

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра майстерності актора та режисури театру анімації

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ГІБРИДНОЇ ВИВІДНОЇ ЛЯЛЬКИ У
СУЧАСНОМУ ТЕАТРА АНІМАЦІЇ
(НА ПРИКЛАДІ РЕЖИСЕРСЬКОГО РІШЕННЯ
ВИСТАВИ "ЛЕЛЕЧЕ ЩАСТЯ"
ПОЛТАВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ОБЛАСНОГО ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК)

Кваліфікаційна робота на здобуття ОР «Магістр»
за спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво»

Виконала:

здобувачка вищої освіти

за ОПП Режисура театру ляльок

НАТАЛІЯ ТИМОЩУК

Науковий керівник:

професор, заслужений діяч мистецтв України

ОЛЕКСАНДР ІНЮТОЧКІН

Рецензент:

кандидатка мистецтвознавства,

завідувачка кафедри режисури та акторського мистецтва

Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва

ОЛЬГА БУЧМА-БЕРНАЦЬКА

Допущено до захисту:

Завідувач кафедри

професор, заслужений діяч мистецтв України

ОЛЕКСАНДР ІНЮТОЧКІН

«11» січня 2024 р.

Харків, 2024

Зміст

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ РОБОТИ З ГІБРИДНОЮ ВИВІДНОЮ ЛЯЛКОЮ.....	6
1.1 Історіографія проблеми дослідження.....	6
1.2 Методологія дослідження.....	11
РОЗДІЛ 2. МОЖЛИВОСТІ ГІБРИДНОЇ ВИВІДНОЇ ЛЯЛКИ І ОСОБЛИВОСТІ ЇЇ ВИКОРИСТАННЯ.....	15
2.1 Історично-теоретичні аспекти створення нової гібридної вивідної ляльки у світовому контексті.	15
2.2 Поява і тенденції розвитку гібридної вивідної ляльки в Україні.....	22
2.3 Методологія роботи з гібридною вивідною лялькою.....	25
РОЗДІЛ 3. ГІБРИДНА ВИВІДНА ЛЯЛКА ЯК ОСНОВА ЗАДУМУ АРТ- ПРОЄКТУ «ЛЕЛЕЧЕ ЩАСТЯ».....	34
3.1 Режисерський задум проєкту.....	34
3.2 Особливості сценічного втілення вистави «Лелече щастя».....	39
ВИСНОВКИ.....	44
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ.....	46
ДОДАТКИ.....	52

ВСТУП

Тема наукового дослідження: Особливості використання гібридної вивідної ляльки у сучасному театрі ляльок на прикладі режисерського рішення вистави Полтавського обласного академічного театру ляльок «Лелече щастя».

Актуальність обраної теми

Театральне мистецтво не є статичним, воно постійно еволюціонує та трансформується. Специфічним для розвитку зокрема театру ляльок є трансформація та метаморфози театральної ляльки. Поруч з основними традиційними системами у сучасному театрі все більше привертають до себе увагу так звані «ляльки-гібриди», які поєднують у собі технічні характеристики двох чи більше основних систем ляльок або є вдосконаленням якоїсь однієї системи. Їхня поява була викликана необхідністю винаходити нові рухові можливості ляльки.

Беручи до уваги особливості застосування гібридної вивідної ляльки, відповідно до її функцій, смислового й емоційного навантаження, за умови співіснування її з ляльководом-актором, необхідними є систематизація та узагальнення методики роботи з такою лялькою.

Існують окремі статті та публікації стосовно будови гібридної вивідної ляльки та особливостей роботи з нею таких авторів, як О. Бучма: «Мистецтво ігрової ляльки кінця XX – початку XXI століття як синтетичний вид сценічного мистецтва», «Особливості створення сценічного образу з театральними ляльками різних систем», «Сучасна планшетна лялька як трансформація старовинної ляльки Бунраку: до проблеми професійно-творчого опанування», «Новітні акторські технології сучасного театру ляльок як чинник трансформаційних процесів художньої культури», також Алісса Марі Мелло – дисертація «Ляльки, присутність і пам'ять: тренінгові методика та воркшоп компанії Філіппа Жанті, м'яка лялька», але немає комплексного дослідження, яке б розкривало у повній мірі опанування законів керування цією лялькою в контексті сучасних акторських технологій.

Таким чином, актуальність теми полягає в необхідності проаналізувати методи роботи з гібридною вивідною лялькою на прикладі авторської вистави «Лелече щастя» за п'єсою Юліти Ран.

Об'єкт наукового дослідження: історія та технологічна специфіка гібридної вивідної ляльки у світі та Україні.

Предмет дослідження: техніка роботи з гібридною вивідною лялькою на прикладі вистави “Лелече щастя” Полтавського академічного обласного театру ляльок.

Мета роботи полягає у дослідженні методів роботи з гібридною вивідною лялькою у виставі «Лелече щастя».

Завдання:

- вивчити історіографію проблеми дослідження;
- визначити методологію дослідження, проаналізувати літературу;
- дослідити історично-теоретичні аспекти створення нової гібридної вивідної ляльки у світовому контексті;
- проаналізувати застосування гібридної вивідної ляльки в Україні від 80-хх років до сьогодення;
- визначити методологію роботи з гібридною вивідною лялькою;
- проаналізувати режисерський задум проекту вистави «Лелече щастя»;
- розглянути особливості сценічного втілення вистави «Лелече щастя» на сцені Полтавського академічного обласного театру ляльок.

Наукова новизна

Вперше проаналізовано та систематизовано методи роботи з гібридною вивідною лялькою як для одного, так і для двох акторів. Розроблено новий підхід до використання ляльки як партнера актора-ляльководи на сцені під час вистави.

Дослідження спрямоване на вивчення та впровадження методу «відчуження» та «розщеплення» в процесі роботи з лялькою, що дозволить створити новий формат взаємодії між лялькою та ляльководом-актором.

Практичне значення

Результати роботи можуть бути використані як для розширення діапазону лялькових можливостей при формуванні репертуару театру, так і для подальших наукових досліджень методик роботи з гібридними типами ляльок.

Апробація результатів дослідження

Матеріали магістерської роботи були апробовані під час міжнародної мультидисциплінарної інтернет-конференції «Світ наукових досліджень. Випуск 22» за 27.09.2023-28.09.2023 року у вигляді матеріалів конференції, надрукованих у збірнику наукових публікацій міжнародної мультидисциплінарної інтернет-конференції, с.206 – 207 (Додаток 1).

Структура роботи

Робота включає в себе: вступ, три розділи, сім підрозділів, висновки, список літератури та додатки.

РОЗДІЛ 1. ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ РОБОТИ З ГІБРИДНОЮ ВИВІДНОЮ ЛЯЛЬКОЮ

1.1 Історіографія проблеми дослідження

У процесі роботи над науковим дослідженням опрацьовано джерельну базу, яка включає в себе широкий спектр наукового та методичного матеріалу. Зокрема, дане дослідження базується на фундаментальних основах як східних, так і європейських та вітчизняних лялькових театральних шкіл, а також їх вивченнях в наукових роботах вітчизняних та зарубіжних сучасників, таких, як Невілл Трентер [48, 49, 50], Дуда Пайва [44], Філіпп Жанті [36], О. Бучма [6, 7, 8, 9, 10, 11], О. Інютчкін [19], М. Крипчук, Л. Агатенко [22], С. Фесенко [33, 34], Ю. Щукіна [38, 39], Т. Лубенець [24], Я. Грушецький [15], Г. Юрковський [45], Г. Вашкель [12], А. Меллоу [47] та ін. Історіографія даної проблеми дослідження має значний обсяг, у якому можна виділити наукові статті, підручники, рецензії, статті в періодичних виданнях, вистави, телевізійні шоу тощо.

Вивчення та аналіз матеріалів є визначним етапом роботи, оскільки, з одного боку, досліджено тенденції розвитку театральної ляльки, систематизовано матеріал стосовно проблеми дослідження, з іншого – розкрито проблему опанування законів керування гібридною вивідною лялькою в контексті сучасних акторських технологій, окреслено спектр необхідної модернізації акторських технологій сучасного лялькаря [9].

Оскільки в дослідженні йдеться про гібридну ляльку, яка є поєднанням планшетної та маппет-систем, опрацьовано комплекс наукових праць та інтернет-джерел відповідного спрямування, завдяки яким можна прослідити тенденцію розвитку даних систем, познайомитися з життєвим та творчим шляхом провідних майстрів-лялькарів, їх методиками роботи.

Насамперед, визначено, що являє собою планшетна лялька і звідки вона походить. Українська дослідниця, театрознавця і педагогиня О. Бучма у статті «Сучасна планшетна лялька як трансформація старовинної ляльки Бунраку: до проблеми професійно-творчого опанування» обґрунтовує поняття вивідної

ляльки і систематизує основні її елементи та принципи керування. Також авторка зазначає: «Для визначення основ водіння сучасною планшетною лялькою розглядаються закони керування ляльками японського національного театру бунраку та його попередника - театру дзьорурі. Також висвітлюється проблема розробки тренінгових методик водіння планшетними ляльками у сучасних професійних навчальних закладах Європи та України зокрема.» [9].

Для вивчення сучасних процесів у театральному мистецтві в контексті трансформаційних змін у культурі, необхідним є звернення до історії формування цих процесів. В наукових статтях «Конструкція ляльки традиційного японського театру “Бунраку”» Т. Лубенець та «Система японських театральних ляльок XVII століття» М. Крипчука, Л. Агатенко проаналізовано акторські технології японського театру бунраку та дзьорурі та їх вплив на становлення й розвиток сучасної вивідної ляльки [24, 22].

При дослідженні маппет-ляльки опрацьовано ряд інтернет ресурсів, які містять інформацію стосовно історії популяризації цієї категорії ігрових ляльок, а також особливостей їх будови та способів управління, зокрема такі, як «Маппет-шоу», «Вулиця Сезам», а також інформативні та наочні електронні джерела [43, 51, 52, 53].

Також дослідження технології роботи з гібридною вивідною лялькою спирається на спостереження британської дослідниці А. Меллоу, викладені у науковій праці «Ляльки, присутність і пам'ять: методи навчання та техніки майстерності компанії Філіппа Жанті; м'яка лялька та Три добрі дружини Inkfish». Зокрема, авторка документує історію становлення творчої особистості австралійського лялькаря, режисера, художника, педагога Невілла Трентера, досліджує його методику роботи з гібридною вивідною лялькою та описує власний досвід участі у воркшопах майстра. Крім того, дослідниця акцентує увагу у роботі Н. Трентера на методі розщеплення, очуження, співприсутності та рівного статусу між аніматором та анімантом [47].

Щодо використання ефекту очуження при роботі з лялькою – було опрацьовано збірку Б. Брехта «Про мистецтво театру», де простежується

еволюція театральних засад видатного мислителя, драматурга і теоретика театру в нерозривному діалектичному зв'язку його ставлення до традицій і новаторства, а також описано принцип ефекту очуження [5].

Дане дослідження спирається на наукові праці та статті кандидата мистецтвознавства О. Бучми. У статті «"Переживання", "удавання" та "відчуження" в прийомах акторської гри театру ляльок» розглядаються «особливості психофізичної підготовки сучасного актора-лялькаря. Зокрема розглядається внутрішній та зовнішній дуалізм у процесі створення сценічного образу в театрі ляльок та необхідність синтезування в роботі сучасного лялькаря прийомів і методів акторської гри різних шкіл та напрямів на прикладах системи К. Станіславського, теоретичних розробок Д. Дідро, Б. Коклена (Старшого), творчих пошуків Б. Брехта. Аналізується поєднання в творчості актора-лялькаря "мистецтва переживання", "удавання", "ефекту відчуження"» [6, с. 161].

Стаття «Особливості створення сценічного образу з театральними ляльками різних систем» знайомить з особливостями технічного й емоційного «оживлення» театральних ляльок різних систем, зокрема аналізується вивідна система ляльок за її образотворчими, динамічними, жанровими, тембральними, темпоритмовими й анатомічними можливостями, а також історичні аспекти її виникнення [8].

У науковій статті «Мистецтво ігрової ляльки кінця ХХ – початку ХХІ століття як синтетичний вид сценічного мистецтва» досліджено «сучасні тенденції розвитку мистецтва ігрової ляльки, що пов'язані із залученням виражальних засобів різних видів сценічних мистецтв у концептуальному вирішенні вистав, естрадних номерів та інших форм сценічних показів з лялькою, та окреслено спектр необхідної модернізації акторських технологій сучасного лялькаря для існування у нових сценічних ситуаціях» [Бучма, с. 186].

Опрацьовано та проаналізовано також матеріали дисертації О. Бучми «Новітні акторські технології сучасного театру ляльок як чинник трансформаційних процесів художньої культури», в яких науковця обґрунтувала новітні акторські технології сучасного театру ляльок у контексті

трансформаційних процесів сучасної художньої культури, а саме: «охарактеризувала новітні тенденції театру ляльок у контексті трансформаційних процесів сучасної художньої культури; систематизувала інформацію про новітні акторські напрацювання та окреслила перспективи їхнього використання в практиці сучасного театру ляльок; розглянула принципи «оживлення», що застосовуються при роботі з ляльками різних систем; розробила психофізичні тренінги актора-лялькаря, побудовані на широкому колі праць теоретиків драматичного театру і фахових розробках практиків сучасного театру ляльок; запропонувала оптимальну систему фахового удосконалення актора-лялькаря у контексті сучасних тенденцій розвитку художньої культури» [10, с. 6].

Особливої уваги заслуговує стаття заслуженого діяча мистецтв України, професора О. Інютючка «Специфічні особливості елементів професійної техніки актора театру анімації», у якій проаналізовано з позиції теорії акторського мистецтва перелік навичок та вмінь, необхідних актору для оживлення як ляльки, так і будь-якого предмету; розглянуті елементи професійної техніки, на базі яких будується професійна майстерність; сформовано підходи до методів і принципів підготовки актора для українського театру анімації. Зокрема, розглядається два суто специфічні елементи професійної техніки актора театру анімації: «почуття стилю» і «техніка оживлення, одушевлення об'єкта анімації». Також наголошено на важливості першої зустрічі з лялькою, коли «особливого значення для актора набуває почуття стилю, фактури матеріалу, конструктивних особливостей предмета, про його наступне опанування, що передбачає досконале опанування техніки оживлення, одушевлення об'єкта сценічної анімації і, в результаті, створення виразної пластичної партитури ролі, тобто сценічного образу» [19, с. 8].

Опрацьовано також посібники «Школа лялькаря: від тренінгу до образу з лялькою» та «Основи тренінгу і техніки актора театру ляльок» С. Фесенко, у яких викладено матеріал, вивчення якого сприяє засвоєнню технічних можливостей і виразних засобів театральної ляльки та поєднує роботу над собою

у творчому процесі проживання з роботою актора - лялькаря у творчому процесі втілення [33]. Методики, описані в підручниках, формують вміння користуватись різноманітними техніками ляльководіння під час творчого пошуку при створенні актором-ляльководом образу, а також навчають роботи з ляльками певної системи, підготовки рук та голосового апарату [34].

В роботі використано надбання праць класиків-теоретиків театру, таких, як Д. Дідро «Парадокс про актора», та К. Станіславського «Робота актора над роллю», в яких аналізуються підходи переживання та удавання у процесі гри актора на сцені [16, 32].

Для більш широкого розуміння і розкриття теми дослідження необхідним є досконале вивчення історії та теорії театру анімації, зокрема на теренах українського театрального мистецтва. У навчально-методичному посібнику старшої викладачки Харківського університету мистецтв ім. І. П. Котляревського, кандидата мистецтвознавства Ю. Щукіної «Процеси оновлення художньої мови театру анімації в другій половині XX — на початку XXI століття» та в матеріалах дев'ятих міжнародних мистецтвознавчих читань «Драма, вистава, глядач» «Учні Леся Курбаса – фундатори професійних театрів ляльок в Україні» викладено історію та окреслено сучасні тенденції розвитку театру анімації. Зокрема, досліджено діяльність лялькарів-засновників режисерських систем у країнах Європи середини XX ст., розглянуто організаційну, драматургічну та режисерську реформу театру анімації України в 1960-х — 1980-х рр., вивчено внесок українських митців у феномен «Уральсько-сибірської зони», прослідковано взаємовплив театрів анімації України та країн Балтії та проаналізовано театральні школи лялькарів та основні тенденції розвитку сучасного світового театру анімації [39].

Вивчено практичний досвід і теоретичні надбання польських режисерів і теоретиків театру анімації, таких, як Г. Юрковський, М. Вашкель та Г. Вашкель, у яких обґрунтовуються загальнотеоретичні положення щодо специфіки підготовки та діяльності актора-лялькаря на сучасному етапі [12, 45].

Значний обсяг інформації з даної теми знайдено на сторінках науково-практичних конференцій, наукових періодичних видань, у тому числі міжнародних наукових видань, літературознавчої та театрознавчої енциклопедій тощо.

Методологічна база магістерської роботи включає наступні видання: В. Шейко, Н. Кушнарєнко «Організація та методика науково-дослідницької діяльності», Е. Колісниченко «Основи наукових досліджень», Г. Бірта, Ю. Г. Бургу «Методологія та організація наукових досліджень» [4, 21, 37], а також електронні науково-публіцистичні джерела [3, 13, 17, 25, 26, 28].

Дана джерельна база дає змогу систематизувати та узагальнити інформацію щодо особливостей будови гібридної вивідної ляльки та дослідити методику практичного використання її у сучасному театрі ляльок.

1.2 Методологія дослідження

Як зазначає Л. Заграй: «В українській науковій традиції методологію розглядають як учення про науковий метод пізнання або як систему наукових принципів, на основі яких базується дослідження і здійснюється вибір сукупності пізнавальних засобів, методів, прийомів дослідження» [18, с. 11]

Методологія відіграє важливу роль у написанні магістерської роботи. По-перше, вона надає структуру дослідженню. Методологія визначає послідовність дій, які необхідно виконати під час дослідження. Це допомагає структурувати роботу та уникнути хаотичності. По-друге, забезпечує концептуальну основу. Методологія допомагає сформулювати теоретичну концепцію дослідження та обґрунтувати вибір методів. По-третє, вона дозволяє отримати обґрунтовані результати. Завдяки методології можна використовувати відповідні методи для збору та аналізу даних, що підвищує достовірність результатів. І, нарешті, вибір методології дозволяє чітко визначити межі дослідження та обсяг роботи [26].

Метод – це сукупність прийомів чи операцій практичного або теоретичного освоєння дійсності, підпорядкованих розв’язанню конкретного завдання [28]. У визначенні В. Шейка «У найбільш загальному розумінні метод

– це шлях, спосіб досягнення поставленої мети і завдань дослідження. Він відповідає на запитання: як пізнавати.» [37, с. 74]. Усі методи можна поділити на загально-логічні та емпіричні.

При написанні магістерської роботи були застосовані наступні **загально-логічні методи**:

- **Історико-культурний** – метод, що дає досліднику уявлення про формування і розвиток необхідних театральних процесів і подій у хронологічній послідовності з метою виявлення зв'язків як закономірностей їх історичного формування в умовах поєднання зі спорідненими видами сценічних мистецтв [28, 11]. Тему данного наукового дослідження розглянуто через призму історичного процесу формування сучасної гібридної вивідної ляльки починаючи від японського національного театру XIV ст. й до наших днів. При цьому розглянуто ключові етапи формування предмету дослідження у різних країнах, зважаючи на історичні, ментальні та культурні особливості.

- **Метод аналізу** – розчленування цілісного предмета дослідження на складові частини з метою його поглибленого вивчення. Розчленування предмета здійснюється на основі певних ознак, характеристик, відносин [17]. Гібридна вивідна лялька в розумінні цілісного арт-об'єкту в процесі даного дослідження піддається аналізу, тобто поділяється на два структурні елементи: вивідну планшетну ляльку і маппет-ляльку, котрі, в свою чергу, більш ґрунтовно досліджуються та вивчаються.

- **Абстрагування** – «полягає в уявному відході від несуттєвих властивостей, зв'язків, відношень предметів і в одночасному виділенні, фіксуванні однієї чи кількох найважливіших рис, які особливо цікавлять дослідника» [37, с. 80]. У науковій роботі на тлі розвитку театральної ляльки в широкому розумінні цього поняття виділено ряд характерних ознак, притаманних саме ляльці-гібриду, що поєднує вивідну та маппет-системи. З контексту розвитку театру анімації загалом виділено періоди розвитку саме ляльок, які стосуються теми магістерської роботи.

Метод індукції – «перехід від часткового до загального, коли на підставі знання про частину предметів класу робиться висновок стосовно класу в цілому» [37, с. 81]. На прикладі роботи з гібридною вивідною лялькою у виставі «Лелече щастя» Полтавського обласного академічного театру ляльок виводяться висновки про використання ляльок-гібридів у сучасному театрі анімації в цілому.

- **Метод дедукції** – обернений до методу індукції – коли «висновок щодо якогось елементу множини робиться на підставі знання загальних властивостей всієї множини» [37, с. 81]. Дослідивши увесь історичний процес формування і розвитку ляльки як арт-об'єкту в цілому, можна отримати розуміння, як саме і чому гібридній вивідній ляльці притаманні саме такі ознаки та риси. Це, в свою чергу, дає змогу повною мірою зрозуміти та практично освоїти методику роботи з гібридною вивідною лялькою, котра реалізується в авторській постановці «Лелече щастя» на сцені Полтавського обласного академічного театру ляльок.

Використані також наступні **емпіричні методи** дослідження:

- **Спостереження** – полягає в «активному, систематичному, цілеспрямованому, планомірному і навмисному сприйнятті об'єкта, в ході якого отримується знання про зовнішні сторони, властивості і відносини досліджуваного об'єкта» [13]. Спостереження відіграє особливо важливу роль при написанні даного магістерського дослідження, адже було переглянуто і досліджено роботу над виставами як у відео форматі (театр бунраку [42], Маппет-шоу [53], вистави Невілла Трентера [50], Дуди Пайви та Філіппа Жанті [36]), так і безпосередньо на сценах театрів (роботи Б. Азарова, С. Брижана, О. Дмитрієвої, Н. Лапунова, І. Ципіної та ін.). Зокрема при спостереженні особливу увагу було приділено наочній демонстрації предмету дослідження, тобто техніці роботи з гібридною вивідною лялькою.

- **Порівняння** – «процес встановлення подібності або відмінностей предметів або явищ, а також знаходження загального, притаманного двом, або кільком об'єктам» [28]. У ході наукового дослідження порівняно процеси, що

відбувалися у розвитку світового та українського театру анімації, зокрема тенденції розвитку та особливості використання вивідної ляльки. Також порівняно гібридну вивідну ляльку і техніку роботи з нею встрайського лялькаря Невілла Трентера та нідерландського лялькаря Дуди Пайви.

- **Аналіз документів і продуктів діяльності** [18]. Проаналізовано наукові збірки, статті, підручники, методичні видання, а також вистави як в живому виконанні, так і в відеозаписі, тизери до вистав, уривки, трейлери тощо.

- **Експеримент** – «такий метод вивчення об'єкта, який пов'язаний з активним і цілеспрямованим втручанням дослідника в природні умови існування предметів і явищ або створенням штучних умов, необхідних для виявлення його відповідної властивості» [37, с. 78]. Під час вивчення об'єкту дослідження – технологічної специфіки гібридної вивідної ляльки – було створено виставу з її використанням як умову, необхідну для виявлення усіх її властивостей.

- **Біографічний метод** – «спосіб вивчення літератури на підставі виявлення її зв'язку з біографією митця, яка розглядається як визначальний чинник художньої творчості» [3]. Даний метод використано при опрацюванні матеріалів стосовно методики роботи Невілла Трентера.

РОЗДІЛ 2. МОЖЛИВОСТІ ГІБРИДНОЇ ВИВІДНОЇ ЛЯЛЬКИ І ОСОБЛИВОСТІ ЇЇ ВИКОРИСТАННЯ

2.1 Історично-теоретичні аспекти створення нової гібридної вивідної ляльки у світовому контексті

Сьогодні поруч з основними традиційними системами ляльок у театрі анімації все більше входять у вжиток ляльки-гібриди. Це ляльки відкритого типу володіння, які мають різні засоби керування, різні форми та розміри, залежно від їх «анатомії» та технічних можливостей. Тобто «вони поєднують технічні характеристики двох чи більше основних систем ляльок або є вдосконаленням якоїсь однієї системи» [9, с. 217]. Це дає можливість знайти нові рухові можливості ляльки, розкрити у більш повній мірі її артистично-технічні особливості, зокрема трюково-ігрові [9].

В науковій роботі досліджується гібридна вивідна лялька, котра використовується у авторській виставі «Лелече щастя», поставленій на сцені Полтавського академічного обласного театру ляльок, і є поєднанням системи планшетної та маппет ляльки. Спершу слід розглянути і проаналізувати окремо кожен із систем з метою дослідження їх особливостей та доцільності їх поєднання.

Планшетна лялька відкритого типу керування заявила про себе у європейському театрі пізніше за інші системи, хоча була відомою у японському національному театрі ще в XIV ст. Свою назву отримала завдяки пересуванню по так званому планшету – платформі, що знаходиться на рівні діафрагми актора-ляльководи [8].

Отже, планшетна лялька, за даними численних досліджень, зокрема таких, як О. Бучма, Т. Лубенець, М. Крипчук, Л. Агатено та ін., походить від традиційного японського театру «Бунраку». Зокрема, О. Бучма у своїй науковій роботі зазначає: «Хоча зовнішній вигляд сучасних європейських планшеток позбавлений національної специфіки та пропорційних параметрів своїх предків, але техніка водіння, започаткована японським театром дзьорурі та вдосконалена

театром бунраку, використовується і сьогодні.» [10, с. 93]. Тобто техніка керування сучасною планшетною лялькою успадкувалася від ляльок національного японського театру бунраку, і визначається можливими шляхами наслідування її координаційно-технічних пристосувань [9].

У XVIII ст. японський підприємець Уемура Бунракукен заснував з декількох мандруючих труп дзьорурі (їх діяльність датується XVI – XVII ст.) театр «Бунраку», який існує й по сьогоднішній день. Характерною ознакою цього театру є незмінність традицій творчої діяльності. На сьогоднішній день, наприклад, функціонує театр Авідзі, що в місті Мінаміавадзі, Японія, котрий широко застосовує традиційну технологію роботи з лялькою бунраку, водночас поєднуючи її з сучасними театральними тенденціями [54].

У виставах бунраку працюють ляльки-маріонетки під акомпанемент речитативного співу-читання дзьорурі та награву тристурника сямісена.

Лялька бунраку має свої усталені характеристики. Її розмір $1/2 - 2/3$ від зросту людини, і керується вона трьома аніматорами: головний – оодзукай – керує головою та правою рукою, молодший – хідарі-дзукай керує лівою рукою, наймолодший – асі-дзукай – працює з нижніми кінцівками [40]. У спині ляльки робиться отвір, через який актор просовує руку всередину й береться за ручку, що прироблена до голови ляльки. Усією рукою він притримує плечі ляльки, а трьома пальцями натискає на важелі, зроблені на ручці. Один важіль керує очами, що відкриваються та закриваються, два інших – нахиляють та підіймають голову. також у ляльки бунраку часто є рухомими брови (Додаток 2). Правою рукою ляльки головний актор керує, просунувши свою руку під її кімоно. Рука актора безпосередньо керує рукою ляльки, а пальці, якщо у цьому є необхідність, приводяться в рух за допомогою важелів. Лівою рукою ляльки другий помічник керує за допомогою трості. Два молодших ляльководи повинні навчитися відчувати себе частиною головного ляльководи – майстра, таким чином працюючи як одне ціле. Лялька повинна рухатися так плавно, щоб здаватися такою ж реальною, як справжня людина (Додаток 3).

Розглядаючи будову театральної ляльки бунраку, слід зазначити, що вона не має якогось певного тіла, а є поєднанням окремих частин та одягу, що з'єднуються між собою мотузками, і як правило, збирається безпосередньо перед виставою. В основі лежить плечова дошка – чоловіча, жіноча або дитяча, які відрізняються розмірами. Руки та ноги (за наявності) прикріплюються до країв дошки. На будь-яку раму, в залежності від ролі, кріплять відповідну голову, руки, ноги. Завдяки одягу лялька має об'єм.

Голова виконує основну роль в передачі емоцій та стилю поведінки, тому вона цілком рухома; виготовляється з дерева чи пап'є-маше, всередині – механізм, що дозволяє рухатися очам, бровам, губам тощо. Обличчя типізовані з дотриманням чітких принципів моделювання виразів. Тут прослідковується традиційність східного театру, наприклад, колір та вираз обличчя. Зокрема, М. Крипчук так характеризує ляльку бунраку: «Художник фіксував персонажів у матеріалі, створюючи дещо узагальнений портрет того чи іншого типу та надаючи йому гіпертрофованої чіткості, в реальності «розмитой» розмаїттям конкретних проявів.» [22, с. 757]. Також, на думку дослідника, «найважливішим елементом, зразком пластичної виразності, стала голова театральної ляльки. «Живе» обличчя ляльки володіло сценічною життєвістю, надавало вірогідності дії, водночас завжди тримало його в межах умовності.» [22, с. 756].

Ноги належать здебільшого чоловічим, рідше дитячим персонажам, ляльки-жінки мають довге кімоно, яке приводиться в рух ляльководом так, ніби вона ступає. Руки мають рухомі, пластично складні кисті з рухомими суглобами та зап'ястями.

Лялька бунраку проявляє свою виразність у русі. Вона не торкається підлоги сцени, а «летить» над нею, плавно перетікаючи сценою, і при цьому здається, що твердо стоїть на землі.

Від лялькарів, які є видимими для глядача, вимагається досконале володіння «неживою матерією». Таким чином актор, відсторонюючись від свого «я», ніби зливається з лялькою, рухи ляльки є його особистими рухами. В уяві глядача актор та лялька стають єдиним цілим.

Пластична мова ляльок надзвичайно багата та різноманітна. Складна знакова система виражається через усталену систему рухів. Але рухи не є універсальними, а розробляються відповідно до характеру, віку, соціального статусу персонажу тощо.

Лялька бунраку передбачає специфічні психофізичні умови існування поряд із собою актора-лялькаря. Відкрита система ляльководіння в японському театрі була розроблена не випадково. Її сенс полягав не стільки в створенні ілюзії самостійного життя ляльки, скільки в демонстрації зв'язку між нею та актором. Це «співробітництво» передбачає повне злиття, людина розчиняється у ляльці, а вона в ньому. Тут немає протиставлення живої природи неживій, вони існують у єдності.

Система ляльководіння передбачає фізичну видимість актора, котрий відсутній для глядача. Завдяки високопрофесійній майстерності, втілений у діях ляльок, ляльковод залишається непомітним, навіть якщо на нього дивляться. Щоб допомогти глядачу відсторонитися від присутності акторів, їх вдягають в чорний одяг, обличчя також ховають під чорною тканиною. У напівтемряві актори майже непомітні, що сприяє зосередженню уваги на самому дійстві.

Другорядні персонажі – «цуме» - характерні тим, що однією лялькою керує лише один ляльковод, котрий маніпулює тільки головою та правою рукою. Ліва рука є нерухомою, її рукав повністю пришивається до кімоно. За такого способу водіння частини ляльки є рухомими в своїх з'єднаннях. Актори рухають кінцівками, головою, також можлива міміка – рухаються очі, рот, брови.

До системи відкритого керування лялькою можна віднести ляльок ще одного японського театру – «театру на лавці». У ньому актор, що керує лялькою, сидить на невеличкій лавці та пересувається на ній усією сценою разом з лялькою. До стоп актора приєднані стопи ніг ляльки (на кшталт паркетної). Однією рукою він тримає голову ляльки, другою жестикулює її рукою; швидко змінюючи руки, перехоплюючи голову ляльки то однією, то іншою рукою. Змінюючи жести ляльки, актор домагається виразності рухів та ілюзії присутності у ляльки обох рук. На відміну від ляльок Бунраку, голова ляльки

міцно прикріплена до тулуба і шток кріпиться до голови так, щоб актор міг швидко перекласти її з однієї руки в іншу.

Отже, японська лялька бунраку синтезує пластичну, колірну та декоративну основи. Вона є зменшеною подобою живої людини, виразність якої виявляється у динаміці, адже саме динаміка спричиняє появу властивостей, які є компонентами театральної дії.

Розглядаючи маппет-систему, слід зауважити, що це є модифікація простої міміруючої ляльки. «Маппет» – одна з діалектичних назв театральної ляльки. Її назва походить від *m* – «marionette» і *uppet* від «puppet». Це найбільш «балакуча» та «співаюча» лялька, насамперед завдяки своїй будові. Здебільшого, це ручна петрушечна рукавична лялька. Рука ляльководи вставляється в голову м'якої ляльки-рукавички, в результаті чого лялька може широко відкривати рота, співати, робити гримаси тощо. Загальні елементи дизайну ляльок включають широкі роти та великі випуклі очі. Більшість ляльок відлиті або вирізані з різноманітних видів пінопласту чи поролону й покриті войлочною тканиною. Персонажі можуть представляти людей, антропоморфних, міфічних, фантастичних істот, реалістичних тварин, а також оживляти неживі предмети [43].

Маппет-ляльки відрізняються від ляльок вентерологів, які зазвичай анімовані лише головою та обличчям, тим, що їхні інші частини тіла теж анімовані. Вони також здебільшого виготовлені з більш м'якого матеріалу. Маппет-ляльки представлені як незалежні від ляльководи, офіційно відомого як «маппет-виконавець», котрий зазвичай ховається за декораціями (у випадку живого виступу) або за кадром камери (при телевізійних зйомках). Виконавці часто використовують поза камерою візки для імітації ходьби.

Під час більшості виступів виконавець тримає персонажа над головою або перед собою, однією рукою керуючи головою та ротом, а іншою – руками чи двома окремими стержнями керування, або – у випадку з «живими руками» – носінням рук подібно рукавичкам. Внаслідок цього – більшість ляльок шульги,

а виконавець використовує праву руку для керування головою, а лівою – керує рукою. (Додаток 4)

Для більш складних ляльок декілька виконавців можуть керувати одним персонажем. При цьому ляльковод, що контролює рот, зазвичай озвучує персонажа. З розвитком технологій було розроблено декілька способів керування ляльками для кіно та телебачення. До них належить використання підвісних установок, внутрішніх двигунів, дистанційних маніпуляторів, що дозволило створити сцени, в яких ляльки рухаються незалежно від виконавця [43]. Для прикладу, в оригінальній трилогії «Зоряних війн» персонажем Йода – мімуючою лялькою – керував американський ляльковод, кінорежисер і актор, соратник Джима Хенсона Фрэнк Оз.

Ляльки зазвичай дуже яскраві, видовищні. Особливе поширення такі ляльки отримали після того, як вищезгаданий американський лялькар Джим Хенсон (1936 – 1990 рр.) створив групу персонажів, відомих як «Маппет-шоу» (1975 р.) та «Вулиця Сезам» – найвідоміших в ХХ ст. телевізійних лялькових шоу і кращих праць Хенсона (Додаток 5). Згодом маппет-лялька стала учасником багатьох телевізійних комедійних проєктів та фільмів, серіалів, серед яких відомий телесеріал «Альф» [11].

Поєднав конструкцію вивідної ляльки з маппет-лялькою у своїй творчості відомий австралійський лялькар Невілл Трентер, який у 1978 році заснував театр м'яких ляльок. Під час навчання у коледжі він репетирував з ляльковим театром Billbar й вирішив поєднати лялькове та акторське мистецтво. За його переконанням, ляльки допомагають йому бути кращим актором.

1978 року відбулася знакова для Трентера участь у Фестивалі дурнів у Амстердамі, після якої він переїхав до Нідерландів, де розвинув свій театр ляльок для дорослих у його теперішньому вигляді, що принесло йому всесвітню славу. У своїх п'єсах лялькар грає з ляльками в натуральну величину, з котрими він взаємодіє на сцені. Наодинці він сам керує усіма персонажами на сцені. Усі вистави орієнтовані на дорослого глядача й характеризуються абсурдно-гротескними сценаріями, специфічними ефектами та подекуди сарказмом.

Його ляльки (які він виготовляє самостійно) виставлялися на міжнародних виставках США та Данії [48].

Більшість ляльок Трентера – це вивідні ляльки-рукавички у стилі маппет з великими ротами та очима. Їхні руки, тіла і ноги вільно звисають і маніпулюються, коли це можливо, прямим контактом. На відміну від більшості вистав з використанням маппет-ляльок, створених в першу чергу для телебачення і кіно, у виставах Невілла Трентера ляльководи видно, а «вокальне джерело» очевидне (Додаток 6).

Лялька – це абстракція. У дизайні, наприклад, очі можуть бути розміром з третину всього обличчя ляльки, оскільки лялька повинна бути більш помітна на сцені. Конструюючи маску або обличчя таким чином, Трентер створює можливість для того, аби ляльку можна було прочитати з безліччю складних емоцій, коли нею маніпулюють при різному світлі, під різними кутами та в різному темпі. Стилізоване обличчя ляльки – це також маска, яка змінює свою міміку залежно від рухів усієї фігури ляльки, від того, як її спрямовує лялькар, і від його слів. Чим більш схематизованим є обличчя ляльки, тим більше у неї можливостей брати участь у різних ситуаціях. Завдяки конструкції ляльки, її рух у просторі відносно освітлення створює тіні, а мова тіла чи жести персонажа натякають на почуття; ці емоційні "зміни" сприймаються глядачем. Контролюючи час і ритм рухів, лялькар розширює цю можливість для глядача, щоб він міг прочитати кожен вираз емоції [47].

Подібний гібрид ляльки використовує у своїй роботі ще один всесвітньо відомий нідерландський режисер, лялькар та хореограф Дуда Пайва. Він працює з різними типами ляльок, зробленими з поролону. Але на відміну від Невілла Трентера, його гібриди більш різноманітні у своїй «анатомії». Здебільшого це ляльки, які мають лише половину тіла, і залежать від свого лялькаря, який дає їм руки та/або ноги (Додаток 7). Техніка маніпуляції полягає в тому, що лялькар вставляє руку (і ноги) в матеріал, з якого виготовлена лялька, рухаючи її зсередини, тоді як Невілл Трентер маніпулює лише ротом ляльки. Таким чином, лялька складається лише з голови, руки або іншої частини тіла, що представляє

повну фігуру. Лялькар і лялька "склеєні", як сіамські близнюки. Частини тіла дозволяють лялькареві швидко рухатися і виражати себе майже безмежними способами [44].

Отже, підсумовуючи результати дослідження аспектів створення нової вивідної гібридної ляльки, слід зазначити, що вона розвилася з японської ляльки бунраку, спростившись, синтезувавшись з маппет-лялькою, та модернізувавшись у сучасну зручну виразну ляльку, яка широко використовується для створення яскравих концептуальних сценічних та філософських вирішень.

2.2 Поява і тенденції розвитку гібридної вивідної ляльки в Україні

Якщо у світовому театральному процесі вивідні ляльки почали з'являтися ще в період Цендеріке, а їх розвиток починається з кінця 50-х, початку 60-х років, то в Україні ляльки-гібриди з'являються дещо пізніше. До певного часу на сценах вітчизняних театрів ляльок переважала моносистемність, тобто пріоритетно це були ляльки-рукавички та тростинні ляльки.

З 80-х років розпочинається новий етап розвитку українського театру ляльок, а отже й розпочинається новий етап розвитку ляльки. Харківська, а згодом й Київська школа лялькарів активно досліджувала, синтезувала та впроваджувала інноваційний досвід колег із європейських шкіл [39].

У цей період розпочинають свою діяльність такі провідні майстри сценографії, як Василь Безуля, Ельвира Босович, Василь Виходцевський, Микола Данько, Наталя Денисова, Віра Задорожня, Інеса Кульчицька, Лариса Маркелова, Віктор Нікітін, Михайло Ніколаєв, Тетяна Торбенко, Ольга Філончук, Карина Чепурна, Аркадій Чечик та інші.

Це десятиліття характеризується діяльністю таких визначних режисерів, як Сергій Єфремов, Юрій Сікало, Борис Азаров, Євгеній Гімelfарб, Олександр Інютчкін, а також Сергій Брижань, Віталій Гольцов і Михайло Яремчук.

Також у цей період необхідно згадати мистецький тандем режисера Валерія Бугайова та художника Віктора Нікітіна, що утворився на теренах

Дніпровського театру ляльок; режисера Кримського театру ляльок Бориса Азарова, чия творчість стала першою ластівкою впровадження тотального театру анімації в Україні.

У 90-х роках одним із провідних театрів ляльок, що поширював тенденцію розвитку ляльки, був Харківський театр ляльок під керівництвом Євгена Гімельфарба. В репертуарі театру на той час відбувалися знакові зміни. Зокрема, у виставі «Тінь» (1991 рік) за Є. Шварцем у постановці Олега Трусова та художниці Ірини Борисової, провідною системою є паркетна вивідна лялька – уперше в історії цього театру. Актори при цьому були приховані під конвенційними плащами. У цьому ж театрі за режисурою Олега Трусова здійснена в 1993 році постановка вистави за Дж. Оруелом «Скотарня», в якій застосовано мімуючу ляльку (художник Ірина Борисова).

Але повною мірою вивідна лялька починає реалізовуватись на сценах українських театрів ляльок вже з початку 2000-х років, що сигналізувало про те, що це стає актуальним для нашого театрального процесу. Режисери починають використовувати як полісистемність ляльок, так і вивідну ляльку зокрема. Для цього періоду властиве стрімке наростання темпу експериментів у сценографії, відходження від канонічних систем та перехід до так званого «тотального театру». Зокрема, вивідна лялька стає провідною тенденцією в театрах ляльок України.

2000 – 2010-ті роки характеризуються діяльністю наступних митців: Юлія Білінська, Ярослав Грушецький, Оксана Дмитрієва, Ніко Лапунов, Марина Богомаз, Олекса Кравчук, Володимир Підцерковний, Андрій Солоняк, Михайло Урицький, Юрій Чайка, Ігор Федірко, Ірина Ципіна та ін.

Більш детально необхідно зупинитися на роботі з лялькою у виставах Оксани Дмитрієвої та Наталії Денисової в Харківському академічному театрі ляльок ім. В. А. Афанасьєва. Зокрема, характерною властивістю тотального театру, провідниками якого є головна режисерка та художниця театру, є поєднання різних систем ляльок, у тому числі й планшетних, котрі присутні в усіх виставах тандему Дмитрієвої-Денисової. При чому ці ляльки мають свій

унікальний почерк художника. Розмір ляльок коливається від мініатюрних до монументальних, колір – від монохромних до яскраво-насичених, образ – від символічного до гротескно-пародійного. Але при цьому чітко визначається стильова приналежність та жанрова характерність. Українська театрознавця, кандидатка мистецтвознавства Юлія Щукіна в авторському посібнику так описує спектр художніх анімаційних засобів творчості Дмитрієвої-Денисової: «У переважній більшості вистав О.Дмитрієвої переважає «живий план», проте — у грамотному співвідношенні з такими анімаційними об'єктами, як тінь, скульптура, маска, ростова лялька, паперова лялька, театр рук, анімована фактура або, навіть, стихія (вогонь, вода). Такими є тотально анімаційні вистави «Прості історії Антона Чехова» (2008), «Король Лір» (2009) і «Гамлет» (2018) В. Шекспіра, «Майська ніч» М.Гоголя (2008), «Чевенгур» А.Платонова (2012), «Діти райка» Ж.Превера (2019).» [39, с. 218].

Ну і, звісно, не можна оминати ще один творчий тандем режисера Сергія Брижана й художника Михайла Ніколаєва, що здійснювали постановки як на сцені рідного Хмельницького театру ляльок, так і на сценах інших театрів України. Їхня творчість засвідчила високий євроінтеграційний потенціал сучасного українського театру.

Широкий спектр застосування вивідних ляльок властивий для режисера, художника-сценографа Ніко Лапунова. Найближчою до даної теми наукової роботи є вистава у постановці митця на сцені Полтавського академічного обласного театру ляльок «Полохливий кролик» (2020 рік). Сюжет спектаклю наступний: кролик на прізвисько Бояка (бо він усього боїться), вирішив розпочати нове життя, і зватися Забіякою, в сподіваннях на те, що це змінить його життя. В саванні на нього чатує небезпека – хижаки: старий забудькуватий Удав, Вовк-санітар, та цар звірів Лев. Завдяки своєму розуму та кмітливості, він перехитрує хижаків і залишається переможцем, й врешті зветься Кроликом Воякою.

Художником по ляльках є Лариса Маркелова, донька та послідовниця художника Василя Виходцевського. У виставі використовуються гібридні

вивідні ляльки – поєднання маппет-ляльки з вивідною. У постановці задіяно двоє акторів: Андріана Ерстенюк та Денис Карташов. Слід відмітити чудову поліфонію виконання різних ролей актором Денисом Карташовим: вікова роль старенького меланхолійного Удава, голодного жвавого Вовка, флегматичного ледачого володаря Лева. Актори майстерно поєднують роботу з лялькою з живим планом, використовуючи в тому числі метод очуження та розщеплення. Також варто відзначити взаємодію ляльки з актором – рівний статус (за Невіллом Трентером). Вистава з успіхом йде на сцені Полтавського академічного обласного театру ляльок, а також гастролює та є учасником Всеукраїнських фестивалів театрів ляльок (Додаток 8).

2.3 Методологія роботи з гібридною вивідною лялькою

Особливістю роботи з гібридною вивідною лялькою є застосування відкритого прийому. Це означає, що актор-ляльковод є видимим для глядача, водночас не являючись окремим персонажем. Ляльковод і лялька – дві нерозривно пов'язані істоти: нежива, яка, залучаючись до дійства, анімується, і та, котра анімує ляльку, надає їй емоцій. Їхній зв'язок утворює єдиний художній образ, який народжується в присутності глядача, а відкритий прийом наочно демонструє цей союз. Таким чином, ляльковод частково розкриває секрети, вводить глядача до своєї лабораторії оживлення ляльок.

О. Бучма визначає наступні необхідні компоненти для «оживлення» планшетної ляльки:

- «досконало розвинутий фізичний апарат лялькаря (пластична свобода необхідна для виконання вимог щодо побудови третього виміру з лялькою цієї системи);
- наявність психотехнічної бази (як лялькаря, так і драматичного актора) для дотримання законів відчуження та психологічного розвитку двох створених образів;

- опанування законів театру Бунраку про єдність рухів та емоційне злиття в єдиний образ під час колективного «оживлення» ляльки без додавання подвійної внутрішньої дії;

- специфічна віра в запропоновані обставини, що відначально зумовлюється неприродністю мізансцен стосовно драматичного актора.» [8, с 194].

Дуда Пайва виділяє такі етапи роботи з лялькою:

- Контроль розуму. Якщо актор втрачає хоча б на мить фокус, лялька помирає й ілюзія втрачається. Рухи повинні йти від ляльки, так, немов це її рішення рухатися. Для цього він використовує техніку концентрації та дихання.

- Контроль тіла. Для того, аби анімувати іншу істоту, і створити ілюзію, ніби вона живе незалежно від аніматора, спочатку потрібно дослідити та контролювати власне тіло. Тому, на думку майстра оживлення, першочерговим завданням ляльководи є тренування високого рівня свідомості свого тіла. Для цього використовуються дихальні вправи та комплекс спеціальних фізичних вправ.

- Транспонування. Лялькар вчиться транспонувати вираження своїй ляльці, використовуючи такі ключові прийоми, як дихання, маніпулювання кінчиками пальців, контр рух та розділення фокусу.

Послідовними систематичними тренуваннями актор повинен підготувати свій розум й фізичне тіло, перш ніж він зможе транспонувати вираження через свою ляльку, створюючи діалог між собою, лялькою та аудиторією [44].

Оскільки робота з гібридною вивідною лялькою передбачає як пластичну, так і емоційну єдність аніматора з анімантом, слід більш ґрунтовно дослідити як технічну частину методики роботи з системою ляльки, так і психологічну складову оживлення гібридної вивідної ляльки.

Насамперед слід зауважити, що робота з лялькою повинна починатися з так званої «фази пасивного споглядання», коли актор перед початком роботи з лялькою придивляється до неї, аналізуючи її можливості та фізичну природу. В цей час актор рухається від зовнішньої форми ляльки до внутрішньої суті її

персонажу. Потрібно уважно вивчити її анатомічні та пластичні можливості: скільки акторів анімують ляльку, один, чи два; якого вона розміру; чи пересувається по сцені, якщо так, то як саме; чи може вона сидати, лягати, нахилитися тощо; намагатися розглянути усі пластично-виразні можливості, закладені в ляльку художником. Тільки після оволодіння технічними можливостями ляльки можна розробляти внутрішню лінію ролі, маючи на увазі, за допомогою яких фізичних дій та пристосувань, як пластичних так і мовних, їх виявить лялька [34].

Зокрема, О. Інютчкін зазначає, що для досягнення органічного існування в запропонованих обставинах п'єси і передачі через об'єкт анімації своїх почуттів, що природним чином народжуються, і думок, актор повинен мати конкретні навички та елементи акторської техніки. Це передусім досконале, доведене до автоматизму володіння об'єктом анімації (в нашому випадку гібридною вивідною лялькою), тренування рухів до рефлексного навичку, що забезпечує точність виконання поставлених завдань. Усвідомлюючи рух, як взаємодію, актор повинен відчувати у ляльці сценічного партнера, не зосереджуючись на подробицях управління лялькою. Також необхідна «техніка виявлення пластичних можливостей ляльки» для оволодіння її руховими можливостями та використання усього спектру її рухових систем. Отже, актор повинен оволодіти механізмами дії через ляльку [19].

Осмилення властивостей ляльки як художнього явища вимагає від актора «відчуття стилю». Оскільки зміст образу, закладений в ляльці художником і режисером, розкривається в процесі її діяльності на сцені, кожна дія повинна бути ретельно відібраною, доцільною та змістовною; пластична форма виконання має чітко контролюватися, відповідати формі та стильовим особливостям вивідної та маппет ляльки. Саме «відчуття стилю» дозволяє актору з широкого спектру пластичних можливостей ляльки обрати тільки ті, що притаманні їй за органікою та сприятимуть найефективнішому розкриттю її змісту. Також, крім пластичної складової, повинні задовольняти стилістичним особливостям ляльки мовна й голосова складові, як елементи втілення словесної

дії. Таким чином, саме від професійності актора залежить реалізація закладених художником пластичних можливостей ляльки [19].

Отже, техніка оживлення, одушевлення ляльки — це специфічний елемент професійної техніки актора театру ляльок, комплекс рухових вмінь і навичок, необхідних для вільного опанування механічним апаратом ляльки, за допомогою якого актор приводить його в рух і створює пластичну партитуру ролі [19].

Особливого значення чіткій побудові дії лялькаря надає Невіл Трентер. На своїх воркшопах він наголошує, що фізичні рухи, їхня якість та порядок, у якому виконуються дії/символічні жести, інформують глядача про місце, ситуацію та характер персонажа. Наприклад, тремтіння можна прочитати як холод, страх, вік або гнів; саме контекст і порядок допомагають глядачу вибудувати певний смисл. Крім того, онтологія ляльки вимагає, щоб вона демонструвала, що вона робить. Це означає, що лялька, щоб мати правдоподібну ілюзію життя, повинна реагувати на кожну мить. Саме реакція, а не дія, прочитується глядачем як мислення, бачення, слух, смак, запах чи дотик. Наприклад, в обміні між персонажами, якщо один торкається іншого, той, кого торкнулися повинен бачити руку, яка її торкається, або реагувати на неї.

На думку Трентера, є дві основні речі, які лялькар повинен засвоїти у гібридній вивідній ляльці: механіку руху рота і те, як використовувати його при мовленні. Рука лялькаря маніпулює лялькою зсередини голови за допомогою долоні й великого пальця в трикутній конфігурації:

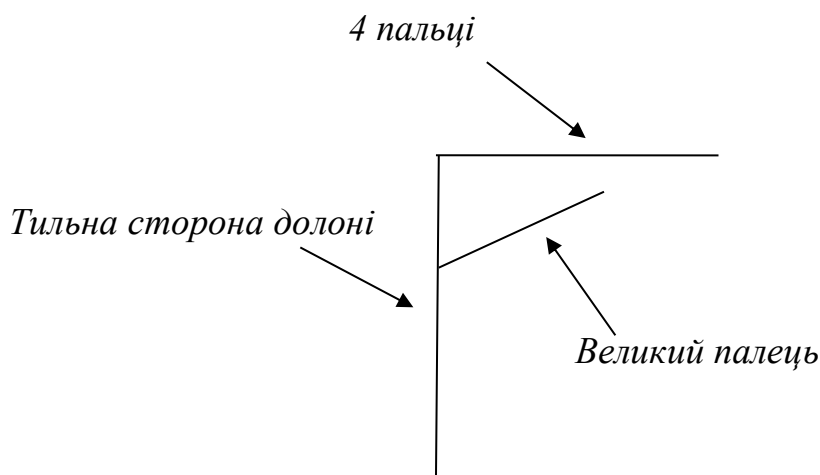


Схема розташування рук і пальців для робочого рота ляльки [47]

Голова ляльки «сидить» на пальцях, і часто ніс ляльки збігається з середнім пальцем лялькаря. Між великим і середнім пальцями знаходиться рот. При роботі з гібридною вивідною лялькою лялькар, в першу чергу, використовує великий палець, рухаючи його вниз, щоб відкрити, і вгору, щоб закрити, аби лялька «говорила». Водночас очі залишаються нерухомими. Голос ляльки подається різною мірою, залежно від вокального акценту, через зап'ястя лялькаря. Дія відкривання і закривання рота ляльки координується як з диханням, так і зі звуком, який потрібно вимовити. Рот відкривається трохи раніше моменту вимовлення звуку, а закривається трохи пізніше. Ця тонка координація і ритм часто визначають, чи сприймуть глядачі голос ляльководи за голос ляльки.

Для того, щоб глядач зацікавився і захотів "йти з лялькою", лялькар повинен встановити зв'язок між лялькою і глядачем. Встановлення цього зв'язку та комунікації між лялькою і глядачем відбувається у той момент, коли глядач і ляльковий персонаж вперше бачать один одного. Протягом усього воркшопу Трантер наголошує на погляді як ключовому компоненті цієї взаємодії – саме через погляд глядач встановлює емпатію з ляльковим персонажу.

Крім того, Трантер зазначає, що технічне ремесло маніпуляції з лялькою ґрунтується на двох видах пам'яті:

1. запам'ятовування фізичних атрибутів: вертикального та горизонтального положення у просторі, дій/жестів, ритмів і послідовності рухів;
2. використання пам'яті символічного жесту та вміння його відтворити, щоб створити змістовну фізичну партитуру і передати цей сенс через жест. [47].

Досліджуючи психологічну складову оживлення гібридної вивідної ляльки, варто підкреслити, що актор повинен мати таку психофізичну підготовку, яка включає в себе комплекс елементів акторської гри різних систем

і методів, потрібних для створення образів засобами театру ляльок. Драматичне вживання в роль вимагає створення образу з голосовими і емоційними характеристиками відповідно до "мистецтва переживання" в оживленні ляльки. Разом з тим, під час створення образу здійснюється суто технічне оволодіння лялькою з фіксацією певних рухів та положень, необхідних для відтворення почуттів [7]. Внутрішній та зовнішній дуалізм у процесі створення сценічного образу з гібридною вивідною лялькою потребує синтезування прийомів і методів акторської гри різних шкіл та напрямів, що в свою чергу вимагає універсальних прийомів психотехніки. За О. Бучмою, «створення образу в театрі ляльок підпорядковується трьом головним сценічним прийомам:

1. "Переживання" з перевтіленням в образ і вірою у запропоновані обставини.
2. "Удавання" з фіксованою канвою пластичного і голосового відтворення почуттів та дуалізмом емоційно-психологічного стану актора.
3. "Відчуження" з емоційним психологічним та фізичним відстороненням актора від створеного ним образу та наявністю двох ліній поведінки і думок» [6, с. 163].

Стосовно мистецтва переживання, має місце застосування принципу "підсвідома творчість природи через свідому психотехніку артиста" [32]. Всі рухи ляльки обумовленні характером та темпераментом персонажа, і саме темперамент визначає особливості його руху. З іншого боку, художні особливості та стиль ляльки свідчать про основне емоційне наповнення персонажа [34].

Г. Юрковський вважає, що кожна лялька втілює програму свого дієвого «я». Саме його вираження, його техніка анімації і його традиція руху дають імпульс ляльководу. Лялькар служить ляльці [45].

О. Інютчкін наголошує на тому, що «Зміст образу безумовно повинен закладатися в об'єкті анімації, але розкривається він у процесі його сценічної дії, через його вчинки. ... Відчуття стилю об'єкта анімації не можна розглядати окремо від розуміння актором смислового навантаження цього образу, задуму

драматурга, режисера, художника, дизайнера. ... Знання режисерської концепції і принципу її художнього вирішення (втілення) допомагає акторові визначити обмежений сектор найпродуктивнішого творчого пошуку і вже в межах цього сектора знайти найвиразніші жести, пози, ракурси.» [19, с. 4]. Таким чином, стильові та ідейно-тематичні вимоги визначають партитури ролі. Відштовхуючись від художнього бачення сценічного образу та запропонованих обставин, актор вибудовує з партитуру ролі.

Безумовно необхідними для плідного творчого процесу будь-якого актора є пам'ять, увага, уява, почуття правди і віри в запропоновані обставини, відчуття темпоритму [32]. При цьому всі внутрішні процеси актора-ляльководи повинні відображатися у діях ляльки. Для вживання в роль актор повинен збагачувати образ власними почуттями та емоціями.

Принцип роботи над образом у театрі анімації має багато спільного з принципом «мистецтва удавання»: актор при роботі з лялькою, разом з тим, щоб «переживати», мусить якнайтонше передати зовнішні ознаки переживання [16].

Також у роботі з гібридною вивідною лялькою часто має місце принцип очуження ляльководи від ляльки, яку він оживлює, для створення самостійного образу засобами драматичного театру. Поняття «очуження» або «відчуження» актора запровадив у театральне мистецтво Б. Брехт на початку XX ст. Сьогодні цей принцип широко застосовується у світових театральних практиках, зокрема у театрі анімації. Його суть полягає у свідомому дистанціюванні між актором і персонажем, в нашому випадку між ляльководом і його лялькою. Сам автор методу стверджував: «Суперечність між вживанням в образ і дистанціюванням поглиблюється і перетворюється на один із елементів вистави» [5, с. 241].

Використання очуження у театрі ляльок – це «психофізичний прийом, що дає змогу координувати та емоційно виправдовувати створення сценічного образу, фізично відокремленого від актора» [6, с. 163]. Для його використання необхідно зосередитися на таких компонентах: увага, уява, фантазія для створення образів; відповідна психофізична база (розвинені вестибулярний апарат, периферійний зір, декілька видів пам'яті тощо) для оволодіння певними

прийомами; розуміння значимості фізичних завдань та необхідності пластичного вдосконалення актора [6]. При тому, що ляльковод створює два «я», котрі існують на сцені самотійно як внутрішньо, так і зовнішньо, він одночасно контролює образну складову і фізичний стан як ляльки, так і власного образу. При цьому актор, не перевтілюючись у створеного та анімованого ним персонажа, реагує на усі його дії.

Майстерно застосовує у своїй практиці ефект очуження Н. Трентер. Він використовує «співприсутність», яку він називає "рівним статусом" між живими акторами і ляльками. Ним розроблені специфічні комбінації акторських і лялькових маніпуляцій, які зосереджені на створенні ілюзії присутності в ляльковому персонажі та виконавської співприсутності, коли жива людина та актор-лялька грають разом один з одним в одному сценічному світі. На своїх воркшопах Трентер, однак, зосереджує увагу на механічних навичках, необхідних для створення ілюзії життя та присутності в ляльці, і спирається на такі техніки маніпуляції, як фокус, ритм і символічний жест. Складність для видимого ляльководу полягає в тому, щоб не стати двійником ляльки, якою він маніпулює, або через свою гру не відволікати увагу від гри ляльки. Є два фундаментальні елементи, на яких Трентер зосереджується на майстер-класі: чітке розбиття кожного моменту і жесту на логічні послідовності, і встановлення того, що і лялька, і актор-лялькар ставляться і взаємодіють один з одним як персонажі [47].

Інший відомий лялькар, Ф. Жанті, використовує «дистанціювання» як здатність актора одночасно "втільовати свій власний персонаж і персонаж ляльки" – стан, у якому людина є водночас собою і поза собою, окремим тілом. У процесі тренінгів, Жанті навчає дистанціюванню через роботу з ляльками та через специфічні розминки, де з частиною тіла поводяться і взаємодіють так, ніби вона є окремим персонажем [47].

Отже, головний елемент, що об'єднує "переживання", "удавання" та "відчуження" і споріднює ці три напрями з театром ляльок – присутність

внутрішнього дуалізму в момент створення образу, який у театрі ляльок завжди наявний [6].

РОЗДІЛ 3. ГІБРИДНА ВИВІДНА ЛЯЛЬКА ЯК ОСНОВА ЗАДУМУ АРТ-ПРОЄКТУ «ЛЕЛЕЧЕ ЩАСТЯ»

3.1 Режисерський задум проєкту

Отже, гібридна вивідна лялька, що досліджується у даній науковій роботі, використовується в авторській виставі «Лелече щастя». Прем'єра спектаклю відбулась 22 квітня 2023 року (Додаток 9).

Творчий склад вистави:

режисер-постановник Н. Тимощук;

художник-постановник Д. Кушніренко;

композитор П. Савельєв.

Авторка п'єси – харківська письменниця, драматургиня Юліта Ран. Слід зазначити, що з драматургинею Полтавський академічний обласний театр ляльок співпрацює вже багато років. Зокрема на сцені даного театру за п'єсами мисткині поставлено вистави інклюзивного спрямування «Колискова для сніжинки» 2018 р. (режисерка Т. Вітряк), «На хвилі» 2019 (режисерка Ю. Ран) [30]. На відміну від попередніх робіт, драматургічний твір «Лелече щастя» носить гротескно-комедійний характер – її метафоричні образи апелюють до узагальнених прототипів з реального життя. У драматичному творі зроблено наголос на ментальних особливостях персонажів-представників різних куточків світу, на фоні яких виділено світобачення головного героя – українського птаха. Характерною особливістю п'єси є відсутність антагоністів у класичному розумінні теорії драми. Усі персонажі є позитивними героями, котрі мають свої особливості. Це ще один прийом заохотити маленького глядача до комунікативної діяльності та дружнього, толерантного ставлення до оточуючих (подібно до вищезгаданих вистав за Ю. Ран). П'єса написана спеціально для постановки у Полтавському академічному обласному театрі ляльок, і має злободенну тематику. Таким чином, надзавданням авторки є формування національної самоідентифікації на рівні глибинної ідентичності, а не зовнішніх ознак [29].

Обґрунтування вибору Дана п'єса була обрана для постановки, оскільки питання, які в ній порушуються, є аллюзією на певні явища чи процеси, що відбуваються сьогодні в країні. Вистава розрахована на вікову категорію 5 +, але не зважаючи на казкові образи та алегорії, тематика має подвійне підґрунтя, як для дітей, так і для дорослих, що робить її слушною й для сімейного прочитання.

Тема вистави - пошук сутності, формули щастя. Фактично тема закладена в самій назві вистави.

Ідея вистави: щастя – це знайти своє призначення у житті, тобто знайти справу свого життя, яка приносить задоволення і користь.

Надзавдання – щастя не треба шукати, його треба будувати.

Наскрізна дія – подорож як засіб з'ясування, порівняння досвіду життя та діяльності представників різних куточків світу з власним досвідом.

Актуальність постановки:

- актуальність порушеної теми пошуку місця на землі, де можна віднайти секрет гарного життя;
- потреба репертуарів театрів у сучасній драматургії;
- впровадження нової технології роботи з гібридною вивідною лялькою.

Жанр вистави – комедійний. Доцільність використання технологій роботи з гібридними вивідними ляльками дає можливість створювати яскраві гротескні образи персонажів вистави. Робота акторів у живому плані органічно доповнює та підкреслює жанрові особливості вистави.

Жанром продиктовані пластичні, темпо-ритмічні, атмосферні особливості вистави, а також міра умовності.

Письмовий переказ вистави

Актори чекають в аеропорті на літак, виліт якого затримується. Знудившись чекати, вони поступово починають бавитися ляльками, котрі знаходяться у їхніх валізах. Спершу одна з актрис дістає Лелеченя, інші включаються у гру, дістаючи Курку, котра жаліється Лелеченяті на життя, і

вмовляє його летіти за кордон, аби розкрити секрет гарного життя (адже вони в аеропорту).

Отже, Лелеченя вирушає в дорогу, і першим «райським» місцем, куди він потрапляє, є море, в якому плаває Пан Пелікан, котрий насолоджується тим, що цілісінький день колихається на хвилях, і ковтає рибку, яка сама стрибає йому у дзьоба. Він впевнений, що саме це і є секретом гарного щасливого життя. Але Лелеченяті скоро набридає увесь час нічого не робити, а тільки їсти. Він летить далі, і прилітає до Папуг, котрі саме розважаються й танцюють на карнавалі. Вони радять герою приєднатися, адже саме це і є найбільшим щастям у житті. Лелеченяті скоро набридає лише розважатися. Воно летить в Африку, де зустрічає боязкого Страуса, котрий впевнений, що секрет гарного життя у цілковитій безпеці, але Лелеченяті не подобається сидіти й ховатися від потенційної небезпеки, яка нібито чатує на кожному кроці. Далі герой відправляється на Південний полюс, де зустрічає команду Пінгвінів, яка, насправді, зовсім не є командою, тому що її учасники за будь-яку ціну прагнуть лише перемоги, нехтуючи при цьому будь-якими моральними законами, і саме в перемозі вбачають секрет гарного життя. І це не підходить Лелеченяті, він розгублений. Але саме у цей момент воно знаходить немовля, і вирішує забрати його, і віднести до себе на Батьківщину. Повернувшись, герой усвідомлює, що саме тут йому добре, і справа, яку він робить, йому до душі, з чого слідує висновок, що у цьому й полягає секрет гарного щасливого життя.

П'єса має наступні *епізоди*:

- Актори в аеропорту
- Курка спонукає Лелеченя летіти у пошуках гарного життя
- Лелеченя в гостях у Пана Пелікана
- Лелеченя на карнавалі у Папуг
- Лелеченя та Страус
- Лелеченя в гостях у Пінгвінів
- Лелеченя знаходить немовля

- Повернення додому

Досьє на персонажів та їх характеристика:

Лелеченя – молодий, недосвідчений, наївний, роботящий («Ми в Україні завжди в'ємо гнізда.», «я зараз усе сміття приберу!»), небайдужий («герой-рятівник завжди поруч!»), добрий та чуйний птах («Але ж вам треба допомогти! Обіпріться об мене.», «Новенька людина! Їй точно потрібне гарне життя! Я знаю, куди її віднесу!»). Піддавшись вмовлянням Курки, вирушає на пошуки гарного життя, але зрештою розуміє, що по-справжньому гарним життя можна зробити лише самому.

Курка – заклопотана, обмежена домогосподарка, яка за буденними клопотами не помічає головних речей. Лелеченя про неї каже: "Недарма ж усі кажуть, «розуму як у курки».

Пелікан – ледачий («тут не треба нічого робити! Лежи собі і їж!»), байдужий, але не жадібний. До зустрічі з Лелеченям лише гойдається на хвилях і їсть рибку. Після зустрічі з Лелеченям виносить сміття, що назбиралося у морі.

Пануги – веселі, жваві, товариські, але занадто безтурботні, та самовдоволені нероби. Усе життя вбачають лише в танцях та веселоощах («розважайся до нестями!»). Коли їх «танцювальний механізм» зламався, не спроможні самотійно полагодити його.

Страус – боязкий інтроверт («Жахи підстерігають тебе усюди – варто лише висунути голову.»), який усе життя переховується від справжнього життя.

Пінгвіни – завзяті, активні, але нечесні й підступні спортсмени («зроби все, щоб перемогти!», «Слабким тут не місце.»). Після того, як Лелеченя врятувало їх, змінили своє ставлення до оточуючих («Разом – таки краще, правда? Так, краще. Разом – ми сила!«).

Архітектоніка п'єси:

Експозиція. Актори збираються в аеропорту для подорожі на гастролі.

Зав'язка. Літак, яким мають летіти актори, затримується на дві години, і вони, нудьгуючи, дістають зі своїх валіз ляльки, і розігрують історію.

Розвиток дії. З'являється Лелеченя. Воно зустрічає Курку, яка вмовляє його летіти шукати щасливе життя в чужих краях. Наївне Лелеченя слухає «мудру» Курку, і під час своєї подорожі зустрічає Пана Пелікана, Папуг, Страуса, Пінгвінів, котрі діляться секретом свого гарного життя.

Кульмінація. Не вдовольнившись жодним варіантом, Лелеченя знаходить немовля і вирішує віднести його додому.

Розв'язка. Лелеченя з дитиною повертається на Батьківщину, таким чином, усвідомивши своє призначення у світі, і, відповідно, віднайшовши гармонію в житті.

Конфлікт полягає у внутрішньому протиріччі героя між очікуваним результатом та реальною дійсністю.

Конфлікт, зумовлений розбіжностями життєвих позицій, прослідковується на всіх етапах подорожі Лелеченяти. При зустрічі з Пеліканом герой не може змиритися з бездіяльністю та байдужістю - йому треба вити гніздечко і бути гарним господарем. Принцип способу життя папуг «життя – це суцільне свято» суперечать принципу героя «спочатку треба попрацювати, а потім вже відпочивати». Позиція Страуса щодо обмеженого, ізольованого, зате безпечного життя йде врозріз з позицією Лелеченяти комунікувати, підтримувати й допомагати одне одному. Пінгвіни діють розрізнено, намагаючись досягти своєї мети за рахунок невдачі інших – Лелеченя запевняє, що в єдності – сила. І, врешті-решт, коли герой опиняється сам на сам з самим собою, йому слід вирішити головний конфлікт: чи варто жити чужим життям, чи знайти свій шлях, своє призначення у житті.

Ідейно-сміслові акценти розставлені в кожній сцені відповідно до проблематики, з якою зіштовхується головний герой вистави:

- у сцені з Куркою - це побутові дрібниці, які заважають побачити головне;
- у сцені з Пеліканом – це байдужість та ледарство, крім того, зачіпається екологічна тема забруднення моря;

- у сцені з Папугами – гаяння часу в надмірних веселоощах та розвагах та неробство;
- у сцені зі Страусом – боягузтво, упередженість;
- у сцені з Пінгвінами – нечесна конкуренція, на противагу – сила в єдності;
- у фінальній сцені повернення на Батьківщину – любов до рідної землі, повага до чесної праці.

Символи й метафори у сценографії (Додаток 10):

- Лелека – символ України, вільний, вірний птах; приносить щастя, а також дітей.
- Курка – обмеженість, пліткарство.
- Пелікан – лінощі, ненажерство.
- Папути – самовдоволення, неробство, гультайство.
- Страус – страх, упередженість.
- Пінгвіни – конкуренція, командна праця.
- Немовля – щастя, радість.

Крім того, персонажі символізують географічні поняття, як от Лелека – Україна, Папуга – Бразилія, Страус – Африка, Пінгвін – Антарктида.

Сценографія вистави (Додаток 11)

У виставі передбачена «відкрита анімація», таким чином умовність прийому акцентує театральність, як таку, що спонукає до безпосередньої участі глядачів у процесі її зримого творення [15].

3.2 Особливості сценічного втілення вистави «Лелече щастя»

При практичному втіленні задуму застосовано комплекс інструментів роботи режисера над виставою, котрий включає в себе роботу з художником, композитором та акторами.

Під час застольного періоду спільно з драматургом зроблено аналіз твору та дійових осіб, виявлено стилістичні й жанрові особливості, а також запропоновано режисерсько-художнє бачення майбутньої вистави.

Стильові особливості вистави – робота актора як з вивідною лялькою, так і взаємодія з нею в живому плані, а також робота акторів в живому плані.

Доки літак запізнюється, актори, від нічого робити, ніби бавлячись, розігрують історію відкрито, на очах у «випадкових» глядачів. При цьому вони не приховують того, що саме вони керують лялькою, водночас змушуючи глядача повірити в ілюзію життя персонажів вистави (принцип «розщеплення» Н. Трентера).

Атмосфера вистави виражена через сукупність стилістичних елементів окремих сцен:

1. Атмосфера аеропорту – гул літаків, наявність валіз тощо.
2. Сцена з Куркою – атмосфера побуту, буденності.
3. Сцена з Пеліканом – атмосфера невимушеного дозвілля, відпочинку в райському місці all inclusive
4. Сцена з Папугами – атмосфера бразильського карнавалу – вічного безперервного свята.
5. Сцена зі Страусом – атмосфера небезпеки, що підстерігає на кожному кроці – в даному випадку - в дикій Африці.
6. Сцена з Пінгвінами – атмосфера напруженої боротьби, конкуренції на змаганнях, на кшталт зимових Олімпійських ігор.
7. Заключна сцена – атмосфера затишку, тепла та гармонії.

Темп вистави – динамічний, місцями доволі активний (сцена карнавалу), місцями поміркований (сцена з Пеліканом).

Ритм, тобто ступінь емоційної напруги, наростає як в кожній окремій сцені, так і у виставі в цілому.

Відповідно до сценографічної символіки й метафори, художницею підібрано реквізит відповідного значення:

- морська тема Пелікана – синя валіза-«матрац», актори вдягають панами й сонцезахисні окуляри;
- яскравий карнавал Папуг – бузкова валіза та яскраві віяла і головні убори акторів;
- сцена полохливого Страуса розпочинається з химерних видінь у масках та валізи кольору жовтого піску, в якій ховається Страус;
- сцена з Пінгвінами – в білому вирішенні, відповідно, білі банери-крижини і шарфи, які відіграють ролі гірок для змагань.
- Зміна положень банерів і їх оформлення символізує переліт Лелеченяти з місця на місце.

Система ляльки має істотний вплив на структуру художнього образу, оскільки від неї залежать як рухові можливості ляльки, так і спосіб приведення ляльки в рух. Гібридна вивідна лялька доцільна саме для даної вистави, оскільки має широкі можливості метафоричного відображення теми п'єси. В метафоризації найбільш вдало відображено суть характерів і образів діючих персонажів. Маппет-система надає їм виразності, комічності та гротеску, підкреслює індивідуалізовані риси характеру. Вивідна система дозволяє ототожнити актора з персонажем за певними спільними ознаками, а також в деяких сценах використати ефект очуження для критичної оцінки свого персонажу.

Живі актори слугують предметним фоном або характеристикою середовища, в котрому діють лялькові персонажі. Спочатку вони грають самих себе, по ходу вистави стають символічними персонажами, підкреслюючи межу між світом людей і казковим світом, підводячи до суті твору. І врешті-решт, вони знову стають самими собою – діючими персонажами вистави (Додаток 10).

Пластичне вирішення вистави: в пошуках нових прийомів при створенні вистави, потрібно підкреслити нестандартний підхід до організації сценічного простору. Оскільки, відповідно до експозиції, дія вистави розпочинається в аеропорту, усі подальші маніпуляції з декорацією, реквізитом і ляльками відбуваються в анімованому просторі, що складається з валіз та банерів. В

залежності від ідейно-концептуального вирішення, цей простір трансформується у відповідну площину, наприклад: господарське обійстя, море, бразильський карнавал, африканську пустелю, Південний полюс тощо. Акторсько-виконавська пластика змінюється також залежно від сцени – від невимушеної, довільної (актори грають самих себе), до характерних образів відповідної сцени. Пластика руху доповнюється елементами хореографії, що презентують кожну наступну сцену.

Відповідно до художнього замислу з оформлення вистави, робочий простір-планшет для ляльок вибудовується та трансформується з валіз різного розміру і кольору, з яких дістаються самі ляльки і реквізит. Роль додаткових рухливих декорацій виконують 4 білих банери, на яких реалізується проекція, вішається певний реквізит (наприклад, мотузки з білизною, карнавальні віяла), або вони, трансформуючись, слугують безпосередньою декорацією до певної сцени.

У виставі має місце пластично-хореографічна складова – через певний смисловий пластичний етюд відбувається перехід з однієї сцени в іншу.

Актори мають однакові костюми, до яких, відповідно до різних сцен, додаються різні атрибути:

- сцена з Пеліканом – капелюхи, сонцезахисні окуляри;
- сцена з Папугами – віяла і капелюхи з «пір'ям» (на кшталт карнавальних);
- сцена зі Страусом – африканські маски, манжети;
- сцена з Пінгвінами – пуховики-безрукавки, актрисам – хутрянні навушники, актору – капелюшок.

До ключових засобів виразності можна віднести *музичне оформлення*, котре підкреслює емоційну характеристику дій і персонажів. Музика написана композитором відповідно до режисерського задуму. Кожен персонаж вистави має власний лейтмотив, тобто свою музичну тему, яка підкреслює колоритність та індивідуальність даного героя:

- сцена з Лелеченям і його лейтмотив – лірична мелодія з українськими мотивами;
- сцена з Куркою – ритмічний мотив (на кшталт квокання курки);
- сцена з Пеліканом – розмірене, неквапливе регбі;
- сцена з Папугами – жвава музика карнавалу;
- сцена зі Страусом – ритм африканських барабанів;
- сцена з Пінгвінами – бадьорий ритмічний мотив.
- фінальна сцена вистави – повернення до лейтмотиву Лелеченяти, що надає сцені патріотичного та дещо сентиментального характеру.

Отже, аналізуючи особливості використання гібридної вивідної ляльки у виставі «Лелече щастя» за п'єсою Юліти Ран, можна з упевненістю констатувати, що лялька цілком задовольняє усім вимогам стилістичного вирішення вистави, у повній мірі розкриває закладені в неї драматургинєю та художницею образи, являється оптимальною формою передачі характеру відповідно до жанрових вимог.

Висновки

Отже, у даній магістерській роботі досліджено методи роботи з гібридною вивідною лялькою та особливості її використання у сучасному театрі анімації на прикладі режисерського рішення авторської вистави «Лелече щастя» Полтавського обласного академічного театру ляльок.

Визначено предмет та об'єкт дослідження, а також виконано поставлені завдання. Зокрема, у першому розділі опрацьовано джерельну базу, яка включає в себе широкий спектр наукового та методичного матеріалу вітчизняних та зарубіжних класиків та сучасників. Також проаналізовано відповідну літературу : магістерська робота спирається на матеріали, викладені у наукових та публіцистичних працях О. Бучми, О. Інютючкіна, М. Крипчука, Л. Агатенко, С. Фесенко, Г. Юрковського, К. Станіславського, Д. Дідро, Б. Брехта та ін.

Значну увагу у вивченні даного питання приділено спостереженням британської дослідниці А. Меллоу, викладеним у науковій праці «Ляльки, присутність і пам'ять: методи навчання та техніки майстерності компанії Філіппа Жанті; м'яка лялька та Три добрі дружини Inkfish», в якій досліджується методика роботи з гібридною вивідною лялькою нідерландського лялькаря, режисера, художника, педагога Невілла Трентера, описується власний досвід участі дослідниці у воркшопах лялькаря.

Визначено методологію дослідження – застосовано загально-логічні методи (історико-культурний, метод аналізу, індукції, дедукції, абстрагування, аналізу) та емпіричні (спостереження, порівняння, аналіз документів і продуктів діяльності, експеримент та біографічний метод).

У другому розділі досліджено історико-теоретичні аспекти створення нової гібридної вивідної ляльки як у світовому контексті, так і в Україні. Зокрема вивчено історію формування сучасних процесів у театральному мистецтві в контексті трансформаційних змін у культурі.

Прослідковано тенденцію розвитку вивідної ляльки, починаючи від японського театру бунраку й до сучасного театру анімації. Проаналізовано та систематизовано методи роботи з гібридною вивідною лялькою; досліджено

появу, розвиток і особливості маппет-ляльки; визначено необхідні компоненти для «оживлення» гібридної вивідної ляльки. Ознайомлено з методикою роботи провідних світових майстрів-лялькарів. Вивчено методики роботи з гібридною вивідною лялькою всесвітньо-відомих лялькарів Невілла Трентера та Дуди Пайви.

Досліджуючи психологічну складову оживлення гібридної вивідної ляльки, відповідно, зроблено висновок, що створення образу в театрі ляльок підпорядковується трьом головним сценічним прийомом: переживанню, удаванню, очуженню. Виявлено, що головний елемент, який об'єднує і споріднює ці три напрями з театром ляльок – присутність внутрішнього дуалізму в момент створення образу, який у театрі ляльок завжди наявний [6].

Також проаналізовано застосування гібридної вивідної ляльки в Україні від 80-хх років до сьогодення: досліджено досвід роботи Харківської та Київська школи лялькарів, вивчено досвід роботи провідних українських театральних діячів.

У третьому розділі проаналізовано роботу над авторською виставою «Лелече щастя» за п'єсою Юліти Ран Полтавського академічного обласного театру ляльок. По-перше, складено розгорнутий режисерський план постановки спектаклю, проаналізовано режисерський задум проекту вистави. По-друге, досліджено особливості сценічного втілення вистави, такі, як робота з художником, композитором, акторами. По-третє, впроваджено на практиці застосування методики роботи з гібридною вивідною лялькою.

- 10.Бучма О. Є. Новітні акторські технології сучасного театру ляльок як чинник трансформаційних процесів художньої культури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2015. 16 с.
- 11.Бучма О. Є. Мистецтво ігрової ляльки кінця XX – початку XXI століття як синтетичний вид сценічного мистецтва. *Мистецтвознавчі записки: збірник наукових праць*. 2020. №. 38 С. 186-190.
- 12.Вашкель Г. Театр ляльок у Польщі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Театр: історія, теорія, практика* : зб. наук. ст. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; упоряд. Я. В. Партола, ред. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків : ХНУМ, 2018. № 51. С. 164 – 179.
- 13.Вимоги до організації і проведення спостереження. Студентська бібліотека. URL: <https://studies.in.ua/mpd-ekzamen/3136-vimogi-do-organizaciyi-provedennya-sposterezheniya.html>
- 14.Вірченко Т. Сучасна українська драматургія для дітей: аксіологічний вимір крізь поколіннєву призму. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Філологічні науки: збірник наукових праць*. 2018. № 12. С. 18-24.
- 15.Грушецький Я. Український театр ляльок «різних засобів виразності»: зародження, утвердження, розвиток. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2013. № 12. С. 69 – 83.
- 16.Дідро Д. Парадокс про актора / за ред. П. П. Перепелиці, С. М. Пільчевської. Київ : Мистецтво, 1966. 146 с.
- 17.Загальнонаукові методи дослідження. Навчально-інформаційний портал НУБіП України. URL: <https://elearn.nubip.edu.ua/mod/book/tool/print/index.php?id=151271>
- 18.Заграй Л. Д. Методи і вимоги до написання магістерських робіт: навчально-методичні рекомендації. ДВНЗ «Прикарпатський національний

- університет ім. В. Стефаника». Івано-Франківськ: ФО-П Петраш К. Т. 2019. 68 с.
19. Інютчкін О.О. Специфічні особливості елементів професійної техніки актора театру анімації. *Культура України*. 2011. № 33. URL: https://docs.yandex.ru/docs/view?tm=1698593127&tld=ru&lang=uk&name=29.pdf&text=%D0%9A%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0%20%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D0%B8.%20%D0%92%D0%B8%D0%BF%D1%83%D1%81%D0%BA%2033.%202011&url=https%3A%2F%2Fic.ac.kharkov.ua%2Fnauk_rob%2Fnauk_vid%2Frio_old_2017%2Fku%2Fkultura33%2F29.pdf&lr=144919&mime=pdf&ll10n=ru&sign=e35785c7e88014ba6161f1d442c6e056&keyno=0&nosw=1&serpParams=tm%3D1698593127%26tld%3Dru%26lang%3Duk%26name%3D29.pdf%26text%3D%D0%259A%D1%2583%D0%25BB%D1%258C%D1%2582%D1%2583%D1%2580%D0%25B0%2B%D0%25A3%D0%25BA%D1%2580%D0%25B0%D1%2597%D0%25BD%D0%25B8.%2B%D0%2592%D0%25B8%D0%25BF%D1%2583%D1%2581%D0%25BA%2B33.%2B2011%26url%3Dhttps%253A%2F%2Fic.ac.kharkov.ua%2Fnauk_rob%2Fnauk_vid%2Frio_old_2017%2Fku%2Fkultura33%2F29.pdf%26lr%3D144919%26mime%3Dpdf%26l10n%3Dru%26sign%3De35785c7e88014ba6161f1d442c6e056%26keyno%3D0%26nosw%3D1
 20. Клековкін О. *Theatrica : Лексикон. Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України*. Київ : Фенікс, 2012. 800 с.
 21. Колісніченко Е. *Основи наукових досліджень: опорний конспект лекцій*. Суми : Сумський держ. університет, 2012. 83 с.
 22. Крипчук М., Агатенко Л. Система японських театральних ляльок XVII століття. *Міжнародний науковий журнал «Грааль науки»*. 2022. № 12-13 (квітень). С. 756 – 759.
 23. Літературознавча енциклопедія у двох томах / автор-укладач Ю.І. Ковалів. Київ : Академія, 2007. Т. 1. 608 с.

24. Лубенець Т. Конструкція ляльки традиційного японського театру «бунраку». *Соціально-гуманітарний вісник: збірник наукових праць*. Харків: СГ НТМ «Новий курс». 2019. № 29-30. С. 81 – 82.
25. Методи дослідження при написанні дипломної роботи. URL: https://blog.magistr.ua/metody-doslidzhennya-dyplomnoyi-roboty/#2_%D0%AF%D0%BA%D1%96_%D1%96%D1%81%D0%BD%D1%83%D1%8E%D1%82%D1%8C_%D0%BC%D0%B5%D1%82%D0%BE%D0%B4%D0%B8_%D0%B4%D0%BE%D1%81%D0%BB%D1%96%D0%B4%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F_%D0%B4%D0%B8%D0%BF%D0%BB%D0%BE%D0%BC%D0%BD%D0%BE%D1%97_%D1%80%D0%BE%D0%B1%D0%BE%D1%82%D0%B8
26. Методологія дослідження у магістерській роботі: вибір та застосування URL: <https://abcnews.in.ua/metodologiya-doslidzhennya-u-magisterskij-roboti-vybir-ta-zastosuvannya/?ysclid=ln07voazta282703945>
27. Оксана Дмитрієва Театральна риболовля. Блог про театральне життя України. URL: <http://www.t-fishing.co.ua/product/dmytriyeva-oksana/>
28. Основні методи дослідження магістерської роботи, Державне управління, ЛПІДУ. URL: https://ua.kursoviks.com.ua/metodychni_vkazivky/article_post/3525-osnovni-metodi-doslidzhennya-magisterskoi-roboti-derzhavne-upravlinnya-iridu?ysclid=ln079cekvz703874471
29. Пам'яті театрознавця Євгенія Русаброва (1955–2013) : вибрані матеріали наук.-практ. конф., 2014–2018 рр. / уклад. Ю. Щукіна ; ред. Ю. Полякова. Харків : Коллегиум, 2018. 232 с., іл.
30. Полтавський академічний обласний театр ляльок. Офіційний сайт. URL: <https://pl-puppet.com.ua/poster>.
31. Серікова А. М. Театр бунраку як канонічний вид мистецтва. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18–19 квітня 2019 р. / За ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків : ХДАК, 2019. 410 с.

32. Станіславський К.С. Про роботу актора над роллю: учбові матеріали для студентів і школярів України. URL: <http://um.co.ua/1/1-1/1-103732.html>
33. Фесенко С. Я. Основи тренінгу і техніки актора театру ляльок : навч. посіб. Львів : ХНУМ імені І.П. Котляревського, ЛНУ імені Івана Франка. 2009. 64 с.
34. Фесенко С. Я. Школа лялькаря: від тренінгу до образу з лялькою : навч. посіб. Харків : 2019. 129 с.
35. Фестиваль-премія «ГРА» НСТДУ URL: <https://nstdu.com.ua/festival/>
36. Ф. Жанті. Вистава «Край землі» URL: https://www.youtube.com/watch?v=eT9c7_AISs4&list=PPSV
37. Шейко В. М., Кушнарєнко Н. М. Організація та методика науково-дослідницької діяльності : підручник. 4-те вид., випр. і доп. Київ : Знання, 2004. 307 с.
38. Щукіна Ю. П. Учні Леся Курбаса – фундатори професійних театрів ляльок в Україні. «Драма, вистава, глядач»: матеріали Дев'ятих міжнародних мистецтвознавчих читань, присвячених пам'яті професора В. М. Айзенштадта. Харків : «Точка», 2016. С. 102 – 103.
39. Щукіна Ю. П. Процеси оновлення художньої мови театру анімації в другій половині ХХ — на початку ХХІ століття : навч.-метод. посібник. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського. Колегіум. 2022. 280 с., іл.
40. Японський ляльковий театр Бунраку в унікальних фотографіях 1951 року. URL: https://gazeta.ua/articles/history/_aponskij-lyalkovij-teatr-bunraku-v-unikalnih-fotografiyah-1951-roku/644892
41. Bunraku: storytelling, music & puppetry. URL: <https://stagebb.jp/ru/stage/bunraku-storytelling-music-puppetry/>
42. Bunraku Theater. The fragment from NHK TV program. URL: <https://youtu.be/f4G68civvo8>
43. Does "Muppet" mean "Marionette and puppet"? Muppet Wiki. URL: https://muppet.fandom.com/wiki/Does_%22Muppet%22_mean_%22Marionette_and_puppet%22%3F?file=Creatorbook-marionette.jpg

- 44.Duda Paiva Company. URL: <https://dudapaiva.com/voorstellingen/>
- 45.Henryk Jurkowski Aspects of puppet theatre. A collection of Essays. Edited by Penny Francis. Puppet centre trust. London, 1988. 119 p.
- 46.Kovalenko O. M. Metological and philisiphical foundations of directing “visul theatre” Wissenschaft für den modernen Menschen / Science for modern man
2022 KAPITEL 13 / CHAPTER 13
- 47.Mello A. Puppets, Presence, and Memory: The Training Methods and Workshop Techniques of Compagnie Philippe Genty, Stuffed Puppet, and Inkfish’s Three Good Wives: Doctoral Thesis, Royal Holloway, University of London, 2015. 229 p.
- 48.Neville Tranter. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Neville_Tranter
- 49.Neville Tranter’s Stuffed Puppet Theatre URL: <https://www.stuffedpuppet.nl/>
- 50.Neville Tranter Manipulator Le Woof Woof. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RODXoLc47O0&t=3s>
- 51.Sesame Street. Full Episodes URL: <https://www.youtube.com/channel/UCoookXUzPciGrEZEXmh4Jjg>
- 52.The Muppets URL: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Muppets
- 53.The Muppet Show <https://filmix.ac/series/music/84511-mappet-shou-the-muppet-show-serial-1976-1981.html>
- 54.淡路人形座 Awaji Pappet theatre
<https://www.facebook.com/profile.php?id=100094584442403&mibextid=ZbWKwL>

Додатки

Додаток 1



Додаток 2



Бунраку. Фото з сайту https://asiaworlds.ru/japan/iskusstvo_jpn/bunraku

Додаток 3



Бунраку. Фото з сайту

https://asiaworlds.ru/japan/iskusstvo_jpn/bunraku

Додаток 4



Маппет-ляльки, герої «Вулиці Сезам». Фото з сайту

<https://www.aspergers.ru/node/353>

Додаток 5



Джим Хенсон і його ляльки з Маппет-шоу

Фото з сайту <https://www.soyuz.ru/articles/336>

Додаток 6



Невілл Трентер з авторською гібридною вивідною лялькою. Фото з сайту <https://www.agatfilms-exnihilo.com/en/catalogue/films/masters-and-puppeteers-neville-tranter-la-voix-de-son-maitre/>

Додаток 7



Дуда Пайва. Фото з Фейсбук Duda Paiva Company

<https://www.facebook.com/DudaPaivaCompany/photos/pb.100063575264011.-2207520000/2535605059837784/?type=3>

Додаток 8



«Полохливий кролик» (2023). Архів Тетяни Вітряк

<https://pl-puppet.com.ua/>

Додаток 9



Афіша вистави «Лелече щастя» (2023). Фото з офіційного сайту
<https://pl-puppet.com.ua/>

Додаток 10



Ескізи ляльок до вистави «Лелече щастя» (2023).

Додаток 11



Сцени з вистави «Лелече щастя» (2023). Фото з особистого архіву



Сцени з вистави «Лелече щастя» (2023). Фото з особистого архіву



Сцени з вистави «Лелече щастя» (2023). Фото з особистого архіву