

Thorndike L., 1923. *A history of magic and experimental science*. New York, Macmillan, pp.28–34.

Vadimov A.A. and Trivas. M.A., 1966. *Ot magov drevnosti do illyuzionistov nashikh dney: Ocherki istorii illyuzionnogo iskusstva [From ancient magicians to modern day illusionists: Essays on the history of illusionary art]*. Moskva: Iskusstvo, Volume 1. pp.3–25.

Стаття надійшла до редакції 13.05.2022.

M. Zhavoronkov

CONFIGURATION OF THE FESTIVAL PROCESS OF THE ARTS OF ILLUSIONISM IN THE DIALOGUES OF INTERCULTURAL INTERACTION

The article analyzes the specifics of the festival movement of illusion art, the impact of this phenomenon on the field of intercultural interaction. Emphasis is placed on the transformational processes of this phenomenon, by comparison the problems of the selected socio-cultural process are determined. The aim of the study is to reveal a clear mechanism in the sequence of functioning of festivals of illusionism to reproduce the independent dynamics in the middle of the country, which provides undoubted prospects for socio-cultural, economic nature. The significance of this process, which incorporates the main modern trends of the art market, is united in a common system of both verbal and non-verbal communication around the world. The methodological principles of the study are historical, hermeneutic and structural-functional. The scientific novelty of the study is that for the first time in the problematic field of culturology, the festivals of the art of illusionism are analyzed. The research methods are: comparative, which made it possible by comparison to establish the difference between historical phenomena in the festival process of illusionism; analytical contributed to the coverage of the specifics and features of festivals of illusion art; typological helped to determine the main types of festivals of illusionism, as well as formed the dynamics of this festival movement in the problem field of Ukraine. The Ukrainian School of Art "Illusions and Manipulations" highlights its feature and role in the integration path to cooperation with the international space of the institute, which provides clear opportunities for cooperation and symbiosis of intercultural exchange through the prism of the festival process of illusionism. In conclusion, the author emphasizes that the festival action is a targeted phenomenon, creates prospects for the country's development, creates a number of dialogic systematic intercultural dimension.

Key words: *variety, art, theater, circus, festival, intercultural communication, culture.*

УДК 75.054(477.87)

О.Д. Зайцев

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ АНАЛІЗ ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦІЙНОГО МИСТЕЦТВА ЗАКАРПАТТЯ 20–40 -х РОКІВ ХХ СТОРІЧЧЯ

Статтю присвячено розгляду театральньо-декораційного мистецтва Закарпаття періоду 20–40-х років ХХ століття.

Визначаються витоки та тенденції розвитку театральньо-декораційного мистецтва Закарпаття.

У дослідженні застосований історико-культурний аналіз процесів у закарпатському театрі, які сприяють поглибленому вивченню цих та інших питань.

Розгляд театральньо-декораційного мистецтва Закарпаття є першою спробою здійснити узагальнення та ввести до наукового обігу це поняття, розкриваючи його генезу та зв'язок із художньо-культурними процесами та новими концепціями сучасного візуального мистецтва на Закарпатті.

Ключові слова: театральньо-декораційне мистецтво, сцена, костюм, художник, театр, Ужгород, Хуст, Закарпаття.

DOI 10.34079/2226-2849-2022-12-23-57-66

Постановка проблеми. Вивчення регіональних особливостей театральньо-декораційного мистецтва залишається невичерпним об'єктом для дослідження духовної культури суспільства. На сьогоднішній день театральньо-декораційне мистецтво Закарпаття не висвітлено як мистецький феномен, який потребує осмислення з позицій розуміння його як культурної цілісності. Протягом ХХ ст. відбулося формування, творче становлення та пошук власного шляху театральньо-декораційного мистецтва краю. Спроба вперше висвітлити витоки та розвиток театральньо-декораційного мистецтва Закарпаття 20–40-х роках ХХ століття, залучаючи при цьому відомості про аматорські колективи та професійні театри в місті Ужгород та Хуст.

Актуальність статті полягає в актуалізації вивчення театральньо-декораційного мистецтва Закарпаття, яке ніколи не було об'єктом дослідження в культурологічному та мистецтвознавчому дискурсах. Розгляд культурологічних особливостей закарпатського театральньо-декораційного мистецтва є першою спробою здійснити узагальнення та ввести до наукового обігу це поняття, розкриваючи його генезу та зв'язок із художньо-культурними процесами на Закарпатті, новими концепціями сучасного візуального мистецтва.

Мета статті – проаналізувати зародження та становлення театральньо-декораційного мистецтва Закарпаття в період 20–40-х роках ХХ століття. Розглянути питання сценічного оформлення перших театральних вистав існуючих театрів, які стали явищем у тогочасному культурному та мистецькому житті Закарпаття.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У процесі підготовки статті вивчені праці вітчизняних дослідників, у яких безпосередньо або опосередковано розглядається театральньо-декораційне мистецтво (І. Вереківська, І. Врона, Д. Горбачев, О. Баньковська, А. Драк, З. Климко, О. Ковальчук, О. Красильникова, Є. Недзельський, О. Островерх, Р. Пилипчук, О. Роготченко, Н. Руденко-Краєвська, С. Триколенко, П. Цибенко, Н. Чечель, І. Ян). Літературних джерел з визначеної проблеми надзвичайно мало: існують лише окремі статті, присвячені розвитку театрального мистецтва на теренах Закарпаття.

Історіографія Закарпатського театру розпочинається з праці літературного критика Є. Недзельського «Угро-руський театр» (1941), яка розкриває витоки та розвиток театру на Закарпатті та знайомить з історію театру «Нова сцена». Відомий український театрознавець Р. Пилипчук у своїй статті «Український аматорський театр на Закарпатті» 50–60-і роки ХІХ ст.» (1966) робить узагальнені відомості щодо витоків та розвитку аматорського театру на Закарпатті. Зокрема, дослідник аналізує основні завдання, які стояли перед театром в той час, його роль у житті верховинців. Найбільшу кількість матеріалів, присвячених історії театру на Закарпатті, залишив театральний діяч, директор та режисер театру «Нова сцена» Ю.-А. Шерегій. Його

праця «Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 року» (Шерегій, 1993) демонструє шлях театру від «Бетлегемів», мандрівних акторських труп, аматорських театральних гуртків і до створення першого професійного українського театру на Закарпатті.

Формування і становлення театрів Закарпаття досліджували В. Андрійцьо, Й. Баглай, В. Габорець, Г. Ігнатюк, В. Кобаль, С. Федака, Ю.-А. Шерегій. По при наявності праць, присвячених розвитку закарпатського театрального мистецтва, до цього часу відсутнє спеціальне історично-культурологічне дослідження, присвячене означеній проблематиці. Більшість публікацій представлена рецензіями на театральні вистави у місцевій пресі. Увесь матеріал потребує систематизації, осмислення і введення до наукового обігу в якості фактологічної бази. Також, важливими джерелами є спогади художників, режисерів різних театрів, тих, хто мав змогу бачити оформлення вистав або ескізи декорацій.

Виклад основного матеріалу. Театральне-декораційне мистецтво Закарпаття виникає на початку ХХ ст., саме в той час, коли на теренах краю все більше починає розвиватися аматорське театральне мистецтво. До появи професійного театру багатонаціональне населення краю віддавало свою любов народному мистецтву: коломийкам, баладам, казкам, весіллям, колядуванням та бетлегему. За словами театральних діячів Ю.-А. Шерегій, саме «бетлегем» можна вважати своєрідними театральними виставами аматорів на Закарпатті (Шерегій, 1993, с. 30), а український письменник Г. Хоткевич, вважав, «закарпатський бетлегем стоїть близько до галицького вертепу <...> характер той же самий, внутрішня робота психологічна та сама, зовнішній комізм той самий, але повно своєрідного гірського колориту, пастушого побуту, пахне колибою <...> чути шум карпатських смеречок» (Хоткевич, 1924, с.31). Бетлегем – це театральне дійство, учасники якого розігрують різні сценки на біблійну тематику та сповіщають про народження Ісуса Христа.

«Перші відомості про існування «Бетлегему» на селах Закарпаття, зокрема в Вільхівцях, відноситься ще до 1870 року» (Казимиров, 1965, с. 83). Театральне дійство розігрують сільська молодь та школярі. Вони утворюють хор, оркестр і мандрують по селу даючи міні вистави по хатах. Характерною особливістю бетлегему було те, що скринька з ляльками здебільшого була моделлю церкви того населеного пункту, звідки були родом самі артисти-бетлегемці. Зароблені гроші за виступ колядники віддають в місцеву церкву. За словами Є. Недзельського, «народжений побутом та звичаями, театр був чужий до сторонніх впливів. Театр у житті селянина перейшов на сцену і саме тут впевнено продовжував ту саму гру, яку він грав у повсякденному житті: на весіллі, колядуванні, або при похованні» (Недзельський, 1940, с.45).

Речі, які були задіяні у вертепі або бетлегемі були принесені на виступ прямо з навколишньої дійсності, з людського побуту (сокира, тарілки). Костюм героїв дійства відповідав усім законам: по-перше, він був засобом ігрового перетворення актора, носив соціальне, матеріальне, суспільне становище, а головне він був побутовий. Інколи костюм доповнювала маска. Маска – засіб ігрового перетворення актора, а по-друге, вона спосіб надання природної побутової характерності актору. Розглядаючи костюми акторів «живого» бетлегему бачимо, що «Ангели» – одягнуті в довгий білий одяг, обтягнутий через плечі та в поясі довгими червоними стрічками, у кожного на голові повинна бути корона (великі шапки на яких зроблена аплікація хрестика та білі бантики); «Пастирі» (вівчарі) – мали білі гатя (штани), білу сорочку з лайбиком, на голові у кожного чорна шапка – «крисаня», а в руках вівчарські палиці; «Дідо» – одягнутий у чорну гуню, штани з овечої шерсті, а на голові у нього овеча шапка, який

носив сокиру; «Єврей» – чорний капелюх (калап), піджак чорний в руках палиця. Доповнювала костюм перука (пейси, чорна борода); «Чорт» – мав на собі коминарське убрання, черевики червоні, на голові мав чорну шапку з двома рогами, ззаду був довгий хвіст; «Царі» (які носили макет церкви) – мали довгі палиці з білим або кольоровим папером.

На підставі наведених вище міркувань, бачимо що у вертепних дійствах присутні не лише елементи театру (танець, спів, усний фольклор), а також елементи театрального-декораційного мистецтва (лялька, костюм, грим, реквізит). Розглядаючи усі речі, які використовувалися виконавцями народного дійства з високою вірогідністю можна стверджувати, що все є витоками театрального-декораційного мистецтва Закарпаття ХХ сторіччя.

Створення професійного театру на Закарпатті викликало в свою чергу до життя численні аматорські драматичні гуртки. Ініціатором аматорських вистав стала інтелігенція – вчителі, адвокати, урядовці та ін. «Їх керівниками здебільшого були закохані в театр, але недосвідчені дилетанти» (Казимиров, 1965, с.81).

У травні 1867 року єпископ С. Панкович, який прийшов до влади на Закарпатській парафії, забороняє будь-які видовища. Ця заборона триває майже до 1920 року коли в краї починає працювати товариство «Просвіта».

Унікальним явищем в історії театрального мистецтва стає Руський театр Товариства «Просвіта» (1920). Театральним майданчиком нового театру став міський театр в Ужгороді (арх. Л. Фейер, І. Ріттер, 1907). Відразу після відкриття театру з'явилися проблеми, які були пов'язанні з декораційним оформленням вистав (худ. М. Коник). По перше, в театрі не було декорацій та костюмів, гардероб костюмів налічував декілька українських шароварів, вишиванок та чоловічих шапок. З декорацій були лише фрагменти оформлення, що залишилися після гастролей європейських театральних труп. Перші вистави театру були зроблені з підбору, які зовсім не відповідали сценічній дії. З приїздом до Ужгороду у 1921 році М. Садовського відношення до оформлення театральних вистав змінилося на краще. Разом з режисером до театру приїздить невеличка група акторів та молодий художник М. Кричевський, який стане першим декоратором Руського театру. Початкову художню освіту Микола Кричевський (1898–1961) отримав від батька художника В. Г. Кричевського. Саме батько, ще у 1919 році попросив М. Садовського взяти сина Миколу до театру на посаду актора-малюка.

Першою виставою декоратора М. Кричевський стає опера «Запорожець за Дунаєм» – Гулака-Артемівського (реж. М. Садовський). Завдяки рецензії бачимо декораційне оформлення вистави: «Сцена зображує зелений краєвид, що зникає вдалині з озерцем, з мініатюрними сільськими хатами, з низенькими хатками по обидва боки авансцени...» (Ігнатович, 2008, с.181). В подальшому кожна нова вистава: «Мартин Боруля» – І. Тобілевича, «Чорноморці» – М. Старицького, «У Гайхан-бея» – В. Самійленка, «Дай серцю волю, заведе у неволю» – М. Кропивницького, «Наталка-Полтавка» – І.Котляревського завдяки майстерності декоратора М.Кричевського стає більш професійною та театральною. Художник уміло застосовує декораційні елементи, що створюють вражаючі сценічні ефекти. Проте жодний з ескізів декорацій і костюмів декоратора Кричевського не збереглися. На допомогу приходять декілька світлин з вистав того часу, які випадково збереглися в архівах Закарпаття. Переглядаючи світлини з вистав Руського театру в Ужгороді одразу видно, що декорації до вистав робились за театральним канонам: писаний задник та куліси, елементи жорсткої декорації (піч, стріха, тин). Завдяки писаному заднику глядач одразу бачив і розумів місце дії вистави.

Щоб знати культуру та мистецтво краю М. Кричевський ще по приїзду до Ужгорода починає знайомитися з творчістю місцевих художників: Ю. Вірага, К. Ізая, Ю. Іяс-Яцика, А. Ерделі, та Й. Бокшая. В подальшому саме у Й. Бокшая молодий Кричевський буде брати приватні уроки малювання та знайомитися з закарпатським мистецтвом. Творчість корифея закарпатського живопису Й. Бокшая буде надихати не одне покоління художників: «Життя, праця та побут закарпатців стали провідними темами у творах Й. Бокшая. Художник прагнув відобразити душу народу, відкидаючи при цьому локальний провінціалізм, що переконує в його широті поглядів на завдання мистецтва» (Гаврош, 2017, с. 96). Талант колориста допоміг художнику Й. Бокшая зробити барвисте оформлення до музичних вистав: «Пан професор в пеклі» К. Моора, «Королева чардашу» І. Кальмана, «Продана наречена» Б. Сметани (реж. К. Моор, 1924). Колоритний закарпатський живопис, який прийшов на ужгородську сцену в подальшому допоміг декораторам театру створювати яскраве оформлення українських вистав.

У 1922 році М. Кричевський малює декорації до вистави «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» преса писала, «<...> видиш приміром красне село в зимі на Різдво, видиш як ходять пізно вечором колядники із зізвздою та колядують по селі од хати до хати. Здається тобі, що ти не в театрі, але десь в нашій селі на Верховині, ходиш з колядниками. Одна ява за другою і все нові прекрасні, правдиві руські образи» (Руська нива, 1923).

Влітку 1923 року М. Садовський звільняється з театру та їде до Праги. Декоратор М. Кричевський приймає рішення їхати на навчання в Українську студію пластичних мистецтв (Прага). Після закінчення навчання М. Кричевський повернеться до Ужгорода і працює у жанрі живопису та книжкової графіки.

Театрознавець О. Ковальчук вважає: «У виставах 1920-х років сценографічний простір отримував новий зміст, нову функцію; робота художника перегукувалась із роботою режисера, втручаючись в акторську гру. Знання історичної практики допомагало молодим художникам зламати вкорінені стереотипи мислення, по-новому оцінити функції оформлення у виставі» (Ковальчук, 2019, с.32).

Театрально-декораційне мистецтво Руського театру найтісніше пов'язана з режисурою (М. Садовський, М. Загаров, М. Певний, О. Левицький, Я. Барнич, Ф. Базилевич, Г. Совачева, М. Аркас).

Після звільнення М. Садовського керівником театру стає О. Загаров. Прихильник світової драматургії О. Загаров приїхав до театру (1923) разом зі своєю дружиною актрисою та художницею М. Морською. З приходом нового режисера побутова українська п'еса поступилася місцем творам світової драматургії. Нові постановки вимагали відповідного гардеробу, реквізиту, перук, нових декорацій. «Сцена міського театру не мала доброго обладнання. За таких обставин О. Загаров використовував сірі полотна, своєрідні конструкції та кольорове світло – так, як це робили в театрі Л. Курбаса» (Андрійцо, 2013, с.231). Велику допомогу в оформленні європейських вистав («Мірандоліна» К. Гольдоні, «Колотнеча» А. Коцебу) приймала Марія Морська (1895–1933), яка ще в період 1919–1922 рр. робила оформлення до вистав Державного драматичного театру (Київ).

Отже, завдяки праці декораторів Руського театру (М. Коника, М. Кричевського, Й. Бокшая, М. Морської, М. Филика) на сцені Ужгородського театру з'явилися твори Г. Квітки-Основ'яненка, І. Котляревського, М. Кропивницького, І. Тобілевича, І.Франка, М. Гоголя, В. Винниченка, А. Чехова, К. Гольдоні, Ж. Б. Мольєра та ін.

Після закриття у 1930 році Руського театру в Ужгороді театральне життя стає менш активним. У 1936 році на закарпатській театральній мапі з'являється новий

театральний колектив – театр «Нова сцена» у Хусті (кер. брати Ю.- А. та Є. Шерегії).

Мистецтво театру «Нова сцена» можна назвати мистецтвом «пересувного» театру, адже театр не мав власного театального приміщення, а грав свої вистави на різних площадках. Оформлення вистав театру робили художники М. Тушицька та М. Михалевич. Репертуар театру був не дуже великий, більшу половину займали твори української та закарпатської драматургії тому на сцені завжди був живописний задник та архітектурно-об'ємні деталі (хата під стріхою, тини, стіл, лавка, піч). Ім'я Михайла Михалевича (1906–1984) – патріота України, художника театру, головного художника Карпатської України на сьогоднішній день залишається білою плямою в історії культури України. Завдяки автобіографічній книзі «Круті віражі до волі» знаємо, що він народився в селі Березнегувате Херсонської губернії. У 1928 році за перехід державного кордону був арештований. 1931 рік у житті художника стає переломним: після вдалої спроби перетину державного кордону (Румунія) він їде до Праги де поступає в Український Вільний університет. Пізніше закінчує Вищу художньо-промислову школу та Академію мистецтв (курс Ф. Шимона). Під час навчання стає активним членом українського національного руху. У 1938 році художник отримує політичне завдання стати керівником малярської майстерні головної команди Карпатської Січі (Хуст).

Першою театральною роботою художника стало оформлення вистави «13-тий кілометр» (кер. А. Довгопільський) у агітаційному театрі-студії «Летюча естрада» (Хуст). Вистави «13-тий кілометр» – М. Чирського була побудована на величких драматичних лицедійствах, в основі сюжету життя людей на землях Підкарпатської Русі. Головними дійовими особами були молоді дівчата та хлопці січовики, які були одягнуті в народне вбрання. Художник згадував, «Січова малярська майстерня мусила най швидко змайструвати порталні куліси, щоб з ними можна було Січовій летючій естраді виступати в залах будь-якого розміру, або і просто в приміщеннях, які можна було отримати для вистав. «Кілометровий стовп» з «тринадцяткою» на ньому – у нас був рівночасно суфлерською будкою і головною кулісою, навколо якої розгорталась дія і гостросюжетні діалоги героїв про ворожнечі диверсії на кордоні Карпатської України» (Михалевич, 1997, с.92, 93).

Навесні 1939 року художник робить оформлення до вистави-казки «Над Дніпром» О. Олеся (реж. В. Лібовицький). Казкова феєрія «Над Дніпром» дещо подібна до «Лісової пісні» Л. Українки. За свідченням В. Гренджа-Донського, «Фантазія режисера Лібовицького витворила зі своїми вкладками балету, пісень та ультрамодерного удекорування таку прегарну цілість, що я ще раз перечитав поему, і тільки тепер почав цінити режисерів. На сцену виведено звичайну, нездраматизовану поему, даючи вільну руку режисерові, щоб мав змогу показати своє мистецтво» (Гренджа-Донський, 1987, с.115). У цьому ж році художник поновлює оперету «Місяць і Зоря» лібрето М. Чирського, музика М. Аркаса. Розглядаючи світлини вистави з архіву Є. Шерегія бачимо, що художник використовував художні акценти в оформленні: на задньому плані з паперу та тканини були зроблені хмарки на небі, які в подальших сценах виглядали, як промінці на воді. В костюмах чітко був присутній закарпатський колорит, адже художник використовував справжні народні костюми.

Художниця Марія Тушицька (Руда) (1897–1943) розпочала співпрацю з театром «Нова сцена» у 1938 року коли дирекція театру запросила її на свої театральні-драматичні курси до Великого Бичкова (Закарпаття). Після закінчення курсів М. Турицька малює декорації до вистав: «Сорочинський ярмарок» М. Гоголя (реж. М. Аркас), казку «Місяць і Зоря» М. Чирського, М. Аркаса (реж. М. Аркас), пізніше поновляє виставу «Пані і її похресник» П. Вебера, М. Геннікена.

У 1939 році театр приступає до драми «Гайдамаки» Т. Шевченка (реж. В. Лівовицький) декорації та костюми М. Тушицької. Театрознавець Й. Баглай у своїх спогадах описує ескіз оформлення вистави: «На сцені Чигиринська церква, перед якою стоять чумацькі вози, біля яких метушиться юрба народу. Благочинний виголошує: «Нехай ворог гине! Беріть ножі». Освятили з обох боків здіймаються вверх столітні дуби, безладно сплетене верхів'я, яке символізує навислу бурю народного гніву і великої народної помсти. З боку стоїть кобзар із бандурою, зі струн його спливають слова пісні «Літа орел, літа сизий <...> ескіз був виконаний у чорно-коричневих барвах, і тільки верхівіття дерев та вікна церкви виділялись якоюсь синюватою білизою. Таке оформлення сцени сприймалося, як символ безпросвітної темряви, яку ось-ось мають розвіяти блискавка і грім великого народного повстання...» (Баглай, 1997, с.113). Прем'єра вистави не відбулася – до Хуста зайшли угорські військові, театр «Нова сцена», як український був заборонений. «Щодо майна театру – декорації, костюми, бібліотека, реквізит окупанти все skonфіскували, а що не спалили згодом передали Угро-Руському театру» (Зайцев, 2019, с.110).

Угро-Руський національний театр в місті Ужгород, як і усі театри періоду 1920–1940 років мав невелику творчу історію. Основу театру склали колишні актори Руського театру товариства «Просвіта» та Земського народного Підкарпатурського театру. Режисери (Ф. Главаті, П. Алексеев, О. Куфтїна, В. Іванова, М. Лугаш, В. Грабарь) робили все можливе, щоб театр мав власний репертуар. Вистави гралися на місцевому діалекті (русинська мова), яка була наближена до російської та української. Театральна бідність давала знаки, як на сцені так поза сценою. Художнім оформленням вистав займалися самі актори, але деяке оформлення до вистав робив художник-живописець Ф. Манайло.

Художник Федір Манайло (1910–1978) назавжди залишиться в історії театрального та образотворчого мистецтва краю. Саме народне мистецтво було головною темою у творчості великого художника. Знаючи та вивчаючи культуру рідного краю, митець стає поступово головним фахівцем у питанні народної культури Закарпаття. Знання побуту верховинців допомогло художнику зробити оформлення до вистав: «Овчар» – М. Лугоша, В. Грабаря, «Тиса тече» – Е. Калабішки. На жаль, театральних ескізів Ф. Манайла не збереглося, але завдяки світлинам з вистав того часу можна побачити, що художник приділяв велику увагу закарпатському побуту та національному костюму. Світлини з вистави «Овчар» (реж. П. Алексеев, 1940) дозволяє побачити, що художник Ф. Манайло використовував лаконічне оформлення: задник який розташований в глибині сцени і на якому зображено блакитно-сині гори та неповторний смарагдово-зелений ліс. Традиційність та колоритність закарпатського костюму доповнювало художнє оформлення вистави. Усі виконавці були одягнуті в національний одяг та грали лише на авансцені, глибина сцени не використовувалася.

Таким чином, на сьогодні майже не збереглося авторських зразків театрально-декораційного мистецтва (ескізи костюмів, декорацій, афіш) цього періоду, тому важко уявити цілісну картину становлення та розвитку декораційного мистецтва на теренах краю, але завдяки майстерності декораторів театрів: М. Конику, М. Кричевському, М. Морської, М. Філику, Й. Бокшаю, М. Тушицької, М. Михалевичу, Ф. Манайла театрально-декораційне мистецтво Закарпаття 20–40-х років поступово стає професійним та театральним.

Висновок. Історично-культурологічними особливості становлення театрально-декораційного мистецтва Закарпаття в просторі української культури є те, що, незважаючи на фінансову обмеженість театральної сфери та нестачу професійних

фахівців декоративного мистецтва, воно повільно розвивалось так само, як і сам український театр.

Специфіка дослідження полягає в переосмисленні цінності театрального декоративного мистецтва, подоланні розриву зв'язків між нині існуючими індивідами та їх етнокультурними традиціями.

Розглядаючи театральний декоративний мистецтво Закарпаття бачимо, що у виставах притаманні народні мотиви в поєднанні з декоративними елементами в оформленні вистав різних театрів Закарпаття.

Перспективи подальшого вивчення. Враховуючи сучасні тенденції розвитку театрального мистецтва у сфері збагачення візуальних засобів, передбачаємо перспективність подальших досліджень закарпатського театрального декоративного мистецтва у всесвітньому форматі з подальшим вивченням творчого розвитку сучасного візуального мистецтва в культурі України. Повна історична ретроспекція дозволить по-новому поглянути на розвиток театрального декоративного мистецтва Закарпаття.

Бібліографічний список

- Андрійцьо, В., 2013. Олександр Загаров – директор і мистецький керівник руського театру товариства «Просвіти» в Ужгороді. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно та телебачення ім. І.Карпенка-Карого*, 13, с.226–253.
- Баглай, Й., 1997. *Із театром – сорок років*. Ужгород.
- Гаврош, О., 2017. *Побутовий живопис Закарпаття 1945–1991 років: Еволюція жанру, тематика, персоналії*. Кандидат наук. Дисертація. Львівська національна академія мистецтв.
- Гренджа-Донський, В., 1987. *Щастя і горе Карпатської України: спогади*. Вашингтон: видання Карпатського Союзу.
- Зайцев, О., 2019. *Декоратори театрів Підкарпатської Русі: Нариси*. Ужгород: Шарк-Аутдор.
- Ігнатович, Г., 2008. *Від гасниці до рампи: Нариси з історії українського театру на Закарпатті*. Кн. 1. Ужгород: Ліра.
- Казимиров, О., 1965. *Український аматорський театр: (дожовтневий період)*. Київ: Мистецтво.
- Ковальчук, О., 2019. *Сценографічна практика у просторі ХХ сторіччя: Київські реалії*. Київ: Фенікс.
- Михалевич, М., 1997. *Круті віражі до волі*. Нью-Йорк, Київ, Торонто: вид. О. Телегі.
- Недзельський, Є., 1940. О селянському театрі. *Огоньки*. Ужгород: вид. комітету Червоного хреста, Грудень, с. 45–50.
- Недзельський, Є., 1941. *Угро-руський театр*. Ужгород: вид. І. Керча.
- Пилипчук, Р., 1966. *Український аматорський театр на Закарпатті (50-60 – і роки ХІХ століття)* // Народна творчість та етнографія. № 1. С. 18–27.
- Руська нива*, 1922. 26 січня.
- Хоткевич, Г., 1924. *Народний і середньовічний театр Галичині*. Харків: Державне видавництво України, с. 30–31.
- Шерегії, Ю., 1993. *Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 року*. Братислава: Словацьке педагогічне видавництво.

References

- Andriitso, V., 2013. Oleksandr Zaharov – dyrektor i mystetskyi kerivnyk ruskoho teatru tovarystva «Prosvity» v Uzhhorodi [Oleksandr Zaharov – director and artistic leader of

- Ruthenian theatre of «Prosvita» company in Uzhhorod (1923–1925)]. *Academic Bulletin of Karpenko-Karyi KNUTCT*, 13, pp.226–253. (in Ukrainian).
- Bahlai, Y., 1997. *Iz teatrom – sorok rokiv [With the theater - forty years]*. Uzhhorod. (in Ukrainian).
- Havrosh, O., 2017. *Pobutovyi zhyvopys Zakarpattia 1945–1991 rokiv: Evoliutsiia zhanru, tematyka, personalii [Transcarpathian genre painting in 1945–1991: evolution of the genre, themes, personalities]*. Ph.D. Dissertation. Lviv National Academy of Arts. (in Ukrainian).
- Hrendzha-Donskyi, V., 1987. *Shchastia i hore Karpatskoi Ukrainy: spohady [Happiness and sorrow of Carpathian Ukraine: memories]*. Washington: Edition of the Carpathian Union. (in Ukrainian).
- Ihnatovych, H., 2008. *Vid hasnytsi do rampy: Narysy z istorii ukrainskoho teatru na Zakarpatti [From extinguisher to ramp: Essays on the history of Ukrainian theater in Transcarpathia]*. Book 1. Uzhhorod: Lira. (in Ukrainian).
- Kazymyrov, O., 1965. *Ukrainskyi amatorskyi teatr: (dozhovtnevyi period) [Ukrainian Amateur Theater (until October period)]*. Kyiv: Art. (in Ukrainian).
- Khotkevych, H., 1924. *Narodnyi i serednovichnyi teatr Halychyni [People's and Medieval Theater of Galicia]*. Kharkiv: Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy, c.30–31. (in Ukrainian).
- Kovalchuk, O., 2019. *Stsenohrafichna praktyka u prostori XX storichchia: Kyivski realii [Scenographic practice in the space of the twentieth century: Kyiv realities]*. Kyiv: Phoenix. (in Ukrainian).
- Mykhalevych, M., 1997. *Kruti virazhi do voli [Steep turns to freedom]*. New York, Kyiv, Toronto: ed. O. Telegi. (in Ukrainian).
- Nedzelskiy, S., 1940. O selskom teatre [About the rural theater]. *Lights*. Uzhhorod, type. Committee of the Red Cross, December, pp.45–50. (in Ukrainian).
- Nedzelskiy, S., 1941. Ugro-Russian Theater. Uzhgorod: ed. I. Kerch. (in Ukrainian).
- Pylypchuk R., 1966. Ukrainian amateur theater in Transcarpathia (50-60s and 19th century) // Folk art and ethnography. N. 1. P. 18–27. (in Ukrainian).
- Ruska nyva*, 1922. 26 January. (in Ukrainian).
- Sherehii, Yu., 1993. *Narys istorii ukrainskykh teatriv Zakarpatskoi Ukrainy do 1945 roku [Essay on the history of Ukrainian theaters in Transcarpathian Ukraine until 1945]*. Bratislava: Slovak Pedagogical Publishing House. (in Ukrainian).
- Zaitsev, O., 2019. *Dekoratory teatriv Pidkarpatskoi Rusi: Narysy [Decorators of theaters of Subcarpathian Russia: Essays]*. Uzhhorod: Shark-Outdoor. (in Ukrainian).

Стаття надійшла до редакції 14.04.2022.

O. Zaitsev

HISTORICAL AND CULTURAL ANALYSIS OF THEATER AND DECORATIVE ART OF TRANSCARPATHTIA OF THE 20s – 40s OF THE XX CENTURY

The article considers theatrical and decorative art of Transcarpathia in the period of the 20–40s of the XX century.

The paper examines the origins and trends of theatrical and decorative arts of Transcarpathia. The study uses historical and cultural analysis of the processes in the Transcarpathian theater, which contribute to the in-depth study of these and other issues.

Describing the theatrical and decorative art of Transcarpathia the author intends to generalize and introduce this concept into scientific circulation, revealing its genesis and

connection with artistic and cultural processes in Transcarpathia, new concepts of modern visual art.

Key words: *theatrical and decorative art, stage, costume, artist, theater, Uzhhorod, Khust, Transcarpathia.*

УДК 159.942:78.071.2

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0495-2159>

Макарова Н.В.

ФЕНОМЕН СЦЕНІЧНОГО БАР'ЄРУ У ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ ПІАНІСТА-ВИКОНАВЦЯ

У науковій роботі проаналізовано та висвітлено проблематику поняття сценічного бар'єру в науковій літературі. Дано визначення поняття сценічний бар'єр та з'ясовано причини виникнення його під час виступу на сцені. Доведено, що психіка виконавця на сцені знаходиться під подвійним гнітом, а саме підсумковості та невпевненості в кінцевому результаті. Проблема сценічного бар'єру подана в статті в світлі філософсько-культурологічного дискурсу; з'ясовані можливі причини виникнення сценічного бар'єру як у «починаючих» піаністів, так і у виконавців «зі стажем»; розрізнено поняття «страху» та «фобії»; дано опис станів дистресу та еустресу, розглянуто поняття «стрес» на основі робіт таких вчених як З.Фрейд, К.Хорні, А.Адлер, Ф.Перлза, А.Маслоу, П.Зільберман, Г.Ришко та багато інших. Обґрунтовано тезу, що чим краще самопочуття виконавця на сцені, тим переконливішим та цікавішим буде виступ. Тому перспективою подальших розвідок вважаємо пошук методів та прийомів для забезпечення гарного сценічного самопочуття.

Ключові слова: *сценічний бар'єр, страх, стресостійкість, виконавець, концертний виступ.*

DOI 10.34079/2226-2849-2022-12-23-66-75

Постановка проблеми. Проблема сценічного бар'єру виконавців інструменталістів була завжди актуальною. Адже надзвичайно відповідально виходити на публіку і виносити свої інтерпретації того чи іншого твору. Особливо актуально ця проблема постала с настанням ери «оцифрування» інформації, коли виступ може побачити велика кількість слухачів. Проблемою є ще й те, що виступ можна прослухати та проаналізувати дуже ретельно. Тому надзвичайно важливо окрім практичної підготовки мати гарну психологічну підготовку, мати в своєму арсеналі методи та прийоми, щоб привести свою нервову систему в нормальний робочий стан перед виступом та зуміти підтримувати спокій та впевненість під час виступу.

Відомо, що сценічна ситуація переживається різними виконавцями по різному. На даний час є багато досліджень щодо сценічного бар'єру: Саннікова А., Загуменних Н., Масанова А. В різні часи стан сценічного хвилювання вивчали наступні дослідники Л.Бочкарьов, А.Готсдинер, В.Петрушин, Г.Ципін, І.Гарр, Х.Мюллер.

Мета статті – дати визначення поняттю «сценічний бар'єр», здійснити аналіз психологічної, культурологічної та педагогічної літератури з означеної теми.