

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

Кирея Марія Вікторівна

УДК 78.071.1:792.5+784.1(477.83/.84)Антків

ДИСЕРТАЦІЯ

**МИСТЕЦЬКІ ПРОЄКТИ БОГДАНА АНТКІВА ЯК ЧИННИК
РОЗВИТКУ МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ГАЛИЧИНИ**

Спеціальність 025 Музичне мистецтво

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

М. В. Кирея

Науковий керівник: Зосім Ольга Леонідівна, доктор мистецтвознавства,
професор

Київ–2024

АНОТАЦІЯ

Кирея М. В. Мистецькі проєкти Богдана Антківа як чинник розвитку музично-театрального мистецтва Галичини. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво. – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури та інформаційної політики України. Київ, 2024.

Музично-театральне мистецтво Галичини є невід’ємною складовою культури України. Його яскравим представником був Богдан Антків (1915–1998) – унікальна особистість, у творчості якого представлені багатовимірні поліфункційні зв’язки театрального та музичного мистецтва. Як митець, що різнобічно проявив себе в акторській, театральнo-драматургічній, хормейстерській, диригентській, композиторській, публіцистичній, громадській діяльності, Б. Антків ще за життя став однією з легенд українського музично-театрального мистецтва другої половини ХХ ст. Попри вагоме значення його мистецького доробку для української культури, життєвий і творчий шлях Б. Антківа висвітлено неповно та дещо однобічно. Зазвичай науковці приділяли увагу його театральній діяльності, акторським роботам та інсценізаціям, тоді як музична – виконавська та композиторська – творчість митця майже на потрапляла у поле зору дослідників як музичного мистецтва Галичини, так і музики для театру. Недостатня розробленість проблематики, що пов’язана з об’єктивним висвітленням професійної діяльності Б. Антківа в галузі музично-театрального мистецтва, зокрема його музичній творчості як складової мистецьких проєктів, зумовила вибір теми дисертаційного дослідження.

Метою роботи є характеристика творчого доробку Богдана Антківа у категоріях проєктної діяльності та визначення жанрово-стильових домінант його театральнo-музичних проєктів.

У першому розділі окреслено теоретичні підвалини дослідження: здійснено огляд наукових праць із регіоналістики, джерелознавства, текстології, біографістики, персонології, а також досліджень, спогадів та мемуарів, присвячених мистецькій діяльності Б. Антківа, охарактеризовано джерельну базу дисертації, запропоновано дефініцію мистецького проєкту.

Зазначено, що попри наявність праць, які висвітлюють творчий шлях Б. Антківа та характеризують його театральний доробок, наразі немає досліджень, в яких було б розглянуто музичний та музично-театральний напрям його діяльності, що суттєво звужує уявлення про масштабність фігури митця та його внесок у музичне та музично-театральне мистецтво Галичини. Обґрунтовано доцільність розгляду творчого доробку Б. Антківа у категоріях мистецького проєкту.

Мистецький проєкт визначено як синкретично-синтетичний феномен, що постає з ініціативи творчої особистості (композитора, режисера, актора, музиканта-виконавця тощо) або низки особистостей (колективний проєкт), у якому інтегровано кілька видів діяльності (мистецько-пошукова, мистецько-творча, мистецько-організаційна) та зазвичай задіяно різні види мистецтва, і передбачає створення високохудожнього мистецького продукту та його публічну презентацію (концерт, сценічна постановка тощо). Зазначено, що мистецький проєкт базується на тріаді «композитор – виконавець – музичний простір» як фундаменті інтерпретації академічного музичного та музично-театрального сегментів художньої творчості. Професійна діяльність Б. Антківа засвідчила, що він у своїх мистецьких проєктах поєднував функції виконавця (актор, хормейстер, диригент) та архітектора музичного або музично-театрального цілого (композитор, драматург, організатор-продюсер), трактуючи музичний компонент як підґрунтя часопросторового виміру музично-театрального цілого.

Другий розділ присвячено розгляду життєтворчості Богдана Антківа у вимірах музично-театрального мистецтва Галичини.

У роботі запропоновано періодизацію життєтворчості митця. Перший період (1932–1963) пов'язаний з його роботою на Тернопіллі. На перший підперіод (1932–1939) припадає творче становлення Б. Антківа. У цей час він навчається на диригентських курсах при Тернопільській філії Львівського музичного інституту імені М. Лисенка (1932–1933), працює у рідному с. Острів Тернопільського воєводства керівником самодіяльного хору і оркестру та драматичного гуртка (1933–1936), керує самодіяльним хором у м. Тисмениця та с. Горохолина Станіславського воєводства (1936–1938), пробує себе як драматург, здійснюючи інсценізації поем Т. Г. Шевченка «Відьма», «Сотник», «Петрусь» та ін. У цей період закладаються основи проєктного мислення митця, формуються детермінанти його творчої індивідуальності – митця-універсала з пріоритетністю музично-виконавської та організаційної діяльності. Другий підперіод (1939–1963) пов'язаний з роботою Б. Антківа керівником струнного оркестру у середній школі в Тернополі (1939–1940), співаком та хормейстером у хоровій капелі при Тернопільській обласній філармонії (1940–1941), керівництвом сільським хором, духовим оркестром і драматичним гуртком у рідному с. Острів на Тернопіллі (1941–1944), роботою хормейстером і актором у Чортківському міському театрі імені Івана Франка (1944–1948), актором, диригентом, музичним оформлювачем вистав у Тернопільському музично-драматичному театрі імені Т. Г. Шевченка (1948–1963), керівником аматорських хорових колективів Тернополя. У цей період відбувається переорієнтація творчої діяльності Б. Антківа з музичної на театральну та музично-театральну, розширюється спектр його діяльнісного універсалізму, який охоплює не лише музичну, а й театральну сферу. Проєктна діяльність Б. Антківа розгортається на перетині музичного та театального мистецтва.

Другий період (1963–1998), що має також два підперіоди (1963–1991; 1991–1998), пов'язаний з роботою у Львівському українському драматичному театрі імені Марії Заньковецької у часи СРСР та Незалежної України. Він відзначений зміною пріоритетності творчої реалізації, а саме

переорієнтацією на театральні проєкти та зменшенням ваги музичної творчості. Історичний хронотоп життєтворчості митця дав змогу з'ясувати роль і місце Б. Антківа в розвитку музично-театрального мистецтва Галичини 1930–1990-х рр. та виявити пріоритетні напрями його творчої реалізації протягом життя.

Детермінанти творчої індивідуальності Б. Антківа знайшли вияв у таких видах професійної діяльності: 1) виконавській (музично-хоровій і сценічно-театральній); 2) науковій (театрознавча публіцистика); 3) композиторській та театральньо-драматургічній; 4) педагогічній; 5) культурно-громадській, що дозволяє розглядати його як універсальну творчу особистість. Наголошено, що структура універсальної творчої особистості Б. Антківа є унікальною, бо поєднує риси митця-універсала і в сфері музичного, і театрального мистецтва.

Тип діяльнісного універсалізму Б. Антківа можна визначити як подвійний – музичний і театральний, де музичний універсалізм представлений на межі типів – виконавського та композиторського без виділення пріоритетів, а театральний – з пріоритетністю акторського, що поєднувався з іншими родами діяльності (драматургічна, театрознавча). Обидва типи універсалізму Б. Антківа передбачали і громадську діяльність, де значне місце посідала організаційна, зокрема організаційно-мистецька (проєктна). Усі вони органічно взаємодоповнювали одна одну, однак не в усі періоди життя представлені рівномірно. Досвід організаційної (мистецько-проєктної) роботи як форми суспільно-громадської діяльності стимулював створення не лише художньо досконалих, а й значимих для культурно-мистецького життя Галичини мистецьких проєктів. Проєктність мислення в межах подвійного (театральньо-музичного) типу універсалізму вплинула на музичний компонент його театральньо-музичної творчості, який тяжів до театралізації.

У третьому розділі охарактеризовано жанрово-стильові орієнтири театральної музики Б. Антківа та розглянуто його театральну-музичну творчість у проєктних категоріях.

Проаналізовано музику до вистав «Маруся Богуславка» (1948), «Весняний потік» (1950), «Люди доброї волі» (1950), «Весілля з приданим» (1951), «Директор» (1951), «Комсомольська лінія» (1951), «Пісня серця» (1954), «Тарас Шевченко» (1954), а також пісні та фрагменти інструментальних п'єс, що зберігаються у фондах ДАТО (ф. Р-3442, спр. 1, оп. 17, 18, 19).

Встановлено, що композитор творчо підходить до музики вистав, враховуючи свій досвід і актора, і режисера, і музиканта-виконавця, демонструючи проєктність мислення. Найбільш близькою для нього була тематика, пов'язана з Україною (вистави «Тарас Шевченко», «Маруся Богуславка»). Музичне рішення таких вистав найбільш повно виявляло усі грані його таланту. Проєктність як тип творчого мислення через музичний компонент поглиблювала зміст схематичної та шаблонної радянської драматургії (вистава «Весілля з приданим»). Особливістю музики до вистав Б. Антківа є більша увага до змалювання контексту – подій, сюжетних перипетій, обстановки, ніж подання характеристики персонажів.

Відповідно до збережених музичних матеріалів, особливу увагу Б. Антків в театральній музиці приділяв увертюрі, що концентровано передавала загальну концепцію твору – як музичну, так і театральну. Наявність увертюри демонструє нерозривну єдність музичного та театального мислення митця. Театральність у музичних творах Б. Антківа представлена двома типами – екстравертним та інтровертним, де екстраверсія є зовнішнім вираженням театральності через драматургічну логіку музичних творів, інтровертність – внутрішнім. Також можна говорити в його музичній творчості як про театралізацію горизонтального типу, тобто розгортання музичної події в часі, так і про театралізацію вертикальну – розширення музичного простору.

Б. Антків у музиці до вистав демонструє володіння композиторською технікою, зокрема поліфонічним типом письма. Він також показав себе і як майстер оркестровки. Жанровими орієнтирами для Б. Антківа стали увертюра та інструментальна п'єса. Також у виставах він задіює хор, звертаючись до жанру хорової мініатюри. У його музично-театральній творчості стильовими полюсами були український та європейський музичний академізм, фольклоризм, сучасна масова музика.

Вистави, до яких писав музику Б. Антків, демонструють проєктність його мислення, а саме вибудову цілісної музично-театральної композиції, де музика є не лише ілюстрацією, а рушієм дії та засобом відтворення місця і часу. Таким чином, Б. Антків у театральній діяльності виступав як співавтор вистави як мистецького проєкту, організуючи її музичний простір, а у випадках схематичності та шаблонності драматургії поглиблюючи за допомогою музики її зміст.

Подано музичну характеристику пісенних творів Б. Антківа. Встановлено, що пісенна творчість митця є нерівноцінною: він є автором як національно маркованих творів, в тому числі найбільш відомої пісні «Романе, Романе», так і масових пісень агітаційного змісту. Посилення ліричного струменя переорієнтовує пісенну творчість Б. Антківа з масової на естрадну.

Враховуючи цінність музичного та музично-театрального доробку Б. Антківа, його найкращі твори доцільно виконувати на сучасних концертних сценах та вивчати в курсах з історії українського музичного мистецтва ХХ ст.

Ключові слова: модернізм, постмодернізм, музичне мистецтво, театральне мистецтво, Богдан Антків, біографія митця, мистецький проєкт, композитор, хорове мистецтво, інструментальне мистецтво, фольклор, аранжування, музичний стиль і жанр.

SUMMARY

Kyreia M. V. Bohdan Antkiv's art projects as a factor contributing to development of music and theatre arts in Halychyna region. The Qualifying Scientific Work on the Rights of the Manuscript.

Thesis for a Doctor of Philosophy Degree: Specialty 025 Music. – National Academy of Culture and Arts Management, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kyiv, 2024.

The music and theatre arts of Halychyna region is an integral part of the Ukrainian culture. Its brightest representative was Bohdan Antkiv (1915–1998), a unique personality whose works represent multidimensional and multifunctional connections between theater and music. As an artist, he showed his versatility in acting, theater and drama, choir conductor, conductor, composer, journalist, and public activities, B. Antkiv, during his lifetime, became one of the legends of Ukrainian musical and theatrical art of the second half of the 20th century. Despite the significance of his artistic works for the Ukrainian culture, B. Antkiv's life and career paths have not been thoroughly studied. Scholars paid attention mostly to his theatrical activities, acting and staging, while the artist's musical activity – as a performer and composer - has hardly been studied by researchers of musical art in Halychyna region and of music for theater. The insufficient development of the issues related to the objective coverage of Bohdan Antkiv's professional activities in the field of music and theatre arts, in particular his musical work as a component of art projects, predetermined the choice of the topic of the dissertation.

The purpose of the research is to characterize Bohdan Antkiv's artistic works in terms of project activity and to determine the genre and style dominants of his theater and music projects.

The first chapter outlines the theoretical foundations of the research: a review of scientific works on regional studies, source studies, textual studies, biography, personology, as well as studies and memoirs on B. Antkiv's artistic

career, characterizes the source base of the dissertation, and proposes a definition of an art project.

It is noted that despite the existence of works that cover the artistic career of B. Antkiv and characterize his theatrical work, there are currently no studies that would consider his musical and musical and theater activities, which significantly narrows the idea of the scale of the artist's figure and his contribution to the musical and musical and theater art of Halychyna region. The necessity to consider B. Antkiv's masterpieces in terms of art projects is substantiated.

An art project is defined as a syncretic and synthetic phenomenon initiated by a creative person (composer, director, actor, performing musician, etc.) or a number of individuals (collective project), which integrates several types of activities (artistic and research, artistic and creative, artistic and organizational) and usually involves different types of art to create a highly artistic art product and its public presentation (concert, stage production, etc.). It is noted that an art project is based on the triad "composer – performer - musical space" which serves as a basis for the interpretation of the academic musical and musical and theater segments of artistic creative work. B. Antkiv's professional activity showed that in his art projects he combined the functions of a performer (actor, choir conductor, conductor) and an architect of a musical or musical and theatrical whole (composer, dramaturgist, organizing producer), interpreting the musical component as a basis for the time and space dimension of the musical and theatrical whole.

The second chapter is devoted to the analysis of Bohdan Antkiv's life and career paths in terms of music and theatre arts of Halychyna region.

The paper suggests a periodization of the artist's life and work. The first period (1932–1963) is connected with his work in Ternopil region. The first sub-period (1932–1939) is the artistic formation of B. Antkiv. At that time, he studied conducting at the Ternopil branch of the Lviv Music Institute named after M. Lysenko (1932–1933), worked in his native village of Ostriv of the Ternopil province as a director of an amateur choir and orchestra and a drama club (1933–1936), managed an amateur choir in the town of Tysmenytsia and the village of

Horocholina of the Stanislav province (1936–1938); he tried himself as a playwright, staging Taras Shevchenko's poems "Vidma" ("The Witch"), "Sotnyk" ("The Centurion"), "Petrus" ("Little Peter") and others. During this period, the foundations of the artist's project thinking were laid, and the determinants of his creative personality were formed – as a universal artist with a priority on musical, performing, and organizational activities. The second sub-period (1939–1963) is associated with B. Antkiv's work as conductor of the string orchestra at the secondary school in Ternopil (1939–1940), as a singer and a choir conductor in the choir at the Ternopil Regional Philharmonic (1940–1941), the village choir and brass band conductor and drama club manager in his native village Ostriv in Ternopil region (1941–1944), choir conductor and actor at the Ivan Franko City Theater in Chortkiv (1944–1948), actor, conductor, and musical designer of performances at the Ternopil Taras Shevchenko Music and Drama Theater (1948–1963), head of amateur choirs of Ternopil. During this period, B. Antkiv's artistic activity was reoriented from musical to theatrical and musical and theatrical work, and the range of his activity universalism expanded, covering not only the musical but also theatrical sphere. B. Antkiv's project activity unfolds at the intersection of music and theatre arts.

The second period (1963–1998), which also has two sub-periods (1963–1991; 1991–1998), is associated with his work at the Lviv Mariia Zankovetska Ukrainian Drama Theater in the times of the USSR and independent Ukraine. It is marked by a change in the priority of artistic realization, namely a reorientation to theater projects and a decrease in the importance of musical activity. The historical chronotope of the artist's life made it possible to clarify the role and place of B. Antkiv in the development of music and theatre arts in Halychyna region in the 1930s–1990s and to identify the priority areas of his artistic realization throughout his life.

The determinants of B. Antkiv's artistic personality are manifested in the following types of professional activity: 1) performing (music and choral, stage and theater); 2) scientific (theater publicistic works); 3) composing and theater and

drama; 4) pedagogical; 5) cultural and public, which allows us to consider him as a universal artistic personality. It is emphasized that the structure of B. Antkiv's universal artistic personality is unique, as it combines the features of a universal artist in the field of both music and theatre arts.

The type of B. Antkiv's activity universalism can be defined as dual - musical and theatrical, where musical universalism is presented on the border of performing and composing types with none of them prioritized, and theatrical universalism manifests itself with the priority of acting type, which was combined with other occupation (drama, theater studies). Both types of B. Antkiv's universalism were included social activities, where organizational activities, in particular organizational and artistic (project) activities, played a significant role. All of them organically complemented each other, but they are not evenly represented in all periods of his life. The experience of organizational (artistic and project) work as a form of social and public activity stimulated the creation of not only artistically perfect but also significant art projects for the cultural and artistic life of Halychyna region. Projective thinking within the framework of the dual (theatrical and musical) type of universalism influenced the musical component of his theatrical and musical activities, which tended to theatricalize.

The third chapter characterizes the genre and style guidelines of B. Antkiv's theater music and examines his theater and music work in project categories.

Music for the plays "Marusia Bohuslavka" (1948), "Vesniani potik" ("Spring Stream") (1950), "Liudy dobroji voli" ("People of Goodwill") (1950), "Vesillia z prydanym" ("Wedding with a Dowry") (1951), "Dyrektor" ("Director") (1951), "Komsomolska liniia" ("The Komsomol Line") (1951), "Pisnia sertsia" ("Song of the Heart") (1954), "Taras Shevchenko" (1954), as well as songs and fragments of instrumental plays stored in the funds of State archive of Ternopil region (f. P-3442, case 1, descr. 17, 18, 19) has been analyzed.

It has been established that the composer creatively approached the music of performances, taking into account his experience as an actor, director, and performing musician, demonstrating projective thinking. The themes related to

Ukraine were the closest to him (the plays “Taras Shevchenko” and “Marusia Bohuslavka”). The musical solution of these and alike performances most fully revealed all the facets of his talent. Projectivity as a type of creative thinking through the musical component deepened the content of schematic and formulaic of Soviet drama (the play “Wedding with a Dowry”). The peculiarity of music for B. Antkiv’s plays is that he pays more attention to depicting the context - events, plot twists and turns, and the setting – rather than to characterizing the characters.

According to the surviving musical materials, B. Antkiv paid special attention to the overture in his theatrical music, which concentrated on the general concept of the work, both musical and theatrical. The presence of an overture demonstrates the inseparable unity of the composer’s musical and theatrical thinking. Theatricality in B. Antkiv’s musical works is represented by two types - extroverted and introverted, where extroversion is an external expression of theatricality through the dramatic logic of musical works, and introversion is an internal expression. In his music, one can also speak of both horizontal theatricalization, i.e. the unfolding of musical events in time, and vertical theatricalization, i.e. the expansion of musical space.

In his music for performances, B. Antkiv demonstrates his mastery of compositional technique, in particular the polyphonic type of writing. He also proved himself as a master of orchestration. The overture and instrumental piece became the genre benchmarks for B. Antkiv. In his performances, he also uses a choir, turning to the genre of choral miniature. In his musical and theatrical work, the style poles were Ukrainian and European musical academicism, folklore, and contemporary mass music.

The performances for which B. Antkiv composed music demonstrate the projectivity of his thinking, namely the construction of a holistic musical and theatrical composition, where music is not only an illustration but also a driver of action and a means of reproducing place and time. Thus, in his theatrical activity, B. Antkiv acted as a co-author of performances as art projects, organizing their

musical space, and in cases of schematic and template drama, deepening its content with the help of music.

The musical characterization of B. Antkiv's songs is presented in the research. It is established that the artist's songwriting is unequal: he is the author of both nationally labeled works, including the most famous song "Romane, Romane", and mass songs of agitation content. The strengthening of the lyric element reorients B. Antkiv's songwriting from mass to variety music.

Considering the value of Bohdan Antkiv's musical and musical and theatrical works, it is advisable to perform his best works on modern concert stages and study them in courses on the history of Ukrainian musical art of the twentieth century.

Keywords: modernism, postmodernism, musical art, theater art, Bohdan Antkiv, artist's biography, art project, composer, choral art, instrumental art, folklore, arrangements, musical style and genre.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковано основні наукові результати дисертації

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Кирея М. Творча діяльність Богдана Антківа: історіографічний дискурс. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2018. № 1. С. 156–162.

2. Кирея М. В. Творчий доробок Богдана Антківа у галузі музично-театрального мистецтва Галичини другої половини ХХ століття. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр.* 2020. Вип. 37. С. 144–148. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221792>

3. Кирея М. В. Внесок Богдана Антківа у розвиток музичного мистецтва Галичини II половини ХХ століття. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр.* 2023. Вип. 44. С. 130–135. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.44.2023.293934>

Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

4. Ганич М. Богдан Антків: на перехресті двох мистецтв. *Культура як основа формування української державності: історія, досвід, перспективи: збірник матеріалів II та III Міжнар. науково-практ. конф., м. Київ, 22 серпня 2017 р., 21 серпня 2018 р.* Переяслав-Хмельницький: ФОП Я. М. Домбровська, 2018. С. 160–163.

5. Кирея М. Мистецький доробок Богдана Антківа у Тернопільському музично-драматичному театрі імені Тараса Шевченка. *Культурно-мистецькі обрії'2017: зб. наук. праць*. Вип. 3. Київ: НАКККиМ, 2017. С. 38–40.

6. Кирея М. В. Історіографія мистецької діяльності Богдана Антківа. *Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність*: зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Київ, 20–21 листопада 2018 р. Київ: НАКККіМ, 2018. С. 107–109.

7. Кирея М. Музичне життя Тернопільщини 30-х років ХХ століття. *Культурні та мистецькі студії ХХІ століття: науково-практичне партнерство*: матеріали міжнародного симпозиуму, 6 червня 2019 р. / М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККіМ, 2019. С. 187–188.

8. Кирея М. В. Творчий внесок Богдана Антківа у розвиток театрального мистецтва Галичини. *Інноваційні культурно-мистецькі аспекти в сучасній картині світу*: матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції (11–13 вересня 2019 р.). Херсон: ХНТУ, 2019. С. 99–101.

9. Кирея М. В. Богдан Антків – керівник самодіяльного хору. *Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі*: зб. матеріалів Міжн. дистанц. наук.-практ. конф., Київ, 14 листопада 2019 р. Київ: НАКККіМ, 2019. С. 96–98.

10. Кирея М. Творче становлення Богдана Антківа у музичному мистецтві Галичини. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір*: матеріали IV міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 3–4 лист. 2020 р. / М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККіМ, 2020. С. 104–105.

11. Кирея М. Аналіз композиторської діяльності Богдана Антківа за матеріалами тернопільських видань (1944–1963 рр.). *Мистецтво у нелінійному просторі*: збірник матеріалів II Міжнародної науково-практичної конференції. Тернопіль: ТНПУ імені Володимира Гнатюка, 2023. С. 124–126.

12. Кирея М. В. Творча діяльність Богдана Антківа на тлі соціокультурного життя Львівщини (1963–1998 рр.). *Культурні та мистецькі студії ХХІ століття: науково-практичне партнерство*: матеріали IV Всеукр. наук.-практ. конф. / М-во культ. України та інформ. політики; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. (Київ, 9 листопада 2023 р.). Київ: НАКККіМ, 2023. С. 158–160.

ЗМІСТ

ВСТУП	17
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ	
ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	26
1.1. Історіографія та джерельна база дослідження	26
1.2. Мистецький проєкт як об’єкт наукового дискурсу	58
Висновки до Розділу 1	66
РОЗДІЛ 2. ЖИТТЄТВОРЧІСТЬ БОГДАНА АНТКІВА У ВИМІРАХ	
МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ГАЛИЧНИНИ	69
2.1. Тернопільський період життєтворчості Богдана Антківа	70
2.2. Львівський період життєтворчості Богдана Антківа	92
Висновки до Розділу 2	106
РОЗДІЛ 3. МИСТЕЦЬКІ ПРОЄКТИ БОГДАНА АНТКІВА:	
МУЗИЧНІ ТА СЦЕНІЧНІ ВИМІРИ	109
3.1. Синтетичність художнього мислення Богдана Антківа	
в проєктній діяльності	109
3.2. Жанрово-стильові виміри музики Богдана Антківа	116
Висновки до Розділу 3	157
ВИСНОВКИ	160
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ	165
ДОДАТКИ	198
Додаток А. Список публікацій здобувача за темою дисертації	
та відомості про апробацію основних положень дисертаційної роботи	198
Додаток Б. Ілюстрації	202

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Музично-театральне мистецтво Галичини є невід'ємною складовою культури України. Його яскравим представником був Богдан Антків (1915–1998) – унікальна особистість, у творчості якого представлені багатовимірні поліфункційні зв'язки театального та музичного мистецтва. Як митець, що різнобічно проявив себе в акторській, театально-драматургічній, хормейстерській, диригентській, композиторській, публіцистичній, громадській діяльності. Б. Антків ще за життя став однією з легенд українського музично-театального мистецтва другої половини ХХ ст. Попри вагоме значення його мистецького доробку для української культури, життєвий і творчий шлях Б. Антківа висвітлено неповно та дещо однобічно. Зазвичай науковці приділяли увагу його театральній діяльності, акторським роботам та інсценізаціям (праці Л. Ванюги, Б. Козака, П. Медведика та ін.). Мало висвітлена публіцистична та громадська діяльність Б. Антківа. Музична – виконавська та композиторська – творчість митця майже на потрапляла у поле зору дослідників як музичного мистецтва Галичини, так і музики для театру. Серед праць, що розглядають постать Б. Антківа як музиканта, виділимо розвідки О. Бойчук та О. Смоляка. У роботах науковців, присвячених музичному мистецтву Галичини ХХ ст. (І. Бевська, І. Бермес, Я. Горак, Л. Кияновська, Н. Кобрин, С. Маловічко, Л. Назар, В. Сивохіп, О. Спольська, О. Стебельська, М. Черепанин та ін.), виконавська та композиторська діяльність Б. Антківа не згадується взагалі. Також його музичний доробок у царині театальної музики ще не ставав предметом досліджень. Недостатня розробленість проблематики, що пов'язана з об'єктивним висвітленням професійної діяльності Б. Антківа в галузі музично-театального мистецтва, зокрема його музичній творчості як складової мистецьких проєктів, зумовила вибір теми дисертаційного

дослідження «Мистецькі проєкти Богдана Антківа як чинник розвитку музично-театрального мистецтва Галичини».

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана згідно з планами науково-дослідної роботи кафедри вокального мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв та відповідає дослідницькій тематиці кафедри «Актуальні проблеми музичного мистецтва: теоретичний, історичний та практичний аспекти» (державний реєстраційний № 0123U105312). Тему дисертації затверджено 26 вересня 2017 р. (протокол № 2) та уточнено 16 січня 2024 р. (протокол № 7) на засіданні Вченої ради Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Мета дослідження – охарактеризувати творчий доробок Богдана Антківа у категоріях проєктної діяльності та визначити жанрово-стильові домінанти його театральних-музичних проєктів.

Завдання дослідження:

- обґрунтувати теоретико-методологічні засади дослідження творчості Б. Антківа в контексті розвитку музично-театрального мистецтва Галичини;
- виокремити та охарактеризувати основні періоди творчості Б. Антківа з урахуванням розвитку музичного і театрального мистецтва Галичини від 1930-х до кінця 1990-х років;
- виявити детермінанти творчої індивідуальності та пріоритети багатогранної професійної діяльності Б. Антківа як представника музично-театрального мистецтва Галичини;
- окреслити зміст дефініції «мистецький проєкт» та охарактеризувати специфічні риси мистецьких проєктів Б. Антківа;
- дати характеристику жанрово-стильових домінант музично-театральних мистецьких проєктів Б. Антківа.

Об'єкт дослідження – музично-театральне мистецтво Галичини як складова художньої культури України.

Предмет дослідження – мистецькі проекти Богдана Антківа у синергійній єдності їх музичного та театрального компонентів як чинник розвитку музично-театрального мистецтва Галичини.

Музичним матеріалом дослідження стали вокальні, хорові та інструментальні твори Б. Антківа – різножанрові авторські вокальні та інструментальні композиції, оркестрові аранжування, обробки українських народних пісень, що зберігаються в Державному архіві Тернопільської області (ф. Р-3442).

Хронологічні межі зумовлені метою та завданнями дослідження і визначені проєкцією творчого доробку Б. Антківа на процеси розвитку музично-театрального мистецтва Галичини з 1930-х до кінця 1990-х років – періоду активної творчої діяльності митця.

Методологічною основою дослідження обрано *комплексний та міждисциплінарний підходи*, що пов'язано з вивченням історико-культурного та соціологічного контексту творчого формування митця. Ці підходи, які передбачали використання низки методів, забезпечили досягнення поставлених дослідницьких завдань. *Історико-культурний метод* застосовано для осмислення взаємозв'язків між суспільними і культурно-мистецькими процесами, що відбувалися в Галичині; *джерелознавчий метод* – для залучення архівних матеріалів для цілісної характеристики багатогранної діяльності Б. Антківа; *пошуковий* – для виявлення в архівних документах невідомих фактів біографії митця; *хронологічний* – для створення періодизації професійної мистецької діяльності Б. Антківа; *біографічний* – для дослідження творчого шляху митця у контексті вияву особливостей його художнього мислення та особистісного підґрунтя його мистецьких проєктів; *музично-аналітичний* – для аналізу музичного доробку Б. Антківа, який передбачав розгляд особливостей стилістики та композиційних рішень його музичних і музично-театральних творів, їх структурно-змістовної побудови на основі драматургічної концепції; *теоретичного узагальнення* – для підведення підсумків дослідження. Аналіз зібраних та описаних музичних

матеріалів дав змогу систематизувати творчий доробок митця із застосуванням *типологічного методу*. Фактологічні відомості використано для уточнення обставин створення мистецьких проєктів і музично-сценічних творів Б. Антківа, періодизації його творчості та хроніки подій.

Теоретичну базу дисертації становлять:

- роботи, присвячені питанням історичної, культурологічної, мистецтвознавчої регіоналістики (Я. Верменич, В. Личковах, П. Нагорна, Т. Мартинюк, Л. Микуланинець, В. Шульгіна та ін.);

- дослідження, присвячені музичному мистецтву Галичини ХХ ст. (І. Бевська, І. Бермес, Я. Горак, Л. Кияновська, Н. Кобрин, С. Маловічко, Л. Назар, В. Сивохіп, О. Спольська, О. Стебельська, М. Черепанин та ін.);

- праці з питань біографістики та персонології, в тому числі присвячені діячам музичного мистецтва діячів музичного мистецтва (О. Бугаєва, Т. Гусарчук, В. Даценко, І. Драч, О. Коменда, Н. Савицька та ін.);

- наукові розвідки з питань мистецького та соціокультурного проєктування (О. Безпалько, С. Гаркавець, К. Давидовський, Н. Івановська, М. Поплавський, І. Свирид, В. Шульгіна, О. Яковлев та ін.);

- наукові праці, присвячені біографії та творчості Б. Антківа і членам його родини (О. Бойчук, З. Булик, Л. Ванюга, М. Гарбузюк, І. Дуда, М. Іздепська-Новіцька, Б. Козак, О. Корнієнко, П. Медведик, А. Муха, І. Панчук, М. Пінковська-Свято, О. Смоляк, І. Чупашко та ін.);

- роботи, що розглядають питання театральної музики (О. Білас, І. Мамчур, О. Мацепура, Х. Новосад-Лесюк, Г. Фількевич та ін.);

- дослідження з проблематики музичного стилю і жанру (Н. Горюхіна, Л. Кияновська, І. Коханик, О. Лігус, О. Маркова, В. Москаленко, Б. Сюта, С. Шип та ін.);

Джерельну базу дослідження становлять архівні матеріали з ф. Р-3442 Державного архіву Тернопільської області (ДАТО). Також джерельною базою роботи стала регіональна періодика Галичини: часописи «Літопис Борщівчини» (Борщів Тернопільської обл.), «Просценіум» (Львів); газети

«Відродження» (Львів), «Вільна Україна» (Львів), «Вільне життя» (Тернопіль), «Вільне життя плюс» (Тернопіль), «Високий Замок» (Львів), «Джерело» (Тернопіль), «Дзвін» (Тернопіль), «Експрес. Тернопіль» (Тернопіль), «За вільну Україну» (Львів), «Західна Україна» (Тернопіль), «І: незалежний» (Львів), «Львівські вісті» (Львів), «Місто» (Тернопіль), «Наші дні» (Львів), «Неділя» (Львів), «Нова Тернопільська газета» (Тернопіль), «Ровесник» (Тернопіль), «Русалка Дністрова» (Тернопіль), «Свобода» (Тернопіль), «Соломія» (Тернопіль), «Тернопільська газета» (Тернопіль), «Тернопіль вечірній» (Тернопіль), «Тернопільська газета» (Тернопіль); центральні газетні видання і часописи: «День» (Київ), «Краєзнавство» (Київ), «Літературна Україна» (Київ), «Правда України» (Київ), «Радянська Україна» (Київ), «Радянська культура» (Київ), «Україна» (Київ), «Україна молода» (Київ); спеціалізовані видання: «Культура і життя» (Київ), «Музика» (Київ), «Театр» (Львів), «Театральна Бесіда» (Львів), «Український театр» (Київ).

Наукова новизна одержаних результатів визначається тим, що в дисертації *уперше*:

- розроблено зміст дефініції «мистецький проєкт», який визначено як синкретично-синтетичний феномен, що постає з ініціативи творчої особистості (композитора, режисера, актора, музиканта-виконавця тощо) або низки особистостей (колективний проєкт), у якому інтегровано кілька видів діяльності (мистецько-пошукова, мистецько-творча, мистецько-організаційна) та зазвичай задіяно різні види мистецтва, і передбачає створення високохудожнього мистецького продукту та його публічну презентацію (концерт, сценічна постановка тощо);

- здійснено комплексне дослідження творчої спадщини видатного українського актора, драматурга, хормейстера, диригента, композитора, культурно-громадського діяча Б. Антківа у категоріях проєктної діяльності; встановлено, що митець у виставах, постановках, концертах поєднував кілька творчих та організаційних амплуа, передусім виконавця (актор, хормейстер,

диригент) та архітектора музичного або музично-театрального цілого (композитор, драматург, організатор-продюсер), а головний вектор його творчості навіть у несприятливих історичних умовах був завжди спрямований на збереження та розвиток національних культурних традицій;

- для висвітлення багатогранності постаті Б. Антківа на всіх етапах його творчої діяльності запропоновано періодизацію життєтворчості митця, яку можна розділити на два періоди: на перший (1932–1963) припадає його становлення як творчої особистості (1932–1939) та діяльність у царині музичного та театрального мистецтва на Тернопіллі (1939–1963), на другий (1963–1998) – театральна та музична діяльність у Львові у радянський період (1963–1991) і після проголошення Незалежності України (1991–1998);

- на основі аналізу біографії Б. Антківа розкрито детермінанти творчої індивідуальності митця: підкреслено універсальність його діяльності в царині музичного (хормейстер, диригент, композитор, педагог) та театрального (актор, драматург, театрознавець-публіцист) мистецтв; зазначено, що багатовекторність мистецької діяльності Б. Антківа була пов'язана як з особливістю його мистецького обдарування, так і соціокультурними обставинами розвитку музично-театрального мистецтва Галичини 1930–1990-х рр.;

- введено до наукового обігу архівні джерела ф. Р-3442 ДАТО, які дали можливість сформулювати підґрунтя для наукового осмислення багатовимірної творчої діяльності Б. Антківа та розкрити значення його мистецьких проєктів для музично-театрального життя Галичини 1930–1990-х рр.;

- здійснено аналіз музики до вистав Б. Антківа «Маруся Богуславка» (1948), «Весняний потік» (1950), «Люди доброї волі» (1950), «Весілля з приданим» (1951), «Директор» (1951), «Комсомольська лінія» (1951), «Пісня серця» (1954), «Тарас Шевченко» (1954), що зберігається у рукописах у ф. Р-3442 ДАТО, виявлено їх образно-тематичну спрямованість; встановлено, що ці вистави демонструють проєктність мислення Б. Антківа, а саме таку вибудову музично-театральної композиції,

де музика є рушієм дії та засобом відтворення місця і часу, організуючи музичний простір вистави;

- виявлено жанрово-стильові домінанти театральної музики Б. Антківа; встановлено, що жанровими пріоритетами для Б. Антківа стали увертюра та інструментальна п'єса, а також хорова мініатюра; особливу увагу митець приділяв увертюрі як зосередженню музично-драматичній концепції твору; стильовими полюсами музично-театральній творчості Б. Антківа стали український та європейський музичний академізм. фольклоризм, сучасна масова музика.

Уточнено:

- біографічні дані митця, зокрема роки навчання у Львівській державній консерваторії імені М. Лисенка (1962–1969);

- авторство музики Б. Антківа до вистав «Маруся Богуславка» (1948), «Весілля з приданим» (1951), «Пісня серця» (1954), «Тарас Шевченко» (1954).

Набули подальшого розвитку:

- проблематика виявлення провідних тенденцій розвитку музично-театрального мистецтва Галичини 1930–1990-х рр., які відзначені посиленням ідеологічного пресингу у мистецтві в повоєнну сталінську та постсталінську добу (друга половина 1940–1950-ті рр.) і одночасно збільшенням інтересу митців до української і світової історії та національних культурних і мистецьких традицій, що вносило новий струмись в ідеологізовані жорсткі рамки офіційного радянського мистецтва та актуалізувало нову художньо-тематичну образність і музичну стилістику;

- питання музичного естрадознавства; встановлено, що пісенна творчість Б. Антківа доцільно розглядати в контексті пісенної естради Галичини, зокрема етапу її переходу від масової пісні 1950-х рр. до пісень ліричного спрямування 1960-х рр.

Теоретичне значення результатів дослідження полягає у характеристиці музично-проектної діяльності видатного українського актора,

хормейстера, композитора, драматурга, режисера і громадського діяча Б. Антківа в контексті розвитку професійного музично-театрального мистецтва Галичини 1930–1990-х рр.

Практичне значення полягає в тому, що основні теоретичні положення та висновки, сформульовані в дисертації, можуть бути використані в подальших дослідженнях культурно-мистецьких процесів України, у роботі над енциклопедичними і науково-довідковими виданнями, при розробці теоретичних навчальних курсів з історії українського музично-театрального мистецтва, театральної музики, мистецтвознавчої регіоналістики в мистецьких закладах вищої освіти, у просвітницькій діяльності, організації мистецьких проєктів.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є науковим дослідженням, у якому охарактеризовано творчий доробок Богдана Антківа у категоріях проєктної діяльності та визначено жанрово-стильові домінанти його театрально-музичних проєктів. Усі наукові результати, викладені в дисертації, отримано автором особисто.

Апробація результатів дисертації. Робота обговорювалася на кафедрі вокального мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, її результати презентувалися на *міжнародних наукових конференціях та симпозиумі*: «Культура як основа формування української державності: історія, досвід, перспективи» (Київ, 22 серпня 2017 р.), «Культурно-мистецькі обрії 2017» (Київ, 24 листопада 2017 р.), «Мистецтво у нелінійному просторі» (Тернопіль, 25 жовтня 2018 р.), «Художня культура і мистецька освіта: традиція та сучасність» (Київ, 20–21 листопада 2018 р.), «Культурні та мистецькі студії ХХІ століття: науково-практичне партнерство» (Київ, 06 червня 2019 р.), «Інноваційні культурно-мистецькі аспекти в сучасній картині світу» (Херсон, 11–13 вересня 2019 р.), «Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі» (Київ, 14 листопада 2019 р.), «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір» (Київ, 3–4 листопада 2020 р.), «Мистецтво у нелінійному просторі» (Тернопіль, 19–20

жовтня 2023 р.), «Удосконалення професійної майстерності педагога-музиканта в умовах полікультурного освітнього простору» (Чернівці, 22–23 листопада 2023 р.); *всеукраїнській науковій конференції* «Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство» (Київ, 9 листопада 2023 р.).

Публікації. Основні положення дисертаційної роботи викладено у 12 публікаціях: 3 статтях у наукових періодичних фахових виданнях, затверджених МОН України, 9 статтях у збірках матеріалів наукових конференцій.

Структура дисертації зумовлена її метою та завданнями. Робота складається зі вступу, трьох розділів (шести підрозділів), висновків, списку використаних джерел та літератури (336 позицій), додатків. Загальний обсяг роботи становить 224 сторінки, з яких 164 сторінки основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія та джерельна база дослідження

Дослідження та аналітика музично-театрального мистецтва Галичини пов'язані передусім з регіоналістикою як складником мистецтвознавчої науки, яка за часів незалежності Української держави набула нових перспектив. У роботах, присвячених діяльності видатних особистостей, до яких належить Богдан Михайлович Антків, особливим чином посилюється персонологічне спрямування, акцентуючи увагу на його творчість у контексті розвитку регіональної культури. Тому розпочнемо огляд теоретико-методологічної бази дослідження із праць регіонального напрямку та персонологічного спрямування.

Сучасні українські регіонознавчі дослідження можна поділити на кілька напрямів. О. Спольська виділяє чотири типи: *перший тип* – історико-культурологічний, де висвітлено історія регіону, становлення й розвиток культурно-мистецьких та освітніх інституцій; *другий тип* – мистецтвознавчо-культурологічний, де висвітлено характеристику декількох видів мистецтва, які репрезентують регіон; *третій тип* наукових досліджень – характеристика музично-театрального життя регіону; *четвертий тип* – роботи, присвячені висвітленню регіональної специфіки розвитку музичного мистецтва у його виконавській інтерпретації [209, с. 28–29]. На жаль, музично-театральне мистецтво Галичини у цій концепції не було виділено. Отже, зазначимо, що важливими для нашого дослідження є праці з музичної регіоналістики західноукраїнського регіону, де розглядається не лише музичне, а й музично-театральне мистецтво, з метою реконструкції музично-театрального життя ХХ ст., для формування джерельної та аналітичної бази роботи.

Нагадаємо, що в Україні впродовж другої половини ХХ – початку ХХІ ст. історична регіоналістика постала як провідний напрям

соціогуманітарних досліджень (Я. Верменич [62; 63], І. Ковальська-Павелко [125], Л. Нагорна [180; 181; 182] та ін.). Особливу увагу заслуговують праці Я. Верменич, яка з 2006 р. є керівником Центру теоретико-методологічних проблем історичної регіоналістики Інституту історії України НАН України. У посібнику «Історична регіоналістика» [62] авторка здійснює переосмислення ролі регіоналізму в сучасному світі, оновлює парадигмальні орієнтири і глосарій регіоналістики та методологію дослідження регіональності, формуючи інформаційну базу історичної регіоналістики та ін. У збірниках наукових статей «Регіональна історія України» Інституту історії України НАН України, що підготовлені Центром теоретико-методологічних проблем історичної регіоналістики, репрезентовано сучасні методологічні підходи щодо осмислення просторового виміру та здійснено пошук альтернатив традиційним наративістським підходам. Значимими є праці Л. Нагорної, присвячені історичній свідомості у регіональному вимірі [180], регіональній ідентичності [181], територіальній ідентичності в системі трансдисциплінарних регіональних досліджень [182]. Уваги заслуговують праці В. Личковаха [143; 144], де науковець пропонує нові методологічні підходи до регіоналістики, що актуальні для всіх гуманітарних наук. Історична та культурологічна регіоналістика формують підґрунтя регіональних студій у мистецтвознавстві, в тому числі в царині музичного мистецтва.

За часів незалежності України з'явилися праці українських музикознавців, де висвітлено нові концептуальні підходи до вивчення регіональної культури і, передусім, музичної регіоналістики (Я. Горак [72], Т. Мартинюк [165], Н. Пиж'янова [190], В. Сивохіп [206], В. Сумарокова [216], П. Шиманський [236], В. Шульгіна і А. Кравченко [240] та ін.). У цих та багатьох інших роботах підіймаються загальні питання регіональної музичної культури в цілому та окремі напрями музичного мистецтва, в тому числі Галичини.

Джерелознавчо-текстологічний аспект в контексті мистецтвознавчої регіоналістики висвітлено у працях М. Черепанина [233], В. Шульгіної [240] та ін. Дослідження Л. Корній [133] та Ю. Грібіненко [77] формують теоретичні аспекти музично-історичного джерелознавства та текстології.

Л. Корній пропонує визначення джерела музичної культури і подає їх типологію. Вона зазначає його як «продукт музичної та іншої творчої людської діяльності, що є носієм інформації про історію музичної культури. Джерело є також явищем культури в широкому розумінні» [133, с. 87]. Стосовно класифікації джерел, то вона поділяє їх п'ять типів, а саме писемні, речові, візуальні, звукові, джерела змішаного типу. Писемні джерела, що є найважливішими у дослідженні музичної культури, вона їх поділяє на 11 видів. Першим і головним джерелом є нотні джерела, які записані носіями традиції (музикантами), де можуть бути і рукописи, і друки, і письмові джерела, що зберігаються на електронних носіях. Другим типом джерел є фольклорні твори, зафіксовані їх збирачами за допомогою нотних записів. Третім видом є музикознавчі праці, які можна поділити на групи – музично-теоретичні, музично-історичні, музично-естетичні, музично-культурологічні, четвертим – музично-освітні праці, де підіймаються питання музичної педагогіки (навчальні програми, підручники, посібники). П'ятим видом є джерела особового походження, які можна поділити на три групи: біографічні документи (автобіографії, різного типу документи тощо), епістолярні джерела, мемуаристика. До шостого виду належить періодична преса, яка присвячена музичному життю або творчості митців. Сьомий вид – це різного роду документальні джерела, що стосуються діяльності музичних установ та організацій, а також інших культурно-мистецьких інституцій. До восьмого виду Л. Корній відносить документальні історичні джерела, а саме акти, закони, документи організацій, що мають стосунок до музичного мистецтва або до музичної діяльності, наприклад, до роботи театрів або мистецьких колективів тощо. Дев'ятий вид – це історична, агіографічна та художня література, яка містить інформацію про музичне мистецтво. Ці

джерела мають певну специфіку, бо там часто є багато суб'єктивних даних. До десятого виду Л. Корній відносить різного роду довідкову літературу, а саме каталоги, довідники, путівники, покажчики тощо. Одинадцятий вид – це різні інформаційні джерела про музичні події, а саме афіші, програмки концертів, оперних вистав, оголошення про проведення фестивалів, конкурсів та ін. [133, с. 109–110].

Другим типом джерел є речові джерела, де носієм інформації виступають матеріальні речі. Вони мають кілька видів. Першим з них є пам'ятки архітектури, що пов'язані з музичними мистецтвом, а саме храми, освітні заклади, концертні установи тощо. Другим видом є музичні інструменти, третім – меморіальні речі, пов'язані з діяльністю тих чи інших осіб. До третього типу належать візуальні джерела. Вони також мають кілька видів, де перший пов'язаний із сакральним мистецтвом (фрески у храмах), другий – світським (картини та скульптури), третій – з кіно- та фотодокументами. Четвертий тип – це звукові джерела, а саме запис музичних творів на різних носіях, зокрема на фонографі, платівках, плівках, касетах, компакт-дисках тощо. Окремо Л. Корній виділяє фонодокументи, наприклад, усні виступи. П'ятий тип – джерела змішаного типу, до яких належать оперні або драматичні вистави з музикою [133, с. 111].

У роботі, присвяченій Б. Антківу, будуть задіяні практично усі види першого типу джерел. Особливо виділимо музичні твори, яких, на жаль, до нас дійшло дуже мало, більшість з яких, не є друкованими, а зберігається лише в рукописах. Для реконструкції біографії значимими є джерела особового походження, передусім біографічні документи (автобіографії, різного типу документи), яких маємо доволі багато, зокрема автобіографії та листки з обліку кадрів, в яких є відомості про трудову діяльність митця. Однак, як показав їх аналіз, в них часто трапляються помилкові дані, причому вони нерідко подані самим Б. Антківим, про що буде сказано більш детально у другому розділі роботи. Для реконструкції біографії Б. Антківа важливе значення мають й документальні джерела, що стосуються діяльності

різних установ та організацій. Періодична преса репрезентує постать Б. Антківа у двох іпостасях – як об'єкт вивчення його мистецької діяльності (рецензії на вистави, в яких він брав участь), так і особисті мистецтвознавчі розвідки Б. Антківа. Щодо довідкової літератури, то зазвичай він згадується як діяч музичного мистецтва, але особливої конкретики у цих видіннях немає, багато інформації й досі залишається закритою для читача, оскільки зберігається в архівах. Також немає записів вистав за участю митця, передусім з його музикою, тому важливими є свідчення сучасників, відгуки у пресі, архівні матеріали.

У роботах Ю. Грібіненко підіймаються питання музичної текстології. Вона розглядає текст як «цілісний і поліструктурний феномен, здатний до смислогенерування, розуміється і як основна одиниця комунікації, і як спосіб зберігання та передачі інформації, і як форма існування культури, і як продукт певної історичної епохи» [77, с. 438]. Музичний текст дослідницею розуміється як складний та системний феномен, що має «власні смислові структури і автономну логіку розвитку, що володіє вираженою фіксацією структурною організованістю та здатністю продукувати смисли, народжується на перетині типологічного та індивідуального, континуального та дискретного принципів» [77, с. 439]. Музична текстологія відповідно до сучасної творчості оперує поняттями тексту, інтертексту та гіпертексту. Останні дві категорії розширюють поняття музичного тексту як позаавторського знакового континууму, апелюючи вже до позамузичного контексту існування твору. І гіпертекст, і інтертекст є допоміжними категоріями, які спрямовані на пояснення змісту основного тексту [77, с. 442]. Відповідно до дослідження творчості Б. Антківа, музика якого є багатовимірною завдяки існуванню у музично-театральному просторі, питання гіпертексту та інтертексту є важливими. Музика Б. Антківа репрезентує як модерну, так і постмодерну добу, тому інтертекстуальність для неї є однією з провідних рис. Особливого значення вона набуває в контексті дослідження українського мистецтва радянської доби, де митець за

допомогою різних засобів намагається в ідеологічно заангажованих творах відтворити свої мистецькі концепти, які є ширшими, ніж ті, що дозволені офіційним стилем доби – соціалістичним реалізмом.

Регіонально-мистецькі аспекти висвітлено у дисертаційному дослідженні О. Стебельської [211], яке присвячене музичному життю Тернопілля другої половини ХХ – початку ХХІ століття, що ґрунтуються на архівних матеріалах. Прадавні культурно-музичні архетипи Галичини висвітлено у дослідженні Б. Кіндратюка [123], який окреслив новий метод-підхід щодо вивчення архівних і документальних джерел, систематизації віднайдених фактів з метою опису розвитку полінаціональної музичної культури на теренах Волині й Галичини княжої доби. Дослідник вважає, що методологія сучасних мистецтвознавчих досліджень має ґрунтуватися на утвердженні герменевтичних студій щодо розвитку музичних процесів цього Західного регіону України. Застосування історико-антропологічного підходу, наприклад, не лише сприяє заміні історіографічного найменування «Галицько-Волинське князівство» найдавнішими історичними назвами цього ареалу, а й посилює одну з причин виникнення музики, її розвиток як взаємозв'язаних ланок системного процесу «творення – виконання – сприймання». Також Б. Кіндратюк вперше упорядковує нові віднайдені факти і документи, що створює кращі можливості відстеження у формуванні багатонаціонального музичного мистецтва, яке характерне для цього історико-культурного регіону України. Актуальні питання регіоналістики як методу дослідження українського виконавського мистецтва ХХ ст. висвітлено у працях В. Сумарокової [216]. Музичне краєзнавство як складник сучасної мистецтвознавчої науки та регіоналістики представлено у дослідженнях О. Кавунник, О. Майбурової та ін. Тож регіональний напрям має вагомим значення у формуванні музично-історичних концепцій ХХ–ХХІ ст., окреслення специфіки української культури у її регіональних вимірах, а також формують підґрунтя досліджень біографій митців.

Вагомими є краєзнавчі роботи, присвячені культурі Галичини та Тернопілля історичного і загальнокультурного спрямування, серед яких виділимо численні праці Л. Бойцун і передусім монографію «Тернопіль у плині літ» [49], яка є інформативною для дослідження про життєтворчість Б. Антківа та його внесок у розвиток культури і мистецтва регіону. Це видання особливо цінне бібліографічним показником наприкінці видання, заснованого на архівних матеріалах Державного архіву Тернопільської області (ДАТО). Крім того, Л. Бойцун була серед авторів-упорядників путівника «Державний архів Тернопільської області» [84], де зберігаються численні документи, які згадують події життя і творчості Б. Антківа. Уваги заслуговують також краєзнавчі дослідження М. Алексієвець, М. Бармак, О. Бармак [17], М. Бармак, О. Бармак [34] та ін.

Концепції історичної регіоналістики дотримуються енциклопедично-довідкові видання, серед них «Тернопільський енциклопедичний словник» [222], де систематизовано інформацію про Тернопілля та подано відомості про видатних особистостей, пов'язаних з цим регіоном. Це видання висвітлює регіональну складову діяльності митців, у тому числі й Б. Антківа та його творчий доробок як актора Тернопільського театру. Спеціалізовані регіональні бібліографічні показники «Театральна Тернопільщина» [219] та «Музична Тернопільщина» [177] детально висвітлюють діяльність митців Тернопілля в галузі театрального і музичного мистецтва. Видання «Музична Тернопільщина» є важливим джерелом вивчення музичної культури регіону, серед авторів її статей І. Дуда, П. Медведик, А. Сенік та ін. Також уваги заслуговує регіональний історико-мемуарний збірник «Шляхами Золотого Поділля. Тернопільщина і Скалатщина» [239], де розміщено цінні історико-документальні свідчення про регіональну історію та музичну культуру краю. Особливо поважне місце серед енциклопедичних видань України займає «Шевченківська енциклопедія» у 6-ти томах, що містить відомості про Тернопільський академічний обласний український драматичний театр імені Т. Г. Шевченка [221].

Також пошани заслуговує енциклопедично-довідкова література: «Мистецтво України» [31], «Українська музична енциклопедія» [179; 220], «Відомі композитори України» [46], довідник «Тернопільщина в іменах» [188], краєзнавчий путівник «Тернопільщина» [91], «Історія міст і сіл Української РСР. Тернопільська область» [102], «Тернопільщина. Історія міст і сіл» [223], де висвітлена біографія видатних митців Тернопілля, у тому числі Б. Антківа та членів його родини. До цієї групи довідкової літератури належать видання «Історія Тернопілля: від найдавніших часів до наших днів» [54], «Літопис Борщівчини» [271; 287; 313], серія бібліографічних покажчиків під назвою «Література до знаменних і пам'ятних дат Тернопільщини» [147; 148].

Покажчик «Література до знаменних дат» особливо насичено подає бібліографічні матеріали про Б. Антківа (до 100-річчя від дня народження актора, композитора і диригента), а серед авторів статей П. Медведик [167], О. Корнієнко та ін. Також уваги заслуговує академічне видання «Культурне життя в Україні. Західна землі: документи і матеріали» [136] – ґрунтовне видання НАН України та Інституту українознавства імені І. І. Крип'якевича, де широко висвітлено історію, культуру і мистецтво Галичини.

В академічному виданні «Українська радянська енциклопедія» багато статей присвячено музично-театральним та культурно-освітнім установам Галичини, у тому числі Тернополя і Львова, а також митцям цього галичанського краю, а тому числі Б. Антківу. Також академічне видання «Енциклопедія історії України» у 10-ти томах об'єктивно презентує історію, культуру і мистецтво Галичини, зокрема просвітницькі товариства та видатні персоналії митців, зокрем й Б. Антківа.

Музична культура Галичини висвітлена у працях дослідників, серед яких О. Граб [75], Л. Кияновська [120; 121; 122], З. Лисько [142], Л. Мазепа [153], М. Черепанин [233] та ін., які спиралися на державні архіви, що знаходяться у Києві, Львові та інших містах України.

Дисертація І. Бевської [35] розглядає музичну та музично-театральну діяльність Тернопільського воєводства другої половини XIX – першої третини XX ст., тобто до приєднання воєводства до УРСР. У її роботі, перша з якої присвячена музично-драматичному театру, а друга музичному мистецтву, розкрито значення театрів «Руська бесіда» і «Тернопільські театральні вечори» для розвитку театрального мистецтва Тернополя, а також висвітлено театральну діяльність у повітах Тернопільського воєводства. У цій роботі, яка спирається на численні архівні джерела, кілька разів згадується батько Богдана Антківа – Михайло, однак постать самого видатного митця не розглядається, хоча хронологічні межі дослідження це дозволяли. Втім, ця робота є важливою для розуміння контексту, в якому формувався і працював Богдан Антків.

Дисертаційне дослідження О. Стебельської [211] присвячено музичному життю Тернопільщини другої половини XX – початку XXI ст. як цілісному культурно-мистецькому феномену. У роботі, яка спирається на численні архівні джерела, зазначено фонди з Державного архіву Тернопільської області, які містять матеріали, пов'язані з життям та творчістю Б. Антківа. На жаль, ці фонди практично не задіяні в тексті самої роботи, що, безумовно, пов'язано з тим, що робота не є персонологічною, а комплексною, і передбачала вирішення різних питань. Проте систематизуючи джерельну базу, О. Стебельська створює підґрунтя для вивчення діяльності Б. Антківа під час його роботи на Тернопіллі.

Із точки зору дослідження мистецтвознавчої регіоналістики увагу заслуговує дисертаційна робота С. Маловічка «Тернопільщина в культурологічних дослідженнях кінця XIX – початку XXI ст.» [159], де здійснено аналіз культури Тернопілля зазначеного періоду, звертаючись до різних видів мистецтва – музичного, театрального та візуального. Відзначимо, що, на жаль, театральне мистецтво представлено дуже мало, йому присвячені усього одинадцять сторінок, а в роботі жодного разу не згадується видатний представник театрального мистецтва регіону – Богдан

Антків – ані в тексті самої роботи, ані у додатках, де подано короткі біографії діячів регіону.

Музичне мистецтво Галичини, передусім Львова, висвітлено у книзі Л. Мазепи «Сторінки музичного минулого Львова. З неопублікованого» [153], двотомнику «Шлях до музичної академії у Львові» (у співавторстві з Т. Мазепою) [154; 155]. Остання є авторкою масштабного дослідження «Соціокультурний феномен європейських музичних товариств ХІХ – початку ХХ століть на прикладі Галицького Музичного Товариства» [156], які ґрунтуються на історико-документальних та джерелознавчих матеріалах. І хоча вони меншою мірою дотичні до проблематики нашого дослідження, вони формують науковий тезаурус вивчення галицького регіону.

Фундаментальне значення для дослідження музичного мистецтва Галичини мають роботи Л. Кияновської. Науковиця у монографії [121] та дисертації [122] «Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст.», а також навчальному посібнику «Галицька музична культура ХІХ–ХХ століття» [120] аналізує мистецькі процеси на теренах Галичини крізь призму стилетворення. Л. Кияновська виділяє поняття національних художніх шкіл у багатонаціональному середовищі, яким характеризувався цей регіон тогочасної України. Авторка виявляє особливі романтичні риси української професійної музики ХІХ ст., що була під впливом австрійської, польської, чеської та угорської культур, але які є відмінними від останніх [122, с. 9]. Л. Кияновська вказує на три художньо-естетичні тенденції, якими характеризуються стилетворюючі форми мислення митців: перша – як продовження розвитку регіональної музичної культури; друга – трансформація музичної традиції, що була започаткована М. Лисенком; третя – поєднання рис суб'єктивістського європейського постромантизму з музичною традицією галицького салону [122, с. 14–15]. Також вона аналізує модерні течії у музичній культурі Галичини, називаючи їх сецесійними, серед яких – імпресіонізм, символізм, експресіонізм, сецесія (модерн), еkleктика, урбанізм [122, с. 18–19].

Враховуючи спостереження та висновки Л. Кияновської, сучасна дослідниця О. Спольська характеризує композиторську творчість на Тернопіллі, зокрема фортепіанну музику від Д. Січинського до Б. Климчука та І. Небесного. На жаль, вона не взяла до уваги музичний доробок Б. Антківа, хоча й побіжно згадує митця у своїй роботі, що пов'язано передусім з тим, що її дослідження було присвячене вивченню фортепіанної музики, а не вокальної, хорової чи оркестрової. Тому констатуємо, що музика Б. Антківа у регіональних дослідженнях Тернопілля, а саме там митець написав більшу кількість своїх творів, за рідкісними винятками, про які скажемо нижче, не потрапляють у поле зору науковців, що досліджують тернопільський регіон. Наприкінці зазначимо, що праці Л. Кияновської, а також інших науковців, присвячені галицькій музичній культурі, створюють підґрунтя щодо розуміння творчості галицьких митців та виявлення їх мистецьких пріоритетів, громадянської позиції тощо.

Окрім Л. Кияновської, питання музичної культури Галичини розглядають крізь призму діяльності персоналій галицьких митців у дисертаційних дослідженнях регіональної тематики І. Бевська [35], І. Бермес [41], Я. Горак [72], О. Граб [75], Н. Кобрин [124], С. Маловічко [159], Л. Назар [183], В. Сивохіп [206], О. Спольська [209], О. Стебельська [211], М. Черепанин [233] та ін. Наголосимо, що саме персонологічні студії в контексті мистецтвознавчої регіоналістики є пріоритетними і засвідчують особистісний внесок галицьких митців у розвиток регіональної музичної культури. У цих роботах пріоритети віддаються митцям та діячам, що віддавали перевагу музичному мистецтву, натомість постаті, які є універсальними, до яких відноситься Б. Антків, вони не торкалися.

Дисертаційне дослідження О. Спольської присвячено актуальності питання «Становлення і розвитку фортепіанного мистецтва Тернопільщини у вимірах регіональної культури» [209], де охарактеризовано тернопільський осередок та його фортепіанна школа у складниках – виконавському, педагогічному, композиторському, музично-едиційному. Попри те, що, як

вже було зазначено вище, дослідниця не розглядає постать Б. Антківа, у її роботі важливими є спостереження щодо музичного стилю регіону, передусім Тернопілля. Вона зазначає, що у першій третини ХХ ст. у Галичині провідним був неоромантичний стиль з елементами модернізму, а сучасна композиторська творчість розвивається в контексті постромантизму.

Вивченню розвитку нотовидавничої справи західноукраїнських земель, а саме Галичини, Буковини, Закарпаття, а також еміграції у ХІХ – першій половині ХХ ст., присвячене комплексне дисертаційне дослідження О. Осадця [187]. Авторка вперше аналізує історико-культурні, політичні та економічні, чинники впливу на розвиток нотовидавництва в Україні, а також пропонує історичну періодизацію української видавничої справи, виділяючи чотири періоди: 1816–1860-ті рр.; 1870–1890-ті рр.; початок ХХ ст. (підперіоди: 1914–1921 рр.; 1921–1939 рр.); 1939–1944 рр.) і техніку поліграфічного виконання нотодруків (оригінальні друкарські способи) на теренах Західної України зазначеного часу. Актуальність української нотовидавничої справи в Західній Україні та Галичині ХХ – початку ХХІ ст. висвітлено в працях З. Ластовецької-Соланської [138; 139], що присвячені інфраструктурі музичного життя України в культурно-історичному процесі ХІХ – початку ХХІ ст. Зазначимо, що творчість Б. Антківа не була безпосередньо пов'язана з нотовидавничою діяльністю, однак цей аспект дає розуміння розвитку його музичного мислення та специфіки організаційної роботи, зокрема впливала на формування репертуару у його виконавській діяльності.

Окрім власне музикологічних характеристик мистецтва Галичини, важливими є й інші напрями вивчення музичної культури регіону. У дослідженні В. Грабовського [76] розглядається музична культура в контексті націології як науки про формування і розвиток модерної нації в новітню добу. Р. Дзундза у роботі «Особистість українського хорового диригента кінця ХІХ – початку ХХІ століття в контексті проблем ідентичності» [86] розглядає постать диригента крізь призму концепту

ідентичності. Вікові аспекти композиторської життєтворчості (Н. Савицька [202] та ін.) також є одним з перспективних напрямів сучасних українських наукових студій. Питання українознавчого підходу у вивченні та дослідженні української музичної культури ХХ ст. постають у роботах Л. Горенко [73], О. Козаренка [127], І. Ляшенка [150; 151], В. Шульгіної [242], які присвячені актуальності музичної україніки в умовах сьогодення.

Феномен української національної музичної мови і національних музичних традицій (О. Козаренко [127], І. Ляшенко [150; 151] та ін.) є пріоритетними у висвітлення професійної діяльності і творчості Б. Антківа. Зупинимось на концепції І. Ляшенка більш детально, спираючись на його праці, а також рецепцію його наукового доробку в роботі О. Гнатишин. І. Ляшенко у своїх працях виводить закон музичного розвитку етносів, констатує, що від зародження національного чинника в музиці є дві протилежні тенденції. Так, «національне завжди несе в собі “заряд” переростання своїх локально-етнічних рамок, перетворення через культурні взаємодії в інтернаціональне. Інтернаціональне ж знаходиться <...> всередині національного», тяжіючи «до розмикання системи і універсалізації її зовнішніх зв'язків з іншими системами», тоді як національне прагне «до збереження і розвитку її внутрішньої якісної визначеності, <...> до замикання системи, до підтримання її у поліетнічній гармонії на ґрунті певних національно-самобутніх традицій» [150, с. 15]. Як підкреслює О. Гнатишин у мистецтвознавчому дослідженні «Національне в теоретико-концептуальному осмисленні Івана Ляшенка» [71], методологічне підґрунтя робіт І. Ляшенка сформоване прийнятою радянською історичною наукою періодизацією процесу творення української нації. На думку О. Гнатишин, необхідність пояснення нерівномірності розвитку національно-історичних тенденцій «підказала музикознавцеві необхідність введення в науковий обіг поняття різних рівнів (об'ємів, ступенів) етностильового узагальнення та національної своєрідності, що фактично стало осердям естетико-соціологічної концепції І. Ляшенка» [71, с. 90–91]. Отже, теорія

національного музичного стилю І. Ляшенка, на думку О. Гнатишин, виявляє чинники його розвитку, виділяючи такі тенденції: «1) використання східнослов'янських джерел; 2) взаємодія фольклорних і професіональних традицій; 3) активність інтернаціонального фактору». Також він уперше систематизував критерії національного музичного мистецтва, виділивши основні, а саме «а) етностильову спрямованість форми і б) інтонаційно-образний склад музики» [71, с. 93]. О. Козаренко також у своїй роботі підкреслює важливість етнічного компонента для розвитку національної музичної мови як цілісної семіологічної системи.

Зазначимо, що питання національної музичної мови є складним, і не лише через взаємодію національного (фольклор і академічна музика) та інтернаціонального чинників, а багатовекторність і багат шаровість виявів інтернаціонального, яких є кількісно більше, ніж національних, ускладнює завдання дослідника при розробці цієї проблематики. Семіотичний підхід, запропонований О. Козаренком, допомагає у вирішенні питання національної мови, бо допомагає виявити її специфіку у часи модернізму та постмодернізму. В контексті дослідження М. Антківа кодомовними полюсами виступає національна музична традиція і світова музика в її класичному та сучасному виявах відповідно до творчої індивідуальності митця, формуючи його індивідуальний музичний стиль.

Сучасна культурологічна і мистецтвознавча наука активно застосовує теорію, методи і методологію біографістики та персонології. Серед авторів праць із загальної біографістики – Н. Богданова [47], О. Бондарева [50], Ю. Вернік [64], В. Менжулін [169], О. Муратова [178], О. Попович [196], В. Чишко [235] та ін. На межі ХХ – початку ХХІ ст. представлені музична біографістика й персонологія у поєднанні з мистецтвознавчою регіоналістикою, які активно розробляються у працях сучасних українських науковців, зокрема О. Бугаєвої [53], Я. Горака [72], Ю. Каплієнко-Ілюк [106], Л. Микуланинець [173; 174; 245; 246], В. Сивохіпа [206] та ін. Серед актуальних питань дослідження мистецтвознавчої думки є роль творчої

особистості та композиторської індивідуальності в українській музичній культурі (В. Бондарчук [51], Т. Гусарчук [78], В. Даценко [80], І. Драч [88], О. Коменда [131], Н. Савицька [202] та ін.). Концепція О. Коменди буде охарактеризована більш детально у наступному розділі, оскільки вона є однією з головних праць, що формує методологічне підґрунтя нашого дослідження.

Для дослідження музичної творчості Б. Антківа мають значення хороznamчі праці, бо він багато років працював як музикант-хормейстер. Українське хорове мистецтво як духовне, так і світське, на різних етапах його розвитку розглядалося у працях О. Бенч-Шокало [37], І. Бермес [31; 40; 41; 42], Н. Герасимової-Персидської [70], М. Загайкевич [92], Я. Кириленко [118; 119], А. Лашенка [140], Л. Пархоменко [189] та багатьох інших. Серед них є роботи, що розглядають хорове мистецтво у регіональному вимірі. Так, порівняльному аналізу регіональних диригентсько-хорових шкіл в Україні присвячені робота А. Мартинюка, де автор ставить за мету охарактеризувати в узагальненні спільні та відмінні риси регіональних диригентсько-хорових шкіл України ХХ – початку ХХІ ст. А. Мартинюк висвітлює особливості Київської, Львівської, Одеської і Харківської диригентсько-хорових шкіл як найбільш потужних в Україні. У його роботах вказано на зв'язки регіональних диригентсько-хорових шкіл першої половини ХХ ст. із загальними тенденціями українського національного руху [163].

Характеризуючи регіональні диригентсько-хорові школи в Україні другої половини ХХ ст., А. Мартинюк пропонує власну періодизацію української диригентсько-хорової школи в цілому, виділивши два періоди, де перший (від зародження до початку ХХ ст.) є її становленням і розділяється на кілька підперіодів, а саме на початковий етап (X–XVIII ст.); кумулятивний етап (кінець XVIII ст. – початок ХХ ст.). Другий період також має підперіоди: каталізаційний етап, що припадає на 1910–1950 рр., і зрілий етап, який охоплює 1960–2020 рр. Перший період є зародженням української диригентсько-хорової школи та її формуванням. Другий період (1910–

2020 рр.) відзначено здобутками провідних діячів української хорової культури. Дослідником виокремлено каталізаційний етап (1910–1950 рр.), коли йшли процеси прискорення націєтворчості та культуротворення, а також відбувалася централізація системи української музичної освіти. Зрілому етапу (1960–2020 рр.) притаманні процеси національної самоідентифікації, дерусифікації, регіоналізації, європеїзації [164]. Відповідно цієї концепції, діяльність Б. Антківа як хормейстера припадає на каталізаційний та зрілий етапи розвитку українського хорового мистецтва, тим самим визначаючи його значущість як музиканта.

На жаль, в багатьох наукових працях, присвячених хоровому мистецтву, Б. Антків лише згадується як керівник любительських хорів, причому на початковому етапі своєї творчості. Більшість праці, говорячи про династію Антківих, серед музикантів-хормейстерів називають його сина Зиновія-Богдана (у СРСР – Богдана) Антківа (1942–2009), який протягом багатьох років був диригентом Державної академічної чоловічої хорової капели України ім. Л. Ревуцького, або ж молодшого брата Михайла Антківа (1923–1993), викладача хорового диригування Львівської консерваторії та керівника хору «Гомін». Більш того, у вікіпедійній статті, присвяченій Б. Антківу, він позначений як «сільський диригент самоук», що отримав у 1935–1936 роках освіту на заочних диригентських курсах у Львові, що не є вірним ані хронологічно, ані по суті, і нічого не сказано про його професійну хормейстерську освіту, яку він здобув, хоча й доволі пізно, у 1960-х рр., у класі Ю. Луціва – учня М. Колесси. Враховуючи той факт, що більшість людей починають знайомство з постаттю Б. Антківа саме з Вікіпедії, а не важкодоступних статей з різних довідників, таке викривлення є неприпустимим. Тож цілком коректно розглядати постать Б. Антківа як професіонала високого рівня, представника Львівської хорової школи.

Великий науковий доробок І. Бермес присвячено важливим напрямкам у дослідженні генезису українського хорового співу як соціокультурному явищу [42], еволюції хорового руху на Дрогобиччині [39], культурологічним

вимірам хорового мистецтва на Заході та Сході України ХХ ст. [40], характеристиці педагогічної та виконавської діяльності М. Колесси як засновника Львівської диригентсько-хорової школи [41]. У статті «Культурологічні виміри хорового виконавства на Заході та Сході України (перша половина ХХ ст.)» вона характеризує культуротворчі парадигми хорового виконавства Заходу і Сходу України, виокремлює його спільні й відмінні риси. У висновках І. Бермес зазначила, що «у першій половині ХХ ст. хорове виконавство в Галичині та Наддніпрянщині спиралося на стійкі праоснови культурно-мистецьких надбань українського народу, набуло “статусу” вагомого чинника самозбереження національної музичної культури. У Східній Галичині воно стало невід’ємною складовою культури краю, призвело до пожвавлення творчого процесу, переконливо засвідчило потужність самобутніх національних хорових традицій. В умовах бездержавності, відтак – тоталітарного режиму, хорове виконавство залишалося важливим засобом духовного піднесення галичан, життєво значущим джерелом їхнього самозбереження» [40, с. 18]. Ці спостереження науковиці вказують на значимість діяльності Б. Антківа як диригента в контексті націєтворчої спрямованості хорового мистецтва Галичини.

На засадах персонологічного підходу та мистецтвознавчої регіоналістики необхідно охарактеризувати Львівську диригентсько-хорову школу та її зачинателя, засновника – Миколу Колессу. Нагадаємо, що з класу професора М. Колесси вийшло багато чимало видатних особистостей, що керували музичними колективами, серед яких С. Турчак, Т. Микитка, Я. Скибінський, І. Гамкало, Р. Дорожівський, З.-Б. Антків, В. Агафонов, І. Юзюк, Р. Филипчук, Ю. Луців та ін. У Львівській національній музичній академії ім. М. В. Лисенка викладало багато учнів М. Колесси, серед яких Є. Вахняк, М. Антків, О. Сотничук, І. Небожинський, І. Юзюк та ін. Так історично склалося, що у М. Колесси навчалися брат та син Б. Антківа, тоді як він сам – в учня М. Колесси Ю. Луціва. Якщо говорити про Б. Антківа як хорового диригента, то М. Колесси дуже високо оцінював його здібності та

вміння, і хоча він не був його прямим вчителем, цілком доречно вважати Б. Антківа не лише представником львівської хорової школи, а й школи М. Колесси.

Щодо виконавської школи М. Колесси, то І. Бермес зазначає, що його методика викладання вирізнялася особливим індивідуальним підходом. Він наголошував, що для диригента особливе значення має виховання волі, але «не самовдоволення, а внутрішнього стрижня, який необхідний, щоби підкорити власній інтерпретації колектив виконавців. Від того, як вийде диригент на сцену, залежатиме увага хору чи оркестру. Виконавцям передається внутрішня зосередженість і настрої диригента. Тому за пульт треба виходити впевнено, з доброзичливим обличчям, ясним поглядом, не дивитися в підлогу. Диригент повинен стати володарем музики, котрий торкається найпотаємніших струн людської душі» [41, с. 69–70].

Окрім хорової діяльності, як музикант Б. Антків значною мірою реалізувався у композиції. Тому для вивчення його музичної творчості, зокрема її жанрово-стильовим орієнтирам, важливими є музикознавчі розвідки, присвячені питанням стилю і жанру в музиці. Ці питання в українському музикознавстві розглядали Н. Горюхіна [74], Л. Кияновська [120; 121; 122], І. Коханик [134], О. Лігус [145], О. Маркова [162], В. Москаленко [175], Б. Сюта [217], С. Шип [237; 238] та ін. У їх роботах розроблено теоретичні підвалини музичного стилю та жанру, запропоновано різноманітні типології для аналізу музики різних часів – від архаїки до постмодернізму. Тож розробки українських науковців у царині теорії жанру і стилю створили підґрунтя для характеристики музичного доробку Б. Антківа.

Важливу роль у висвітленні мистецької діяльності Б. Антківа мають праці, присвячені різним інституціям, передусім культурно-мистецьким. На теренах тогочасної Галичини і Тернопільщини зокрема впродовж ХХ ст. важливу роль у збереженні й розвитку національної культури, освіти і мистецтва України мали просвітницькі товариства: Тернопільська філія «Просвіти», «Боян», «Русалка Дністрова», Товариство імені Тараса

Шевченка, Галицьке музичне товариство, Тернопільське обласне відділення Спілки діячів театрального мистецтва України, а також національний рух галицьких українців. Активну участь у діяльності цих товариств мав Б. Антків та члени його родини. Тому історико-документальні та мемуарні матеріали мають вагомe значення у дослідженні й висвітленні професійної діяльності Б. Антківа та його внеску у розбудову національного руху на Галичині. Серед авторів цих публікацій: Л. Бойцун, М. Бурбан, А. Вацик, А. Восковська, І. Зуляк, Н. Кобрин, В. Лисий, Т. Мазепа, О. Малюта, І. Скочиляс, І. Старух та ін. Особливої уваги заслуговує наукове дослідження М. Іздепської-Новицької «Діяльність хорového товариства “Тернопільський Боян”» [99], а також розвідку, де висвітлено родинні традиції Антківих [100].

У своїй монографії «Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ–ХХІ століть» О. Берегова характеризує виконавські, музично-теоретичні та композиторські школи України ХХ ст. у формуванні єдиного культурно-освітнього простору. Дослідниця стверджує, що «формування і розвиток виконавських і музикознавчих шкіл в Україні відбувалися у великих регіональних культурно-мистецьких центрах, де існували оперні театри, філармонійні організації та відповідні спеціалізовані навчальні заклади» [38, с. 42]. Наприкінці ХХ ст. в Україні було сформовано п'ять провідних центрів вищої музичної освіти, а саме у Київській, Одеській, Львівській, Донецькій консерваторіях та Харківському інституті мистецтв. Львівська консерваторія є найстарішою, вона виникла як поєднання Вищого музичного інституту імені М. В. Лисенка, Львівської музичної консерваторії імені Кароля Шимановського, кафедри музикології Львівського університету, що у 1939 р. були об'єднані в один навчальний заклад. На думку О. Берегової, при цьому особливості розвитку провідних музично-освітніх закладів України у різних регіонах України не виявляли принципових розбіжностей, а «узагальнювали багатовіковий вітчизняний досвід підготовки музикантів і формували єдиний культурно-освітній простір України» [38, с. 56]. Зокрема, «львівські музиканти завжди тяжіли до класичних норм і традицій західноєвропейської

музичної культури», а до характерних рис вітчизняної музичної школи, з одного боку, належить «індивідуальний підхід до виховання музиканта й розвиток самостійного творчого мислення», а з іншого – «найвідповідальніше ставлення до репертуару, заснована на принципі обов'язковості вивчення певного матеріалу, – ця настанова дозволяє опановувати найбільш суттєві музичні стилі та жанри через виявлення як спільних засад, так і ознак унікальності обраних творів у межах кожного стилю» [38, с. 56]. На етапі ще свого становлення «кожна мистецька школа висунула яскраву плеяду висококласних виконавців, котрі перейняли у своїх викладачів комунікативні принципи не лише виконавства, а й педагогіки. За всього різноманіття їх творчих позицій та індивідуальних методик формувалися регіональні відмінності творчих шкіл, які в сукупності утворювали єдиний культурно-освітній простір і неповторну ауру національної музичної традиції» [38, с. 57].

Також необхідно враховувати, що вітчизняна система мистецької освіти ХХ ст. відрізнялася від європейської концептуально за тим, що митці, у тому числі й музиканти, навчалися разом із мистецтвознавцями. Це визначало позитивні результати поєднання теорії та практики, «неподільної єдності творчого, науково-історичного і теоретико-критичного процесів» [38, с. 58]. У ХХ ст. така підготовка музикантів, і не лише їх, була прийнята у всіх закладах мистецького спрямування. Як підкреслює О. Берегова, принципи львівської музично-теоретичної та музикознавчої школи відзначалися орієнтацією на традиції європейського музикознавства [38, с. 58].

В аспекті дослідження творчості Б. Антківа питання інституцій є непростими, бо він сформувався як митець до отримання ним професійної освіти. Щодо офіційного роду діяльності – акторської, то він працював взагалі без професійної освіти, і це цілком задовольняло керівництво театру. Ба більше, вищу освіту Б. Антків отримав у 1962 р., через 10 років після звання заслуженого артиста УРСР. Також в театрі цінували його хист до композиції і пропонували писати музику до вистав у 1940-х – 1950-х рр., і це

було до отримання ним професійної музичної вищої освіти (і середньої також, про що вже ми сказали). І якщо він до роботи в театрі навчався на диригентських курсах, то композиції офіційно він не вивчав взагалі. Парадоксально, але отримавши диплом хорового диригента, він працював з любительськими хорами, хоча й прагнув працювати музикантом, наприклад, викладати саме музичні дисципліни. Ці моменти будуть більш детально висвітлені у другому розділі, наразі зазначимо, що Б. Антків прагнув вписатися в радянську музичну професійну освіту, в тому числі і як викладач, але навіть отримавши її, він так і не став її частиною.

Поважне місце для сучасного мистецтвознавчого аналізу займають наукові та публіцистичні праці, які висвітлюють історію та діяльність театральних установ Галичини другої половини ХХ ст., де працював і творив у різні періоди Б. Антків, передусім Тернопільський академічний обласний драматичний театр імені Т. Г. Шевченка (Л. Ванюга, С. Васильєв, А. Вацик, Л. Вірина, В. Виноградов, В. Гайда, Я. Геляс, Я. Гулько, П. Загребельний, А. Ільків, А. Капатський, Д. Колісник, О. Корнієнко, Ю. Кройтор, Б. Лучинін, П. Медведик, Б. Мельничук та ін.). Крім того, цінними є ці розвідки наявністю фотоматеріалів, творчих звітів, портретів митців, а також музично-театрального репертуару до відкриття сезонів, ювілейних дат (Є. Безкоровайний, Ф. Бойченко, А. Вацик, В. Виноградов, Я. Геляс, С. Завалков, П. Загребельний, О. Корнієнко, П. Медведик, Б. Михайлик, Ю. Музика, Л. Овсянна, К. Олексенко, В. Фроленков, М. Янковий, М. Ятко та ін.).

Для висвітлення постаті Б. Антківа є цінними роботи, що висвітлюють конкурсно-фестивальний рух на Галичині, зокрема Перший крайовий конкурс хорів (до 100-річчя від дня народження М. В. Лисенка), фестиваль «Тернопільські театральні вечори» (А. Іващук, Ж. Попович, Р. Семків, В. Собуцька, М. Стрільчук, І. Суярко, М. Франків, О. Чорна та ін.), гастрольну діяльність Тернопільського музично-драматичного театру імені

Т. Г. Шевченка у Києві та інших містах України, в тому числі, де у складі був Б. Антків (О. Тарасенко, А. Спиридонова, М. Янковий та ін.).

Музично-театральне життя Тернопільщини часів УРСР вперше детально проаналізував український драматург, перекладач і критик О. Корнієнко у своїй книзі «Тернопільський театр імені Т. Г. Шевченка» [132]. Автор ознайомив читачів з репертуаром вистав та їхнім сценічним втіленням, розповів про найкращі вистави від початку заснування театру в Тернополі до 1980 р. Передусім О. Корнієнко спирався на соціокультурні перетворення в умовах тогочасної УРСР, в яких культура і мистецтво утверджувалися на позиціях соціалістичного реалізму, що яскраво позначилося на всіх ділянках творчого й виробничого життя театру, на пошуках відповідного репертуару. Автор у своїй праці оцінював режисерські роботи, нові прийоми у сценографічному вирішенні вистав. О. Корнієнко кваліфіковано відзначав професійні акторські роботи, серед яких є й роботи актора Б. Антківа, які по праву ввійшли в історію українського мистецтва. Як зазначає О. Корнієнко, «Богдан Михайлович Антків <...> близько п'ятнадцяти років присвятив <...> тернопільській сцені (1948–1962). Тут він зріс як митець, тут мужнів і розвивався його таланти. Глибокий, допитливий, вимогливий до себе, Антків проявив себе і як композитор, автор музики до багатьох вистав репертуару, і, головне, як актор, чії роботи стали окрасою сцени. Тарас Голота (“Правда”), Гайдай (“Загибель ескадри”), Забелін (“Кремлівські куранти”), Михайло Гурман (“Украдене щастя”), Софрон (“Маруся Богуславка”), Гнат (“Безталанна”), Манелік (“Людина та вовк”), Северин Наливайко (“Наливайко”) – це далеко не повний перелік образів, створених артистом. Кожний з цих образів має своє самобутнє обличчя, живий, неповторний характер, печать багатогранної особистості Антківа-митця» [132, с. 41]. Він проаналізував внесок Антківа-музиканта й Антківа-актора у контексті становлення професійного театрального мистецтва краю, високо оцінюючи його творчий доробок. Водночас подання матеріалу, рецензії і висновки книги «Тернопільський театр імені Т. Г. Шевченка»

О. Корнієнка мають певну заангажованість відповідно до установок радянської ідеології.

Оскільки творча діяльність Б. Антківа пов'язана передусім з театральною сферою, значимими є театрознавчі розвідки українських науковців. На основі архівних джерел з фондів Тернополя побудована дисертація Л. Ванюги [59], присвячена історії та діяльності Тернопільського обласного академічного українського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка, де вперше об'єктивно охарактеризовано діяльність театру крізь призму соціокультурних трансформацій, що відбувалися в Україні у ХХ – на початку ХХІ ст. Насамперед, Л. Ванюга заповнила прогалину у дослідженні та упереджене ставлення радянської влади до театру в Тернополі, що впродовж довоєнного (1939–1941), окупаційного (1941–1944) та повоєнного (1944–1948) періодів. У її роботі вперше висвітлено репресивні дії щодо окремих його працівників, пов'язані з наявністю у творчому складі національно свідомих митців, що тоді кваліфікувалося як прояв буржуазного націоналізму, а також – з діяльністю театру під час німецької окупації та еміграцією значної частини його працівників за кордон. Також вона приділяє увагу театральному репертуару в незалежній Україні. На думку Л. Ванюги, репертуарну політику театру можливо умовно поділити на три етапи (перший етап: 1990–1992; другий етап: 1993–2006; третій етап: 2007–2010), які відзначаються специфікою формування театального репертуару на вимоги патріотично налаштованих глядачів із сформованими художньо-естетичними смаками. Характеризуючи діяльність театру в умовах незалежності України, Л. Ванюга підкреслює важливість значення відносин «театр-держава» і «театр-місцева влада», тому пропонує розробити комплексну соціально-художню програму діяльності театру на короткострокову і довгострокову перспективу. І хоча Б. Антків за часів Незалежності вже не працював у Тернополі, тенденції щодо зміни репертуару були в Україні подібними, що ми бачимо і в творчості Б. Антківа, зокрема у роботі у Львівському театрі. Саме тому ми розділили

львівський етап життєтворчості митця на два підперіоди – до проголошення Незалежності України та після.

Особливу увагу дослідників привертає родинне середовище Б. Антківа, їх традиції і мистецька спадкоємність, а також багатогранна творчість митця та маловідомі факти з біографії (Ю. Брилинський, З. Булик, М. Бурбан, Л. Ванюга, М. Гарбузюк, З. Демцюх, І. Дуда, М. Іздепська-Новіцька, Б. Козак, Н. Кошильовська, М. Лісевич, П. Медведик, Б. Мельничук, А. Муха, М. Пінковська-Свято, С. Ракуш, О. Ріпко, Д. Ротар, Т. Садовська, Л. Смеречанська та ін.).

Особливої уваги заслуговує книга М. Пінковської-Свято і З. Антків «Богдан Антків: маестро з династії диригентів» [192]. Це книга спогадів та статей про особливості творчості та коріння роду Богдана Антківа. Як свідчить М. Пінковська-Свято, що дружина Б. Антківа (молодшого) Зеновія змогла зібрати разом статті з різних газет і журналів, а саме рецензії, інтерв'ю диригентів, учнів і друзів митця. До матеріалів цього дослідження залучено і навчально-методичні праці синів Михайла і Юрія Антківих як викладачів навчально-освітніх мистецьких закладів Галичини і продовжувачів родинних традицій у збереженні та популяризації хорового мистецтва і українського фольклору Галичини й Тернопілля, які були написані ще за життя батька Б. Антківа: «Хорове сольфеджіо» (1997) [26], «Їде святий Миколай. Пісні про святого Миколая для триголосного шкільного хору з фортепіанним супроводом в аранжуванні Юрія Антківа» (2009) [27], «Колядки та щедрівки для однорідного та мішаного хорів» (2013) [28].

Необхідно зазначити, що нащадки родини Анківих продовжували музичні традиції, що яскраво описує у статті «Мій батько Богдан Антків і його родовід» син Юрій Антків [29], що містять спогади про сім'ю, дітей і роботу. «Мій дідусь був статний, високий, мав довгі ноги, і я ніяк не встигала дріботіти за ним своїми ноженятами. Так було рік від року, аж одного разу він сказав мені: “Не йди так швидко”, і я з сумом зрозуміла, що я виростаю, і

тепер дідусь не встигає за мною...», – так згадує про свого дідуся онука Ярина Малкович [158, с. 118]. Разом зі своїм чоловіком Іваном Малковичем вони продовжують літературну справу, адже Б. Антків проявив себе і як майстерний інсценізатор. Відчуваючи художній стиль, він здійснив такі інсценізації за творами «На зламі ночі» Романа Іваничука, «Сестри Річинські» Ірини Вільде, «Прапорonosці» Олесея Гончара, «Меланхолійний вальс» Ольги Кобилянської, трилогію «Мазепа» за Богданом Лепким. Крім того, Б. Антків переклав з польської дві п'єси Г. Запольської – «Жабуся», «Мужчина», а також «Літо в Неаполі» Я. Івашкевича.

Цінними для мистецтвознавчого дослідження є спогади друзів і колег Б. Антківа, серед яких Ю. Балух, Р. Іваничук, Б. Козак, І. Малкович, Б. Мірус, І. Стрілецький; Ф. Стригун, О. Цигилик, І. Юзюк, художній керівник Тернопільського музично-драматичного театру імені Т. Г. Шевченка М. Фогель; режисер-постановник опери «Прапорonosці» О. Білаша Є. Ваврик; актор і голова Тернопільського обласного осередку Спілки театральних діячів України І. Сачко та ін.

Про діяльність Б. Антківа у Львівському академічному театрі імені М. Заньковецької опубліковано низку статей та спогадів колег і друзів-заньківчан. У статті Б. Козака «Його називали улюбленцем долі» [126] проаналізована творча робота Б. Антківа, його настрої та переконання, що стосувалися не лише театрального мистецтва, а й буденного життя. У спогадах партнерів по сцені Богдана Михайловича згадують як чесного та інтелігентного українця, «освіченого не лише музичною та літературною науками, а й життям». У своїх споминах народний артист України, художній керівник, режисер-постановник, актор Львівського українського драматичного театру імені М. Заньковецької Ф. Стригун згадує: «Глибоке знання української пісні давало йому можливість допомагати, другий раз, режисерам і акторам глибше розуміти свої творчі завдання. Я особисто перейняв від Богдана багато галицьких і гуцульських пісень. Він відкривав

для мене історію і значення для України театру Товариства “Руська Бесіда”» [214, с. 93–94].

Товариш Б. Антківа по сцені та у житті, український актор Б. Мірус (1928–2021) у своїх спогадах «оповідає лише хороше»: «Окремо відзначу, що хоча Богдан Антків був старший за мене, однак він ніколи не апелював до свого більшого життєвого досвіду. Навпаки, у сприятливих часах, зазвичай на гастролях, коли ми разом мешкали, він детально розповідав про своє життя, ділився творчими задумами, став мені дуже близькою людиною. Саме Богданові я міг розповісти про свої найпотаємніші переживання, відчував, що він мене розуміє, як ніхто, хоча товариства мені ніколи не бракувало, але саме Богдан Антків був найбільш мені близьким і рідним. Богдан Антків був справжнім українцем, святкував усі християнські свята. Я мав честь бути запрошеним до його дому на свята. Ми ділилися новинами, своїми переживаннями, до того ж були земляками, все це дуже зблизило нас. Богдан Антків був дуже компанійською, життєрадісною людиною, легко входив у товариство» [170, с. 98].

У творчому і науковому доробку Б. Антківа є чимало статей, рецензій та спогадів про театр, творчість і колег. У його рукописах ми можемо знайти спогади про Тернопільський обласний музично-драматичний театр імені Т. Г. Шевченка (присвята до 50-річчя) [20], про те як не загинули «Сестри Річинські» у Львівському театрі імені Марії Заньковецької [25] та багато інших. Судячи зі спогадів сучасників, родичів і колег, Б. Антків був щирим, справедливим та чуйним українцем, якого любив та поважав колектив театру. В рецензіях на акторські роботи партнерів по сцені він відгукувався про них добрим словом, відзначаючи їхню індивідуальність та професіоналізм.

Багато родинних матеріалів зібрано і висвітлено у монографії І. Чупашка «Михайло Антків. Присутність» [234], присвяченій життю та діяльності брата Б. Антківа Михайла, де є відомості про родинні традиції сім'ї Антківих, а також цінні факти для дослідження і висвітлення

професійної діяльності Б. Антківа та його музично-театральної творчості. У цьому мемуарному виданні вміщено спогади наступної генерації творчих послідовників Б. Антківа – учнів його молодшого брата М. Антківа, а саме А. Кушніренка, З. Демцюха, головного диригента Львівського театру опери і балету імені Т. Шевченка Т. Микитки, хорового диригента і педагога І. Циклінського та ін. Монографія І. Чупашка містить важливі спогади старшого сина Богдана Михайловича – Юрія Антківа про творчу співпрацю і родинні відносини з М. Антківим.

Здобутком для поціновувачів музично-театрального життя Галичини і творчості Б. Антківа стала книга «Богдан Антків – лицар галицької сцени», присвячена 100-літтю від дня народження Богдана Антківа, яку впорядкував професор, народний артист України Б. Козак [44]. Книга складається з передмови («Подяки» Б. Козака), вступної публікації М. Пінковської та двох розділів. Перший розділ – «Богдан Антків – творчий і життєвий шлях» містить реценцію його творчості театрознавцями, а також відгуки, спогади рідних та друзів, другий розділ – «Богдан Антків про театр, творчість та колег: статті, рецензії, спогади» – подає науково-публіцистичні тексти самого митця. Тож у цій книзі зібрані наукові розвідки, рецензії, спогади про Б. Антківа, що є цінним джерелом для мистецтвознавчого дослідження. Серед авторів статей першого розділу цього видання – народні артисти України, лауреати Національної премії України імені Т. Г. Шевченка, академіки НАМ України: Богдан Козак (Львів) та Борис Мірус (Львів), член-кореспондент НАМУ Федір Стригун (Львів); заслужені артисти України – Юрій Брилинський (Львів); науковці Людмила Ванюга (Тернопіль), Майя Гарбузюк (Львів), Олена Ріпко (Німеччина); письменники, лауреати Національної премії України імені Тараса Шевченка – Роман Лубківський та Роман Іваничук (Львів); письменник і видавець Іван Малкович (Київ); театрознавець – Лідія Вірина (Київ); науковці, філологи, фізики і педагоги – Мирослава Пінковська (Київ), Зиновій Булик (Львів), а також Юрій Антків –

син Б. Антківа, концертмейстер, диригент (Львів) та Ярина Малкович – скрипалька, онука Б. Антківа (Київ).

У другому розділі цього видання надруковані статті, рецензії і спогади Б. Антківа, присвячені до 50-річчя Тернопільського обласного музично-драматичного театру імені Т. Г. Шевченка, до 30-річчя постановки у Театрі імені М. Заньковецької вистави «Сестри Річинські», постановки «Прапорonosців» О. Гончара, а також до 70-річчя Доміана Козачковського, про творчий шлях Михайлини Жарської, українського театрального диригента і композитора Леоніда Леванковського, співака Бориса Міруса, про театральну методикау Леся Курбаса. Важливим джерелом щодо мистецтвознавчого дослідження є додаток цього видання: «Ролі, музичне оформлення вистав, інсценізації, переклади Б. Антківа (1944–1994 рр.)» та світлини.

У вступній статті «До скарбниці галицької театральної сцени» М. Пінковська висвітлила життєвий і творчий огляд шляху Б. Антківа. Вона акцентує на визначних подіях з його мистецького життя, характеризує проукраїнську позицію, музичну, театральну аматорську, а згодом і професійну діяльність. М. Пінковська пише: «Як і батько, Богдан Антків усю молодечу енергію віддавав громадській справі, був співорганізатором та учасником розмаїтих українських товариств, що діяли в селі Острові <...> Його головна діяльність – хори, репертуар яких становили українські народні, стрілецькі пісні та пісні на слова Тараса Шевченка, часто авторства Миколи Лисенка, що для багатьох галичан у часи Польщі було відверто викличною маніфестацією українства» [191, с. 10]. Крім того, дослідниця розкриває період життя Б. Антківа не тільки на Тернопільщині, а й на Львівщині, бо у 1963 р. родина Антківих перебралася до Львова, де продовжувала мистецьке життя. Б. Антків надалі реалізовував себе як актор, сценарист уже у театрі імені Марії Заньковецької. Про це свідчать схвальні театральні відгуки глядачів на акторські роботи, рецензії, статті, спогади колег.

У першому розділі видання «Богдан Антків – лицар галицької сцени» доповнює театральну тематику періоду життя на Тернопільщині Б. Антківа стаття Л. Ванюги «Лицар галицької сцени» [61]. Вона простежує розвиток українського театального життя на Тернопільщині, вплив політичної ситуації на становлення професійного театального мистецтва в середині ХХ ст. та внесок митця в мистецьке життя Тернопільського обласного музично-драматичного театру імені Т. Г. Шевченка. У статті Л. Ванюги Б. Антків постає не лише як талановитий музикант, хормейстер, диригент хору, аранжувальник творів до вистав, композитор, а й як професійний героїчно-драматичний актор.

Також цінними у першому розділі є спогади З. Булика [55], Б. Козака [126] та Ф. Стригуна [214] про творчу співпрацю з Б. Антківим, про його сина Юрія. Спогади друзів Б. Міруса [170] та Р. Іваничука [96] доповнюють важливі факти з біографії Б. Антківа. Вперше у цьому виданні було надруковано статтю старшого сина Б. Антківа Юрія за матеріалами з архіву Маргарити Антків під назвою: «Мій батько Богдан Антків і його родовід» [29], де висвітлено найдавніші події з історії с. Острів на річці Серет на Тернопіллі від 1431 р., прадавніх і сучасних культурних пам'яток, а головне родовід Антківих від діда Михайла Антківа, маловідомі факти з юних років Б. Антківа, передвоєнних і повоєнних років до 1944 р. Надруковано вперше у цьому виданні й авторський вірш «Прізвище» Р. Лубківського, присвячений Б. Антківу та його старшому синові Юрію, де підкреслено: «Україна силою їх талантів супроти печерних московських танків...» [149, с. 20].

У своїх дослідженнях висвітлює музичну культуру Тернопілля музикознавець О. Смоляк. У його доробку є монографія «Музичні традиції родини Антківих (с. Острів Тернопільського району Тернопільської області)» [208]. Зупинимось на останній більш детально, бо це стосується безпосередньо нашого дослідження. О. Смоляк в ній описав музичні традиції родини Антківих, зокрема Михайла Івановича Антківа і його синів Богдана та Михайла, проаналізував їх внесок у культурно-мистецький розвиток

Тернопільщини. Передусім, О. Смоляк звертається до біографії митця та його родини, аналізує історичні обставини, в яких формувалися музичні традиції представників сім'ї Антківих, висвітлює внесок родини Антківих у керівництво аматорськими музичними колективами, простежує і характеризує розвиток диригентсько-хорового мистецтва Галичини на прикладі робіт Богдана та Михайла-молодшого. Автор підкреслює значення товариства «Просвіта», учасниками якого була сім'я Антківих, яка сприяла відродженню духовності й національної свідомості населення краю шляхом організації громадської та просвітницької діяльності (відновлення роботи читалень, бібліотек), становлення і розвитку музичного життя Галичини і Тернопілля (проведення різноманітних мистецьких заходів, діяльність музичних колективів, театральних гуртків тощо).

Крім того, у монографії О. Смоляка висвітлена діяльність Михайла Антківа-старшого, який активно займався культурно-просвітницькою роботою, був керівником двох оркестрів – духового і мандолінового, диригентом сільського мішаного хору, а також опікувався театральним гуртком, де проявив себе як талановитий актор та здібний хормейстер. Любов до мистецтва він прищепив своїм синам, які надалі самостійно утверджували та пропагували його серед населення. На жаль, діяльність Б. Антківа охарактеризована значно менше, ніж членам його родини. Таким чином, монографічне дослідження О. Смоляка є цінним джерелом для шанувальників музичного, театального мистецтва, історичного краєзнавства, а також усіх, хто цікавиться українською культурою.

Особливе значення у дослідженні діяльності Б. Антківа мають архівні матеріали – рукописні та нотні. Передусім, це архівні джерела з фондів Державного архіву Тернопільської області (ДАТО), Тернопільського обласного краєзнавчого музею (ТОКМ), Тернопільського обласного методичного центру народної творчості (ТОМЦНР), Тернопільської обласної універсальної бібліотеки імені В. Затонського (ТОУНБ), Тернопільського обласного академічного українського драматичного театру імені

Т. Г. Шевченка, Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ України). Зберігаються у цих архівах багато публіцистичних матеріалів з місцевих газет Галичини і Тернопілля, театральні й концертні афіші. Окрім того, цінними є матеріали, які містяться в приватному архіві Маргарити Антків, зокрема спогади Юрія Антківа про батька. Всі ці історико-документальні джерела дають можливість сформуванню підґрунтя цілісного осмислення діяльності Б. Антківа в контексті художнього процесу Галичини та української національної культури 1930–1990-х рр. Частково архівні матеріали вже опубліковані, однак далеко не усі архівні джерела були введені до наукового обігу. У роботі ми безпосередньо використовували фонд Ф. Р-3442 Державного архіву Тернопільської області (ДАТО), де зберігаються особові матеріали Б. Антківа, у тому числі його музичні твори, які він писав для театральних вистав.

Цінним джерелом щодо історико-мистецтвознавчого аналізу є «Звіт творчої молоді» [93] Тернопільського державного музично-драматичного театру імені Т. Г. Шевченка, а також тогочасні урядові Укази УРСР про відзначення і нагородження акторів театру державними нагородами [197], передусім почесного звання «Заслужений артист УРСР» Богдану Антківу (1952), а також звання Почесного громадянина Тернополя, Бучача (УРСР) та Слівен (БНР).

Окрему групу історико-документальних матеріалів складають місцеві газети й часописи Тернополя і Львова, а також столичні видання, де висвітлено історію та діяльність вищезазначених концертно-музичних і театральних установ цього регіону України другої половини ХХ ст., а саме: «Вільна Україна», «Вільне життя» (Тернопіль), «Вільне життя плюс» (Тернопіль), «За вільну Україну», «Західна Україна», «Ровесник», «Місто» (Тернопіль), «Експрес», «Високий Замок», «Тернопільська газета», «Тернопіль вечірній», «Тернопільська газета», «Нова Тернопільська газета», «Свобода» (Тернопіль), «Неділя», науково-краєзнавчий збірник «Літопис Борщівщини» (Борщів Тернопільської обл.), «Русалка Дністрова», «Соломія»,

«Дзвін», «Джерело», «Армавирская коммуна», «Відродження» (автори матеріалів: Є. Безкоровайний, Ф. Бойченко, Л. Бойцун, Ю. Брилинський, М. Бурбан, С. Васильєв, А. Вацик, М. Виноградов, Л. Вірина, В. Гайда, М. Гарбузюк, Я. Геляс, Я. Гулько, І. Давидова, Г. Дмитрук, З. Дніпров, П. Довгаль, Г. Дутка, І. Дуда, К. Житник, С. Завалков, П. Загребельний, А. Іванов, М. Іващук, К. Капатський, Б. Козак, К. Козачук, Д. Колісник, О. Корнієнко, Н. Кошильовська, І. Краснопольський, Б. Лучинін, Н. Мазур, П. Медведик, Б. Михайлик, Ю. Музика, Л. Овсянна, Ж. Попович, О. Ріпко, Д. Ротар, Г. Садовська, Р. Семків, І. Скочиляс, В. Собуцька, В. Сторожук, М. Стрільчук, М. Форгель, М. Франків, В. Фроленков, О. Чорна, М. Янковий, М. Ятко та ін.), а також тогочасні загальнодержавні газетні видання і часописи: «Радянська Україна», «Правда України», «Советская культура», «Літературна Україна», «Радянська культура», «Україна» і театрознавчі, культурологічні та мистецтвознавчі видання: «Культура і життя» (Київ), «Театр», «Український театр» (Київ), «Театральна Бесіда» (Львів), «Просценіум: театральний часопис» (Львів) (автори: С. Васильєв, Я. Геляс, І. Давидова, В. Дишкант, П. Загребельний, К. Козачук, Р. Коломієць, А. Криворотько, К. Олексенко, П. Павленко, А. Спиридонова, І. Суярко, О. Тарасенко та багато інших).

Отже, музично-театральна діяльність Б. Антківа залишила вагомий слід в історії культури Галичини. Будучи нащадком видатної родини Антківих, Богдан Михайлович продовжив й активно розвивав мистецькі традиції свого краю, працюючи в культурно-просвітницьких, музично-театральних установах Тернополя та Львова. Саме про це свідчать багаті спогади сучасників і наукові розвідки українських мистецтвознавців. Але, незважаючи на наявність праць, які висвітлюють його творчий шлях, варто зазначити, що вже наявні матеріали та наукові розвідки не сповна розкривають його багатогранну творчість, зокрема на мистецькій ниві у царині музичного мистецтва, що дає змогу для подальшого дослідження

творчого доробку Б. Антківа в контексті розвитку музично-театрального мистецтва Галичини.

1.2. Мистецький проєкт як об'єкт наукового дискурсу

Актуальність дослідження соціокультурної та музично-театральної діяльності митців Галичини і Тернопілля другої половини ХХ ст. і, передусім, життєтворчості Б. Антківа, потребує мистецтвознавчого дискурсу щодо поняття «мистецький проєкт», його функцій, складники (етапи, ресурси, цілі, завдання), класифікація і типологія проєктів, їх мистецька реалізація.

На сьогодні існує багато тлумачень поняття «проєкт» та похідного від нього терміну «проєктування. Не менш поширеним є термін «соціальне проєктування», яке було введено в науковий обіг із 1970–1980-х рр. Воно є похідним від технічного проєктування – архітектурного і будівельного. Основи соціального проєктування розроблялися у таких сферах як соціальне управління, соціальні системи, соціологія культури, соціокультурна діяльність тощо. Зі сферою соціокультурного проєктування має багато спільних рис художнє проєктування, яке найбільш поширене в дизайні, але його елементи можна знайти у театральній або музичній сфері. Сьогодні дуже поширеним є поняття «мистецький проєкт», однак на даний момент немає чіткого та однозначного його тлумачення. Враховуючи соціокультурну значимість мистецьких проєктів, розглянемо зміст поняття «соціокультурне проєктування» у його наближенні до мистецької сфери.

Серед зарубіжних науковців переважають погляди, за яких соціокультурне проєктування і соціально-нормативна активність індивіда розглядається як цілеспрямована діяльність щодо вирішення завдань (Дж. Арчер); творча діяльність, що вибудовує новітні підходи, зміст і форми (Дж. Різуїк); стрибок від сьогодення до майбутнього (Дж. К. Пейдж); як здійснення складного процесу інтуїції (Дж. Джонс) [69, с. 82]. Сучасні

українські дослідники різних напрямів, серед яких О. Безпалько, С. Гаркавець, Т. Драгомирецька, Н. Журавльова, Ю. Казарінов, А. Овсякін, О. Россошанська, Т. Ткач, А. Чемерис та багато інших, трактують соціокультурне проєктування багатогранно.

Так, О. Безпалько визначає проєкт як «сукупність скоординованих дій із певними точками відліку та закінчення з метою досягнення певних цілей із встановленими строками, витратами та параметрами виконання» [36, с. 8]. Він поділяє проєкти на інноваційні та підтримуючі. Інноваційні проєкти спрямовані на досягнення інноваційних результатів («інновація – процес» та «інновація – продукт», підтримучі (реанімаційні, реставраційні) – на збереженні традицій, культурних пам'яток тощо [36, с. 10]. О. Россошанська і Н. Журавльова розглядають проєктування як базову категорію компетентнісного підходу в соціокультурній діяльності. Зосереджуючи увагу на методології, вони подають різні тлумачення поняття проєктування, показуючи весь спектр сучасного тлумачення даного явища: «проєктування як процес розробки не окремих предметів, а систем; проєктування як співучасть, як залучення суспільства до прийняття рішень; проєктування, як творчість, що потенційно властиве кожному; проєктування без об'єкта, як процес чи спосіб життя; <...> цілеспрямована діяльність з вирішення завдань; моделювання передбачуваних дій до їх здійснення, повторюване доти, доки не з'явиться повна впевненість у кінцевому результаті; здійснення дуже складного акту інтуїції; творча діяльність, яка викликає до життя щось нове та корисне, чого раніше не існувало» [201, с. 171]. Дослідниці пропонують розуміння проєктування як «наддіяльнісної» діяльності, де проєкт як «наддіяльнісне» поняття виступає як засіб цієї діяльності [201, с. 174]. Проте вони наголошують на тому, що сьогодні немає однозначності у трактуванні таких понять як проєкт та проєктування [201, с. 172]. Таку ж думку висловлює і Т. Ткач, яка вважає, що попри те, що на сьогодні українські та зарубіжні науковці розробляли методологію проєктування, науково-

категоріальний і понятійний апарат цього терміну ще остаточно не визначено [224, с. 175].

Об'єкт соціокультурного проектування і соціокультурної діяльності постає і проявляється на перетині трьох систем: соціуму – культури – особистості. Відповідно, соціально-культурне проектування зазвичай трактується як управління об'єктом проектної діяльності або є управління системою, де відбувається реалізація того чи іншого проекту. Більш конкретне значення наведемо нижче: «Соціокультурне проектування – це специфічна технологія, що являє собою конструктивну, творчу діяльність, сутність якої полягає в аналізі проблем та виявленні причин їх виникнення, виробленні цілей і завдань, що характеризують бажаний стан об'єкта (або сфери проектної діяльності), розробці шляхів і засобів досягнення поставлених цілей» [98, с. 14]. Враховуючи роль особистості у структурі тріади соціокультурної діяльності, «соціальне проектування – це конструювання індивідом, групою або організацією дії, спрямованої на досягнення соціально значущої мети та локалізованої за місцем, часом і ресурсами» [98, с. 14].

У статті «Соціокультурне проектування соціально-нормативної активності індивіда» С. Гарькавець підкреслює, що дослідники цього питання виділяють і характеризують такі напрями проектування: соціотехнічне проектування, проектування державного управління, проектування у політичній сфері, проекти соціальної сфери, проектування освіти та освітнього простору, соціальне проектування (соціокультурне, культурне). Відповідно цих висновків, соціокультурне проектування проявлено у сфері державного управління, політики, соціальної сфери, освіти і освітнього простору, соціокультурного і культурного. Передусім функція соціального проектування передбачає оптимізацію умов розвитку особистості, а саме вдосконалення його суспільної спрямованості, інтелектуально-освітніх потенцій, моральних якостей, естетичної сутності і творчих здібностей [69, с. 83–84]. Тому можна говорити, що у тріаді «соціум

– культура – особистість» поєднано соціальну систему та творчий аспект діяльності проєктувальника, що обумовлена його включенням у певний тип культури.

Питання соціокультурного проєктування в галузі мистецтва об’єктивно висвітлено у працях українських мистецтвознавців. Н. Івановська, В. Шульгіна, О. Яковлев, які є авторами підручника «Соціокультурне проєктування в мистецтві: теорія і практика», характеризують останні дослідження у галузі культурології та мистецтвознавства, розглядаючи їх крізь призму проєктування. У цьому виданні авторами запропоновано та презентовано модель інноваційного проєкту в мистецькому просторі XXI ст.

За засобом функціонування автори виділяють такі типи соціокультурного проєктування: «філософсько-теоретичне (конструювання моделей світу й людини на основі раціонального мислення), духовно-ціннісне (уявлення про людську досконалість у контексті релігійно-етичних та естетичних концепцій) і художнє (створення “другої реальності” за допомогою образів, знаків, символів тощо). Їх комбінації в співвідношенні з об’єктами впливу утворюють варіації проєктування, одним з яких є соціокультурне проєктування, тобто поєднання культурної та соціальної підсистеми суспільства» [98, с. 7].

Соціокультурне проєктування, на думку авторів видання, охоплює сферу інтеракції культури і соціуму, тобто взаємодію, у тому числі на рівні символів, де людина може приймати на себе роль іншої людини. Ця інтеракція відбувається на п’яти рівнях, а саме особистісному, рівні соціальної спільності, регіональній спільності, рівні спільноти та загальнолюдському рівні. Кожен з цих рівнів має відбиток у соціальній, культурній та мистецькій площині, де «особистість виступає як <...> суб’єкт та об’єкт мистецтва; соціальна спільність <...> як об’єкт художнього впливу; регіон представлений як <...> носій культурного потенціалу та суб’єкт, який формує мистецький простір; спільнота – це система функціонування різних соціальних інститутів, носій історико-культурної самобутності, мистецької

цілісності й автохтонності; людство як сукупність інституційно оформлених етносів та націй, сукупність національних культур і як загальнолюдський мистецький простір» [98, с. 7].

Автори вищезазначеного посібника дають своє визначення соціокультурного проєктування. На їх думку, воно є органічним синтезом «культурного та соціального аспектів людського буття, який спрямований на розвиток соціуму на засадах інноваційних технологій зі збереженням особливостей національного менталітету й архетипів культури етносу або нації» [98, с. 8]. Безперечно, проєктування містить у собі інноваційну (удосконалює механізм реалізації соціокультурних проєктів) та дослідницьку діяльність (розкриває проєктування як форму здійснення соціокультурних змін). Автори посібника неодноразово підкреслюють ключову роль реалізації соціокультурного або ж мистецького проєкту для формування соціально-політичних, економічних та культурних умов розвитку суспільства.

Щодо класифікації і різновидів соціокультурних проєктів, то автори виділяють у ньому тверду (hardware) та м'яку складові (software). До першої групи належать будівлі та архітектурні споруди (як наприклад музеї, арт-центри, галереї, виставки), до другої групи – освітні програми і регіональні проєкти, зокрема фестивалі, конкурси тощо. Саме значення останніх у здійсненні ефективного впливу на формування культурної ідентичності особистості та спільноти, а також провідна роль у вихованні й відновленні національної пам'яті. Отже, соціокультурне проєктування спрямоване на «відтворення й збереження культури шляхом інтеріоризації культурних цінностей минулого в хронотопі соціокультурного середовища, засвоєння культурної спадщини та звернення до неї, тиражування кращих ідей і технологій оптимального існування в сучасній соціокультурній ситуації» [98, с. 8].

Питання створення і реалізації конкретного мистецького проєкту, передусім його технологічного компонента, як зазначає І. Свирид, висвітлено у працях українських та зарубіжних науковців – Г. Гагоорта.

К. Давидовського, О. Тадлі, М. Поплавського. І. Свирид, говорячи про актуальність щодо мистецького проєкту на етапі його творення і реалізації, а також демонструючи сучасний погляд на дослідження мистецького проєкту в діяльності менеджера соціокультурної сфери, зазначає, що «мистецький проєкт в соціокультурній сфері є особливою організаційною складовою, який дозволяє співпрацювати з різними структурами, організаціями, залучати ресурси й бути ефективними в сучасному управлінні. Управління мистецькими проєктами – це організаційна діяльність, спрямована на розробку усіх етапів проєкту, які ведуть до ефективного вирішення поставлених завдань, є формою регулювання культурних і мистецьких процесів» [204, с. 214]. Як підкреслює дослідниця, в діяльності сучасного менеджера соціокультурної діяльності актуалізувалися форми роботи, що отримали назву мистецьких проєктів. Вони мають різні назви, а саме «проєкт», «мистецький проєкт», «творчий проєкт», «культурно-мистецький проєкт», «художньо-творчий проєкт», «соціокультурний проєкт» [204, с. 214].

У своїй статті І. Свирид, яка на сьогодні є найновішою розвідкою, присвяченій мистецьким проєктам, не пропонує його власного визначення, а тому спирається на напрацювання інших науковців, зокрема на визначення, запропоноване К. Давидовським, так і на положення М. Поплавського, що розглядає явище проєктної діяльності як «crossover point» [204, с. 215]. Відповідно до теми нашого дослідження, зупинимося більш детально на типології К. Давидовського, яка є розлогою, однак на даним момент найбільш детально висвітлює параметри мистецького проєкту відповідно до сучасного його розуміння. К. Давидовський зазначає, що мистецький проєкт має низку параметрів: «народження нового прогресивного мистецького задуму, що кореспондується з національною ідеєю українського народу <...>; наявність сприятливих умов для впровадження нових мистецьких ініціатив <...>; створення прецеденту історичного “ексцесу” – оприлюднення раніше невідомого, проте значного факту, здатного зацікавити

культурно-мистецьке середовище, або народження принципово нової, актуальної та сучасної концепції культурного заходу <...>; наявність лідера мистецького проекту – непересічної творчої особистості, здатної генерувати нову мистецьку ідею, створити команду однодумців, зацікавити майбутніх учасників і публіку, добитися підтримки владних структур <...>; визначення чіткої (саме мистецького спрямування) мети і завдань проекту <...>; визначення (вибір) певного часу для проведення заходу, що повторюється періодично й зумовлений найбільш сприятливими обставинами, передусім – соціальними <...>; формування “своєї” аудиторії тривалого мистецького проекту – сталого контингенту публіки <...>; підтримка мистецького проекту відповідними владними структурами <...>; диверсифікація джерел фінансування мистецького проекту <...>; для тривалого існування мистецького проекту необхідно створити суспільний і міжнародний резонанс першого ж заходу проекту, широкий розголос його в мас-медіа» [79, с. 109–110].

Як бачимо, це розлоге і повне визначення мистецького проекту відповідає сучасному його розумінню, однак потребує модифікації відповідно до діяльності Б. Антківа. Так, наприклад, у радянські часи не можна було говорити про будь-які джерела фінансування, окрім державних, поняття спонсорства було відсутнім. Також складним питанням було у ті часи говорити про міжнародний резонанс. Далеко не усі проекти були тривалими, а саме на їх плідності особливо акцентує увагу К. Давидовський. Проте багато позицій є завжди актуальними, а саме суспільна значущість, наявність лідера, підтримка владою тощо.

Ще один аспект, який не врахований К. Давидовським – наявність не лише лідера-менеджера, а лідера-митця. Тут скоріше йдеться про проектування як ідею, а не як проектування як організаційну діяльність, однак часто творець ідеї бере участь в його реалізації. Також варто наголосити і про синтетичність самого проекту, де задіяні не лише різні види організаційної та творчої діяльності, а й різні види мистецтв, що актуально

сьогодні, але було значимим і у ХХ ст. Тому спробуємо перенести акцент з менеджерсько-організаційної на творчу складову проєкту, змістивши увагу на людину-митця.

Характеризуючи особливий підхід Б. Антківа щодо мистецького проєкту як чинника формотворення і розвитку музично-театрального мистецтва Галичини, визначимо мистецькі аспекти функціонування інтерфейсу «композитор – виконавець – музичний простір» (згідно Н. Семененко [205]), де вирішальними в інтерпретації академічного (музичного, театрального, концертного) сегменту постають всі три його складові: композитор (автор) – виконавець (актор, музикант, драматург) – музичний простір (режисер-постановник, продюсер). Життєтворчість і професійна діяльність Б. Антківа засвідчила, що він як творча особистість забезпечував у своїх мистецьких проєктах (концертно-сценічних постановках і виставах) функціонування вищезазначеного інтерфейсу, однак не завжди виступав у них у всіх трьох іпостасях, зважаючи на специфіку театрального мистецтва та власне розуміння проєктної діяльності.

Враховуючи вищевикладене, а також аналіз професійної діяльності і творення музично-сценічних проєктів Б. Антківа, визначити у мистецтвознавчому контексті поняття мистецького проєкту. Отже, мистецький проєкт – це синкретично-синтетичний феномен, що постає з ініціативи творчої особистості (композитора, режисера, актора, музиканта-виконавця тощо) або низки особистостей (колективний проєкт), у якому інтегровано кілька видів діяльності (мистецько-пошукова, мистецько-творча, мистецько-організаційна) та зазвичай задіяно різні види мистецтва, і передбачає створення високохудожнього мистецького продукту та його публічну презентацію (концерт, сценічна постановка тощо). У цьому визначенні менша увага приділена власне реалізації, яка виноситься за дужки як аксіоматичне поняття, а посилене значення митця як творця проєкту.

Як будь-який проєкт, мистецький проєкт передбачає етапи підготовки і реалізації, а саме: 1) створення ідеї проєкту; 2) визначення основних завдань

проєкту, мети і засобів (матеріальний ресурс), термін виконання: 3) забезпечення успішної реалізації проєкту (систематичні репетиції, як колективні, так й індивідуальні): 4) успішний публічний показ мистецького проєкту та позитивний резонанс у мас-медіа.

Більш широке розуміння проєкту, дозволяє розглядати будь-яку мистецьку діяльність від задуму до реалізації, в проєктних категоріях, що розширює методологічні засади вивчення музичної діяльності у різних її аспектах.

Висновки до Розділу 1

На основі аналізу історичних, культурологічних, театрознавчих, мистецтвознавчих і музикознавчих праць визначено теоретико-методологічні засади дослідження мистецьких проєктів Б. Антківа як об'єкту наукового дослідження в контексті розвитку музично-театрального мистецтва Галичини.

Важливим методологічним знаряддям вивчення мистецьких проєктів Б. Антківа є дослідження з історичної, культурологічної та мистецтвознавчої регіоналістики (Я. Верменич, В. Личковах, П. Нагорна, Т. Мартинюк, Л. Микуланинець, В. Шульгіна та ін.). Робота спирається на праці науковців, що присвячені вивченню музичного мистецтва Галичини, серед яких праці І. Бевської, І. Бермес, Я. Горака, Л. Кияновської, Н. Кобрин, С. Маловічка, Л. Назар, В. Сивохіпа, О. Спольської, О. Стебельської, М. Черепанина та ін. Для дослідження вагоме значення мають роботи персонологічного та біографічного спрямування, в яких розкриваються питання творчої індивідуальності митця та його особистісних детермінант (В. Даценко, І. Драч, О. Коменда, Н. Савицька та ін.). Методологічним підґрунтям дослідження стали музикологічні праці, передусім з теорії та історії музичних стилів і жанрів (Н. Горюхіна, Л. Кияновська, І. Коханик, О. Лігус, О. Маркова, В. Москаленко, Б. Сюта, С. Шип та ін.).

Особливу цінність становлять роботи, в яких розглянуто біографію і творчий шлях Б. Антківа та членів його родини (О. Бойчук, З. Булик, Л. Ванюга, М. Гарбузюк, І. Дуда, М. Издепська-Новіцька, Б. Козак, О. Корнієнко, П. Медведик, А. Муха, І. Панчук, М. Пінковська-Свято, О. Смоляк, І. Чупашко та ін.).

Важливе значення для вивчення мистецьких проєктів має джерельна база, а саме звертання до архівних документів та періодики. У роботі було використано архіви з ф. Р-3442 (фонд Б. Антківа), що зберігається у Державному архіві Тернопільської області (ДАТО). Також джерельною базою роботи стала регіональна періодика Галичини: часописи «Літопис Борщівчини» (Борщів Тернопільської обл.), «Просценіум» (Львів); газети «Відродження» (Львів), «Вільна Україна» (Львів), «Вільне життя» (Тернопіль), «Вільне життя плюс» (Тернопіль), «Високий Замок» (Львів), «Джерело» (Тернопіль), «Дзвін» (Тернопіль), «Експрес. Тернопіль» (Тернопіль), «За вільну Україну» (Львів), «Західна Україна» (Тернопіль), «І: незалежний» (Львів), «Львівські вісті» (Львів), «Місто» (Тернопіль), «Наші дні» (Львів), «Неділя» (Львів), «Нова Тернопільська газета» (Тернопіль), «Ровесник» (Тернопіль), «Русалка Дністрова» (Тернопіль), «Свобода» (Тернопіль), «Соломія» (Тернопіль), «Тернопільська газета» (Тернопіль), «Тернопіль вечірній» (Тернопіль), «Тернопільська газета» (Тернопіль); центральні газетні видання і часописи: «День» (Київ), «Краєзнавство» (Київ), «Літературна Україна» (Київ), «Правда України» (Київ), «Радянська Україна» (Київ), «Радянська культура» (Київ), «Україна» (Київ), «Україна молода» (Київ); спеціалізовані видання: «Культура і життя» (Київ), «Музика» (Київ), «Театр» (Львів), «Театральна Бесіда» (Львів), «Український театр» (Київ).

На основі розвідок науковців, зокрема Н. Івановської, К. Давидовського, І. Свирид, В. Шульгіної, О. Яковлева та ін., що торкаються питань соціокультурного та мистецького проєктування, запропоновано дефініцію мистецького проєкту, яка б враховувала не лише соціокультурний і

менеджерський, а й мистецький чинник. Мистецький проєкт визначено як синкретично-синтетичний феномен, що постає з ініціативи творчої особистості (композитора, режисера, актора, музиканта-виконавця тощо) або низки особистостей (колективний проєкт), у якому інтегровано кілька видів діяльності (мистецько-пошукова, мистецько-творча, мистецько-організаційна) та зазвичай задіяно різні види мистецтва, і передбачає створення високохудожнього мистецького продукту та його публічну презентацію (концерт, сценічна постановка тощо). Зазначено, що мистецький проєкт базується на тріаді «композитор – виконавець – музичний простір» як фундаменті інтерпретації академічного музичного та музично-театрального сегментів художньої творчості. Вказано, що багатогранну діяльність Б. Антківа, де він виступав у різних творчих амплуа, доцільно розглядати крізь призму зазначеної тріади із врахуванням специфіки театрального мистецтва та її інтерпретації митцем, а його творчість – як мистецько-проєктну.

РОЗДІЛ 2

ЖИТТЄТВОРЧІСТЬ БОГДАНА АНТКІВА У ВИМІРАХ МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ГАЛИЧИНИ

Вивчення біографії митця передбачає створення періодизації його творчості для детальної характеристики його життєвого шляху на кожному його етапі. Ми пропонуємо періодизацію життєтворчості Б. Антківа, яка об'єктивно віддзеркалює історичні події у західноукраїнському регіоні. Історичний хронотоп дослідження дав змогу виявити роль і місце Б. Антківа як провідного митця музичного та театрального мистецтва Галичини 1930–1990-х рр., охарактеризувати чинники формування його творчої особистості та виявити генезу творчого мислення.

Хронологічно періодизацію життєтворчості Б. Антківа структуровано у два історичні цикли: 1) 1935–1963 рр. 2) 1963–1998 рр. *Перший період (тернопільський)* був пов'язаний з його роботою на Тернопіллі і припадає на 1932–1963 рр. Його можна поділити на два підперіоди. *Перший підперіод (1932–1939)* був пов'язаний з навчанням на диригентських курсах при Тернопільській філії Львівського музичного інституту імені М. Лисенка (1932–1933), роботою керівником самодіяльного хору і оркестру та драматичного гуртка у рідному с. Острів Тернопільського воєводства (1933–1936) та самодіяльного хору в м. Тисмениця та с. Горохолина Станіславського воєводства (1936–1938).

Другий підперіод (1939–1963) відзначений такою діяльністю: робота керівником струнного оркестру у середній школі в Тернополі (1939–1940), співаком та хормейстером у хоровій капелі при Тернопільській обласній філармонії (1940–1941), керівництво сільським хором, духовим оркестром і драматичним гуртком у рідному с. Острів на Тернопільщині (1941–1944); робота хормейстром і актором у Чортківському міському театрі імені Івана Франка (1944–1948), актором, диригентом, музичним оформлювачем вистав

у Тернопільському музично-драматичному театрі імені Т. Г. Шевченка (1948–1963), керівником аматорських хорових колективів Тернополя.

Другий період (львівський) розпочався від вересня 1963 р. і тривав до 1998 р. – до моменту смерті митця. Цей період був пов'язаний з роботою у Львівському українському драматичному театрі імені Марії Заньковецької. Його варто також поділити на два підперіоди, де перший тривав з 1963 р. по 1991 р., другий – з 1991 р. по 1998 р., оскільки у часи Незалежності Б. Антків отримав можливості працювати без жодної цензури, без жодних обмежень.

Отже, перший період життєтворчості Б. Антківа були пов'язані з Тернопіллям, другий – зі Львовом. Охарактеризуємо кожен з них, зосередившись на тих подіях життєтворчості, які є важливими для розкриття теми мистецьких проєктів у творчій діяльності Б. Антків.

2.1. Тернопільський період життєтворчості Богдана Антківа

Усвідомлення ідентичності є важливим елементом для становлення особистості, особливо у ранніх роках: «Ідентифікація відбувається в межах визначеної ситуації: людина завжди народжується уже в певному середовищі, мовній і культурній традиції» [128, с. 94]. Саме у дитячих роках формується світогляд, оточення, захоплення, які в подальшому впливають на особистісне самовизначення. Таким визначним середовищем, яке вплинуло на мистецький смак та погляди на зовнішній світ, для Б. Антківа стала сім'я.

Перший підперіод Тернопільського періоду життєтворчості (1932–1939) пов'язаний зі становленням Богдана Антківа як митця. Народився він 14 січня 1915 р. в с. Острів Тернопільського повіту Тернопільського воєводства в родині відомого місцевого культурного діяча Михайла Антківа. Саме приналежність родини до культурно-просвітницької діяльності

вирішила майбутнє Б. Антківа: вихований у родинних музичних традиціях, він ще змалку прагнув пов'язати своє життя із мистецтвом музики та театру.

У с. Острів у першій третині ХХ ст. діяло багато товариств, зокрема «Просвіта», «Рідна школа, «Торбан», Союз Української Поступової Молоді ім. М. Драгоманова «Каменярі» [48, с. 152]. Так, наприклад, з 1898 р. в с. Острів працював осередок культурно-освітнього товариства «Просвіта», в якому працювали духовий, хоровий, мандоліновий та театральний гуртки. У зв'язку із Першою світовою війною товариство змушене було припинити свою роботу аж до 1925 р. Батько Б. Антківа Михайло Іванович працював актором та хормейстером у театральному гуртку, в репертуарі якого були вистави за творами Григорія Квітки-Основ'яненка, Івана Котляревського, Марка Кропивницького та ін. Своїм прикладом відданості та наполегливості у роботі М. Антків стимулював сина Богдана до подальшої діяльності у музичному та театральному житті с. Острів, Тернопільщини та Галичини.

Б. Антків свій творчий шлях розпочинав саме у музично-хорових і театральних аматорських колективах с. Острів, де разом із сестрами Ольгою і Оксаною та братом Михайлом розкривав свої таланти на сцені, у творчих колективах та авторській інтерпретації хорових творів. Під впливом батька, що був хормейстером, він стає диригентом дитячого хору в осередку товариства «Просвіта», а згодом розпочинає керувати духовим та мандоліновим оркестрами, які були у його селі. Дружина Б. Антківа, яка співала у цьому хорі, так згадувала цей період: «Репетиції проводилися вечорами, а в неділю – після Служби Божої. Незважаючи на малий вік хористів, Богдан вивчав з ними твори на два і три голоси» [29, с. 24]. У репертуарі були колядки, щедрівки, гаївки, жнивні, патріотичні пісні, твори на вірші Т. Шевченка.

Визначити час початку творчої діяльності Б. Антківа непросто, бо вже з юнацьких років він був включений в мистецьке життя рідного села. Часом відліку його творчої діяльності визначимо 1932 рік, коли у с. Острів було

засноване товариство «Торбан», де головою організації був М. Антків, а його син Богдан виконував функцію диригента хора [48, с. 152].

Також з дитинства Б. Антків розпочав цікавитися й театром: грив ролі у самодіяльному театральному гуртку, який також був у с. Острів. Він брав участь у всіх виставах, де виконував як другорядні, так і головні ролі. Вже з другої половини 1930-х рр. він перебрав на себе керівництво театральним гуртком с. Острів.

Розглядаючи перший етап його творчої діяльності, наголосимо на тому, що творча діяльність Б. Антківа завжди тяжіла до проєктної. Він мислив проєктно і в музичній творчості, і в театральній, і в тих видах діяльності, де поєднувалися музичне і театральне мистецтво. Проєктність мислення – це те, що відрізняло підхід до творчості митця. Ми, безумовно, пам'ятаємо, що проєктна діяльність в сучасному розумінні сформувалася пізніше, ніж Б. Антків розпочинав свою роботу як митець. Однак спостерігаючи детермінанти його творчої індивідуальності, наголосимо, що вони вказують на проєктний тип мислення, де важливою є поєднання і організаційної, і творчої складової.

Говорячи про проєктне мислення та мистецький проєкти, важливо наголосити на чиннику професіоналізму при їх організації, професіоналізму мистецькому, а не менеджерському. У нашому визначенні мистецького проєкту ми говорили про нього як синкретично-синтетичний феномен. Деталізуючи зміст цієї дефініції, виокремимо два різновиди мистецьких проєктів – синтетичний та синкретичний. Якщо говорити про сучасне розуміння мистецьких проєктів, то, безумовно, йдеться передусім про його синтетичний тип, де один або кілька митців та організаторів поєднують різні типи діяльності, і всі вони є професіоналами у своїй сфері. Якщо ж говорити про митців-початківців або про початковий етап творчості митців, особливо у тих випадках, коли вони не змогли отримати професійну освіту або знаходяться у процесі її здобування, варто говорити про синкретичний тип мистецького проєкту. У випадку Б. Антківа, безумовно, йдеться про

синкретичний тип проєктної діяльності, оскільки на той момент ще він не отримав професійної освіти, хоча мав навички роботи як організатора, так і музиканта. Для подальшого творчого росту необхідно було здобути професійну освіту, бо лише після цього можна говорити про переформатування мислення з синкретичного на синтетичний тип проєктної діяльності.

Б. Антків, якому бракувало професійних знань, прагнув здобути професійну музичну освіту. У період його творчого становлення це вже було можливо, бо на той час вже було створено інституційну систему вищої музичної освіти. Як відомо, у 1891 р. у Львові розпочало свою роботу хорове товариство «Боян», засноване композитором та громадським діячем А. Вахнянином. Його метою було зберігання традицій українського хорового мистецтва, плекання його національного духа. Згодом філії хорового товариства «Боян» було відкрито в інших галицьких містах: у 1891 р. у Перемишлі, у 1892 р. у Бережанах, у 1894 р. у Стрії, у 1895 р. у Коломиї та Станіславові, у 1898 р. у Чорткові, у 1899 р. у Чернівцях. З метою об'єднання цих товариств в єдину структуру та утворення навчального закладу (школи музики) з українською мовою викладання в 1903 р. було організовано «Союз співацьких і музичних товариств», а вже 10 жовтня 1903 р. цей навчальний заклад мав назву Вищого музичного інституту. У 1907 р. «Союз співацьких і музичних товариств» було перейменовано на «Музичне товариство імені Миколи Лисенка», ініціатором якого були А. Вахнянин та С. Людкевич. Керівником Вищого музичного інституту до 1908 р. був А. Вахнянин, з 1910 р. – С. Людкевич, з 1915 р. – В. Барвінський. Цей заклад мав багато філій на Галичині: Стрий (засн. 1913 р.), Станіславів (засн. 1921 р.), Дрогобич (засн. 1923 р.), Перемишль (засн. 1924 р.), Тернопіль (засн. 1928 р.), Коломия (засн. 1929 р.), Яворів (засн. 1929 р.), Золочів (засн. 1931 р.), Самбір (засн. 1932 р.), Сокаль (засн. 1926 р.), Жовківське, Замарстинів, Знесіння, Клепарів, Личаків (засн. 1931 р.), Городок, Чортків, Рава-Руська, Ходорів (засн. у середині 1930-х рр.), Рогатин (засн. 1938 р.). У філіях Вищого музичного

інституту імені М. Лисенка в 1930 р. було 440 учнів та 55 викладачів, у 1932 р. – вже 552 учні та 66 викладачів, у 1937 р. – 600 учнів та 59 викладачів. У 1927 р. було розпочато, а в 1929 р. закінчено переведення усіх філій Вищого музичного інституту імені М. Лисенка на єдиний навчальний план [213, с. 28]. Музичні інституції відкривали можливість Б. Антківу отримати професійну освіту, з аматора стати професійним музикантом.

У перший період життя Б. Антків отримав початкову музичну освіту на тримісячних диригентських курсах, організованих Тернопільською філією Львівського музичного інституту імені М. Лисенка. Про це засвідчує документ, що був виданий Б. Антківу 14 квітня 1933 р.: «Про навчання на курсах елементарних відомостей основ музичного знання і загальної диригентської практики», яке має такі оцінки: «основи музики – дуже добре, сольфеджіо і хоровий спів – дуже добре, ритмічні вправи – дуже добре, практичне диригування – добре» [48, с. 152]. У посвідченні було зроблено висновок, що він є здібним для подальшої музичної діяльності. Висновок підписали голова екзаменаційної комісії С. Людкевич, директор Тернопільської філії Львівського музичного інституту імені М. Лисенка О. Сіак та фаховий учитель курсів В. Безкоровайний. Ці теоретичні знання були необхідними для митця для практичної роботи, і він їх закріплював своєю діяльністю як хормейстер [48, с. 152]. Ми наводимо цей документ у додатках (Додаток Б.1; [6, арк. 1]), оскільки він є першим і протягом довгого часу єдиним свідоцтвом про отримання професійної музичної освіти.

Звернімо увагу на такий момент. У документі не сказано про початок занять на курсах, лише зазначено, що вони тривали три місяці, а їх завершення і видача диплома датується 14 квітня 1933 р. В інших документах, зокрема в листках з обліку керівних кадрів, ми дізнаємося, що вони розпочалися у грудні 1932 р. ([7, арк. 7]). Проте найцікавішим є інше. В автобіографіях 1940–1950-х рр., написаних Б. Антківим, стоїть дата проходження курсів 1932–1933 рр. ([7, арк. 1; 3]). Звернімо увагу, що в інших документах, вже 1960-х рр., стоять інші дати – дата завершення курсів як

1934 р. ([7, арк. 25]), роки навчання 1933–1934 рр. ([7, арк. 27]), причому останній документ – це власноручна автобіографія Б. Антківа. Навряд чи це була свідомо фальсифікація, скоріше помилка технічного характеру. На це можна було б не звертати уваги, однак таких помилок щодо дат у нього є багато, які також не є фальсифікаціями (скажемо наперед, що у його біографії є життєві події, які він ретельно приховував від радянської влади), а скоріше технічними помилками, однак змушують дослідника ставитися з обережністю до його власноручних записів як таких, що можуть мати неточності і потребувати іншої верифікації, наприклад, порівняння з іншими власноручними документами або ж іншими джерелами інформації.

Диригентська освіта підвищила професіоналізм Б. Антківа як диригента у співочо-музичному товаристві «Горбан». Він активно працює із молоддю, вивчає нові твори, популяризує вокальну та інструментальну музику, організовує зустрічі-вечорниці задля продовження українських традицій та звичаїв, грає в аматорському театральному гуртку. Хор під його керівництвом показував високий рівень виконання та стабільність у роботі. В. Лисий так писав про Тернопільську філію «Просвіти»: «У 1930-х роках за сприяння Тернопільської “Просвіти” активно функціонували хорові аматорські гуртки, одним з найкращих був хор села Острів, диригентом якого був молодий Богдан Антків» [141, с. 56].

У фондi ДАТО зберігається грамота від 11 лютого 1936 р. про здобуття колективом «Горбан» відзнаки II рівня на конкурсі хорів Тернопільського повіту із виконанням колядки «Бог предвічний народився» (Додаток Б.2, [9, арк. 1]), що засвідчило високий рівень його професійної підготовки. Основний акцент Б. Антків ставив на розвиток та вдосконалення вокально-хорової техніки, розширення репертуару. У своїй роботі він використовував твори Миколи Лисенка, Миколи Леонтовича, Кирила Стеценка, Григорія Давидовського, Миколи Ракова та ін. Саме завдяки Б. Антківу аматорська робота гуртка стала на новий рівень, який славився успіхом на території Тернопільського повіту.

29 березня 1936 р. молодий музикант Б. Антків увійшов до складу осередку Союзу української поступової молоді ім. М. Драгоманова «Каменярі», який мав на меті співпрацю із сільською молоддю, позбавленої можливостей освіти та культурного виховання. Б. Антків був активним учасником осередку, зокрема в музичній та театральній частинах. Активна громадська позиція в проукраїнських організаціях мала велику підтримку серед простого народу та переслідування серед польської влади. Як зазначає дослідник історії ОУН-УПА П. Мірчук: «в Станиславові відбувся процес проти 20 українських студентів, звинувачених у тому, що вони з доручення ОУН вели в товаристві “Відродження” протиалкогольну й проти нікотинну акцію на шкоду польській державі» [171, с. 220]. Факт переслідування польською владою митцем старанно приховується в його автобіографіях та інших документах, на що звертає увагу у своїй розвідці М. Гарбузюк [68, с. 34–35], а факт перебування у в'язниці з червня 1937 р. до грудня 1938 р. та подальша заборона перебування на Тернопіллі [68, с. 45–46] заслання подається як проста зміна місця, де він працював. Так, зазвичай він в автобіографіях та листках з обліку кадрів подає це як роботу із самодіяльним хором у м. Тисмениця та с. Горохолина на Станиславщині у період з вересня 1936 р. по жовтень 1938 р., а період з листопада 1938 р. по березень 1939 р. позначає як перебування у с. Острів у батьків, де він не працював через хворобу (наприклад, [7, арк. 9]). Це була офіційна версія його діяльності в 1936–1938 рр. (у хронології життєдіяльності митця наразі ми також її притримуємося, бо час перебування Б. Антківа у в'язниці, співвідношення офіційної та реальної біографії ще потребують уточнення), втім, як бачимо, реальність була дещо іншою, і зараз вже важко встановити усі подробиці його життя в цей період. Зазвичай у біографії митця у довідкових виданнях згадують с. Горохолину, оминаючи м. Тисменицю.

М. Гарбузюк, яка у згаданій вище розвідці детально реконструювала частину біографії, пов'язану з арештом і ув'язненням Б. Антківа, особливо підкреслює його соціальну активність, що була нерозривно поєднана з

мистецькою діяльністю. Наведемо її слова: Б. Антків володів «даром виховання в молоді любові до рідної культури, до музики й співу. Участь у діяльності “Просвіти”, “Рідної школи”, “Каменярів”, “Відродження” була для нього, вочевидь, єдино можливим способом боронити Україну й українство. Та у свідомості ворогів прирівнювалась вона до антидержавної, небезпечної, що й коштувало молодому учителю музики півторарічного позбавлення свободи» [68, с. 46].

У контексті вищесказаного наголосимо на ще одному аспекті проєктної діяльності, а саме його соціальній спрямованості. Наведені вище факти засвідчили, що у своїй роботі як керівника хору та організатора культурно-мистецького життя Б. Антківа керувався передусім соціальною значущістю своєї роботи, а саме зосередив увагу на промоції та публічній презентації українського мистецтва, що було важливим у період панування польської влади у Галичині. У подальшій своїй творчості він також буде орієнтуватися на тип проєктної діяльності, який спрямований на самоствердження української культури та формування національної ідентичності, що було особливо важливо у радянські часи.

Отже, говорячи про початковий етап життєтворчості Б. Антківа наголосимо, що його творчість від самого початку була спрямована на дві мистецькі сфери – музичну і театральну, де пріоритетність віддавалася музичній. У своїй роботі він відразу ж проявив проєктний тип мислення, розкриваючись і як талановитий музикант та актор і одночасно як організатор. Не менш значимим була соціальна та громадська значимість його діяльності, тому ми можемо говорити про її результати в категоріях мистецьких проєктів. Перші проєкти Б. Антківа ми визначимо як синкретичні, оскільки на той момент він не мав професійної освіти, а його діяльність була аматорською. У наступний період, який розпочинається після отримання ним першої професійної музичної освіти та початку роботи як професіонала, проєктна діяльність поступово трансформується з синкретичної у синтетичну. Також важливо, що творча діяльність Б. Антківа

набула широкого резонансу, а також отримала схвальні відгуки у мистецькому середовищі, хоча й на регіональному рівні. У наступний період сфера його творчого впливу постійно розширювалася, формуючи культурний простір Галичини та всієї України.

Другий підперіод життєтворчості (1939–1963) Б. Антківа був пов'язаний з Тернополем, де він постає як цілком зрілий майстер. Також в цей період під впливом життєвих обставин остаточно формуються пріоритети митця, а саме робота в театральній сфері, однак в цей період ми бачимо баланс та гармонію між двома видами творчої діяльності митця – музичною та театральною.

Як музикант разом із дружиною Марією Б. Антків керував струнним (відповідно до більшості документів, натомість в автобіографії від 14 липня 1944 р. оркестр позначено як мандолиновий [7, арк. 1]) оркестром у тернопільській середній школі (1939–1940), пізніше працював у тернопільській обласній хоровій капелі артистом хору і хормейстером (1940–1941). У роки війни Б. Антків, окрім основної роботи на цукровому заводі (під час німецької окупації) та залізничній станції (після повернення радянських військ), у рідному с. Острів: ставив вистави, працював у сільському хорі. У 1942 р. колектив брав участь у конкурсі у Львові, де виборов перше місце у номінації «Сільські хори». Мішаний хор с. Острів виконував твори М. Лисенка: українську народну пісню «На вгороді коло броду» (аранжування Б. Антківа) та «Вітер в гаї нагинає лозу і тополлю». Також колектив виконував обов'язковий твір М. Лисенка «Боже великий єдиний» на площі перед митрополичим кафедральним собором Святого Юра. У листі-відгуку М. Колеса – диригент, композитор, викладач теоретичних дисциплін у Вищому музичному інституті імені М. Лисенка – відзначив, що «хор з Острова виказав справді високу яву хорового мистецтва. Дуже гармонійно получено тут чисто об'єктивні дані, як високу музично-співацьку культуру хористів, прегарні, сонорні голоси з точним та пронизним опанування музичного твору під технічним оглядом, а саме під оглядом

інтонації, ритміки, дикції та загального заспівання. Тому то у виступі хор осягнув на конкурсі дуже високий рівень, особливо у пісні “Вітер в гаю нагинає”. Він вдумливою, справді глибоко музикальною інтерпретацією твору полонив уми чисельно зібраної аудиторії. Диригент твору п. Антків зробив би добре, якщо б старався ще більше поглибити своє, вже зрештою, не мале, диригентське знання – палочка в диригуванні хором, до того ж чисельно невеликим, непотрібна. Сам хор здавалося б чисельно побільшити, а що найважливіше – цілому колективові слід далі сильно працювати в тому ж напрямі» [18, с. 33]. Цим виступом Б. Антків утвердився як віртуозний диригент, а хор дедалі частіше брав участь у заходах в Тернополі: у кафедральному соборі Успіння Пресвятої Богородиці на свято храму, у концертах та інших святкових подіях. Перше публічне визнання стало для Б. Антківа своєрідним містком-переходом від аматорства до професіоналізму.

У 1943 р. Б. Антків створив у с. Острів аматорський духовий оркестр. Завдяки його наполегливості та праці учасники зуміли навчитися нотної грамоти, опанувати мідні духові інструменти та успішно відігравати концертну програму. Репертуар колективу збільшувався, що давало змогу виступати на різних культурних заходах та навіть у церкві під час Різдвяних та Великодніх свят. Віртуозна майстерність, злагоджений ансамбль та відмінний смак у виборі творів – це ті якості хору, за які любили їх глядачі не лише у с. Острів, а й у Тернополі.

Отже, як бачимо, другий період діяльності Б. Антківа розпочинається публічним визнанням його професіоналізму, а також відзначається розширенням сфер діяльності, зокрема керівництвом оркестром. Митець впевнено ствердився як професіонал-музикант, розвиваючи проєктний тип мислення, який можна визначити як базову детермінанту його творчої індивідуальності.

Зупинимось трохи більше на театральному житті Тернопілля, для розуміння творчості Б. Антківа як театального діяча. І хоча ми

розпочинаємо розповідь про театральне життя з 1939 р., саме тоді коли Б. Антківа працював на Тернопіллі, його витоки сягають більш давнього часу. Як відомо, перший український театр на Тернопіллі, що мав назву «Тернопільські театральні вечори», заснував у 1915 р. Лесь Курбас. І хоча він швидко покинув Тернопіль і Галичину, переїхавши у 1916 р. до Києва, він був одним з тих, хто закладав підвалини театального життя у Тернополі у ХХ ст. Лесь Курбас і пізніше не втрачав зв'язки з Галичиною і з рідним Тернополем, і тому ми можемо говорити про театральні традиції Леся Курбаса у місті та його театральну школу, до якої, хоч і з певною мірою умовності, належить Б. Антків, хоча безпосередньо театральну діяльність він розпочав лише у 1944 р. у Тернопільському драматичному українському театрі імені Івана Франка.

Тернопільський драматичний театр імені І. Франка був створений восени 1939 р., об'єднавши акторів мандрівних труп, а саме Українського драматичного Театру ім. М. К. Садовського (директор П. Карабінович), театру «Промінь» (антрепренер М. Комаровський) та драматично-оперетної трупи Б. Сарамати. Він проіснував дев'ять років – з 1939 р. по 1948 р. Тернопільський драматичний театр імені Івана Франка з 1944 р. по 1948 р. театр перебував у Чорткові, а тому називався Чортківським міським театром імені Івана Франка. Це був своєрідним актом репресії радянської влади щодо Тернопільського театру, який працював під час німецької окупації, хоча його вистави не були ні антирадянськими, ні пронімецькими, а спиралися на українську класичну драматургію (див. більш детально про це у роботах Л. Ванюги). У 1945 р. до Тернополя прибув Охтирський театр, що був заснований у 1930 р. і мав назву Другий пересувний робітничо-селянський театр імені В. Еллана-Блакитного, а у 1933 р. перейменований у Робітничо-колгоспний пересувний театр імені Т. Шевченка. У 1948 р. він був об'єднаний з театром, що перебував у Чорткові, отримавши назву Тернопільського академічного обласного драматичного театру імені Т. Г. Шевченка.

У 1944 р. Б. Антківа, як провідного музиканта та організатора музичного життя Галичини, запросили в театр, що був організований у 1939 р., на посаду хормейстера. Б. Антків писав у своїх спогадах: «Микола Антонович Комаровський сказав мені, що обласний комітет партії назначив його директором і доручив негайно відновити роботу Тернопільського обласного театру. <...> Микола Антонович знав мене зі сцени драмгуртка мого родинного села Острів, а також хорової капели Тернопільської обласної філармонії. Запросивши до роботи в театрі, він доручив мені організувати хор. П. Й. Ямному було доручено зібрати оркестр із тернопільських музикантів. Незабаром закипіла робота над створенням концертної програми» [20, с. 122].

У зв'язку із браком акторів у театрі Б. Антківа було переведено на посаду артиста драми. У спогадах він писав: «Тут хочеться згадати подію, яка і вирішила моє сценічне майбутнє. Спочатку я був хормейстером театру і хотів ним залишитися і надалі, – була думка після закінчення війни продовжувати музичну освіту. Але пройшли перші три вистави – “Наталка Полтавка” І. Котляревського, “Бувальщина” І. Велисовського, “Шельменко-денщик” Г. Квітки-Основ'яненка. Глядач вимагав нових прем'єр. У плані театру “Безталанна” І. Карпенка-Карого, а актора на роль Гната в театрі нема. Директор, він же й режисер М. Комаровський разом з колективом “насіли” на мене: мусиш виручити колектив, зіграти Гната. Я не хотів, відмовлявся, не було сміливості, але розумів – новий репертуар потрібен, а актора нема, тому й погодився» [20, с. 123].

Зазначимо, що цей крок був дещо неочікуваним, але виявився дуже перспективним з точки зору подальшої творчої діяльності Б. Антківа. На перший погляд, це було звуження його проєктної діяльності, бо хормейстерська робота передбачала не лише виконавський, а й композиторський та організаційний аспекти, тобто була більш широкою, ніж акторська. Але, як показав подальший творчий шлях митця, це звуження дозволило відкрити, а вірніше переорієнтувати творчий шлях Б. Антківа. У

подальшому проєктний тип мислення він розвинув і в театральній сфері, ставши не лише актором, а й режисером та інсценізатором творів як великих мистецьких проєктів.

За період роботи у Чортківському міському театрі імені Івана Франка Б. Антків успішно дебютував як *актор*, зігравши на сцені ряд визначних ролей. У його репертуарі ролі Гриця у виставі «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М. Старицького (режисер М. Комаровський), Василя у виставі «Циганка Аза» М. Старицького (режисер М. Комаровський), Гната у виставі «Назар Стодоля» Т. Шевченка (режисер М. Янківський), Михайла Гурмана у виставі «Украдене щастя» І. Франка (режисер С. Чернявський) та ін. У кожній з цих творчих робіт глядачів вражали багатогранність артиста, його вміння створювати найрізноманітніші характери людей, майстерність перевтілення. Б. Антків згадує: «То був той щасливий період, про який говориться: “на сцені досить сходити одну пару черевиків, щоб уже з неї не зійти”. Так було й зі мною – не “тимчасово”, як думав, а на все життя» [20, с. 123].

Під час перебування Тернопільського театру у Чорткові Б. Антків продовжує захоплювати *хормейстерська діяльність*. У світ виходять ряд вистав, в яких він виконує роль хормейстера: «Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького (режисер М. Комаровський), «Ой, не ходи Грицю, та й на вечорниці» М. Старицького (режисер М. Комаровський), «Циганка Аза» М. Старицького (режисер М. Комаровський), «Вечорниці» П. Ніщинського (концерт) (режисер М. Комаровський). У концертах, які були в репертуарі театру, Б. Антків виступав у ролі диригента [44, с. 171].

Ще одним новим захопленням, яке переросло у професійну роботу, стало *музичне оформлення вистав*. Так, на початку 1948 р. вийшли дві вистави – «Платон Кречет» О. Корнійчука (режисер О. Григораш) та «Російське питання» К. Симонова (режисер О. Григораш), в яких музичне оформлення створював Б. Антків [44, с. 172]. Його музичні твори органічно поєднувалися із розвитком подій на сцені, додавали ще більшої напруженості

запропонованим обставинам, підкреслювали характери персонажів та задум автора. Частина музики до вистав як Чортківського, так і Тернопільського періодів, зберіглася в архіві ДАТО, ці твори буде проаналізовано у третьому розділі.

Отже, за період роботи у театрі в Чорткові було поставлено чимало вистав, у яких Б. Антків успішно утвердився як професійний хормейстер, диригент, дебютував як актор. Чортківський театр неабияк вплинув на формування особистості Б. Антківа, передусім на його формування як актора, що дало йому можливість створити багато ролей в подальшому на сцені Тернопільського обласного музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка та Львівського драматичного театру ім. М. Заньковецької.

4 березня 1948 р. з'являється постанова Ради Міністрів СРСР, пізніше Постанова Ради Міністрів УРСР від 16 березня 1948 р. № 370 «Про скорочення державної дотації театрам і заходи по поліпшенню їх фінансової діяльності». Відповідно до цієї постанови театри Тернопільської області перейшли з 16 березня 1948 р. на самооплатність, внаслідок чого було здійснено скорочення їх працівників. Відтак Чортківський міський театр імені І. Франка було ліквідовано через політичні причини (нагадаємо, що театр працював під час німецької окупації) та об'єднано з Тернопільським театром ім. Т. Г. Шевченка.

З 1948 р. по 1963 р. Б. Антків працює в Тернопільському музично-драматичному театру імені Т. Г. Шевченка. Він продовжує працювати на посаді хормейстера та артиста, писати музику до вистав, робити аранжування творів для різних типів і видів хорів та малого складу оркестру. У книзі «Тернопільський театр імені Т. Г. Шевченка» О. Корнієнко пише: «Богдан Михайлович Антків <...> близько п'ятнадцяти років присвятив тернопільській сцені. Тут він зріс як митець, тут мужнів і розвивався його талант. Глибокий, допитливий, вимогливий до себе, Антків проявив себе і як композитор, автор музики до багатьох вистав репертуару, і, головне, як актор, чії роботи стали окрасою сцени» [132, с. 41].

У цьому аспекті хочеться нагадати такий факт, що Б. Антків не отримував композиторської освіти, він ніде не згадував про жодного вчителя по музичній композиції. Єдиною людиною, хто б міг дати його необхідні для цього знання, це його вчитель по диригуванню Юрій Крих, який був за освітою скрипалем, але викладав диригування та теоретичні дисципліни, в тому числі у Тернополі у 1930-х рр. Б. Антків в одній зі своїх автобіографій зазначає його як вчителя з диригування [7, арк. 2] (див. Додаток Б.3), однак ніде не каже, що він займався з ним композицією, як і будь з ким іншим. Враховуючи володіння ним композиторською технікою, зокрема оркеструванням та прийомами поліфонічного письма, це викликає подив. З іншого боку, враховуючи комплексність освіти у ті часи та прагнення підняти рівень музичного мистецтва, не виключено, що в рамках навчальних курсів бажаючі могли отримати і консультації з композиції. Також врахуємо і той факт, що Б. Антків як талановита особистість мав хист до навчання, і як автодидакт міг опанувати будь-який вид музичної діяльності. Однак якщо ми можемо говорити про нього як представника Львівської диригентської школи та школи М. Колесси, то щодо приналежності до композиторської це питання поки є відкритим.

Сценічні перевтілення Б. Антківа на тернопільській сцені вражали своєю майстерністю та талантом глядачів. Поєднання обдарованості, краси та чудового голосу стали запорукою успіху артиста, про що не раз писали не лише в місцевих виданнях, а й у Львові та Києві. У своїх героїчно-романтичних персонажах він завжди використовував палітру сценічних фарб, тому створені ним образи відзначалися життєвою і психологічною достовірністю, яскравістю внутрішнього і зовнішнього малюнків. Митця так згадує актор Тернопільського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка Михайло Безпалько: «Був чудовим партнером: уважним до колег, доброзичливим, пунктуальним, терплячим. Справжнім інтелігентом сцени, до якого тягнулися, якого прагнули наслідувати» [309, с. 3].

Широчінь його акторської особистості яскраво видно з ролей, які артист зіграв на тернопільській сцені: Сохрон («Маруся Богуславка» за М. Старицьким), Гриця та Шандури («Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М. Старицького), Петро («Наталка Полтавка» І. Котляревського), Тарас Голота («Правда» О. Корнійчука), Султан («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського), Чорде («Люди доброї волі» Г. Мдівані), Орлов («Весілля з приданим» М. Дьяконова), художник Вагін («Діти сонця» М. Горького), Михайло Гурман («Украдене щастя» І. Франка), Гнат («Безталанна» І. Карпенка-Карого), Манелік («Людина та вовк» А. Гімера) та ін. (див. повний перелік ролей цього періоду у [44, с. 172–175]). Окрім української класики та сучасних п'єс, які не були ідеологічно перевантаженими, хоча й відбивали радянські ідеологеми, в репертуарі митця були й ролі у виставах відверто прорадянського спрямування, зокрема роль Сталіна у п'єсі «Життя починається знову» В. Собка, Лейтенант Бентлі у п'єсі «Під золотим орлом» Я. Галана та ін. Відповідно до постанови ЦКВКП(б) 1946 року, у сталінську та постсталінську добу аж до хрущовської відлиги у репертуарі Чортківського та Тернопільського театру головний акцент ставився на радянський ідейно спрямований репертуар.

Особливо виділимо роль Султана у виставі «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського (режисер О. Ріпко), оскільки це не стільки вистава, а комічна опера, де Султан має сольний вокальний номер, хоча й не дуже вокально складний, але такий, що потребує вокальної підготовки. Тож виділимо ще одну грань творчості митця, а саме *співака-соліста*. Пам'ятаємо, що робота актора часто передбачає спів, якщо цього вимагав текст п'єси або режисерське рішення, однак зазвичай він наближений до любительського щодо подачі звуку (неакадемічний тип вокалу), тоді як партія Султана у «Запорожці за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського передбачає спів академічного типу. На жаль, у подальшій акторській діяльності Б. Антків не розвивав свій талант співака-актора.

Героїчне амплуа закріпило за Б. Антківим ролі народних улюбленців, персонажів чесних, справедливих та мужніх. Роль Тараса Голоти у виставі «Правда» О. Корнійчука (режисер О. Ріпко), Чорде у виставі «Люди доброї волі» Г. Мдівані (режисер О. Ріпко), Манеліка у виставі «Людина та вовк» А. Гімера (режисер О. Ріпко) стали визначними у творчому шляху Б. Антківа.

Вершиною кар'єрного росту у Тернопільському музично-драматичному театрі імені Тараса Шевченка за відгуками театральних критиків та за схваленням глядачів вважають виставу «Наливайко», створену за романом І. Ле (інсценізація В. Серпкова і В. Грипича), де Б. Антків виступав у ролі композитора та виконавця головної ролі Северина Наливайка. У рецензії на виставу, яку було надруковано у газеті «Вільне життя», ми читаємо: «Виконавець ролі Северина Наливайка, заслужений артист УРСР Б. Антків створив романтичний і водночас життєвий образ мужнього виразника і захисника інтересів трудящих. Лицар честі і благородства, вольова людина, серце якої відкрите для великих, глибоких почуттів – таким виростає перед нами оспіваний в народі герой у виконанні Б. Антківа» [14, арк. 3]. Вистава мала чималий успіх серед глядачів та театральних критиків. Так, у 1958 р. на фестивалі «Перша українська театральна весна» в Києві Тернопільський театр отримав диплом лауреата «Першої української театральної весни» другого ступеня за виставу «Наливайко». На жаль, музика до цієї вистави, яку створив Б. Антків, в його архіві не зберіглася.

Наведемо фрагмент ще однієї рецензії на акторську гру Б. Антківа: «Образ чесної, мужньої людини – чабана Манеліка створив заслужений артист УРСР Б. Антків. В його трактуванні Манелік уособлює в собі кращі риси іспанського народу. <...> Актору Б. Антківу властиве вміння навіть не значними, на перший погляд, засобами яскраво змалювати і відтінити ту чи іншу рису героя. Здається, звичайнісінький погляд кинув Манелік – Б. Антків на ноги танцюючих під час заручин, та глядач вже розуміє...» [13, арк. 1].

У творчому репертуарі Б. Антківа – десятки головних та другорядних ролей. У Тернополі він досяг чималих висот у кар’єрному зрості. За плідну та віддану мистецьку працю у Тернопільському музично-драматичному театрі імені Т. Г. Шевченка йому одному із перших у театрі в 1952 р. присвоїли почесне звання заслуженого артиста УРСР.

Слід відмітити, що під час роботи у Тернопільському театрі Б. Антків серйозно займався музикою. Композиторські здібності допомагали йому у створенні музичного оформлення до вистав: він розбирав та вивчав партії, робив оркестровку, розписував партитуру, писав музику до тієї чи іншої вистави, ставав за диригентський пульти. Назвемо лише деякі вистави (відповідно до покажчика [44, с. 172–175]), до яких музичне оформлення створив Б. Антків: «Втеча» Д. Щеглова (режисер О. Ріпко, 1949), «Ой, не ходи Грицю...» М. Старицького (режисер О. Свічкаренко, 1950), «Фініст – ясний сокіл» М. Шесталова (режисер О. Свічкаренко, 1950), «Люди доброї волі» Г. Мдівані (режисер О. Ріпко, 1950), «Весняний потік» З. Прокопенка (режисер О. Свічкаренко, 1950), «Директор» С. Альошина (режисер О. Ріпко, 1951), «Комсомольська лінія» Є. Кравченка (режисер Г. Квітко та Г. Авраменко, 1951), «Честь сім’ї» Г. Мухтарова (режисер К. Карпатський, 1952), «Людина з рушницею» М. Погодіна (режисер О. Ріпко, 1952), «Зоряні ночі» В. Вакуленка (режисер О. Ріпко, 1955), «Наливайко» В. Грипича та В. Серпкова за І. Ле (режисер В. Грипич, 1958), «Розлука» Б. Антківа та І. Цюпи (режисер В. Грипич). Зазначимо, у цьому покажчику вказані не усі вистави, до яких писав музику митець, про що буде сказано в аналітичному розділі. Режисери довіряли йому, адже він завжди вдало підбирав твір, який підкреслював сценічну дію та характери героїв, поглиблював драматургію. У газеті «Вільне життя плюс» (Тернопіль) журналістка Г. Садовська записала розповідь актора Тернопільського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка М. Безпалька, де він згадує про Б. Антківа, що той «міг професійно зробити оркестровку, розписати партитуру, написати музику до тієї чи іншої вистави, міг навіть стати за диригентський пульти» [309, с. 3].

Робота з трупом в театрі неабияк його захоплювала, в тому числі як музиканта, тому Б. Антків вирішив отримати професійну музичну освіту. О. Смоляк зазначає, що у 1959 р. він вступив на диригентський факультет Львівської державної консерваторії ім. Миколи Лисенка на заочну форму навчання у клас Юрія Луціва і протягом п'яти років здобув фахову вищу освіту [208, с. 35]. Однак ця інформація є неточною як щодо дати вступу, так і тривалості навчання. Так, в біографічній довідці з архіву ДАТО [7, арк. 37] Б. Антків подає особисті дані, він вказує роки навчання – 1961–1969 рр., ці дати повторюються і в інших документах автобіографічного характеру. Проте і ці дані є неточними. До того ж постають питання щодо тривалості часу навчання, який є задовгим. Якщо говорити про дату вступу, то вона підтверджується наявністю розписки про отриманні документи від приймальної комісії Львівської консерваторії, датованої 1 вересня 1962 р. [7, арк. 16]. Цю дату підтверджує довідка з архівів Львівської національної музичної академії ім. Миколи Лисенка, до якої було автором роботи було подано запит. У довідці вказано період навчання з 1962 р. по 1969 р., а така довга його тривалість була пов'язана з тим, що у 1967 р. він узяв академвідпустку у зв'язку з постановкою твору І. Вільде «Сестри Річинські» у Львівському театрі. Документа про вищу музичну освіту Б. Антківа (диплом) у ДАТО немає, втім, цього цілком достатньо, що остаточно встановити дати його навчання. Цікаво, що у тому ж 1969 р. закінчив навчання у тому ж закладі його син Богдан (Зиновій-Богдан) по тій самій спеціальності – хорове диригування, щоправда, у різних викладачів, пор що вже було сказано.

Робота з архівом Б. Антківа, що зберігається у ДАТО, дала можливість виявити ще кілька фактів, які як підтверджують дату вступу до Львівської консерваторії у 1962 р., так і мотивацію це зробити, оскільки на момент вступу він був цілком реалізований як митець – мав державні відзнаки, ролі в театрі тощо. Ми з його заяви до Республіканського комітету у справах мистецтв від 26 грудня 1950 р. [7, арк. 6; 6 зв.] (див. Додаток Б.4) дізнаємося,

що він у 1946 р. вступав до Львівської консерваторії, але не зміг навчатися у зв'язку із сімейними обставинами. Цей факт підтверджується іншим документом, а саме заявою директора Львівської консерваторії про допуск до екзаменів на перший курс Диригентсько-композиторського факультету, датовану 20 серпня 1946 р. [7, арк. 2], і, базуючись на даних з його згаданої вище заяви, успішно склав іспит і був зарахований студентом, але так і не приступив до навчання.

Що ж спонукало Б. Антківа вже у 1962 р., тобто майже через 20 років знову вступати до Львівської консерваторії? Відповідь є простою, однак ці події життя митця так і не були висвітлені у його біографії у різних довідкових виданнях.

У 1960 р. організовується Хорове товариство УРСР, і Б. Антків стає членом Тернопільського обласного оргкомітету і був делегований на Перший пленум цього Товариства. Документи щодо його участі у Хоровому товаристві зберігаються у ф. Р-3442 в описі 115, див. деякі з них у Додатку Б.6. Отже, як представник хорового Товариства, причому на керівних посадах, він був вимушений врешті-решт отримати вищу фахову освіту. Однак викликає питання, чому саме він був обраний до керівництва цього Товариства, в тому числі як делегат на Пленум, тим більше, що в документах він був позначений як актор Тернопільського театру, а не як хормейстер? До того ж він не мав фахової освіти, окрім тримісячних диригентських курсів, що він пройшов за часів польської влади. При обранні Б. Антківа було враховано його багаторічну та плідну діяльність як керівника самодіяльних хорів Тернополя, свідомством чому є численні грамоти і подяки. Наведемо лише одну з них, а саме грамоту як керівнику гуртку художньої самодіяльності м'ясокомбінату, хор якого отримав друге місце на огляді художньої самодіяльності Тернополя у лютому 1955 р. [10, арк. 6] (див. Додаток Б.5). В іншому документі ми знаходимо інформацію, що він працював керівником хору медичних працівників м. Тернополя, який на «Терноп(ільській) обласній Олімпіаді худ(ожньої) самодіяльності 1950 р.

отримав друге місце» [7, арк. 6] (див. Додаток Б.4). Отже, робота у театрі не заважала Б. Антківу реалізовувати себе як хормейстера, хоча і в самодіяльних колективах, що і стало підставою його рекомендації до керівництва Хорового товариства.

У зв'язку з цим виникає питання: чому він не вступає до львівської консерваторії у 1961 р., адже роботу в хоровому товаристві він почав у 1960 р. Причина є простою: він не мав повної середньої освіти, оскільки не закінчив гімназії, пішовши з неї у 1928 р. з другого року навчання [7, арк. 28]. І якщо у 1946 р. можна було вступати до закладу вищої освіти з незавершеною середньою, враховуючи катастрофічний брак професійних кадрів у повоєнну добу, то у 1961 р. це вже було неможливо. Тож він протягом 1961–1962 р. екстерном закінчує середню школу, а потім у 1962 р. вступає до консерваторії [7, арк. 28]. Цілком можливо, що для того, щоб підтвердити свій статус професійного музиканта для діяльності Хорового товариства, він у автобіографіях вказує дату вступу не 1962-й, а 1961-й рік.

З'ясувавши логіку мистецької освіти Б. Антківа, при цьому залишається невирішеним питання щодо його системного прагнення отримати саме освіту музичну, а не театральну. Сьогодні ми цінуємо його передусім як актора, однак сам митець, як вже зазначалося, став ним практично випадково, а себе сприймав у першу чергу як музиканта. Хтозна, як би склалася його доля, якщо б керівництво Тернопільського театру не гальмувало його реалізацію як музиканта не театрального, а «чистого». У вже згаданій заяві до Республіканського комітету у справах мистецтв від 26 грудня 1950 р. [7, арк. 6; 6 зв.], яку ми подали у Додатку Б.4, він говорить про те, що взагалі хоче залишити акторську роботу, мотивуючи це тим, що він не має спеціальної освіти, а наразі в нього ще й поганий стан горла. Тож він просить дозволити йому перейти до іншого місця роботи, де є «середньої величини оркестр і хор», зокрема просить дати йому можливість працювати у Дрогобицькому театрі, де на той час був потрібний диригент [7, 6 зв.]. На

жаль, це його прохання не було взято до уваги, і Б. Антків продовжував перебувати на посаді актора у Тернопільському театрі.

На завершення розповіді про професійну музичну освіту Б. Антківа наведемо ще один документ. Це рецензія М. Колесси на його дипломний реферат «Кантата для мішаного хору солістів та симфонічного оркестру “Заповіт” С. Людкевича на слова Т. Шевченка», датована 21 березням 1969 р. про фрагменти якої ми наведемо нижче, а також повністю дамо цей документ у додатках (Додаток Б.7). Рецензент дає ґрунтовну та вичерпну характеристику роботи Б. Антківа. Наведемо її фрагмент, зберігаючи орфографію оригіналу: «Докладному музичному і виконавському аналізу присвячений четвертий розділ дипломного реферату т. Анткова Б. М. «Кантата Станіслава Людкевича “Заповіт”». Відповідно до змісту і самої музичної структури т. Антків розподіляє “Заповіт” Людкевича на сім окремих розділів, які по черзі детально обговорює. Він дає назагал вірну характеристику кожному з тих розділів-епізодів, вірно визначаючи стиль кожного з них /гомофонія, поліфонія/, звертаючи увагу на кульмінації, інтонаційні і ритмічні труднощі, та всякі інші проблеми, які стоять перед хором під час розучування і виконання такого великого полотна, яким є “Заповіт” С. Людкевича. Не випускає з поля зору дипломант і оркестрової партії, яка в Заповіті відіграє дуже важливу роль коментатора і ілюстратора. Дуже важливими і цінними є зауваження і вказівки т. Анткова, які відносяться до суто виконавських, диригентських проблем. <...> Позатим робота є інтересна не тільки завдяки логіці побудови, правильним твердженням і спостереженням, але головною завдяки тим суто професійним виконавським вказівкам, даним дипломантом, як уже було сказано, на основі теоретичних знань, здобутих ним на протязі навчання в консерваторії, як теж у висліді його довголітньої диригентської практики. Тому ми вважаємо, що дипломний реферат тов. Анткова слід оцінити позитивно» [16, арк. 1–3].

Після завершення навчання та отримання диплому офіційно завершився період роботи Б. Антківа як аматора, а розпочалася нова сторінка творчого шляху – професіонала, хоча насправді він ним вже давно був. Наведемо ще один документ, що засвідчує його прагнення працювати як музиканта, а саме на викладацькій діяльності. У архіві ми знаходимо заяву від 30 серпня 1966 р. з проханням зарахувати його до Львівського культосвітнього училища, оскільки він в цей час вже працював у Львові, на роботі викладачем музграмоти і сольфеджіо [6, арк. 19]. Втім, невідомо, чи він приступив до роботи, і якщо так, то скільки тривала його викладацька діяльність.

Варто пам'ятати, що період навчання у Львівській консерваторії припадає і на перший – тернопільський, і на другий – львівський – періоди життя і творчості. Навчаючись у Львові, Б. Антків вирішив змінити місце свого проживання та місце своєї роботи, оскільки побачив у Львові ширші можливості для реалізації своєї творчої особистості.

2.2. Львівський період життєтворчості Богдана Антківа

У 1963 р. Б. Антків разом із сім'єю переїжджає жити до Львова, де влаштовується на роботу у Львівський драматичний театр ім. М. Заньковецької. Серед таких талановитих акторів як В'ячеслав Сумський, Лариса Кадирова, Богдан Ступка, Богдан Козак, Юрій Брилинський, Федір Стригун, Таїсія Литвиненко, Богдан Антків зумів стати провідним актором у театрі, знайти своє творче призначення та свого глядача.

У Львівському академічному драматичному театрі ім. М. Заньковецької (1963–1998) його доробок також заслуговує неабиякої уваги. За період роботи в театрі Б. Антківу вдалося стати провідним актором львівського театру, який мав свого глядача. Різноманітність акторських робіт Б. Антківа зіграних на сцені Львівського театру не може не вражати: у репертуарному

листі десятки головних ролей та ролей другого плану. Б. Антків був фанатом своєї справи. Так писав про митця академік НАМ України, професор, народний артист України Б. Козак: «Високий, статний, гарний на вроду, завжди з гордо піднесеною головою, з високим чолом, виразним орлиним носом і густими бровами, з-під яких світилися розумом і енергією сірого кольору очі. Він виглядав козаком-красенем. Проте повні, чітко окреслені губи свідчили про доброту і м'якість його характеру. Голос приємного тембру – високий баритон одразу западав у душу, як під час розмови, так і співу. Любив співати, акомпануючи собі на гітарі або фортепіано» [126, с. 89].

Б. Антків досконало знав зарубіжну та вітчизняну драматургію. Відтак він береться за інсценізацію прозового твору Ірини Вільде «Сестри Річинські», і вже у 1968 р. виходить у світ вистава, режисером якої був О. Ріпко. Ця вистава стала знаковою для театру, вона йшла з аншлагом чверть століття (було виконано 300 вистав). Оскільки письменниця відвідувала кожну з них, актори намагалися в кожну внести щось нове – чи якусь мізансцену або ж репліку [191, с. 15]. Як зазначає Б. Мірус у спогадах про Б. Антківа, «музику до своїх інсценівок добирав зазвичай сам. Саме так трапилось із мелодією “За Україну!” (пісня Я. Ярославенка, на слова М. Вороного). <...> За цю пісню виставу “Сестри Річинські” після численних партійних переглядів хотіли зняти з репертуару взагалі. Від розгрому виставу “оборонив” Вітошинський» [170, с. 102].

У творчому доробку Б. Антків має ряд творів, для яких зробив інсценізації: «Край битого шляху» (1966), «Шрами на склі» (1986) Р. Іванчука, «Прапорноносці» (1975) О. Гончара. Наголосимо, що інсценізація прозових творів – це також тип проєктної діяльності, де митець підпорядковує законам сцени несценічні твори, навіть тоді, коли він не виступає як режисер. Дух шістдесятництва та прагнення дати життя українській літературі зробили його проєкти значимими для української культури.

У книзі «Богдан Антків – лицар галицької сцени» подано ролі, в яких він загравав у Львівському театрі [44, с. 175–180], і, на відміну від Чортківського та Тернопільського, він в жодній з них не позначений як автор музики до вистав, хоча, як вже було сказано, він сам підбирав музику для своїх інсценізацій. Нагадаємо, що у той час в театрі музичною частиною займалися Ізидор Вимер (1906–1983), який писав музику до 17 вистав для Львівського драматичного театру ім. М. Заньковецької, та Олександр Радченко (1894–1975), що в період 1930–1969 рр. написав музику до 200 вистав [184, с. 200–202], Тож Б. Антків більшою мірою реалізовував себе як актор та інсценізатор. Однак, як згадує Б. Мірус, під час репетицій він з власної ініціативи долучався до роботи оркестру або хору, оскільки «чув або бачив недоліки в настроюванні оркестру на репетиції чи виставі, а особливо хору, то намагався щось порадити, підказати, спираючись на свій багатючий досвід у цій справі» [170, с. 102]. Однак він вже не писав власної музики для вистав, лише підбирав музичні твори для інсценізацій, оскільки у штаті театру були композитори, а також, як вже було сказано, намагався покращити звучання музичної складової вистави.

Як фахівця у галузі музичного мистецтва Б. Антківа після переїзду до Львова запросили керувати хоровою групою молодіжного ансамблю пісні й танцю «Черемош», який діяв при Львівському державному університеті ім. Івана Франка. На основі спогадів З. Булика розкриємо цей аспект дещо ширше, оскільки ця діяльність була мистецько-проектною. На початку 1960-х рр. у навчальному закладі діяло багато мистецьких колективів, зокрема симфонічний та естрадний оркестри, капела бандуристів, вокальна студія, драматичний театр, але такого ще не було. Новому ансамблю дали назву «Черемош», і його перший виступ відбувся у березні 1963 р. Через рік після утворення було змінено керівництво колективу, і Б. Антківа запросили очолити його хорову групу. На жаль, його визначення як фольклорно-етнографічного закріпити не вдалося, однак у ньому панував особливий «черемошанський» дух. Особливо важливим в цьому контексті було

спілкування українською мовою, що для Східної України, та й Києва було незвичним. Патріотизм та любов до рідної землі Б. Антківа яскраво відображалися у піснях колективу: в репертуарі були виключно україномовні твори із Гуцульщини, Бойківщини, Полісся, Буковини, а також українські пісні із Закарпаття, Лемківщини, Пряшівщини, а також Хорватії, Сербії, Чорногорії. Спочатку інструментальний супровід пісень пробив Тарас Ремешило, що був засновником та першим керівником «Черемошу», однак Б. Антків переробляв його інструментуванні і робив своє, бо вважав, що це відповідальна справа і він має це робити сам. З. Булик зберіг кілька його партитур, серед яких твір П. Милославського “Не забувай сині гори”, українська народна пісня “Покладу, покладу значок на облачок”, українська народна пісня з Пряшівщини “Гей, гой, тили, тили” в обробці Ю. Цимбори. [55, с. 79–82]. У подальшому вивчення цих партитур сприятиме розширенню уяви про Б. Антківа як музиканта-аранжувальника.

У 1966 р. хорову групу «Черемоша» очолив син Богдана Михайловича Богдан Богданович Антків, тоді студент Львівської консерваторії імені М. Лисенка. Рівень виконавської майстерності ансамблю підвищився, і в його репертуарі з’явилося багато акапельних творів [55, с. 82–83]. Саме завдяки родині Антківих ансамбль зміг досягти вершин, про які тільки могли мріяти диригенти.

З. Булик відмічає творчу атмосферу ансамблю, а також реакцію влади на публічне, але несанкціоноване владою українських народних пісень. Він згадує: «Учасники ансамблю охоче співали не лише під час репетицій, але часто для свого задоволення з піснею поверталися додому, іноді зупинялися біля пам’ятника Іванові Франкові й продовжували співати різноманітні народні пісні, що викликало незадоволення певних інстанцій. <...> Тоді до нас часто навідувалися чергові міліціонери, які вешталися вечірнім містом, пильнуючи дотримання порядку: “Заберіть своїх співаків з-під пам’ятника, в місті має бути порядок!” Тоді такі розпорядження виконували без особливого поспіху. Після тривалих обговорень хтось із керівників виходив до співаків і

просив їх, щоб розходились» [55, с. 83]. Авторитет Б. Антківа як музиканта у «Черемоші» була настільки високою, хоча він там пропрацював фактично два роки, що на панахиді і проводах митця у 1998 р. прийшли черемошани не лише першого складу, а й теперішні [55, с. 87].

Також у цей час він не полишає й композиторської творчості – сам не цей період припадає написання його найбільш відомої пісні – «Романе, Романе». Про неї більш детально скажемо в аналітичному розділі роботи.

Не можна обійти увагою й критичної діяльності Б. Антківа. Він багато писав для преси, це були переважно рецензії. Ці публікації мають високий науковий потенціал, бо осмислюють музично-театральне життя регіону. Низка робіт, що тривалий час знаходилися в архіві митця, вже опубліковані у вже багаторазово згадуваній книзі «Богдан Антків – лицар галицької сцени», тому ми згадаємо лише деякі з них. Наголосимо, що критична діяльність є різновидом мистецтвознавчої, але спрямована не на вузьке коло науковців, а на широкий загаль читачів. Низка робіт були надруковані, низка зберігалася лише у машинописі в архіві митця. Серед його робіт є ювілейні статті («З незабутніх днів (Зі спогадів). До 50-річчя Тернопільського обласного музично-драматичного театру ім. Т. Шевченка», «Життєвий та творчий шлях композитора Леоніда Леванковського», «Півстоліття на сцені. До сімдесятиріччя Доміана Козачковського», «Як не загинули “Сестри Річинські”. До 30-річчя постанови у Театрі імені Марії Заньковецької»), де він аналізує творчий шлях видатних діячів театру або ж театральної інституції. Попри те, що у цих текстах цілком є відчутні радянські тлумачення подій, в цілому ці ювілейні нариси дають цілісну характеристику митців, що говорить про Б. Антківа як виваженого мистецтвознавця.

Зосередимося на праці Б. Антківа «Іде Лесь Курбас, а за ним – нова доба», оскільки Л. Курбас як тернополянин мав важливе значення для митця, бо певною мірою ми можемо вважати Б. Антківа, вочевидь достатньо умовно, як представника Курбасівської театральної школи. Вона є рецензією на книгу «Лесь Курбас. Спогади сучасників під редакцією В. Василька»

(1969). У статті він спочатку підкреслює багатогранність творчої обдарованості та різновекторність його діяльності, зокрема вказує, що у книзі Л. Курбас репрезентований як актор, режисер-новатор, організатор театральної справи, педагог, художник, композитор, хореограф, перекладач, драматург, кінорежисер, що володів процесом монтажу [21, с. 152–153]. Наголосимо, що в цьому плані творчість Л. Курбаса та Б. Антківа є суголосною, хоча сфери діяльності в них були відмінними. Однак, безумовно, можна говорити про спорідненість детермінант їх творчої індивідуальності та вважати Б. Антківа послідовником Л. Курбаса у театральній діяльності.

Митець аналізує спогади кожного, акцентуючи увагу на головному у їх змісті. Щодо музичного мистецтва, Б. Антків зазначає, що Л. Курбас мислив музичними образами, розумівся на специфіці музичної композиції та контрапункту, грав на фортепіано, зокрема твори Ф. Шопена та М. Лисенка [21, с. 155–156]. Як прискіпливий читач, Б. Антків визначає в книзі певні недоліки, а саме розповідь про ті ж самі явища, хоча і в різних аспектах, а також певні суперечливі думки та твердження [21, с. 158].

Стаття «Як не загинули “Сестри Річинські”. До 30-річчя постанови у Театрі імені Марії Заньковецької» була написана вже після здобуття Україною Незалежності, а тому митець міг вже вільно писати про події тих часів. Зауважимо, що це є спогади-рефлексія на власну творчість, однак в даному випадку акцент зроблено не на художніх якостях твору, а на цікавих моментах у процесі підготовки інсценізації твору І. Вільде. Особливу увагу привертає національно визначені моменти, яких завжди побоювалася радянська влада. Б. Антків, говорячи про неабиякий ажіотаж вистави серед львівської публіки, зазначає, що відділ агітації та пропаганди обкому КПУ вбачав у цьому «“прояв ворожої ідеології”». Загострювався нагляд над виставою, викликали автора п’єси, керівництво театру, режисера і навіть деяких акторів “на килим”, вимагали редагування і навіть викреслення текстів, які лякали окремих керівників» [25, с. 161]. Далі він наводить ці

тексти, справедливо зазначаючи, що для них це було незрозумілим, адже вони не очікували, що текст лауреата Державної премії імені Т. Шевченка може підлягати цензурі [25, с. 161–163].

Отже, критична діяльність вагоме значення для Б. Антківа, вона шліфувала його майстерність як митця завдяки аналізу творчості інших діячів мистецтва, а також власну. Вона також стала суголосна його проєктній діяльності в аспекті її суспільної значущості.

Після проголошення Незалежності Б. Антків продовжує працювати у львівському театрі, відкриваючи його *другий підперіод (1991–1998) львівського періоду* творчості. У цей період його більше цікавлять інсценізації, які стають його основними проєктами. Зазначимо, що у цей час суттєво змінюється тематика, оскільки відкрилася можливість звернення до тих творів, які були заборонені або їх інсценізація не заохочувалося. На сцені театру з'являються його інсценізації за трьома частинами трилогії Б. Лепкого «Мазепа»: «Мотря» (26.10.1991), «Не вбивай» «13.03.1992», «Батурин» «17.10.1992», у другій (ролі Дорошенка та Степового діда) та третій (роль Селянина) з них він виступає і як актор [44, с. 180]. Також цікавим є звертання митця до релігійної тематики, що було неможливо в радянські часи. Його останньою роллю стала роль Нікодима у п'єсі «Ісус, Син Бога Живого» В. Босовича [44, с. 180]. Також Б. Антків займається перекладацькою діяльністю, а саме перекладає з польської мови п'єси Ярослава Івашкевича «Літо в Ноані» (1994) та Габрієли Запольської «Мужчина» (1996), «Жабуся» (1997) [191, с. 16].

Отже, сфера діяльності Б. Антків постійно варіювалася залежно від обставин життя, однак завжди зберігалися пріоритетність мистецької діяльності та проєктність мислення, спрямована на розширення обривів української культури.

Завершуючи характеристику життя і творчості Б. Антківа, хотілося б зосередитися на особливостях його творчої особистості як унікального митця, що працював у різних мистецьких сферах, поєднуючи різні типи

діяльності. У цьому контексті він наближається до інших українських митців у сфері музичного мистецтва, яких характеризує О. Коменда у своїй дисертаційній роботі, розглядаючи їх в контексті діяльнісного універсалізму [131]. Тож зосередимося на її концепції для того, щоб спроектувати напрацювання науковиці, концептуальні засади її роботи, на особистість і творчість Б. Антківа.

Відповідно до концепції О. Коменди, універсальна творча особистість – це людина, яка поєднує не менше трьох видів діяльності. Ці типи діяльності можуть бути основними і допоміжними, причому протягом творчого шляху митець може їх змінювати: те, що було провідним на початку, стає допоміжною наприкінці творчого шляху. Провідна діяльність в контексті діяльнісного універсалізму відзначена масштабністю, тривалістю та цінністю як для митця, так і для сучасників та нащадків. Формування універсальної особистості йшло протягом століть передусім на основі виконавської діяльності, а виокремлення різних типів діяльності у романтичну добу було пов'язано не з необхідністю працювати у різних сферах, а потребою творчого самовираження. На відміну від типу музиканта-майстра (до XIX ст.), романтизм сприяв формуванню типу музиканта-творця [131, с. 381–382]. Починаючи з XIX ст., формуються п'ять типів музикантів-універсалів, «з яких – універсал-композитор, універсал-виконавець, універсал-музикознавець, універсал-громадський діяч, універсал-педагог – належать до видового універсалізму і утворені шляхом домінування відповідної провідної діяльності в структурі універсальної творчої особистості, а шостий – класичний універсал – утворений рівновагою не менше трьох видів провідної діяльності. Ймовірність поєднання в одній особистості ознак кількох типів визначено як належність до категорії на межі типів» [131, с. 382]. Якщо деталізувати категорію класичного універсала, то її ознакою є значимість не менше трьох видів творчої діяльності впродовж усього творчого шляху [131, с. 158], а

універсала на межі типів – рівнозначність не трьох, а двох типів діяльності жодній з яких не можна віддати перевагу [131, с. 187].

Важливими є спостереження О. Коменди щодо значення універсальної творчої особистості у розвитку української культури. Вона вказує на значущість універсала-громадського діяча у період її національної розбудови, відзначаючи суспільно-громадську діяльність М. Лисенка, К. Стеценка, Я. Степового, С. Воробкевича, А. Вахнянина, відзначає роль класичного універсалізму для української музичної культури радянського періоду (творчість П. Козицького, М. Вериківського, В. Барвінського) як форми протистояння знищенню національної музичної традиції, обґрунтовує переламну функцію універсала-композитора – В. Косенка, Б. Лятошинського, М. Скорика – що одночасно засвідчує зрілість композиторської школи та початок нового культурно-історичного циклу, коли зменшується вага універсальної творчої особистості як чинника культуротворення. Також О. Коменда вказує значення універсальної С. Людкевича як універсальної особистості на межі типів, що віддзеркалює загальноукраїнські тенденції розвитку музичної культури [131, с. 383–384]. Щодо С. Людкевича, вона виділяє у його творчості чотири періоди, де у перший період (1894–1901) переважають виконавство і громадська активність з перевагою останньої, у другий (науково-композиторський) період (1901–1908) він надає пріоритетності науковій, у третій (композиторсько-науковий) період (1908–1939) – композиторській діяльності, а в четвертий (1939–1973) виступає як громадської активності та продовжує педагогічну діяльність, яка раніше не була пріоритетною [131, с. 292–293].

Ми вважаємо, що особистісні детермінанти творчої індивідуальності Б. Антківа доцільно розглядати в аспекті діяльнісного універсалізму відповідно до концепції О. Коменди, оскільки його професійна діяльність пов'язана з широкою сферою, а саме з музично-театральним мистецтвом (виконавства, педагогіка і режисура), композиторською, перекладацькою, культурно-громадською роботою. Водночас, зміст поняття універсальної

творчої особистості у проєкції на діяльність Б. Антківа потребує характеристики складників музичної і театральної спрямованості, оскільки вона відбувалася у двох мистецьких видах – музичному та театральному, тоді як концепція О. Коменди розроблялася з позицій вивчення музичного мистецтва. Можна також говорити про те, що якщо б ці розробки робилися на прикладі театрального мистецтва, типологія могла б бути дещо іншою. І хоча підходи О. Коменди є універсальними, специфічне поєднання і музичного, і театрального чинника вносять корективи в цю типологію.

Нагадаємо, що у тернопільській період було визначено практично усі види його творчої діяльності, хоча низка з них, була більше розкрита в наступний – львівський – період. Серед них: виконавська діяльність як співака-хориста, хормейстера та диригента, творчо-музична діяльність як композитора й аранжувальника, творчо-театральна діяльність як актора, драматурга, перекладача театральних творів, публіцистична театрознавча діяльність, а також педагогічна і культурно-громадська діяльність. Таким чином, особистісні детермінанти творчої індивідуальності Б. Антківа проявлено у наступних видах професійної діяльності: *виконавській* (музично-хоровій і сценічно-театральній), *науковій* (театрознавча публіцистика), *композиторській* та *театрально-драматургічній, педагогічній, культурно-громадській*.

Виконавський вид діяльності Б. Антківа як універсальної творчої особистості презентує різні види музично-театрального мистецтва: інструментального і вокального виконавства, сольного і ансамблевого, хорового, включати в себе функції диригента, хормейстера, режисера концертних програм, а також актора, драматурга, сценариста вистав. Але в кожному з випадків таке гроно виконавської реалізації універсальної творчої особистості необхідно розглядати як прояв одного з видів музичної чи театральної діяльності. Враховуючи широкий спектр виконавської сфери, хочемо виділити такий тип діяльності Б. Антківа як продюсерський. Ми пам'ятаємо, що поняття продюсера в радянські часи не існувало, тим не

менше, організатор мистецьких проєктів займався фактично продюсерською діяльністю в сучасному розумінні. Цей аспект є також виконавським, хоча і не мистецьким, але пов'язаний з мистецькою діяльністю; також його можна пов'язувати і з громадською діяльністю, враховуючи суспільну значимість культурно-мистецьких проєктів. Саме багатогранність виконавської діяльності дає підстави говорити про творче самовираження Б. Антківа в контексті мистецьких проєктів, особливо коли він виступав і як драматург, і як автор музики до вистав.

Другий вид діяльності Б. Антківа – *науково-публіцистичний*. Цей пропонуваній нами вид покликаний узагальнити його театрознавчу, переважно публіцистичну, діяльність. У доробку Б. Антківа ми знаходимо статті та рецензії про театральні вистави та наукові публікації, ювілейні статті, які спрямовані на широку читацьку аудиторію. Щодо музичного мистецтва, воно представлено меншою мірою, передусім у його зв'язках з театральною сферою.

Третій вид діяльності – *композиторський* – репрезентує Б. Антківа як митця-творця. Для музичного мистецтва композиторський статус як творчий є найвищим, бо саме музична композиція найбільш повно відповідає поняттю творчості як здійсненню чогось абсолютно нового, де народжується щось оригінальне і неповторне, чого до того не існувало, тоді як виконавська діяльність передбачає роботу музиканта чи актора з уже готовим текстом, а тому творчий компонент є у вузькому розумінні неповним, як у композиторській творчості. З іншого боку, композиторський талант Б. Антківа, на нашу думку, або не розкрився повною мірою, як виконавський чи акторський, а тому музикологи окремо не розглядають його як «чистого» композитора. Тож на сьогодні ми можемо говорити про те, що значимість Б. Антківа як митця-композитора полягає в його універсальності. У третьому розділі роботи буде проаналізовано низку його музичних творів, які не відзначені авангардними рішеннями чи унікальною музичною мовою та неповторним авторським стилем, однак його музика цілком відповідає

стильовим параметрам музичної культури того часу, а також специфіці театральної музики.

Четвертий вид діяльності Б. Антківа – *музична педагогіка* – не був провідним в його діяльності. Він був передусім актором, драматургом, хормейстером, диригентом, композитором. Тим не менше, його учні сформували педагогічну школу, яку репрезентують Зиновій-Богдан Антків, Юрій Антків, Михайло Антків, Андрій Кушніренко, Зиновій Демцюх, Тарас Микитка, Ігор Циклінський, Олексій Волинець, Микола Кацал, Маргарита Антків, Ярина Малкович та ін. Знаменно, що як педагог він виступав передусім у музичній сфері, оскільки мав музичну освіту, хоча у подальших дослідженнях можна звернути увагу на його театральну-педагогічну діяльність, хоча б на рівні передачі власного особисто досвіду молодим колегам.

П'ятий вид діяльності – *громадська* – виявляється особливо важливою саме у ХХ ст., що пов'язано з формуванням національних музичних культур, необхідністю навчати, заохочувати, виховувати у національному дусі. Такий вид діяльності передбачає широкий спектр і має різні форми, наприклад виступи у пресі, публічні лекції, організаційна діяльність тощо. Музично-громадська діяльність має багато споріднених рис з мистецько-проектною, оскільки кожен музичний проєкт, який організовується, має суспільно-виховну, націєтворчу, культурно-громадську значимість.

Особистісні детермінанти творчої індивідуальності Б. Антківа логічно об'єднані з поняттям «універсальна творча особистість». Діяльнісний універсалізм Б. Антківа можливо визначити в *музичному мистецтві* як поєднання виконавської, диригентської, композиторської діяльності; у царині *театрального мистецтва* – акторської, драматургічної, театрознавчої, перекладацької. Він також був видатним громадським діячем. У своїй діяльності він продовжує напрям діяльнісного універсалізму в галузі музичного (лінія «Микола Лисенко – Станіслав Людкевич – Микола Колесса») та театрального (лінія «Микола Куліш – Лесь Курбас») мистецтва.

Такий підхід надає можливість висвітлити індивідуально-творчі параметри універсальної творчої особистості Б. Антківа у формах діяльнісного синтезу.

Цікаво порівняти універсалізм Б. Антківа з універсалізмом представників галицької музичної культури, які безпосередньо вплинули на музичну діяльність Б. Антківа – С. Людкевича та М. Колесси. Щодо С. Людкевича, то, як ми написали вище, О. Коенда визначає його діяльність як універсала на межі типів, виділяючи музикознавчу та композиторську діяльність як провідні, без пріоритетності однієї чи іншої. Щодо М. Колесси, то вона зазначає, що його універсальна творча особистість близька до універсала-виконавця, адже він віддавав перевагу саме диригентській роботі, і вона була для нього пріоритетною. Композиторська сфера, зокрема написання симфонічних та хорових творів, стала свого роду результатом продовження диригентської діяльності. Також О. Коенда говорить про те, що для М. Колесси пріоритетним було виконання творів інших композиторів. За його словами, диригування було найулюбленішою справою, і диригентська діяльність впливала на його педагогічну роботу: він викладав диригентську майстерність, а не працював на кафедрі композиції [131, с. 298–299].

Якщо ж говорити про універсалізм Б. Антківа, то в чомусь він був близький і до С. Людкевича, і до М. Колесси, які поєднували різні типи діяльності. Втім, між ними була суттєва різниця, оскільки для Б. Антківа театральна і музична діяльність існували нерозривно – в музиці він тяжів до театралізації, в театральній сфері реалізовував себе і як музикант, створюючи музику до вистав. На жаль, сьогодні найчастіше говорять і розглядають творчість Б. Антківа як театрального діяча – актора, драматурга-інсценізатора, хоча й віддають данину його музичній творчості. Говорячи, що Б. Антків продовжував лінію «Микола Куліш – Лесь Курбас», ми це робимо відповідно до впливу театального середовища, яке формували ці видатні діячі, а не про творчі впливи цих митців безпосередньо на Б. Антківа як актора чи драматурга. Ми про це говоримо, оскільки він не мав театальної

освіти, на відміну від музичної, а тому спирався на власний емпіричний дослід та галицьку, а пізніше загальноукраїнську театральну традицію. Але парадокс Б. Антківа полягає в тому, що його творчість більш відома в царині театального мистецтва. Музична сфера, з якої він починав свою роботу, який присвятив своє життя, врешті решт, отримав професійну освіту, і досі залишається мало вивченою. Тому ми можемо говорити про його діяльнісний універсалізм крізь призму цілісності музично-театального начала, і в цьому є його унікальність Б. Антківа як митця.

Спробуємо визначити тип діяльнісного універсалізму Б. Антківа. На нашу думку, він репрезентує подвійний тип універсалізму – музичний і театральний, де музичний універсалізм представлений на межі типів – виконавського та композиторського без виділення пріоритетів, а театральний – з пріоритетністю акторського, що поєднувався з іншими родами діяльності (драматургічна, театрознавча). Обидва типи універсалізму Б. Антківа передбачали і громадську діяльність, де значне місце посідала організаційна, зокрема організаційно-мистецька. Усі вони органічно поєднувалися та взаємодоповнювали одна одну, однак не в усі періоди життя вони представлені рівномірно. Тому доцільно говорити про Б. Антківа як *представника подвійного (театрально-музичного) типу універсалізму на межі типів*. Саме поєднання різних видів діяльності сприяло формуванню проєктності мислення митця, який оперував не лише театральними та музичними категоріями, а розглядав їх як синергетичну єдність. Досвід організаційної (мистецько-проєктної) роботи як форми суспільно-громадської діяльності стимулював створення не лише художньо досконалих, а й значимих для культурно-мистецького життя Галичини мистецьких проєктів. Проєктність мислення в межах подвійного (театрально-музичного) типу універсалізму вплинула на музичний компонент його театральном-музичної творчості, який тяжів до театралізації.

Висновки до Розділу 2

На основі джерелознавчого і мистецтвознавчого аналізу історико-документальної літератури, а також теоретико-методологічних підходів щодо узагальнення фактів, виокремлено та охарактеризовано періоди творчості Б. Антківа з урахуванням розвитку музично-театрального мистецтва Галичини 1930–1990-х рр. У роботі запропоновано періодизацію життєтворчості митця. *Перший період (1932–1963)* пов'язаний з роботою на Тернопіллі. На *перший підперіод (1932–1939)* припадає творче становлення Б. Антківа. У цей час він навчається на диригентських курсах при Тернопільській філії Львівського музичного інституту імені М. Лисенка (1932–1933), працює у рідному с. Острів Тернопільського воєводства керівником самодіяльного хору і оркестру та драматичного гуртка (1933–1936), керує самодіяльним хором у м. Тисмениця та с. Горохолина Станіславського воєводства (1936–1938), пробує себе як драматург, здійснюючи інсценізації поем Т. Г. Шевченка «Відьма», «Сотник», «Петрусь» та ін. У цей період закладаються основи проєктного мислення митця, формуються детермінанти його творчої особистості – митця-універсала з пріоритетністю музично-виконавської та організаційної діяльності. *Другий підперіод (1939–1963)* пов'язаний з роботою Б. Антківа керівником струнного оркестру у середній школі в Тернополі (1939–1940), співаком та хормейстером при Тернопільській обласній філармонії (1940–1941), керівництво сільським хором, духовим оркестром і драматичним гуртком у рідному с. Острів на Тернопіллі (1941–1944), робота хормейстером і актором у Чортківському міському театрі імені Івана Франка (1944–1948), актором, диригентом, музичним оформлювачем вистав у Тернопільському музично-драматичному театрі імені Т. Г. Шевченка (1948–1963), керівником аматорських хорових колективів Тернополя. У цей період відбувається переорієнтація творчої діяльності Б. Антківа з музичної на театральну та музично-театральну, розширюється спектр його діяльнісного універсалізму,

який охоплює не лише музичну, а й театральну сферу. Проектна діяльність Б. Антківа лежить на перетині музичного та театального мистецтва.

Другий період (1963–1998), що має також два *підперіоди (1963–1991; 1991–1998)*, пов'язаний з роботою у Львівському українському драматичному театрі імені Марії Заньковецької у часи СРСР та Незалежної України. Другий період відзначений зміною пріоритетності творчої реалізації, а саме переорієнтацією на театральні проекти та зменшення ваги музичної творчості. Історичний хронотоп життєтворчості митця дав змогу з'ясувати роль і місце Б. Антківа в розвитку музично-театального мистецтва Галичини 1930–1990-х рр. та виявити детермінанти його творчої індивідуальності.

Детермінанти творчої індивідуальності Б. Антківа знайшли вияв у таких видах професійної діяльності: 1) виконавській (музично-хоровій і сценічно-театральній); 2) науковій (театрознавча публіцистика); 3) композиторській та театально-драматургічній; 4) педагогічній; 5) культурно-громадській, що дозволяє розглядати його як універсальну творчу особистість. Наголошено, що структура універсальної творчої особистості Б. Антківа є унікальною, бо поєднує риси митця-універсала і в сфері музичного, і театального мистецтва.

Тип діяльнісного універсалізму Б. Антківа можна визначити як подвійний – музичний і театральний, де музичний універсалізм представлений на межі типів – виконавського та композиторського без виділення пріоритетів, а театральний – з пріоритетністю акторського, що поєднувався з іншими родами діяльності (драматургічна, театрознавча). Обидва типи універсалізму Б. Антківа передбачали і громадську діяльність, де значне місце посідала організаційна, зокрема організаційно-мистецька (проектна). Усі вони органічно поєднувалися та взаємодоповнювали одна одну, однак не в усі періоди життя вони представлені рівномірно. Тому визначимо Б. Антківа як *представника подвійного (театально-музичного) типу універсалізму на межі типів*. Саме поєднання різних видів діяльності

сприяло формуванню проєктності мислення митця, який оперував не лише театральними та музичними категоріями, а розглядав їх як синергетичну єдність. Досвід організаційної (мистецько-проєктної) роботи як форми суспільно-громадської діяльності стимулював створення не лише художньо досконалих, а й значимих для культурно-мистецького життя Галичини мистецьких проєктів. Проєктність мислення в межах подвійного (театрально-музичного) типу універсалізму вплинула на музичний компонент його театрально-музичної творчості, який тяжів до театралізації.

РОЗДІЛ 3

МИСТЕЦЬКІ ПРОЄКТИ БОГДАНА АНТКІВА: МУЗИЧНІ ТА СЦЕНІЧНІ ВИМІРИ

3.1. Синтетичність художнього мислення Богдана Антківа в проєктній діяльності

Театр і театралізація – поняття, які широко використовуються в сучасній науці, і їх значення є також максимально широким, починаючи від філософсько-онтологічного до конкретно-мистецтвознавчого. В широкому контексті ми можемо розуміти все наше буття як театр, базуючись на знаменитій фразі, яка приписується В. Шекспіру: життя – театр, а люди у ньому – актори.

Л. Прокопович [198] розглядає театральність в широкому філософському контексті, виходячи з давньогрецької філософії, в центрі якої лежить діалогічність, і в контексті цієї діалогічності вона проводить паралелі з театром. Дослідниця пише: «Визначення діалогу драматичним першоелементом дозволяє припустити, що театральність стала однією з форм “виростання” людства з первісного міфу: від міфологічної свідомості – до філософського методу пізнання; від містерій міфологічного змісту – до мистецтва драми і театру», а артистизм є важливою характеристикою театральності, «яка допомагає в умовах публічності вирішувати різноманітні культурні, творчі (зокрема, в науково-технічній та винахідницькій галузях), соціальні завдання» [198, с. 287]. Отже, театральність, виходячи з концепції Л. Прокопович, треба розуміти в категоріях діалогізму. Вона розглядає театральність максимально широко: театральність у мистецтві, театральність у політиці, театральність у комунікації, театральність у спорті, театральність у показі мод тощо. Отже, театральність є надзвичайно широкою категорією, і практично будь-яке явище, яке пов'язано з принципом діалогічності, можна розглядати в категоріях театральності.

У цьому контексті хотілося б зауважити, що діалог буває двох типів – зовнішній і внутрішній, відповідно, театралізація також може бути як зовнішньою, так і внутрішньою. Можна сказати це іншими словами – існує театралізація екстравертна і театралізація інтровертна. Обидва типи театралізації також можна знайти і в мистецтві, і в будь-яких проявах буття та діяльності людини.

Говорячи про Б. Антківа, про його тяжіння до театрального мистецтва при базовості музичної освіти і музичних пріоритетів у його творчому становленні, можна говорити про театральність і театралізацію на всіх рівнях і усіх видах, як зовнішню (екстравертну), так і внутрішню (інтровертну). Однак, безумовно, таке широке трактування театральності не завжди дозволяє виявити специфіку його художнього мислення, тому зосередимося більш детально на специфіці театральної музики як такої, а також на розумінні театральності й театралізації у музичному мистецтві.

Питання театральної музики у її теоретичних аспектах, так і в контексті розвитку музично-театрального мистецтва Галичини ХХ ст. ми знаходимо у працях О. Білас, І. Мамчура, О. Мацепури, Х. Новосад-Лесюк, М. Ужинського, Г. Фількевич та ін. У цих роботах відзначено функції музики в театрі, її роль у драматургії для створення художньої цілісності вистави.

Г. Фількевич, говорячи про театральну музику, вважає, що однією з найважливіших її функцій є відображення внутрішнього світу людини, її почуттів, настроїв, переживань. Дослідниця виділяє в театральній музиці й зображальну функцію, зокрема змалювання образів природи, фантастичних явищ, батальних сцен тощо. Ще однією функцією музики у театрі є зображення місця, часу, дії, конкретного середовища, а також характеристика дійових осіб. Говорячи про образність театральної музики, Г. Фількевич зауважує, що, як правило, музичні образи є поліфункціональними і виконують одночасно різні функції [230, с. 587–588].

О. Білас порівнює специфіку музичного і театрального мистецтва, виділяючи в них спільні риси. Вона зокрема зазначає, що «театр наділяв

музику такими властивостями, як риторична виразність, рельєфність виразу образного змісту, конкретність інтонаційних (мовно-декламаційних) асоціацій, що посилювало виразність емоційних реакцій. В свою чергу, музика виявлялась надто важливою в створенні цілісного театрального артефакту, оскільки звуковий ряд створював звукові декорації, ілюстрував поведінку героїв на сцені, виявляв своєрідність національного характеру та історичної епохи, в яку відбуваються події, розкривав підтексти словесного тексту, спрямовував увагу глядача на певні кульмінаційні моменти дії» [43, с. 46]. Серед спільних рис театрального та музичного мистецтва вона називає рух, темп, ритм, динамізм, емоційну чуттєвість, цілком слушно визначаючи, що музику і театр споріднює їх часова природа – вони співіснують у єдиному хронотопі [43, с. 46–47].

Дослідниця, говорячи про театральну музику, відмічала той факт, що цілісність, дискретність музичного компоненту в театральній музиці до ХХ ст. не було обов'язковою, і музика лише включалася в загальну канву театральної дії для характеристики того чи іншого персонажа або події. Також часто науковцями відмічалися певного роду ілюстративність театральної музики ХІХ ст., де на першому плані була акторська гра, а музика була свого роду її супроводом [43, с. 47–48]. У ХХ ст. картина міняється, і режисери все більше уваги приділяють музичному компоненту у реалізації своїх художніх концепцій. Відповідно до двох видів театральних вистав, а саме театру переживання і театру показу, виникають різні розуміння музики у театрі. У театрі переживання, де актор намагається максимально повно вжитися у свого персонажа, музика виконує три функції. Першою є змалювання та поглиблення психологічної характеристики персонажа (концепт «внутрішньої інтонації»). Другою функцією є змалювання емоційно-психологічного підтексту, тобто того плану вистави, який є невербалізованим (концепт «глибинного рівня образу»). Третьою функцією є відтворення місця і часу дії (концепт «достовірності обставин») [43, с. 50–51]. Як бачимо, розуміння музики у виставі й до сьогодні

формується передусім на зазначених функціях, які були властивими для театру переживання і формувалися в театрі протягом століть.

Театр показу або театр видовищний і умовний формує іншу концепцію музики. О. Білас висуває гіпотезу, концепт «внутрішньої інтонації» у ньому змінюється концептом «інтонаційної дії», де герой проголошує свої наміри й дії, концепт «глибинного рівня образу» – концептом «посилення емоції», тобто ще більш підкреслюється те, що промовляється на сцені, концепт «достовірності обставин» – концептом «музичного плакату», де репрезентується понад-реальність та позареальність подій [43, с. 52]. Отже, в театрі переживань пріоритетною є інтровертність як тип драматургічного мислення, тоді як в театрі видовищному – екстравертність.

Як буде показано далі, підхід Б. Антківа до музики у виставах є різним: він тяжіє і до інтровертного типу мислення, де музика вказує на підтекст події та характеризує те, що ми не бачимо на сцені, і до екстравертного, де музика ще більше підкреслює ті події, що відбуваються на сцені. Це було пов'язано з тим, що творчість митця як музичного оформлювача вистав припадала на сталінський період, де переважала шаблонна схематична драматургія радянських авторів, а на першому плані були ідеї, а не реальні люди, які їх виражали, декларативність, а не психологічна вмотивованість. Тож його музика мала риси екстравертності у репрезентації подій, іноді ілюстративності. З іншого боку, в музичній творчості Б. Антківа ми можемо бачити змалювання переживань, зображення внутрішнього світу героя, іноді він свідомо чи несвідомо висловлює відношення до сюжету, який втілює як музикант. Таким чином ми можемо говорити, що інтровертність як тип мислення також характерна для його музичної творчості.

Особливостям сучасної театральної вистави та її музичним компонентам приділяє увагу у своїх роботах М. Ужинський [225; 226]. Він вказує на важливість звукорежисури для формування музичного простору вистав, а на перший план виводить фігуру звукорежисера, а не композитора, безумовно, не відмовляючи значимості оригінальної композиторської музики

у виставах. У театрі роль звукорежисури зростає з останньої третини ХХ ст. у зв'язку з розвитком техніки, коли техніко-технологічний чинник суттєво трансформував музику для вистав. Цілісність музичного рішення М. Ужинський описує в категоріях сценофонії як звукотехнічної концепції вистави, де важливу роль грають запис музики, фонограми, мікрофонна техніка, звукові ефекти тощо. У театральній музиці у часи Б. Антківа, коли він працював над музичним оформленням вистав, головною фігурою був композитор, однак єдність театрального і музичного простору дозволяє говорити про сценофонію в широкому розумінні, де в центрі не технічна складова, а цілісність художнього рішення вистави.

Говорячи про театральну музику, не можна обійти увагою питання театралізації самого музичного мистецтва. Отже, більш детально зосередимося на роботах українських науковців, пов'язаних з театралізацією так званої нетеатральної музики, а саме вокальної та інструментальної.

Хорову театралізацію розглядає у своїй дисертації Ю. Мостова [176]. Дослідниця розглядає театралізацію в контексті позамузичних компонентів музичного твору, а саме крізь призму категорій часу, простору і руху, що поєднуються в музичному образі. Ю. Мостова говорить, що музичний час і простір існують у двох проявах – реальному та умовному. Музичний рух пов'язаний з поняттями пластичності та персоніфікації образів. Три поняття – музичний час, музичний простір та музичний рух – співіснують в єдності і неподільності. Щодо театралізації, то дослідниця зазначає, що у нетеатралізованому музичному творі на перший план виходять умовні форми часу, простору і руху, а в театралізованому ці умовні форми стають реальними, тобто зримими, рельєфними, чітко окресленими [176, с. 10].

Вона розрізняє композиторську та виконавську театралізацію хорових творів, де перша визначається як «програмування композитором при виконанні того чи іншого твору засобів виразності, які не є музичними, а виконавська театралізація – як процес реалізації музичної, моторико-пластичної, графічної або вербальної авторської інтонації у сценічному

виконанні музичного твору, в результаті якого створюється вторинний стосовно авторського задуму художній об'єкт, синтетичний за своєю формою та синкретичний по суті, оскільки він є продуктом єдиного та неподільного, психологічно зумовленого процесу музичної інтерпретації» [176, с. 12].

Театралізацію у хорovому мистецтві досліджує Я. Кириленко [118]. У її роботі розрізняються такі поняття як театралізація, хорova вистава, театралізований хорovий концерт, театральнo-хорovий твір. Найбільш широким є поняття театралізації, яке вона розуміє як синтетичний мистецький різновид, у якому поєднано музично-хорove та театральнo-режисерське начало. Хорovu виставу вона розуміє як своєрідну модифікацію хорovого твору, зазвичай масштабного, у театральне хорove дійство. На відміну від хорovої вистави, театралізований хорovий концерт немає єдиної тематичної, ідейної чи сюжетної лінії, він більш схожий на дивертисмент, що поєднує різні хорові мініатюри, але з елементами театралізації. Театральнo-хорovими творами дослідниця вважає хорові композиції, які потенційно тяжіють до театралізації через наявність сюжетних ліній та діалогічності, що репрезентуються у вербальному та музичному компонентах а також картинності, яка дає можливість створення візуальних ефектів [118, с. 28–29]. На думку дослідниці, для хорovої театралізації важливе значення має фактура, бо саме вона інспірує театральність. Не менш важливою є тембровa драматургія, яка також стимулює створення різного роду театральних ефектів.

У роботі Я. Кириленко співвідносить такі поняття як концертність і театралізація, вважаючи їх спорідненими. Вона розглядає хорovu концертність, виділяючи її основні принципи. Серед них: 1) діалогічність як родова ознака концертності; 2) багат шарова та контрастна фактура, що формує темброво-регістрову палітру хору; 3) хорova концертність як потенційна сценічна репрезентативність, що компенсує один із атрибутів сольної концертності – імпровізаційну каденційність; 4) імпровізація присутня лише у партіях окремих співаків, колективна хорova імпровізація

можлива лише на алеаторичній основі; 5) тяжіння до просторових ефектів через розміщення хористів у просторі, яка йде від багатохорного церковного концерту; 6) спатіалізація часу у концертно-хорових композиціях; 7) хорова концертність, яка тяжіє до драматургії гри, що зумовлює перевагу сюїтного принципу драматургії [118, с. 42]. Дослідниця дає таке визначення концертно-хорового стилю, розглядаючи його як «цілісне музично-художнє явище, де жанровий зміст і стиль поєднуються на рівні принципу концертності з такими його атрибутами як діалогічність, антифонність, віртуозність, сценічна репрезентативність, свобода форми, які екстраполюються на хорову фактуру як субстанцію концертування, що модифікується в залежності від мовної стилістики та техніки композиторів і виконавців» [118, с. 43].

Отже, на основі робіт Ю. Мостової та Я. Кириленко узагальнюємо поняття театральності в музиці. Ми говоритимемо про музичну, а не лише хорову театралізацію, бо в контексті нашого дослідження предметом дослідження є не лише хорова, а й інструментальна музика Б. Антківа.

Музична театралізація передбачає багатогранну і багатоаспектну взаємодію музичного і театрального начал, де театральне розуміється в контексті діалогічності як принципу мислення. У музичній театралізації пріоритетність має зовнішня або екстравертна діалогічність, де музичні компоненти (мотиви, фрази тощо) взаємодіють за принципом діалогу у візуально окреслених, зримих формах. Візуалізація створюється переважно за допомогою фактури, меншою мірою звуковисотності і тембру та розгортається часопросторових координатах.

Внутрішня або інтровертна діалогічність меншою мірою тяжіє до візуалізації, найбільш повно вона представлена у такому явищі як одночасний контраст, характерний для барокової музики, де поєднувалися зовнішня стриманість із глибокою емоційним вираженням внутрішніх почуттів. Часто такі твори відмовляються розглядати як театралізовані, однак

в них присутня внутрішня діалогічність, що також дозволяє їх розглядати в контексті театралізації.

Обидва типи музичної театралізації відкривають шлях до сценічної репрезентативності музичного твору. Закладена у музиці театральність формує художній простір вистави.

Поєднання музичного та театрального компонентів у музичному оформленні вистав свідчить про синтетичність мислення Б. Антківа, де музика тяжіє до театральності, а вистава, для якої вона написана, підпорядкована принципам музичного розгортання. Найбільш повно синтетичність мислення проявилася в тернопільському періоді роботи Б. Антківа, де він працював як актор і як автор музики до вистав. На жаль, у львівський період митець не був задіяний у театрі як музикант, бо там вже працювали Ізидор Вимер та Олександр Радченко [184], що не зменшує художню вартість його творчого доробку, однак, на нашу думку, звужувало його творчий потенціал і не давала повною мірою розгортатися його проєктному мисленню.

Тож театральна музика Б. Антківа розглядатиметься не лише з позиції її музично-стильових рис, а й наявності елементів театралізації, що дозволить виявити риси проєктного мислення митця, який створюючи музику до тих чи інших театральних сцен, формує музичний простір відповідно тих самих часопросторових параметрів, що відбуватимуться на сцені.

3.2. Жанрово-стильові виміри музики Богдана Антківа

Музична творчість Б. Антківа не була предметом дослідження науковців з різних причин. Зазвичай про Б. Антківа говорять як аранжувальника, що робив обробки народних пісень для різних типів і видів хорів, зокрема щедрівки, колядки, гаївки, козацькі, стрілецькі пісні тощо. Також згадують інші його твори, а саме два романси «Жалю мій, жалю» та «Ой ти, дівчино з горіха зерня» на слова І. Франка, хорову композиція «Лічу

в неволі дні і ночі» на слова Т. Шевченка, яка користується найбільшою популярністю серед інших хорових творів: її неодноразово брали у репертуар керівники колективів. А найбільше полюбилася слухачам пісня «Романе, Романе» на слова М. Петренка [191, с. 17]. Останній твір представлений у мережі Інтернет, проте більшою популярністю у всесвітній мережі користуються хорові твори Ю. Антківа. Театральна музика митця сьогодні абсолютно невідома, що є цілком несправедливим.

Назвемо кілька причин, чому науковці не звертаються до аналізу театральної музики Б. Антківа. По-перше, його музика до вистав, на відміну від деяких пісень, не була надрукована, оскільки була призначена лише для виконання в театрі в конкретних виставах. По-друге, більшість вистав, поставлених в сталінську та постсталінську добу, тобто 1950-ті рр., мають радянські сюжети, які вже не є актуальними, а, отже, звернення до них не вважається доцільним. По-третє, театрально музика, на жаль, доволі рідко стає предметом розгляду науковців-музикологів. По-четверте, традиційність музичної мови перешкоджає оцінити його доробок як музиканта. По-п'яте, музикознавці меншою мірою звертають увагу на творчість Б. Антківа, бо він відомий передусім як театральний діяч, а театрознавці не в змозі професійно проаналізувати його твори, оскільки вони знаходяться у рукописах. По-шосте, зберіглися фрагменти музики до кількох вистав, і вони знаходяться у рукописах, стан яких посередній. Для детального аналізу музичного компоненту доцільно розшифрувати цю музику, не завжди це є можливим і доцільним. У роботі ми проаналізуємо його театральну музику, що зберіглася, зосередивши увагу на її загальній характеристиці.

Говорячи про Б. Антків як композитора, у тому числі автора театральної музики, можемо зауважити, що він показав себе як професіонал з хорошою музичною підготовкою, про що засвідчив аналіз його збережених партитур. Він ретельно випишував партитури, які показали високий рівень володіння оркестровим письмом. В архіві митця з ДАТО (ф. Р-3442, спр. 1, оп. 17) зберіглося низка творів, написаних ним для різних

вистав у період з 1948 по 1954 рр., і ці твори варті уваги, по-перше, як зразки театральної музики середини ХХ ст., що відбивають свою епоху, по-друге, як зразки музичного мистецтва митця-універсала, який поєднує у своїй діяльності два види мистецтва – музичне та театральне, по-третє, для повернення в культурний просторі музику Б. Антків, бо ми вважаємо за доцільне найкращі твори Б. Антківа використовувати в сучасній музично-театральній практиці.

Аналізуючи музику, написану ним для вистав, ми завжди повинні пам'ятати, що вона ніколи не була авангардною, як і будь-яка театральна музика. Остання спрямована на репрезентацію героїв, змалювання обстановки, а тому має бути спрямована на слухача. Це можуть бути і фольклорні елементи, якщо йдеться про українські побут або побут інших народів, це можуть бути елементи масової музики, наприклад, танго, фокстроти, чарльстони, якщо дія відбувається у Європі чи Америці у першій половині ХХ ст. або ж елементи масової пісні, якщо твір зображає радянське життя. Безумовно, ми можемо говорити про певний консерватизм музики Б. Антківа, як і багатьох інших театральних композиторів. Авангард та інші авангардні течії музичної культури, зокрема додекафонію, серіалізм, пуантилізм, сонаристику, ми не бачимо в театральній музиці, як через упереджене ставлення до неї радянської влади, так і невідповідність її завданням театрального мистецтва.

Щодо традиціоналізму, то його ми будемо розглядати відповідно до роботи Л. Іванової [97], адже в її дослідженні цінним є головний висновок – важливість традиціоналізму, а не лише авангардизму як основи музичної культури. Дослідниця вважає, що «традиціоналістський принцип складає логічну підоснову існування модерну-авангарду, оскільки усвідомлення стильового радикалізму тією чи іншою мірою інтенсивності вираження можливе при наявній точці відліку від нормативності традиції, яка є основою академічної професійної освіти; відповідно в масі підготовки фахівців і творчого виявлення відхилення в модерн-авангард у ХХ столітті явно

скромні поряд з академічним тлом професійних розробок традицій і стимулів її» [97, с. 43–44]. Серед українських композиторці ХХ ст. традиціоналістами вона вважає В. Косенка, А. Штогаренка, Г. Майбороду, П. Майбороду, А. Кос-Анатольського, К. Данькевича, Ж. Колодуб, зазначаючи, що усі вони тяжіли до академізму, водночас відповідаючи на «поклики часу», у стильовому відношенні їх музика тяжіла до імпресіоністично-фовістських, пронеокласичних, примітивістських, проверистських стильових показників [97, с. 113]. Проектуючи думку Л. Іванової на творчість Б. Антківа, визначимо, що він близький до зазначених митців, однак його стильові орієнтири є дещо іншими, про що буде сказано нижче.

Окрім академізму, відзначимо вплив масової пісні для радянської музики, в тому числі і для театру. Музичний репертуар для театру, як і для кіно, часто починав жити своїм життям і поповнював естраду піснями шлягерами. Музику Б. Антківа, передусім його пісні, доцільно розглядати в контексті масової та естрадної музики.

Третім чинником, який дозволяє охарактеризувати стильові орієнтири театральної музики Б. Антківа, є фольклор, а також його рецепція в академічній музиці, яку називають фольклоризмом або неофольклоризмом. Нагадаємо базові концепції фольклоризму і неофольклоризму, що є в українському музикознавстві, передусім роботи О. Дерев'янченко та С. Садовенко.

О. Дерев'янченко дає такі визначення фольклоризму та неофольклоризму. Фольклоризм – «це тип музичного мислення, сутністю якого є використання фольклору в контексті “артифікаційного” типу інтонації-одиниці, властивого професійно-академічній творчості європейської традиції» [85, с. 9]. Для нього характерні апелювання до традицій європейської професійної академічної музики, для якої важливими залишаються естетичні принципи гармонійності, злагодженості, художньої цілісності, що в музиці виражається за допомогою рівномірної темпації, тактовій ритміці, жанровій системі, драматургічних принципах [85, с. 10].

Неофольклоризм є типом «музичного мислення, сутністю якого є відтворення (моделювання) засобами професійно-академічної творчості “натургенетичного” типу інтонації-одиниці, властивого фольклорному мисленню» [85, с. 9]. Для неофольклорних творів важливо відтворення його «звукової атмосфери», і його усна форма трансляції, синкретизм, імпровізаційність, варіантність тощо позначаються на фонічному й синтаксичному рівнях [85, с. 10]. Для Б. Антківа спосіб звернення до фольклору відповідає фольклоризму, адже в його творчості, що є традиціоналістсько-академічною, фольклор відтворюється згідно нормам європейської академічної музики. У цьому контексті його можна розглядати як продовжувача традицій М. Колесси – учня В. Новака, представника празької школи композиції.

С. Садовенко дещо інакше трактує фольклор і фольклоризм. Вона розглядає фольклор як явище премодерної культури, фольклоризм – модерної культури, неофольклоризм – постмодерної [203, с. 36]. Це тлумачення є культурологічним, на відміну від суто музикознавчого, запропонованого О. Дерев'янченко. У контексті творчості Б. Антківа зазначимо, що він формувався як митець як представник культури модернізму, лише частково вбираючи риси постмодерного мислення, тому його відтворення фольклору в контексті культури модернізму також можна окреслити як фольклоризм.

Отже, як ми побачимо нижче, театральна музична творчість Б. Антківа є музикою ХХ ст., в якій ми можемо знайти риси європейського музичного академізму, фольклоризму та масової музики.

Не менш важливою та значимою для аналізу музики Б. Антківа є жанрова система театральної музики. Театральна музика має кілька функцій і, відповідно до них, композитор використовує різні жанри. Їх кількість достатньо обмежена, однак в цілому жанрова система театральної музики доволі широка. По-перше, це може бути фоновіа музика, яка звучить під час різних сцен і створює загальну атмосферу. Це можуть бути увертюри, тобто

вступні оркестрові п'єси доволі великого обсягу перед початком дії, це можуть бути і інтерлюдії – невеликі інструментальні п'єси, які відкривають другу, третю та інші дії. Якщо говорити не про інструментальну, а хорову або вокально-інструментальну музику, то це передусім різного роду вокальні або хорові мініатюри або фрагменти більш розлогих композицій, якщо це так чи інакше пов'язано з дією. Отже, композитор, що працює з театральною музикою, зазвичай орієнтується на невеликі форми, тобто музичні мініатюри, однак може звертатися до більш масштабних композицій, якщо йдеться про вступні увертюри. Окрім театральної музики збереглися й інші композиції Б. Антківа – це хорові і пісенні твори, вони відносяться до жанру мініатюри, в них теж певною мірою відбилася театральність мислення митця. Таким чином, жанрова система його музики не є широкою, але цілком достатньою для тих задач, які ставив перед собою композитор.

Не треба забувати, що музика в театрі – це частина цілісної вистави, тобто про діяльність Б. Антківа не лише як композитора, а режисера та актора. У цьому контексті варто мати на увазі проєктний тип мислення митця і сприймати його музику як частину мистецького проєкту. Також при аналізі музики Б. Антківа варто враховувати такий чинник як театралізація. Не всі твори митця мають внутрішній театральні стрижень, внутрішню дієвість на рівні музичного тематизму та драматургії, але, нагадаємо, театралізація може бути не лише екстравертною, а й інтровертною. Ліричні композиції також можуть мати внутрішню театральність, і про це пише у своєму дослідженні Я. Кириленко. Тому при аналізі ми повинні враховувати такі фактори театралізації як потенційну (фактично інтровертну) театральність в ліричних композиціях.

Охарактеризуємо музику з вистав Б. Антківа, що знаходяться у ДАТО (ф. Р-3442, спр. 1, оп. 17). Перш ніж приступити до аналізу, зробимо кілька зауважень. Різні вистави представлені різною кількістю фрагментів музики, часто немає відомостей, в якій момент дії вони використовуються, окрім увертюр і вступів, які Б. Антків позначає. Іноді, виходячи з назви, ми можемо

зрозуміти, в яких моментах вистави ця музика звучить або якого персонажа вона характеризує. Через відсутність усіх номерів ми не можемо говорити про цілісну музичну драматургію вистави. З іншого боку, наявного матеріалу цілком достатньо, щоб продемонструвати проєктне мислення Б. Антківа як співавтора вистави.

Ми аналізуємо усі вистави, незалежно від їх змісту, бо у період з 1948 по 1954 рр., коли митець не міг обирати, які образи втілювати і музику для яких спектаклів треба писати. Нагадаємо, що відповідно до постанови ЦКВКП(б) 1946 року, театри вимушені були ставити п'єси та опери сучасних авторів, що зображували революційні події 1917 р., що була актуально напередодні чергового ювілею, або ж події війни, що закінчилася 1945 р. Тож нас не повинно дивувати засилля п'єс, які не мали жодної художньої цінності, але виконували функцію мистецької підтримки радянської влади. За іронією долі, Б. Антків працював як композитор в найбільш ідеологізований період роботи театру. Ми усвідомлюємо, що більшість вистав, для яких він писав музику, є радянськими п'єсами агітаційного характеру, тим не менше, ми їх розглядаємо в контексті проєктного мислення Б. Антківа як композитора.

Найбільша кількість музичних номерів зберіглася з п'єси на типовий радянський любовно-виробничий сюжет, де любовна лінія розгортається на тлі виробничих відносин, в даному випадку – колгоспного життя. П'єса «Весілля з приданим» у Тернопільському театрі була поставлена у 1951 р. (прем'єра відбулася 06.07.1951 р. [44, с. 173]). Це була свіжа та актуальна п'єса. Її автор – Микола Д'яконов (1911–1982), який написав свій твір «Весілля» у 1949 р., завдяки якому він став відомим у всьому СРСР. Цікаво, що ця п'єса сприймається як російський твір, бо розгортання сюжету у виставах йде в російських реаліях, однак сам автор написав її мовою комі, а російською переклав Анатолій Глібов у 1950 р. з дещо видозміненою назвою – «Весілля з приданим». Постановка п'єси у Московському театрі сатири була дуже вдалою, за що була удостоєна сталінської премії III ступеня у

1951 р. Ця московська постановка, у тому числі її музика, навряд зараз когось би зацікавила. Однак популярність цього твору призвела до того, що на його основі у 1953 р. було знято на «Мосфільмі» фільм-спектакль із назвою «Весілля з приданим», де було багато музичних фрагментів, і низка з них є ідентичними з виставою. Цей фільм сьогодні ми можемо побачити, він є доступний у мережі Інтернет. Безумовно, радянські фільми, у тому числі й «Весілля з приданим», були одним з засобів русифікації культурного простору СРСР, а тому музичний компонент в них орієнтувався на російську музичну традицію.

Сюжет п'єси є максимально простим і пов'язаний, як вже було сказано, з популярною у радянські часи любовно-виробничою тематикою. У п'єсі є два головних персонажі – бригадири колгоспів, які змагаються між собою, Ольга Степанова та Максим Орлов. Саме роль Максима Орлова Б. Антків виконував у цьому спектаклі. Любовна та виробнича колізія п'єси полягає в тому, що у робітничому змаганні перемагає Ольга, а Максим усіма силами намагається перевищити її виробничі показники, але йому це не вдається. Через це у закоханих виникають протиріччя і вони сваряться. Тоді з'являється персонаж Микола Курочкін, який бореться за серце Ольги Орлової. Однак в результаті усе завершується щасливо, і закохані врешті-решт одружуються. Сьогодні п'єса, що побудована на принципах соціалістичного реалізму, який використовує традиції класицизму, сприймається як прямолінійна у розкритті сюжетної колізії та характеристики образів, культивує естетику, яка була актуальна у сталінську повоєнну добу. Однак яскраві ліричні та комічні персонажі, сюжетна інтрига зробили цей твір відомим і популярним, а тому Тернопільський театр відразу ж після його появи прагнув зробити власне сценічного втілення, тим більше, що п'єса була свіжа і дуже актуальна. Тогочасна критика вважала цю виставу творчою вдачею театру, а роль Максима Орлова у виконанні Б. Антківа – однією з найкращих у спектаклі.

На жаль, в рецензії від жовтня 1951 р., що зберіглася в архіві митця [12, арк. 1], немає жодного слова про музику, яку написав Б. Антків.

Якщо говорити про музику до вистави «Весілля з приданим», то Б. Антків навряд чи був знайомий з музичним компонентом московської постановки, оскільки фільм-спектакль тоді ще не було знято, хоча це не виключено. Однак він дав свою музичну інтерпретацію сюжету, а, отже, створюючи її відповідно своїх творчих установок.

Звернемо увагу та той факт, що в назвах частин твору, які будуть проаналізовані і які збереглися, є як російські назви, так і українські. Вітм, цей твір ставився українською мовою, хоча Тернопільський театр після приходу більшовиків не завжди притримувався мовної політики і міг ставити п'єси російською мовою, а на гастролях по СРСР вистави не могли йти українською мовою, бо тоді глядач не розумів би їх зміст. Вистава «Весілля з приданим» показувалася і на гастролях поза межами УРСР, про свідчить друга рецензія від липня 1952 р. [12, арк. 2]. Втілюючи сюжети з історії і традицій різних народів, Б. Антків так чи інакше намагався передати їх атмосферу, і російська традиція тут не була виключеним. Можливо, саме з цим були пов'язані російськомовні ремарки до деяких номерів.

Розглянемо музичні номери п'єси «Весілля з приданим» з музикою Б. Антківа, даючи узагальнену їх характеристику, бо в завдання роботи не входило детальний музикознавчий аналіз музичних творів, який ускладнюється кількома причинами. Окрім того, що низка творів зберіглися не повністю, деякі є лише в чернетках, частини того ж самого твору іноді розміщено в різних частинах однієї архівної справи, а нумерація сторінок є не завжди послідовною. Також справу ускладнює і сам Б. Антків, бо він в жодному творі не ставив темп виконання, хоча детально виставляв і штрихи, і динаміку, і артикуляцію, що аж ніяк не полегшує музичну характеристику твору. Ми сконцентруємо увагу на особливостях музики до цієї вистави, яка виявляє специфіку творчого почерку Б. Антківа як музиканта для розуміння музичного компонента як частини його мистецьких проєктів.

Відкривається вистава Увертюрою. Зазначимо, що для музично-театральної творчості Б. Антківа відкриття спектаклів увертюрою було цілком характерним. Нині важко сказати, чи це була традиція тих часів, чи це є особисті його уподобання як митця, однак ми знаходимо багато увертюр у його музично-театральній творчості. Це партитура, написана для п'яти інструментів – кларнета, труби, тромбону, скрипок, віолончелей. Такий склад оркестру найімовірніше був пов'язаний з тим, що в театрі працювали музиканти, що грали лише на таких інструментах.

Увертюра до вистави «Весілля з приданим» формує загальну її атмосферу. Оскільки вона зберіглася повністю, ми можемо розкрити особливості її форми. Увертюра має чотиричастинну будову, де частини поєднуються за сюїтним принципом, а її чотири розділи в той чи інший спосіб анонсують головні події спектаклю.

Починається увертюра в тональності d–moll у розмірі $4/4$. Перша тема йде ймовірно у поміркованому темпі (нагадаємо, що Б. Антків ніде не вказував тем виконання) можна пов'язати з героїко-епічним началом (див. Додаток Б.8). Вона у подальшому буде використана у спектаклі. Першому розділу контрастує другий, що написаний у розмірі $2/4$, і це вказує на прискорення темпу. Він написаний в тональності G–dur, а, отже, ми бачимо тут не лише темповий, а й ладовий контраст. Також змінюється характер музики – тут яскраво виражена танцювальність. Не можна сказати, що це є українська танцювальність, так само, як і російська, бо в даному випадку відсутні чіткі національні маркери музики.

Наступний розділ написаний в тональності C–dur (розмір $2/4$). Фактично це є продовженням попереднього музичного образу, бо розмір не змінюється, і там також панує танцювальність. Завершує увертюру мажорний розділ у тональності D–dur (розмір $2/4$), що розпочинається як танцювальний, але завершується урочистими заключними акордами.

Якщо говорити про загальну драматургію тонального плану, то її рух від d–moll до D–dur є цілком свідомим: він вибудований відповідно до

естетики соціалістичного реалізму з її оптимістичною концепцією – від драматичних колізій до ствердження перемоги сил добра. В увертюрі переважає танцювальність, яка апелює до народного музикування, що було, безумовно, пов'язано з переважанням комічного начала та сюжетом твору, що розповідає про події, які відбуваються у селі.

Якщо говорити про композиторську техніку, зокрема фактурне вирішення твору, то у Б. Антківа переважає гомофонно-гармонічна фактура, при цьому багатоголосся є доволі розвиненим, з елементами поліфонії у підголосках.

Наступний музичний фрагмент п'єси «Весілля з приданим», що зберігся, пов'язаний з характеристикою одного з героїв – Миколи Курочкіна. Це доволі рідкісний випадок, коли Б. Антків звертається до характеристики персонажа, а не ситуації. Нагадаємо, що Курочкін – персонаж комічний, він намагається втрутитися в кохання головних героїв, але, врешті-решт, його інтриги зазнають поразки. Композитор змальовує Курочкіна у комічних тонах, відповідно до традицій, які були в європейській театральній та оперній музиці. Це невеличка п'єса, де музичний матеріал тричі повторюється. Вона написана в тональності d–moll у розмірі $\frac{3}{4}$. Характерними засобами створення комічного тут виступає фактура і ритм. За допомогою ритміки, а саме побудови мелодії з акцентами на слабку долю, створюється характер незграбності персонажа, де музика доповнює його загальну характеристику. Цікавою є й гармонічна мова: Б. Антків орієнтується на тонально-гармонічну систему, але використовує не лише тоніко-домінантові звороти, а й тоніко-субдомінантові, якими завершує цю композицію. Також хочемо сказати, що в цій п'єсі ми бачимо й елементи театралізації, яку визначаємо як таку, що межує між екстравертною та інтровертною.

На жаль, не збереглися характеристики Ольги Степанової та Максима Орлова (роль останнього, нагадаємо, виконував сам Б. Антків). Це суттєво б доповнило наші знання про підходи до характеристики персонажів, а також

дозволило б зрозуміти, яку музику він писав як композитор для втілення персонажів, які грав як актор в тій самій виставі.

Ще один номер з п'єси має назву «Страдания». Тут Б. Антківа використав не лише російську назву жанру, а саме жанр частівок, які розповідають про трагікомічне кохання, а й втілює музичні елементи цих частівок в своїй музиці. Це є дуже невеликий музичний номер, усього 12 тактів. Цікаво, що він написаний в тональності As–dur (розмір $\frac{2}{4}$), що нечасто буває в театральній музиці, також для цього невеличкого уривку характерні тоніко-субдомінантові звороти, які нагадують фольклорний тип музикування.

Наступну частину, яка має назву «Посів» і позначена як № 13, і є фіналом до третьої картини. Ця невелика п'єса розміром у 16 тактів написана в тональності D–dur (розмір $\frac{4}{4}$), в ній яскраво виражена танцювальність. Також вона має синкоповану ритміку, яка є у музиці, пов'язаній з характеристикою Миколи Курочкіна. Вочевидь вона змальовує одну з важливих подій сюжету (посів), а тому тяжіє до фольклорного начала.

Наступний номер – Вступ до V картини. У ньому ми можемо говорити про власне композиторське мислення Б. Антківа та його композиторську техніку, оскільки у попередніх частинах і композиція, і тематизм були пов'язані з сюжетом дії, а тому є доволі простими. У Вступі до V картини Б. Антків як композитор демонструє специфіку свого музичного мислення та композиторську підготовку.

Ця п'єса автором у нотному зошиті записана не підряд, а з перервою – номер «Про землю» розділяє її початок і кінець. Розглянемо цей твір більш детально. По-перше, він відрізняється цілісністю будови та наскрізним розвитком. Хоча композитор не ставив темп, але тип фактури, розмір $\frac{4}{4}$ і подальше розгортання вказує на те, що він доволі повільний. Оскільки Вступ до V картини займає майже чотири сторінки, можемо говорити, що це є доволі розлога композиція. Наскрізний розвиток проявляється у відсутності єдиної тональності твору, а також безперервному розвитку тематизму, що

показує неабиякий талант композитора. Б. Антків вже не змальовує окремі епізоди, які характеризують побутову лінію твору. Ця композиція є скоріше філософським узагальненням змісту твору, що не було характерно для радянської драматургії. Однак Б. Антків як митець у сюжет, який мав риси агітаційного твору, зміг поглибити і посилити її музикою, що розкриває почуття людей. Цікавим є тональний план твору. У партитурі відсутні ключові знаки, окрім партії кларнета, де знаки композитор виставляє, оскільки це є транспонуючий інструмент (кларнет *in B*). Отже, ми можемо подумати, що тут тональність або *C-dur* або *a-moll*, однак розвиток тематизму, його рух та стійкі ступені показують, що тут тональність ані *C-dur*, ані *a-moll*, оскільки все обертається навколо тональності *g-moll* (див. Додаток Б.9). Це показують опорні звуки та випадкові ключові знаки, а саме звук *b*. Також звертає увагу і тематизм твору, і поліфонічні прийоми. Ця композиція чи не перша в музиці до п'єси «Весілля з приданим», де композитор використовує елементи як імітаційної, так і контрастної поліфонії.

Тема вперше звучить у низькому регістрі у партії віолончелей, вона в чомусь вона близька до барокової музики за принципом одночасного контрасту, що є характерним для музичного мистецтва бароко. У цій частині повністю відсутня танцювальність як така. Також вартий увагу тональний план п'єси, де наскрізність розвитку, повільний темп та зосереджений характер «провокують» композитора до безперервного тонального руху. Ймовірно, Б. Антків для того, щоб легше було розкривати динаміку тонального розвитку, використовувати різні тональності, починає з реальної тональності *g-moll*, однак при цьому не ставить ключові знаки. Твір відзначається безперервністю тонального руху, де одна тема проростає в іншу, однак усі вони є тональними (в радянські, тим більше сталінські часи, атональність була заборонена), при цьому гармонічний розвиток є доволі складним.

Цікаво спостерігати рух від бемольної до дієзної сфери, що доволі часто використовується у творчості композиторів-романтиків. Також відмітимо поступовий рух від низького регістру до високого, що також апелює до музики європейської академічної традиції. У цілому характеризуючи цю композицію, зазначимо що в ній Б. Антків продемонстрував володіння композиторською технікою на високому рівні, а також виявив творчий підхід до створення музичних образів, що поглибило цю доволі поверхову, як на сьогоднішній день, радянську п'єсу з елементами агітації радянського способу життя. Також ми вважаємо, що Вступ до V картини є цікавий сам по собі, його, на відміну від деяких попередніх п'єс, які мають зображальний характер. Його варто було б після розшифровки виконувати як окремий твір, а також по можливості включати до інших вистав, оскільки музика Б. Антківа є оригінальною і цікавою.

У Вступі до V картини ми бачимо елементи театралізації, але дещо інші, ніж, наприклад, у п'єсі Курочкін. Це театралізація, яка пов'язана не зі сценічної дією, а з охопленням простору, тобто розширенням просторовості. Це один з принципів проєктного мислення, який характерний для творчості Б. Антківа, і в цій композиції ми це бачимо.

Ще один номер з п'єси «Весілля з приданим» має назву «Про землю». Він записаний не повністю, але цікавий тим, що в ньому використовується тематичний фрагмент з початкової Увертюри. Таким чином ми наочно бачимо, що в Увертюрі Б. Антків концентрує тематизм, який далі буде розвиватися і виконувати роль цементування музичної драматургії вистави. Початок Увертюри і п'єсу «Про землю» мають деякі відмінності у фактурі, а також музичному розвитку. Але оскільки ця тема є цілком впізнавана, ми можемо бути впевненими, що композитор у своїй творчості дуже цінує музичний матеріал і ощадливо ставиться до нього, використовуючи у виставі для характеристики, як ми вже бачили, переважно ситуації або обстановки. Оскільки немає вказівки, де саме звучав цей фрагмент, ми не можемо говорити, як саме він прив'язаний до дії, однак, безумовно, він є ключовим,

оскільки події відбуваються у колгоспі, тому питання землі – це є один зі змістовних центрів п'єси «Весілля з приданим». композитор залишає основну тональність, що була в Увертюрі – d–moll. На жаль, п'єса «Про землю» не має кінця, який втрачено, тому не можемо нічого сказати про її цілісну композицію.

Ще один музичний номер, який відноситься до першої картини «Весілля з приданим», має назву «Танець» » (див. Додаток Б.10). Його тональність D–dur, розмір $2/4$. Попри те, що в ній, як це характерно для Б. Антківа, темп не вказано, музичний матеріал йде у швидкому темпі, про що ми можемо говорити впевнено, оскільки він записаний восьми і шістнадцятими нотами. Попри можливі очікувані алюзії з російської музикою, цей танець є цілком українським і нагадують жартівливі українські пісні. Ця п'єса зберіглася повністю, тому ми можемо говорити про її структуру, яка в цілому тяжіє до тричастинності. З іншого боку, її тематизм є достатньо однорідним, тож в ній є і риси варіантності, що робить цю композицію цілісною.

Зберігся ще один фрагмент, який композитор позначає як «Улюблена» і який іде під № 5 відповідно до нумерації номерів у п'єсі «Весілля з приданим», що належить Б. Антківу. Зазначимо, що деякі номери мають порядковий номер, деякі ні, якісь мають назви, якісь ні, що створює певні складнощі при аналізі музики. П'єса «Улюблена» (див. Додаток Б.11) цікава тим, що вона звертається до популярного в музиці ХІХ ст. жанру вальсу, який не втратив популярності в ХХ ст. і широко використовувався в академічній та естрадній музиці. Однак варто зазначити, що вальсовість як така менше підходила до сюжету, пов'язаного з колгоспною тематикою, тож тому таке звертання є дещо несподіваним. П'єса «Улюблена» зберіглася повністю, тому ми можемо дати її характеристику. Безумовно, Б. Антків спирається на традиції вальсу ХІХ ст., твір написано в тональності g–moll у розмірі $3/4$. Композитор знову демонструє володіння поліфонічним письмом, але це вже не імітаційна чи підголоскова поліфонія, що характерна для

народної музики. Тут гомофонно-гармонічна фактура наповнюється підголосками, що прикрашають основну мелодію. Б. Антків показує вміння працювати з музичним матеріалом, а саме розцвічувати основну мелодію. Щодо музичної форми, то для вальсів характерний принцип побудови композиції або як тричастинну, або за принципом нанизування різних епізодів. Також композитор демонструє навички роботи з тематизмом, оскільки тема і підголоски є спорідненими, що робить цей твір цілісним.

П'єса «Кадриль» написана у розмірі $\frac{2}{4}$ у тональності В-dur. Ця жанрова композиція представлена невеличким музичним фрагментом у 16 тактів, але їх фактично є вісім, оскільки тут використано тематичний повтор. Цю композицію відносимо до жанрових п'єс.

На основі аналізу п'єси «Весілля з приданим» ми можемо говорити про особливості музично-театрального мислення Б. Антківа. Наявність найбільшої кількості музичних творів до однієї театральної п'єси дозволяє робити висновки про особливості його як музичного драматурга. По-перше, композитор намагається зробити музичний супровід п'єси максимально насиченим, при цьому враховувати час і місце дії, які він змальовує, але, з іншого боку, також піднятися над побутовим рівнем п'єси і зробити більш широкі узагальнення. Це йому вдається за допомогою музики, і в цьому полягає важливість проєктного мислення Б. Антківа, яке уможливорює підняття з побутового на надбуттєвий рівень. По-друге, композитор віддає перевагу, наскільки це можна побачити зі збережених фрагментів, не характеристиці конкретних персонажів, а змалюванню обстановки та підкресленню перипетій сюжету й різного роду ситуації. Це спостереження, безумовно, є дещо гіпотетичним, але фрагменти музики інших п'єс вказують на цю тенденцію, проте остаточного висновку зробити неможливо, бо збережені не всі елементи театральної музики Б. Антківа, а лише доволі незначна частина його театрально-музичного доробку. Композитор індивідуально підходить до кожної п'єси, намагаючись розкрити її зміст та ідею якнайповніше та найглибше. Він обмежений інструментарієм, який був

в театрі у той час, але не обмежений жанром, стилем і прийомами композиторського розвитку. Оскільки п'єса «Весілля з приданим» є побутовою комедією, тут багато танцювальних епізодів, які змальовують побут, але коли йдеться про більш глибокий рівень відтворення фабули, Б. Антків вдається до музики іншого типу, де використовує більш складні виражальні засоби, зокрема прийоми поліфонії та мотивного розвитку, звертається до наскрізного типу драматургії та розвиненого тонального плану, а також розгалуженої жанрової системи. Складність музики, що була долучена до невибагливого сюжету з елементами агітації щодо привабливості радянського життя, свідчить про неабиякий талант Б. Антківа як композитора. У музиці до вистави «Весілля з приданим» представлена й театральність мислення композитора, найбільш повно вона продемонстрована в двох музичних композиціях. Принцип внутрішньої театральності не характерний для усіх музичних частин, оскільки і побутовий сюжет, що передбачав більшої ілюстративності, і російські реалії певною мірою обмежували композитора у його творчості.

Викликає певний подив, що Б. Антків менше звертає увагу на характеристику персонажів, де він виступає як актор. Однак він меншою мірою цікавить саме характеристикою героїв взагалі, акцентуючи увагу на перепетіях сюжету. Також композиція «Улюблена», де розкривається найімовірніше сюжетна лінія, пов'язана з коханням головних героїв, одного з яких втілює він як актор, є одним з найкращих творів. Отже, на прикладі п'єси «Весілля з приданим» ми можемо говорити про проєктність мислення Б. Антків, яка виявляється і на музичному, і на театральньо-драматургічному рівні.

Музика Б. Антківа до інших вистав представлено значно меншою кількістю фрагментів, однак вони доповнюють наші уявлення щодо того, як композитор підходив до музичного оформлення театральних п'єс, тим більше, що йдеться про п'єси, пов'язані з українською історією і українською

тематикою, де композитор міг більше розкрити свої таланти, не будучи обмеженим радянськими штампами та канонами.

П'єса «Маруся Богуславка» у Тернопільському театрі була поставлена у 1948 р. (прем'єра відбулася 20.10.1948 р. [44, с. 172]). В ній Б. Антків виконував роль Сохрона, а також виступив музичним оформлювачем вистави. Цей факт не відмічено укладачем переліку вистав, в яких брав участь або до яких писав музику Б. Антків, можливо тому, що там було мало авторської музики, а композитор переважно аранжував відомі народні пісні. Також не виключено, що остаточна версія вистави мала музику й іншого композитора. Нагадаємо однак, що оскільки аранжування є також типом музичного авторства (вторинне авторство), тому цілком коректно вважати Б. Антківа також автором музики до вистави «Маруся Богуславка» навіть у тому випадку, коли б там взагалі не було б авторської музики, бо підбір та аранжування також формують музичну драматургію вистави.

Із музики до п'єси «Маруся Богуславка» зберіглося не так багато музичних номерів, але вони показують важливість для композитора української історії. Музичні частини записані у вигляді партитури. Звернімо увагу на той факт, що тут такий саме інструментальний склад, який ми бачили у «Весіллі з приданим», однак у дерев'яній групі замість одного інструмента два – флейта і кларнет. Перша композиція, що зберігається в архіві митця – «Ой наступає та чорная хмара». Цей твір не є авторською музикою Б. Антківа, а обробкою народної пісні. Оскільки це є пісенний твір, то він залишив куплетну форму, без будь-якого наскрізного розвитку. «Ой наступає та чорная хмара» не є розгорнутою композицією в драматургічному плані, що було пов'язано з особливістю театральної музики, яка тяжіє до жанру мініатюри. Твір написаний в тональності g-moll у розмірі $3/8$. Можемо сказати, що композитор створює цікаве музичне аранжування, де задіяний великий діапазон, оскільки флейта дає можливість охопити високий діапазон. Попри те що, це обробка народної пісні, вона є суто інструментальною і, найімовірніше, не передбачає доповнення хоровим складом. Таким чином,

ми бачимо в цій композиції розширення музичного простору, яка можемо також сприймати як певного роду театралізацію музики.

Інший фрагмент музики до вистави «Маруся Богуславка» – обробка народної пісні «Засвистали козаченьки», що є одним з найпопулярніших українських пісенних творів. Композитор не міг його оминати при музичному оформленні вистави на українську тематику. Твір написано в тональності *f*-moll у розмірі $\frac{4}{4}$. Б. Антків, як і в попередній обробці, намагається зберегти музичну форму – куплетну. Ймовірно, що і ця композиція також є інструментальною, як і попереднє, не і не передбачає використання хору, хоча це також можливо. Ми бачимо в аранжуванні елементи поліфонічного мислення, хоча композитор віддає перевагу гомофонно-гармонічному складу. Щодо форми запису, то композитор, наприклад, не виписує всі партії: так, партію флейти він просто позначає вказівкою «як скрипки».

Хотілося б ще звернути увагу на такий момент рукописів Б. Антківа як наявність в них чернеток, причому чернеток, які були зроблені як перші редакції творів, а саме в клавірному вигляді. Безумовно, це типово для будь-якого композитора, однак далеко не усі ці чернетки зберігають, хоча саме вони дають можливість проникнути у творчу лабораторію композитора. Наприклад, і номер «Ой наступає та чорная хмара», і номер «Засвистали козаченьки» мають в рукописах не лише оркестрову версію. Якщо остання записано в тій самій тональності, що й оркестрова (*f*-moll), то обробка пісні «Ой наступає та чорная хмара» у клавірній версії має тональність *e*-moll, тоді як в оркестровій – *g*-moll, що вказує на те, що композитор приділяє увагу семантиці тональностей. Також на чернеткових сторінках ми можемо побачити інші музичні фрагменти, що закреслені композитором, які, ймовірно, не належить до музики до вистави «Маруся Богуславка». Отже, завдяки чернеткам ми можемо проникнути в композиторську лабораторію Б. Антківа, побачити, як він працює над музичним матеріалом.

Окрім того, зберігся й фрагмент авторської музики до вистави «Маруся Богуславка». Це п'єса, що має назву «Лебеді». Саме так вона названа у рукописі в інструментальному вигляді, тоді як у клавирі стоїть ремарка «Господар наказав» та позначення, що має звучати у III дії вистави. Ця невелика п'єса, обсягом у 14 тактів, написана у розмірі $\frac{4}{4}$ в тональності g-moll, в оркестровій версії та клавирі тональність та ж сама. Отже, усі три фрагменти є і в оркестровому, і клавирному варіантах. Порядок запису номерів у рукопису такий: оркестрові версії «Ой наступає та чорная хмара», «Лебеді», «Засвистали козаченьки», клавирні версії «Засвистали козаченьки», «Ой наступає та чорная хмара», «Господар наказав» (=«Лебеді»).

Зупинимося на п'єсі «Лебеді» більш детально. У ній переважно тиха динаміка. Звертає увагу початок твору: він починається не з тоніки, а з кадансового квартсекстакорду, що створює ефект нестійкості. Подальший рух передбачає драматизацію за рахунок частого використання пунктирного ритму і збільшення діапазону, який невпинно розширюється вгору. Завершується п'єса у середньому регістрі тонічним акордом. Звернімо увагу і на тональний план: попри базовий g-moll, її гармонія наповнена хроматикою. Високий регістр і разом з хроматизованим гармонічним викладом і назвою «Лебеді» апелює до вагнерівської музики, а саме до опери «Лонгрін», хоча прямої подібності до Р. Вагнера тут немає, особливо в контексті свого часу, бо у повоєнну добу німецький композитор не був бажаним об'єктом для наслідування. Щодо фактурного рішення, то тут Б. Антків звертається до прийому охоплення музичного простору, у такий спосіб відтворюючи театральні ефекти в інструментальній музиці.

Таким чином, музика Б. Антківа до вистави «Маруся Богуславка», що зберіглася, засвідчили використання як елементів народно-пісенної творчості, так і професійної музики європейської традиції. Композитор віддає перевагу аранжуванням народних пісень, де зберігається куплетна форма. Оркестрові аранжування потенційно передбачають підтримку хорового співу, однак фактура і розвиток музичного матеріалу показує, що це

є цілком самостійна і автономна музична складова, яка може звучати і без хору. Обробки народних пісень допомагають відтворити історичний контекст, зокрема обстановку, де відбуваються дії. У цій виставі «Маруся Богуславка» ми бачимо акцентування українського національного компоненту, що було важливо в радянські часи, де у повоєнні часи йшла посилена русифікація і нівелювання національного чинника, в тому числі й у мистецтві.

В архівах митця зберіглася музика ще до одного твору агітаційного змісту – вистави «Комсомольська лінія». П'єса «Комсомольська лінія» у Тернопільському театрі була поставлена у 1951 р. (прем'єра відбулася 01.12.1951 р. [44, с. 173]). В ній Б. Антків не виконував жодної ролі, над музичним оформленням він працював у співавторстві з О. Тимінською. Для цієї п'єси він написав Увертюру, оскільки цей жанр театральної музики був у нього одним з пріоритетних. Окрім партитури, зберігся і її клавір.

Партитура Увертюри до вистави «Комсомольська лінія» зберіглася повністю, тому ми можемо здійснити аналіз як розвитку тематизму, так і загальної композиції. П'єса «Комсомольська лінія» є суцільною агіткою, на відміну від «Весілля з приданим», де у центрі були любовно-виробничі колізії, агітаційність полягала у показі принад радянського способу життя, до того ж російські реалії були новим для Галичини. Однак за браком аналітичного матеріалу, оскільки увертюра зберіглася повністю, ми вважаємо за потрібне проаналізувати її, оскільки вона є свідомством складності існування митця у сталінську добу. Звертання до творів відверто пропагандистської тематики є певного роду конформізмом, але умови у сталінську добу передбачали такі компроміси, якщо людина не хотіла бути розстріляною або висланою до Сибіру. Про питання конформізму та нонконформізму можна дискутувати стосовно життя і творчості у 1960-ті рр., у час хрущовської відлиги, в 1950-ті рр., це був спосіб виживання – творчого і фізичного. В цій Увертюрі ми, безумовно, бачимо композиторську майстерність митця, однак тематизм і характер його розвитку показує, що

для цього твору характерно певного роду спрощення, примітивізація музичного мислення.

Охарактеризуємо коротко цю композицію. Партитура має такий самий склад оркестру, що і у музиці до вистави «Маруся Богуславка». Вона розписана на шість партій, де є дві партії дерев'яних духових інструментів – флейта і кларнет, двох мідних духових – труба і тромбон, а також струнна група, що складається зі скрипок і віолончелей.

Увертюра до вистави «Комсомольська лінія» є доволі розлогою композицією і складається з чотирьох великих розділів. Відкривається вона коротким двотактним вступом на *fff*, який відразу привертає увагу глядача, щоб цілком характерно для театральної музики. Цей короткий вступ написаний у розмірі $\frac{4}{4}$, для нього характерно охоплення всього діапазону звучання духових інструментів, пунктирна ритміка. Далі йде перший розділ, як написаний у розмірі $\frac{2}{4}$ у тональності e–moll. Композитор звертається до фугованих форм, розпочинаючи тему у партії тромбонів та віолончелі, яка має висхідний рух. Тематизм нагадує звучання революційних пісень: чотиритактна тема фугато є активною, енергійною, цілеспрямованою. Тут Б. Антків не цитує жодної конкретної пісні. Можливо, ця та інші теми для створення відповідного колориту була обрані не самим композитором, а рекомендовані йому партійним керівництвом.

Музика першого розділу поступово набирає сили за допомогою енергії висхідного руху та розширення діапазону, де звучання оркестру є повнозвучним. Після цього йде невелика сольна каденція, яка має позначку *ad libitum*, тобто може виконуватися, а може й оминатися. Далі розпочинається другий розділ у тональності g–moll у розмірі $\frac{2}{4}$. Тут характер музики міняється, стає більш ліричним. Композитор вже не наслідує стиль революційних пісень, а використовує відому пісню «Смуглянка», яка була дуже популярною у роки німецько-радянської війни. Вона звучить у партії труби. Ми пам'ятаємо, що ця пісня є ліричною і розповідає про кохання, а не про революційні події, однак, безумовно, вона була одним з символів

радянської епохи. Цей епізод є доволі коротким, після чого починається третій у тональності *c–moll*. Як бачимо, тональна драматургія побудована таким чином, що в ній йде поступовий рух від дієзних тональностей до бемольних, що було доволі нетиповим для музичної творчості.

У цьому розділі звучить тема, яка відкривала Увертюру, але тут вона є тематично закругленою, а не лише елементом фугато. Тема набуває дещо іншого характеру, нагадуючи звучання революційних пісень. Відзначимо, що тут чи не вперше в партитурі композитор дав позначення темпу (*allegretto*), оскільки, можливо, для виконавців не зовсім було зрозумілим, в якому темпі це треба виконувати. Отже, революційна тематика виходить на перший план, що було пов'язано з тематикою самої п'єси.

Четвертий епізод Увертюри цікавий тим, що композитор чи не вперше звертається до складного розміру $\frac{12}{8}$, при цьому залишається основна тональність *c–moll*. Важко сказати, чи відбувається уповільнення темпу чи прискорення, оскільки тут вже немає вказівок Б. Антківа щодо темпових характеристик. Композитор використовує доволі рідку для нього фактуру, де мелодія «розчиняється» в гармонії: всі інструменти грають в єдиному ритмі, що не дає можливість виокремити гармонічний супровід від мелодії. Однак у мелодії зберігається її пісенна природа. Наприкінці твору фактура ускладнюється, з'являються підголоски, які додають музиці більшої масштабності і монументальності. Наприкінці Увертюри композитор змінює *c–moll* на *C–dur*, таким чином використовуючи типовий для радянського мистецтва прийом, який передбачає після епізодів змалювання боротьби оптимістичне завершення твору. Однак оптимізм в інтерпретації Б. Антківа вже не є таким беззаперечним, бо нетрадиційне тональне рішення, а саме посилення бемольної сфери, можливо, відображає ставлення композитора до такої тематики (недарма він не бере участь в цій виставі як актор). Нагадаємо, що класичний тональний рух у творах оптимістичного тематичного спрямування передбачав посилення дієзної, а не бемольної сфери. Традиційне тональне рішення буди б більш природним для вираження

«комсомольської лінії», яку відтворює автор у своїй п'єсі. Безумовно, такого роду творів було багато в репертуарі Б. Антківа, як і його колег, що було пов'язано зі сталінською епохою. Митці часто йшли на компроміс, намагаючись знайти баланс між професійністю і своїм світоглядом. Б. Антків був людиною україноцентричних поглядів, однак ми повинні пам'ятати, який це був час, і звинувачувати людей, які жили в умовах тоталітарного суспільства, не варто, бо ситуація була дуже складна.

В цій Увертюрі ми можемо говорити і про елементи театральності, однак ця театральність, окрім того, що вона була підпорядкована комуністичній пропаганді, є значною мірою прямолінійною. Можливо, в чомусь вона була близька до Увертюри вистави «Весілля з приданим», де музичний матеріал було використано в наступних номерах. Інших номерів ми не має, найімовірніше, вони були написані співавторкою Б. Антківа. Однак цілком ймовірно, революційний тематизм було використано в інших номерах, бо це обумовлено змістом твору, але це вже не входило до проєктної діяльності Б. Антківа.

Ще один твір, який зберігається в архіві – музична п'єса під назвою «Коломийка». Невідомо, чи цей твір належить саме до театральної музики, хоча він зберігається саме в цьому фонді. Це невеличка п'єса у розмірі $2/4$ в тональності A–dur з позначенням темпу Allegretto poco Allegro, записаний як сольна партія у супроводі фортепіано. Цей твір збережено не повністю, також не вказано виконавський склад, як і для чого написана ця композиція. Оскільки в творі немає слів, це, найімовірніше, п'єса для скрипки. Зберіглося лише чотири такти вступу і вісім тактів самої коломийки. Цей фрагмент, можливо, писався як чернетка для якоїсь із театральних п'єс. «Коломийка» відповідно до жанрових витоків – п'єса танцювального характеру. Вона є доволі простою за викладом і орієнтується на ті риси фольклоризму, які характерні були для 1940–1950-х рр., тобто належить до того типу фольклоризму, який був дозволений радянською владою та заохочувався нею.

Також даний архів митця містить чернетку увертюри до вистави «Пісня серця». П'єса «Пісня серця» у Тернопільському театрі була поставлена у 1954 р. (прем'єра відбулася 27.01.1954 р. [44, с. 174]), в ній Б. Антків виконував роль Романа. Авторство музики Б. Антківа не відмічено укладачем переліку вистав, в яких він брав участь або до яких писав музику, можливо тому, зберігся дуже невеличкий фрагмент, до того ж клавир, а не партитура, а її тематизм не є авторським, а спирається на народну пісенність. Також не виключаємо й той момент, що остаточна версія вистави мала музику іншого композитора.

У цьому фрагменті ми можемо побачити мелодію і акордове рішення з позначенням гармонічних функцій, що вказує на професійний підхід композитора до гармонізації або написання музики, демонструє його розуміння гармонічного розвитку у музичному творі. Відрадно, що в музиці до вистави «Пісня серця» композитор звернувся до музичного матеріалу, який пов'язаний з українською культурою, а саме до відомої пісні «Чорнії брови, карії очі». Мелодію пісні записано у розмірі $\frac{3}{8}$ у тональності d-moll. У чернетці ми маємо запис лише запис мелодії у верхньому голосі, однак вона цілком впізнавана. Композитор намічає й подальший розвиток музичного твору, де тема дуже відомий української пісні, розпочавшись в d-moll, далі йде як імітація у фугованих формах у g-moll. Отже, сама тема, що триває вісім тактів, трактується автором не як пісня, а як матеріал для музичного розвитку. Цілком очевидно, що Б. Антків хотів звернутися до своєї улюбленої фугової форми, яка була апробована в інших творах, але повна партитура цієї Увертюри не зберіглася.

Широта творчості Б. Антківа, безумовно, найбільш повно виявляється в музиці, що пов'язана з українською історією, з українською тематикою, з українським сюжетами. Тому дуже цінним є, що до нас дійшли музичні твори, написані митцем до вистави «Тарас Шевченко», яка була поставлена в 1954 р. (прем'єра відбулася 15.03.1954 р. [44, с. 174]), де він грав роль Козачковського. Зазначимо, що цей факт не відмічено укладачем переліку

вистав, до яких писав музику Б. Антків. Цілком можливо, бо остаточна версія вистави йшла з музикою іншого композитора. На жаль, ці фрагменти не є великими, їх небагато, вони дійшли до нас не у вигляді партитури, але знаменно, що ці фрагменти є хоровими творами, що написані на тексти Т. Шевченка.

Музика до вистави «Тарас Шевченко» – це невеликі за обсягом твори, які мали органічно вплітатися в канву вистави. Цікаво, що першим фрагментом, який записаний і зберігся в рукописах, це є фрагмент його переспівів псалмів, а саме поезію «Подражаніє XI псалму» (див. Додаток Б.12). Б. Антків використав такі рядки тексту: «Возвеличу / Малих отих рабів німих! / Я на сторожі коло їх / Поставлю слово». Можливо, радянська влада допустила використання переспіву біблійного тексту, трактуючи ці рядки вульгарно пролетарськи, тобто поза контекстом біблійної поезії, як символ безмовного народу, який довго чекав звільнення і, врешті-решт, при радянській владі його отримав. Однак, безумовно, Б. Антків інтерпретує текст Т. Шевченка в біблійному контексті, без тих псевдотлумачень, які давали шевченкові поезії радянська влада. Ця невелика композиція займає всього дев'ять тактів, вона написана в тональності d–moll у вигляді хорової партитури клавірного типу на чотири голоси. Музика Б. Антківа, написана на тексти Т. Шевченка, спиралася на національні музичні традиції, на багатовіковий український хоровий спів, в ній можна почути елементи релігійної музики – псалмодії або церковних хорових концертів. І саме для того, щоб ставити твори на українську тематику з українськими текстами та музикою, безумовно, митці в ті важкі часи мали йти на компроміс і брати участь у виставах, інтерпретуючи п'єси радянської тематики агітаційного плану.

Також збережено й інші музичні частини до вистави «Тарас Шевченко», які позначені номерами. Вони є невеликими і включені в загальну канву твору. Вони є інструментальними і не мають назв, а лише номер. № 12, на відміну від «Возвеличу малих отих рабів», має розмір $\frac{3}{4}$ і

тональність G–dur. Інструментальний склад його не вказаний, але ми бачимо імітацію хорової фактури, після чого йдуть кілька тактів з позначенням пауз, що вказує, що існують партії й інших голосів. Тож важко встановити, як саме повинна була звучати ця музика. Ані тексту, ані виконавського складу не вказано, проте очевидно, що музичний матеріал є національно маркованим.

Фрагмент, який митцем позначений спочатку як № 6, а потім змінено на № 7, є хоровою композицією з текстом «У всякого своя доля» (розмір $\frac{3}{4}$, тональність g–moll). Це невеличкий уривок, який має шість тактів, а його звучання близьке до традицій українського хорового співу. Відразу після хорової частина у такті стоїть цифра шість, що означає 6 тактів паузи, після цього йде продовження музики, але вже без тексту. Висловимо припущення, що це є фрагмент хорової партії вокально-інструментальної композиції, доволі розлогої, можливо кантатного типу, бо після цього у партії фортепіано є епізод з хроматизованим низхідним рухом. Ми говорили раніше, що для театральної музики в цілому не характерні великі форми, проте можливі й винятки, якщо таким був задум композитора. Далі йде знову уривок з текстом («Є на світі доля»), що підтверджує думку, що це є масштабна вокальна хорова композиція на тексти Т. Шевченка. Можливо, вона слугує інтродукцією або заключенням вистави. Також зберіглися ще два номери зі спектаклю «Тарас Шевченко». Перший – фрагмент музики до третьої картини. У ньому використано тональність g–moll і розмір $\frac{2}{4}$. Останній фрагмент музики до вистави, позначений як № 6 та фінал II картини, що написаний в тональності d–moll, має драматичний характер.

Отже, до нас дійшли лише фрагменти музики до п'єси «Тарас Шевченко». Також відсутня оркестрова партитура, натомість є хорові епізоди, чого ми не бачили в інших виставах. Цілком ймовірно, що Б. Антків працював над великою вокально-хоровою партитурою, що мала виконуватися на початку або на завершення всієї п'єси, і він проявив себе не лише як мініатюрист, а й автор масштабних вокально-інструментальних творів. У контексті проектної діяльності Б. Антківа цей твір є показовим,

оскільки він за допомогою музики допомагає створити український контекст вистави, особливо якщо уявити, що ці невеликі музичні твори є частинами цілісної театраль-но-музичної композиції. Тоді можна говорити про театралізацію музичного компоненту, попри те, що музика є зосереджена, філософсько-заглиблена, переважно написана у мінорі. Однак ці риси притаманні інтровертному типу театралізації.

Цікавим прикладом творчості Б. Антківа як митця є переінструментовка увертюри Л. Бетховена «Коріюлан», що виконувала функцію Увертюри до п'єси Ярослава Галана «Під золотим орлом» (див. Додаток Б.13). П'єса, написана українським письменником, який працював на радянську владу і писав твори агітаційного змісту, торкалася неоднозначної теми повернення громадян Радянського Союзу, у тому числі й України, на батьківщину. Якщо говорити про історичні реалії, то багато з них боялися сталінських репресій і намагалися залишитися за кордоном, але дехто таки хотів повернутися. Я. Галан трактував цю тему в радянському пропагандистському ключі, тим не менше, цей твір є драматичним за змістом, бо головний герой п'єси гине. Попри побажання читачів залишити головних героїв живими, письменник залишив стару оригінальну версію твору. П'єса не відразу, але згодом була позитивно сприйнята радянською владою, і цілком негативно свідомими українським суспільством. Пізніше п'єса «Під золотим орлом» ставилася у перекладі російською мовою у Москві, а також в Україні, оскільки вона подавала ці події у вигідному для радянської влади ключі. Б. Антків брав участь у цьому спектаклі, що був поставлений у 1952 р. (прем'єра відбулася 24.05.1952 р. [44, с. 173]) як актор у ролі лейтенанта Бентлі (він не позначений як автор музики), а також переінструментував для вистави відомий твір Л. Бетховена. Оскільки за сюжетом йшлося про повернення із Західної Німеччини, то, безумовно, цілком логічним було звернення до класика німецької музики Л. Бетховена. Б. Антків обрав його увертюру «Коріюлан», що змальовує драматичні колізії, і використав її для постановки драми «Під золотим орлом», вважаючи, що

вона найбільш точно передає її зміст. Він використав традиційний для Тернопільського театру склад оркестру: два інструменти з дерев'яної духової групи – флейту і кларнет, два інструменти з мідної групи – трубу і тромбон, а також групу струнних інструментів. Переклад Б. Антківа відповідає бетховенському тексту, а оркестровий склад був змінений у зв'язку з тим, що в театрі не було можливості виконати її тим складом, який був передбачений німецьким композитором. У цьому ми бачимо майстерність Б. Антківа як музиканта та неабиякий талант як музиканта.

Зберіглася Увертюра до спектаклю «Весняний потік», який було поставлено у 1950 р. (прем'єра відбулася 17.12.1950 р. [44, с. 173], в ній Б. Антків не виконував жодної ролі). Тут композитор використовує партитурний нотний папір, і, що парадоксально, рукопис є не партитурою, а клавіром. Також ця Увертюра записна не повністю, а має лише початок, причому не традиційним для митця олівцем, а частково й ручкою, тобто фактично є чернеткою. Твір написано в тональності d–moll, ті невеличкі фрагменти вказують на те, що цей твір героїчного плану, а також на драматургічну побудову за сьютним принципом. Однак ми не можемо однозначно говорити про її характер та музичну драматургію, оскільки не маємо можливості проаналізувати твір повністю.

Ще один музичний фрагмент, який не можна ідентифікувати як частину якоїсь п'єси – це пісня «Дід Ярема». «Дід Ярема» – це українська народна пісня, і композитор створив її аранжування без вокальної партії та без хорової партитури. У Б. Антківа це інструментальна п'єса, скоріш за все вона була призначена для подальшої інструментовки, але інструментування так і не було здійснено. Також нижче окремо була виписана мелодія, що призначалася для співу, але не виключено, що і для інструментального виконання.

Збереглися у фонді фрагменти Увертюри до вистави «Люди доброї волі», постановка якої відбулася у 1950 р. (прем'єра – 05.07.1950 р. [44, с. 173]), де Б. Антків виконував роль Чорде. У доповідній записці режисеру

театру від 27 жовтня 1950 р. він просить з огляду на недовгий строк до прем'єри замовити музику комусь іншому, а саме більш досвідченому музиканту, бо він не встигає її написати [6, арк. 3]. Звернімо увагу на розбіжності між датою прем'єри, поданої у списку ролей, та датою службової записки, яка написана вже пізніше прем'єри. Цілком ймовірно, що йшлося про оновлення прем'єрної вистави, для якої треба було написати музику.

Увертюра написана на партитурному папері, але з цікавим розташуванням інструментів, яке є нетиповим і достатньо нелогічним щодо класичних форм запису (див. Додаток Б.14). Партії інструментів записані на чотирьох нотних станах, де на першому виписана партія труби, на другому партія скрипок, на третьому партія віолончелей, на нижньому партія тромбонів. Ймовірно, такий тип було обрано для зручності, адже на двох верхніх рядках виписувалися інструменти, що грають у високій теситурі, на двох нижніх – низькій для зручності читання диригентом, бо нижні голоси дублюють один одного. Ця Увертюра в оркестровому варіанті зберіглася не повністю, хоча й більша частина, повний текст є лише в клавирі. Цікаво, що вона була записана ручкою, а не олівцем, як зазвичай пишуть партитури. Нагадаємо, що фрагменти Увертюри до вистави «Весняний потік» також розпочинаються ручкою, але потім запис продовжується олівцем. Увертюра є достатньо невеликою, її будова наближається до сюїтної, хоча там немає розгорнутих епізодів з різним тематичним матеріалом: усі вони плавно перетікають один в інший, що забезпечується єдністю розміру $4/4$. Контрастними є її початок у тональності d–moll та подальше розгортання у тональності A–dur. В цілому вона має енергійний характер та життєстверджувальний зміст.

І останній музичний твір, який збережено у фондах Б. Антківа – це фрагменти до п'єси «Директор», яка була поставлена у 1951 р. (прем'єра відбулася 06.03.1951 р. [44, с. 173]). В ній Б. Антків не брав участь як актор. Фонд містить кілька музичних п'єс, написаних на партитурному папері зі вказівками, коли їх треба виконувати (після другої картини, початок десятої

картини, початок сьомої тощо). Це невеликі інструментальні частини, подібно до того, що ми бачили у музиці до вистави «Тарас Шевченко». Але, на відміну від неї, тут немає хорових партій, а лише оркестрові епізоди. Також попри те, що композитор використав партитурний папір, ці фрагменти записані не у вигляді партитури, а клавіру. Цікавим є початок десятої картини, де композитор звертається до жанру полонезу, що ми бачимо вперше, принаймні у збережених рукописах. Якщо говорити про танцювальні жанри, то він у музиці до вистави звертається до вальсу. Зазначимо, що ці клавірні фрагменти є дуже непіаністичними, їх важко зіграти на фортепіано, тому, однозначно, вони призначалися подальшого розпису партитуру. У музиці до картини № 7 ми можемо побачити хроматизовану гармонію, що, безумовно, пов'язано з характеристикою тієї чи іншої сюжетної колізії, але ці всі фрагменти є короткими, тому робити висновок про музику як частину вистави ми не можемо, тим більше, що низку фрагментів композитор власноручно закреслив. Цікавою є вказівка на початку п'ятої картини, де написано «Директор хворий». Там композитор намагається за допомогою відповідних засобів музичної виразності передати стан хворої людини, використовуючи повільний темп та хроматичну гармонію, тобто використовує усі виражальні засоби, що є в академічній музиці.

Отже, ми проаналізували практично всі фрагменти до театральних вистав, які збережені у ДАТО (ф. Р-3442, спр. 1, оп. 17). У результаті аналізу ми можемо дійти таких висновків.

Композитор творчо підходить до музики вистав, враховуючи свій досвід і актора, і режисера, і музиканта-виконавця. Найцікавішою для нього був була тематика, пов'язана з Україною, з українською історією, але музика до таких вистав майже не зберіглася, за винятком фрагментів до «Тараса Шевченка» і «Марусі Богуславки». На жаль, нічого не дійшло від музики до найкращої п'єси, де грав Б. Антків як актор і до якої написав музику – «Наливайко». Проте фрагменти музики до вистав «Тарас Шевченко» і «Маруся Богуславка» показують, що українська тематика була йому

надзвичайно близька, а тому музичне рішення вистав найбільш повно могли виявити усі грані його таланту. Проте часто митцю траплялося писати музику до спектаклів, які виконували агітаційну, пропагандистську роль, чого неможливо було уникнути в сталінські і посталінські часи.

Ще однією особливістю музики до вистав Б. Антківа полягає у більшому інтересі до змалювання контексту, тобто подій, сюжетних перипетій, обстановки, ніж подання характеристики персонажів, в тому числі й тих, яких він як актор грав особисто. Можливо, цей компонент театральної музики також був представлений в його творчості, однак він не дійшов до нас. Кількість музики Б. Антківа, створеної ним до вистав, вражає, але зберіглося лише невелика частина того, що було ним написано. Тому збережене не завжди є репрезентативним, особливо щодо музики до п'єс на тематику, яка панувала в пізні сталінські часи.

Б. Антків ретельно готував музику до вистав, про що свідчить чернетки, які є показовими щодо творчого процесу: композитор цілеспрямовано працював над музичним матеріалом та вибудовував музичну драматургію кожної композиції, а також усієї вистави в цілому. Відповідно до збережених музичних матеріалів, особливу увагу він приділяв увертюрі, що концентровано передавала загальну концепцію твору – як музичну, так і театральну. Як правило, матеріал увертюри містив основні теми, які далі звучали у п'єсі, часто як окремі номери. Наявність розвиненої увертюри показує на музичність і одночасно театральність мислення композитора. Театральність у музичних творах Б. Антківа представлена двома типами – екстравертним та інтровертним, де екстраверсія є зовнішнім вираженням театральності через драматургічну логіку музичних творів, інтровертність – внутрішнім. Також можна говорити в його музичній творчості як про театралізацію горизонтального типу, тобто розгортання музичної події в часі, так і про театралізацію вертикальну – розширення музичного простору, що ми бачили в музиці до вистави «Весілля з приданим».

Якщо говорити про володіння композитором оркестром, то всі його партитури, що збереглися, показують високу майстерність володіння оркестровою. Ми бачимо розуміння його тембрової палітри, навіть у тих випадках, коли оркестр був обмежений у використанні інструментів. Тернопільський театр мав у штаті виконавців на струнних інструментах, дерев'яна духовна група була представлена флейтою і кларнетом, мідна – трубою і тромбоном. Для втілення творчого задуму композитору цього було цілком достатньо, і в цьому сенсі стала показовим переоркестрування увертюри Л. Бетховена «Коріолан» для п'єси Я. Галана «Під золотим орлом».

Також викликає захоплення майстерність Б. Антківа як поліфоніста. Поліфонія є одним з найскладніших типів музичного письма. Для музиканта, який виконував багато інструментальних і хорових композицій, писав інструментальну та хорову музику, цілком зрозумілою є орієнтація на гомофонно-гармонічний тип письма. Поліфонічною технікою володіє далеко не кожен композитор, навіть той, що отримав професійну композиторську освіту. В увертюрах до вистав ми бачимо епізоди, в яких Б. Антків продемонстрував високу майстерність володіння поліфонічним письмом. На жаль, ми не можемо говорити, наскільки природньою для Б. Антківа було звертання до великої форми, оскільки увертюри, особливо на ранньому етапі, є доволі простими у музично-драматургічних принципах, і орієнтуються на сюїтну будову. Однак цілком можна стверджувати, що у процесі роботи над музикою його композиторська майстерність ставала все більш і більш потужною.

Якщо говорити про жанрові орієнтири, то базовими для Б. Антківа стали увертюра та інструментальна п'єса. Стосовно стилів відзначимо, що можна виділити такі стильові полюси: на рівні стилю епохи його музика тяжіє до масової, особливо в творах, де змальовувалася радянська дійсність, що знайшло найбільш повне втілення в увертюрі до вистави «Комсомольська лінія». Інший стильовий полюс – це фольклорна лінія, яка найповніше

виявилася у музиці до вистав на українську тематику. Однак в українських п'єсах музика Б. Антківа не є зразком чистого фольклоризму, вона спирається на професійний музичний пласт, в тому числі на традиції церковної музики. Безумовно, в його музиці ми знаходимо елементи європейської академічної музичної традиції, і не лише у перекладах музики Л. Бетховена, а й у власних композиціях, де він звертається до жанрів вальсу, полонезу тощо.

Також важливим для вистав Б. Антківа є проєктність, а саме вибудова музично-театральної композиції, де музика має свою драматургічну лінію. Ми могли переконатися на прикладі найбільш повно збереженої партитури (музика до вистави «Весілля з приданим»), що композитор планує музично-драматургічне втілення цілісної вистави як проєкт, де музика є не лише ілюстрацією, а рушієм дії та формою відтворення місця і часу дії. Отже, Б. Антківа у театральній діяльності виступав як співавтор вистави як мистецького проєкту, організуючи її музичний простір, а у випадках схематичності та шаблонності драматургії поглиблюючи за допомогою музики її зміст. І хоча він не був ані режисером вистав, ані замовником, їх успіх часто був пов'язаний з тим, що Б. Антків своїм проєктним типом мислення вносив важливі концептуальні зерна, які робили ці вистави вартісними й цінними для формування культурного простору Галичини середини ХХ ст. Попри те, що низка вистав з музикою Б. Антків мають лише історичне значення, найбільш цікаві та оригінальні твори й сьогодні стали б прикрасою української музично-театральної сцени.

Вартими уваги є і вокальні твори митця. Можливо, вони не мають рис театралізації, не пов'язані з театром, також не входять до мистецьких проєктів, однак вони є не менш важливими для розвитку музичного мистецтва Галичини другої половини ХХ ст. Охарактеризуємо низку його творів, які збережені в інших фондах композитора з ДАТО (ф. Р-3442, оп. № 1, спр. 18, 19), що містить пісні Б. Антківа, покладені на музику. У цьому фонді є нотні вирізки з газет з опублікованими творами, а також

тексти кількох пісень та фрагменти рукописів. Ми зосередимося лише на кількох піснях, оскільки доволі багато їх були пов'язані з радянською тематикою. Проте серед них є й такі шедеври, як пісня «Романе, Романе», яка виконується донині і користується популярністю у слухачів.

Композитор доволі часто звертається до написання пісень агітаційного змісту, які друкувалися в газетах. Так, наприклад, пісня «Кличе нас Сибір» на слова Ол. Бугая була опублікована в газеті «Вільне життя» від 4 серпня 1956 р., і вирізка з цієї газети зберігається в архіві Б. Антківа. Ця пісня є типовою для радянської музичної творчості пропагандистського спрямування: вона романтизує широкі простори Радянського Союзу і закликає українців їхати туди і будувати там нове радянське життя. Пісня написана в традиціях радянської масової музики, але оскільки в Україні масова пісня українською мовою так і не стала популярною, твори аналогічного змісту спиралися на традиції академічного хорового співу, жанр стрілецьких пісень тощо.

Б. Антків при їх написанні притримується певного шаблону у фактурному рішенні. Пісня зазвичай починається в унісон, у другій фразі мелодія дублюється в терцію, а вже потім звучить повна чотириголосна хорова фактура. Із революційною радянською пісенністю її споріднює початкові закличні мелодичні стрибкові ходи угору, які розпочинаються із затакту: у першій фразі хід на октаву, у другій на кварту, а наприкінці пісні використано аналогічний хід на сексту. Пісня написана у розмірі $\frac{3}{4}$, що нечасто, але траплялося в революційних піснях, бо в останніх автори віддавали перевагу чотиридольному метру з маршовою ритмікою, чого ми не бачимо в пісні «Кличе нас Сибір». Попри радянський агітаційний текст, в музичній мові твору більше відбиваються традиції українського хорового співу, ніж радянської революційної пісні. Саме тому ці твори були достатньо популярними, хоча ступінь їх популярності довести складно (факт друку в газеті є свідченням промоції твору владою, а не ступінь поширення серед населення), бо радянська пропаганда багато покладала зусиль для того, щоб

ці пісні доходили до мас, однак в цілому україномовна пісня радянської тематики так і не прижилася.

Ще одна пісня – «Донецький орлята» – також була надрукована в газеті «Вільне життя» від 1 жовтня 1957 р. Вона написана на текст О. Корнієнка. Музична мова цієї пісні багато в чому аналогічна попередній, однак вона написана у розмірі $\frac{4}{4}$ і має виразні маршові риси. Відмінним є її виклад, оскільки вона надрукована як хоровий твір із фортепіанним супроводом. Розгортання хорової партії є аналогічним описаній у попередній пісні схемі – розпочинається заспів унісоном, друга фраза дублюється в терцію, а далі звучить весь чотириголосний хор.

Цікаво прослідкувати творчу лабораторію композитора у «Пісні про Євгенію Долинюк», де Б. Антків виступає як автором музики, так і співавтором тексту (другим автором слів є К. Житник). Пісня надрукована в газеті, однак на цій вирізці не позначено дату й місце публікації (див. Додаток Б.15). Цей твір, написаний у розмірі $\frac{3}{4}$ тональності g–moll, має типову схему вступу голосів, описану вище. В ній також бачимо елементи революційної пісенності, наприклад, початковий висхідний затактовий хід на кварту від домінанти до тоніки. З іншого боку, в ній багато ліричного, як-от розмір $\frac{3}{4}$, що менш типовим для цього жанру, висхідні ходи на сексту з п'ятого ступеня на третій. Також її тривалість є доволі довгою, що також наближає її до хорового твору. Щодо музичного стилю, то «Пісня про Євгенію Долинюк» більш близька до хорової української традиції, передусім до хорових пісень різного змісту.

Композитор зберіг кілька її чернеткових варіантів. Перший варіант написаний в тональності a–moll і починається із сольного заспіву не у низьких голосах, як у друкованій версії, а високих. Також є інший її варіант із інструментальним супроводом, записаним у виді клавіру, що передбачає можливу оркестрову версію. Цей варіант написаний в тональності a–moll, де вокальна частина є аналогічною попередньому. У процесі розвитку інструментальний супровід поступово ускладнюється і стає доволі

віртуозним, що може відчити і про потенційну інструментальну (оркестрову) версію. Ще один уривок в тональності a–moll показує, що композитор працював над інструментальним вступом до пісні, який є доволі розлогим. Залишається лише пошкодувати, що для цього агітаційного твору така людина як Б. Антків витратила багато енергії, роблячи його художньо досконалим. Проте в ті часи інакше бути не могло.

Стилістику масових пісень ми бачимо і в творах на українську тематику, наприклад, в пісні «Рости, наш Львів» (розмір $4/4$, тональність c–moll). У рукописі не вказано автора тексту, він записаний не повністю, а має лише заспів. Тут ми бачимо і маршові ритми, і затакт з висхідним октавним стрибком вгору, і апробовану композиційно-фактурну схему – унісонний початок, друге проведення з терцієвою второю, потім повне чотириголосся. Невідомо, чи цей твір є агітаційним, зокрема, чи він був розповіддю про краще життя міста при радянській владі, бо рукопис, як вже було сказано, містить лише початок тексту пісні. Цей твір сьогодні навряд чи має художню цінність, однак є свідченням музичного стилю музики 1950-х рр., а також роботи митця в певних текстово-музичних шаблонах, які, безумовно, не могли не обмежувати його творчість. Також ці пісні стали підґрунтям його естрадо-пісенної творчості, яка припадає на більш пізній етап.

Про пісні агітаційного змісту не варто говорити в категоріях проєктного типу, як і помічати в них елементи театралізації. Однак попри змістовне спрощення, музична складова все ж має риси театралізації, що виявляється у фактурному рішенні типової схеми, яка спрямована на демонстраційність у розгортанні музичного матеріалу та охопленні музичного простору. Також ці твори мають важливе значення у формуванні авторського пісенного стилю Б. Антківа

Знаходячи в архіві Б. Антківа багато пісень радянської агітаційної тематики, як і музики до вистав ідейно спрямованого змісту, здається, що вони були центральною лінією його творчості. Однак це, безумовно, не так. В архіві його пісень зберіглася пісня «Ой місяцю, місяченьку» (див.

Додаток Б.16). Це народна пісня, записана Климентом Квіткою з голосу Лесі Українки, щоправда, і текст, і музика у Б. Антківа є іншими. Текст твору, що з ліричної пісні про кохання перетворився у патріотичну колискову, був написаний Марійкою Підгірянкою. Це літературним псевдонімом Марії Домбровської (1881–1963), яка працювала вчителькою і написала багато поезій для дітей, які друкувалися в різних виданнях – шкільних хрестоматіях, читанках, дитячих журналах. Текст пісні «Ой місяцю, місяченьку» нею був суттєво видозмінений у бік національної орієнтації. У часи СРСР його надрукувати не могли, але він поширювався усно або як самвидав. Його, наприклад, можна було знайти у самвидавному туристському пісеннику «Де гори Карпати, де Писаний Камінь» 1982 р. [186]. Не можна встановити час написання тексту, однак його спрямування свідчить про те, що його було написано після 1939 р.

У рукописі Б. Антків стоїть позначка «Роман Любинецький». Нагадаємо, що Роман Любинецький (1885–1945) – співак, що працював в європейських оперних театрах, також він систематично приїздив до Галичини з концертами і викладав у Львівських консерваторіях – польській (1929–1939) та українській (1939–1941). Цілком можливо, що шляхи Р. Любинецького та Б. Антківа перетиналися, і він чув пісню «Ой місяцю, місяченьку» саме з цим текстом в його виконанні. Якщо враховувати цю інформацію, то текст пісні було написано до 1944 р., коли співак переїхав до Чехословаччини.

Звернемо увагу ще на такий момент: в самвидавному пісеннику, який аж ніяк не був цензурований радянською владою, текст пісні «Ой місяцю, місяченьку». є дуже проукраїнський, однак Б. Антків у своєму рукописі посилює цей момент. Рядочки останньої строфи в самвидавному пісеннику звучать так: «Стануть діти підростати, / Україні помагати, / і здійсняться сни. У рукописі Б. Антківа після слів «України помагати» в дужках як варіант тексту стоїть ще один рядок «Україну визволяти». Таким чином ми цілком впевнено можемо говорити, що митець мав чітку проукраїнську позицію, яку

не міг висловлювати в сталінські і посталінські часи, але це засвідчили його рукописи, які не призначалися для публічного оприлюднення. Відповідно до цієї ремарки (неважливо, чи то авторська версія, чи варіант тексту пісні), Б. Антків чітко розумів, що радянська влада є окупаційною, і Україна очікує на звільнення.

Пісня «Романе, Романе» на вірші Миколи Петренка (1925–2020) є одним з найпопулярніших творів митця, він неодноразово друкувався, і сьогодні є в репертуарних збірках для різних виконавців. Нагадаємо, що автор слів – відомий поет-пісняр, автор текстів багатьох естрадних пісень, як-от «Калина приморожена», яку поклав на музику В. Івасюк, «Срібні кораблі», музику до яких створив Б. Янівський, і, врешті решт, одна з найвідоміших пісень – «Намалюй мені ніч» на музику М. Скорика. Пісня «Романе, Романе» Б. Антківа, що дожила до сьогодні, є естрадним шлягером, що має високу художню цінність. Таким чином ми можемо говорити про внесок Б. Антківа у розвиток української естрадної пісні. Відзначимо, що в цьому ракурсі його творчість ніхто не розглядав. Так, наприклад, у ґрунтовній дисертації О. Колубаєва, присвяченій розвитку галицької естрадної пісні [129], Б. Антків як автор естрадних пісень не згадується, хоча пісня «Романе, Романе» якраз є зразком саме естрадної пісні. Якщо проаналізувати стиль цього твору, то відзначимо поєднання двох традицій – української академічної музики, хорової і сольної, і естрадної 1960-х рр., які органічно взаємодіють у цьому творі. Безумовно, коріння цього явища сягають більш раннього етапу роботи композитора в царині масової музики. Можемо стверджувати, що пісні агітаційного плану, як-от «Пісня про Євгенію Долинюк», попри контroversійність їх змісту, стали творчою лабораторією, де він як композитор шліфував свою майстерність, поєднуючи елементи масової музики з традиціями української пісенності. В архіві також є текст пісні «Місячна ватра» на поезію М. Петренка, однак її мелодії, як і мелодії пісні «Романе, Романе» (див. Додаток Б.17), на жаль, немає. Щодо останнього твору, то у друках зазвичай не подають час його написання. Однак те, що

вона подається як твір з репертуару ансамблю «Росинки» [193] – жіночого колективу з Івано-Франківська, що був заснований у 1967 р., час її появи припадає на межу 1960–1970-х рр. Тож ще раз наголосимо на перспективності розгляду фігури Б. Антківа в контексті галицької естрадної музики.

Не можемо обійти увагою ще два уривки знайдені в архіві Б. Антківа з піснями. Перший є приспівом пісні «Non ti scordar di me», яку написав Ернесто де Куртіс (Ernesto De Curtis) – відомий автор неаполітанських пісень. Вона є надзвичайно популярною і сьогодні звучить в репертуарі багатьох провідних виконавців, як, наприклад, Лучано Паваротті. Її також виконують в Україні, часто в українському перекладі. В архіві Б. Антківа знайдено нотний запис мелодії приспіву в тональності D–dur, який повністю відповідає оригіналу, з італійським текстом. Звернення до італійської популярної пісні є цікавим щодо співвідношення національного та інтернаціонального в його творчості, навіть у тому випадку, коли він не є автором музики. Також це є цікавим в контексті звернення композитора до зарубіжних пісенних хітів, які хоча не є класичними естрадними творами, однак функціонально до них наближені. На жаль, відсутні вказівки, де цей твір він міг використовувати, а також джерело, з якого він взяв цю музику. Цілком ймовірно, що він на цю музику звернув увагу при спілкуванні з академічними вокалістами, в концертному репертуарі яких є багато італійських, зокрема неаполітанських пісень, які ефектно звучать на концертах. Можливо, він виконував її сам, оскільки технічно ця пісня не є складною. Чи була вона частиною вистави як характеристика персонажа, наразі встановити неможливо.

Інтерес викликає пісня «Хей хо», що має також позначку «Голос Америки» (див. Додаток Б.18). І хоча цей твір знаходиться в частині архіву Б. Антківа, присвяченій його пісенним творам, нагадаємо, що «Голос Америки» – це вистава, що йшла в Тернопільському театрі у 1951 р. (прем'єра відбулася 15.11.1951 р. [44, с. 173], Б. Антків не позначений як автор музики), де Б. Антків виконував роль Кідда. Отже, пісня «Хей хо» є

музикою до вистави «Голос Америки». Якщо це оригінальний твір композитора, що найімовірніше, ми бачимо у його творчості звертання до стилю американської музики середини 1950-х рр., яка базується на джазових ритмах. Пісня написана в тональності C–dur у розмірі $2/4$, і її особливістю є синкоповані ритми, завдяки чому створюються характерний американський колорит. Твір записано для двоголосного хору на двох нотоносцях, де у двоголоссі чергуються досконалі (унісон, октава) й недосконалі (терція) консонанси. Якщо твір «Хей хо» є авторською музикою Б. Антківа, можемо стверджувати, що він прекрасно володіє стилізацією в царині музики не лише популярної української, а й зарубіжної музики.

Отже, говорячи про пісенну творчість митця, підсумуємо деякі спостереження. Архів Б. Антківа зберігає далеко не найцікавіші в художньому відношенні твори – це переважно пісні агітаційного плану, написані у другій половині 1950-х рр. відповідно до даних з газет, де ці пісні були надруковані. Пісенні твори мали шаблонне фактурно-драматургічного рішення, де заспів розпочинається унісоном, друга фраза звучить у терцієвому дублюванні, далі вступає чотириголосний хор. Така структура була апробована в масовій пісні, і композитор в цілому її притримується. Однак музична мова спирається не лише на традиції масової пісні, а й української хорової музики. У агітаційних творах Б. Антків другої половини 1950-х рр. шліфує свій пісенний стиль, який у подальшому з масової музики з пріоритетністю маршових ритмів та закличних мотивів трансформується в естрадний, де посилюється ліричне начало. Серед найбільш вдалих естрадних творів Б. Антківа – пісня «Романе, Романе», яка органічно сполучає стиль естрадної музики 1960-х рр. і класичних музичних традицій. Також цікавим є рукописний запис пісні «Ой місяцю місяченьку», де Б. Антківа в тексті засвідчує україноцентричність свого світогляду. Не можна обійти й пісні, пов'язані із зарубіжною популярною музикою, де ми бачимо не лише національний, а й інтернаціональний вимір його пісенної творчості.

Висновки до Розділу 3

Встановлено, що музична театралізація передбачає багатогранну і багатоаспектну взаємодію музичного і театрального начал. У музичній театралізації пріоритетність має зовнішня або екстравертна діалогічність, де музичні компоненти (мотиви, фрази тощо) взаємодіють за принципом діалогу у візуально окреслених, зримих формах. Візуалізація створюється переважно за допомогою фактури, меншою мірою звуковисотності й тембру, і розгортається у часопросторових координатах. Внутрішня або інтровертна діалогічність меншою мірою тяжіє до візуалізації, найбільш повно вона представлена у такому явищі як одночасний контраст, де поєднуються зовнішня стриманість з глибокою внутрішньою емоційністю. Обидва типи музичної театралізації відкривають шлях до сценічної репрезентативності музичного твору, а закладена у музиці театральність формує художній простір вистави.

Поєднання музичного та театрального компонентів у музичному оформленні вистав свідчить про синтетичність мислення Б. Антківа, де музика тяжіє до театральності, а вистава, для якої вона написана, підпорядкована принципам музичного розгортання. Найбільш повно синтетичність мислення проявилася в тернопільському періоді роботи Б. Антківа, де він працював як актор, хормейстер, диригент і як автор музики до вистав.

Проаналізовано музику до вистав «Маруся Богуславка» (1948), «Весняний потік» (1950), «Люди доброї волі» (1950), «Весілля з приданим» (1951), «Директор» (1951), «Комсомольська лінія» (1951), «Пісня серця» (1954), «Тарас Шевченко» (1954), а також пісні та фрагменти інструментальних п'єс, що зберігаються у фондах ДАТО (ф. Р-3442, спр. 1, оп. 17, 18, 19).

Композитор творчо підходить до музики вистав, враховуючи свій досвід і актора, і режисера, і музиканта-виконавця, демонструючи

проектність мислення. Найбільш близькою для нього була тематика, пов'язана з Україною (вистави «Тарас Шевченко», «Маруся Богуславка»). Музичне рішення таких вистав найбільш повно виявляло усі грані його таланту. Проектність як тип творчого мислення через музичний компонент поглиблювала зміст схематичної та шаблонної радянської драматургії (вистава «Весілля з приданим»). Особливістю музики до вистав Б. Антківа є більша увага до змалювання контексту – подій, сюжетних перипетій, обстановки, ніж подання характеристики персонажів.

Відповідно до збережених музичних матеріалів, особливу увагу Б. Антків в театральній музиці приділяв увертюрі, що концентровано передавала загальну концепцію твору – як музичну, так і театральну. Наявність увертюри демонструє нерозривну єдність музичного та театального мислення митця. Театральність у музичних творах Б. Антківа представлена двома типами – екстравертним та інтровертним, де екстраверсія є зовнішнім вираженням театральності через драматургічну логіку музичних творів, інтровертність – внутрішнім. Також можна говорити в його музичній творчості як про театралізацію горизонтального типу, тобто розгортання музичної події в часі, так і про театралізацію вертикальну – розширення музичного простору, що ми бачили в музиці до вистави «Весілля з приданим».

Б. Антків у музиці до вистав демонструє володіння композиторською технікою, зокрема поліфонічним типом письма. Він також показав себе і як майстер оркестровки. Жанровими орієнтирами для Б. Антківа стали увертюра та інструментальна п'єса. Також у виставах він задіює хор, звертаючись до жанру хорової мініатюри. У його музично-театральній творчості стильовими полюсами були український та європейський музичний академізм, фольклоризм, сучасна масова музика,

Вистави, до яких писав музику Б. Антків, демонструють проектність його мислення, а саме вибудову цілісної музично-театральної композиції, де музика є не лише ілюстрацією, а рушієм дії та засобом відтворення місця і

часу. Таким чином, Б. Антків у театральній діяльності виступав як співавтор вистави як мистецького проєкту, організуючи її музичний простір, а у випадках схематичності та шаблонності драматургії поглиблюючи за допомогою музики її зміст.

Пісенна творчість Б. Антківа є нерівноцінною: він є автором як національно маркованих пісень, в тому числі найбільш відомої пісні «Романе, Романе», так і творів агітаційного плану, які були написані у другій половині 1950-х рр. Останні мали шаблонне фактурно-драматургічного рішення, де заспів розпочинається унісоном, друга фраза звучить у терцієвому дублюванні, далі вступає чотириголосний хор. Попри шаблонність побудови форми, музична мова пісень спирається не лише на традиції масової пісні, а й української хорової музики. У піснях другої половини 1950-х рр. Б. Антків шліфує свій стиль, який у подальшому з масової музики з пріоритетністю маршових ритмів та закличних мотивів трансформується в естрадний, де посилюється ліричне начало. Серед найбільш вдалих естрадних творів Б. Антківа – пісня «Романе, Романе», яка органічно сполучає стиль естрадної музики 1960-х рр. і класичних музичних традицій. Рукописний запис пісні «Ой місяцю місяченьку», де Б. Антківа посилює патріотичний зміст оригінального тексту, засвідчує україноцентричність його світогляду. У пісенних творах, пов'язаних із зарубіжною популярною музикою, де ми бачимо не лише національний, а й інтернаціональний вимір творчості Б. Антківа.

ВИСНОВКИ

Відповідно до поставленої мети та визначених завдань результати дослідження дозволяють зробити такі висновки.

1. Обґрунтовано теоретико-методологічні засади дослідження творчості Богдана Антківа (1915–1998) в контексті розвитку музично-театрального мистецтва Галичини. Методологічною основою дослідження обрано комплексний та міждисциплінарний підходи, які передбачали використання низки методів, серед яких історико-культурний, джерелознавчий, пошуковий, хронологічний, біографічний, музично-аналітичний, типологічний, теоретичного узагальнення. Робота спирається на ґрунтовну джерельну базу – архівні матеріали ф. Р-3442 Державного архіву Тернопільської області (ДАТО), матеріали з регіональної преси Галичини, а також загальноукраїнську періодику. Окреслено специфіку соціокультурного та мистецького проектування, вказано на продуктивність характеристики творчої діяльності митців у проектних категоріях. Документальні джерела, мемуари, праці українських культурологів, театрознавців та музикознавців створили підґрунтя цілісного осмислення проектної мистецької діяльності Б. Антківа в контексті художнього процесу Галичини 1930–1990-х рр.

2. Виокремлено та охарактеризовано основні періоди творчості Б. Антківа з урахуванням розвитку музичного і театрального мистецтва Галичини від 1930-х до кінця 1990-х рр. У роботі запропоновано періодизацію життєтворчості митця. Перший період (1932–1963) пов'язаний з життям та роботою Б. Антківа на Тернопіллі. Він поділяється на два підперіоди, де перший (1932–1939), у якому йде творче формування митця, пов'язаний із навчанням на диригентських курсах при Тернопільській філії Львівського музичного інституту імені М. Лисенка (1932–1933), з роботою керівником самодіяльного хору і оркестру та драматичного гуртка у рідному с. Острів Тернопільського воєводства (1933–1936) та самодіяльного хору в

м. Тисмениця та с. Горохолина Станіславського воєводства (1936–1938), театральною діяльністю як автора інсценізацій поем Т. Г. Шевченка «Відьма», «Сотник», «Петрусь» та ін. На другий період (1939–1963) припадає робота керівником струнного оркестру у середній школі в Тернополі (1939–1940), співаком та хормейстером у хоровій капелі при Тернопільській обласній філармонії (1940–1941), керівництво сільським хором, духовим оркестром і драматичним гуртком у рідному с. Острів (1941–1944), робота хормейстером і актором у Чортківському міському театрі імені Івана Франка (1944–1948), актором, диригентом, музичним оформлювачем вистав у Тернопільському музично-драматичному театрі імені Т. Г. Шевченка (1948–1963), керівником аматорських хорових колективів Тернополя. Другий період (1963–1998) пов'язаний з акторською та театральньо-драматургічною роботою Львівському українському драматичному театрі імені Марії Заньковецької у часи СРСР (1963–1991) та Незалежної України (1991–1998), розділяючи цей період життєтворчості митця на два підперіоди. Історичний хронотоп дав змогу виявити роль і місце Б. Антківа в розвитку музично-театрального мистецтва Галичини 1930–1990-х рр. та виявити пріоритетні напрями його творчої реалізації протягом життя.

3. Виявлено детермінанти творчої індивідуальності та пріоритети багатогранної професійної діяльності Б. Антківа як представника музично-театрального мистецтва Галичини. Детермінанти творчої індивідуальності Б. Антківа розглянуто в аспекті діяльнісного універсалізму, розробленого музикознавицею О. Комендою. Б. Антків, на відміну від «чистих» музикантів, у своїй творчості поєднував універсалізм у сфері як музичного, так і театрального мистецтва. Детермінанти творчої індивідуальності Б. Антківа знайшли вияв у таких видах професійної діяльності: 1) виконавській (музично-хоровій і сценічно-театральній); 2) науковій (театрознавча публіцистика); 3) композиторській та театральньо-драматургічній; 4) педагогічній; 5) культурно-громадській.

Тип діяльнісного універсалізму Б. Антківа визначено як подвійний – музичний і театральний, де музичний універсалізм представлений на межі типів – виконавського та композиторського без виділення пріоритетів, а театральний – з пріоритетністю акторського, що поєднувався з іншими родами діяльності (драматургічна, театрознавча). Обидва типи універсалізму Б. Антківа передбачали і громадську діяльність, де значне місце посідала організаційна, зокрема організаційно-мистецька (проектна). Поєднання різних видів діяльності сприяло формуванню проектності мислення митця, який оперував не лише театральними та музичними категоріями, а розглядав їх як синергетичну єдність. Досвід організаційної (мистецько-проектної) роботи як форми суспільно-громадської діяльності стимулював створення не лише художньо досконалих, а й значимих для культурно-мистецького життя Галичини мистецьких проектів.

4. Окреслено зміст дефініції «мистецький проект» та охарактеризовано специфічні риси мистецьких проектів Б. Антківа. На основі розробленої дефініції «мистецький проект», який визначено як синкретично-синтетичний феномен, що постає з ініціативи творчої особистості (композитора, режисера, актора, музиканта-виконавця тощо) або низки особистостей (колективний проект), у якому інтегровано кілька видів діяльності (мистецько-пошукова, мистецько-творча, мистецько-організаційна) та зазвичай задіяно різні види мистецтва, і передбачає створення високохудожнього мистецького продукту та його публічну презентацію (концерт, сценічна постановка тощо), виокремлено специфічні риси музичних та театральних проектів Б. Антківа. Відзначено особливості підходу Б. Антківа до мистецьких, передусім музично-театральних проектів, а саме поєднання в одній особі виконавської та композиторсько-організаційної діяльності, модифікуючи тріаду «композитор – виконавець – музичний простір». Професійна діяльність Б. Антківа засвідчила, що він у своїх мистецьких проектах поєднував функції виконавця (актор, хормейстер, диригент) та архітектора музичного або музично-театрального цілого (композитор, драматург, організатор-

продюсер), трактуючи музичний компонент як підґрунтя часопросторового виміру музично-театрального цілого.

5. Дано характеристику жанрово-стильових домінант музично-театральних мистецьких проєктів Б. Антківа. Доведено, що митець у складних умовах у часи засилля соцреалістичного канону хоча й вимушений був звертався до творчості, що мала посилене ідеологічне навантаження (музика до вистави «Комсомольська лінія», пісні «Кличе нас Сибір», «Донецькі орлята», «Пісня про Євгенію Долинюк» та ін.), він у своїх проєктах тяжів до української тематики (музика до вистав «Тарас Шевченко», «Маруся Богуславка» та ін.).

На основі музики до вистав «Маруся Богуславка» (1948), «Весняний потік» (1950), «Люди доброї волі» (1950), «Весілля з приданим» (1951), «Директор» (1951), «Комсомольська лінія» (1951), «Пісня серця» (1954), «Тарас Шевченко» (1954), а також пісень та фрагментів інструментальних п'єс, що зберігаються у фондах ДАТО (ф. Р-3442, спр. 1, оп. 17, 18, 19), виділено стильові орієнтири музики Б. Антківа – музичний академізм, масова музика, фольклоризм. Жанровими пріоритетами театральної музики митця стали увертюра, інструментальна п'єса, хорова мініатюра. Встановлено, що особливу увагу Б. Антків в театральній музиці приділяв увертюрі, яка засобами музики передавала змістовний концепт п'єси та формувала її сценічну реалізацію.

Театральність у музичних творах Б. Антківа представлена двома типами – екстравертним та інтровертним, де екстраверсія є зовнішнім вираженням театральної через драматургічну логіку музичних творів, інтровертність – внутрішнім. У його театрально-музичній творчості ми виділяємо театралізацію як горизонтального типу (розгортання музичної події у часі), так і вертикального, а саме розширення музичного простору твору. Обидва типи театралізації екстраполуються і на нетеатральну творчість Б. Антківа.

Вистави, до яких писав музику Б. Антків, демонструють проєктність його мислення, а саме вибудову цілісної музично-театральної композиції, де музика є не лише ілюстрацією, а рушієм дії та засобом відтворення місця і часу. Таким чином, Б. Антків у театральній діяльності виступав як співавтор вистави як мистецького проєкту, організуючи її музичний простір, а у випадках схематичності та шаблонності драматургії поглиблюючи за допомогою музики її зміст.

До подальших перспектив дослідження цієї теми виділимо такі. Архівні та історико-документальні джерела Тернополя і Львова щодо Б. Антківа та його середовища потребують системного дослідження, класифікації і каталогізації. У процесі опрацювання архівних джерел та історіографічної літератури виявилися глибинні зв'язки Б. Антківа з творчістю Л. Курбаса, який у 1915 р. заснував стаціонарний театр «Тернопільські театральні вечори» і короткочасно працював у Тернополі, пізніше підтримуючи зв'язки з мистецьким середовищем міста, що, безперечно, мало вплив на формування Б. Антківа як режисера, громадянина і митця. Потребує реконструкції та біографічного опису музично-артистичне середовище Б. Антківа, до яких належали провідні актори тогочасних театрів Тернополя і Львова, Тернопільської обласної філармонії і навчальних мистецьких закладів Галичини. Музично-театральні твори митця очікують відродження на сучасних концертних сценах України і зарубіжжя та вивчення у закладах вищої мистецької освіти.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

Архівні джерела

Державний архів Тернопільської області (ДАТО)

1. Музика до вистав, написана Б. Антківим. Ноти. Без дати. Ф. Р-3442. Оп. № 1. Спр. 17. 40 арк.
2. Пісні, покладені на музику Б. Антківа. Вирізки з газет. 4 серпня 1956 р. – 1 жовтня 1957 р. Ф. Р-3442. Оп. № 1. Спр. 18. 9 арк.
3. Вірші і музика, написані Б. Антківим. Рукопис Б. Антківа. Без дати. Ф. Р-3442. Оп. № 1. Спр. 19. 20 арк.
4. Спогад Б. Анківа про участь у 1942 році в Першому Крайовому Конкурсі українських хорів Галичини як диригента хору с. Острів. Рукопис. 24 липня 1992 р. Ф. Р-3442. Оп. № 1. Спр. 36. 3 арк.
5. Статті Б. Антківа про театральне життя. Вирізки з газет. 27 листопада 1951 р. – 5 січня 1988 р. Ф. Р-3442. Оп. № 1. Спр. 38. 8 арк.
6. Особисті документи. 10 квітня 1933 р. – 5 серпня 1976 р. Ф. Р-3442. Оп. № 1. Спр. 110. 23 арк.
7. Біографічні документи. 14 липня 1944 р. – 17 травня 1976 р. Ф. Р-3442. Оп. № 1. Спр. 111. 37 арк.
8. Документи про участь Б. Антківа в хоровому товаристві. 16 лютого 1960 р. – 28 листопада 1961 р. Ф. Р-3442. Оп. № 1. Спр. 115. 9 арк.
9. Грамота філії музичного товариства ім. М. Лисенка в Тернополі про нагородження II-гою премією Антківа Богдана. 11 лютого 1936 р. Ф. Р-3442. Оп. № 1. Спр. 118. 1 арк.
10. Грамоти, подяки. 30 червня 1952 р. – 21 травня 1958 р. Ф. Р-3442. Оп. № 1. Спр. 120. 9 арк.

11. Антків Ю. Рецензії на вистави, в яких грав Богдан Антків. Вирізки з газет. Машинопис. 24 грудня 1950 р. – 30 вересня 1956 р. Ф. Р-3442. Оп. № 1. Спр. 127. 29 арк.

12. Рецензії на вистави «Весілля з приданим» за однойменною комедією Н. Дьякова. Вирізки з газет. Жовтень 1951 р. – 27 липня 1952 р. Ф. Р-3442. Оп. № 1. Спр. 132. 2 арк.

13. Рецензії на виставу «Людина та вовк» за п'єсою іспанського драматурга Анхело Гімера. У ролі Манеліко – Б. Антків. Вирізки з газет. 5 вересня 1956 р. – 15 грудня 1956 р. Ф. Р-3442. Оп. № 1. Спр. 146. 3 арк.

14. Рецензії на героїчну народну драму «Наливайко» за однойменним романом І. Ле. Вирізки з газет. 18 липня 1961 р. – 28 травня 1958 р. Ф. Р-3442. Оп. № 1. Спр. 153. 6 арк.

15. Лист-відгук М. Колесси про результати I крайового конкурсу хорів у Львові. 25 грудня 1942 р. Ф. Р-3442. Оп. № 1. Спр. 179. 4 арк.

16. Колесса М. Рецензія на дипломний реферат Б. Антківа «Кантата для мішаного хору, солістів та симфонічного оркестру “Заповіт” С. Людкевича на слова Т. Шевченка». 21 березня 1969 р. Машинопис. Ф. Р-3442. Оп. № 1. Спр. 183. 3 арк.

Література

17. Алексієвець М. М., Бармак М. В., Бармак О. Я. Тернопілля: сторінки історії. Тернопіль: ТДПІ, 1995. 163 с.

18. Альманах Першого крайового конкурсу хорів у Галичині у 100-річчя народин Миколи Лисенка. Львів: Український центральний комітет. Відділ культурної праці, 1943. 63 с.

19. Антків Б. Життєвий та творчих шлях композитора Леоніда Леванковського. *Богдан Антків – лицар галицької сцени* / Упоряд., наук. редакція: Богдана Козака. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені І. Франка, 2015. С. 138–143.

20. Антків Б. З незабутніх днів (Зі спогадів). До 50-річчя Тернопільського обласного музично-драматичного театру ім. Т. Шевченка. *Богдан Антків – лицар галицької сцени* / Упоряд., наук. редакція: Богдана Козака. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені І. Франка, 2015. С. 121–127.

21. Антків Б. «Іде Лесь Курбас, а за ним – нова доба». *Богдан Антків – лицар галицької сцени* / Упоряд., наук. редакція: Богдана Козака. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені І. Франка, 2015. С. 151–159.

22. Антків Б. Півстоліття на сцені. До 70-річчя Доміана Козачковського. *Богдан Антків – лицар галицької сцени* / Упоряд., наук. редакція: Богдана Козака. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені І. Франка, 2015. С. 144–147.

23. Антків Б. «Прапороносці» Олесь Гончара. Спогад. *Богдан Антків – лицар галицької сцени* / Упоряд., наук. редакція: Богдана Козака. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені І. Франка, 2015. С. 165–169.

24. Антків Б. Творчий шлях артистки Михалини Жарської. *Богдан Антків – лицар галицької сцени* / Упоряд., наук. редакція: Богдана Козака. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені І. Франка, 2015. С. 128–137.

25. Антків Б. Як не загинули «Сестри Річинські». До 30-річчя постанови у Театрі імені Марії Заньковецької. *Богдан Антків – лицар галицької сцени* / Упоряд., наук. редакція: Богдана Козака. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені І. Франка, 2015. С. 160–164.

26. Антків М., Антків Ю. Хорове сольфеджіо. Львів: СП «БаК», 1997. 124 с.

27. Антків Ю. Їде святий Миколай. Пісні про святого Миколая для триголосного шкільного хору з фортепіанним супроводом в аранжуванні Юрія Антківа: методичний посібник. Львів: Простір М, 2009. 36 с.

28. Антків Ю. Колядки та щедрівки для однорідного та мішаного хорів. Львів, 2013. 140 с.

29. Антків Ю. Мій батько Богдан Антків і його родовід. *Богдан Антків – лицар галицької сцени* / Упоряд. і наук. ред. Богдана Козака. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені І. Франка, 2015. С. 21–32.
30. Антків Ю. Спогад про мого стрийка Михайла Михайловича. *Хорове мистецтво України та його подвижники: матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції*. Дрогобич, 2013. С. 9–17.
31. Антків. *Мистецтво України. Біографічний довідник*. За ред. А. В. Кудрицького. Київ: «Українська енциклопедія» імені М. П. Бажана, 1997. С. 21.
32. Афоніна О. С. Музично-театральна творчість в логосі історії музики. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. 2023. № 4. С. 95–101.
33. Балух Ю. Спогади. *Чупашико І. П. Михайло Антків. Присутність: монографія*. Львів: Колір ПРО, 2013. С. 141–142.
34. Бармак М. В., Бармак О. Я. Наш край – Тернопільщина / 2-ге вид., допов. і випр. Тернопіль: ТДПУ, 1998. 168 с.
35. Бевська І. Д. Музично-мистецька діяльність у соціокультурному просторі Тернопільського воєводства (друга половина XIX – до 1939 року XX ст.): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2012. 227 с.
36. Безпалько О. В. Соціальне проектування: навч. посіб. Київ, 2010. 127 с.
37. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції: навчальний посібник. Київ: Український світ, 2002. 440 с.
38. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України XX–XXI століть: монографія. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2013. 232 с.
39. Бермес І. Л. Еволюція хорового руху на Дрогобиччині в контексті розвитку культури Галичини (від «весни народів» до 1942 року). Дрогобич: Коло, 2002. 234 с.

40. Бермес І. Л. Культурологічні виміри хорового виконавства на Заході та Сході України (перша половина ХХ століття). Питання культурології. 2022. Вип. 40. С. 10–21.

41. Бермес І. Л. Педагогічні методи Миколи Колесси (на основі спогадів та інтерв'ювання учнів і колег маестро). *Культура і сучасність*. 2019. № 1. С. 68–75.

42. Бермес І. Л. Український хоровий рух у контексті соціокультурних процесів ХІХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2014. 36 с.

43. Білас О. Функції музики та музичні концепти в новітніх театральних системах першої половини ХХ ст. *Музикознавчий Універсум. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка*. 2016. Вип. 38–39. С. 43–59.

44. Богдан Антків – лицар галицької сцени / Упорядкування, наук. редакція: акад. НАМ України, професора Богдан Козака; літер. ред. Ніна Бічуча. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені І. Франка, 2015. 184 с.

45. Богдан Антків. *Театральна Тернопільщина: бібліографічний покажчик*. Уклад.: П. Медведик, В. Миськів, Н. Іванко. Тернопіль: Вид-во «Підручники і посібники», 2001. С. 101–103.

46. Богдан Михайлович Антків. *Відомі композитори України* / Редкол.: Г. Б. Мунін та ін. Київ: Мунін Г. Б., 2016. С. 10–11.

47. Богданова Н. Г. Культура життєтворчості особистості. *Філософсько-світоглядний аналіз*. Київ: НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2011. 302 с.

48. Бойчук О. М. Внесок диригентів родини Анткових у розвиток хорового мистецтва Тернопільщини: кінець ХІХ – початок ХХ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2014. № 3. С. 150–155.

49. Бойцун Л. С. Тернопіль у плинні літ. Історико-краєзнавчі замальовки. Тернопіль: Джура, 2003. 392 с.

50. Бондарева О. Є. Нові форми презентації митців як інтелектуальна провокація: проблеми класифікування. *Літературний процес: методологія, імена, традиції*. 2020. № 16. С. 6–15.

51. Бондарчук В. О. Феномен творчості Дмитра Гнатюка в музично-театральній культурі України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... д-ра мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2019. 506 с.

52. Брилинський Ю. Татко. *Богдан Антків – лицар галицької сцени* / Упоряд., наук. редакція: Богдана Козака. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені І. Франка, 2015. С. 110–115.

53. Бугаєва О. Музичне товариство імені М. Д. Леонтовича (1921–1931): біографічний словник / наук. ред. В. І. Попик; Національна академія наук України, Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського. Київ, 2015. 348 с.

54. Букавин І. Історія Тернопілля. Наш край з найдавніших часів до наших днів. Тернопіль: Астон, 2004. 104 с.

55. Булик З. Батько і син Антківи – легенди «Черемошу». *Богдан Антків – лицар галицької сцени* / Упоряд. і наук. ред. Богдана Козака. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені І. Франка, 2015. С. 79–88.

56. Бурбан М. І. Хорове виконавство України. Довідник. Дрогобич: Вимір, 2004. 260 с.

57. Ванюга Л. С. Творчість Богдана Антківа в контексті становлення професійного театального мистецтва на Тернопільщині (1944–1963 рр.). *Науковий вісник Київського нац. університету імені І. К. Карпенка-Карого: збірник наукових праць*. 2016. Вип. 19. С. 24–29.

58. Ванюга Л. С. Діяльність Обласного державного українського драматичного театру ім. І. Франка в Тернополі (1939–1948 рр.). *Мистецтвознавство. Соціальні комунікації. Медіапедагогіка: колективна монографія* [наук. ред.: О. В. Безручко]. Київ: Видав. центр КНУКіМ, 2024. Т. 10. С. 24–55.

59. Ванюга Л. С. Діяльність Тернопільського обласного академічного українського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка в контексті соціокультурних трансформацій в Україні (XX – початку XXI століть): дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2014. 303 с.

60. Ванюга Л. С. Діяльність Українського драматичного театру імені Івана Франка в Тернополі: період німецької окупації. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтва*: наук. журнал. 2012. № 4. С. 121–126.

61. Ванюга Л. С. Лицар Галицької сцени / *Богдан Антків – лицар галицької сцени* / Упоряд., наук. редакція: Богдана Козака. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені І. Франка, 2015. С. 47–57.

62. Верменич Я. В. Історична регіоналістика: навчальний посібник / Відп. ред. В. А. Смолій. Київ: Інститут історії України НАНУ, 2014. 412 с.

63. Верменич Я. Історична регіоналістика в системі «просторової історії»: диференціація предметних полів. *Регіональна історія України*. 2013. Вип. 7. С. 9–38.

64. Вернік Ю. В. Біографічна інформація як об'єкт соціальних комунікацій сучасного суспільства. *Українська біографістика*. 2013. Вип. 10. С. 48–60.

65. Восковська А. «Просвіта» і «Товариство ім. Т. Шевченка» з нагоди чергових ювілеїв українських освітньо-наукових громадських організацій. *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені В. Гнатюка*. Серія: Історія. 2003. Вип. 4. С. 34–39.

66. Гагоорт Г. Менеджмент мистецтва. Підприємницький стиль / переклав з англ. Б. Шумилович. Львів: Літопис, 2008. 360 с.

67. Ганич М. Богдан Антків: на перехресті двох мистецтв. *Культура як основа формування української державності: історія, досвід, перспективи*: збірник матеріалів II та III Міжнар. науково-практ. конф., м. Київ, 22 серпня

2017 р., 21 серпня 2018 р. Переяслав-Хмельницький: ФОП Я. М. Домбровська, 2018. С. 160–163.

68. Гарбузюк М. В. «... Богдан, син Михайла й Теклі з Острова...». *Богдан Антків – лицар галицької сцени* / Упоряд., наук. редакція: Богдана Козака. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені І. Франка, 2015. С. 33–46.

69. Гарькавець С. О. Соціокультурне проектування соціально-нормативної активності індивіда в умовах екоорієнтованого простору існування. *Актуальні проблеми психології*: зб. наук. праць. 2012. Т. 7. Екологічна психологія. Вип. 28. С. 81–88.

70. Герасимова-Персидська Н. О. Хоровий концерт на Україні XVII–XVIII століття. Київ: Музична Україна, 1978. 180 с.

71. Гнатишин О. Національне в теоретико-концептуальному осмисленні Івана Ляшенка (сольний та естетичний осяги). *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство*. 2014. Вип. 15. С. 89–97.

72. Горак Я. Р. Анатоль Вахнянин і становлення музичного професіоналізму в Галичині (друга половина XIX – початок XX ст.): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2003. 17 с.

73. Горенко Л. І. Соціокультурна парадигма українознавчої науки XXI століття: історія та перспективи розвитку. *Українознавство*. 2011. Номер 2 (39). С. 129–133.

74. Горюхина Н. Очерки по вопросам национального стиля и формы. Київ: Муз. Україна, 1985. 111 с.

75. Граб О. В. Літературно-мистецьке життя Галичини кінця XIX – першої третини XX століття у контексті трансформації національної свідомості: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2005. 19 с.

76. Грабовський В. С. Музична культура в контексті націології: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Львів, 2012. 19 с.

77. Грібінєнко Ю. О. Теоретичні та категоріальні засади музичної текстології як актуальної музикознавчої дисципліни: монографія. Одеса: ОЛДІ+, 2023. 512 с.

78. Гусарчук Т. В. Артемій Ведель. Постать митця у контексті епох: монографія. Ніжин: Видавець ПП Лисенко М. М., 2017. 768 с.

79. Давидовський К. Ю. Мистецький проект у сучасній соціокультурній реальності України (досвід творчих ініціатив Київського інституту музики імені Р.М.Глієра). *Мистецтвознавчі записки*. 2014. Вип. 25. С. 106–113.

80. Даценко В. П. Особистісні детермінанти творчої індивідуальності Віктора Косенка: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2021. 199 с.

81. Дем'янова І. Літопис Борщівщини. Тернопільський енциклопедичний словник: у 4 томах / Редкол.: Г. Яворський та ін. Тернопіль: Видавничо-поліграфічний комбінат «Збруч», 2005. Т. 2: К–О. С. 381.

82. Дем'янчук Г., Дем'янчук А., Дем'янчук Б. Українське краєзнавство: сторінки історії. Київ: Просвіта, 2006. 296 с.

83. Демцюх З. Слово про вчителя. *Чупашко І. П. Михайло Антків*. Присутність: монографія. Львів: Колір ПРО, 2013. С. 148–154.

84. Державний архів Тернопільської області: путівник / Укрдержархів; Держархів Терноп. обл. Тернопіль: Астон, 2011. 370 с.

85. Дерев'янченко О. О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17. 00. 03 «Музичне мистецтво». Київ, 2005. 24 с.

86. Дзундза Р. М. Особистість українського хорового диригента кінця ХІХ – початку ХХІ століть в контексті проблем ідентичності: дис. ... д-ра філософії: 034 «Культурологія». Івано-Франківськ, 2021. 267 с.

87. Драгомирецька Н. М. Управління соціальними та культурними проектами: навч. посіб. для слухачів спеціальності «державне управління»

спеціалізацій «управління в сфері культури» та «соціальна і гуманітарна політика». Одеса: ВидавІнформ, 2008. 274 с.

88. Драч І. С. Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на матеріалі творчості В. С. Губаренка): дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Суми, 2004. 439 с.

89. Дуда І. М., Медведик П. К. Антків Богдан Михайлович. *Тернопільський енциклопедичний словник: у 4-х томах / Передмова і редкол.: Г. Яворський та ін.* Тернопіль: ВАТ ТВПК «Збруч», 2004. Т. 1: А–Й. С. 44.

90. Дуда І. М. Антків Зиновій-Богдан Богданович. *Тернопільський енциклопедичний словник: у 4-х томах / Передмова і редкол.: Г. Яворський та ін.* Тернопіль: ВАТ ТВПК «Збруч», 2004. Т. 1: А–Й. С. 44.

91. Ельгорт Б., Нечай С., Приходько М. Тернопільщина. Путівник. Тернопіль, 1976. 189 с.

92. Загайкевич М. Михайло Вербицький: сторінки життя і творчості. Львів, 1998. 145 с.

93. Звіт творчої молоді Тернопільського державного музично-драматичного театру імені Т. Г. Шевченка. Тернопіль, 1966. 11 с.

94. Зосім О. Л., Спольська О. В. Особливості рецепції українських церковних різдвяних пісень у фортепіанних обробках Дениса Січинського, Василя Безкоровайного та Василя Барвінського. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря].* Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 60. Том 2. С. 66–77.

95. Зуляк І. Становлення і розвиток «Просвіти» в Тернопільському воєводстві у міжвоєнний період (1919–1939 роки). *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія: Історія.* Тернопіль, 2002. Вип. 2. С. 54–65.

96. Іваничук Р. І. Мій приятель Богдан Антків. *Богдан Антків – лицар галицької сцени* / Упоряд., наук. редакція: Богдана Козака. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені І. Франка, 2015. С. 104–109.

97. Іванова Л. О. Традиціоналістський стильовий напрям у творчості композиторів України ХІХ–ХХ століть: дис. ... д-ра філософії: 025 «Музичне мистецтво». Одеса, 2021. 182 с.

98. Івановська Н. В., Шульгіна В. Д., Яковлев О. В. Соціокультурне проектування в мистецтві: теорія та практика: підручник. Київ: НАКККіМ, 2018. 196 с.

99. Іздепська-Новіцька М. І. Діяльність хорового товариства «Тернопільський Боян» у період 1901–1914 рр. *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2010. № 1. С. 67–72.

100. Іздепська-Новіцька М. І. Родина Антківих. *Тернопіль і Тернопілля в історії та культурі України і світу (від найдавніших часів до сьогодення): матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції (26 квітня 2013 року)*. Тернопіль, 2013. С. 2–4.

101. Ільків А. Обласний державний український драматичний театр імені І. Франка в Тернополі. *Наш театр*. Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто, 1975. Т. 1. С. 767–796.

102. Історія міст і сіл Української РСР. Тернопільська область: у 26 т. / Голов. редкол.: Тронько П. Т. Кн. 5 / Обл. редкол.: Синявська І. та ін. Київ: УРЕ, 1973. 639 с.

103. Історичні джерела в українському інформаційному й освітньому просторі: верифікація та інтерпретація: монографія / Наук. ред. д.і.н., проф. О. О. Салати. Вінниця, ТОВ «ТВОРИ», 2018. 348 с.

104. Кавунник О. Музичне середовище як об'єкт музичного краєзнавства. *Українське музикознавство: щоріч. наук. журнал*. 2018. Вип. 44. С. 98–106.

105. Капатський К. І. Тернопільський театр імені Т. Шевченка: Наш творчий шлях: До 25-річчя театру. Тернопіль, 1995. 51 с.

106. Каплієнко-Ілюк Ю. В. Музичне мистецтво Буковини: стильові парадигми композиторської творчості XIX–XXI ст.: дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2021. 521 с.

107. Кирея М. Аналіз композиторської діяльності Богдана Антківа за матеріалами тернопільських видань (1944–1963 рр.). *Мистецтво у нелінійному просторі*: збірник матеріалів II Міжнародної науково-практичної конференції. Тернопіль: ТНПУ імені Володимира Гнатюка, 2023. С. 124–126.

108. Кирея М. В. Богдан Антків – керівник самодіяльного хору. *Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі*: зб. матеріалів Міжн. дистанц. наук.-практ. конф., Київ, 14 листопада 2019 р. Київ: НАКККіМ, 2019. С. 96–98.

109. Кирея М. В. Внесок Богдана Антківа у розвиток музичного мистецтва Галичини II половини XX століття. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. пр. 2023. Вип. 44. С. 130–135.

110. Кирея М. В. Історіографія мистецької діяльності Богдана Антківа. *Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність*: зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Київ, 20–21 листопада 2018 р. Київ: НАКККіМ, 2018. С. 107–109.

111. Кирея М. Мистецький доробок Богдана Антківа у Тернопільському музично-драматичному театрі імені Тараса Шевченка. *Культурно-мистецькі обрії'2017*: зб. наук. праць. Вип. 3. Київ: НАКККіМ, 2017. С. 38–40.

112. Кирея М. Музичне життя Тернопільщини 30-х років XX століття. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство*: матеріали міжнародного симпозіуму, 6 червня. 2019 р. / М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККіМ, 2019. С. 187–188.

113. Кирея М. В. Творча діяльність Богдана Антківа на тлі соціокультурного життя Львівщини (1963–1998 рр.). *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство: матеріали IV Всеукр. наук.-практ. конф. / М-во культ. України та інформ. політики; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. (Київ, 9 листопада 2023 р.). Київ: НАКККіМ, 2023. С. 158–160.*

114. Кирея М. Творча діяльність Богдана Антківа: історіографічний дискурс. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. 2018. № 1. С. 156–162.*

115. Кирея М. Творче становлення Богдана Антківа у музичному мистецтві Галичини. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір: матеріали IV міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 3–4 лист. 2020 р. / М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККіМ, 2020. С. 104–105.*

116. Кирея М. В. Творчий внесок Богдана Антківа у розвиток театрального мистецтва Галичини. *Інноваційні культурно-мистецькі аспекти в сучасній картині світу: матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції (11–13 вересня 2019 р.). Херсон: ХНТУ, 2019. С. 99–101.*

117. Кирея М. В. Творчий доробок Богдана Антківа у галузі музично-театрального мистецтва Галичини другої половини ХХ століття. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр. 2020. Вип. 37. С. 144–148.*

118. Кириленко Я. О. Театралізація в сучасному українському хоровому концерті: теорія і практика. Дніпро: Ліра, 2017. 214 с.

119. Кириленко Я. О. Тенденції розвитку українського хорового концерту 1980–2010 років: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2012. 14 с.

120. Кияновська Л. О. Галицька музична культура ХІХ–ХХ ст.: навчальний посібник для вищ. навч. закл. Чернівці: Книги–ХХІ, 2007. 424 с.

121. Кияновська Л. О. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст.: монографія. Тернопіль: Астон, 2000. 339 с.
122. Кияновська Л. О. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст.: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2000. 36 с.
123. Кіндратюк Б. Д. Нариси музичного мистецтва Галицько-Волинського князівства / Ред. і авт. перед. слова Ю. Ясіновський. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, Львів: Ін-т українознавства імені І. Крип'якевича НАН України, 2001. 144 с.
124. Кобрин Н. В. Музична культура в національному русі галицьких українців (1891–1939 рр.): автореф. дис. ... канд. історичних наук: 07.00.01 «Історія України». Львів, 2010. 19 с.
125. Ковальська-Павелко І. М. Історична регіоналістика, історичне краєзнавство та історична урбаністика: демаркація предметних полів. *Грані*. 2014. № 6 (110). С. 161–167.
126. Козак Б. М. Його називали улюбленцем долі. *Богдан Антків – лицар галицької сцени* / Упоряд., наук. редакція: Богдана Козака. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені І. Франка, 2015. С. 89–92.
127. Козаренко О. В. Феномен української національної музичної мови: монографія. Львів: Українознавча бібліотека НТШ, 2000. 285 с.
128. Козловець М. Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації: монографія. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка. 2009. 558 с.
129. Колубаєв О. Л. Галицька популярна пісня в процесі еволюції регіональної традиції естрадно-музичного мистецтва: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Івано-Франківськ, 2014. 258 с.
130. Коменда О. І. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. Київ: ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАНУ, 2009. Вип. 9. С. 113–118.

131. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі: дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2020. 519 с.

132. Корнієнко О. З. Тернопільський театр імені Т. Г. Шевченка. Київ: Мистецтво, 1980. 103 с.

133. Корній Л. П. Джерелознавство історії української музичної культури. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2019. 312 с.

134. Коханик І. М. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві. *Теоретичні та практичні питання культурології*. 2002. Вип. ІХ. С. 70–82.

135. Кройтор Ю. Понад півстоліття у культурі Тернопілля. Тернопіль: Тернограф, 2008. 128 с.

136. Культурне життя в Україні. Західні землі: документи і матеріали / Національна Академія наук України, Інститут українознавства імені І. І. Крип'якевича. Київ: Наукова думка, 1995. Т. 1: 1939–1953 / Упор. Т. Галайчук та ін.; автор передм. О. Луцький, автор комент. Т. Галайчак; ред. кол.: Юрій Сливка (відп. ред.) та ін. Київ: Наукова думка, 1995. 751 с.

137. Кушніренко А. М. Мої спогади про Михайла Михайловича Антківа – людину світлої душі. *Чупашко І. П. Михайло Антків. Присутність*: монографія. Львів: Колір ПРО, 2013. С. 78–84.

138. Ластовецька-Соланська З. М. Нотовидавнича справа в Україні як складова музичної інфраструктури. *Видавничий рух в Україні: середовища, артефакти*: доповіді та повідомлення Міжнародної наукової конференції (Львів, 24–25 жовтня 2019 р.) / НАН України, ЛННБ України ім. В. Стефаника; наук. ред. Л. Головата, ред.-упоряд. В. Пасічник. Львів, 2019. С. 157–160.

139. Ластовецька-Соланська З. М. Категорія музичної інфраструктури у регіональному вимірі. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія*: тези доповідей VIII Міжнародної наукової конференції (Львів, 20 листопада 2020 р.) / ред.-упоряд. О. Осадця, Л. Купчинська. Львів, 2020. С. 45–47.

140. Лащенко А. П. Проблеми дослідження вітчизняної хорової культури. *Музична україністика в контексті світової культури. Українське музикознавство: наук.-метод. зб.* Київ, 1998. Вип. 28. С. 13–24.

141. Лисий В. І. Тернопільська філія «Просвіти». *Шляхами Золотого Поділля: регіональний збірник Тернопільщини.* Т. II. Філадельфія, ПА, 1970. С. 49–58.

142. Лисько З. І. Піонери музичного мистецтва в Галичині / Опрацюв. рукопису, упоряд., вступ. стаття В. Сивохіпа; Львів. спілка композиторів. Львів: Вид-во М. П. Коць, 1994. 144 с.

143. Личковах В. А. Сіверянська еніоестетика: слов'янські архетипи: (Погляд на регіон крізь призму сучасного мистецтва). *Сіверянський літопис.* 1998. № 6. С. 141–146.

144. Личковах В. А. Чернігово-Сіверська культурологічна регіоніка. Чернігів: Лозовий В. М., 2011. 168 с.

145. Лігус О. М., Лігус В. О. Теоретичні аспекти проблеми стилю в музикознавчих дослідженнях ХХ – початку ХХІ століття. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв.* Серія: Мистецтвознавство. Вип. 40. С. 106–111.

146. Лісевич М., Ракуш С. Острів. *Шляхами Золотого Поділля. Тернопільщина і Скалатщина. Регіональний історико-мемуарний збірник /* Ред. колегія: Р. Миколаєвич, П. Гайда, М. Кінасевич. Т. III. Регіональне об'єднання «Тернопільщина». Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто–Філадельфія, Па, ЗСА, 1983. С. 425–429.

147. Література до знаменних і пам'ятних дат Тернопільщини на 2012 рік: бібліографічний покажчик. Вип. 22 / Управління культури Терноп. облдержадмін., Терноп. обл. універс. наук. б-ка; уклад. М. Друневич; ред. О. Раскіна; відп. за випуск і кер. проєкту В. Вітенко. Тернопіль: Вид-во «Підручники і посібники», 2011. 96 с.

148. Література до знаменних і пам'ятних дат Тернопільщини на 2024 рік: бібліографічний покажчик. Вип. 34 / Департамент культури та туризму

Терноп. обл. військ. адмін., Терноп. обл. універс. наук. б-ка; уклад. М. Пайонк; керівник проєкту і наук. ред. О. Раскіна. Тернопіль: Вид-во «Підручники і посібники», 2023. 160 с.

149. Лубківський Р. Прізвище. *Богдан Антків – лицар галицької сцени* / Упоряд., наук. редакція: Богдана Козака. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені І. Франка, 2015. С. 20.

150. Ляшенко І. Інтернаціональне в національному (до методології вивчення історії музичного професіоналізму на Україні). *Українське музикознавство*. Вип. 8. Київ: Музична Україна, 1973. С. 3–22.

151. Ляшенко І. Ф. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ: Наукова думка, 1991. 269 с.

152. Майбурова Е. Музыкальное краеведение и его роль в концепции истории музыки. *Музично-історичні концепції у минулому і сучасності*. Львів: Сполом, 2000. С. 91–96.

153. Мазепа Л. З. Сторінки музичного минулого Львова. З неопублікованого. Львів: Сполом, 2001. 279 с.

154. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові: в 2-х т.: монографія. Т. 1. Львів: Сполом, 2003. 287 с.

155. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові: в 2-х т.: монографія. Т. 2. Львів: Сполом, 2003. 199 с.

156. Мазепа Т. Л. Соціокультурний феномен європейських музичних товариств ХІХ – початку ХХ століть на прикладі Галицького Музичного Товариства. Львів: Растр_7, 2017. 474 с.

157. Малкович І. Пракорабель. *Богдан Антків – лицар галицької сцени* / Упоряд., наук. редакція: Богдана Козака. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені І. Франка, 2015. С. 120.

158. Малкович Я. Із спогадів мого дитинства. *Богдан Антків – лицар галицької сцени* / Упоряд., наук. редакція: Богдана Козака. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені І. Франка, 2015. С. 116–118.

159. Маловічко С. М. Тернопільщина в культурологічних дослідженнях кінця XIX – початку XXI ст.: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Івано-Франківськ, 2016. 255 с.
160. Малюта О. В. «Просвіта» (1868–1939). *Енциклопедія історії України: у 10 томах / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін.; Інститут історії України НАН України. Київ: Наук. думка, 2012. Т. 9. С. 33–34.*
161. Мамчур І. Функція музики у виставі. *Український театр. №4. 1983. С. 4–5.*
162. Маркова О. М. Метафізика епохальних синхронізацій і музика. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. 2023. № 2. С. 162–167.*
163. Мартинюк А. К. Регіональні диригентсько-хорові школи в Україні: порівняльний аналіз. *Південноукраїнські мистецтвознавчі студії. 2023. № 1. С. 47–51.*
164. Мартинюк А. К. Періодизація української диригентсько-хорової школи в контексті історії музично-освітніх процесів. *Вісник Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького. Серія: Педагогічні науки. 2023. №1. С. 97–102.*
165. Мартинюк Т. В. Міждисциплінарні методологічні тенденції в українській музичній регіоніці. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. ст. 2020. Вип. 129: Сучасне музикознавство: методологія, теорія, історія. С. 26–41.*
166. Мацепура О. Архітектоніка музичного компоненту драматичної вистави. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2013. Вип. 105. С. 143–153.*
167. Медведик П. 100 років від дня народження Богдана Антківа: актора, композитора й диригента. *Література до знаменних і пам'ятних дат Тернопільщини на 2015 рік: бібліограф. покажчик / Департамент культури, релігій та національностей Тернопільської облдержадміністрації, Терноп.*

обл. універс. наукова б-ка; уклад. М. Пайоник; ред. О. Раскіна, Г. Жовтко. Тернопіль: Навч. книга–Богдан, 2014. Вип. 25. С. 30–32.

168. Медведик П. Тернопільський обласний музично-драматичний театр імені Т. Шевченка. *Українська радянська енциклопедія*. Київ, 1963. Т. 14. С. 376.

169. Менжулін В. І. Біографічний підхід у західній історико-філософській традиції: віхи становлення: дис. ... д-ра філос. наук: 09.00.05 «Історія філософії». Київ, 2011. 350 с.

170. Мірус Б. Спомин про друга. *Богдан Антків – лицар галицької сцени* / Упоряд., наук. редакція: Богдана Козака. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені І. Франка, 2015. С. 96–103.

171. Мірчук П. Нарис історії ОУН. Том 1: 1920-1939. Мюнхен-Лондон-Нью-Йорк: Українське видавництво. 1968. 639 с.

172. Микитка Т. Погляд в далечінь віків. *Чупашико І. П. Михайло Антків. Присутність*: монографія. Львів: Колір ПРО, 2013. С. 90–94.

173. Микуланинець Л. М. Мистецький твір як частина біографії майстра. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2022. № 2. С. 170–174.

174. Микуланинець Л. М. Домінанти регіонального топосу в біографії митця. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2022. № 3. С. 203–207.

175. Москаленко В. Творчий аспект музичного стилю. *Київське музикознавство*. 1998. Вип. 1. С. 87–93.

176. Мостова Ю. В. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 «Теорія та історія культури». Харків, 2003. 20 с.

177. Музична Тернопільщина: бібліографічний покажчик / Укладачі: В. Я. Миськів; вступ. стаття О. С. Смоляк; редактор Г. В. Жовтко. Тернопіль: Підручники і посібники, 2008. 288 с.

178. Муратова О. В. Біографія як форма пізнання особистості митця: сутність, аспекти, інтерпретація. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Серія: Філологія. 2020. № 46. Т. 3. С. 94–97.

179. Муха А. Антків Михайло Михайлович. *Українська музична енциклопедія* / Гол. редкол. Г. А. Скрипник. Київ: ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАН України, 2006. Т. 1: А–Д. С. 78.

180. Нагорна Л. Історична свідомість у регіональному вимірі: українські реалії. *Регіональна історія України*. 2011. № 5. С. 61–74.

181. Нагорна Л. Регіональна ідентичність: український контекст: монографія. Київ: ІПіЕНД імені І. Ф. Кураса НАН України, 2008. 405 с.

182. Нагорна Л. Територіальні ідентичності в системі трансдисциплінарних регіональних досліджень. *Регіональна історія України*. 2012. № 6. С. 35–52.

183. Назар Л. Й. Стильові виміри творчості Василя Барвінського: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2008. 290 с.

184. Новосад-Лесюк Х. Н. Композитори в драматичних театрах Львова середини ХХ століття: біографічний аспект. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. Вип. 40. 2019. С. 198–204.

185. Овсякін А. М., Казарінов Ю. І. Проектна діяльність: метод. посібник. Київ: НАУ, 2015. 28 с.

186. Ой, місяцю, місяченьку. Патріотична колискова. *Українські пісні*. <https://www.pisni.org.ua/songs/731868.html> (дата звернення: 18.12.2023).

187. Осадця О. П. Українська нотовидавнича справа у Галичині, Буковині, на Закарпатті та на еміграції ХІХ – першої половини ХХ століть: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 «Теорія та історія культури». Львів, 2005. 256 с.

188. Панчук І. Тернопільщина в іменах: довідник. Тернопіль: Вид-во «Підручники і посібники», 2006. 240 с.

189. Пархоменко Л. Українська хорова п'єса: Типологія, тематизм, композиція. Київ: Наукова думка, 1979. 217 с.

190. Пиж'янова Н. В. Виконавський хорівий фольклоризм як історичне регіональне явище (на прикладі творчої діяльності П. Демуцького): автореф. дис. ... канд. мистецтва: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2017. 15 с.

191. Пінковська М. До скарбниці Галицької театральної сцени. *Богдан Антків – лицар галицької сцени* / Упоряд. і наук. редакція Богдана Козака. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені І. Франка, 2015. С. 5–18.

192. Пінковська-Свято М., Антків З. Богдан Антків: маєстро з династії диригентів. Львів: Сяйво, 2019. 312 с.

193. Пісні з репертуару «Росинки»: для жіночого вокального ансамблю з супроводом або а капела. Ч. 2 / [упорядники Х. О. Михайлюк, О. Р. Молодій, М. З. Ортинська, О. М. Черсак]. Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2008. 88 с.

194. Погребняк Г. П. Режисерські пошуки відтворення подій війни засобами театрального мистецтва і кінематографу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2023. № 4. С. 147–153.

195. Поплавський М. М. Мистецький проект: дискурс художньої культури початку нового тисячоліття (у точці перетину – crossover point). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 1. С. 248–254.

196. Попович О. В. Біографія як феномен культури. *Гуманітарний часопис*. 2011. № 2. С. 96–103.

197. Про нагородження Тернопільського обласного українського музично-драматичного театру імені Т. Г. Шевченка Почесною Грамотою Президії Верховної Ради Української РСР: Указ Президії Верховної Ради УРСР 8 грудня 1980 року. *Відомості Верховної Ради УРСР*. 1980. № 52. С. 1016.

198. Прокопович Л. В. Театральність в соціокомунікативних проявах культури: соціально-філософське дослідження: монографія. Одеса: Екологія, 2019. 336 с.

199. Радянська Тернопільщина. 1939–1958: Документи і матеріали. Львів: Каменярь, 1971. 430 с.

200. Ріпка О. М. Театр – їхнє життя: До 100-річчя від дня народження О. Ріпка та 90-річчя від дня народження Б. Антківа. *Богдан Антків – лицар галицької сцени* / Упоряд., наук. редакція: Богдана Козака. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені І. Франка, 2015. С. 58–70.

201. Россошанская О. В., Журавлева Н. В. «Проект» и «проектирование» как базовые категории компетентностного подхода в социокультурной деятельности. *Управління проектами та розвиток виробництва*: зб. наук. пр. Луганськ: Вид-во СЛУ імені В. Даля, 2009. № 3 (31). С. 168–176.

202. Савицька Н. В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2010. 36 с.

203. Садовенко С. М. Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури: монографія. Київ: НАКККиМ, 2019. 356 с.

204. Свирид І. Є. Мистецький проєкт в діяльності менеджера соціокультурної сфери (на прикладі мистецького проєкту – встановлення рекорду України). *Культурологічний альманах*. 2023. Вип. 1. С. 213–219.

205. Семененко Н. Актуальні аспекти сучасного функціонування інтерфейсу «композитор – виконавець – музичний простір». *Музична україністика: сучасний вимір*: зб. наук. ст. пам'яті композитора й музикознавця, д-ра мистецтвозн., проф. Антона Мухи / Нац. акад. наук України, Ін-т мистецтвозн., фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського. Київ, 2009. С. 94–104.

206. Сивохіп В. С. Діяльність Зиновія Лиська в контексті професіоналізації української музичної культури Галичини: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2010. 19 с.

207. Смеречанська Л. Нев'янучі квіти пам'яті. *Чупашко І. П. Михайло Антків. Присутність*: монографія. Львів: Колір ПРО, 2013. С. 121–140.

208. Смоляк О. Музичні традиції родини Антківих (с. Острів Тернопільського району Тернопільської області): монографія. Тернопіль: Вид-во ТНПУ імені В. Гнатюка, 2016. 124 с.

209. Спольська О. В. Становлення і розвиток фортепіанного мистецтва Тернопільщини у вимірах регіональної культури: дис. ... д-ра філософії: 025 «Музичне мистецтво». Київ, 2023. 213 с.

210. Старух І. Галицьке музичне товариство. *Українська музична енциклопедія* / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України. 2008. Т. 2. С. 435–436.

211. Стебельська О. С. Музичне життя Тернопільщини другої половини ХХ – початку ХХІ століття: регіональні мистецько-освітні аспекти: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2012. 225 с.

212. Степурко В. І. Вияви мистецької інтроверсії у творчості композиторів України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2017. 199 с.

213. Сторінки історії Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. До 155-річчя заснування академії. Видання друге, доповнене / Ред. колегія: І. Пилатюк (керівник проекту), В. Камінський (редактор), М. Кушнір та ін. Львів: Сполом, 2008. 352 с.

214. Стригун Ф. Пам'ятаємо і шануємо... *Богдан Антків – лицар галицької сцени* / Упоряд., наук. редакція: Богдана Козака. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені І. Франка, 2015. С. 93–95.

215. Стрілецький І. Спогад. *Чупашко І. П. Михайло Антків. Присутність*: монографія. Львів: Колір ПРО, 2013. С. 150–165.

216. Сумарокова В. Г. Регіоналіка як інструмент дослідження українського віолончельного мистецтва. *Науковий вісник Національної*

музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2001. Вип. 18. Книга сьома: Музичне виконавство. С. 84–99.

217. Сюта Б. Інтертекстуальність та проблеми стилю і форми в українській музиці постмодернізму. *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно*. 2003. Число 2. С. 13–19.

218. Гадля О. Організаційно-управлінські технології в менеджменті соціокультурної сфери. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2017. Вип. 25. С. 155–162.

219. Театральна Тернопільщина: бібліогр. покажчик / уклад. П. Медведик, В. Миськів, Н. Іванко; ред. Г. Моліцька, С. Ткачов; Управління культури Тернопільської обласної держ. адміністрації, Тернопільська обласна універсальна наукова бібліотека. Тернопіль: Вид-во «Підручники & посібники», 2001. 263 с. (Мистецька Тернопільщина).

220. Терещенко А. Антків Богдан Михайлович. *Українська музична енциклопедія* / Гол. редкол. Г. А. Скрипник. Київ: ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАН України, 2006. Т. 1: А–Д. С. 77.

221. Тернопільський академічний обласний український драматичний театр імені Т. Г. Шевченка. *Шевченківська енциклопедія: у 6 т.* / Гол. ред. М. Г. Жулинський. Київ: Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка, 2015. Т. 6: Т–Я. С. 240–241.

222. Тернопільський енциклопедичний словник: у 4-х томах / Передмова та редкол.: Г. І. Яворський та ін. Тернопіль: ВАТ ТВПК «Збруч», 2004–2010. Т. 1: А–Й, 2004. 696 с.; Т.2: К–О, 2005. 706 с.; Т.3: П–Я, 2008. 708 с.; Т.4: А–Я (додатковий), 2009. 788 с.

223. Тернопільщина. Історія міст і сіл: у 3-х томах. Тернопіль: ТЗОВ «Терно-граф», 2014. Т. 1. 567 с.; 2015. Т. 2. 678 с.; 2016. Т. 3. 783 с.

224. Ткач Т. В. Освітній простір особистості: психологічний аспект: монографія. Київ: Запоріжжя, 2008. 272 с.

225. Ужинський М. Ю. Мистецькі технології та звукорежисура у драматичному театрі. *Молодий вчений*: наук. журнал. Херсон: ТОВ «Видавничий дім “Гельветика”», 2019. Вип. 3 (67). С. 81–84.

226. Ужинський М. Ю. Сценофонія як культурно-мистецький феномен: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ: НАКККиМ, 2021. 225 с.

227. Уніят-Карпович В. Острів. *Тернопільщина. Історія міст і сіл*: у трьох томах. Т. 3. Тернопіль: ТзОВ «Тернограф», 2014. С. 405–407.

228. Фількевич Г. М. Музика в драматичному театрі: навч. посіб. 2-е вид, доп. Київ: Київськ. нац. ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, 2004. 72 с.

229. Фількевич Г. М. Музика і драматичний театр: навч. посіб. 3-е вид, переплан. і доп. Київ: Київськ. нац. ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, 2013. 160 с.

230. Фількевич Г. Музика як компонент образного синтезу вистав українського драматичного театру другої половини ХХ століття. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України; Редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. Київ: Інтертехнологія, 2006. С. 587–606.

231. Цигилик О. Михайло Михайлович Антків у моїй вдячній пам'яті. *Чупашко І. П. Михайло Антків. Присутність*: монографія. Львів: Колір ПРО, 2013. С. 104–115.

232. Циклінський І. Спогади про вчителя М. М. Антківа. *Чупашко І. П. Михайло Антків. Присутність*: монографія. Львів: Колір ПРО, 2013. С. 143–147.

233. Черепанин М. В. Музична культура Галичини другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття (джерелознавчий аспект): дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 1998. 389 с.

234. Чупашко І. П. Михайло Антків. Присутність: монографія. Львів: Колір ПРО, 2013. 205 с.

235. Чишко В. С. Біографічна традиція та наукова біографія в історії і сучасності України. Київ: БМТ, 1996. 239 с.
236. Шиманський П. Хорова творчість волинських композиторів першої половини ХХ століття. Луцьк: Волин. пед. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. 258 с.
237. Шип С. В. Музична форма: від звуку до стилю: навч. посібник. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.
238. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2002. Вип. 16: Культурологічні проблеми української музики (Наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка). С. 154–177.
239. Шляхами Золотого Поділля. Тернопільщина і Скалатщина: регіональний історично-мемуарний збірник. Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1970. 876 с.
240. Шульгіна В., Кравченко А. Теоретико-методологічні аспекти культурологічної регіоніки. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 3–11.
241. Шульгіна В. Д. Нариси з історії української музичної культури: джерелознавчий пошук. Київ: ДАКККіМ, 2007. 275 с.
242. Шульгіна В. Д. Музична Україніка. Київ: НМАУ, 2000. 213 с.
243. Щербак Л. Тернопільський академічний обласний драматичний театр імені Тараса Шевченка. *Тернопільський енциклопедичний словник*: у 4 т. / редкол.: Г. Яворський та ін. Тернопіль: Видавничо-поліграфічний комбінат «Збруч», 2008. Т. 3: П–Я. С. 419–422.
244. Юзюк І. Щира і багата душею людина. *Чупашко І. П. Михайло Антків. Присутність*: монографія. Львів: Колір ПРО, 2013. С. 98–103.
245. Mykulanyets L., Zhyshkovych M., Bassa O., Ksondzyk O. The artist's biography in the postmodernism epoch. *Amazonia Investiga*. 2023. No. 12(65). P. 10–19.

246. Mykulanynets L., Zhyshkovych M., Bassa O., Kachur M., Dikun I. Biography as a factor of shaping the artist's creative style. *Amazonia Investiga*. 2023. No. 12(67). P. 30–37.

Науково-публіцистична література

247. Безкоровайний Є. Біля джерел прекрасного: Творчий звіт Тернопільського обласного драматичного театру імені Т. Шевченка в Києві. *Ровесник*. 1980. 27 вересня. С. 5.

248. Бойченко Ф. Героїчна епопея [до наступної прем'єри «Загибель ескадри» в постанові обласного театру імені Івана Франка]. *Вільне життя* (Тернопіль). 1940. 12 квітня. С. 4.

249. Бойченко Ф. До відкриття театрального сезону в м. Гарнополі. *Вільне життя* (Тернопіль). 1940. 10 вересня. С. 5.

250. Бойцун Л. Як закладалися підвалини радянської «демократії» на Тернопіллі. *Місто*. 2006. 15 березня. С. 11.

251. Бойцун Л. Музичне життя Тернопільщини. *Ї: незалежний культурологічний часопис*. 2010. № 63. С. 132–135.

252. Брилинський Ю. Многая літа! І з роси, і з води, і з кожної калабаньки. *Високий Замок*. 1995. 17 січня. С. 4–5.

253. Бурбан М. Пісня допомагала вистояти і вижити. *За вільну Україну*. 1997. 14 серпня. С. 2, 4.

254. Васильєв С. Тернопільський український. *Культура і життя*. 1990. 17 червня. С. 5.

255. Вацик А. Театр був, є. Чи буде? *Тернопільська газета*. 1999. 25 березня. С. 5.

256. Вацик А. Тернопільські театральні вечори розпочне «Філумена Мартурано». *Тернопільська газета*. 1999. 21 жовтня. С. 6.

257. Вацик А. Що потрібно, аби у Тернополі театр став насправді модним і престижним. *Тернопільська газета*. 2000. 23 березня. С. 4.

258. Виноградов В. Молодість помножена на майстерність: слово про акторську молодь тернопільського театру імені Т. Г. Шевченка. *Вільне життя*. 1960. 26 серпня. С. 6.
259. Вірина Л. «Ой, літа орел!...». *Український театр*. 1970. № 2. С. 18–21.
260. Вірина Л. Таланти розкриваються щедро. *Радянська Україна*. 1968. 14 липня. С. 5.
261. Гайда В. Камертон високої духовності. *Свобода*. 1999. 6 серпня. С. 4.
262. Гарбузюк М. Про інсценізацію трилогії Богдана Лепкого «Мазепа». *Неділя*. 1995. 17 лютого. С. 4.
263. Геляс Я. Любіть театр! Подих сучасності. *Вільне життя*. 1963. 3 листопада. С. 5.
264. Гулько Я. На Різдво і театр відродився. *Тернопіль вечірній*. 1993. 13 січня. С. 5.
265. Давидова І. Театральні вечори: огляд вистав. *Вільне життя*. 1983. 8 травня. С. 5.
266. Давидова І. Традиції сьогодні. *Культура і життя*. 1968. 11 серпня. С. 6.
267. Дишкант В. Нові Прометей?: Полемічні роздуми про свободу сценічної творчості. *Культура і життя*. 1990. 25 листопада. С. 5.
268. Дмитрук Г. Живи, Мельпомено: З театального життя області. *Вільне життя*. 1996. 26 березня. С. 4.
269. Дніпров З. Перед закінченням театального сезону. *Вільне життя* (Тернопіль). 1941. 24 травня. С. 5.
270. Довгаль П. Театр творчих шукань. *Радянська Україна*. 1959. 16 серпня. С. 4.
271. Дуда І. Борщівчина літературна, мистецька і наукова. *Літопис Борщівчини: наук.-краєзн. збірник*. Борщів, 1995. Вип. 5. С. 71–84.

272. Дуда І. Тернопіль: Події культурного життя 1972–1984 років. *Тернопіль вечірній*. 2001. 21 березня. С. 4.
273. Дутка Г. Референт Карпатського краю. *Вільне життя*. Тернопіль. 2011. 14 вересня. С. 2.
274. Житник К. Людина як вовк. *Вільне життя*. 1958. 15 грудня. № 248. С. 5.
275. Завалков С. Живе і яскраве мистецтво: Театр народної творчості показує «Майську ніч». *Вільне життя*. 1959. 5 квітня. С. 5.
276. Завалков С. Коли підведено ризику: Кілька думок про ювілейний сезон. *Вільне життя*. 1968. 14 червня. С. 5.
277. Завалков С. Між двома сезонами. *Вільне життя*. 1961. 17 червня. С. 6.
278. Загребельний П. Звітують тернопільські шевченківці. *Культура і життя*. 1980. 7 вересня. С. 6.
279. Загребельний П. Полудень віку. *Вільне життя*. 1980. 26 березня. С. 5.
280. Загребельний П. Театр піднімає завісу: До початку нового сезону. *Вільне життя*. 1982. 17 жовтня. С. 5.
281. Іванов А. У мистецтві земляків і гостей: Артисти Тернопілля у п'єсах І. Карпенка-Карого. *Ровесник*. 1970. 29 вересня. С. 5.
282. Іващук М. До наступної зустрічі, «Театральні вечори». *Свобода*. 1994. 29 червня. С. 4.
283. Капатський К. Наш творчий шлях. *Вільне життя*. 1955. 20 листопада. С. 5.
284. Козак Б. Його називали улюбленцем долі. *Високий замок*. 1999. 22 грудня. С. 5.
285. Козачук К. Позначки на шкалі часу: з історії театру. *Вільне життя*. 1967. 15 жовтня. С. 4.
286. Козачук К., Геляс Я. Театр і аматори сцени: Досвід тернопільців. *Культура і життя*. 1969. 21 серпня. С. 5.

287. Колісник Д. Перший український театр під голубим небом у Гермаківці. *Літопис Борщівчини*. Тернопіль, 1993. Вип. 4. С. 68–70.
288. Коломієць Р. Напрями мистецьких шукань. *Радянська Україна*. 1980. 27 вересня. С. 6.
289. Корнієнко О. Героїка подвигу. *Вільне життя*. 1981. 6 січня. С. 4.
290. Корнієнко О. Традиційне свято митців. *Ровесник*. 1977. 26 березня. С. 6.
291. Кошильовська Н. Життя, віддане театру. *Свобода*. 2015. 6 березня. С. 4.
292. Краснопольський І. Поема подвигу і вірності. *Вільне життя*. 1986. 3 червня. С. 6.
293. Криворотько А. Дарунки полудня віку. *Літературна Україна*. 1980. 23 вересня. С. 6.
294. Лучинін Б. Будинок з колонами. *Вільне життя*. 1955. 16 жовтня. С. 5.
295. Мазур Н. Невідоме з історії Мельпомени: Театр в архівах. *Свобода*. 1999. 12 жовтня. С. 6.
296. Медведик П. Із сценою нерозлучні: Тернопільському театру імені Т. Шевченка – 60 років. *Вільне життя*. 1990. 9 грудня. С. 6.
297. Медведик П. Тернопільському музично-драматичному театрові імені Т. Шевченка – 50. *Вільне життя*. 1980. 3 жовтня. С. 6.
298. Мельничук Б., Мосійчук О. Актори і долі. *Вільне життя*. 2011. 11 лютого (№ 11). С. 6.
299. Мельничук Б. Колективний портрет майстрів сцени. На «полотні», яке «виткав» Борис Єфремов. *Русалка Дністрова*. 1995. № 3. С. 5.
300. Михайлик Б. Підсумки української театральної весни. *Вільне життя*. 1958. 3 серпня. С. 5.
301. Музика Ю. Приходьте на прем'єру. *Вільне життя*. 1984. 12 жовтня. С. 6.

302. Овсянна Л. Мистецтво починається з правди. *Ровесник*. 1981. 22 січня. С. 6.
303. Олексенко К. У репертуарі – нові п'єси. *Літературна Україна*. 1970. 6 листопада. С. 5.
304. Павленко П. Серйозний іспит: На гастролях у Києві. *Радянська культура*. 1959. 20 серпня. С. 5.
305. Пінковська-Свято М. Маестро з династійної диригентської родини: 23 березня – 70 років від дня народження видатного хорового диригента Богдана Антківа (1942–2009). *День*. 2012. 22–24 березня. С. 4.
306. Попович Ж. Сцена, наче дзеркало життя. *Тернопіль вечірній*. 1999. 13 жовтня. С. 6.
307. Ріпка О. Театр – це їхнє життя: до 100-річчя від дня народження О. Ріпка та 90-річчя від дня народження Б. Антківа. *Дзвін*. 2007. № 11–12. С. 117–121.
308. Ротар Д. Театр Богдана Антківа. *Русалка Дністрова*. 1996. № 4. С. 5–6.
309. Садовська Г. Щедрі таланти Богдана Антківа: заслужений артист України Б. Антків. *Вільне життя плюс*. Тернопіль. 2015. 6 лютого. № 10 (15642). С. 3.
310. Семків Р. «Тернопільські театральні вечори»: Дебют-99: гіп-гіп ура! *Тернопільська газета*. 1999. 7 жовтня. С. 5.
311. Скочиляс І. Діяльність товариства «Просвіта» на Тернопільщині в 30-ті роки ХХ століття. *Джерело*. Тернопіль, 1994. № 1. С. 67.
312. Скочиляс І. Микола Никифорович – організатор Пласту на Борщівщині. *Відродження*. 1993. 7 серпня. С. 4.
313. Скочиляс І. Український культурно-освітній рух Борщівщини в період німецької окупації 1941–1944 рр. *Літопис Борщівщини*. Борщів, 2001. Вип. 10. С. 72.
314. Собуцька В. Є вічні істини, і їх нам проповідує театр. *Свобода*. 2000. 25 березня. С. 6.

315. Собуцька В. Фестиваль виразно натякнув, що матиме своє обличчя. *Свобода*. 1999. 5 жовтня. С. 6.
316. Смольський Г. Театр імені Івана Франка у Тернополі. *Львівські вісті*. 1942. 14/15 січня. Ч. 7. С. 6.
317. Спиридонова А. Ювіляри звітують киянам: Про гастролі Тернопільського музично-драматичного театру імені Т. Шевченка у Києві. *Український театр*. 1980. № 6. С. 12–15.
318. Сторожук В. «Без вини винуваті»: Прем'єра в обласному державному театрі імені І. Франка. *Вільне життя*. 1941. 5 квітня. С. 6.
319. Сторожук В. «Коварство і любов». *Вільне життя* (Тернопіль). 1941. 29 січня. С. 6.
320. Стрільчук М. Фестиваль із власним обличчям. *Театральна бесіда*. 1999. № 2 (6). С. 17–20.
321. Суярко І. Тернопільські театральні вечори: Листи з Надзбруччя. *Україна*. 1973. № 21. С. 10–12.
322. Тарасенко О. На дальші орієнтири: У Києві завершилися звітні гастролі Тернопільського українського музично-драматичного театру імені Т. Шевченка. *Культура і життя*. 1980. 21 вересня. С. 6.
323. Форгель М. «Вірю в краще майбутнє українського театру». *Тернопіль вечірній*. 1996. 2 жовтня. С. 6.
324. Форгель М. «Думаю, ми знайшли місток до глядача». *Свобода*. 1999. 26 червня. С. 6.
325. Форгель М. «Ми даруємо людям прекрасні миттєвості». *Вільне життя*. 1999. 23 жовтня. С. 6.
326. Форгель М. «Театр – це завжди дух». *Вільне життя*. 1999. 27 березня. С. 6.
327. Франків М. З історії фестивалів «Тернопільські театральні вечори». *Русалка Дністрова*. 1998. № 8 (квітень). С. 7.
328. Фроленков В. «Прокинеться знеможена душа, прокинеться, відроджена і сміла...». *Тернопіль вечірній*. 1991. 27 листопада. С. 6.

329. Чорна О. На поклик Лесевої музи: Тернопільські театральні вечори-94. *Західна Україна*. 1994. 26 червня. С. 6.
330. Чорна О. Чудова дев'ятка. *Ровесник*. 1989. 31 грудня. С. 8.
331. Южно-Лучка М. «Тернопіль у плині літ»: історія рідного міста у великій концентрації любові: днями вид-во «Джура» репрезентувало книгу Л. Бойцун. *Нова Тернопільська газета*. 2015. № 33 (2–8 вересня). С. 7.
332. Янковий М. І відкрилася завіса. *Вільне життя*. 1974. 20 жовтня. С. 5.
333. Янковий М. Майже 600 спектаклів. *Вільне життя*. 1982. 27 березня. С. 4.
334. Янковий М. П'єси, вистави, гастролі. *Ровесник*. 1972. 28 березня. С. 6.
335. Янковий М. Театр засвічує вогні: (до відкриття нового театального сезону). *Вільне життя*. 1978. 13 жовтня. С. 5.
336. Ятко М. «Маруся Богуславка» в Тернопольському театрі імені Івана Франка. *Вільне життя* (Тернопіль). 1941. 21 березня. С. 4.

ДОДАТКИ

Додаток А

**СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ
ТА ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ ОСНОВНИХ ПОЛОЖЕНЬ
ДИСЕРТАЦІЙНОЇ РОБОТИ**

**Наукові праці, в яких опубліковано
основні наукові результати дисертації**

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Кирея М. Творча діяльність Богдана Антківа: історіографічний дискурс. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2018. № 1. С. 156–162.

2. Кирея М. В. Творчий доробок Богдана Антківа у галузі музично-театрального мистецтва Галичини другої половини ХХ століття. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр.* 2020. Вип. 37. С. 144–148. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221792>

3. Кирея М. В. Внесок Богдана Антківа у розвиток музичного мистецтва Галичини II половини ХХ століття. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр.* 2023. Вип. 44. С. 130–135. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.44.2023.293934>

Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

4. Ганич М. Богдан Антків: на перехресті двох мистецтв. Культура як основа формування української державності: історія, досвід, перспективи:

збірник матеріалів II та III Міжнар. науково-практ. конф., м. Київ, 22 серпня 2017 р., 21 серпня 2018 р. Переяслав-Хмельницький: ФОП Я. М. Домбровська, 2018. С. 160–163.

5. Кирея М. Мистецький доробок Богдана Антківа у Тернопільському музично-драматичному театрі імені Тараса Шевченка. *Культурно-мистецькі обрії'2017*: зб. наук. праць. Вип. 3. Київ: НАКККіМ, 2017. С. 38–40.

6. Кирея М. В. Історіографія мистецької діяльності Богдана Антківа. *Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність*: зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Київ, 20–21 листопада 2018 р. Київ: НАКККіМ, 2018. С. 107–109.

7. Кирея М. Музичне життя Тернопільщини 30-х років ХХ століття. *Культурні та мистецькі студії ХХІ століття: науково-практичне партнерство*: матеріали міжнародного симпозіуму, 6 червня. 2019 р. / М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККіМ, 2019. С. 187–188.

8. Кирея М. В. Творчий внесок Богдана Антківа у розвиток театрального мистецтва Галичини. *Інноваційні культурно-мистецькі аспекти в сучасній картині світу*: матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції (11–13 вересня 2019 р.). Херсон: ХНТУ, 2019. С. 99–101.

9. Кирея М. В. Богдан Антків – керівник самодіяльного хору. *Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі*: зб. матеріалів Міжн. дистанц. наук.-практ. конф., Київ, 14 листопада 2019 р. Київ: НАКККіМ, 2019. С. 96–98.

10. Кирея М. Творче становлення Богдана Антківа у музичному мистецтві Галичини. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір*: матеріали IV міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 3–4 лист. 2020 р. / М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККіМ, 2020. С. 104–105.

11. Кирея М. Аналіз композиторської діяльності Богдана Антківа за матеріалами тернопільських видань (1944–1963 рр.). *Мистецтво у*

нелінійному просторі: збірник матеріалів II Міжнародної науково-практичної конференції. Тернопіль: ТНПУ імені Володимира Гнатюка, 2023. С. 124–126.

12. Кирея М. В. Творча діяльність Богдана Антківа на тлі соціокультурного життя Львівщини (1963–1998 рр.). *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство*: матеріали IV Всеукр. наук.-практ. конф. / М-во культ. України та інформ. політики; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. (Київ, 9 листопада 2023 р.). Київ: НАКККиМ, 2023. С. 158–160.

Відомості про апробацію основних положень дисертаційної роботи:

Апробація результатів дисертаційного дослідження здійснювалася на наукових заходах, зокрема:

1) II Міжнародній науково-творчій конференції «Культура як основа формування української державності: історія, досвід, перспективи» (Київ, 22 серпня 2017 р., форма участі – заочна);

2) Міжнародній заочній науково-теоретичній конференції «Культурно-мистецькі обрії 2017» (Київ, 24 листопада 2017 р., форма участі – заочна);

3) Міжнародній науково-практичній конференції «Мистецтво у нелінійному просторі» (Тернопіль, 25 жовтня 2018 р., форма участі – очна);

4) VII Міжнародній науково-творчій конференції «Художня культура і мистецька освіта: традиція та сучасність» (Київ, 20–21 листопада 2018 р., форма участі – заочна);

5) Міжнародному симпозіумі «Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство» (Київ, 06 червня 2019 р., форма участі – заочна);

6) V Міжнародній науково-практичній конференції «Інноваційні культурно-мистецькі аспекти в сучасній картині світу» (Херсон, 11–13 вересня 2019 р., форма участі – заочна);

7) Міжнародній дистанційній науково-практичній конференції «Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі» (Київ, 14 листопада 2019 р., форма участі – дистанційна);

8) IV Міжнародній науковій конференції молодих вчених, аспірантів та магістрів «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір» (Київ, 3–4 листопада 2020 р., форма участі – дистанційна);

9) IV Всеукраїнській науково-практичній конференції «Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство» (Київ, 9 листопада 2023 р., форма участі – заочна);

10) II Міжнародній науково-практичній конференції «Мистецтво у нелінійному просторі» (Тернопіль, 19–20 жовтня 2023 р., форма участі – очна);

11) III Міжнародній науково-практичній конференції «Удосконалення професійної майстерності педагога-музиканта в умовах полікультурного освітнього простору» (Чернівці, 22–23 листопада 2023 р., форма участі – дистанційна).

ІЛЮСТРАЦІЇ

ВИЩИЙ МУЗИЧНИЙ ІНСТИТУТ Т-ВА ІМ. М. ЛИСЕНКА У ЛЬВОВІ
ФІЛІЯ в ТЕРНОПОЛІ

Ч. 1

Посвідчення

П. Антків Богдан уродж. д. 14 квітня р. 1915
в. Остріві

відбув в 1933 р. 3-місячний курс елементарних відомостей основ музичного знання і диригентської практики із загальним поступом: дуже добрий

ПРЕДМЕТИ НАУКИ	ОЦІНКА
Основи музики	<u>дуже добрий</u>
Сольфедж і хоровий спів	<u>дуже добрий</u>
Ритмічні вправи	<u>дуже добрий</u>
Практичне диригування	<u>добрий</u>

Пильність: требала Спосібності: дуже добрі
кваліфікується на доповняльний курс

в Тернополі, дня 10 квітня 1933


Голова Т-ва




Головий учитель


Предсідник експертної комісії

Б.1. ДАТО. Ф. Р-3442. Оп. № 1. Спр. 110.

Посвідчення про закінчення музичних курсів. 10 квітня 1933 р. Арк. 1.

ФІЛІЯ МУЗИЧНОГО ТОВАРИСТВА ім. М. ЛИСЕНКА
в ТЕРНОПОЛІ.

ГРАМОТА

якою посвідчаємо участь у

КОНКУРСОВИХ ПРОДУКЦІЯХ

хору *М-ва „Корона“ в Остріві*

під диригентурою п. *Антківа Богдана*

з *дуже добрим* успіхом

нагороджену II-гою премією.

в Тернополі, дня *11 лютого* 1936 р.

Сейда Вал
голова

За Виділ:



А. Мисик
секретар

За оціночну Комісію:

Предсідник:

Др. Мозрецький

Член Комісії:

В. В. Голубайський

Б.2. ДАТО. Ф. Р-3442. Оп. № 1. Спр. 118.

Грамота філії музичного товариства ім. М. Лисенка в Тернополі про нагородження II-гою премією Антківа Богдана. 11 лютого 1936 р. Арк. 1.

Автобіографія.

Антонів Богдан Михайлович.

Я уродився 14. I. 1915 р. в с. Остріві,
р-н Милушинці, обл. Тернопільська.

Батьки малоземельні селяни.

До школи ходив в Остріві і Тернополі.
Освіта неповно середня.

В 1932/33 закінчив 3-місячний курс диригентури
при Муз. Інституті ім. Мисюва в Тернополі під
керівництвом проф. Ю. В. Криха і залопив
в Остріві саморідний хор, який провадив
до 1936 р.

З XI. 1936 - 1938 диригент хору в Тисменичці і
Горохоловці Станіславівської обл.

З 1938 - 1939 диригент хору в Остріві

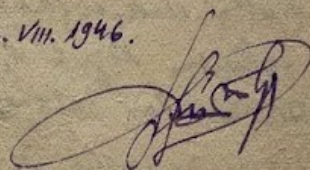
З 20. II. 1940 - 1. VII. 1941 арт. капелю і хормейстер
хор. Капелю при обл. філармонії в Тернополі.

З 1. XI. 1941 - II. 1944 бухгалтер Цукрозаводу
в Березівці, Тернопол. обл. Весь цей час
диригент хору в Остріві.

В 1942 р. брав участь у Т. Ковкурці хором
у Львіві з нагоди 100-річчя М. Мисюва,
де хор взяв перше місце з категорії сімейних
хором.

З 20. IV. 1944 р хормейстер і артист І.кати.
в Тернопільському муз драм театрі
ім. Ш. Франка, де і працюю по сьогодні.
По націон. українцях.

Львів, 20. VIII. 1946.



Б.З. ДАТО. Ф. Р-3442. Оп. № 1. Спр. 111.
Автобіографія. 20 серпня 1946 р. Арк. 2 зв.

Республіканський
 Комітет у справах мистецтв

у Києві

бул. артиста Тетеріної, театру
 ім. Шевченка Антимова Богдана
 Михайловича

Заява

Антимов

Я працюю в театрі артистом і хористом.
 Всю час люблю музику і завжди займався з
 пошуком до музики, до дирижентури. Велика моя
 робота в ансамблі та оформляю музику та лібретто
 казенного театру, пишу свої музики. Але для цього
 + в самодіяльності мені керує хором Микола Антимо-
 вич м. Бердичів. Хор цей ^{організував} ~~заснував~~ на театрі. Обласний хор
 організував хор самодіяльний 1950 р. у цьому місті.
 У мене час в 1933 р. в організував ансамбль оркестру
 у 13 чол. - в Києві дирижентури Антимова Богдана
 ім. Антимова і Тетеріної і був ^{збілюючи час заснував} ~~заснував~~ самодіяльний
 ансамбль ~~капелю~~ і займався практично з хором.
 В Черкаському і Київському ансамблі
 керував оркестром.
 Всю час сподіваюся на те, щоб здобути
 більше музичної освіти, але через обмежені
 обсяги і роботу в ансамблі, якої мені не
 відпускають, не можу поспішити в Консерваторію,
 хоч був уже записаний студентом Львівської

Консерваторії в 1946 році. Зараз у мене
 недостатньо грошей, і тимчасово більше зростає.
 Я хотів обов'язково зайнятися акторською роботою,
 і хотів по якійсь в мене немає спеціальних ^{освітніх} і ~~інших~~
 і ввійти по музиці, тим більше, що в
 місті мене позначили з саван горна, і лікар
 радить мені зайнятися професією

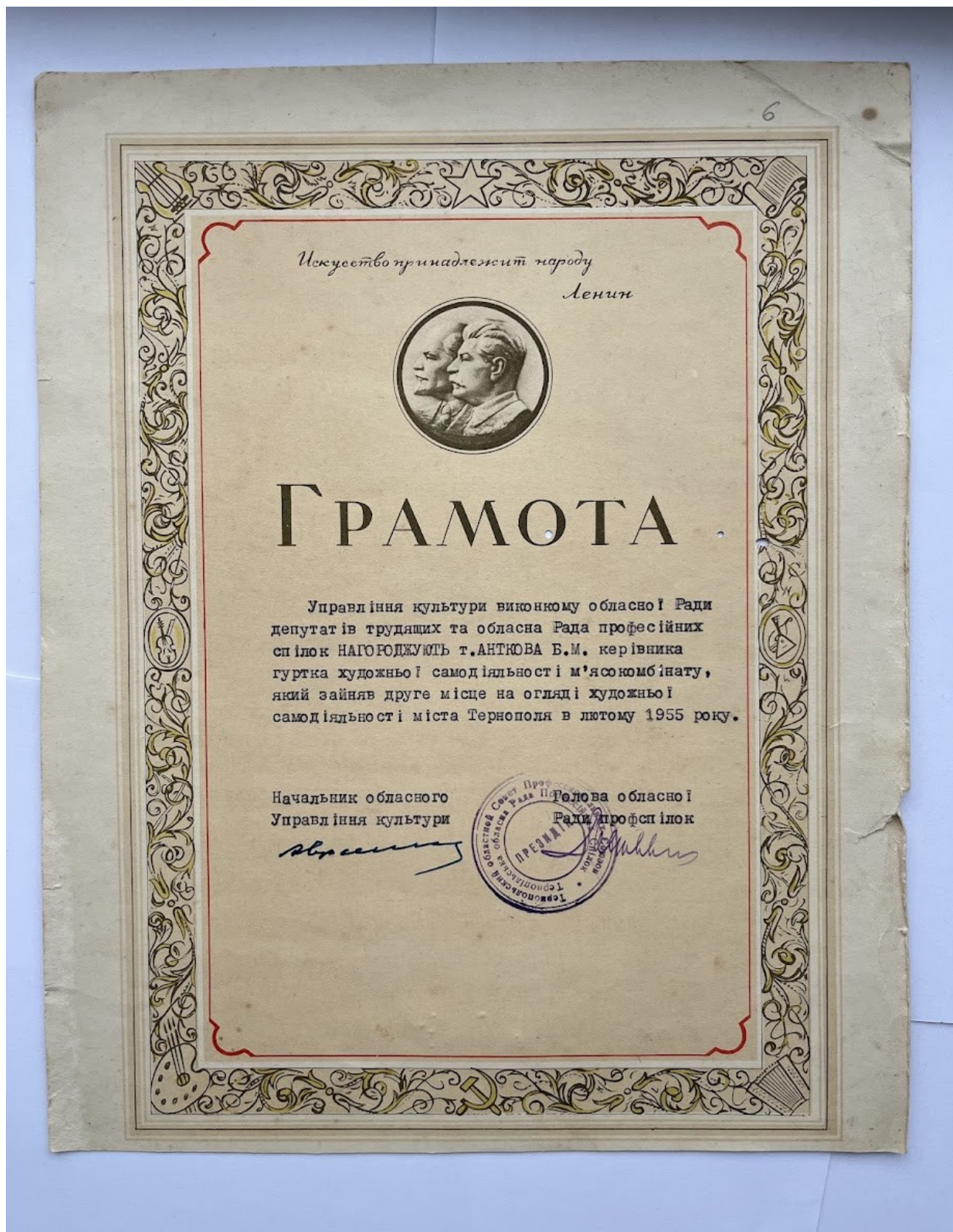
Я впродовж Комітету в справах мистецтв
 розумію, мені ввійти, а якщо не зможе
 то з огляду на мої зв'язки, то впродовж
 розглядати Комітету перейти мені
 на роботу в інший інститут в якому в
 середній величині оркестру і хор, де в
 місті працювати директором, і при цьому
 ввійти задово, або як експерт в
 Консерваторії.

Мені відомо, що в театрі у м. Дрогобич
 потрібний директор, і я туди переїхав би;
 там близько м. Львів, звідки в одній одер-
 жувані матеріал для уроків.

Дуже впродовж розумію мені в цьому.

з належним пошаном

26. XII. 50 р.



Б.5. ДАТО. Ф. Р-3442. Оп. № 1. Спр. 120.

Грамота. Лютий 1955 р. Арк. 6.

4

2.

8. ОДЕСЬКА ОБЛАСТЬ	<ul style="list-style-type: none"> - Кос-Анатольський А.Й., доцент Львівської консерваторії - Пігров К.К., зав.кафедрою Одеської консерваторії - Шип В.І., ст.викладач кафедри хорового диригування Одеської консерваторії
9. ПОЛТАВСЬКА ОБЛАСТЬ	<ul style="list-style-type: none"> - Гурмаженко В.В., директор Полтавського музучилища ім.Л.В.Лисенка - Міщенко З.В., ст.методист Полтавського обласного Будинку НТ.
10. РОВЕНСЬКА ОБЛАСТЬ	<ul style="list-style-type: none"> - Немченко Д.О., ст.інспектор Ровенського облуправління культури
11. СТАЛІНСЬКА ОБЛАСТЬ	<ul style="list-style-type: none"> - Тараканов Н.М., головний хармейстер Сталінського театру опери та балету - Чудновський Л.І., ст.інспектор Сталінського облуправління культури
12. СТАНІСЛАВСЬКА ОБЛАСТЬ	<ul style="list-style-type: none"> - Пещенко В.І., художній керівник Гуцульського ансамблю пісні та танцю - Атаман І.Д., викладач Станіславського музучилища
13. СУМСЬКА ОБЛАСТЬ	<ul style="list-style-type: none"> - Марченко Г.Г., директор Сумської музшколи
14. ТЕРНОПІЛЬСЬКА ОБЛАСТЬ	<ul style="list-style-type: none"> - Антків Б.М., артист Тернопільського музично-драматичного театру ім.Т.Г.Шевченка - Костенко І.Ф., директор Тернопільської музшколи
15. ХАРКІВСЬКА ОБЛАСТЬ	<ul style="list-style-type: none"> - Лебединець А.Д., директор Харківської консерваторії - Перунов О.А., доцент Харківської консерваторії - Заграничний З.Д., доцент Харківської консерваторії
16. ХМЕЛЬНИЦЬКА ОБЛАСТЬ	<ul style="list-style-type: none"> - Ровінський К.О., художній керівник Хмельницької облфілармонії

Б.6. ДАТО. Ф. Р-3442. Оп. № 1. Спр. 120. Список членів обласних оргкомітетів Хорового товариства УРСР (с. 2). 26 квітня 1960 р. Арк. 4.

РЕЦЕНЗІЯ

Випускник диригентського факультету тов. АНТКІВ ВОГДАН МИХАЙЛОВИЧ обрав собі темою свого дипломного реферату кантату для мішаного хору, солістів та симфонічного оркестру "Заповіт" С.ЛЮДКЕВИЧА на слова Т. ШЕВЧЕНКА.

Свій реферат дипломант розподіляє на п'ять розділів. У вступі вводить нас т. Антків у предмет своєї роботи, підкреслюючи величезний вплив музики Т. Шевченка, його подум'яного слова, яке закликала до боротьби за соціальне і національне визволення народу. Зазначивши, що марксистська критика поставила на всю широчінь питання про світове значення поезії Шевченка, дипломант закінчує свій вступ ствердженням, що "у всій своїй величчю, у всьому значенні своєї революційної творчості і діяльності Шевченко став перед найширшими народними масами лише після Великої Жовтневої соціалістичної революції". Другий розділ свого дипломного реферату т. Антків присвячує характеристиці поезії Т. Шевченка. Говорячи про її революційний дух він слушно зауважує, що Шевченко розглядав визволення українського народу від національного і соціального гніту, як складову частину боротьби за визволення всіх народів Росії. Після аналізу Шевченкового "Заповіту" дипломант правильно зазначає, що безсмертна поезія Шевченка, зокрема його "Заповіт" був покладений на музику багатьма українськими композиторами. Музику до "Заповіту" написав тв.: С.Прокоф'єв / в опері "Семен Котко"/. Забув тільки тов. Антків згадати, що російський радянський композитор Р.М.Глієр написав симфонічну поему "Заповіт". В третьому розділі дипломант займається особою Станіслава Пилиповича Людкевича. Подавши коротку життєпис композитора та характеристику його музичних творів він згадує тв. фольклористичну, наукову, педагогічну і громадську діяльність Людкевича, підкреслюючи епохальне значення цього композитора для української музичної культури .

Докладному музичному і виконавському аналізу присвячений четвертий розділ дипломного реферату т. Анткова В.М. Й.н. "Кантата Станіслава Людкевича "Заповіт". Відповідно до змісту і самої музичної структури т. Антків розподіляє "Заповіт" Людкевича на сім окремих розділів, які по черзі детально обговорює. Він дає негагал вірну характеристику кожному з тих розділів-епізодів, вірно визначаючи стиль кожного з них /гомофонія, поліфонія/, звертаючи увагу на кульмінації, інтонаційні і ритмічні труднощі,

Б.7. ДАТО. Ф. Р-3442. Оп. № 1. Спр. 183. Колесса М. Рецензія на дипломний реферат Б. Антківа «Кантата для мішаного хору, солістів та симфонічного оркестру "Заповіт" С. Людкевича на слова Т. Шевченка». 21 березня 1969 р. Машинопис. Арк. 1.

- 2 -

та всякі інші проблеми, які стоять перед хором підчас розучування і виконання такого великого полотна, яким є "Заповіт" С. Лядкевича. Не випускає з поля зору дипломант і оркестрової партії твору, яка в Заповіті відіграє дуже важливу роль коментатора і ілюстратора.

Дуже важливими і цінними є зауваження і вказівки т. Анткова, які відносяться до суто виконавських, диригентських проблем. Він часто дає правильні вказівки, наприклад, якої схеми слід вжити в даному місці, де і якому інструменту, чи групі інструментів слід дати вступ, яких штрихів вживати в диригуванні, які агогічні відтінки пристосовувати тощо. Всі ті вказівки свідчать про певний виконавський досвід дипломанта, який їх дає не тільки на основі знань, які він набув на протязі свого навчання в консерваторії, але на основі довголітньої роботи з хорошими колективами.

В останньому, п'ятому розділі дипломного реферату тов. Антків робить висновки, в яких зовсім справедливо зазначає, що "С. Лядкевичу вдалося надзвичайно глибоко відтворити в музиці! становлення революційних образів поезії, розкрити її ідейний зміст, озвучити величний революційний пафос Т.Шевченка". Правильно підкреслює він, що не дивлячись, що кантата має сім розділів-етюдів, їх можна під формальним оглядом звести до трьох основних частин і коди /"І мене в сім'ї великій". / Зовсім слушно зауважує він, що головний акцент, головна кульмінація твору припадає на третій розділ - епізод /"Поховайте та вставайте". / Закінчує тов. Антків свої висновки справедливим твердженням, що "Заповіт" С. Лядкевича є "найдосконалішим музичним втіленням геніального шевченківського твору, однією з перлин української музичної культури."

Проте не зі всіма твердженнями дипломанта можна беззастережно погодитись. Так, наприклад, на II сторінці він пише, що в п'ятому розділі /Алегро мольто апасіонато/ композитор в оркестрі змальовує саму боротьбу. На нашу думку це тільки продовження в оркестрі настрою, викликаного словами "А до того я не знав Бога!" На тій же сторінці автор пише, що "голосоведення вільне, не завжди витримане в строгих правилах". Композитор не зобов'язаний писати "в строгих правилах", бо ці правила виростають з композиторської практики, а не навпаки. На сторінці 15 тов. Антків дораджує при кінці першого епізоду /адажіо фугебре,

Б.7. ДАТО. Ф. Р-3442. Оп. № 1. Спр. 183. Колесса М. Рецензія на дипломний реферат Б. Антківа «Кантата для мішаного хору, солістів та симфонічного оркестру "Заповіт" С. Лядкевича на слова Т. Шевченка». 21 березня 1969 р. Машинопис. Арк. 2.

- 3 -

3

в оркестровому трьохтакті "трошки оживити темп". На нашу думку цього не слід робити, а трохи оживити темп в наступному епізоді /Адажіо non troppo/. Зустрічаються в рефераті фрази, чи речення неясні і якби навмисне запутані як, наприклад, на 27 сторінці: "Надзвичайно інтенсивний розвиток тонального плану приводить до заключного етапу розробки- репризи з рішучим ствердженням марше- вості, тональної стійкості, а також подоланням навалного спаду хорової фактури активною наступальною висхідністю мелодичного матеріалу в трьохтактній оркестровій інтерлюдії". Натомість недостає в дипломному рефераті якогось бодай загального аналізу тонального плану твору, надався бодай декілька вузлових місць, гармонічний аналіз з джиттям суто професійних назв деяких акордів тощо. Не затримує бодай в своїй роботі тов. Антків питання ансамблю і строю в хорі, хоч в кількох місцях звертає увагу на трудність і складність інтонування.

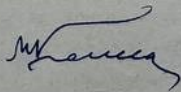
Є в роботі і деякі незручні висловлювання, як^х, наприклад, "трудність диригента і хору полягає в тому ..." /повинно бути "Трудність виконання цього епізоду полягає в тому..."/, або "весь цей епізод треба слідкувати за чистотою інтонації..." /повинно бути " у всьому цьому епізоді треба слідкувати за чистотою інтонації"/. Або "м"яко вступають слова... О тоді я..." /повинно бути "м"яко вступає соліст в тональності ц. дур зі словами... о тоді я ..."/

Таких місць є в рефераті більше і вони, на жаль, дещо знижують загальний його рівень.

Показати робота є інтересна не тільки завдяки логіці побудови, правильним твердженням і спостереженням, але головню завдяки тим суто професійним виконавським вказівкам, даним дипломантом, як уже було сказано, на основі теоретичних знань, здобутих ним на протязі навчання в консерваторії, як теж у висліді його довголітньої диригентської практики. Тому ми вважаємо, що дипломний реферат тов. Анткова слід оцінити позитивно.

21.III.1969 р.

РЕЦЕНЗЕНТ



/професор КОЛЕСА М.

Б.7. ДАТО. Ф. Р-3442. Оп. № 1. Спр. 183. Колесса М. Рецензія на дипломний реферат Б. Антківа «Кантата для мішаного хору, солістів та симфонічного оркестру "Заповіт" С. Людкевича на слова Т. Шевченка». 21 березня 1969 р. Машинопис. Арк. 3.

Увертюра
Вісній з приданим. П.

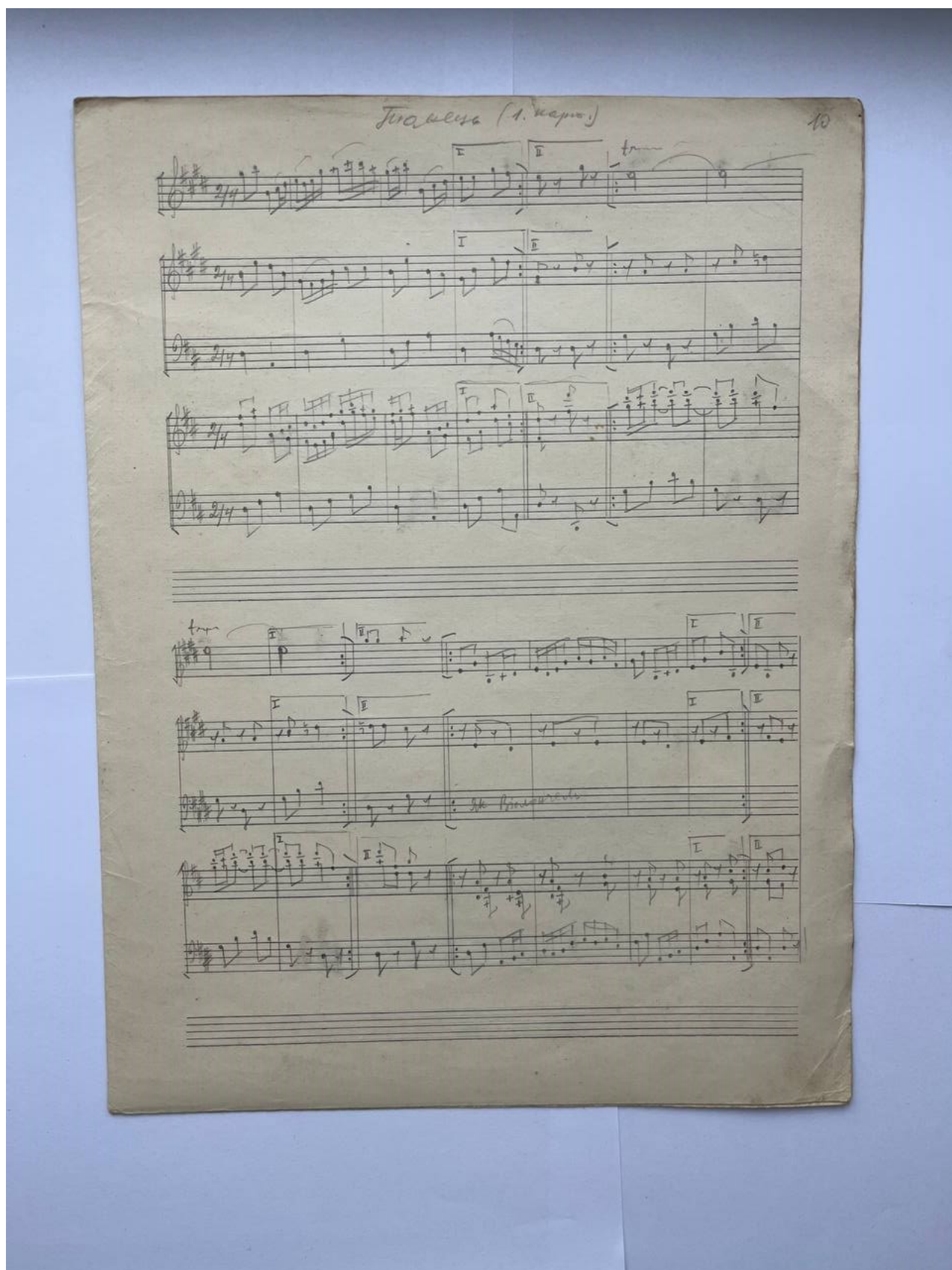
Кларнет
Флюта
Басон
Обойця
Віолон

Б.8. ДАТО. Ф. Р-3442. Оп. № 1. Спр. 17. Арк. 1.
Увертюра до вистави «Весілля з приданим» (1951).

Вступ до V. карт.

5

Б.9. ДАТО. Ф. Р-3442. Оп. № 1. Спр. 17. Арк. 5.
Вступ до V картини вистави «Весілля з приданим» (1951).



Б.10. ДАТО. Ф. Р-3442. Оп. № 1. Спр. 17. Арк. 10.
Танец з вистави «Весілля з приданим» (1951).

№ 5 *Улюблена* 115

Кларнет
 Флуїта
 Тромбон
 Саксофон
 Баритон

Vente

Б.11. ДАТО. Ф. Р-3442. Оп. № 1. Спр. 17. Арк. 11.
 № 5 («Улюблена») з вистави «Весілля з приданим» (1951).

Возвешу.

Возвешу му мамх отх ра-бѣмъ и мѣмъ
 А не сто-ишь ты коло ихъ *Возвешу*
 не забудь слово, а не стѣ-
 му А не стѣ-ишь ты коло ихъ не забудь слово не забудь слово
 ра-ни не забудь слово *№ 15*

Возвешу "не стѣ-ишь ты"
№ 12

u

Б.12. ДАТО. Ф. Р-3442. Оп. № 1. Спр. 17. Арк. 27 зв.
 Музыка до вистави «Тарас Шевченко» (1954).

Flauto **1** *Allegro con brio.* **Коріолан** *Під золотим орлом* Л. Бетховен **29**
 Clarinet *(увертюра)* орк. Антківа. **X**

Flauto **2**
 Clarinet **2**
 Fagotto **2**
 Tromba **2**
 Violini I & II **2**
 Violoncello/Contrabbasso **2**

crec. **2**
crec. **2**
crec. **2**

Б.13. ДАТО. Ф. Р-3442. Оп. № 1. Спр. 17. Арк. 29.

Л. Бетховен. «Коріолан». Орк. Б. Антківа.

Увертюра до вистави «Під золотим орлом» (1952).

Supra

34

Увертюра до вистави «Люди доброї волі»

1

Trumpet

Violin

Viola

Trombone

2

14

Б.14. ДАТО. Ф. Р-3442. Оп. № 1. Спр. 17. Арк. 34. Увертюра до вистави
«Люди доброї волі» (1950).

4

Пісня про Євгенію Долинюк

Слова К. ЖИТНИКА та Б. АНТКІВА Музика Б. АНТКІВА

Збруч-річка шумить осокою,
І пісня несеться зорюю,
Хоч сонце з-за обрію
ще не вставало,
А в полі вже дружно жінки
заспівали, —
То ланка іде з ланковою.

Приспів:
Трудівниця миру,
Славна ланкова, гей,
Наша Героїня
В праці бойова, гей!
За роботу щирю,
За ясні врожаї
Груди їй вкрашає
Зірка Золота!
Сади зацвіли білим цвітом,
Зігріті весняним привітом,
І ланки щасливі в возз'єднанім краї
Виходять на битву за щедрі
врожаї,
Врожаї, небачені світом,

Приспів...
І в спекі і в літо погоже
В труді Долинюк переможе,
Все зроблять як треба досвідчені
руки.

Порадить Озерний, підкаже наука,
Російський народ допоможе.

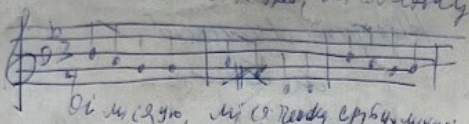
Приспів...
Як літо колгоспне над Збручем
Пролине в завязті килучім,
І кукурудза шумітиме гасм,
Прославиться ланка новим
урожаєм
У краї радянськім могутім.

Приспів...
Збруч-річка в сріблястім серпанку,
І пісня озвенили на світанку,
Про Сталіна-батька, про партію
рідну
Світає народ свою пісню побідну,
З народом — Євгенії ланка,

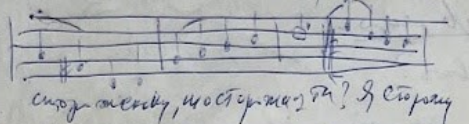
Приспів:
Трудівниця миру,
Славна ланкова, гей,
Наша Героїня
В праці бойова, гей!
За роботу щирю,
За ясні врожаї
Груди їй вкрашає
Зірка Золота!

Б.15. ДАТО. Ф. Р-3442. Оп. № 1. Спр. 18. Арк. 4.
«Пісня про Євгенію Долинюк» (1956–1957).

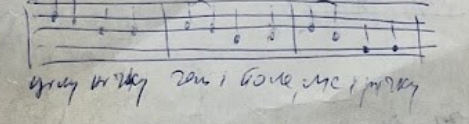
Ой місяцю, місяченьку



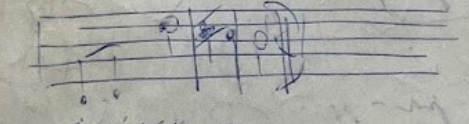
Ой місяцю, місяченьку, сріблястий місяць



сріблястий, місяченьку? Я сторону



чому так? там і болю, місяць



і сім'я халма.

Роман Лубицький

15

2) Ой місяцю, місяць сріблястий сторону
А хто в тих халмах?
Там сядуть злики в босяцькоду,
Сон шкере їх поодкає
Мертвот, мертвот в снах.

3) Ой місяцю... і сф
При то мрті нт?
Друге ррррр, край брррр
Ррррррррррррррррр
Мртвот дма в снах.

4) Ой місяцю і сф
Мртвот дма в снах?
Сторону фма мртвот дма
Мртвот дма в снах
(Мртвот дма в снах)
Мртвот дма в снах.

стр 19

1953 [1953
8.10

Б.16. ДАТО. Ф. Р-3442. Оп. № 1. Спр. 19. Арк. 15.

Пісня «Ой, місяцю, місяченьку».

Романе, Романе...

Слова Миколом Пейречка, музика Богдана Лещюкова.

- 1) В небі зірка туманиться раччя,
 Понад берегом шумиться в'їтер.
 Ти не вбив мого кохачця,
 Ти мукав'ї намови повірив...
 На горі, на кручій Портогорі
 Твої клятва зів'яли і зів'яли.
 А подруги мої порубові
 В майську нічку про тебе б'їтали.

Приспів. { Романе, Романе,
 Що ти це сталося між нами?
 Я каваю, каваю,
 А ти десь за горами, Романе.

- 2) А бегала у дівочому серці
 Найбільша тривогого гуди.
 Увидице така гора забарився,
 Ніж про маму м'ї дізнаються люди.
 Тільки знайоми зірочка раччя,
 Тільки в в'їрах шумітиме в'їтер
 Про велике дівоче кохачця,
 У яке ти тоді не повірив.

Романе, Романе,
 Що ти це сталося між нами?
 Я каваю, каваю,
 А ти десь за горами, Романе.
 Романе, Романе,
 Що ти це сталося між нами?
 Ти ще такот заблагеш
 Десь за тими горами,
 Романе, Романе.

