

only theater company that managed to resume its work almost in full in Ukraine is the Mariupol Theater of the Author's Play Conception. The paper describes the updated repertoire of the theater and highlights the main features of the company's activities. It is emphasized that it was the Mariupol Theater of the Author's Play Conception that was able to unite Mariupol residents and revive theater culture in the territory controlled by Ukraine.

It has been established that the People's Theater «Teatromania» from Mariupol has resumed its activities in the German city of Hanover. Young people from Ukraine as well as Ukrainian actors who are currently staying in Germany join the theatre. From now on, «Teatromania» successfully presents their performances not only to Ukrainian, but also to foreign audiences. Through each of the performances and their activity in general, the «Teatromania» company continue to support the development of the culture of Mariupol and Ukraine as a whole. The group has now been renamed the Theater Studio «Teatromania 2:0». At the same time, it has been found that today many theater actors of the Azov region have become collaborators and started working in the occupied cities.

The scientific novelty of the study is that for the first time in cultural studies, the peculiarities of the development of the theater art in the Northern Azov region under martial law have been highlighted.

Key words: theater, Northern Azov region, Mariupol, theater art, war, occupation.

УДК 792.023(477.87):«1945/1990»
ORCID ID: ORG/0000-0001-8571-2186

О.Д. Зайцев

ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦІЙНЕ МИСТЕЦТВО ЗАКАРПАТТЯ У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНИ ХХ СТОЛІТТЯ (45-90-ті роки)

Статтю присвячено розгляду театральньо-декораційного мистецтва Закарпаття у соціокультурному просторі України ХХ століття (45-90-ті роки).

Визначаються тенденції розвитку та пошуків театральньо-декораційного мистецтва Закарпаття. Описуються культурні процеси, що вплинули на розвиток театральньо-декораційного мистецтва Закарпаття в контексті соціокультурного простору України означеного періоду.

Розгляд театральньо-декораційного мистецтва Закарпаття є 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.

Для вирішення поставлених завдань у статті було використано культурологічний, системний, компаративний, аналітичний та інші методи дослідження.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше у культурології проаналізовано театральньо-декораційне мистецтво Закарпаття у соціокультурному просторі України ХХ сторіччя (45-90-ті роки).

Ключові слова: театральньо-декораційне мистецтво, соціокультурний простір Закарпаття, вистава, сцена, костюм, художник, театр.

DOI 10.34079/2226-2849-2022-12-24-26-34

Постановка проблеми. Дослідження театрального-декораційного мистецтва непомітно увійшло до кола інтересів дослідників культурології та теоретиків театрального мистецтва. Культурологія зовсім недавно звернулася до вивчення умов заснування та розвитку театру. Питання про специфіку та значення театрального-декораційного мистецтва в театральній культурі протягом ХХ століття піднімалося теоретиками й практиками театру не раз, однак глибокого та планомірного дослідження так і не було зроблено. Використання цього поняття в дослідженнях, критичних статтях, спогадах та замітках про роботу над виставами здаються нам спонтанними та суб'єктивними.

З другої половини ХХ століття проблема театру в соціокультурному просторі увійшла і до сфери інтересів культурологів. Термін «соціокультурний простір» у сучасній філософській та культурологічній літературі зустрічається досить часто. На думку науковця В. Буяшенка, який вважає, що застосовуючи поняття «соціокультурного простору», культуру і суспільство необхідно розглядати, як різні взаємопов'язані аспекти однієї реальності, які доповнюють одна одну. Якщо культура (як система традицій, звичаїв, цінностей, взірців діяльності, настанов) задає певну програму життя людей, яка закріплюється в накопиченому соціально-історичному досвіді, то суспільство (як єдність культури і соціальності, які формуються і перетворюються у процесі життєдіяльності суспільства) породжує певні моделі суспільної взаємодії» (Буяшенко, 2011, с. 173). Інший науковець С. Римаренко зазначає, що «соціокультурний простір – складна, взаємодія різних ідентичностей <...> соціальних, культурних, релігійних, регіональних, на які в свою чергу впливають процеси міжкультурної комунікації, культурної дифузії, актуалізації етнокультурних смислів та контекстів, процеси продукування регіональних групових етнокультурних та соціокультурних ідентичностей» (Римаренко, 2016, с. 361).

Тож, процеси створення та споживання культури театру для більшості людей не є ознаками повсякденного життя, втім пов'язанні з особливістю сфери буття людини, яка активізується на певний відрізок часу.

Тому, театральне-декораційне мистецтво стає предметом культурної рефлексії тоді, коли усвідомлюються переваги декораційної сторони форми вистави; саме з цієї сторони театральне-декораційне мистецтво визначається як вид театрального мистецтва, подальший історичний шлях якого тісно пов'язаний з розвитком української культури та театрального мистецтва.

Стан розробки обраної проблеми доводить, що, незважаючи на доволі тривалий час існування в Україні театрального мистецтва, ґрунтовні наукові дослідження театральне-декораційного мистецтва розглядалися переважно з позицій аналізу творчого шляху художників театру (Ф. Манайла, М. Аніщенко, М. Зеленського, М. Манджули, І. Панейко, С. Маслова, В. Гресь, Е. Зайцевої).

Актуальність статті обумовлена тим, що до сьогодні театральне-декораційне мистецтво не вивчалось як цілісний феномен, котрий у своїй національній своєрідності складався в українському культурному контексті України ХХ століття. Відтворення структурно-змістової цілісності театральне-декораційного мистецтва Закарпаття, з урахуванням головних сторін його соціокультурного буття на основі залучення відповідних методологічних підходів, є одним з фундаментальних завдань сучасної української культурології.

Мета статті – виявити особливості розвитку театральне-декораційного мистецтва Закарпаття у соціокультурному просторі України ХХ століття та проаналізувати його у виставах закарпатських театрів (45–90-ті роки).

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У процесі підготовки статті вивчені праці вітчизняних дослідників закарпатської культури та закарпатського театру, у яких

безпосередньо або опосередковано розглядається театральньо-декораційне мистецтво (В. Андрійцьо, Й. Баглай, В. Габорець, П. Горбенко, І. Давидова, Г. Ігнатович, В. Кобаль, Є. Недзельський, Л. Попова, В. Руснак, С. Федака, Ю.-А. Шерегії).

Українськими вченими створено ґрунтовну теоретико-методичну базу по вивченню українського театральньо-декораційного мистецтва ХХ сторіччя (А. Драк, І. Вереківська, О. Красильникова, О. Ковальчук, З. Климко, С. Триколенко).

Соціокультурні трансформації, що відбуваються в сучасному суспільстві, актуалізуються дослідженням театральньо-декораційного мистецтва із використанням ідей філософії культури та мистецтва (Т. Глушук, Т. Зінська). Посилюється увага науковців до вивчення питання соціокультурного простору (В. Буяшенко, С. Римаренко, І. Сидоренко).

Втім, незважаючи на значну кількість наукових праць, театральньо-декораційне мистецтво Закарпаття потребує переосмислення в широкому культурологічному контексті як складне мистецьке явище.

Виклад основного матеріалу. У червні 1945 р. відбувається возз'єднання Закарпаття з Радянською Україною після чого були створені необхідні передумови для розв'язання соціально-економічних та культурних завдань Закарпатської України. Пошкоджений в час війни міський театр наприкінці 1944 р. вже був відремонтований.

Також, Рада Народних Комісарів Закарпатської України (березень 1945 р.), приймає Постанову «Про організацію (пересувного) Народного театру Закарпатської України». Заслужений артист УРСР Г. Ігнатович у своїх спогадах зазначав, «На підставі цієї Постанови до новоствореного театру починають запрошують творчих працівників: театру «Нова сцена», Земського Підкарпатського народного театру, та Угро-Руського національного театру (Ігнатович, 2008, с. 280).

Так, театральне мистецтво стає одним із важливих факторів зміни соціального життя краю, впливає на формування суспільної свідомості.

У 1946 р. розпочинається новий етап розвитку театральньо-декораційного мистецтва Закарпаття, який припадає на створення та становлення нових театральних колективів: Закарпатського обласного українського музично-драматичного театру (листопад 1946) та Мукачівського російського драматичного театру (серпень 1947).

Одразу після відкриття театрів радянська ідеологія на довгі десятиліття буде контролювати творчі колективи. Так, у жовтні 1946 р. згідно Постанови ЦК ВКП (б) «Про репертуар драматичних театрів та заходи щодо його поліпшення» в театральному мистецтві одразу розпочалася робота по пошуку «ворогів держави». Багато творчої інтелігенції не змогли працювати в умовах постійного творчого контролю. Митці почали залишати творчі колективи і шукали кращої долі для себе та своєї родини за кордоном.

Театральні художники, в порівнянні з художниками-станковистами, знаходилися у той час в більш сприятливих умовах. По-перше, ними набагато, менше цікавилися партійні органи. Їх імена рідко згадувалися у пресі, а якщо згадувалися, то в загальному списку учасників вистави. По-друге оформлення перших театральних вистав не прагнуло до правдоподібності.

Натуралізм з художньою правдою привели до тиражування однотипних вистав на сценах театрів Закарпаття у період 1946–1960 рр.

Першою виставою українського театру стає «Під каштанами Праги» К. Симонова (худ. Ф. Манайло). Історик закарпатського театру Й. Баглай у своїй статті описує оформлення вистави, «Сцена представляла собою кімнату в домі празького інтелігента, з якої через велике вікно розгортався краєвид на одягнуту в каштани Прагу <...> Знання побуту пражан та національного характеру чехів дало змогу художнику (Ф. Манайло) створити реалістичний сценічний образ вистави» (Баглай, 1997, с. 72).

Радянські п'єси на довгі роки стають основними темами для художників: українського театру (Ф. Манайло, С. Шамето, О. Плаксій, М. Манджуло, В. Франківська), російського театру (В. Куламзін, М. Аніщенко, М. Зеленський, Ю. Жолудєв, А. Казаку).

Брак коштів післявоєнних років накладав свій відбиток не лише на декораційне оформлення вистав, а також на костюми героїв. Актори виходили на сцену інколи у своїх костюмах, майже без гриму. Декорації та костюми не відрізнялися сміливістю художніх рішень, адже виготовлялися у дуже стислі терміни. Відтак, натуралізм та правдоподібність з художньою правдою привели до тиражування однотипних вистав у репертуарах театрів.

Головну роль у розвитку декораційного мистецтва 1946–1960 рр. зіграли вистави, присвячені Великій вітчизняній війні. На сценах театрів Ужгорода та Мукачево художники використовують єдину декораційну установку, яка гармонійно працює у виставах: «Під каштанами Праги» К. Симонова (худ. Ф. Манайло, 1946), «Голубі олені» О. Коломійця (худ. М. Манджуло, 1974).

Художник Мукачівського російського драматичного театру Микола Аніщенко (1915–2009) у своїх декораційних роботах починає використовувати живопис до багатьох класичних п'єс: «Пізня любов» (1948), «Остання жертва» (1950), «Багата наречена» (1952).

Розглядаючи світлини з вистави «Гроза» (худ. М. Аніщенко, 1955), одразу видно, що художник малює у глибині сцени живописний краєвид на річку Волги (сіро-голуба гама), на першому плані стоять головні герої вистави у побутових костюмах. Усе це відразу переносить глядача до театральної атмосфери «Театру Островського». Театрознавець І. Давидова у своїй монографії «Театр над Латорицею» (1995) зазначає: «Наш Рафаель» так називали художника М. Аніщенка в театрі, адже йому була властива манера спонтанного живопису: з одного кольору до іншого непомітно переходили світлові гами» (Давидова, 1995, с. 31).

Кулісно-арочна система починає домінувати у музичних виставах українського театру: «Сорочинський ярмарок» М. Старицького (худ. М. Сапотюк, 1949), «Майська ніч» М. Старицького (худ. М. Манджуло, 1953), «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка (худ. В. Франківська, 1954).

У 1961 р. на постановку до Ужгорода приїздить головний художник Чернівецького обласного українського музично-драматичного театру ім. О. Кобилянської – Олександр Плаксій (1911–1986), який робить оформлення до вистави «Дністрові кручі» за оповіданням Ю. Федьковича (інсценізація О. Ананьєва). Театрознавець Й. Баглай у рецензії на виставу зазначав: «Піднімалась завіса, і перед публікою постає Буковина – чудовий куточок української землі <...> Поміж крутих берегів несе запінені хвилі старий Дністер <...> Віддалік стара, похмура, овіяна легендами Христарєва скеля. Стоїть вона, як свідок колишнього горя народного, ніби поглядаючи на «чорне плесо Дністра», в якому знайшла свій трагічний кінець не одна доля людства...» (Руснак, 1996, с. 47).

У період 70–80-тих рр. художники Мукачівського російського театру (Ю. Жолудєв, А. Казаку, А. Пеньковський, І. Панейко, М. Зелінський) починають використовувати нові форми в оформленні театральних вистав заради видовища.

Заслужений діяч мистецтв Якутської АРСР, заслужений працівник культури РРФСР Микола Зелінський (1918–1984) у декораціях до вистав: «Витязь Янош» Ш. Петефі (Ужгород, 1974) «Третя голова» М. Еме (Мукачево, 1979) демонструють майстерність художника до жанрових та стильових особливостей історичних вистав.

Так, вистава «Дон Карлос» Ф. Шіллера (худ. М. Зелінський, 1975) газета «Закарпатська правда» (1975) свідчила, «художник М. Зелінський вирішив зробити

оформлення вистави «Дон Карлос» за законами умовності сценографії. Це оформлення сприймалося, як символ освяченого католицькою церквою кривавого деспотизму в Іспанії...» (Закарпатська правда, 1975).

Саме в цей період художники (М. Манджуло, Ф. Манайло, В. Турицька) зустрічаються із закарпатською драматургією, яка буде ставити перед художниками нові завдання – показати колорит та побут закарпатців.

Вистава «Верховина, світку ти наш» М. Тевельова, інсценізація В. Василька (худ. М. Манджуло, 1957). «Художник М. Манджуло робить лаконічне, красиве та функціональне оформлення, адже розміри сцени театру не дають можливість робити багато елементів оформлення. Глядач бачить на сцені похмурий і мовчазний карпатський пейзаж, якій підкреслює суворість і нестерпність життя людей під ярмом чужих і «своїх» гнобителів. З уяви глядача не зникає зловіщий прикордонний стовп, котрий, як свідок споконвічного панування на закарпатській землі різних чужоземних зайд, гнітить і роздирає душу. Цей образ вражає тим, що в процесі розвитку дії місце одних завойовників займають інші, а на стовпі змінюються тільки герби. Пригнічений настрій підсилюється світловими ефектами. Фінал вистави приходять радянські солдати, спалахує світло, ніби сповіщаючи про прихід нового життя» (Закарпатська правда, 1975).

Досліджуючи театральну-декораційне мистецтво Закарпаття не можливо звернути увагу на роботу художників театру ляльок. Звертаючись до театральної ляльки, художники Закарпатського обласного театру не просто імітують рух ляльки, вони розкривають характер головного персонажа вистави. Театрознавець П. Горбенко у статті «Ляльковий театр на Україні» (1929) зазначав, що «Ляльковий театр з природи своєї є театр синтетичного руху. В ньому не можна подати всіх нюансів психологічного життя людини, ні всієї різноманітності рухів живої людини, а типове, характерне, основне можна подати та ще й добре підкреслити» (Горбенко, 1929).

Перша вистава Закарпатського обласного театру ляльок «Хоробре жабеня» П. Висоцького (худ. В. Водоп'ян) відбулася 6 жовтня 1981 р. на сцені будинку офіцерів в Ужгороді (Туриця, 2002, с. 2). Майже до січня 1988 р. власної сцени театр не буде мати, а коли у грудні 1987 р. Закарпатський обласний український музично-драматичний театр переїздить до нового приміщення, то сцена міського театру назавжди стає домівкою закарпатських лялькарів.

Художники лялькового театру Й. Горняк, Н. Лугова-Горняк, В. Якубовський, В. Глагола, В. Водоп'ян, З. Манжуріна намагалися робити ляльки до вистав театру дуже колоритними та справжніми, але відсутність професійних театральних художників на довгі роки стане проблемою в театрах Закарпаття.

Театральні художники О. Малеш, М. Манджуло, В. Турицька прийшли до театру ляльок із драматичного театру. Спочатку вони не розуміли специфіки ляльки, не бачили особливостей простору, в якому лялька повинна існувати, але з часом їх вистави стають більш цікавими та професійними.

Ляльковий театр завжди вимагав від художників найсуворішої колірної дисципліни, простоти та лаконізму, оскільки лялька створювалася з того самого матеріалу, що й ширма, стіл, задник, завіса. У ляльковій виставі усі персонажі підкоряються загальному настрою, працюють єдиною масою, як фігури фрески або мозаїки.

Художники лялькового театру (В. Водоп'ян, В. Якубовський, Т. та П. Миронови, Л. Мікініна) починають використовувати ширму, як елемент сценічного оформлення, а їх колеги О. Фарбер, В. Пйонткевич починають будувати простір вистави від ляльки до персонажу.

З кожною новою виставою управління лялькою змінюється, воно відбувалося

зверху (маріонетка), лялька стає нерухома як ідол, але вона легко пересувається сценою разом із актором. У багатьох виставах лялька рухалася разом із актором по сцені. Відбувається боротьба живої матерії та ляльки.

Розглядаючи ескізи художниці Ольги Фарбер (1961 р. н.) до вистави «Про Янка дурня, чорта і Мариську-сиротинку» (1998) одразу видно, що художниця пройшла усі фази розробки ляльки під час підготовчого (ескізного) періоду до сценічного втілення. Вона робить виставу у народному стилі з використання побуту закарпатців. Головним елементом її оформлення стає розписна сільська скриня на якій відбувається сценічне дійство вистави.

Тематика та зміст вистав у репертуарі лялькового театру змінюється у 1987 р. коли головним режисером театру стає О. Куцик. Переглядаючи репертуар театру видно, що вистави: «Теремок» С. Маршака (худ. Т. Миронова, 1987), «Пригоди недвежати» Ф. Кривена (худ. В. Пйонткевич, 1988), «Золоте курча» В. Орлова (худ. Т. Миронова, В. Пйонткевич, 1989), «Допитливе слоненя Г. Владича (худ. Л. Мікіна, 1990) мають моральну спрямованість та несуть виховну функцію – чесність, чуйність, доброта та сміливість.

1987 рік – приніс нові можливості для розвитку театральньо-декораційного мистецтва українського театру. Саме в цей час було завершено будівництво нового приміщення театру. Нове приміщення українського театру – це велика сцена, поворотне сценічне коло та сучасна світлова апаратура. Усі новації, які відбувались в театральному мистецтві в цей період театрознавці пов'язують з новим етапом розвитку театральньо-декораційного мистецтва, коли роль художника вистави стає активною.

Цікавими виставами українського театру періоду 1988–1990 рр. стають: «Витівки Скапена» Ж.-Б. Мольєра (худ. С. Маслов, 1988), «Наталка Полтавка» І. Котляревського (худ. С. Маслов, В. Гресь, 1989), «Викрадення сабінянок» Д. Келлера (худ. С. Маслов, В. Гресь, 1990), «Федра» Ж. Росіна (худ. С. Маслов, В. Гресь, 1991).

Вистава «Витівки Скапена» Ж. Б. Мольєра (худ. С. Маслов, 1988). Театрознавець Н. Лугова у статті до буклету до вистави писала: «Відомий твір Мольєра в постановці головного режисера театру Станіслава Мойсеєва трактується наближено до естетики італійської комедії «дель арте», сповнений неймовірних акробатичних трюків, яскравих знахідок, веселих акторських імпровізацій. Яскраво театральна і сценографія вистави (худ. Сергій Маслов), розкручуються спіралі різнокольорових полотняних колон, канати пересікають простір сцени, створюють невичерпні ігрові можливості. Але і повністю використаного тримірного простору сцени замало для темпераменту акторів і для вистави, дія яких переходить через рампу в зал до глядача» (Лугова, 1988).

Музичні вистави українського театру 1980–1990 рр. представленні різними напрямками (музична комедія, оперета, мюзикл): «Роз-Марі» О. Хорбаха, О. Хаммерштейна (худ. А. Пеньковський, 1981), «Тітонька Чарлея» Б. Томаса (худ. С. Маслов, В. Гресь, 1988), «Витівки Хануми» Г. Канчелі, А. Цагарелі (худ. В. Степчук, 1995), «Танго для тебе» братів А.-Ю. та Є. Шерегіїв (худ. Е. Зайцева, 1999).

Художники театру (А. Пеньковський, С. Маслов, В. Гресь, В. Степчук, Е. Зайцева) у оформленні вистав переходять від конкретного місця дії до ігрової сценографії.

Так, оперета «Танго для тебе» братів А.-Ю. та Є. Шерегіїв (худ. Е. Зайцева, 1999). Оформлення вистави було зроблено за усіма законами музичного жанру – оперети. Ажурні куліси, задник, зроблені з органзи, створюють атмосферу легкості та свята. Перед глядачем з'являється хол готелю «Гуцулка» – дивани, столики, по центру стоїть гіпсова композиція із квітів, яка на фінал вистави стає великим водяним

фонтаном. Театрознавець Л. Попова писала: «<...> допомагають акторам вільно почуватися на сцені й костюми та сценографія Е. Зайцевої головного художника театру <...> художник зробив акцент на костюми героїв. Глядач побачив стилізацію закарпатського та європейського костюму» (Зайцев та Попова, 2017, с. 36).

Загалом, простір однієї вистави народжується і живе у просторі театру, у сценографічному просторі кожного конкретного театру, а художній образ кожної конкретної вистави не може існувати поза театральним простором, оскільки формується у сприйнятті глядачів, у критичних статтях, ескізах театральних художників, відображається у фото світлинах завдяки цьому ми можемо дослідити етапи розвитку театральньо-декораційного мистецтва.

Таким чином, весь складний шлях, пройдений театральньо-декораційним мистецтвом Закарпаття за період з 45-х – 90 рр. ХХ ст., доводить його життєздатність і спроможність до всебічного розвитку в новітніх соціокультурних умовах. Театральньо-декораційне мистецтво ХХ ст. поступово переходить від ілюстративно-реалістичного оформлення до ігрової сценографії.

Висновки та перспективи подальшого вивчення. На сьогодні актуальною залишається проблема вивчення театральної культури України, саме театральньо-декораційне мистецтво Закарпаття допоможе в подальшому досліджувати багато національне театральне мистецтво в соціокультурному просторі України.

Адже, мистецтво театру завжди буде стояти у центрі уваги культурологів, відповідно до сучасного розуміння людини як неповторної, унікальної цілісності, як джерела власної активності, творчості, професіонала високого рівня, який вміє креативно розв'язувати складні соціокультурні протиріччя, може визначати цілі й цінності свого життя, власний життєво професійний розвиток, що є запорукою успішної культурно-мистецької діяльності.

Розглядаючи театральньо-декораційне мистецтво Закарпаття бачимо, що у театральних виставах завжди притаманні народні мотиви в поєднанні з театральньо-декораційними елементами в оформленні вистав різних театрів Закарпаття.

Водночас представлена стаття є лише першим кроком на шляху до створення повної реконструкції історії театральньо-декораційного мистецтва, як феномена української культури. Однією з перспектив розвитку її проблематики є вивчення закарпатського театральньо-декораційного мистецтва у його взаємодії з історико-культурними та художньо-естетичними парадигмами українського театрального мистецтва.

Бібліографічний список

- Баглай, Й., 1997. *Із театром – сорок років*. Ужгород.
- Буяшенко, В., 2011. Соціальне піклування і динаміка соціокультурного простору. *Гуманітарний вісник Запорізького державної інженерної академії*, 44, с. 172–179. Запоріжжя: ЗДІА,
- Горбенко, П., 1929. Ляльковий театр на Україні. *Шляхи мистецтва*, 11, с. 101–107.
- Давидова, І., 1991. *Театр над Латорицею (Історія Мукачівського російського театру)*. Ужгород: Карпати.
- Зайцев, О. та Попова, Л., 2017. *Художник театру Емма Зайцева*. Ужгород: Аутдор-Шарк.
- Закарпатська правда*, 1975. Ужгород. 16 березня.
- Ігнатович, Г., 2008. *Від гасниці до рампи: Нариси з історії українського театру на Закарпатті*. Кн. 1. Ужгород: Ліра.
- Лугова, Н., 1988. *Мольєр Ж. Б. Витівки Скапена (буклет до вистави)*. Ужгород.
- Римаренко, С., 2016. Трансформація соціокультурного простору України. *Гілея: науковий вісник*, 114, с. 361–366. Київ.

Руснак, В., 1996. *Театр Срібної землі*. Ужгород: Карпати.

Туряниця, О., 2002. *Закарпатський обласний театр ляльок–20*. Ужгород.

References

- Bahlai, Y., 1997. *Iz teatrom – sorok rokiv [With the theater - forty years]*. Uzhhorod. (in Ukrainian).
- Buiashenko, V., 2011. Sotsialne pikluvannya i dynamika sotsiokulturnoho prostoru [Social care and dynamics of sociocultural space]. *Humanitarnyi visnyk Zaporizkoho derzhavnoi inzhenernoi akademii*, 44, s. 172–179. Zaporizhzhia: ZDIA. (in Ukrainian).
- Horbenko, P., 1929. Lialkovyi teatr na Ukraini [Puppet theater in Ukraine]. *Shliakhy mystetstva*, 11, s. 101–107. (in Ukrainian).
- Davydova, I., 1991. *Teatr nad Latorytseiu (Istoriia Mukachivskoho rosiiskoho teatru) [Theater over Latoritsa (History of the Mukachevo Russian Theater)]*. Uzhhorod: Karpaty. (in Ukrainian).
- Zaitsev, O. and Popova, L., 2017. *Khudozhnyk teatru Emma Zaitseva [Theater artist Emma Zaitseva]*. Uzhhorod: Audtor-Shark. (in Ukrainian).
- Zakarpatska pravda*, 1975. Uzhhorod. 16 bereznia. (in Ukrainian).
- Ihnatovych, H., 2008. *Vid hasnytsi do rampy: Narysy z istorii ukrainskoho teatru na Zakarpatti [From fire extinguisher to ramp: Essays on the history of Ukrainian theater in Transcarpathia]*. Book 1. Uzhhorod: Lira. (in Ukrainian).
- Luhova, N., 1988. *Molier Zh. B. Vytivky Skapena (buklet do vystavy) [Moliere J. B. Scapen's pranks (booklet for the play)]*. Uzhhorod. (in Ukrainian).
- Rymarenko, S., 2016. Transformatsiia sotsiokulturnoho prostoru Ukrainy [Transformation of the socio-cultural space of Ukraine]. *Hileia: naukovyi visnyk*, 114, s. 361–366. Kyiv. (in Ukrainian).
- Rusnak, V., 1996. *Teatr Sribnoi zemli [Theater of the Silver Land]*. Uzhhorod: Karpaty. (in Ukrainian).
- Turianytsia, O., 2002. *Zakarpatskyi oblasnyi teatr lialok–20 [Transcarpathian Regional Puppet Theater–20]*. Uzhhorod. (in Ukrainian).

Стаття надійшла до редакції 12.10.2022.

O. Zaitsev

THEATRICAL AND DECORATIVE ART OF TRANSCARPATHIA IN THE SOCIO-CULTURAL SPACE OF UKRAINE IN THE 20TH CENTURY (45-90s)

The article considers theatrical and decorative art of Transcarpathia in the socio-cultural space of Ukraine of the 20th century (45-90s).

The trends of the development and research of theatrical and decorative art of Transcarpathia are determined. The paper describes the cultural processes that influenced the development of theatrical and decorative art of Transcarpathia in the context of the socio-cultural space of Ukraine of the specified period.

Research of the theatrical and decorative art of Transcarpathia is an attempt to generalize and introduce this concept into scientific circulation, revealing its genesis and connection with artistic and cultural processes and new concepts of modern visual art in Transcarpathia.

To solve the tasks set in the article, the author used cultural, systematic, comparative,

analytical and other research methods.

The scientific novelty of the research lies in the fact that for the first time in cultural studies an attempt has been made to analyze the theatrical and decorative art of Transcarpathia in the socio-cultural space of Ukraine of the 20th century (45-90s).

Keywords: *theatrical and decorative art, socio-cultural space of Transcarpathia, performance, stage, costume, artist, theater.*

УДК 784.079(477)

ORCID ID: ORG/0000-0002-8082-2578

ORCID ID: ORG /0000-0002-2963-9794

**О. О. Ільєнко,
А. О. Фурдичко**

ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ ФЕСТИВАЛЮ “ЧЕРВОНА РУТА”: ДО ПИТАННЯ СПАДКОВОСТІ ТРАДИЦІЙ

Національний характер української естради сьогодні зумовлений привабливістю фольклору на різних рівнях. Такий спосіб створення композицій зумовлює такі типи взаємозв'язку фольклору з джазовою, поп- та рок-музикою, обробки народних пісень, народної музики та цитування матеріалів, створення оригінальних композицій на фольклорній основі, сплав національної манери виконання нефольклору. Сьогодні популярні пісні, які синтезовані в етнічних мотивах, фольклорі в сучасній обробці. Але ще в далеких 70-х роках був основоположником цього підходу Б. Івасюк та ВІА «Червона рута». Поки що обробки народних мелодій ВІА «Червона рута». Використовували популярні рок-гурти – «Гайдамаки», «Мандри», «Перкалаба», «Гуцульський каліпсо», «Кобза оригінальна», «Плачі», «Вниз» та ін. Сучасний український естрадний ансамбль продовжує традицію та осучаснює його пісні в різних інтерпретаціях. Досліджено особливості проведення фестивалю «Червона рута» з 1988 по 2016 роки. Увага – на продовженні традицій учасників однойменного фестивалю ансамблю. Практичне значення полягає у виокремленні напрямків музичної творчості колективів, які продовжують (трансформують) традиції ансамблю «Червона рута».

Ключові слова: *«Червона рута», фестиваль, українська музика, естрадний стандарт.*

DOI 10.34079/2226-2849-2022-12-24-34-40

Постановка проблеми. Пісенний фестивальний фольклорний рух формує суттєвий внесок у соціальне та економічне життя України. Він популяризує автентичну народну творчість, українську культуру в цілому; впливає на соціо-культурну ситуацію в місцях проведення фестивалів.

Період 70-х – 80-х рр. ХХ століття характеризується змінами у музиці, у текстах, що використовують митці. Відбувається зміна змістовного наповнення музичних творів. Зокрема, тематика текстів пісень вже не присвячена лише праці, сільській культурі. Нові твори жваві, енергійні, актуальні для молоді, оскільки пов'язані з питаннями, що турбують молоде покоління (любов, стосунки між чоловіком та жінкою тощо). Ці пісні у виконанні вокально-інструментальних ансамблів заохочують молодь танцювати.

Національний характер української естрадної музики сьогодні обумовлений зверненням до фольклору на різних рівнях. Такий спосіб створення композицій призводить до виникнення таких типів взаємозв'язку фольклору з джазом, поп- і рок-