qecmzr> (дата звернення: 21.04.2025).

References

1. Shaparenko, V. (n.d.). Zirka z Poltavy Vira Kholodna [Star from Poltava Vira Kholodna]. Retrieved from: <https://ukrainky.com.ua/vira-holodna/> [in Ukrainian].
2. Odeska natsionalna naukova biblioteka (2018). Vira Kholodna – Koroleva ekrana [Vira Kholodna – Queen of the Screen]. Retrieved from: <http://surl.li/ikzwjh> [in Ukrainian].
3. Dzhei, Dzhy (n.d.). Vira Kholodna: tsikavi fakty [Vira Kholodna: interesting facts]. Retrieved from: <https://dovidka.biz.ua/vira-kholodna-tsikavi-fakty/> [in Ukrainian].
4. Bahrii, O. (2023). Zirka ne nashoho chasu: shcho treba znaty pro Viru Kholodnu [A star not of our time: what you need to know about Vira Kholodna]. Retrieved from: <http://surl.li/btglpn> [in Ukrainian].
5. Ukrainskyi instytut natsionalnoi pamiaty (n.d.). 1893 – u Poltavi narodylasia zirka nimoho kino Vira Kholodna [1893 – silent film star Vira Kholodna was born in Poltava]. Retrieved from: <http://surl.li/jbizri> [in Ukrainian].
6. Kholodna Vira Vasylivna. Retrieved from: <http://surl.li/gtxjze> [in Ukrainian].
7. Kholodna Vira Vasylivna. *Wikipedia*. Retrieved from: <http://surl.li/yplqw> [in Ukrainian].
8. Shylova A. (2024). Ukrainska zirka svitovoho nimoho kino: khto taka aktorka Vira Kholodna [Ukrainian star of world silent cinema: who is actress Vira Kholodna]. Retrieved from: <http://surl.li/qecmzr> [in Ukrainian].

Дата надходження статті: 22.10.2025

Дата прийняття статті: 19.11.2025

Опубліковано: 29.12.2025

УДК 792:32»1921/1991»

DOI <https://doi.org/10.32782/art-studies.2025-2-2>

ДЕРЖАВНА ПОЛІТИКА СРСР ТА УРСР У ГАЛУЗІ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Ванюга Людмила Степанівна,

кандидат мистецтвознавства, професор,

заслужений діяч мистецтв України,

завідувач кафедри театрального мистецтва

Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0851-0067>

Спольська Олена Володимирівна,

доктор філософії, доцент кафедри театрального мистецтва

Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2397-2035>

У статті здійснено комплексний аналіз державної політики СРСР та УРСР у галузі театрального мистецтва, розглянуто її інструменти, механізми реалізації та наслідки для культурного простору України. Увагу зосереджено на специфіці функціонування театру в умовах тоталітарного режиму, коли мистецтво було поставлене на службу державній ідеології. Театральне мистецтво в цей період виконувало пропагандистську функцію, спрямовану на зміцнення панівної політичної системи та утвердження комуністичних цінностей.

Особливу увагу приділено запровадженню методу соціалістичного реалізму, який був визначений як єдиний офіційно дозволений творчий підхід, обов'язковий для всіх театрів. Аналізуються наслідки нав'язування партійних директив у репертуарній політиці, жорсткої цензури, переслідувань інакомисльців та адміністративного контролю над діяльністю театрів. Зокрема, у статті розкрито роль Головреперткому, партійних органів та інших інституцій, які мали безпосередній вплив на формування репертуару, кадрову політику та гастрольну діяльність театрів.

Акцентовано увагу на соціокультурних умовах, у яких розвивалося театральне мистецтво, і на перешкодах, що створювалися для його національного самовираження. Дослідження охоплює періоди репресій 1930-х років, повоєнний період і періоди посилення ідеологічного контролю в 1960–70-х роках. Розглянуто процес створення так званого «радянського театру», який, попри жорсткий контроль, іноді знаходив можливість для творчого опору та збереження національної ідентичності.

У статті наголошується, що тоталітарна система сприяла формуванню унікальної моделі театру, який одночасно виконував як мистецьку, так і пропагандистську функції. Водночас аналіз показує, що театр залишався важливою частиною суспільного і культурного життя, попри обмеження ідеологічного характеру.

Результати дослідження підкреслюють важливість вивчення впливу політичних факторів на культуру та мистецтво для розуміння історичних процесів і сучасних викликів у розвитку театру України.

Ключові слова: театр, державна політика, соціалістичний реалізм, ідеологічний контроль, репертуарна політика, цензура, український театр.

Vaniuha Liudmyla, Spolska Olena. State policy of the USSR and the Ukrainian SSR in the field of theatrical art

The article provides a comprehensive analysis of the state policy of the USSR and the Ukrainian SSR in the field of theatre, examines its instruments, mechanisms of implementation and consequences for the cultural space of Ukraine. Attention is focused on the specifics of theatre functioning under a totalitarian regime, when art was put at the service of state ideology. During this period, theatre performed a propaganda function aimed at strengthening the dominant political system and establishing communist values.

Particular attention is paid to the introduction of the method of socialist realism, which was defined as the only officially permitted creative approach, mandatory for all theatres. The author analyses the consequences of the imposition of party directives in repertoire policy, strict censorship, persecution of dissidents and administrative control over the activities of theatres. In particular, the article reveals the role of the Chief Repertory Committee,

party bodies and other institutions that had a direct impact on the formation of repertoire, personnel policy and touring activities of theatres.

The author focuses on the socio-cultural conditions in which theatre art developed and the obstacles that were created for its national expression. The study covers the periods of repression in the 1930s, the post-war period, and the periods of increased ideological control in the 1960s and 1970s. The process of creating the so-called 'Soviet theatre', which, despite the strict control, sometimes found opportunities for creative resistance and preservation of national identity, is considered.

The article emphasizes that the totalitarian system contributed to the formation of a unique model of theatre, which simultaneously performed both artistic and propaganda functions. At the same time, the analysis shows that the theatre remained an important part of social and cultural life, despite ideological restrictions.

The results of the study emphasise the importance of studying the impact of political factors on culture and art to understand historical processes and current challenges in the development of Ukrainian theatre.

Key words: *theatre, state policy, socialist realism, ideological control, repertoire policy, censorship, Ukrainian theatre.*

Вступ. Театральне мистецтво впродовж усієї історії людства відіграло важливу роль у формуванні суспільної свідомості, трансляції культурних цінностей та ідеалів. У різні історичні періоди театр був не лише джерелом естетичної насолоди, а й інструментом соціального впливу. Особливого значення цей вид мистецтва набув у тоталітарних державах, де використовувався як потужний засіб ідеологічного контролю над суспільством. У Радянському Союзі, зокрема, театральне мистецтво стало невід'ємною частиною державної культурної політики, спрямованої на пропаганду соціалістичних ідеалів, підтримання авторитету комуністичної партії та виховання населення в дусі лояльності до режиму.

У радянській системі управління культура загалом і театр зокрема розглядалися як стратегічно важливі галузі, через які можна було впливати на формування світогляду громадян. У цьому контексті театр виконував не лише художню, але й ідеологічну функцію, що значно обмежувало його творчий потенціал. Запровадження методу соціалістичного реалізму, жорстке регулювання репертуару, контроль за діяльністю творчих колективів, переслідування інакодумців – усе це було частиною цілеспрямованої політики держави, спрямованої на створення ідеологічно «правильного» мистецького продукту.

Особливості функціонування театральної галузі в умовах тоталітарного режиму залишаються важливим предметом дослідження, адже вони дозволяють не лише краще зрозуміти історичні процеси, але й оцінити їхній

вплив на сучасну культуру. Зокрема, театральне мистецтво УРСР, як складова частина культурної політики Радянського Союзу, демонструє унікальний приклад того, як державна ідеологія впливала на творчість, змінювала її зміст і форми, а також обмежувала чи стимулювала її розвиток залежно від політичних цілей.

Метою цієї роботи є аналіз державної політики СРСР і УРСР у галузі театрального мистецтва, її механізмів, інструментів і наслідків. Дослідження охоплює основні етапи розвитку театру в радянську епоху, враховуючи як соціально-історичний контекст, так і специфіку культурного середовища. Особливий акцент зроблено на вивченні впливу ідеологічних доктрин, адміністративного контролю та репресивних заходів на діяльність театрів, їх репертуарну політику та соціокультурну роль.

Це дослідження має на меті не лише відтворити історичну картину функціонування театрального мистецтва в умовах тоталітаризму, але і сприяти глибшому розумінню загальних процесів взаємодії культури та політики у ХХ столітті.

Виклад матеріалу. Держава як основний суб'єкт культурної політики об'єктивно зацікавлена у формуванні такої картини світу, що включає світогляд, світосприйняття та світовідчуття, яка відповідає її власним інтересам. У тоталітарних режимах культура функціонує як засіб впровадження в масову свідомість панівних ідеологічних та політичних цінностей, вигідних правлячій еліті, що сприяє стабільності наявного соціально-політичного

порядку. Такий підхід передбачає культурну політику, яка базується на домінуванні партійно-ідеологічних принципів, класових чи інших ідеологічних критеріїв, а також безпосередньому втручанні в процеси культурної творчості з метою досягнення встановлених цілей через адміністративні або силові методи. То ж мозаїка вигідної для тоталітарної більшовицької влади картини світу українця була позбавлена національних цінностей, притаманних українському народові, у ній не було місця для Бога, приватної власності, інакодумства, суспільного самоуправління, заперечувалась цінність особистості, декларувався класовий підхід як головне мірило в політиці, ідеології, моралі, насаджувався інтернаціоналізм, диктатура пролетаріату, культ вождя, примат держави над людиною. Шляхом введення у 1936 р. до Конституції СРСР та відповідно у 1937 р. до Конституції УРСР положення про керівну і спрямовуючу роль комуністичної партії було узаконено її монополію на владу.

З урахуванням ролі особистості в історії ми беремо до уваги також вплив на формування культурної політики в радянську добу з боку керівників СРСР Й. Сталіна, М. Хрущова, Л. Брежнєва, М. Горбачова, а також деяких перших секретарів ЦК КП(б)У (ЦК КПУ) Л. Кагановича, С. Косіора, М. Хрущова, П. Шелеста, В. Щербицького. Помітний слід залишив також секретар ЦК КПУ з ідеології В. Маланчук (1972–1979), період перебування якого на цій посаді отримав назву «*epoca маланчукізму*», що відзначалася посиленням політичних репресій, боротьби з українським буржуазним націоналізмом, нищенням національної культури.

Утвердження культу особи Й. Сталіна значно посилювало тиск на культурну сферу та сприяло репресіям щодо інакодумців, що відзначають російські дослідники. Література і мистецтво стали інструментами комуністичної ідеології та пропаганди. Для цього періоду характерні риси, як-от парадність, помпезність, монументалізм, а також прославлення вождів, що відображало прагнення тоталітарного режиму до самоствердження

і підвищення власного авторитету. Особливістю цієї диктатури було особисте зацікавлення Сталіна в літературі та театрі, що забезпечувало безпосередній вплив на культурне життя. До середини 1930-х років радянська культура утвердилася як жорстка система, що ґрунтувалася на специфічних соціокультурних цінностях, серед яких переважали вірність партії та уряду, патріотизм, ворожеча до класових супротивників, культове обожнювання вождів пролетаріату, трудова дисципліна, законність та інтернаціоналізм.

Після Першого з'їзду радянських письменників, який відбувся у 1934 р., у літературі і на сцені почав утверджуватися метод соціалістичного реалізму, який став єдиним і обов'язковим для всього радянського театру. Великий вплив на формування репертуару театрів мала Постанова ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» від 23 квітня 1932 р.

У 1933 р. ЦК КП(б)У, розглянувши питання про масовий театр на селі, ухвалив спеціальну постанову, згідно з якою сектор мистецтва Народного Комісаріату освіти УРСР мав організувати 22 нові радгоспно-колгоспні театри [13, с. 176]. Таким чином, в умовах масової насильницької колективізації в Україні, боротьби з так званими куркулями, репресій проти української інтелігенції, організації штучного масового голодомору (1932–1933), що забрав життя кількох мільйонів українських селян, більшовицька влада активно створювала робітничо-колгоспні та колгоспно-радгоспні театри, використовуючи їх для агітаційно-пропагандистської роботи на селі, виконання плану хлібозаготівель та комуністичного виховання селян.

Неабиякі зусилля були спрямовані на «культурне» освоєння більшовицькою владою західних областей України. Прагнучи інтегрувати їх у радянську політичну, економічну, адміністративну й культурно-освітню систему, органи влади, ігноруючи нові історичні умови й місцеві особливості, заходились здійснювати вже відомий сталінський план «побудови соціалізму» усе тими ж волюнтаристськими методами. В кожній з новоутворених областей

було утворено стандартний набір мистецьких та культурно-освітніх установ, у тому числі й театри. Для надання їм радянського змісту терміново було спрямовано зі східних областей України акторські та режисерські кадри, адміністратори театральної справи.

У післявоєнний час очікуваного митцями послаблення ідеологічного тиску на театр не відбулося. Так, компартія, «яка у перший повоєнний рік неначе призабула «дбати» про мистецтво, вже з 1946 р. надолужила репресивні методи керівництва театром. Колективи знову опинились у вирі директивних настанов, жорсткої критики, партійних постанов і резолюцій, численних кампаній з ворогами народу, ідеологічними помилками, формалізмом, націоналізмом, космополітизмом, безконфліктністю, відставанням драматургії тощо» [11, с. 659].

Репертуар радянських драматичних театрів став у 1946 р. предметом обговорення партійним керівництвом СРСР, яке визнало «стан репертуару театрів незадовільним» [10, с. 128]. У Постанові ЦК ВКП(б) від 26.08.1946 р. чітко сказано: «Головний недолік нинішнього стану репертуару драматичних театрів полягає в тому, що п'єси радянських авторів на сучасні теми фактично витіснені з репертуару найбільших драматичних театрів країни» [10, с. 128]. На підставі згаданої Постанови ЦК ВКП(б) ухвалено Постанову ЦК КП(б)У «Про репертуар драматичних і оперних театрів УРСР і заходи щодо його поліпшення» від 2.10.1946 р., у якій намічено заходи щодо покращення репертуару оперних і драматичних театрів.

Жорсткий контроль за репертуаром театрів здійснювали органи управління галуззю культури, партійні органи (партком театру, міськком та обком партії, ЦК КП(б)У (ЦК КПУ), Головнорепертком та Головліт УРСР.

Особливо жорсткий контроль за репертуаром театрів здійснював Головнорепертком, який мав право не лише контролювати, а і забороняти театральні постановки.

Навесні 1948 р. сталася подія, яка кардинально вплинула на вже усталену на той час структуру та кількість професіональних

театрів УРСР. Цією подією стали постанови Ради Міністрів СРСР від 4.03.1948 р. № 537 та Ради Міністрів УРСР від 16.03.1948 р. № 370 «Про скорочення державної дотації театрам і заходи по поліпшенню їх фінансової діяльності». То ж Комітет у справах мистецтв УРСР на виконання цієї постанови вирішив зняти з 15.01.1948 р. з державної дотації і перевести на повну самоокупність 102 театри республіканського та місцевого підпорядкування [9, арк. 122–123 зв.].

Надійним помічником партії щодо управління і контролю за діяльністю театрів було Українське театральне товариство (УТТ), створене у 1944 р. на підставі рішення ЦК КП(б)У і РНК України. Тоді ж було затверджено статут УТТ «як громадської творчої організації, покликаної своєю діяльністю всебічно сприяти розвитку радянського театрального мистецтва» [3, с. 3]. УТТ перебувало під пильним партійним контролем. Так, у грудні 1963 р. за згодою ЦК КПУ відбувся IV з'їзд УТТ [7, арк. 12]. Соціокультурний статус митця залежав також від його членства в творчій спілці.

Під пильним партійним контролем була також гастрольна діяльність театрів. Так, відділ науки і культури ЦК КПУ звертає увагу Міністерства культури УРСР на необхідність посилення контролю за виконанням відповідних партійних постанов і встановлення дійового контролю «за діючим репертуаром та фінансовим станом театрів під час гастролей» [8, арк. 53]. Цей документ є яскравим свідченням безпосереднього керівництва Міністерством культури з боку відділу ЦК КПУ.

Л. Танюк у своїй красномовній публікації «Летаргія українського театру», опублікованій у 1969 р. у Братиславі, піддав критиці дії Міністерства культури УРСР, яке нав'язувало театрам низькопробні п'єси [12, с. 75].

На початку лютого 1972 р. було прийнято Постанову ЦК КПУ «Про заходи ЦК КП України по виконанню постанови ЦК КПРС «Про літературно-художню критику», яка вплинула також і на репертуарну політику театрів. Серед заходів щодо виконання згаданої постанови, зокрема, передбачалось

«забезпечити даліше підвищення ідейно-теоретичного рівня літературно-художньої критики, її активності і принципності у проведенні лінії партії в галузі художньої творчості» [5, арк. 235]. Пленум ЦК КПУ, що відбувся 16–17.05.1974 р. ухвалив Постанову «Про завдання партійних організацій республіки по далішому поліпшенню ідеологічної роботи у світлі рішень ХХІV з'їзду КПРС», в якій, зокрема, закликав «рішуче розвінчувати буржуазні та ревізійні концепції у сфері літератури та мистецтва» [6, с. 1023].

У результаті цілеспрямованої політики партії та уряду «в Україні витворилась модель соцреалістичного театру, що утверджував конкретну міфологему, на основі сконструйованих драматургами псевдожиттєвих ситуацій» [2, с. 320]. Запроваджена «державними інституціями СРСР система ідеологічного «закріпачення» театральної культури під виглядом дбайливого керівництва роботою театрів є, безперечно, своєрідним і унікальним явищем в історії функціонування та організації діяльності європейського театру ХХ століття» [1]. Як зазначає театрознавиця В. Заболотна, «з відстані в півстоліття здається, що вся керуюча політика партії та Міністерства культури середини ХХ ст. була спрямована на те, щоб гасити яскраві таланти, тримати український театр на короткому ретязі, не давати йому по-справжньому розвиватись вглиб і вшир, не допускати випередження ним російського театру» [4, с. 548].

Отже, державна політика у галузі театраль-ного мистецтва здійснювалась державними та партійними органами, а також громадськими організаціями. Стратегію розвитку радянського театру визначали партійні органи, які здійснювали контроль за розстановкою кадрів, репертуарною політикою, домагаючись домінування на сцені вистав на радянську тематику, що показують провідну роль партії в житті суспільства.

Висновки. Аналіз державної політики СРСР і УРСР у сфері театраль-ного мистецтва дозволяє зробити висновок, що театр у радянські часи перетворився на ефективний інструмент ідеологічного впливу, позбавлений

значною мірою своєї первісної творчої автономії. Театральна сфера, будучи однією з ключових ланок культурного простору, зазнала суттєвого втручання з боку партійно-державних органів, що визначали її розвиток, репертуар і загальні напрями діяльності.

Жорстке адміністративне управління, нав'язування єдиного творчого методу – соціалістичного реалізму, ідеологічна цензура, а також персональний контроль з боку політичного керівництва створили умови, за яких театр став інструментом пропаганди. Творчі пошуки, інновації, звернення до національної тематики або альтернативних форм мистецтва значно обмежувались. У результаті театральне мистецтво втрачало глибину і різноманітність, підпорядковуючись єдиній меті – утвердженню панівної ідеології.

Особливу роль у цьому процесі відіграла система контролю за репертуаром. Головрепертком, партійні комітети та інші органи управління постійно втручались у творчий процес, диктуючи теми, жанри та підходи, які відповідали ідеологічним запитам. Це не лише гальмувало розвиток національного театру, а й формувало стереотипну модель «ідеологічно правильного» мистецтва, спрямованого на утвердження класової боротьби, вихваляння партії та демонстрацію «успіхів соціалізму».

Водночас слід визнати, що, попри всі обмеження, театр залишався важливим осередком культурного життя. У деяких випадках митцям вдавалося знаходити способи обходу ідеологічних рамок і створювати твори, які виходили за межі партійних директив. Це свідчить про силу творчого духу, який навіть в умовах тоталітарного контролю знаходив можливості для самовираження.

Аналіз державної політики також дозволяє зрозуміти складність її наслідків для сучасного театру. З одного боку, тоталітарна спадщина, зокрема традиції адміністративного управління і залежності від державної підтримки, залишила певний відбиток на подальшому розвитку театру. З іншого боку, ця спадщина стимулювала розвиток критичного ставлення до культури як інструменту

політики, що стало основою для переосмислення ролі мистецтва у суспільстві.

У підсумку державна політика СРСР і УРСР у сфері театрального мистецтва була спрямована на створення монолітної культурної системи, де театр слугував засобом підтримки політичного режиму. Попри значні

репресії та обмеження, український театр не втратив потенціалу для відновлення і творчого розвитку. Це підкреслює важливість дослідження взаємозв'язків культури та політики для розуміння не лише історичних процесів, а і сучасних викликів, які стоять перед театром сферою України.

Література

1. Безгін О. І. Держава і театр. Деякі аспекти формування системи управління театром справою в другій половині 20-х – середині 30-х років ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мист. : спец. 17.00.01 «Театральне мистецтво». Київ. 1994. 22 с.
2. Веселовська Г. Метод як стиль, а стиль як метод: формальні пошуки в теорії та практиці соцреалістичної доби (1930–1950). Київ : ЛДЛ, 2003. С. 276–320.
3. Довідка про роботу Українського театального товариства між ІV та V з'їздами. З'їзд УТТ. Київ, 1969. 51 с.
4. Заболотна В. Театральна Україна в полудень віку: український драматичний театр 40–60-х років ХХ століття. Нариси з історії українського театального мистецтва. Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України / редкол. В. Сидоренко (голова) та ін. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 533–586.
5. Інформації відділу культури ЦК КП України і Міністерства культури УРСР про хід виконання Постанови ЦК КП України «Про стан підготовки та виховання художньо-керівних кадрів театрів і концертних організацій республіки». 14 січня 1972 р. (Центральний Комітет Компартії України, Харків Київ. 1919–1991 рр.) Ф. 1 Оп. 10. Протоколи засідань Політбюро і Секретаріату ЦК Компартії України і матеріали до них. 1968–1980. Спр. 1230. 52 арк.
6. Коммунистическая партия Украины в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. У 2 т. Т. 2. 1941–1976 / редкол.: В.И. Юрчук (председ.) и др. Київ : Изд-во полит. литературы Украины, 1977. 1083 с.
7. Матеріали до Протоколу № 20 (пункти 1-3 – 20-з) засідання Секретаріату ЦК КП України. 1 квітня 1961 р. (Центральний Комітет Компартії України, Харків Київ. 1919–1991 рр.). Ф. 1. Оп. 8. Протоколи засідань Секретаріату ЦК Компартії України. 1938–1967 рр. Спр. 2891. 229 арк.
8. Матеріали до Протоколу № 61 (пункти 1-3 – 65-з) засідання Секретаріату ЦК КП України. 23 грудня 1955 р. (Центральний Комітет Компартії України, Харків, Київ. 1919–1991 рр.). Ф. 1. Оп. 8. Протоколи засідань Секретаріату ЦК Компартії України. 1938–1967 рр. Спр. 2306. 265 арк.
9. Накази і розпорядження Управління з контролю за видовищами і репертуаром Комітету за 1946 рік. 4 квітня – 11 грудня 1946 р. (Комітет у справах мистецтв Української РСР, Київ.) Ф. 4763. Оп. 1. 1942–1953 рр. Спр. 60. 26 арк.
10. Про репертуар драматичних і оперних театрів в УРСР і заходи до його поліпшення. З постанови ЦК КП(б)У від 12 жовтня 1946 р. *Культурне будівництво в Українській РСР. Найважливіші рішення партії і Радянського уряду в 2 т.* : зб. документів. Київ : Держ. вид-во політичної літератури, 1961. Т. 2: червень 1941–1960 рр. С. 142–149.
11. Станішевський Ю. О. Театр повоєнних десятиліть (кінець 1940-х –1960-ті роки. Історія Української культури. У 5 т. / В.П. Агеєва та ін. Київ : Наукова думка, 2011. Т. 5: Українська культура ХХ – початку ХХІ століть. С. 659–681.
12. Танюк Л. Слово. Театр. Життя : вибране. У 3-х т. Т. 2: Театр. Київ : Альтпрес, 2003. 820 с.; 12 с. іл.
13. Український драматичний театр : нариси історії у 2 т. Т. 2 : Радянський період / М. К. Йосипенко та ін.; Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського АН УРСР. Київ : Вид-во Академії наук Української РСР, 1956. 340 с.

References

1. Bezghin, O. I. (1994). *Derzhava i teatr. Deiaki aspekty formuvannia systemy upravlinnia teatralnoi spravoiu v druiii polovyni 20-kh – seredyni 30-kh rokiv XX stolittia: avtoref. dys. ... kand. myst.: spets. 17.00.01 “Teatralne mystetstvo”* [State and theater. Some aspects of the formation of the theater management system in the second half of the 20s – mid-30s of the 20th century: author’s abstract of the dissertation... candidate of arts: speciality 17.00.01 “Theatrical art”]. Kyiv, 22 p. [in Ukrainian].

2. Veselovska, H. (2003). Metod yak styl, a styl yak metod: formalni poshuky v teorii ta praktytysi sotsrealistychnoi doby (1930–1950) [Method as style, and style as method: formal searches in the theory and practice of the socialist realist era (1930–1950)]. Kyiv : LDL, 276–320 [in Ukrainian].

3. Dovidka pro robotu Ukrainskoho teatralnogo tovarystva mizh IV ta V zizdamy [Certificate on the work of the Ukrainian Theater Society between the IV and V congresses]. Zizd UTT. Kyiv, 1969. 51 p. [in Ukrainian].

4. Zabolotna, V. (2006). Teatralna Ukraina v poluden viku: ukrainskyi dramatychnyi teatr 40–60-kh rokiv XX stolittia. Narysy z istorii ukrainskoho teatralnogo mystetstva [Theatrical Ukraine at the Midpoint of the Century: Ukrainian Drama Theater of the 1940s–1960s. Essays on the History of Ukrainian Theater Art]. Instytut problem suchasnoho mystetstva Akademii mystetstv Ukrainy. Kyiv: Intertekhnolohiia, 533–586 [in Ukrainian].

5. Informatsii viddilu kultury TsK KP Ukrainy i Ministerstva kultury URSR pro khid vykonannya postanovy TsK KP Ukrainy “Pro stan pidhotovky ta vykhovannia khudozhno-kerivnykh kadriv teatriv i kontsertnykh orhanizatsii respubliky”. 14 sichnia 1972 r. (Tsentralnyi Komitet Kompartii Ukrainy, Kharkiv, Kyiv. 1919–1991 rr.). F. 1. Op. 10. Protokoly zasidan Politbiuro i Sekretariatu TsK Kompartii Ukrainy i materialy do nykh. 1968–1980. Spr. 1230. 52 ark. [in Ukrainian].

6. Kommunistycheskaia partyia Ukrainy v rezoliutsiyakh y resheniyakh s’ezdov, konferentsiy y plenumov TsK. U 2 t. T. 2. 1941–1976 / redkol.: V. Y. Iurchuk (predsed.) i dr. Kyiv : Yzd-vo polyt. lyteraturyi Ukrainy, 1977. 1083 p.

7. Materialy do Protokolu № 20 (punkty 1-z – 20-z) zasidannia Sekretariatu TsK KP Ukrainy. 1 kvitnia 1961 r. (Tsentralnyi Komitet Kompartii Ukrainy, Kharkiv Kyiv. 1919–1991 rr.). F. 1. Op. 8. Protokoly zasidan Sekretariatu TsK Kompartii Ukrainy. 1938–1967 rr. Spr. 2891. 229 ark. [in Ukrainian].

8. Materialy do Protokolu № 61 (punkty 1-z–65-z) zasidannia Sekretariatu TsK KP Ukrainy. 23 hrudnia 1955 r. (Tsentralnyi Komitet Kompartii Ukrainy, Kharkiv, Kyiv. 1919–1991 rr.). F. 1. Op. 8. Protokoly zasidan Sekretariatu TsK Kompartii Ukrainy. 1938–1967 rr. Spr. 2306. 265 ark. [in Ukrainian].

9. Nakazy i rozporiadzhennia Upravlinnia z kontroliu za vydovyshchamy i repertuarom Komitetu za 1946 rik. 4 kvitnia – 11 hrudnia 1946 r. (Komitet u spravakh mystetstv Ukrainskoi RSR, Kyiv). F. 4763. Op. 1. 1942–1953 rr. Spr. 60. 26 ark. [in Ukrainian].

10. Pro repertuar dramatychnykh i opernykh teatriv v URSR i zakhody do yoho polipshennia. Z postanovy TsK KP(b)U vid 12 zhovtnia 1946 r. Kulturne budivnytstvo v Ukrainskii RSR. Naivazhlyvishi rishennia partii i Radianskoho uriadu v 2 t.: zb. dokumentiv. Kyiv: Derzh. vyd-vopolitychnoi literatury, 1961. T. 2: cherven 1941–1960 rr., 142–149 [in Ukrainian].

11. Stanishevskiy, Yu. O. (2011). Teatr povoiennykh desiatelyit (kinets 1940-kh –1960-ti roky. Istoriia Ukrainskoi kultury. U 5 t. [Theater of the post-war decades (late 1940s–1960s). History of Ukrainian culture. In 5 volumes]. V. P. Aheieva ta in. Kyiv : Naukova dumka. T. 5: Ukrainska kultura – pochatku XXI stolit, 659–681 [in Ukrainian].

12. Taniuk, L. (2003). Slovo. Teatr. Zhyttia: vybrane. U 3-kh t. T. 2: Teatr [Word. Theater. Life: Selected Works. In 3 volumes. Volume 2: Theater]. Kyiv : Altpres, 820 p.; 12 p. il. [in Ukrainian].

13. Iosypenko, M. K. ta in. (1956). Ukrainskyi dramatychnyi teatr: narysy istorii u 2 t. T. 2: Radianskyi period [Ukrainian Drama Theater: Historical Essays in 2 Volumes. Volume 2: The Soviet Period]. Instytut mystetstvovnavstva, folkloru ta etnografii im. M.T. Rylskoho AN URSR. Kyiv : Vyd-vo Akademii nauk Ukrainskoi RSR, 340 p. [in Ukrainian].

Дата надходження статті: 27.10.2025

Дата прийняття статті: 20.11.2025

Опубліковано: 29.12.2025

УДК 78:39]:001.89(477.84)

DOI <https://doi.org/10.32782/art-studies.2025-2-3>

ДІЯЛЬНІСТЬ НАУКОВО-ДОСЛІДНОЇ ЛАБОРАТОРІЇ «ЕТНОКУЛЬТУРА ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ ТА СУМІЖНИХ ЗЕМЕЛЬ» У КОНТЕКСТІ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА РОЗВИТКУ ТРАДИЦІЙНОЇ НАРОДНОЇ КУЛЬТУРИ

Водяний Богдан Остапович,

кандидат мистецтвознавства, професор,

заслужений діяч мистецтв України,

завідувач кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва

Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2723-7393>

Євгенівна Марія Василівна,

кандидатка мистецтвознавства, доцентка,

доцентка кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва

Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3337-5055>

У статті розкрито роль Науково-дослідної лабораторії «Етнокультура Західного Поділля та суміжних земель» у розвитку регіональної традиційної культури і музичного краєзнавства Тернопільщини (регіональний та локальний вимір; часткове дослідження сусідніх регіонів); кобзарство й лірництво Тернопільщини; народна хореографічна культура Західного Поділля; сучасні тенденції розвитку театральної культури, декоративно-ужиткового мистецтва та фестивально-конкурсного руху. Представлено результати роботи лабораторії за вказаними дослідницькими напрямками.

Висвітлено використання різних методів дослідження, що дає змогу комплексно вивчати етнокультурну спадщину Західного Поділля. Польові дослідження забезпечують збереження живої традиції, порівняльний аналіз допомагає визначити унікальність регіону, а емпіричні методи дозволяють реконструювати та популяризувати народне мистецтво. Використання цих підходів є важливим не лише для академічних досліджень, а й для практичного впровадження етнокультурної спадщини у сучасний освітній та культурно-мистецький простір.

Узагальнено внесок лабораторії у збереження і популяризацію етнокультурної спадщини Західного Поділля та суміжних земель. Проаналізовано науково-творчу співпрацю лабораторії із музичними, хореографічними колективами Тернопільщини, науковими та культурними інституціями, творчими спілками.

Науково-дослідна лабораторія «Етнокультура Західного Поділля та суміжних земель» здійснює комплексне вивчення, збереження та популяризацію регіональної традиційної культури, зокрема музичного, хореографічного, театрального та декоративно-ужиткового мистецтва. Використовуючи різні методи дослідження, лабораторія не лише аналізує й реконструює етнокультурну спадщину, а й інтегрує її у сучасний освітній і мистецький простір. Важливим аспектом діяльності є співпраця з науковими, культурними установами та творчими колективами, що сприяє розвитку та популяризації традиційної культури регіону.

Ключові слова: науково-дослідна лабораторія, етнокультура, Західне Поділля, Тернопільщина, музичне краєзнавство, традиційні жанри, культурна спадщина, музичні інструменти, музична творчість, хореографія.

Vodiani Bohdan, Yevhenieva Mariia. Activities of the scientific and research laboratory “Ethno-culture of the Western Podillia and adjacent lands” in the context of the preservation and development of traditional folk culture

The article highlights the role of the research laboratory “Ethnoculture of Western Podillia and adjacent lands” in the development of regional traditional culture and musical local lore of Ternopil region (regional and local dimension; partial study of neighboring regions); kobzarstvo and lyr-making of Ternopil region; folk choreographic culture of Western Podillia; modern trends in the development of theater culture, decorative and applied art, and the festival and competition movement. The results of the laboratory’s work in the indicated research directions are presented.

The use of various research methods is highlighted, which makes it possible to comprehensively study the ethno-cultural heritage of Western Podillia. Field research ensures the preservation of a living tradition, comparative analysis helps to determine the uniqueness of the region, and empirical methods allow the reconstruction and popularization of folk art. The use of these approaches is important not only for academic research, but also for the practical introduction of ethno-cultural heritage into the modern educational and cultural-artistic space.

The contribution of the laboratory to the preservation and popularization of the ethno-cultural heritage of Western Podillia and adjacent lands is summarized. Scientific and creative cooperation of the laboratory with musical and choreographic collectives of Ternopil region, scientific and cultural institutions, and creative unions was analyzed.

The research laboratory "Ethnoculture of Western Podillia and adjacent lands" carries out a comprehensive study, preservation and popularization of regional traditional culture, in particular music, choreography, theater and decorative and applied arts. Using various research methods, the laboratory not only analyzes and reconstructs the ethno-cultural heritage, but also integrates it into the modern educational and artistic space. An important aspect of the activity is cooperation with scientific, cultural institutions and creative teams, which contributes to the development and popularization of the traditional culture of the region.

Key words: *research laboratory, ethnoculture, folklore, Western Podillia, Ternopil region, musical local history, traditional genres, cultural heritage, musical instruments, musical creativity, choreography.*

На сучасному етапі глобалізації та цифровізації традиційна культура народів світу зазнає значних змін. Це створює як нові можливості для її розвитку, так і загрози зникнення автентичних народних традицій. В умовах таких викликів етнокультурні дослідження відіграють важливу роль у збереженні та популяризації культурної спадщини, особливо в контексті сьогоденних українських реалій. В умовах війни вивчення та збереження традиційних жанрів творчості є не лише культурною, а і стратегічною необхідністю. Вона виконує функцію духовного опору, підтримує національну ідентичність, допомагає у психологічній реабілітації та сприяє інтеграції України у світовий культурний простір. Тому мистецькі та педагогічні заклади мають проводити етнокультурні дослідження задля підтримки та відновлення самобутньої української культури, що сприятиме усвідомленню національної приналежності через традиційне мистецтво, відновленню та популяризації регіональних особливостей, запобіганню втраті культурних традицій, які зазнали значного впливу русифікації та політичного придушення у минулому і продовжують нищитися тим же одвічним нашим ворогом і нині.

Вивчення традиційної культури, зокрема у діяльності науково-дослідної лабораторії «Етнокультура Західного Поділля», що створена у 2019 році при кафедрі музикознавства та методики музичного мистецтва й координувана Тернопільським національним педагогічним університетом імені Володимира

Гнатюка, відіграє ключову роль у цих процесах, забезпечуючи документування, відродження та популяризацію різних жанрів традиційної народної культури західноpodільського регіону.

Науково-дослідна лабораторія «Етнокультура Західного Поділля та суміжних земель» створювалася з метою широкого залучення професорсько-викладацького складу, аспірантів, магістрантів, студентів університету, а також учителів загальноосвітніх і мистецьких навчальних закладів, співробітників музеїв і бібліотек, культурно-просвітницьких установ, творчих спілок для досліджень у сфері художнього, музичного, театрального, образотворчого та хореографічного видів мистецтва.

Діяльність лабораторії включала науково-практичний, освітній та культурно-мистецький напрями взаємодії і була спрямована на вивчення актуальних проблем регіональної етнокультури, дослідження традиційних культурно-мистецьких артефактів Тернопільського краю, а також суміжних районів Чернівецької, Хмельницької, Івано-Франківської, Львівської і Рівненської областей.

Лабораторія працювала за такими напрямами: фольклор і музичне краєзнавство Тернопільщини (регіональний та локальний вимір; часткове дослідження сусідніх регіонів); кобзарство й лірництво Тернопільщини; народна хореографічна культура Західного Поділля; сучасні тенденції розвитку театральної культури,

декоративно-ужиткового мистецтва та фестивально-конкурсного руху.

Дослідження етнокультурної спадщини Західного Поділля та суміжних земель є важливим завданням як для науковців, так і для практиків, які займаються збереженням і популяризацією народних традицій. Цей регіон має багатий культурний пласт, що відображає унікальні риси місцевої ідентичності, сформовані під впливом історичних, географічних та соціокультурних чинників. Для комплексного вивчення традиційного мистецтва, фольклору та обрядовості використовується поєднання різних методів, що дозволяє отримати цілісне уявлення про культурно-мистецькі явища, зберегти їхню автентичність та інтегрувати у сучасний культурний простір.

Серед значної кількості наукових методів дослідження у діяльності лабораторії можна виділити найбільш типові: методи польового дослідження, компаративно-типологічні, емпіричні та методи наукової реконструкції.

Польові дослідження є основним інструментом для безпосереднього збирання інформації про етнокультурну спадщину Західного Поділля. Вони передбачають експедиції до населених пунктів, спілкування з носіями традицій, запис усних свідчень, відео- та аудіофіксацію фольклорних зразків, обрядових дійств, ремісничих технік тощо. Завдяки цьому забезпечується збереження та документування живої традиції, що сприяє її подальшому аналізу й популяризації.

Компаративно-типологічний метод (порівняльний аналіз) дозволяє визначити унікальність етнокультурних явищ Західного Поділля шляхом співставлення з аналогічними традиціями інших регіонів України. Цей метод допомагає виявити спільні риси й відмінності, простежити впливи інших культур, з'ясувати автентичні та запозичені елементи традиційного мистецтва, фольклору, обрядів. Такий підхід є важливим для глибшого розуміння місцевої ідентичності та її особливостей.

Використання емпіричних методів включає реконструкцію та відтворення народного мистецтва на основі отриманих даних.

Це може бути реконструкція традиційного одягу, ремесел, пісень, танців або обрядових практик. Також емпіричні методи сприяють інтеграції етнокультурної спадщини у сучасний культурний простір через навчальні програми, майстер-класи, фестивалі, виставки. Завдяки цьому народне мистецтво не лише зберігається, а й знаходить своє місце у сучасному суспільстві.

Домінуючий напрям діяльності лабораторії реалізовувався за комплексною тематикою «Удосконалення підготовки майбутнього вчителя-музиканта на основі етнокультурних традицій». Виконавцями досліджень і організаторами засадничих тенденцій у розвитку лабораторії були Олег Смоляк – доктор мистецтвознавства, професор; Богдан Водяний – завідувач кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва, професор, кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України; Марія Євгенєва – кандидатка мистецтвознавства, доцентка, керівник лабораторії; Валентина Водяна – кандидатка педагогічних наук, доцентка; Людмила Щур – кандидатка мистецтвознавства, доцентка, керівник танцювального ансамблю «Веснянка»; Дмитро Губ'як – доцент, заслужений артист України; Галина Місько – викладачка кафедри, керівник мішаного хору факультету мистецтв.

Науково-дослідна лабораторія «Етнокультура Західного Поділля та суміжних земель» є належною науково-дослідною базою для аспірантів кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва, що працюють над дисертаційними дослідженнями, тематика яких відповідає науковому профілю лабораторії. Серед них: Галина Яценко, Уляна Шерстій, Марія Водяна, Софія Пронь, Степан Буранич, Віталій Немий, Роман Ткач, Тарас Головка, Іван Катинський, Христина Галела та ін.

За напрямом дослідження музичної культури співробітниками лабораторії видавалися навчально-методичні посібники, проводились рецензування та опонування наукових праць. Укладено науковий архів, створено аудіо- та відеотеку, матеріалами яких послуговуються докторанти, аспіранти та студенти

у науково-дослідницькій роботі. У фонотеці лабораторії наявні перезаписані та оцифровані рідкісні зразки традиційного музично-інструментального виконавства: бандуристів Михайла Теліги, Юрія Сінгалевича, Василя Ємця, лірника Івана Цьороха. Особливу цінність має аудіоколекція «Відлуння століть. Бандурист Зіновій Штокалка», куди увійшло більше ста різножанрових композицій в інтерпретації З. Штокалка та його записи літературних есе.

Завдяки культурно-просвітницькій діяльності викладачів та студентів поглиблено вивчаються і популяризуються мистецькі доробки видатних діячів музичної культури. Так, до прикладу, за ініціативи кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва 2020 рік став Роком бандури в Тернопільській області на вшанування 100-річчя від дня народження нашого землянина, інтерпретатора традиційного кобзарського репертуару, реконструктора билинного епосу, талановитого композитора-аранжувальника Зіновія Штокалка-Бережана. Співorganizаторами Року бандури були ТНПУ ім. В. Гнатюка, Тернопільська обласна рада, Тернопільська обласна державна адміністрація, Національна спілка кобзарів України, Тернопільський фаховий мистецький коледж ім. С. Крушельницької, Тернопільський обласний осередок Національної спілки кобзарів України, Тернопільський обласний творчий осередок національної всеукраїнської музичної спілки.

У рамках святкування Року бандури у фойє Українського дому «Перемога» було презентовано тематичну виставку, присвячену творчій діяльності З. Штокалка та розвитку бандурного мистецтва Тернопільщини. Серед експонатів – музичні інструменти кобзарсько-лірницької традиції, репертуарні збірники, раритетні рідкісні аудіо- та відеозаписи інструментального виконавства, картини на історичну тематику студентів кафедри образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх навчання. Завершенням Року бандури стало проведення Міжнародної науково-практичної конференції «Кобзарство: діалог модерної перформанції та духовної традиції», видання

збірки матеріалів конференції та колективної монографії про життєтворчість видатного бандуриста ХХ ст. З. Штокалка [5].

У лютому 2024 року громадськість Тернопільщини відзначала на державному рівні 100-річчя від дня народження співака, бандуриста, диригента Ярослава Бабуняка (1924–2012). У святковій імпрезі брали участь студенти і викладачі факультету мистецтв. Зокрема, аспірантка кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Софія Пронь висвітлила творчу діяльність бандуриста Ярослава Бабуняка під час Другої світової війни, а студентка мММ-22 групи Оксана Гавришко презентувала низку лірико-патріотичних пісень у супроводі бандури («Човен хитається», «Повіяв вітер степовий», «Галичанки») [2].

З метою ознайомлення громадськості з автентичними українськими народними інструментами, які репрезентують музичну культуру Західного Поділля та суміжних земель, організовувалися і проводилися так звані пересувні етнографічні виставки у бібліотечних та просвітянських установах Тернополя.

Заслуговує на увагу Всеукраїнський дистанційний фестиваль-конкурс виконавців патріотичної пісні у супроводі бандури «Зродились ми великої години» серед учнів мистецьких шкіл, спеціалізованих музичних шкіл-інтернатів, музичних ліцеїв (десятирічок), студентів вищих навчальних закладів I–IV рівнів акредитації та аматорів. Конкурс проводився двічі (у 2023 і 2024 рр.) кафедрою музикознавства та методики музичного мистецтва ТНПУ ім. В. Гнатюка у співпраці з Національною спілкою кобзарів України та Київським національним університетом культури і мистецтв [3]. 24 серпня 2023 року у День Незалежності відбувся заключний концерт переможців конкурсної програми. Серед них – Оксана Гавришко, магістрантка факультету мистецтв ТНПУ імені В. Гнатюка (клас доц. М. Євгенєвої). Оксана презентувала вокально-інструментальну композицію Оксани Герасименко «Золото-блакитна Україна» (на слова Марії Чумарної) [3].

Серед захищених магістерських робіт із використанням фондових матеріалів лабораторії слід виокремити дослідження Віти Ткачук «Бандура в концертно-театральній традиції Галицького Поділля» (2019 р.); Вікторії Єрке «Сучасне бандурне виконавство: жанрово-стильові аспекти» (2019 р.), Ольги Гриців «Формування та розвиток бандурного репертуару у ХХ – на початку ХХІ століття» (2019 р.); Ренати Круцонь «Камерно-інструментальне музикування за участю бандури і гітари» (2020 р.); Андрія Прусака «Трансформація календарно-обрядового циклу в мистецькій діяльності обрядово-фольклорного ансамблю «Лелюшки» (2021 р.); Аліни Сосновської «Аудіо- й відеозаписи бандурного виконавства Тернопільщини та їх використання в загальноосвітній школі» (2022 р.); Василя Шабатівського «Становлення професійного духового виконавства Тернопільщини» (2023 р.).

Відрядно, що матеріали лабораторії використовувалися на лекціях з історії української музики, української народної музичної творчості, під час підготовки підручників, методичних рекомендацій до репертуарних збірників, навчально-методичної літератури, анотацій до аудіо- й відеозаписів тощо. Цінними артефактами для вивчення музичного інструментарію Тернопільщини стали ідентифіковані музичні інструменти з музейних і приватних колекцій та їх описи.

За напрямом дослідження народної хореографічної культури Західного Поділля Людмилою Щур виконана кандидатська дисертація на тему: «Народна хореографічна культура Західного Поділля: трансформація та збереження танцювальної традиції» (2021 р.).

Також викладачами кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва підготовлено і видано статті у фахових журналах: «Розвиток системи запису народних танців у процесі дослідження хореографічної культури Західного Поділля» (Л. Щур, 2020 р.); «Танцювально-інструментальна традиція Західного Поділля: жанрово-стилістичні аспекти» (Б. Водяний, Л. Щур, 2021 р.); «Збереження народної хореографічної культури

Західного Поділля (на матеріалі діяльності танцювального ансамблю «Веснянка» Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка)» (Л. Щур, 2022 р.); «Естетика українського народного традиційного танцю: семіотичний підхід (Чжао Жуйсюе, В. Водяна, 2021 р.); «Transformation of Western Podillia traditional dance in the context of regional festival movement» (Л. Щур, Б. Водяний, В. Водяна, 2021 р.); «Творча діяльність Лариси Атаманчук у контексті бандурного виконавства Тернопільщини» (М. Євгенєва, 2021 р.); «Музичне формотворення щедрівок Західного Поділля» (О. Смоляк, Л. Проців, 2022 р.); «The topics of Shchedrivka-songs in Western Podillya and their main motifs (Oleg Smolyak, Liliia Protsiv, Oksana Dovhan, and Mariia Yevhenieva, 2022 р.); низка публікацій у колективній монографії «Zinovii Shtokalko: from kobzar traditions to bandura modern style» (Б. Водяний, В. Водяна, М. Євгенєва, Д. Губ'як, 2021 р.) [5].

3 грудня 2024 року був організований Міжрегіональний науково-методичний семінар-практикум з хореографічного мистецтва «Фольклорні традиції у просторі і часі». Це спільний проект кафедри сценічного мистецтва і хореографії Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника та науково-дослідної лабораторії «Етнокультура Західного Поділля та суміжних земель», кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва ТНПУ ім. В. Гнатюка. Практична частина семінару передбачала майстер-класи з показом елементів бойківських, гуцульських та подільських народних танців для керівників хореографічних колективів Тернопільської області.

Розширенню фондових матеріалів з народної хореографії сприяють фольклорні практики студентів спеціальності 024 «Хореографія», що мають метою розширити, закріпити та систематизувати теоретичні знання, отримані в процесі вивчення освітніх компонентів «Етнохореологія» та «Народний танець Західного Поділля», а також виявити універсальні,

етнічні та локальні традиції досліджуваної території, встановити стилістичні особливості побутування місцевої танцювальної традиції.

Збираючи традиційні танцювальні зразки, здобувачі вищої освіти поглиблюють і зміцнюють знання, отримані на лекціях і практичних заняттях, знайомляться із живим побутуванням танцювальної традиції, зустрічаються з інформантами, місцевими музикантами, майстрами з декоративно-ужиткового мистецтва, учасниками та виконавцями професійних, аматорських танцювальних, фольклорно-обрядових та фольклорно-етнографічних колективів, набувають навичок пошуково-дослідницької роботи, глибше пізнають та вивчають свою ментальну культуру, яка формує їх як національно свідомих громадян України.

Слід зазначити добре налагоджену співпрацю лабораторії із науковими освітньо-мистецькими інституціями, творчими спілками та громадськими організаціями: Тернопільським обласним методичним центром народної творчості, Тернопільським обласним краєзнавчим музеєм, Державним архівом Тернопільської області, Науковим освітньо-мистецьким центром Надзбруччя «Мелос» Тербовлянського фахового коледжу, Музеєм історії міста Хмельницького. Так, до 5-річчя діяльності науково-дослідної лабораторії «Етнокультура Західного Поділля та суміжних земель» проведено Регіональний науково-практичний семінар «Музичне краєзнавство Тернопільщини», у роботі якого брали участь Володимир Костюк, завідувач науково-методичного відділу Тернопільського обласного краєзнавчого музею, голова обласної організації Національної спілки краєзнавців України; Іван Виспінський, провідний методист вокально-хорового жанру Тернопільського обласного методичного центру народної творчості; Микола Проців, заступник директора з наукової роботи Бережанського краєзнавчого музею; викладачі, аспіранти факультету мистецтв ТНПУ. Учасників семінару привітав ансамбль «Риндзівочка» Тернопільського ліцею № 21 спеціалізованої мистецької школи ім. Ігоря Герети (мистецький керівник Олена Гаврилук) [4].

Співпраця лабораторії з мистецькими колективами у різних напрямках (концертно-виконавському та музично-просвітницькому) дала активний поштовх для збереження народних музичних обрядових традицій та їх модифікацій у сучасному соціокультурному вимірі. До прикладу, показовими були концерти за участю студентів факультету мистецтв («Христос Родився! Славимо Його!», «На небі зірка ясно засяла») під керівництвом Олега Смоляка, що відбувалися в Тернопільському обласному краєзнавчому музеї (з 2019 р.); ансамблю «Риндзівочка» (керівник Олена Гаврилук); зразкового ансамблю бандуристів «Диво-струни» (керівник Лариса Атаманчук) [1, с. 460–466].

Висновки. Лабораторія «Етнокультура Західного Поділля» виконує функцію науково-дослідного та освітнього центру, що забезпечує документування, аналіз та популяризацію регіональної етнокультурної спадщини. Завдяки систематичному збору, архівуванню та вивченню фольклорних матеріалів вона допомагає зберігати унікальні риси народної музики, хореографії, аматорського театру, декоративно-ужиткового мистецтва та інших видів народної творчості. У часи воєнних випробувань її робота набуває особливого значення, адже культурна спадщина стає потужним засобом національної ідентичності, опору та духовного зміцнення суспільства.

Діяльність лабораторії має значний освітній потенціал, оскільки сприяє інтеграції фольклорних досліджень у навчальні програми мистецьких і педагогічних закладів. Це сприяє формуванню нових поколінь митців, які зможуть не лише вивчати, а й творчо переосмислювати традиції.

З огляду на сучасні виклики та можливості діяльність лабораторії може розширюватися у кількох перспективних напрямках: збереження автентичного матеріалу шляхом його фіксації, систематизації та цифрового документування; розробка навчально-методичних матеріалів та інтеграція у систему освіти ресурсів з етнокультури (видання репертуарних збірників народних пісень, танцювальних

композицій, розробка мультимедійних культурі); адаптація етнокультурної спад-навчальних курсів, впровадження спецкурсів щини для шкільної та студентської молоді та і факультативів щодо викладання традиційної інтеграція традицій у сучасну культуру.

Література

1. Євгенєва М. Містерія Різдва та Великодня у концертно-театральній діяльності бандуристів. *Мистецтво як культурно-освітній бренд: проблеми і пріоритети розвитку* : збірник матеріалів I Міжнародного симпозиуму, присвяченого 70-річчю членства України в ЮНЕСКО (24–26 квітня 2024 року, м. Чернівці) / за заг. ред. І. І. Бойчук. Чернівці : Чернівець. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича, 2024. С. 460–466. URL: <https://archer.chnu.edu.ua>.
2. Гавришко О. Неймовірна, захоплююча, милозвучна коляда від... URL: <https://www.facebook.com/oksana.havryshko.98/> (дата звернення: 23.09.2025).
3. Пронь С. Заключний концерт переможців фестивалю-конкурсу виконавців патріотичної пісні у супроводі бандури. 2023. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yKvSnOqTsQc> (дата звернення: 23.09.2025).
4. Регіональний науково-практичний семінар «Музичне краєзнавство Тернопільщини». До 5-річчя науково-дослідної лабораторії «Етнокультура Західного Поділля та суміжних земель». Кафедра музикознавства та методики музичного мистецтва. 20.12.2023 р. URL: <https://name-facmyst.tnpu.edu.ua>> відкриті науково-практичні семінари (дата звернення: 20.09.2025).
5. Zinovii Shtokalko: from kobzar traditions to bandura modern style : Collective monograph. General Edition: Bohdan Vodiani, Mariia Yevhenieva. Riga, Latvia : “Baltija Publishing”, 2021. 272 p.

References

1. Yevgenieva, M. (2024). Misteriya Rizdva ta Velykodnya u kontsertno-teatral'niy diyal'nosti bandurystiv. *Mystetstvo yak kul'turno-osvitniy brend: problemy i priorytety rozvytku* [The mystery of Christmas and Easter in concert and theater activity of bandurists. Art as a cultural and educational brand: problems and development priorities]. *Zbirnyk materialiv I Mizhnarodnoho sympoziumu, prysvyachenoho 70-richchyu chlenstva Ukrayiny v YUNESKO* (24 kvitnya 2024 roku, m. Chernivtsi) / za zah. red. I. I. Boychuk. Chernivtsi: Chernivets. nats. un-t im. Yu. Fed'kovycha, 460–466. Retrieved from: <https://archer.chnu.edu.ua> [in Ukrainian].
2. Havryshko, O. (n.d.) Neymovirna, zakhoplyuyucha, mylozvuchna kolyada vid... [An incredible, captivating, melodious carol from...]. Retrieved from: <https://www.facebook.com/oksana.havryshko.98/> [in Ukrainian].
3. Pron, S. (2023). Zaklyuchnyy kontsert peremozhtsiv festyvalyu-konkursu vykonavtsiv patriotychnoyi pisni u suprovodi bandury [Final concert of the winners of the festival-competition of patriotic song performers accompanied by bandura]. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=yKvSnOqTsQc> [in Ukrainian].
4. Rehionalnyy naukovo-praktychnyy seminar “Muzychne krayeznavstvo Ternopilshchyny”. Do 5-richchya naukovo-doslidnoyi laboratoriyi “Etnokultura Zakhidnoho Podillya ta sumizhnykh zemel”. Kafedra muzykoznavstva ta metodyky muzychnoho mystetstva. 20.12.2023 r. Retrieved from: <https://name-facmyst.tnpu.edu.ua>>vidkryti naukovo-praktychni seminary [in Ukrainian].
5. Vodiani, B., Yevhenieva, M. (general ed.) (2021). Zinovii Shtokalko: from kobzar traditions to bandura modern style: Collective monograph. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 272 p.

Дата надходження статті: 14.10.2025

Дата прийняття статті: 12.11.2025

Опубліковано: 29.12.2025

УДК 75.071:061.2(477.84)

DOI <https://doi.org/10.32782/art-studies.2025-2-4>

РОЗВИТОК СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА ТЕРНОПОЛЯ У РУСЛІ ЗАГАЛЬНОУКРАЇНСЬКИХ ТЕНДЕНЦІЙ

Вольська Світлана Олексіївна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх навчання

Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2775-5716>

У статті розглядається національна мистецька ідентичність, яка формувалася ще за умов залізної завіси, коли творчий плюралізм, започаткований наприкінці 1980-х, стрімко набирає оберти. У цей час українські митці долучалися до постмодерністичних тенденцій. Досліджується роль візуального мистецтва як рефлексії на соціокультурні зміни, що дозволяє переосмислювати традиційні практики й адаптувати їх до сучасних викликів. Особливу увагу приділено творчості тернопільських митців, які у своїх роботах досліджують питання культурної приналежності, самоідентифікації та місця України в європейському культурному просторі. Виставки в Україні й за кордоном, симпозіуми та пленери сприяють творчим експериментам та розкривають авторські стилі та нові мистецькі тенденції художників. Живописці, скульптори та керамісти Тернопільщини формують художні образи, які репрезентують складний процес національного самовизначення та пошуку місця у сучасному світі, де стираються межі між культурами. Таким відзначається внесок Івана Марчука, чий новаторський стиль отримав міжнародне визнання, зберігаючи глибокий зв'язок з українськими традиціями. Також розглядається творчість Михайла Кузіва, Романа Вільгушинського, Миколи Дмитруха, Володимира Чорнобая, Бориса Рудого, Миколи Шевчука, Дмитра Стецька, Євгена Овчарика, мистецтво яких формує риси сучасності з індивідуальними художніми пошуками. Митці активно впроваджують новітні тенденції, експериментуючи з матеріалами, формами та прихованими змістами. У роботах Богдана і Ганни Ткачків виокремлюється осмислення історичних, філософських і релігійних аспектів. Мистецтво тернопільських митців продовжує свій розвиток, інтегруючи класичні традиції з інноваційними підходами.

Ключові слова: мистецтво, культурна спадщина, тернопільські художники, новітні тенденції, художні пошуки.

Volska Svitlana. The development of contemporary art in Ternopil in line with all-Ukrainian trends

The article examines the formation of a national artistic identity that was shaped under the Iron Curtain, when creative pluralism, launched in the late 1980s, was rapidly gaining momentum. At that time Ukrainian artists joined postmodernist trends. The article explores the role of visual art as a reflection of socio-cultural changes, which allows us to rethink traditional practices and adapt them to modern challenges. Particular attention is paid to the works of Ternopil artists who explore the issues of cultural identity, self-identification and Ukraine's place in the European cultural space. Exhibitions in Ukraine and abroad, symposiums and plein airs promote creative experiments, reveal the author's style and new artistic directions. Painters, sculptors and ceramists of Ternopil region create artistic images that reflect the complex process of national self-determination and the search for places in the modern world where the boundaries between cultures are blurred. The contribution of Ivan Marchuk, whose innovative style has gained international recognition while maintaining a deep connection to Ukrainian traditions, is highlighted. The works of Mykhailo Kuziv, Roman Vilhushynskyi, Mykola Dmytrukh, Volodymyr Chornobai, Borys Rudyi, Mykola Shevchuk, Dmytro Stetsko, and Yevhen Ovcharyk, whose art shapes the features of modernity with individual artistic search, are also considered. Artists actively implement the latest trends, experimenting with materials, forms and hidden meanings. The works of Bohdan and Hanna Tkachyk highlight the comprehension of historical, philosophical and religious aspects. The art of Ternopil artists continues to develop, integrating classical traditions with innovative approaches.

Key words: art, cultural heritage, Ternopil artists, modern trends, artistic search.

Вступ. Метою дослідження є постмодерністичні тенденції у формуванні національної мистецької ідентичності крізь призму творчості тернопільських художників. Сучасне візуальне мистецтво відіграє важливу роль у формуванні нової української ідентичності в контексті європейської інтеграції. Українські художники осмислюють власну культурну приналежність, знаходять своє місце у сучасному мистецькому світі та зберігають національну ідентичність в умовах глобалізації. Художники створюють нові форми візуального вираження, які відображають складність сучасних культурних процесів та демонструють місце України в європейському культурному просторі. Тернопільські художники переосмислюють власну культурну спадщину, адаптуючи її до національного мистецького дискурсу, що сприяє формуванню національної ідентичності.

Матеріалами дослідження є наукові розвідки знаних мистецтвознавців О. Голубця [4], О. Баришинової [1], у роботах яких бачимо аналіз розвитку сучасного українського мистецтва. Дослідження базується на публікаціях у періодичних виданнях та інтернет-ресурсах. Тенденції тернопільського мистецтва та творчість місцевих художників опрацьовувалася низкою мистецтвознавців, але у нашому дослідженні ми спиралися на праці І. Тютюнник [7], С. Вольської [3], Ю. Долинної [5]. Їхні роботи вирізняються аналізом та ґрунтовним підходом, охоплюють широкий спектр питань, пов'язаних з історією розвитку образотворчого мистецтва Тернопілля, творчістю окремих митців, особливостями їхнього стилю та внеском у культурний простір регіону. **Методи дослідження** – системний, порівняння, мистецтвознавчий, історико-культурний, аналіз і синтез.

Результати. Піднесення мистецтва у другій половині 1980-х років стало результатом тривалого розвитку художніх традицій, що сформувалися протягом кількох десятиліть, зокрема в 1960–1970-х роках. Незважаючи на значний вплив офіційного радянського мистецтва та ізоляцію, спричинену «залізною завісою», у мистецькому середовищі радянської України

виникали явища, співзвучні світовим тенденціям, зокрема гіперреалізм і концептуалізм.

На межі 1980–1990-х років відбувається перехід до постіндустріального, інформаційного суспільства, що суттєво впливає на мистецьке середовище. Філософія постмодернізму проникає в українське мистецтво, відкриваючи нові художні форми. Однак освоєння постмодерністичних підходів у вітчизняному контексті виявилось складним через недостатню підготовку кадрів та неврахування специфіки суспільного сприйняття. Українська аудиторія, не готова до радикальних художніх експериментів та акціоністських практик, віддала перевагу традиційній [4, с. 180].

Та все ж в Україні вже сформувалося активне художнє середовище, що характеризувалося діяльністю численних мистецьких об'єднань та окремих авторів. Таким чином, зароджувалася альтернатива офіційній державній системі мистецької інфраструктури, яка включала галереї, приватні колекції, художні сквоти, незалежні видання та арт-критики [1].

Концептуалізм залишався важливим складником мистецтва 1990-х років, хоча наприкінці 1980-х поступився живопису української Нової хвилі. Централізація живопису в українському сучасному мистецтві сформувалася на межі офіційного й андеграундного мистецтва, поєднуючи традиційні та новаторські підходи. Це явище зумовлене як впливом радянської системи, так і мистецькими традиціями Києва, де культивувався життєствердний і майстерний живопис, представлений такими художниками, як Олександр Мурашко, Федір Кричевський і Тетяна Яблонська.

Українське мистецтво має ретроспективний характер, для нього притаманні міфопоетичне та містичне бачення світу. Воно звертається до язичницьких традицій, іконопису та народного фольклору. В його основі – глибока образність, сакральні мотиви та прагнення розкриття внутрішнього світу [4, с. 180–181].

Результати дослідження свідчать, що сучасні українські митці активно впроваджують національні символи, історичні мотиви та соціальні теми для створення нових художніх образів. Основні акценти робіт зосереджені

на питаннях національної ідентичності, війни, свободи та соціальної справедливості. Таким чином, художники досліджують можливості адаптації традиційних культурних кодів до сучасного мистецького дискурсу, що сприяє розширенню культурного простору та переосмисленню національних цінностей.

Заснування Тернопільської спілки художників у 1983 році стало важливою подією, яка сприяла активізації художнього життя в місті та згуртувала професійних художників краю. Виставковий зал Спілки художників сприяв проведенню змінних експозицій, демонстрації творчості сучасних митців. Згодом, у період становлення незалежності, на Тернопільщині виникають самостійні мистецькі об'єднання, галереї та творчі майданчики, що перетворюються на осередки розвитку сучасного мистецтва. Протягом років незалежності в регіоні діяли та продовжують свою діяльність численні групи професійних художників та аматорів, такі як «Хоругва», «Фіра», «Кварта», «Палітра», «Гладушик», «Потік», «Первоцвіт», «Сновиди» та інші [7].

Мистецьке об'єднання «Хоругва» стало значним явищем у культурному житті Тернополя наприкінці 1980-х – початку 1990-х років і відіграло важливу роль у розвитку національного мистецтва, нині про нього відомо небагато. Гурт виник у період занепаду соцреалізму, коли художники прагнули звільнитися від нав'язаних ідеологічних догм та сформуванню нові творчі орієнтири. Його діяльність символізувала культурний спротив радянським канонам і водночас знаменувала відродження українського мистецтва в контексті майбутньої незалежності країни.

Основною метою гурту було згуртування митців, які прагнули поєднати національні традиції з новаторськими художніми пошуками. Ініціатором створення «Хоругви» став художник Дмитро Стецько, він продемонстрував свою безкомпромісну позицію панівних мистецьких догм, що спричинило його зарахування до неофіційного кола митців. Він та його однодумці – Михайло Лисак, Ігор Зілінко, Петро Мороз, Борис Рудий, Михайло Николайчук, Ярослав Новак, Станіслав

Ковальчук, Андрій Зюбровський – відіграли ключову роль у становленні нового етапу українського мистецтва. Їхня творчість стала імпульсом формування мистецької свободи, що вплинула на художню сферу міста. Нині діяльність «Хоругви» розглядається як історичний феномен, який за своєю маловідомістю серед широкого загалу залишився помітним слідом у національній культурі [5].

На початку 1990-х років у мистецтві Тернополя спостерігалось зростання інтересу до нефігуративних пошуків постмодернізму. Арт-проект «Сучасне мистецтво» став платформою для пошуку нових засобів художньої виразності, синтезуючи локальні мистецькі традиції з глобальними тенденціями. Учасники гурту «Фіра» зверталися до нефігуративних форм, використовуючи абстракцію, експресіоністичні та концептуальні підходи. Їхня творчість стала великим етапом у розвитку сучасного мистецтва Тернополя, розширюючи межі регіональної художньої школи. Взаємодія з іншими митцями й участь у виставках сприяли інтеграції тернопільських художників у загальноукраїнський та міжнародний мистецький простір [5].

Тернопільські художники зробили значний внесок у розвиток сучасного українського образотворчого мистецтва, поєднуючи традиції національної культури з актуальними художніми тенденціями. Їхня творчість охоплює жанри – живопис, графіку, скульптуру, кераміку та інші види мистецтва, у яких глибоко переосмислена історична спадщина та суспільні зміни.

На самобутність та прогресивність мистецтва краю впливає унікальне поєднання історико-культурного контексту, мистецьких традицій та інноваційних пошуків. Це сприяє формуванню багатогранного художнього середовища, де переплітаються традиції народного мистецтва, класичної школи та сучасних напрямів.

Участь у виставках, симпозіумах, пленерах, бієнале як регіонального, так і міжнародного рівня підвищують статус мистецтва краю у формуванні культурного ландшафту України на міжнародному рівні. Подібна інтеграція стає платформою для творчих

експериментів і взаємодії, тоді як індивідуальні й групові виставки розкривають унікальність авторських стилів та нові мистецькі тенденції. Така інтеграція в глобальний мистецький простір сприяє популяризації української культури, демонструючи її самобутність і водночас відкритість до нових ідей. Аналіз творчості низки тернопільських митців демонструє, що мистецтво їхнє трансформується у повне осмислення соціально-політичних реалій, об'єднуючи аудиторію навколо спільних історичних та культурних наративів.

Серед відомих митців регіону варто відзначити Івана Марчука, новаторський стиль якого отримав міжнародне визнання. Творчість художника глибоко вкорінена в українську національну традицію. Його роботи відзначаються використанням народних орнаментів, мотивів природи, фольклорних образів та колористики, характерних для українського мистецтва. Крім того, в його полотнах простежується зв'язок із міфологічними архетипами та етнічними символами, що формують нашу культуру [6].

У художніх творах тернопільських митців зменшується вплив реалізму. Хоча фігуративність зберігається, відбувається трансформація способів її візуалізації, що супроводжується посиленням сюрреалістичних тенденцій та експресивної деформації. Творчий плюралізм, який зародився активно наприкінці 1980-х років, розвивається, сприяючи розширенню художніх підходів та експериментам з формою.

Богдан і Ганна Ткачки – художники, які привертають увагу до проблеми історичного характеру у сучасному поданні. У своїй творчості Богдан Ткачик віддає перевагу історичній, релігійній тематиці, проблемам збереження культурної спадщини, представляючи їх у контексті сучасного мистецтва [5].

Дмитро Стецько, Михайло Кузів, Микола Дмитрух, Володимир Чорнобай та Микола Шевчук – художники, чії живописні твори позначені рисами сучасного мистецтва. Їхні роботи характеризуються пошуками власного почерку та новими інтерпретаціями. Творчість митців відображає актуальні тенденції у сучасному мистецтві.

Зокрема, Дмитро Стецько є яскравим представником історичного живопису, чия творчість глибоко пронизана національною ідеєю. У доробку митця – сотні живописних станкових і монументальних творів, десятки скульптур, пам'ятників, меморіальних таблиць. Його творчість підвищує майстерність у створенні сюжетно-тематичних композицій, що вирізняються глибиною художнього задуму, виразністю образів і символічним наповненням. Митець сформував унікальну художньо-пластичну мову, що поєднує традиційні національні мотиви з інноваційними підходами до живописної виразності, що дозволило йому посісти помітне місце в історії [2].

Михайло Кузів – художник, стилістика якого поєднує традиційні українські образи Трипілля, Сарматської доби, козацтва з новітніми мистецькими техніками, створюючи унікальний підхід до художнього відображення. Цей підхід сприяє самобутньому розвитку українського мистецтва у сучасному контексті. Кузів інтегрує у свої композиції елементи народної культури, відроджуючи знакові системи, що відображають світобачення предків. Його роботи можна розглядати як міст між минулим і сучасністю, де кожен артефакт – це не просто декоративний елемент, а символічний код, що передає традиційні уявлення про світ, природу та людину [4].

У роботах Миколи Дмитруха бачимо «філософський підтекст, лаконізм форм і ліній, тяжіння кольору до монументально-епічного» [5]. Смысловое поле його мистецьких творів формується на межі взаємодії природного та штучного, архівного та сучасного.

Микола Шевчук – український художник, у роботах якого відтворено загадкову історично-міфологічну, зашифровано-орнаментальну візію, і майже документальний портрет Героя сучасної війни на Донбасі. Його роботи відрізняються яскравими кольорами, оригінальністю композиції та глибоким аналізом історичних подій [5].

Художні твори Володимира Чорнобая не лише виходять за межі усталених естетичних норм, а й оформлення чітких меж, що дозволяють їм взаємопроникати та інтегруватися

в навколишній простір. Характерною рисою творчої діяльності є процес трансформації змісту, візуальних образів і знакових систем, що реалізується через їхнє переосмислення, комбінування та переформатування. Композиції його робіт вирізняються динамічною, часто абстрагованою структурою, яка створює враження безперервного руху [5].

Відомим українським художником, який працює в різних жанрах живопису, є Олег Шупляк. Його унікальні картини-ілюзії з подвійним змістом можуть здаватися звичайними портретами або пейзажами. Проте в них можна побачити приховані образи, які відкриваються під іншим кутом зору. Цей цікавий прийом робить картини Олега Шупляка особливо захоплюючими та оригінальними. Він майстерно створює реалістичне зображення з елементами сюрреалізму [5].

Борис Рудий, Роман Вільгушинський, Богдан Гірний – скульптори, які представляють новий погляд на скульптурні твори. Їхні роботи характеризуються новаторським підходом до форми, матеріалу та концепції. Метафізична форма в мистецтві постає як результат когнітивного сприйняття та інтерпретації явищ, що виходять за межі соціально-політичної реальності, характерної для радянського періоду. Вона є природною для осіб із високим рівнем емоційного інтелекту, після чого обґрунтовується на глибокому рефлексивному досвіді. У творчості Бориса Рудого ця трансцендентна реальність набуває виразності у серії скульптур, присвячених екзистенційним темам, які можна розглядати як відображення його внутрішнього діалогу та художньої інтуїції [5].

Роман Вільгушинський – скульптор, який відроджує, реставрує та консервує спадщину Іоана Георга Пінзеля, зберігаючи традиції барокової пластики. Його творчість пронизана сучасними підходами та новими формами виразності, яким характерна висока культура пластичного мислення, класичне трактування образів на біблійну й громадянську тематику. У станкових формах малої пластики простежується лапідарність із тяжінням до модерністських вирішень [5].

У роботах Богдана Гірного синтез скульптурних форм демонструє поєднання динаміки та гармонії, в якій простежується взаємодія львівської та київської шкіл. Пластичні рішення вирізняються виразністю та складною композиційною побудовою. Унікальність підходу виявляється через пластичний ритм, де традиційні українські скульптурні практики поєднуються з модерністськими тенденціями [5].

Яскравим прикладом, який гармонійно вписується в глобальний арт-простір, є творчість Євгена Овчарика. Він експериментує із формою, фактурою та кольором, розширюючи межі традиційного керамічного мистецтва. Творчість художника поєднує у собі елементи живопису, скульптури та традиційної кераміки, створюючи унікальний синтез різних мистецьких підходів. Використовуючи живописні засоби вираження – колір, фактуру, ритм – у поєднанні з пластичними можливостями глини, вони формують інноваційні композиції, які виходять за межі традиційного розуміння керамічного мистецтва [5].

У цій статті висвітлено діяльність низки художників, які працюють у таких видах мистецтва, як живопис, скульптура та кераміка. Водночас варто відзначити, що в Тернополі функціонує значна кількість митців, творчість яких також потребує обґрунтованого аналізу та подальшої апробації.

Сучасні тернопільські художники творять мистецтво крізь призму власного світосприйняття, використовуючи різноманітні техніки та матеріали.

Висновки. Таким чином, сучасне українське візуальне мистецтво виконує важливу функцію у збереженні культурної спадщини, переосмисленні національних символів і формуванні національної ідентичності. Творчий плюралізм, який розпочався наприкінці 1980-х років, швидко розвивався. У цей період українські митці активно долучалися до постмодерністських тенденцій, які панували у світовому мистецтві. Тернопільські митці осмислюють власну культурну спадщину, адаптуючи її до глобального мистецького дискурсу. Вони розвивають форми нового

візуального вираження, що відображають складність сучасних культурних процесів.

У період становлення незалежності на Тернопільщині виникають самостійні мистецькі об'єднання, галереї та творчі майданчики, що перетворюються на осередки розвитку сучасного мистецтва. Протягом років незалежності в регіоні діяли та продовжують свою діяльність численні групи професійних художників та аматорів, такі як «Хоругва», «Фіра», «Кварта», «Палітра», «Гладущик», «Потік», «Первоцвіт», «Сновиди» та інші. Тернопільські митці посідають особливе

місце в загальноукраїнському мистецтві завдяки поєднанню національних традицій із сучасними художніми тенденціями. Їхня творчість відзначається глибокою рефлексією над історичними та культурними процесами, експериментами з формою, фактурою й матеріалами. Вони активно досліджують тему самоідентифікації України в європейському просторі, інтегруючи локальні символи у світовий мистецький контекст. Баланс між автентичністю та модерністськими пошуками проявляється в живописі, графіці, скульптурі та кераміці.

Література

1. Баршинова О. Сучасне українське мистецтво: історична пам'ять та світовий контекст. 2015. URL: <https://korydor.in.ua/ua/stories/suchasne-ukrayinske-mystetstvo.html> (дата звернення: 09.01.2024).
2. Ваврик О. Дмитро Стецько. Поза часом. URL: <https://gazeta.te.ua/dmytro-stetsko-poza-chasom/> (дата звернення: 30.01.2025).
3. Вольська С. О. Художник Михайло Кузів: мистецький прорив сучасності. Мистецька гордість Тернопільщини у минулому і сьогодні : колективна монографія. Тернопіль, 2023. С. 160–176.
4. Голубець О. М. Мистецтво ХХ століття: український шлях. Львів : Колір ПРО, 2012. 200 с.
5. Долинна Ю. Митці Тернопілля / упоряд.: Ю. Долинна. Тернопіль : Лібра Terra, 2025. 69 с.
6. Котубей-Геруцька О. «Люди дивляться, а художник бачить». Який він, унікальний стиль українського генія Івана Марчука. URL: <https://suspilne.media/culture/238213-ludi-divlatsa-a-hudoznik-bacit-akij-vin-unikalnij-stil-ukraynskogo-genia-ivana-marcuka/> (дата звернення: 08.02.2024).
7. Тютюнник І. С., Кузів М. П. Самоорганізаційні об'єднання художників Тернопільщини. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 50. С. 135–143. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/50-20>

References

1. Barshynova, O. (2015). Suchasne ukrainske mystetstvo: istorychna pamiat ta svitovyi kontekst [Contemporary Ukrainian art: historical memory and global context]. Retrieved from: <https://korydor.in.ua/ua/stories/suchasne-ukrayinske-mystetstvo.html> [in Ukrainian].
2. Vavryk, O. (n.d.). Dmytro Stetsko. Poza chasom [Dmytro Stetsko. Out of time]. Retrieved from: <https://gazeta.te.ua/dmytro-stetsko-poza-chasom/> [in Ukrainian].
3. Volska, S. (2023). Khudozhnyk Mykhailo Kuziv: mystetskyi proryv suchasnosti. Mystetska hordist Ternopilshchyny u mynulomu i sohodenni : kolektyvna monohrafiia [The artist Mykhailo Kuziv: an artistic breakthrough of our time. Artistic pride of Ternopil region in the past and present: collective monograph]. Ternopil [in Ukrainian].
4. Holubets, O. (2012). Mystetstvo KhKh stolittia: ukrainskyi shliakh [Art of the twentieth century: the Ukrainian way]. Lviv: Kvitel PRO [in Ukrainian].
5. Dolynna, Y. (2025). Myttsi Ternopillia [Artists of Ternopil region] / edited by Y. Dolynna. Ternopil : Libra Terra [in Ukrainian].
6. Kotubey-Herutska, O. (2022). “Liudy dyvliatsia, a khudozhnyk bachyt”. Yakyi vin, unikalnyi styl ukrainskoho heniia Ivana Marchuka [“People look, but the artist sees”. What is it like, the unique style of the Ukrainian genius Ivan Marchuk]. Retrieved from: <https://suspilne.media/culture/238213-ludi-divlatsa-a-hudoznik-bacit-akij-vin-unikalnij-stil-ukraynskogo-genia-ivana-marcuka/> [in Ukrainian].
7. Tyutyunnyk, I., Kuziv, M. (2022). Samoorganizational associations of artists of Ternopil region. *Topical issues of the humanities*, 50, 135–143. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/50-20> [in Ukrainian].

Дата надходження статті: 21.10.2025

Дата прийняття статті: 18.11.2025

Опубліковано: 29.12.2025

УДК 784.66:792.7(477)»20”

DOI <https://doi.org/10.32782/art-studies.2025-2-5>

УКРАЇНСЬКА ПІСЕННА ЕСТРАДА 20-Х РР. ХХІ СТ.: АНАЛІТИЧНІ ПІДХОДИ ДО ЇЇ ДОСЛІДЖЕННЯ

Галела Христина Василівна,

аспірантка кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва

Тернопільського національного педагогічного університету

імені Володимира Гнатюка

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0008-2734-4918>

У статті розглядається предметна специфіка дослідницьких підходів до аналізу української пісенної естради у часі 20-х рр. ХХІ ст., що як наукова традиція формувалася упродовж другої пол. ХХ ст. на засадах художньо-естетичного та філософсько-культурологічного осмислення зразків «масової музичної культури» в історико-соціальному просторі так званої техногенної цивілізації. На основі цієї традиції, а також у врахуванні стрімкого зламу у суспільно-політичному балансі та художньо-естетичних пріоритетах людства сформувалося кілька методологічно відмінних аналітичних ініціатив щодо тлумачення феномену «естрада» та його культуротворчої ролі. На сьогодні ці аналітичні ініціативи заслуговують бути розглянутими з боку сучасної філософсько-культурологічної парадигми, яка як «зразок» і навіть «правило» об'єднує опрацьовані дослідниками вимірні проєкції «образу» української пісенної естради. В їх числі – огляд її репертуарного базису з його художньо-естетичними якостями, «іменний імідж» виконавців, технології аудіовізуальної та сценічної індустрії тощо. Ці аспекти та аналітичні підходи до тлумачення української пісенної естради 20-х рр. ХХІ ст. засвідчено науковими працями згідно з їх тематично-проблемним формулюванням та виведеними судженнями. З метою синтезування цього дослідницького досвіду запропоновано аналітичний підхід з визначення художньо-образної специфіки українського естрадного пісенного репертуару 20-х рр. ХХІ ст. засобом залучення художньо-естетичної категорії «поетика», яка в методологічному плані дає можливість розглядати змістово-формальну єдність художньої композиції згідно з її феноменологічним та типологічним рівнями.

Ключові слова: музичне мистецтво, українська пісенна естрада, аналітичний підхід, дослідницький проєкт, категоріальний інструментарій, аналітичні інновації.

Halela Khrystyna. Ukrainian song variety of the 20s of the XXI century: analytical approaches to its research

The article examines the subject specificity of research approaches to the analysis of the Ukrainian song variety in the 20s of the twenty-first century, which as a scientific tradition was formed during the second half of the twentieth century on the basis of artistic and aesthetic, philosophical and cultural understanding of the examples of “mass musical culture” in the historical and social space of the so-called technogenic civilization. On the basis of this tradition, and taking into account the rapid change in the socio-political balance and artistic and aesthetic priorities of humanity, several methodologically different analytical initiatives have been formed to interpret the phenomenon of “pop” and its culture-creating role. Today, these analytical initiatives deserve to be considered from the perspective of the modern philosophical and cultural paradigm, which, as a “model” and even a “rule”, combines the measurable projections of the “image” of the Ukrainian pop music scene developed by researchers. These include an overview of its repertoire base with its artistic and aesthetic qualities, the “name image” of performers, technologies of the audiovisual and stage industries, etc. These aspects and analytical approaches to the interpretation of the Ukrainian song variety of the 20s of the twenty-first century are attested by scientific works according to their thematic and problematic formulation and the judgments made. In order to synthesize this research experience, an analytical approach to determining the artistic and figurative specificity of the Ukrainian pop song repertoire of the 20s of the XXI century is proposed by means of attracting the artistic and aesthetic category of “poetics”, which in methodological terms makes it possible to consider the content and formal unity of an artistic composition in accordance with its phenomenological and typological levels.

Key words: musical art, Ukrainian pop music, analytical approach, research project, categorical tools, analytical innovations.

Вступ. У сьогоднішньому українському суспільстві не тільки обтяжене емоційно-психологічним та вольовим спротивом щодо агресії так званого «російського світу», але також наснажене сподіваннями щодо істинного людського щастя – життя у мирі й злагоді, сповненого натхненням життєтворчості й братерської любові. Таке настроєве сум'яття по-особливому заторкує «струни» сучасної пісенної естради, яка напрочуд тонко реагує на проблематичність подібного роду емоційно-сміслових напружень. У цьому напрямі незмінно розгортаються міркування сучасних дослідників, які, цілеспрямовано вдаючись до тлумачення художньо-образної специфіки української пісенної естради 20-х рр. ХХІ ст., демонструють при цьому пошук її особливих аналітичних аргументацій – таких, які закликають до наукової комунікації та соціокультурного діалогу. З цього ж приводу вважаємо слушною таку думку: «Українська естрадна пісня повинна стати об'єктом комплексних міждисциплінарних досліджень, оскільки вона функціонує як особлива соціокультурна дія, що відображає історичні, культурні та соціальні процеси, які відбуваються у суспільстві» [6, с. 158].

Мета дослідження – на основі аналітичного огляду та узагальнення наукового досвіду з дослідження сучасної української пісенної естради визначити домінуючі підходи до її розуміння та інтерпретації, а також віднайти можливість для їх синтезу під виглядом такого інноваційного методологічного упровадження, як залучення до опису художньої форми новітньої української естради нормативних питань з класичної категорії «поетика».

Матеріали та методи. Матеріал дослідження становлять дослідницькі проекти сучасних науковців щодо аналізу зразків новітньої української пісенної естради у сольному та гуртовому виконанні, що від др. пол. ХХ ст. виокремлюються у них як творчий здобуток сучасної національної музичної творчості у так званому «легкому / розважальному жанрі» і являють собою різкий контраст із «масовим продуктом» радянської дійсності.

Вибраний для дослідження аналітичний матеріал розглядається у спектрі застосування у ньому феноменологічного та типологічного методів опису художньої форми із чітко окресленими предметними межами та дослідницькими завданнями щодо розкриття системотворчих цілей з творення жанрової та стильової специфіки певного естрадного проекту.

Результати. Дослідницький досвід щодо української естрадної пісенної творчості останніх двадцяти з лишком років ще не є численним, та головне – логічно співвідноситься з аналітичними здобутками стосовно цього пласту національної культури від середини ХХ ст. Відзначимо, як приклад, дослідження «Трансформаційні процеси естрадної музики в сучасному культурному просторі України» [9]. Такий аналітичний підхід актуалізує аспект динамічності існування української естради, що не поступається в художній якості світовим зразкам, й, більше того, ревно оберігає автентичні коріння. Також відзначимо спорідненість дослідницьких оглядів зразка «Шляхи розвитку української музичної естради: від наслідування до становлення національного контенту» [2] та «Сучасна українська естрадна пісня як засіб трансляції культурної ідентичності» [3]. У названих дослідницьких проектах домінує думка про стале дотримання в українській пісенній естраді «художнього коду» ментально автентичного ліризму та кордоцентризму (П. Юркевич, Г. Сковорода, Т. Шевченко та ін.). Адже, як стверджено численними науковцями-етнокультурологами, українська пісенність (особливо тип ліричного пісенного жанру) є своєрідним еталонним «знаком», що має статус художнього символу української національної ментальності.

За умов такого роду аналітичного підходу у сучасних дослідженнях цілеспрямовано порушується питання стильових якостей українського естрадного пісенного репертуару 20-х рр. ХХІ ст. у якому, з одного боку, міститься кореневий сенс української ліричної пісенності; з іншого – накопичено її новітні стилістичні сегменти (композиційні та музично-мовленнєві параметри жанрової

стилізації). Наприклад, якщо українські естрадні пісенні проекти в часі 60–70-х рр. ХХ ст. виявляли стильові образи етнографізму у сполучі з романтизмом (як у пісенній творчості В. Івасюка), то у 20-х рр. ХХІ ст. це стильові моделі неофольклоризму (як у пісенних проектах гурту «Калуш») або ж його синтезу з авангардизмом (як у пісенно-сценічних проектах «ДахаБраха»), які сполучає ідея художньої реінтерпретації основної стильової моделі.

Подібного роду стильовий підхід висувається не вперше і є зразком історико-культурологічних спостережень за розвитком української пісенної естрадної творчості упродовж попереднього століття.

Культурологічний підхід акцентує увагу на взаємодії соціокультурних процесів та мистецьких «рухів» у сфері так званої «масової культури». Наприклад, дослідження науковців: Н. Самікова «Масова культура та соціокультурні тенденції ХХІ століття: взаємозв'язок та реалізація (на прикладі окремих зразків попмузики)» [11]; М. Чеботар «Вокальна естрада України в культурному просторі ХХІ століття» [13]. У подібних дослідницьких проектах важливої уваги надано процесам суспільних змін та їх впливу на формування тенденцій з приводу уніфікації певних музично-стильових стандартів, завдяки чому мали б зникнути докорінні відмінності творення національної естрадної культури зі щоразу новими соціокультурними умовами її функціонування у світовому масштабі.

Але, окрім подібних ідей щодо «глобалізації» як засобу «поширення моди», у сфері «розважальної» музичної культури, тим не менше, істинним є твердження: «У світі нічого немає без-етнічного» (Ентоні Сміт). Тому, мабуть, не слід переоцінювати саму ідею «глобалізації» та пошуку будь-яких стилістичних та жанрово-стильових аналогій української пісенної естради зі світового гатунку зарубіжним стилістичним досвідом, що спричинятиме применшення результатів його етнонаціональної ідентифікації.

Окрім культурологічного аспекту наукових студій щодо сучасної української

пісенної естради, окремий напрям аналітичних підходів становить повноцінне залучення музикознавчого аналітичного інструментарію – категорій «жанр», «стиль», «композиційна форма», «інтонаційна модель», «лексичний тип музичного мовлення» тощо. Для прикладу назвемо такі наукові праці: «Стильові особливості сучасної естрадної пісні» [12]; «Українська естрадна пісня у музикознавчих дослідженнях: наукова панорама» [10]; «Жанрово-стильові новації у творчості українських естрадних співаків» [8]; «Традиційна естрадна пісня: концептуалізація поняття» [6]. Важливо, що у названих дослідженнях ідеться про аналітичні реакції щодо історико-стильових змін у структурі та стилістичних технологіях творення певного жанрового типу, який здебільшого перетворюється на метафоричну форму свого стабілізованого музичною традицією інваріанту (наприклад, адаптованої сучасною мело-ритмічною лексикою «ліричної пісні» народного зразка в естрадній творчості Артема Пивоварова).

Наближений сенс до музикознавчого аналітичного підходу має проблематика сценічного іміджу естрадного співака чи гурту, в основі якої наукові погляди щодо філософсько-естетичних категорій «творчість», «творча особистість», «художня свідомість», «індивідуальний творчий стиль» тощо. Наприклад: «Творча індивідуальність естрадного співака як основа його сценічного іміджу» [1]; «Створення стилю-іміджу артиста в контексті сучасної масової культури (на прикладі українських естрадних виконавців)» [7]. У подібного роду дослідницьких проектах ідеться про усвідомлені запозичення (або впливи) виконавських прийомів співу, таких як «тванг», «белтінг», «йодль», «реттл», «свисток», «штробас», «мікст», «субтон» тощо. Але, попри вказані запозичення надсучасних технік співу, враховується також уже адаптований в українській естрадній співочій культурі досвід володіння джазовими стильовими прийомами, які завжди були свідченням осягнення високої естрадно-виконавської майстерності і вдало співіснують з іншими техніками, моделюючи щоразу новий вектор стильової спрямованості українського естрадного співу.

Аналітичний сенс щодо огляду панорами української пісенної естради 20-х рр. ХХІ ст. отримав персоналістично-особистісний підхід, який зумовив склад суттєво оновленого переліку популярних на сьогодні естрадних виконавців з їх неординарним пісенним репертуаром та не менш неординарною манерою його сценічного втілення. До таких відносять «сценічні імена» Wellboy, ONUKA, Kozak System, Jerry Heil, Khayat, Alyona Alyona, Melovin, The Hardcis, Monatik та ін. Перелічені виконавці актуалізують собою тенденцію афектованої індустрії сценічного іміджу, виявляючи чималий художній хист у хореографічних та візуальних інсценізаціях виконуваних пісенних композицій.

У разі такого аналізу наголошується на такій специфічній якості творчого іміджу естрадного виконавця, як «сексуальність». За твердженням сучасних аналітиків, він торкнувся зміни стереотипів сценічного вигляду й поведінки естрадного виконавця з уніфікованого до індивідуального як чинника «комерційного успіху» [1, с. 120]. У зв'язку з цим дослідники незмінно акцентують увагу на посиленій ролі критерію «видовищності», що лише у 20-х рр. ХХІ ст. переріс у важливий «художній маневр» сучасної естради як в аудіовізуальному, так і сценічному втіленнях. Саме тому симптоматичним є дослідницький акцент на активних запозиченнях із закордонного досвіду особливих форм ретрансляції власне «масової музичної культури» в її тематично-змістових та жанрово-стильових аспектах засобами аудіовізуальних технологій (відеокліпи) та специфічних масових телепроектів, фестивалів, хіт-парадів, тематичних телевізійних програм (наприклад, «Голос країни»).

Варто також звернути увагу й на такий аналітичний аспект, як «семіосфера та семіозис української естрадної пісні» [4]. Цей аспект охоплює її «знакові» та «символічні» форми (вербальні, невербальні, кінетичні, персоналістичні), що являють собою «потужну систему багатопланового спілкування суб'єктів комунікаційного процесу в умовах сучасної цивілізації», а також є «певним денотатом музичного напряму, жанру, суспільного

погляду на імідж естрадної пісні, чинних культурних поглядів тощо» [4].

На сьогодні майже кожен український естрадний співак чи гурт з його очільником є втіленням певної стильової моделі. Причому здебільшого це стилістично традиційні жанрові носії та «стильові блоки», які об'єднують ідею стилістичної реінтерпретації. Наприклад, Джамала (Jamala) – жанрова метаформа «авторської пісні» із сумішшю стилістичних ознак джазу, соулу, world music, ритм-н-блюзу, електронної музики та госпелу; гурт «ВВ» та його лідер Олег Скрипка – фолк-року, що як новітня стильова модель «неофольклоризму» синтезує у собі експресію рок-музики; гурт «Океан Ельзи» та Святослав Вакарчук – симбіоз неоромантизму та рок-балади; «Даха-Браха» – єдність архаїчного етнографізму та акустичних експериментів авангардного зразка тощо.

Важливо зазначити, що на сьогодні високу популярність має так звана «клубна» музика з її специфічною сугестивністю зразка «vocal-trens», «haus» та «dram end bass», що фактично не передбачає її суто жанрової образно-змістової спеціалізації і тому у своїх стилістичних означеннях є радше понаджанровим утворенням.

Поряд з цим велику популярність на сьогодні має також тип авторської пісні, стильове позначення якої цілковито залежить від семантичного насичення персонального образу співака-виконавця як ментального та інтуїтивного феномена, але з повним обмеженням традиційної типологічної жанрової номінації (Jamala, YakTak, Cola, Schumei, Ivannavi, Geri Heil, Alyona Alyona тощо). Тому можемо висунути припущення про виникнення такого новітнього естрадного пісенного різновиду, як «мета-жанр», що як понятійне позначення феноменологічного порядку традиційно передбачає фіксацію унікальних виразових здатностей «художнього методу творення мистецьких образів високої міри узагальнення та посиленої ролі авторського начала» [6, с. 453–454].

Висновки. Аналіз підходів до вивчення художньої та соціокультурної специфіки

української пісенної естради 2020-х років показав їх методологічну спільність, зокрема через дотримання змістово-формальної єдності композиції на феноменологічному та типологічному рівнях. Дослідження підтвердило, що сучасний естрадний репертуар розглядається здебільшого через традиційні музико-кознавчі й культурологічні поняття та терміни.

Однак суттєві зміни у змістово-образній та стилістичній площинах сучасної української

пісенної естради зумовлюють необхідність розширення аналітичного інструментарію. Зокрема, спостерігається тенденція до створення персоніфікованих художніх образів, де переважає медитативна сфера, а змістова варіативність художнього образу відходить на другий план. Це формує естетичну ситуацію, в якій домінують сугестивні стани артиста, що потребує залучення нових, ще не адаптованих аналітичних дискурсів.

Література

1. Бурлака А. Творча індивідуальність естрадного співака як основа його сценічного іміджу. *Імідж і репутація: сучасні тенденції і виклики* : матеріали міжнародної науково-практичної конференції. Київ. 2020, 20–21 березня, С. 118–124.
2. Бурлака А. Шляхи розвитку української музичної естради: від наслідування до становлення національного контенту. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія : Філософія, культурологія, соціологія*. 2022. Вип. 24. С. 14–20.
3. Бурлака А. Сучасна українська естрадна пісня як засіб трансляції культурної ідентичності. *Питання культурології*. 2023. Вип. 41. С. 43–51.
4. Бурлака А. Українська естрадна пісня в сучасній масовій художній культурі : дисертація доктора філософії. Київський національний університет культури і мистецтв, 2023.
5. Гром'як Р. Т., Ковалів Ю. І., Теремко В. І. (ред.). Літературознавчий словник-довідник. Київ : Видавничий центр «Академія». 1997.
6. Зосім О. Традиційна естрадна пісня: концептуалізація поняття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. Вип. 2. С. 153–158.
7. Манько С. Створення стилю-іміджу артиста в контексті сучасної масової культури (на прикладі українських естрадних виконавців). *Культура України. Серія : Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 56. С. 170–180.
8. Овсяннікова Н. Жанрово-стильові новації у творчості українських естрадних співаків. *Мистецтвознавчі записки*. 2022. Вип. 42. С. 96–100.
9. Овсяннікова Н. Трансформаційні процеси естрадної музики в сучасному культурному просторі України. *Мистецтвознавчі записки*. 2023. Вип. 44. С. 119–123.
10. Охитва Х. Українська естрадна пісня у музикознавчих дослідженнях: наукова панорама. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрям: Мистецтвознавство*. 2020. Вип. 34. С. 221–226.
11. Самікова Н. Масова культура та соціокультурні тенденції ХХІ століття: взаємозв'язок та реалізація (на прикладі окремих зразків поп-музики). *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2021. Вип. 1(50). С. 21–35.
12. Сухолова М. Стильові особливості сучасної естрадної пісні. *Перспективи та інновації науки. Серія «Педагогіка», Серія «Психологія», Серія «Медицина»*. 2023. Вип. 7(25). С. 291–302.
13. Чеботар М. Вокальна естрада України в культурному просторі ХХІ століття. *АРТ-платФОРМА*. 2020. Вип. 1(1). С. 336–350.

References

1. Burlaka, A. (2020, March 20–21). Tvorchia individualnist estradnoho spivaka yak osnova yoho stsenichnoho imidzhu [The creative individuality of a pop singer as the basis of his stage image]. *Imidzh i reputatsiia: suchasni tendentsii i vyklyky: materialy mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii* (pp. 118–124). Kyiv [in Ukrainian].
2. Burlaka, A. (2022). Shliakhy rozvytku ukrainskoi muzychnoi estrady: vid nasliduvannia do stanovlennia natsionalnoho kontentu [Ways of development of Ukrainian music scene: from imitation to the formation of national content]. *Visnyk Mariupolskoho derzhavnoho universytetu. Serii: Filosofiia, kulturolohiia, sotsiolohiia*, 24, 14–20 [in Ukrainian].
3. Burlaka, A. (2023). Suchasna ukrainska estrada pisnia yak zasib translatsii kulturnoi identychnosti [Modern Ukrainian pop song as a means of broadcasting cultural identity]. *Pytannia kulturolohiia*, 41, 43–51 [in Ukrainian].

4. Burlaka, A. (2023). *Ukrainska estrada pisnia v suchasni masovii khudozhnii kulturi: dysertatsiia doktora filosofii* [Ukrainian pop song in modern mass artistic culture: PhD thesis]. Kyivskyi natsionalnyi universytet kultury i mystetstv [in Ukrainian].
5. Hromiak, R.T., Kovaliv, Yu.I., & Teremko, V.I. (Eds.). (1997). *Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk* [Literary dictionary-reference book]. Kyiv: Vydavnychiy tsentr "Akademiia" [in Ukrainian].
6. Zosim, O. (2022). Traditsiina estrada pisnia: kontseptualizatsiia poniattia [Traditional pop song: conceptualization of the concept]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 2, 153–158 [in Ukrainian].
7. Manko, S. (2017). Stvorennia stylu-imidzhu artysta v konteksti suchasnoi masovoi kultury (na prykladi ukrainskykh estradnykh vykonavtsiv) [Creating an artist's style and image in the context of modern mass culture (using the example of Ukrainian pop artists)]. *Kultura Ukrainy. Seriia: Mystetstvoznnavstvo*, 56, 170–180 [in Ukrainian].
8. Ovsianikova, N. (2022). Zhanrovo-stylovi novatsii u tvorchosti ukrainskykh estradnykh spivakiv [Genre and style innovations in the work of Ukrainian pop singers]. *Mystetstvoznnavchi zapysky*, 42, 96–100 [in Ukrainian].
9. Ovsianikova, N. (2023). Transformatsiini protsesy estradnoi muzyky v suchasnomu kulturnomu prostori Ukrainy [Transformational processes of pop music in the modern cultural space of Ukraine]. *Mystetstvoznnavchi zapysky*, 44, 119–123 [in Ukrainian].
10. Okhitva, Kh. (2020). *Ukrainska estradna pisnia u muzykoznavchyykh doslidzhenniakh: naukova panorama* [Ukrainian pop song in musicological studies: a scientific panorama]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Napriam: Mystetstvoznnavstvo*, 34, 221–226 [in Ukrainian].
11. Samikova, N. (2021). Masova kultura ta sotsiokulturni tendentsii XXI stolittia: vzaemoviazok ta realizatsiia (na prykladi okremykh zrazkiv pop-muzyky) [Mass culture and socio-cultural trends of the 21st century: interrelation and implementation (using the example of individual samples of pop music)]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho*, 1(50), 21–35 [in Ukrainian].
12. Sukholova, M. (2023). Stylovi osoblyvosti suchasnoi estradnoi pisni [Stylistic features of modern pop songs]. *Perspektyvy ta innovatsii nauky. Seriia "Pedagogika", Seriia "Psykhologhiia", Seriia "Medytsyna"*, 7(25), 291–302 [in Ukrainian].
13. Chebotar, M. (2020). Vokalna estrada Ukrainy v kulturnomu prostori XXI stolittia [Ukrainian vocal variety in the cultural space of the 21st century]. *ART-platFORMA*, 1(1), 336–350 [in Ukrainian].

Дата надходження статті: 28.10.2025

Дата прийняття статті: 15.11.2025

Опубліковано: 29.12.2025

УДК 792.071.2(477)(092)»193»

DOI <https://doi.org/10.32782/art-studies.2025-2-6>

ЛЕСЬ КУРБАС І «МОЛОДИЙ ТЕАТР»: РЕВОЛЮЦІЯ В УКРАЇНСЬКОМУ СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Іваніцька Валентина Олегівна,

магістрантка кафедри театрального мистецтва

Тернопільського національного педагогічного університету

імені Володимира Гнатюка

Кирея Марія Вікторівна,

доктор філософії, доцент кафедри театрального мистецтва

Тернопільського національного педагогічного університету

імені Володимира Гнатюка

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5872-9839>

Дослідження присвячене аналізу творчої діяльності Леся Курбаса та його ролі у становленні українського модерного театру на початку ХХ століття. Особливу увагу приділено діяльності «Молодого театру» – мистецького об'єднання, яке стало лабораторією нових сценічних форм, акторських методик та режисерських експериментів. Досліджується концепція театральної реформи Курбаса, спрямована на подолання етнографічного театру та впровадження європейських модерністських тенденцій.

У статті проаналізовано основні принципи роботи Курбаса зі студійцями, його методика підготовки акторів, що включала ритмізацію мовлення, інтелектуальний аналіз тексту, фізичну дисципліну та синтез різних мистецьких засобів. Розглянуто ключові постановки «Молодого театру», зокрема перші художньо-последовні символістичні вистави, що сприяли формуванню нової естетики національної сцени.

Досліджено внесок Курбаса у розвиток режисерського театру, зокрема його співпрацю з художником А. Петрицьким, що започаткувала новий рівень сценічного оформлення. Окремо висвітлено значення постановок «Едіп-цар» Софрла, «Молодість» М. Гальбе, «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» В. Винниченка, які хоча й були неоднозначно сприйняті сучасниками, проте стали важливим кроком у напрямі театральної модернізації.

Розглянуто конфлікти та виклики, з якими стикався Курбас, зокрема труднощі у сприйнятті його ідей серед акторів і критиків, а також внутрішні суперечності у трупі «Молодого театру». Аналізується перехід театру до другого сезону, розширення репертуару та спроби Курбаса залучити нових митців до співпраці. У статті робиться висновок, що діяльність Леся Курбаса та «Молодого театру» стала визначальним етапом у становленні українського театру ХХ століття. Його реформаторська діяльність, спрямована на інтеграцію національного мистецтва в європейський культурний простір, мала значний вплив на подальший розвиток української сценічної культури.

Ключові слова: *Леся Курбас, «Молодий театр», український модернізм, театральна реформа, сценічне мистецтво, європеїзація, акторська студія.*

Ivanitska Valentyna, Kyreia Mariia. Les Kurbas and the Young Theatre: a revolution in Ukrainian performing arts

The study is devoted to the analysis of Les Kurbas's creative activity and his role in the formation of Ukrainian modern theatre in the early twentieth century. Particular attention is paid to the activities of the Young Theatre, an artistic association that became a laboratory for new stage forms, acting techniques and directorial experiments. The concept of Kurbas's theatrical reform, aimed at overcoming ethnographic theatre and introducing European modernist trends, is studied.

The article analyses the main principles of Kurbas's work with students, his method of training actors, which included rhythmic speech, intellectual analysis of the text, physical discipline and synthesis of various artistic means. The author examines the key productions of the Young Theatre, in particular the first artistically consistent symbolist performances that contributed to the formation of a new aesthetic of the national stage.

Kurbas's contribution to the development of the director's theatre, in particular his collaboration with the artist A. Petrytskyi, which launched a new level of stage design, is studied. The significance of Sophocles's Oedipus Rex, M. Halbe's Youth, and V. Vynnychenko's Black Panther and the White Bear, which, although ambiguously perceived by contemporaries, became an important step towards theatrical modernization, is highlighted.

The conflicts and challenges faced by Kurbas, including difficulties in the perception of his ideas among actors and critics, as well as internal contradictions in the Young Theatre troupe, are examined. The article analyses the theatre's transition to its second season, the expansion of its repertoire, and Kurbas's attempts to engage new artists in collaboration. The article concludes that the activity of Les Kurbas and the Young Theatre was a defining stage in the formation of Ukrainian theatre in the twentieth century. His reformist activities aimed at integrating national art into the European cultural space had a significant impact on the further development of Ukrainian stage culture.

Keywords: Les Kurbas, "Young Theatre", Ukrainian modernism, theatre reform, performing arts, Europeanisation, acting studio.

Вступ. Лесь Курбас (1887–1937) – постать виняткового значення для української культури, один із найяскравіших реформаторів театрального мистецтва ХХ століття. Його діяльність відзначається широким спектром талантів: режисер, актор, драматург, перекладач та теоретик театру. Курбас не лише створив нові підходи до театрального мистецтва, але й заклав основу для національної театральної школи, яка вирізнялася унікальним синтезом європейських модерністських ідей та української культурної традиції.

Особливе місце в його творчій біографії посідає «Молодий театр» (1917–1919), який став символом прориву українського театрального мистецтва у нову епоху. Цей театр виступив майданчиком для сміливих експериментів у галузі режисури, сценічної мови, драматургії та акторської майстерності. Лесь Курбас розглядав театр як інструмент не лише художнього, але і соціального впливу, здатний формувати нову культурну свідомість українського суспільства. Його методи роботи зі студійцями, акцент на ритміці, декламації та органічності рухів стали інновацією, яка суттєво змінила підходи до сценічного мистецтва.

Курбас прагнув створити національний театр, який би інтегрувався у світовий культурний контекст, залишаючись водночас носієм української ідентичності. В умовах суспільно-політичних змін початку ХХ століття його творчість набула особливого значення, адже мистецтво театру ставало не лише засобом естетичного вираження, але й важливим чинником національної консолідації.

Метою цієї статті є дослідження творчої діяльності Леся Курбаса у контексті його

внеску в розвиток «Молодого театру», аналіз його методологічних підходів, принципів роботи з акторами, сценічного оформлення та драматургічного репертуару. У статті розглянуто ключові етапи становлення театру, його культурні та соціальні виклики, а також значення інноваційних ідей Курбаса для формування української театральної школи. Це дослідження дозволяє простежити, як новаторський підхід Леся Курбаса трансформувало українське сценічне мистецтво, заклавши підґрунтя для його подальшого розвитку.

Виклад матеріалу. У ХХ ст. український театр через політичну ситуацію мав дві окремі системи існування в різних імперіях, що суттєво позначалося на його стані, стосунках, соціумі та формах побудування. В Австро-Угорщині – західноєвропейський культурний простір, а у Російській імперії навіть у кращі часи театр не мав шаленої популярності, натомість почувався приниженим через свій «напівлегітимний» статус. Згодом саме ці фактори стали на перешкоді розвитку театру через специфічний розвиток сцени в попередній історичний період.

Завдяки І. Котляревському, Г. Квітці-Основ'яненку, М. Кропивницькому, М. Старицькому, І. Карпенку-Карому в українському сценічному мистецтві з'явилась модель «авторський театр», яка згуртовувала людей довкола лідера. Це міг бути драматург, режисер, актор, педагог тощо. В Україні на початку ХХ ст. суперечності між літературним і театральним рухами набули небаченої раніше гостроти. Та це не дало ніяких результатів. У загальному переформування відбувалося поетапно, колективи популяризували ідею «європеїзації», та

все ж таки були прихильники «виробничого» театру, що не передбачало перегляду методологічних та методичних засад праці. Тому їхня тактика обмежувалась редагуванням репертуару. Винятком був «Молодий театр» Леся Курбаса. Тут були радикальні ідеї: по-перше, запровадив в Україні акторські студії, по-друге, спирався на досвід світових театрів.

Значну роль відіграла Українська Центральна Рада, яка, демонструючи свою зрілість, як духовну, так і політичну та соціальну, у 1917 році заснувала інститут державного театру. Це було дуже важливо для нації, власне, це був мистецький осередок, до складу якого ввійшли «виробничі», приватні та соціальні студії. Він став поштовхом для нового театрального формування. Згодом ця система зазнає більшовицького тиску та, попри все, український театр ще деякий час зміг реалізувати свою «європеїзацію». Згодом ці процеси вплинули і на колективи Леся Курбаса, частково зачепивши перші студії.

«Молодий театр» користувався популярністю серед молодих акторів, однак не здобув підтримки серед широкої аудиторії, зокрема через відсутність усталених стандартів, що десятиліттями панували в українському театрі. Багатьом акторам було важко сприйняти і зрозуміти новаторські підходи цього колективу, а деякі критики навіть вважали його роботу хаотичною. Причини для таких оцінок дійсно мали місце. Однак не всі учасники театру поділяли подібну категоричність. І. Шевченко, спростовуючи поширені чутки про нібито радикальний нігілізм «Молодого театру», підкреслював: «Серед широких кіл публіки, а також серед критиків і журналістів, які писали про «Молодий театр», існує думка, що цей театр «європеїзував» українську сцену, відривши її від побутових селянських мотивів, викинувши етнографію і розширивши мистецьку базу, увівши п'єси, що зображують життя і складні переживання «вищих верств» суспільства. Однак такий погляд і оцінка ролі «Молодого театру» є поверхневими та хибними» [14, с. 8].

Нині стає зрозумілим, що до створення новітнього закладу Леся Курбаса спонукало гостре відчуття ізоляції українського театру

від європейського світу, він розумів, що тут панує скутий обмежений процес, що унеможливує розвиток. Тому він доклав зусиль, які вивели «Молодий театр» на інший рівень, за межі території виробничого колективу із суто європейським репертуаром. Варто зауважити, що практики зі студіями були ще до Леся Курбаса, проте вони не досить сприяли оновленню, та все-таки вони отримали певну вигоду, зрозумівши: «Все це повсякденне кипіння в літературно-мистецьких питаннях допомагало кожному з нас і всім разом виробляти власне ідейно-естетичне «вірую», яке формувалося в гострих товариських дискусіях, що об'єднували нас, згуртовували в колектив одностудійців» [5, с. 111].

У 1916 відбувається знакова зустріч П. Самійленко, С. Мануйлович, О. Добровольської, В. Онацької, С. Бондарчука, Й. Шевченка, М. Терещенка, О. Ватулі, І. Левченка, В. Васильєва з новим актором театру Миколи Садовського О. Курбасом. Поліна Самійленко, яка ініціювала це знайомство, стверджувала: «До зустрічі з Курбасом наше уявлення про майбутній театр і його творчі засади губилося у хаосі якихось невиразних уподобань. Але тільки Курбас у ті далекі передреволюційні роки допоміг мені більш чітко збагнути суть і завдання театрального мистецтва» [12, с. 21]. Бачення Леся Курбаса було у спрямуванні на увагу і проблеми досвіду, його місія саме і полягала у набутті цього досвіду української сценічної культури в радикальний спосіб, дійшов вершини «європеїзації», на відміну від інших. Курбас стверджував, що він посилався не на російську, а виключно на німецьку та австрійську культури. Ю. Шевельов говорив: «...тільки в Курбаса справа ускладнювалася тим, що культурою для нього була не російська, а німецька, включно з тогочасним німецьким експресіонізмом» [15, с. 49]. Лесь Курбас зосереджував свою увагу на німецькій культурі та мистецтві і посилався на філософські та естетичні праці. І справді, навчаючись у Віденському університеті, він ретельно збирав різноманітну інформацію про театр: «завжди «носився» з видавцем у Берліні тижневиком «Die Buhne» («Сцена»),

якого постійно купував від початку, і зі збірником біографій славетних акторів усіх націй «Schauspieler» («Славетні актори»), який також мав власний. Це була груба книжка з багатьма фотографіями, ілюстраціями, друкowana наполовину петитом. Постійно вишукував і читав, власне, студіював театральні рецензії і критику, поміщувани спорадично в щоденній пресі: Neue freie Presse («Нова вільна преса»), Die Zeit («Час»), Wiener Zeitung («Віденська газета»), Arbeiten Zeitung («Робітничка газета») та інших» [7, с. 287]. Здобутий у Відні досвід відіграв неабияку роль у біографії О. Курбаса. А виконання Й. Кайнцом ролі Леона в «Горе брехунові» Ф. Грільпарцера надихнули українського митця поставити цю п'єсу в «Молодому театрі». Завдяки вмінню спостерігати, аналізувати, самостійно вчитися на різних прикладах тим самим збагатив українське сценічне мистецтво. Від самого початку Лесь Курбас намагався налагодити систему виховання, привчав своїх акторів осмисленню і цілеспрямованості їхньої роботи. Об'єднав практику з лекціями, пояснював проблеми античної драматургії, разом відвідували музеї, бібліотеки, він вважав, що це розширить їхній кругозір. Великого значення Курбас надає сценічному мовленню. У більшості акторів вона вкрай низька. Тому декламація під метроном з фортепіано тривала години, дні, тижні, місяці, і робив це кожен актор. Це видовище можна було спостерігати щодня: «Курбас ввімкнув метроном, подав знак усім приготуватись, і за другим сигналом ми мали всі читати текст в унісон. Спочатку це нам не дуже далось, але невдовзі слова звучали ритмічно, злагоджено. Потім ми читали цей текст кожен окремо, потім у різних тональностях. Незабаром ми настільки звикли до тихенького цокання метронома, що зовсім не помічали його, але він тримав нас у своєму ритмі» [5, с. 116]. Ритм, мелодика, тому характер мовлення за якийсь час починав «організовувати» пластичний малюнок, виникаючи як інспірована словом органічна потреба. Лесь Курбас свідомо стримував намагання студійців жестикулювати, щоб вони вчилися виражати емоції без допомоги рухів чи жестів. І тільки «згодом дозволив хористам рух руками,

зумовлений змістом фрази та ритмом. І рух у них знаходився ніби сам собою» [5, с. 117]. На початкових етапах у роботі над постановкою «Едіп-царя» він надавав перевагу хору, пізніше вже почав працювати з виконавцями головних ролей. Саме тут і виникли перші труднощі і конфлікти, проте вони швидко вщухали. Призначена на роль Йокости П. Самійленко відмовилась працювати з метрономом і відмовилась від ролі. Покладання на примарне натхнення було прийнятним для багатьох акторів того часу. Складніше було годинами відпрацьовувати рух, жест, слово, які відігравали значну роль у свободі митецького самовиразу. Ця давня звичка ще довго даватиметься взнаки, а у самому «Молодому театрі» згодом призведе до серйознішого конфлікту. Але на той момент Курбас, аби вийти із ситуації і не зруйнувати творчої атмосфери довкола «Едіпа-царя», вважав за краще замінити виконавицю ролі. Лесь Курбас не шкодував зусиль і працював із зовсім неправдивою актрисою, абсолютно неготовою до цієї ролі. Тому він був змушений форсувати події, щоб змусити В. Щепанську активізуватись. Його підхід вразив усіх учасників самого процесу. Вони на власні очі бачили, як «виконавець ролі Едіпа в діалогах з Йокостою виявляв таку силу пристрасті й виразності і таку міру взаємного сценічного зв'язку, що все це молоду артистку піднімало, запалювало, вчило!» [3]. По Києву ширились чутки про постановку Лесея Курбаса. Публіка дізналась, що над «Едіпом-царем» вони працювали тривалий час. Після показу спектаклю були різні думки, М. Вороний, який не був прихильником «Молодого театру», визнав, що трагедію Софокла слід «вважати за визначний факт в еволюції українського театру. Над сією п'єсою трупа багато і уперто працювала, і ця праця не минула марно» [9, с. 294]. Та не всі розділяли його точку зору, натомість прихильник Ю. Блохин зігнував ці зусилля: «Визнавши за основу постави стилізування п'єси, студійці починають підготовну роботу над «Царем Едіпом» Софокла. Та тільки того й зробили тоді, що вивчали еллінську культуру й кілька разів репетирували п'єсу» [4, с. 157]. У 1917 році Лесь Курбас

розпочав публіцистичну діяльність, регулярно друкувався в газеті «Театральні вісті», тимчасово припинивши роботу над Софоклом, він готує виставу, кошти якої йдуть на потреби громади. Йому потрібний твір, який буде цікавий для суспільних верств населення. І його остаточний вибір «Базар» Винниченка. Ю. Блохин коментує це так: «Студія», підготувавши «Базар» Винниченка, віддала весь збір з вистави на користь утворюваного тоді національного фонду» [4, с. 157]. Частину коштів було перераховано «на потреби українських робітничих організацій, а решту на основний капітал «Молодого українського театру» [2].

Станом на сьогодні про постановку «Базар» відомо небагато. Але досить, щоб відчувати напругу і драматизм внутрішньої театральної ситуації. Лесь Курбас не був прихильником творчості В. Винниченка. Тому після показу він був незадоволений тим, що театр дебютував не твором з їхньої програми, а твором В. Винниченка примітивної ідеї та художньої якості. Курбас вважав своєю помилкою те, що «Молодий театр» почали «Базаром», де дешеві нахили людини вважають як героїчний вчинок і це не призведе до змін і революції, яка вже є і вимагає від акторів і драматургів відображення величч сучасності. Згадуючи про зупинку роботи над «Едіпом-царем», стає зрозуміла гостра реакція керівника. Але в цій історії є одна дуже важлива деталь: у п'єси В. Винниченка є центральний мотив, такий як і у трагедії Софокла, – «самопокарання» головного героя. Головна героїня п'єси В. Винниченка, як і Едіп, завдає собі жахливих ран через суспільні вади. Порівнюючи ці два твори, важко не побачити очевидне – присутність спільної теми і перегукування мотивів. Учасники цієї вистави не вважають її початком шляху «Молодого театру». Його радше пов'язують з іншою постановкою п'єси Володимира Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь».

Стаття Курбаса «Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи» [2] викликала резонанс як у прибічників, так і супротивників «Молодого театру». Лесь Курбас поставив діагноз цій театральній ситуації і затвердив власні наміри щодо її змін. Він не брав ніяких режисерів,

які нав'язували їм традиції – чи російські, чи українофільські. Це не означає, що Курбас ігнорував «Старшу інтелігенцію», просто він надавав перевагу «європеїзму» і прибічникам радикальних змін. Лідер «Молодого театру» вважав, що вони зроблять великий вклад у розвиток української думки, світогляду. Судячи з політики репертуару театру і його методів опрацювання драматичних творів, можна зрозуміти, що він був прихильником національного модерністського дискурсу. Лесь Курбас розумів, що новий український театр не може постати одразу, але він був готовий до самовдосконалення, навчання інших у його студії, де вони шукають форми, а репертуарний театр є полем, де досліди знаходять застосування.

Ця позиція має дві сторони медалі. З одного боку, суцього смаковий момент, а з іншого – страх, що європеїзм призведе до денационалізації українського сценічного мистецтва. Тобто русифікацію заступить європеїзація. Для митця це був крок до оновлення, оздоровлення театру.

Отож, у пошуках репертуару у 1917 році Лесь Курбас готує до постановки «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» В. Винниченка. Візуалізація цієї п'єси у «Молодому театрі» (образи, вбрання акторів) становить основну колористику. Вистава загалом була вільною від паризької богемності. На думку Ю. Блохина: «Сценічна дія розгорталась в концепції реалістичного мистецтва і набула відтінку підкресленої театральщини, це сталося внаслідок тренажних досягнень» [4]. На думку учасників, їхня проблема була в дотриманні певної стилістики, адже в мізансценах режисер komponував за принципом гострих дійових сутичок персонажів. Натомість Лесь Курбас вважав, що «момент фіксації жесту, момент об'єктивації» допоміг би вийти за межі «внутрішньо-натуралістично-нутряно-психологічного типу театру, яким він був до того часу» [10].

Через кілька років Курбас ще подумки повертався до цієї вистави, шукаючи мистецький напрям, який був далекий від його інтересів і який не відповідав програмі «Молодого театру». Наслідком цієї тенденції стала приналежність п'єси В. Винниченка до певного

напрямку, який, за словами режисера, можна визначити як «психологізм як зміст». Курбас зазначав, що, абстрагуючись від тематики та морально-етичних проблем, порушених Винниченком, основним елементом, який справляв емоційний вплив на глядача, були переживання персонажів, які вони виносили на сцену і якими жили. Це стало головним аспектом, що захоплювало увагу середнього глядача, часто не знайомого з більш глибокими смисловими шарами. Особливо яскраво це проявлялося у сценах, де персонажі, як, наприклад, Корній під час гри в карти, були зосереджені на детальному розкритті психологічних моментів, що викликало у глядача сильний емоційний відгук. У цей період психологізм став основною темою, що визначала зміст творів [1]. «Молодий театр» ставить перед собою нову ціль, зміни в їхньому житті стали поштовхом для відродження праці над «Едіпом-царем», яка розвивала їх, мотивувала, прищеплювала інтерес до складніших завдань. У цих процесах «Молодого театру» поставав модерний український театр. Подальший шлях зосереджувався на мистецьких шуканнях талановитого гурту українських інтелігентів та їхньою мрією оновити національну сценічну культуру. Є оманливою думка, що «Молодий театр» рухався по висхідній траєкторії, від успіху до успіху. Радше «йшов із закритими очима», про що свідчить постановка «Молодість» М. Гальбе. Марко Терещенко відзначав: «Це була фактично перша вистава, з якою ми вийшли на широкого глядача і показали себе як «Молодий театр» [13, с. 141]. Вона мала успіх серед молоді, але серед критиків мало хто зрозумів саму п'єсу.

Ю. Блохин зауважував, що п'єса відзначалася сентиментальністю, неясністю характеристик персонажів та іншими подібними рисами. Однак, за його спостереженням, сентиментальність органічно поєднувалася з реалістичним зображенням німецького побуту та елементами психологізму. П'єса була поставлена за ініціативою Курбаса, що може свідчити про його сприйняття цього твору як матеріалу для експерименту. У такому контексті п'єса є яскравим прикладом неокреслених пошуків

молодого театрального колективу того часу, зокрема, і їхнього режисера. З іншого боку, можна припустити, що така орієнтація могла бути пов'язана з прагненням до комерційного успіху, шукаючи способи залучення фінансових ресурсів [4]. Незважаючи на те, що його припущення були обґрунтованими, автор не міг ані спростувати, ані заперечити реальну професійну роботу режисера. Завдяки його зусиллям персонажі стали психологічно переконливими, чітко окресленими в ментальному плані, а дія розгорталася в художньо ретельно відтвореній атмосфері. Студійний підхід дозволив застосувати оригінальні методи роботи над ролями в процесі постановки «Молодості», хоча це і не призвело до театральної революції. Однак цей підхід допоміг акторському колективу, з одного боку, переосмислити побудову сценічного образу, а з іншого – довести, що психологічно-побутовий твір не виключає можливості для творчого експерименту. Ці методи, зокрема детальна увага до ритму та музично-драматичної структури дії, стали важливими елементами в успіху постановки.

Постановка «Горе брехунові» Ф. Грільпарцера – один із перших прикладів стилізації в театрі. Лесь Курбас називав «Молодий театр» «театром еkleктики і стилізації» [11].

Проте нові ідеї та експерименти не завжди сприймалися колективом позитивно. Найгіршим у тій ситуації було загострення внутрішніх протиріч: не вщухали сварки про мистецьке спрямування, форми творчого й адміністративного управління театру. Через тиск і напругу Курбас пішов з театру, та через місяць проблему вдалося залагодити і він повернувся назад.

Як далекоглядний керівник Лесь Курбас у 1918 році відкриває Студії при «Молодому театрі». Це дало можливість Курбасу не обмежуватися у створенні «нових творчих технологій» у вже сталій трупі, а дбати про нове покоління професіоналів, ще не посованих провінційною самовпевненістю, відразою до навчання.

Умови праці на початку другого сезону були важкими. Учасники подій, які усвідомлювали

гостроту творчої ситуації в театрі, оцінювали роботу Леся Курбаса майже як жертвну: «У вільні години Олександр Степанович, дуже перевантажений своїми ролями, постановками, роботою над інсценізаціями, виступами у пресі, займався ще й нашими студійцями» [6, с. 134].

У той період на шпальтах «Літературно-критичного альманаху» О. Курбас надрукував одну зі своїх найпринциповіших статей – «Театральний лист». Публікація мала всі ознаки програмного документа та досить чітко окреслювала мету. Розпочавши з накреслення генези сценічного мистецтва і загальних проблем театрального сьогодення, автор зупинився на реалізації, що найбільше вплинула на його власний театр.

Отож, «Молодий театр» увійшов у другий сезон із низкою протиріч, рефлексій, сумнівів та, попри те, у них за плечима був великий досвід.

Висновки. Дослідження творчої діяльності Леся Курбаса та його «Молодого театру» дозволяє зробити кілька ключових висновків, які підкреслюють його унікальний внесок у розвиток українського театрального мистецтва.

Реформаторська роль Леся Курбаса. Курбас виступив як ідейний лідер, який радикально змінив підхід до театрального мистецтва в Україні. Він подолав етнографічні стереотипи та побутові мотиви, що домінували на українській сцені, запровадивши модерністські тенденції та інтегрувавши національний театр у європейський культурний контекст.

Інноваційні методи роботи. Заснування акторських студій, впровадження методики роботи з ритмом, сценічною мовою та пластикою стали унікальними інструментами для виховання нового покоління акторів. Методика тренувань з використанням метронома, зосередженість на індивідуальній роботі та

акцент на інтелектуальному розвитку акторів сприяли створенню мислячого актора, здатного до творчого самовираження.

Роль «Молодого театру» як лабораторії театрального мистецтва. «Молодий театр» став експериментальним простором, де реалізовувалися радикальні ідеї, поєднувалися різні жанри, стилі та техніки. Попри внутрішні суперечності та критичне сприйняття частини сучасників, театр довів свою значущість, започаткувавши новий етап в історії українського театрального мистецтва.

Значення європеїзації театру. Курбас запозичував найкращі досягнення європейської театральної думки, зокрема ідеї німецького експресіонізму, філософії та естетики Відня. Це сприяло формуванню нового театрального дискурсу, який поєднував національну ідентичність з універсальними художніми цінностями.

Соціально-культурна місія театру. Курбас розглядав театр не лише як естетичний, але й як соціальний інструмент. Він прагнув через мистецтво впливати на глядача, формувати нову культурну свідомість, здатну до сприйняття складних ідей і дискусій про сучасність.

Вплив на наступні покоління. Ідеї Курбаса стали джерелом натхнення для багатьох режисерів та акторів. Його підхід до театру як до простору творчих пошуків та інтелектуального розвитку залишається актуальним і нині.

Таким чином, Лесь Курбас став не лише реформатором українського театру, а і символом культурного оновлення, здатним поєднати глибокі національні традиції з інноваційними ідеями. Його творчість засвідчила, що мистецтво театру може бути не тільки засобом відображення дійсності, а й інструментом її перетворення, що робить його феноменальною постать незамінною в історії українського театру.

Література

1. Курбас Л. Лекції з «Практики сцени». Зберігається в архіві Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, Ф. 42., од. зб. 20 [Машинопис].
2. Молодий театр. *Робітнича Газета*. Київ, 1917. 7 трав. Без підпису.
3. Баглій-Смерека А. Мудрий керівник, добрий наставник [Машинопис]. Зберігається у фондах Музею театрального, музичного та кіномистецтва України, Ф. Р.: архів Курбаса Л. С., од. зб. 10004.
4. Блохин Ю. [Ю. Бойко]. Молодий театр. Життя й революція. Харків, 1930. № 6. С. 156–157.
5. Бондарчук С. Молодий театр. Генеза. Завдання. Шляхи / упоряд., авт. вступ. ст., розд. «День за днем», прим. М. Г. Лабінський. Київ : Мистецтво; Спілка театральних діячів України, 1991. С. 111.

6. Василько В. Микола Садовський та його театр. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. С. 83.
7. Водяний Х. Лесь Курбас, якого я знав з юнацьких літ. Рукопис : український альманах спогадів, щоденників, листів, документів, світлин. В 2 т. / під заг. ред. І. Дзюби. Київ : Криниця, 2004. Т. 1. С. 287.
8. Волицька І. Театральна юність Леся Курбаса (проблема формування творчої особистості). Львів : Ін-т народознавства НАН України, 1995. 152 с.
9. Вороний М. Український театр під час революції. *Театр і драма* : збірка статей / упорядник Бабишкін: мистецтво, 1989. С. 293.
10. Протоколи Режисерського штабу [Машинопис]. ІМФЕ НАН України. Ф. 42., од. зб. 24.
11. Редакція. «Молодий театр». Лесь Курбас / Ред. *Робітнича Газета*. Київ, 1919. 1 лют.
12. Самійленко П. Незабутні дні горінь [...]. С. 21.
13. Терещенко М. Кризь лет часу. Київ : Мистецтво, 1974. С. 141.
14. Шевченко І. Молодий Театр: Його роль та робота. *Барикади театру*. Київ, 1923. № 2/3. С. 8.
15. Шерех Ю. Лесь Курбас у Харкові. *Сучасність*. 1993. № 12. С. 49.
16. Єрмакова Н. Березільська культура: Історія, досвід. Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Фенікс, 2012. 512 с.

References

1. Kurbas, L. (n.d.). Lektsii z "Praktyky stseny" [Lectures on "Stage Practice"]. Archive of the Rylskyi Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology, National Academy of Sciences of Ukraine, fund 42, unit 20. [in Ukrainian].
2. Molodyi teatr. (1917, May 7). Robitnycha hazeta [Workers' Newspaper]. Kyiv [in Ukrainian].
3. Bahlii-Smerekha, A. (n.d.). Mudryi kerivnyk, dobryi nastavnyk [A Wise Leader, a Kind Mentor] [Typescript]. Museum of Theatre, Music and Cinema Arts of Ukraine, fund R, Kurbas L. S. archive, unit 10004. [in Ukrainian].
4. Blokhyn, Yu. [Boiko, Yu.]. (1930). Molodyi teatr [The Young Theatre]. *Zhyttia y revoliutsiia – Life and Revolution*, 6, 156–157 [in Ukrainian].
5. Bondarchuk, S. (1991). Molodyi teatr: Heneza. Zavdannia. Shliakhy [The Young Theatre: Genesis. Objectives. Paths] (M. H. Labinskyi, Ed.). Kyiv: Mystetstvo; Union of Theatre Workers of Ukraine, 111 [in Ukrainian].
6. Vasylo, V. (1962). Mykola Sadovskyi ta yoho teatr. [Mykola Sadovskyi and His Theatre]. Kyiv : State Publishing House of Fine Arts and Musical Literature of the Ukrainian SSR, 83 [in Ukrainian].
7. Vodiani, Kh. (2004). Les Kurbas, yakoho ya znava z yunatskykh lit [Les Kurbas as I Knew Him from My Youth]. In I. Dziuba (Ed.), *Rukopys: Ukrainskyi almanakh spohadiv, shchodennykiv, lystiv, dokumentiv, svitlyn* [Manuscript: Ukrainian Almanac of Memoirs, Diaries, Letters, Documents, and Photographs] (Vol. 1, p. 287). Kyiv: Krynytsia [in Ukrainian].
8. Volytska, I. (1995). Teatralna yunist Lesia Kurbasa (problema formuvannia tvorchoi osobystosti) [Theatrical Youth of Les Kurbas (The Problem of Creative Personality Formation)]. Lviv : Institute of Ethnology, National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
9. Voroni, M. (1989). Ukrainskyi teatr pid chas revoliutsii [Ukrainian Theatre during the Revolution]. In *Teatr i drama: Zbirka statei* [Theatre and Drama: Collected Articles] (p. 293). Kyiv : Mystetstvo [in Ukrainian].
10. Protokoly Rezhyserskoho shtabu. (n.d.). *Protokoly Rezhyserskoho shtabu* [Minutes of the Directors' Headquarters] [Typescript]. Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology, National Academy of Sciences of Ukraine, fund 42, unit 24 [in Ukrainian].
11. Redaktsiia. (1919, February 1). Molodyi teatr. Les Kurbas [The Young Theatre. Les Kurbas]. *Robitnycha hazeta* [Workers' Newspaper]. Kyiv [in Ukrainian].
12. Samiilenko, P. (n.d.). Nezabutni dni horin [Unforgettable Days of Burning], p. 21 [in Ukrainian].
13. Tereshchenko, M. (1974). Kriz lit chasu [Through the Years of Time]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
14. Shevchenko, I. (1923). Molodyi teatr: Yoho rol ta robota [The Young Theatre: Its Role and Work]. *Barykady teatru – Barricades of the Theatre*, 2–3, 8 [in Ukrainian].
15. Sherekh, Yu. (1993). Les Kurbas u Kharkovi [Les Kurbas in Kharkiv]. *Suchasnist – Modernity*, 12, 49 [in Ukrainian].
16. Yermakova, N. (2012). *Berezilska kultura: Istoriia, dosvid* [Berezil Culture: History and Experience]. Kyiv : Feniks [in Ukrainian].

Дата надходження статті: 14.10.2025

Дата прийняття статті: 18.11.2025

Опубліковано: 29.12.2025

УДК 784.4(477.8) 98.8

DOI <https://doi.org/10.32782/art-studies.2025-2-7>

ЛЕМКІВСЬКА ПІСНЯ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ТА ДЖЕРЕЛО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА

Ороновський Анатолій Ігорович,

заслужений діяч мистецтв України,

доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва

Тернопільського національного педагогічного університету

імені Володимира Гнатюка

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8912-6763>

Місько Галина Степанівна,

асистент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва

Тернопільського національного педагогічного університету

імені Володимира Гнатюка

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3652-6552>

Лемківська пісня є унікальним культурним явищем, що гармонійно поєднує у собі національну ідентичність та музично-поетичну традицію українського народу. Вона слугує ключовим інструментом збереження етнічної самобутності та віддзеркалює історичний досвід і світогляд лемків – субетносу, чий існування було тісно пов'язане з географічними особливостями гірських регіонів.

Ці пісні, вирізняючись оригінальністю мелодики та складністю ритмічних структур, є важливою частиною української та європейської спадщини.

Вони представляють багатий жанровий спектр: від обрядових і ліричних до жартівливих, соціально-побутових та історичних композицій. Характерними рисами є мажорно-мінорна варіативність, емоційна глибина та мелодійна експресивність, що відображають зв'язок з природним середовищем, родинними традиціями та любов'ю до рідної землі.

Попри складну історичну долю, включаючи вимушену міграцію та асиміляційний тиск, лемківська пісня зберегла свою автентичність завдяки зусиллям народних виконавців та дослідників. Вона залишається важливим інструментом етнокультурної самоідентифікації. Хорове мистецтво, засноване на цій спадщині, активно розвивається, збагачуючи музичну культуру та сприяючи популяризації лемківської пісенної традиції в Україні та за її межами.

Науковий інтерес до лемківської музичної культури зумовлений її інтеграційною роллю між різними культурними традиціями. Ці пісні є важливим джерелом для вивчення етнічної культури, зокрема її мелодійних та поетичних особливостей, і демонструє здатність музики до об'єднання людей навіть в умовах культурних трансформацій. Лемківські мелодії є також надихаючим прикладом адаптивності та стійкості традицій в умовах глобалізаційних викликів.

Таким чином, лемківська пісня є не лише об'єктом музикознавчих досліджень, але й важливим елементом культурного діалогу, що поєднує традицію та сучасність, етнічну самобутність і міжкультурне спілкування.

Ключові слова: Лемківська пісня, національна ідентичність, ритміка, хорове мистецтво, фольклор.

Oronovsky Anatoliy, Misko Halyna. Lemko song as a reflection of national identity and a source of choral art

The Lemko song is a unique cultural phenomenon that harmoniously combines the national identity and musical and poetic tradition of the Ukrainian people. It serves as a key tool for preserving ethnic identity and reflects the historical experience and worldview of Lemkos, a sub-ethnic group whose existence was closely linked to the geographical features of the mountainous regions.

These songs, distinguished by their original melodies and complex rhythmic structures, are an important part of Ukrainian and European heritage. They represent a rich genre spectrum: from ritual and lyrical to humorous, social and historical compositions. Their characteristic features are major-minor variations, emotional depth and

melodic expressiveness, reflecting the connection with the natural environment, family traditions and love for the native land.

Despite its difficult historical fate, including forced migration and assimilation pressure, Lemko song has preserved its authenticity thanks to the efforts of folk performers and researchers. It remains an important tool of ethno-cultural self-identification. The choral art based on this heritage is actively developing, enriching the musical culture and promoting the Lemko song tradition in Ukraine and abroad.

The scientific interest in Lemko music culture is due to its integrative role between different cultural traditions. This song is an important source for the study of ethnic culture, in particular its melodic and poetic features, and demonstrates the ability of music to unite people even in the face of cultural transformations. Lemko melodies are also an inspiring example of the adaptability and resilience of traditions in the face of globalisation challenges.

Thus, Lemko song is not only an object of musicological research, but also an important element of cultural dialogue that combines tradition and modernity, ethnic identity and intercultural communication.

Key words: Lemko song, national identity, rhythm, choral art, folklore.

Вступ. Пісенний фольклор є невід’ємним складником культурної ідентичності кожного народу, відображаючи його світогляд, історичний досвід і духовні цінності. Лемківська пісня, як особливий пласт української народної творчості, відіграє важливу роль у формуванні етнічної самосвідомості та збереженні традицій лемківського субетносу. Вона є не лише частиною загальноукраїнської музичної культури, але й має унікальні особливості, що зумовлені географічними, історичними та соціокультурними чинниками.

Лемківщина, як історико-етнографічний регіон, зазнала значних трансформацій упродовж століть, зокрема внаслідок політичних і міграційних процесів, примусового виселення лемків у середині ХХ століття, що спричинило втрату традиційного життєвого простору. Попри це, саме пісня залишилася важливим засобом збереження ідентичності та передачі культурної пам’яті від покоління до покоління. Лемківський пісенний фольклор охоплює широкий жанровий спектр: обрядові, ліричні, жартівливі, історичні, соціально-побутові пісні, що відзначаються характерною мелодикою, метро-ритмічною гнучкістю та багатством інтонаційних структур [2, с. 34].

Актуальність лемківської пісні у хоровій інтерпретації зумовлена необхідністю вивчення та популяризації цієї унікальної частини української культурної спадщини, особливо в контексті її значення для сучасного хорового мистецтва. Лемківські мелодії є невичерпним джерелом творчих музичних адаптивних фігурацій, що використовуються у професійному та аматорському хоровому

виконавстві, сприяючи розширенню музичного репертуару та збереженню народних традицій у нових формах.

Мета наукової розвідки полягає у виявленні специфіки лемківської пісні як феномену національної ідентичності та її ролі в розвитку хорового мистецтва. Для досягнення цієї мети передбачається розв’язання таких завдань:

- охарактеризувати жанрово-стильові особливості лемківського пісенного фольклору;
- простежити історичний процес збору, документування та наукового осмислення лемківських пісень;
- визначити місце та значення лемківської пісні в контексті української музичної культури;
- розглянути перспективи використання лемківських мелодій у сучасному хоровому виконавстві.

Методологічну основу роботи становлять історико-культурний, музично-етнографічний та компаративний підходи, що дозволяють комплексно проаналізувати лемківський пісенний фольклор у контексті його еволюції та сучасного функціонування. Застосовано методи системного аналізу, узагальнення, порівняльного та структурно-функціонального дослідження, що дають змогу визначити характерні риси лемківської пісні та її зв’язок із хоровим мистецтвом.

Результати. Дослідженням лемківської пісенної традиції займалися видатні українські, польські та словацькі етнографи й музикознавці, зокрема Ф. Колесса, В. Гнатюк, С. Людкевич, О. Кольберг, Я. Головацький та К. Падусек, які здійснили ґрунтовний аналіз мелодичних,

ритмічних та жанрових особливостей цього фольклору. Значний внесок у збереження та обробку лемківських пісень зробили композитори Є. Козак, Я. Ярославенко, М. Колесса, А. Кос-Анатольський, Б. Фільц, які адаптували їх до хорового виконання, розширюючи їхній художньо-естетичний потенціал [1].

Актуальність подальших досліджень лемківської пісенної традиції полягає у її значенні як важливого чинника національної ідентичності українського народу та унікального джерела для розвитку хорового мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Лемківські народні пісні представлені широким спектром жанрів, кожен із яких виконує важливу функцію у житті спільноти. Жанрова класифікація лемківських пісень базується на тематичних та функціональних критеріях.

Обрядові пісні є найдавнішим пластом лемківського фольклору і супроводжували всі важливі моменти життя людини – народження, весілля, календарні свята. Їхня структура відзначається стабільністю, а функціональність – глибоким символізмом.

Весільні пісні. Однією з найвиразніших груп обрядових пісень є весільні, що поділяються на кілька піджанрів:

- пісні сватання («Ой сватику, сватику»);
- пісні викупу нареченої та благословення («Ой чи дома, дома»);
- пісні під час вінчання та перевдягання нареченої у хустку («Чи я ж тобі, мати, не казала»).

Весільний фольклор лемків характеризується структурною багатошаровістю, ритуальною стійкістю і символізмом, що зберігається навіть у сучасних обробках.

Календарно-обрядові пісні. Включають колядки, щедрівки, веснянки, русальні, жниварські та купальські пісні. Вони відображають традиційний аграрний світогляд лемків, їхній сакральний зв'язок із природою.

Колядки мають структуру діалогічного благословення та побажання добробуту («Бог предвічний народився»).

Веснянки і гаївки пов'язані з відродженням природи, їхня ритміка відзначається легкістю та плавністю.

Жниварські пісні є елементами трудового фольклору, у яких присутні мотиви подяки землі за врожай.

Ліричні пісні посідають центральне місце в лемківському фольклорі, передаючи глибокі емоційні переживання. Вони охоплюють широкий спектр тем, що відображають життєві реалії, кохання, розлуку, тугу за рідною землею, соціальну несправедливість.

Пісні про кохання. Вони надзвичайно емоційні та містять глибокі символи, що відображають як щасливе, так і трагічне кохання («Під облачком, под ясеньким»).

Емігрантські пісні. Через вимушену міграцію та депортації лемків тема туги за батьківщиною стала визначальною у багатьох піснях («Під облачком, під синеньким»).

Пісні про майбутню розлуку та рекрутські. Вони відзначаються сумовитою мелодикою та відображають болісні прощання лемківських хлопців, яких відправляли до війська чи на заробітки.

Жартівливі пісні зосереджені на гумористичних сценках із сільського життя, висміюванні людських характеристик організму, слабкостей та сатиричному зображенні соціальних стосунків. Вони часто мають швидкий темп і динамічний ритм.

Танцювальні та застільні пісні мають жваву мелодіку, нерідко супроводжуються інструментальним супроводом («Гей, соколи»).

Сатиричні пісні висміюють лінивість, скупість, родинні чвари («Ходжу собі по лісочку»).

Історичний та соціальний жанр містять пісні, що пов'язані з боротьбою за національну ідентичність, а також твори, які пов'язані з військовими подіями. Особливе місце посідають балади та думи про опришків – народних месників, які чинили спротив соціальному гнобленню [3].

Лемківський пісенний фольклор має самобутню музичну характеристику, що відрізняє його від інших регіональних стилів української народної музики.

Традиційні етнічні наспіви, пісні часто мають мажорно-мінорну змінність, що створює ефект емоційної контрастності. Використовуються давні ладові структури, зокрема

дорійський, фрігійський, міксо-лідійський лади, які надають мелодіям характерного архаїчного звучання. Специфічним є підвищений IV або знижений VII щабель у мажорних наспівах, що споріднює лемківський стиль із карпатською музичною традицією. Пісні мають синкоповані ритми, що додають їм рухливості. Спостерігається поєднання різних метро-ритмів (двох-, трьох- та чотиридольного), що створює варіативність темпового розвитку. Поширене використання повільних речитативних мелодій, які збереглися у старовинних лемківських баладах [4, с. 172].

Одним із найважливіших аспектів музичного стилю лемківських пісень є їх метро-ритмічна структура, що поєднує архаїчні метричні форми, змінний ритм і складну синкоповану послідовність звукового забарвлення.

Метрична структура лемківських пісень варіюється залежно від жанрової належності творів. Найпоширенішими є: Прості метри (2/4, 3/4, 4/4) – характерні для танцювальних, жартівливих і коломийкових пісень, які мають чітку пульсацію та рівномірні ритмічні акценти; Змінні метри (чергування 2/4 і 3/4, 6/8 і 4/4) – трапляються у весільних і ліричних піснях, що потребують особливої уваги у разі хорової адаптації; Асиметричні метри (5/8, 7/8, 9/8) – представлені в архаїчних календарно-обрядових піснях, які зберегли давні звуково-музичні моделі; Рубатовані форми – часто трапляються у протяжних і баладних мелодіях, що ускладнює їхню ритмічну адаптацію для інтерпретації різних типів і видів хорових колективів.

Метрично-ритмічна структура лемківських пісень відіграє визначальну роль у їхній адаптації до хорового виконання. Варіативність метру, синкопованість, пунктирні ритми та особливий характер мелодійного розвитку роблять ці твори надзвичайно виразними та емоційно насиченими.

Збереження природного ритмічного малюнку та інтонаційної специфіки є ключовим завданням для композиторів і аранжувальників, які працюють з лемківським пісенним фольклором у хоровому виконавстві. Завдяки гармонійній обробці та поліфонічним

прийомам ці пісні набувають нового звучання, не втрачаючи своєї автентичності.

Особливо цікавим є аналіз хорових обробок двох знакових лемківських пісень – «Ой, верше мій, верше» в аранжуванні Є. Козака та «Як-єм била еще мала» в обробці Я. Ярославенка. Ці твори демонструють різні підходи до передачі ритмічної виразності лемківської пісні в хоровому мистецтві: від глибоко драматичного, розспіваного характеру до жвавого, танцювального ритму, що відтворює природну життєрадісність лемківського народу.

Розглянемо детальніше ритмічні та метричні особливості цих творів та їх драматургічну будову і специфіку хорового викладу.

Ця пісня є однією із найпопулярніших і найбільш виконуваних лемківських пісень. За жанром вона належить до родинно-побутових та весільних пісень. У ній ідеться про долю дівчини, яка виходить заміж і тужить, що в шлюбі, в чужому домі вже їй не буде

Ой верше мій, верше

Лемківська народна пісня

Обробка Євгена Козака

Досить повільно

1. Ой вер-ше мій, вер-ше, мій зе-ле-ний, вер-ше!
Ой вер-ше мій, вер-ше, мій зе-ле-ний
як ми... би-ло пер-ше.
Юж ми так не бу-де, юж ми так не бу-де, як пер-ше.
вер-ше!
як ми... би-ло пер-ше.
юж ми так не бу-де, юж ми так не бу-де, як пер-ше.

Coda

allegro e moscato

2. Бо перше ми було.
Барз ми добре било.
Од своєї мамички.
Од своєї мамички
Не ходити било.

3. Не ходити било.
Куди я ходила.
Не любити било.
Не любити било.
Кого я любила.

4. Не ходити било.
Горами лісами.
Не любити хлопця.
Не любити хлопця
З чорними бровами

Ой верше мій, верше

Лемківська народна пісня, обробка Є. Козака

так добре, як було в матері. Після вигнання лемків з історичної батьківщини в результаті так званого «добровільного» виселення у 1944–1946 рр. та сумнозвісної «Операції Вісла» (1947 р.) ця пісня стала символом туги народу за втраченою батьківщиною, гімном української еміграції.

Також цю пісню вважає своїм гімном ансамбль пісні й танцю «Черемош» Львівського національного університету імені Івана Франка.

Хорова обробка Є. Козака написана для чотириголосого дівочого хору в куплетній формі, яку увінчує драматична кода. У заспіві застосовано імітаційно-поліфонічний тип хорового викладу, приспів має гомофонно-гармонічну фактуру. Виконання цього твору вимагає від хору досконалого володіння технікою кантіленного співу мелодії широкого дихання, гнучкого агогічного фразування

і нюансування, широкої палітри емоційно насаженого звучання – від ліричного *pp* до драматичного *f*.

У пісні «Як-єм би́ла ще мала» лірико-побутовий сюжет дуже органічно поєднується з танцювальною жанровістю. Вельми рухливий тридольний метр і пунктирні ритми ніби випромінюють життєвий оптимізм лемків. Структура автентичної мелодії пісні дуже проста. Кожен куплет має форму восьмитактового періоду, що складається з двох речень (4 + 4). При цьому друге речення є дослівною секвенцією першого речення. Своєю чергою кожне речення складається з дворазового повторення початкового одноклактового мотиву з висхідним мелодичним рухом і заключної двотактової фрази з мелодичним рухом у низхідному напрямку (1 + 1 + 2).

Композитор Ярослав Ярославенко (справжнє прізвище Вінцовський) задля кращого

Як-єм би́ла ще мала
Лемківська народна пісня

Обробка Ярослава Ярославенка
Переклад для дит. хору Зіновія Демцюха

Allegretto leggiero

Го - я, го - я, го - я, го - я, го - я, го - я

Як-єм би - ла е-ще ма - ла го - я, го - я, го - я, га, го - я, го - я, го - я то ма ма - ти га, го - я, го - я, го - я

ко-ли-са - ла го - я, го - я, го - я, га га го - я ма - ти ко-ли-са-ла, го - я, га

А те-пер я вже ве-ли-ка, го - я, го - я, го - я, га. А те-пер я го - я, го - я, го - я, га.

тре-ба ме-ні чо-по-ві-ка, го - я, го - я, го - я, га

Я. Ярославенко "Як-єм би́ла ще мала"

Ой ко-ли б я би-ла зна-ла го - я, го - я, го - я, га, би-ла би м ся го - я, го - я, га.

га, не од-да-ла, го - я, го - я, го - я, га. га, не од-да-ла, го - я, го - я, го - я, га.

Meno mosso

А те-пер я му-жа ма - ю, го - я, го - я, го - я, га, А те - пер я, го - я, го - я, го - я, га.

піз-но лі - гам, ра-но вста - ю, го - я, го - я, го - я, га. га.

Allegro

го - я, га. Го - я, го - я, го - я, га.

Як-єм би́ла ще мала
Лемківська народна пісня, обробка Я. Ярославенка, переклад для дит. хору З. Демцюха

розкриття музично-образного змісту пісні доповнив куплетну форму такими структурними елементами, як вступ, інтермедії та кода. Кожен із них відіграє важливу драматургічну функцію.

Вступ (1–6 такти), побудований на мотивах вигуку «гоя», виявляє дві діаметрально протилежні риси характеру головної героїні пісні: з одного боку, завзятість і напористість (1–4 такти), а з іншого – м'якість і податливість (5–6 такти).

Кожна інтермедія постає як розширення останнього речення куплета, яке вдало продовжує тривалість певного емоційного стану. Наприклад, метро- ритмічні та інтонаційні мотиви інтермедії першого куплету (14–17 такти) ніби відтворюють монотонність коливання колиски, звучання колискової.

Відсутність інтермедії між другим і третім куплетами зумовлена різким поворотом сюжету – несподівано швидким розчаруванням. В інтермедії третього куплету (33–37 такти) поступово «влягаються пристрасті» і настає втома від виконання буденних сімейних обов'язків. Саме такий емоційний стан домінує в четвертому куплеті (*Meno mosso*), однак уже в наступній інтермедії (45–48 такти) різкий висхідний стрибок мелодії ніби виказує протест проти такого стану речей, а жвава рухлива кода (49–51 такти) демонструє готовність молодої жінки за першої ж нагоди стати до запального танцю.

Зрозуміло, що подібний «сценарій» розвитку музичної драматургії пісні може видатися доволі суб'єктивним, однак для виразного образно-емоційного хорового виконання такий чи інакший «план» є конче необхідним – він допомагає «візуалізувати» музичну тканину, виразніше донести твір до слухача [3, с. 224].

Висновки. Лемківська пісня є не лише важливим складником української народної творчості, а й одним із найяскравіших виразників національної ідентичності лемківського субетносу. Її мелодика, текстове наповнення, ритмічна структура, внутрішньоемоційне наповнення та хорові обробки відображають особливості історичного розвитку лемків, їх культурну самотність, світоглядні орієнтири та життєві реалії.

В умовах примусової депортації, асиміляції та розпорошення лемківської громади у середині ХХ століття саме народна пісня стала тим ключовим чинником, що зберігав етнічну пам'ять, формував почуття приналежності до рідної традиції та підтримував духовну єдність народу [6, с. 328].

Ритміко-метричні особливості лемківських пісень відзначаються значною варіативністю, що зумовлює їхню жанрову специфіку та впливає на виконавську традицію. Зокрема, у фольклорі Лемківщини представлені як прості метри (2/4, 3/4, 4/4), що характерні для танцювальних, жартівливих і побутових пісень, так і змінні (перехід між 2/4 і 3/4) та асиметричні (5/8, 7/8), які часто трапляються в обрядових та історичних композиціях. Така метрична структура є одним із визначальних чинників, що впливає на способи хорової адаптації лемківських пісень, оскільки нерівномірність ритмічного малюнку потребує особливої уваги у сольному та хоровому виконанні до нюансування, акцентуації та динамічної розробки музичного полотна, звукової палітри.

Хорове мистецтво відіграє ключову роль у збереженні та популяризації лемківських пісень, надаючи їм нового звучання та розширюючи їхню виразну палітру. Композитори та хормейстери, серед яких Є. Козак, Я. Ярославенко, М. Колесса, А. Кос-Анатольський, Б. Фільц, здійснили численні обробки народних мелодій, використовуючи гомофонно-гармонічний, поліфонічний та імітаційно-поліфонічний виклад. Завдяки цьому традиційні фольклорні мелодії адаптувалися до академічного хорового репертуару, що сприяло їхньому збереженню та поширенню в Україні і за її межами [5, с. 140].

Ритмічна структура лемківських пісень у хорових аранжуваннях залишається одним із найскладніших аспектів виконання. Це зумовлено такими особливостями, як синкопованість, пунктирний ритм, речитативність та варіативність ритмічних фігур. Особливої уваги потребує збереження природної мовної інтонації, оскільки наголошені склади в тексті безпосередньо впливають на ритмічний малюнок мелодії. У хорових обробках це

досягається через гнучку агогічну виразність, варіативність динамічного розвитку та використання тембрової палітри для відтворення колориту народного співу.

Окремо слід відзначити роль лемківської пісні як культурного символу, що через музичне мистецтво продовжує виконувати важливу ідентифікаційну функцію. Такі твори, як «Ой, верше мій, верше» (обробка Є. Козака) та «Як-єм била еще мала» (обробка Я. Ярославенка), набули широкого розповсюдження у виконавській практиці та стали знаковими для представлення лемківської музичної культури. Вони демонструють два різні підходи до інтерпретації лемківського фольклору: перший – як глибоко лірична, драматична пісня, що відображає тугу за втраченим домом, другий – як танцювальна, динамічна

композиція, що символізує життєрадісність та оптимізм лемківського народу.

З огляду на значний інтерес до лемківської пісенної спадщини її подальше дослідження є важливим не лише для етномузикології, а й для розвитку сучасного хорового мистецтва. Вивчення регіональних особливостей ритмічної організації, методів хорової адаптації та виконавських інтерпретацій сприятиме збереженню цієї унікальної традиції та її інтеграції у сучасний музичний простір нашої Держави.

Лемківська пісня продовжує жити як частина національної культурної пам'яті, стаючи містком між минулим і сучасністю, автентичною традицією та академічним виконавством, локальним спадком та світовим музичним надбанням.

Література

1. Бурбан М. Українські хори та диригенти : монографія. Дрогобич : Посвіт, 2006. 640 с.
2. Бермес І. Л. Українська пісенна спадщина: лемківські пісні у фольклористичних студіях. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2021. Вип. 44. С. 34–42.
3. Денисюк Ж. З. Масова культура і національно-культурна ідентичність в умовах глобалізації : монографія. 2-е вид. Київ : видавець Олег Філюк, 2017. 224 с.
4. Грица С. Будь здорова, землице. Українські народні пісні про еміграцію. Київ : Музична Україна, 1991. 175 с.
5. Дутчак В. Г., Карась Г. В., Ортинська М. З., Чоловський П. М. «Без пісень нема життя...» (до 40-річчя заснування музичного факультету). *Музично-краєзнавчий альманах*. Івано-Франківськ : Гостинець, 2006. 140 с.
6. Фабрика-Процька О. Пісенна культура лемків України (XX–XXI ст.) : монографія / літ. ред. І. Шалкітене; фото Р. Фабрики. Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2013. 328 с.

References

1. Burban, M. (2006). *Ukrainian khory ta dyryhenty: monohrafiia* [Ukrainian Choirs and Conductors: monograph], Drohobych: Posvit [in Ukrainian].
2. Bermes, I.L. (2021). *Ukrainska pisenna spadshchyna: lemktivski pisni u folklorystychnykh studiiakh* [Ukrainian song heritage: Lemko songs in folklore studios]. *Bulletin of the Ukrainian National University of Culture and Arts. Series "Art Studies"*, 44, 34–42 [in Ukrainian].
3. Denisyuk, Zh.Z. (2017). *Masova kultura i natsionalno-kulturna identychnist v umovakh hlobalizatsii* : monohrafiia. 2-e vyd [Mass culture and national-cultural identity in the context of globalization: monograph. 2nd ed.]. Kyiv : publisher Oleg Filiuk, 224 p. [in Ukrainian].
4. Hrytsa, S. (1991). *Bud zdrava, zemlytse. Ukrainski narodni pisni pro emihratsiui* [Farewell, My Native Land. Ukrainian Immigration Songs]. Kyiv : Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
5. Dutchak, V., Karas, H., Ortynska, M. and Cholovskyi, P. (2006). "There is no Life without Songs" (Dedicated to the 40-th Anniversary of the Music Faculty Foundation). *Muzychno-kraieznavchyi almanakh – Music and local history almanac*. Ivano-Frankivsk: Hostynets [in Ukrainian].
6. Fabryka-Protka, O. (2013). *Pisenna kultura Lemkiv Ukrainy (XX–XXI st.): monohrafiia* [The Song Culture of Ukrainian Lemkos (the 20th – 21st centuries): monograph] / lit. ed. I. Shalkitene, photo R. Fabryka, Ivano-Frankivsk: Nova Zoria [in Ukrainian].

Дата надходження статті: 23.10.2025

Дата прийняття статті: 20.11.2025

Опубліковано: 29.12.2025

УДК 78.071.2(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/art-studies.2025-2-8>

СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОГО НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ

Ткач Роман Іванович,

аспірант кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва

Тернопільського національного педагогічного університету

імені Володимира Гнатюка

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0006-2626-1809>

Щур Людмила Богданівна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва

Тернопільського національного педагогічного університету

імені Володимира Гнатюка

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6432-7219>

У статті досліджено процес становлення професійного народно-інструментального мистецтва в Україні, його історичні витоки, еволюція та сучасний стан. Висвітлено ключові фактори, що сприяли розвитку цього мистецтва, зокрема соціально-культурні, історичні та педагогічні аспекти, які вплинули на формування виконавських традицій та професійних шкіл. Проаналізовано роль народних музикантів, майстрів народних музичних інструментів, композиторів і педагогів у створенні професійної виконавської культури, їхній внесок у вдосконалення гри на народних інструментах та збагачення репертуару. Окрему увагу приділено розвитку оркестрового та ансамблевого музикування, що стало важливим етапом на шляху до професіоналізації народно-інструментального мистецтва. Розглянуто діяльність видатних виконавців і колективів, які сприяли популяризації народної інструментальної музики як в Україні, так і за її межами. Простежено взаємозв'язок між народною інструментальною традицією та загальноєвропейськими тенденціями музичного розвитку, що відобразилося у формуванні самобутнього українського стилю гри на народних інструментах. Розкрито освітній аспект: визначено основні етапи становлення професійної підготовки виконавців, розвиток навчальних закладів, що спеціалізуються на викладанні народного інструментального мистецтва, та вплив методичних шкіл на формування виконавської майстерності. Охарактеризовано роль державної політики у підтримці народно-інструментальної культури, створенні навчальних програм, фестивалів, конкурсів та інших ініціатив, спрямованих на збереження та розвиток цього мистецтва. Визначено, що сучасний стан народно-інструментального мистецтва в Україні характеризується розширенням його жанрових і стилістичних меж, активною інтеграцією традиційної народної музики з елементами академічного, джазового та популярного мистецтва. Відзначено активну діяльність народних оркестрів, ансамблів та окремих виконавців, які сприяють збереженню й осучасненню української народно-інструментальної культури. Виокремлено значення професійного народно-інструментального мистецтва як важливої складової частини національної музичної культури, його роль у формуванні мистецького іміджу України на міжнародній арені та перспективи подальшого розвитку в умовах глобалізаційних процесів.

Ключові слова: народно-інструментальне мистецтво, професійне виконавство, музична культура, народні інструменти, репертуар, виконавська школа, ансамбль, Україна.

Tkach Roman, Shchur Liudmyla. The formation of professional folk instrumental art in Ukraine

The article examines the process of formation of professional folk instrumental art in Ukraine, its historical origins, evolution and current state. Key factors that contributed to the development of this art are highlighted, including socio-cultural, historical and pedagogical aspects that influenced the formation of performing traditions and professional schools. The role of folk musicians, masters of folk musical instruments, composers and teachers in the creation of professional performance culture, their contribution to improving the playing of folk instruments and enriching the repertoire is analyzed. Particular attention was paid to the development of orchestral and ensemble music making, which became an important stage on the way to the professionalization of folk instrumental art. The

activities of outstanding performers and groups that contributed to the popularization of folk instrumental music both in Ukraine and abroad are considered. The relationship between the folk instrumental tradition and the pan-European trends of musical development, which was reflected in the formation of the original Ukrainian style of playing folk instruments, was traced. The educational aspect is revealed: the main stages of formation of professional training of performers, the development of educational institutions specializing in teaching folk instrumental art, and the influence of methodical schools on the formation of performance skills are defined. The role of state policy in supporting folk-instrumental culture, creating educational programs, festivals, competitions and other initiatives aimed at preserving and developing this art is characterized. It was determined that the current state of folk instrumental art in Ukraine is characterized by the expansion of its genre and stylistic boundaries, the active integration of traditional folk music with elements of academic, jazz and popular art. The active activity of folk orchestras, ensembles and individual performers, which contribute to the preservation and modernization of Ukrainian folk-instrumental culture, was noted. The importance of professional folk-instrumental art as an important component of national musical culture, its role in shaping the artistic image of Ukraine on the international arena, and the prospects for further development in the conditions of globalization processes are highlighted.

Key words: folk instrumental art, professional performance, musical culture, folk instruments, repertoire, performance school, ensemble, Ukraine.

Становлення професійного народно-інструментального мистецтва в Україні є складним і багатограним процесом, що охоплює історичні, культурні та соціальні аспекти розвитку музичної традиції. Витоки цього мистецтва сягають глибокої давнини, коли народні інструменти відігравали важливу роль у побуту, ритуальному та розважальному житті українців. Згодом відбулося формування професійних виконавських шкіл, що сприяло становленню народного інструментального виконавства як окремої галузі музичної культури.

Розвиток цього напрямку значною мірою визначався діяльністю видатних музикантів, педагогів, композиторів та майстрів народних музичних інструментів, які зробили вагомий внесок у вдосконалення гри на них, розширення репертуару та методичної бази. Важливу роль відіграли процеси професіоналізації виконавців, що стали можливими завдяки створенню спеціалізованих навчальних закладів, організації оркестрів і ансамблів народних інструментів, а також активному розвитку концертної діяльності.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю комплексного аналізу історичних передумов, основних етапів та сучасних тенденцій розвитку народно-інструментального мистецтва. Визначення його місця у загальноєвропейському музичному просторі, а також перспектив розвитку в умовах глобалізаційних процесів є важливим завданням сучасної музикознавчої науки.

Розвиток та функціонування народно-інструментального мистецтва України стало предметом активного дослідження з боку мистецтвознавців, етноорганологів та музикологів. Народно-інструментальне мистецтво відіграє ключову роль у формуванні національної музичної культури. Його розвиток тісно пов'язаний з еволюцією української музичної традиції, що формувалася протягом багатьох століть. Безліч історичних документів, археологічних знахідок та архітектурних пам'яток містять інформацію про різноманітні народні музичні інструменти – від струнно-смічкових і струнно-щипкових до духових та ударних, які використовувалися на теренах нашої держави.

Суттєвий внесок у розвиток народно-інструментального мистецтва зробили скоморохи – мандрівні музиканти, співаки, танцюристи та актори, які виконували як світські, так і народні твори. Вони брали участь у різних обрядових дійствах, весіллях та родинних святах. У їхні ансамблі входили струнні інструменти, як-от гуслі, домри, гудки, а також волинки, ріжки та бубни. Таким чином, скоморохи зробили значний внесок у розвиток української музичної культури загалом і народно-інструментальної музики зокрема.

У XVI–XVIII століттях національно-культурне пробудження сприяло розвитку української музичної культури та появі нових інструментів, таких як кобза, бандура і ліра, що стали популярними серед різних соціальних

груп. Інструментальна музика була важливою частиною життя козацтва, зокрема в Запорізькій Січі, де використовували духові та ударні інструменти. У цей період також виникли ансамблі троїстих музик, пов'язані з діяльністю музичних цехів, які обслуговували свята й обряди.

У XIX столітті на українських землях розгортається національно-культурне пробудження: виникає національна інтелігенція, посилюється інтерес до історії, мови та культури українського народу. Розпочинається активний збір фольклорних матеріалів, організуються публічні концерти та лекції з участю народних музикантів, що сприяє розвитку професійного музичного мистецтва, удосконаленню виконавської майстерності та розширенню репертуару.

Зародження професійної музичної освіти науковці датують XX століттям. Саме в цей період відбувся перехід від аматорського музикування до професійного виконавства. Одним із перших фундаментальних досліджень українських народних інструментів стала стаття видатного композитора, фольклориста та пошуковця в галузі етноорганології Миколи Лисенка, в якій він описує конструкційну будову кобзи, бандури, цимбал, ліри, гуслів тощо. До 1922 року в Україні вже діяло понад тридцять музичних шкіл, багато з яких відкривали класи народних інструментів.

Знаковою постаттю в народно-інструментальному мистецтві України, і зокрема Харківщини, є Гнат Хоткевич, який, окрім обґрунтування теоретичних аспектів виконання на бандурі, створював ансамблі, капели, вивівши бандуру на професійну сцену. Науковці активно досліджують різні аспекти народно-інструментального мистецтва, зокрема розвиток і діяльність регіональних шкіл. Ці питання залишаються важливими темами для вітчизняних дослідників. Вагомий внесок зробив М. Давидов, який зібрав у своїй праці історію виконавства на народних інструментах в Україні, охопивши XX – початок XXI століття. В підручнику подано документальні матеріали, в яких розкривається історія кафедр народних інструментів та їхні

здобутки. Як зазначає автор: «Розвиток академічного народно-інструментального мистецтва в Україні, започаткований на єдиній методологічній основі, розроблений професором М. Гелісом» [2], учні якого започатковували музичні кафедри в різних регіонах країни. В цей період народно-інструментальне виконавство стикнулося із певними викликами, серед яких – проблеми репертуару, відсутність теоретичної та методологічної бази, невпинне вдосконалення інструментарію тощо.

Як зазначалося вище, учні М. Геліса, а це Л. Шаврук, В. Гапон, Л. Горенко, М. Оберюхтін, В. Воєводін, В. Івко, А. Семешко та інші, продовжили і розвинули напрацювання свого педагога, започатковуючи музичні кафедри у Львові, Одесі, Харкові, Донецьку. Це дало поштовх утворенню та функціонуванню самобутніх регіональних шкіл, становленню закладів професійної освіти, формуванню методичних матеріалів, вихованню виконавсько-педагогічних кадрів. Окрім практичних занять навчання гри на інструментах, ведеться інтенсивна робота щодо дослідження процесу навчання, теоретичного обґрунтування народно-інструментального виконавства.

Таким чином, у цей період підготовка музикантів-інструменталістів на народних інструментах здійснювалася на всіх рівнях освіти: від початкового (школи) та середнього (технікуми) до вищого (інститути). Це свідчить про те, що на початку XX століття вже було створено міцну основу для подальшого розвитку академічного професійного навчання гри на народних інструментах.

І. Кольц зазначає у своїй науковій праці: «Функціонування народно-інструментального мистецтва відбувається завдяки системній взаємодії декількох взаємозумовлених чинників, що впливають один на одного. У цьому процесі виокремлюються освіта, інструментарій та виконавська практика як базові форми академізації та професіоналізації народно-інструментального мистецтва» [4, с. 229].

Академізація народно-інструментального виконавства слугує важливим процесом трансформації музично-виконавської практики, що стосується гри на традиційних

народних інструментах. Цей процес відзначається переходом від автентичного фольклорного виконання до більш складних і систематизованих академічних форм.

Цей перехід включає інтеграцію практичних умінь, технічних навичок та теоретичних знань, методичних підходів, що забезпечують глибше розуміння музичної структури та стилістичних нюансів. Таким чином, академізація не лише розширює діапазон виконання, але і сприяє формуванню нового підходу до інтерпретації народної музики в контексті сучасних музичних традицій. Це явище є результатом не лише внутрішніх змін у виконавській практиці, але й зовнішніх факторів, таких як освітні програми та культурні обміни, які впливають на сприйняття народної музики у сучасному суспільстві.

Погоджуючись із твердженням І. Кольц, яка зазначає, що: «Становлення аналітичного курсу, спрямованого на дослідження народно-інструментального виконавства, здійснювалось від практики до теорії. Тобто первинне значення в умовах поступового формування навчального процесу у сфері виконавства мали саме практичні поради, які стали підґрунтям для кристалізації професійного рівня музикування. Вже опісля створення методичних розробок розпочинається більш науково-орієнтоване осмислення народно-інструментального виконавства, коли здійснюється вихід на новий рівень осягнення передумов творчості, констатування здобутків різних шкіл та аналізу репертуару» [4, с. 230].

Розглядаючи питання академізації, варто зазначити, що перше методологічне завдання у вивченні генези народних інструментів пов'язане з їхнім національним походженням, тобто які інструменти можна вважати українськими. Як зазначав М. Плющенко, «походження інструмента не є вирішальним фактором у визначенні його «національності». Важливішими стають його поширеність і популярність у національній музичній культурі» [6, с. 278]. Схожої думки дотримується і В. Откидач, зазначаючи, що «інструменти стають національними не завдяки своєму походженню, а тому що їх обирає народ»

[5, с. 6]. Також важливою є здатність інструмента точно передати музичну ментальність народу: «національні інструменти відповідають особливостям музичної мови, стилю і характеру виконання, відображаючи специфіку інтонування, ладотональності, тембрового звучання тощо» [5, с. 5]. Таким чином, будь-який інструмент може стати виразником національної музичної мови і стилю з урахуванням різних напрямів його використання, як-от баян, бандура чи гітара.

Розвиток професійної освіти, створення численних творів для народних інструментів і активна участь у конкурсах та фестивалях сприяють зростанню популярності цих інструментів. Це свідчить про високий рівень, досягнутий у цій галузі за останнє століття. Академізація народно-інструментального мистецтва є результатом зусиль багатьох культурних діячів, як аматорів, так і професіоналів.

Ключовим аспектом стало об'єднання наукових досліджень у сфері музикознавства з практичним досвідом виконавців. Загальні питання інтерпретації музичних творів доповнено прикладним аналізом, орієнтованим на специфіку окремих музичних інструментів. Велику кількість наукових досліджень об'єднав в один енциклопедичний словник М. Давидов під назвою «Виконавське музикознавство: енциклопедичний довідник». Автор, окрім досліджень проблематики виконавської теорії та практики, активізації науково-теоретичних основ виконавської майстерності, у своїх працях глибоко аналізує проблеми збереження традиційного інструментарію, формування репертуару та розвитку професійної освіти у цій галузі.

Розвиток народної музичної творчості у всіх її аспектах – від виконавської практики до науково-теоретичного осмислення – привів до появи великої кількості досліджень, різноманіття яких нині важко повністю простежити. У сучасному українському музикознавстві ці дослідження з'явилися відносно недавно й охоплюють різні аспекти вивчення українських музичних інструментів, таких як баян, акордеон, цимбали, балалайка, бандура, гітара тощо. Варто зазначити, що, попри відносно

короткий період свого розвитку порівняно з іншими жанрами академічної музики, народно-інструментальне мистецтво вже має значну методологічну основу, серед яких є докторські і кандидатські дисертації, монографії, низка методичних посібників та наукових статей. Зокрема, питанням виконавської майстерності займалися С. Білоусова, Р. Безугла, Н. Брояко, М. Давидов, А. Душний, В. Заєць, В. Івко, С. Костогриз, В. Самітов, розроблено низку наукових досліджень у галузі народно-інструментального мистецтва, зокрема теорію адаптації творів для оркестру народних інструментів (кандидатська дисертація В. Дейнеги), теорію ансамблевого виконання на народних інструментах (кандидатська дисертація Л. Пасічняк). Також захищено низку дисертацій, що висвітлюють історичний розвиток народного інструментарію та окремих жанрів народно-інструментального мистецтва: кандидатські роботи Т. Барана, О. Незовибатька (цимбали), Р. Безуглої, Д. Кужелева (баян), В. Дутчак, Н. Морозевич, В. Мішалова (бандура), Є. Бортника (домра).

Сучасні тенденції розвитку народно-інструментального мистецтва охоплюють кілька ключових аспектів: професійну підготовку виконавців; розширення жанрово-стилістичного репертуару; створення методологічної наукової бази; вдосконалення інструментарію; популяризацію народно-інструментальної музики.

Запровадження трирівневої системи музичної освіти (музичні школи, фахові музичні коледжі, музично-педагогічні факультети та консерваторії) стало потужним стимулом для розвитку професійної народно-інструментальної діяльності. Важливий внесок у цей процес зробила еволюція виконавства на народних інструментах, зокрема розвиток оркестрового напрямку. Спочатку аматорські, а згодом навчальні й професійні колективи через свою виконавську діяльність пробуджували інтерес до народних інструментів і традиційного музикування.

Дослідження народно-інструментального виконавства дозволяє виокремити різні його форми: сольну, ансамблеву та оркестрову, що

еволюціонували з поступовою зміною інструментального складу. Масове виробництво народних інструментів на фабриках стало значущим етапом, оскільки дозволило покращити їх технічні параметри та розширити виражальні можливості. Виробництво уніфікованих інструментів – кобз, бандур, домр – сприяло створенню оркестрових груп з однорідним тембровим звучанням, що зробило оркестрове виконання більш цілісним.

Активна діяльність інструментальних майстрів, спрямована на удосконалення наявних та створення нових інструментів, стала значним поштовхом для популяризації народно-інструментального мистецтва, спочатку в аматорському середовищі, а згодом і в академічній сфері. Це також призвело до появи оригінального авторського репертуару для народних інструментів, розширивши можливості виконавців та композиторів.

Отже, сучасне академічне мистецтво гри на народних інструментах є професійним видом творчого самовираження, який ґрунтується на оволодінні спеціалізованим репертуаром, методичними підходами та музично-теоретичними знаннями, необхідними для майстерного виконання в цій галузі.

Становлення професійного народно-інструментального мистецтва в Україні є складним і багатограним процесом, що охоплює різні історичні періоди, соціокультурні чинники та мистецькі традиції. Аналіз розвитку цього напрямку засвідчує його тісний зв'язок із загальноєвропейськими музичними тенденціями, а також з національними особливостями музичної культури.

Важливу роль у формуванні професійного народно-інструментального виконавства відіграли діяльність видатних музикантів, композиторів і педагогів, розвиток спеціалізованої освіти, а також створення оркестрів і ансамблів народних інструментів. Удосконалення виконавських технік, розширення репертуару та інтеграція народного інструментального мистецтва в академічну музичну сферу сприяли його популяризації та утвердженню як повноцінного напрямку професійного мистецтва.

Таким чином, народно-інструментальне мистецтво України продовжує розвиватися, зберігаючи традиційні елементи та водночас адаптуючись до сучасних мистецьких викликів. Його подальше дослідження та популяризація є важливим завданням для збереження національної музичної спадщини та культурної ідентичності.

Література

1. Андрійчук П. О. Використання народних інструментів у сучасній українській музичній культурі. *Молодий вчений*. 2017. № 7. С. 59–62.
2. Давидов М. А. Виконавське музикознавство : енциклопедичний довідник. Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. 400 с.
3. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа). Київ : Національна музична академія імені П.І. Чайковського, 2010. 592 с.
4. Кольц І. П. Етапи формування професійного народно-інструментального виконавства в Україні. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Київ : ІДЕЯ-ПРИНТ, 2018. Вип. 2 (11). С. 228–232.
5. Откидач В. Становлення оркестрового виконавства в Україні (в контексті розвитку національної художньої культури) : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 1997. 165 с.
6. Плющенко М. Перекладення та транскрипції Б. Міхєєва як унікальний досвід у виконавстві на народних інструментах. *Київське музикознавство*. 2017. № 56. С. 274–283.

References

1. Andriichuk, P. O. (2017). Vykorystannia narodnykh instrumentiv u suchasni Ukrainii muzychnii kulturi [The use of folk instruments in modern Ukrainian musical culture]. *Molodyi vchenyi*, (7), 59–62 [in Ukrainian].
2. Davydov, M. A. (2010). Vykonavske muzyknavstvo: Entsyklopedychnyi dovidnyk [Performing musicology: An encyclopedic reference book]. VAT “Volynska oblasna drukarnia” [in Ukrainian].
3. Davydov, M. A. (2010). Istoriia vykonavstva na narodnykh instrumentakh (Ukrainska akademichna shkola) [History of performance on folk instruments (Ukrainian academic school)]. *Natsionalna muzychna akademiia imeni P. I. Chaikovskoho* [in Ukrainian].
4. Kolts, I. P. (2018). Etapy formuvannia profesiinoho narodno-instrumentalnoho vykonavstva v Ukraini [Stages of the formation of professional folk instrumental performance in Ukraine]. *Mizhnarodnyi visnyk: Kulturolohiia. Filolohiia. Muzyknavstvo*, (2) 11, 228–232 [in Ukrainian].
5. Otkydach, V. (1997). Stanovlennia orkestruvoho vykonavstva v Ukraini (v konteksti rozvytku natsionalnoi khudozhnoi kultury) [Formation of orchestral performance in Ukraine (in the context of the development of national artistic culture)] (Candidate’s dissertation) [in Ukrainian].
6. Plushchenko, M. (2017). Perekladennia ta transkryptsii B. Mikhieieva yak unikalnyi dosvid u vykonavstvi na narodnykh instrumentakh [Arrangements and transcriptions by B. Mikhieiev as a unique experience in folk instrument performance]. *Kyivske muzyknavstvo*, (56), 274–283 [in Ukrainian].

Дата надходження статті: 31.10.2025

Дата прийняття статті: 27.11.2025

Опубліковано: 29.12.2025

Наукове видання

Мистецтвознавство: традиції та інновації

Випуск 2

Коректура – І. М. Чудеснова
Комп'ютерна верстка – Т. О. Клименко

Підписано до друку **30.01.2025 р.**
Формат 60x84/8. Гарнітура Times New Roman. Папір офсет. Цифровий друк.
Ум. друк. арк. 6,98. Замов. № 0126/068. Наклад 200 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»
вул. Інглєзі, 6/1, м. Одеса, 65101
Телефон +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08
E-mail: mailbox@helvetica.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 7623 від 22.06.2022 р.