

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

Кафедра майстерності актора та режисури театру анімації

**«ДОН КІХОТ» МІГЕЛЯ ДЕ СЕРВАНТЕСА ЯК ДЖЕРЕЛО СЦЕНІЧНИХ
ФОРМ У ПОСТАНОВКАХ ДЛЯ ПІДЛІТКОВОЇ АУДИТОРІЇ В ТЕАТРИ
АНІМАЦІЇ**

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

Виконав:

здобувач вищої освіти

Антон БАЛЬКОВ

Науковий керівник:

професор, заслужений діяч
мистецтв України

Олександр ІНЮТОЧКІН

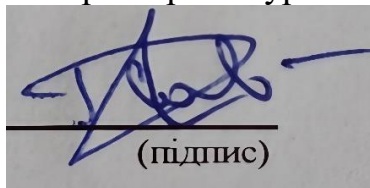
Рецензент: професор

кафедри мистецтва театру
ляльок КНУТКІТ імені

І. Карпенко-Карого

Руслан НЕУПОКОЄВ

Допущено до захисту: В.о. завідувач кафедри
«Майстерності актора та режисури театру анімації»



(підпис)

П.П. Савельєв

«9» грудня 2025 р.

Харків, 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. МІГЕЛЬ ДЕ СЕРВАНТЕС У КОНТЕКСТІ ТЕАТРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ЄВРОПИ	
1.1. Театральна доба іспанського бароко: історико-культурні передумови	7
1.2. Вплив сервантіанської естетики на розвиток театру ляльок	16
РОЗДІЛ 2. ТЕАТР АНІМАЦІЇ ЯК ПРОСТІР ДІАЛОГУ З ПІДЛІТКОМ	
2.1. Сценічні адаптації та інтерпретації творів Сервантеса у .. світовому театрі ляльок	23
2.2. Образ Дон Кіхота як метафора митця у підлітковій рецепції.....	34
РОЗДІЛ 3. ВИКОРИСТАННЯ ПРИНЦИПІВ РОБОТИ З ВИВІДНОЮ ЛЯЛЬКОЮ ПРИ СТВОРЕННІ ВИСТАВИ ДЛЯ ПІДЛІТКОВОЇ АУДИТОРІЇ “ЩЕ ОДНА ІСТОРІЯ ПРО ДОН КІХОТА” ЗА МОТИВАМИ МЮЗИКЛУ “ЛЮДИНА З ЛАМАНЧУ”	
3.1. Режисерська концепція вистави “Ще одна історія про Дон Кіхота”.....	38
3.2. Обґрунтування використання технологій праці з вивідною лялькою як... одного з інструментів режисерсько-педагогічної системи	48
ВИСНОВКИ	51
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	55

ВСТУП

Сучасний розвиток театру ляльок в Україні та Європі засвідчує зростання потреби у створенні нових моделей роботи з підлітковою аудиторією, яка є однією з найскладніших у сприйнятті сценічного мистецтва. Підлітки характеризуються переходовістю вікових процесів, активним формуванням ідентичності, критичним мисленням та високою чутливістю до символічних структур. У цьому контексті **доцільність та актуальність** розробки нових моделей конструювання вистав для підліткової аудиторії визначається необхідністю адаптації інструментів театру анімації до потреб сучасного глядача, що мислить візуально, чуттєво та фрагментовано. Театр ляльок у XXI столітті дедалі більше позиціонується як театр анімації та театр форми, що орієнтований на синтетичне поєднання пластики, об'єктності, драматургії та перформативності. Сучасні режисери все частіше використовують синтез та комбінування різних видів та систем ляльок. Саме в цих умовах актуалізується пошук режисерських моделей, здатних забезпечити діалог між класичним літературним текстом і сучасною підлітковою рецепцією.

В українському театрознавстві проблематика взаємодії людини й об'єкта посідає помітне місце. Значний внесок у теоретичне осмислення театру ляльок зробила Клара Дубровська, авторка фундаментальної монографії *«Український театр ляльок: тенеза та розвиток форм»* [Дубровська, 2010], у якій обґрунтовано роль матеріального об'єкта як носія змісту та механізму сценічної дії. Дубровська підкреслює, що лялька не лише механічний інструмент, а «структурна одиниця художнього мислення», що цілком відповідає логіці даного дослідження.

Важливими для теорії та методології театру анімації є праці Олени Полякової, зокрема *«Сценографія українського театру ляльок»* [Полякова, 2016], де авторка аналізує просторову організацію та взаємодію актора з формою. Полякова акцентує увагу на тому, що сценічний простір у театрі

анімації не є обрамленням, а «середовищем, що формує дію». Цей підхід безпосередньо корелює з режисерськими рішеннями розробленої у дослідженні вистави, де предмети та об'єкти стають активними учасниками події.

Суттєвий внесок у становлення педагогічних засад театру ляльок зробила Лариса Самойленко, авторка праці *«Підготовка актора театру ляльок: методика та практика»* [Самойленко, 2017]. Вона розкриває специфіку формування акторських навичок, що базуються на принципі «подвійної уваги» - одночасного усвідомлення власного тіла та тіла ляльки. Це положення є ключовим для роботи з вивідною лялькою, яка у даному дослідженні виступає ядром режисерсько-педагогічної системи.

Окремим напрямом у вітчизняній теорії є вивчення режисерських практик театру анімації. Наталія Бучко у праці *«Режисура в театрі ляльок: поетика і методологія»* [Бучко, 2018] визначає режисерський прийом як «структурний принцип взаємодії актора, об'єкта та глядача», що створює смислове поле вистави. Бучко наголошує, що режисура у театрі анімації є синтетичним процесом, де кожна дія актора опосередковується матеріалом ляльки. Саме цей підхід використано у дослідженні під час аналізу матеріальності сценічного образу.

Для осмислення перформативного аспекту театру форми важливим є внесок Ганни Семенової, авторки праці *«Перформативність у сучасних театральних практиках»* [Семенова, 2020], що аналізує тіло актора як джерело смислу в умовах мінімальної драматургії. Семенова підкреслює, що у сучасному театрі значення набуває не репрезентація, а присутність, не ілюстрація, а подія, що безпосередньо лягає в основу режисерської концепції постановки *«Ще однієї історії про Дон Кіхота»*, розробленої в межах цієї роботи.

Усі зазначені дослідники створюють теоретичний фундамент, що дозволяє розглядати театр ляльок не як жанрову форму, а як метод мислення, що поєднує

матеріальність, образність, дію, взаємодію та символізацію. На цьому підґрунті формуються наукові засади даної роботи.

Об'єктом наукового дослідження є традиційні техніки театру анімації та сучасні практики перформативного мистецтва, які взаємодіють у процесі створення вистави для підліткової аудиторії.

Предмет дослідження - режисерські моделі, принципи та методи роботи з вивідною лялькою у контексті створення вистави «Ще одна історія про Дон Кіхота» (за мотивами мюзиклу «Людина з Ламанчі»), орієнтованої на підліткову аудиторію.

Мета дослідження - обґрунтувати та розробити режисерську концепцію вистави для підлітків, що поєднує техніки театру анімації, принципи театру форми та елементи перформативної дії у контексті сучасних педагогічних і художніх підходів.

Для досягнення поставленої мети визначено такі **завдання дослідження**:

- проаналізувати та систематизувати джерельну базу з теорії театру анімації та театру форми;
- розглянути особливості формування перформативної дії в контексті роботи з лялькою та об'єктом;
- проаналізувати принципи й практичні методи створення вистави для підліткової аудиторії;
- обґрунтувати режисерську концепцію вистави «Ще однієї історії про Дон Кіхота», яка ґрунтується на поєднанні класичної літературної основи, технік роботи з вивідною лялькою та прийомів театру форми;
- визначити педагогічний потенціал використання вивідної ляльки в роботі з акторами та підлітковими глядачами;
- узагальнити режисерсько-педагогічну модель створення вистави для підлітків у системі сучасного театру анімації.

Методологія дослідження базується на поєднанні описового, порівняльного, структурно-аналітичного, біографічного методів, а також методів аналізу, синтезу та узагальнення. У роботі використовуються принципи сучасних театрознавчих підходів, розроблених українськими дослідниками театру ляльок і перформативних студій.

Наукова новизна полягає у спробі системного узагальнення проведеного досвіду роботи з вивідною лялькою в контексті створення вистави для підлітків, а також у розробці авторської режисерсько-педагогічної моделі, що поєднує принципи театру форми, матеріальності, перформативності та сервантіанської естетики подвійності.

Практичне значення роботи проявляється у можливості використання результатів дослідження у педагогічній діяльності акторських і режисерських кафедр, у навчальних курсах з майстерності актора театру ляльок, у проведенні тренінгів із роботи з вивідною лялькою, а також у практиці створення вистав для підлітків у державних та незалежних театральних інституціях. Розроблена модель може бути адаптована для інклюзивних, освітніх або соціально-мистецьких проєктів.

Апробація роботи здійснювалася на засіданнях кафедри майстерності актора та режисури театру анімації Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, де обговорювалися проміжні теоретичні та практичні результати. Основні положення були представлені у доповіді на внутрішньо-факультетських наукових читаннях у VI МІЖНАРОДНІЙ НАУКОВО-ТВОРЧІЙ КОНФЕРЕНЦІЇ «МИСТЕЦТВО ТА НАУКА В СУЧАСНОМУ ГЛОБАЛІЗОВАНОМУ ПРОСТОРИ»(2025).

Робота складається зі вступу, трьох розділів, підрозділів, висновків, списку використаних джерел. Загальний обсяг становить 60 сторінок.

РОЗДІЛ 1. МІГЕЛЬ ДЕ СЕРВАНТЕС У КОНТЕКСТІ ТЕАТРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ЄВРОПИ

1.1. Театральна доба іспанського бароко: історико-культурні передумови

Епоха іспанського бароко, або *Siglo de Oro* («Золота доба»), охоплює XVI-XVII століття - період надзвичайного розквіту літератури, мистецтва і театру в Іспанії. Саме в цей час формується національна сценічна традиція, що поєднала гуманістичну спадщину Ренесансу, релігійну ідеологію Контрреформації та емоційну надмірність бароко. Театр цього періоду став не лише культурним явищем, а й соціальним інститутом, який виконував функцію морального, політичного та освітнього простору.

З початком XVI століття Іспанія переживає процес політичної централізації, пов'язаний з династією Габсбургів і католицьким консолідованим курсом Карла V та Філіпа II. У цей період імперія охоплює величезні території в Європі, Америці та Африці, що породжує потужний патріотичний дискурс і водночас - кризу ідентичності. Держава, яка уособлює абсолютну владу й релігійну єдність, водночас стикається з фінансовими труднощами, бюрократичним застоєм й моральною деградацією еліти. Барокова культура, сповнена парадоксів і контрастів, відображає саме цю амбівалентність: велич і занепад, віру і сумнів, екстаз і порожнечу [Encyclopedia Britannica, 2024].

Церква відіграє визначальну роль у формуванні театральної культури: Контрреформація не тільки не знищила сценічне мистецтво, а перетворила його на інструмент ідеологічного впливу. Іспанський театр став водночас проповіддю

і видовищем, поєднавши моральне повчання зі сміховою культурою народу. Як зазначає Дж. Е. Люберінг, Золота доба «характеризується патріотичним і релігійним запалом, підвищеним реалізмом і захопленням середньовічними епічними та лицарськими мотивами» [Luebering, 2023].

Важливим феноменом “Золотої доби” є виникнення театральних приміщень - *corrales de comedias*, тобто дворів під відкритим небом, пристосованих для вистав. Вистави відбувалися вдень, а глядачі сиділи, виходячи зі свого соціального статусу. Ці сцени стали центрами міського культурного життя в Мадриді, Севільї, Толедо. Театр перетворився на “спільний дім” для всіх верств населення — від аристократії до ремісників. Саме тоді постає нова фігура - професійний актор, а театральні трупі (*compañías de comedias*) набувають статусу художніх інституцій [Artehistoria, n.d.].

Варто зазначити, що в цей час в Іспанії будь-яка театральна постановка вважалася комедією, будь то сама комедія, драма чи трагедія.

В період 1587-1620 років Лопе де Вега створює сотні комедій, закладаючи новий канон іспанської драми. Значну увагу Лопе де Вега приділяв питанням теорії театру і драми, викладав і відстоював свої принципи в передмовах до власних творів і в спеціальному поетичному трактаті «Про нове мистецтво писати комедії у наш час» (1609). Трактат має полемічний характер і спрямований проти вимог і тенденцій створювати драми за нормами античної поезики. Він заперечував слушність суворого поділу жанрів на «високі» (трагедія) і «низькі» (комедія), з правил трьох єдностей (місця, часу і дії) визнавав доцільним тільки правило єдності дії та й те інтерпретував по-своєму. Іспанський бароко-театр ґрунтувався на усвідомленні життя як гри, а світу — як великої сцени. Ключова метафора часу - “життя-сон” (*La vida es sueño*), що згодом стане заголовком знаменитої п’єси Педро Кальдерона де ла

Барки. Його драматургія символізує вершину барокового мислення, у якому людське життя сприймається як коротка вистава, розіграна під оком Бога-режисера [Calderón de la Barca, 1635/2016].

Цей філософський образ втілює головні риси іспанського бароко:

- метафізичний дуалізм (буття і небуття, істина й ілюзія);
- морально-алегоричний характер (людина як актор, життя як сцена випробувань);
- емоційна театральність (надмір, патос, риторичність).

Водночас, у своєрідних обставинах в Іспанії рано визначився розрив між ідеями Відродження і реальністю, що зумовило й раннє розчарування в гуманістичних ідеалах, і гострокритичне зображення реальної дійсності в літературі.

У цій динамічній системі Сервантес займає особливе місце. Він стоїть поруч із Лопе де Вега та Кальдероном, але його шлях - радше "контр-бароковий". На відміну від театру масових комедій, де головувала розвага, Сервантес створює експериментальний театр, зорієнтований на рефлексію, іронію, метатеатральність. Його п'єси не мали великого комерційного успіху, але в них закладено основи сучасного драматургічного мислення.

Як зазначає іспанське дослідження *Parnaseo*, «Театр Золотої доби починається з Сервантеса - це експериментальний театр, який випробовує оновлювальні спроби, що не знайшли підтримки в публіки свого часу.» [Parnaseo, n.d.].

Таким чином, Сервантес відкриває нову перспективу - театр як інтелектуальну лабораторію, що досліджує людину у межовій ситуації гри, ілюзії та пізнання. Саме ця тенденція згодом стане характерною для модерного європейського театру ХХ століття - від символістів до театру ляльок.

Драматургічна спадщина Мігеля де Сервантеса Сааведри не мала такого комерційного успіху, як твори Лопе де Вега. Сервантес розглядав театр як інтелектуальний і моральний простір, у якому суспільство може побачити власні суперечності. Він не просто відображає дійсність, а досліджує механізми самої театральності - ілюзію, роль, гру, сприйняття, межу між правдою і вигадкою [Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, n.d.].

На відміну від Лопе де Вега, який створював “народний театр дії”, Сервантес будував “театр мислення”. Його комедії, трагедії та *entremeses* (інтермедії) формують модель “експериментального театру” (*teatro experimental*), що передує модерним пошукам ХХ століття.

Першою п'єсою, написаною зараз же після повернення на батьківщину, були "Алжирські вдачі" (1580). П'єса, ймовірно, була задумана, а може бути, і розпочата Сервантесом ще під час його полону в Алжирі.

Друга п'єса Сервантеса "Нумансія" (1588) була присвячена історії стародавнього іспанського міста Нумансії, оточеного протягом п'ятнадцяти місяців римськими військами. В цій епічній трагедії, де колективним героєм виступав весь народ, загибель героїв переконувала не в слабкості, а в силі народу, його незламної відданості батьківщині.

Але, позбавлені строгої сюжетної побудови, з великим розповідним елементом і алегоричними фігурами, ці п'єси сприймалися застарілими за формою. Драматург не міг виділити з численної галереї персонажів головних героїв, з тим щоб глибоко і послідовно розкрити внутрішній світ людини. В драматургії Сервантеса існував розрив між високою поезією і низовинною прозою. Як зауважує дослідження Університету Валенсії, “У трагедіях, інтермедіях і комедіях автора Дон Кіхота можна знайти зародки тих якостей, які поетика сучасного театру ототожнює з головними драматичними формами нової доби” [Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, n.d.].

Театр Сервантеса виходить за межі естетики “золотої доби”, створюючи перші зразки метатеатру, тобто саморефлексії театру над самим собою.

В основі сервантіанського театру лежить ідея “*подвійності світу*”. Сервантес постійно ставить під сумнів межу між правдою і вигадкою, між життям і виставою. Цей принцип найяскравіше втілений у його коротких формах - інтермедіях - *entremeses*, які поєднують народну комедію з філософським підтекстом. Як зазначає дослідження *LediJournals* - “У просторі інтермедій Сервантеса відбувається складна гра із самим поняттям реальності; кожна з них створює свій драматичний всесвіт, у якому видиме й невидиме, дійсне й уявне взаємопроникають” [LediJournals, 2021]. Для Сервантеса актор - не лише виконавець ролі, а посередник між реальністю і вигаданим світом, між сценою і глядачем. У цьому виявляється філософська глибина його драматургії, яка передбачає ідеї європейського театру ХХ ст. - від Б. Брехта до Т. Кантора.

Одним із найяскравіших прикладів є *El retablo de las maravillas* (“Театр чудес”), де глядачі на сцені переконують себе у видимості невидимого спектаклю. Цей твір є блискучою сатирою на соціальні ілюзії та водночас глибокою метафорою театру як простору колективної віри. Сервантес, граючи з міфом про “чудесне ретабло”, розкриває сутність театру як системи уявних знаків: те, що бачить людина, є не об’єктивною реальністю, а результатом її віри, страху й бажання [Cervantes, 1615/2005].

Саме у цьому полягає “сервантіанська іронія”: вона не зводиться до комічного ефекту, а є способом філософського пізнання світу. Автор ставить глядача в ситуацію сумніву, змушуючи його поставити під питання власну здатність розрізнити істину і вигадку.

У комедії *El juez de los divorcios* (“Суддя з розлучень”) він висміює соціальні стереотипи, демонструючи, як театральна форма здатна розкрити

глибинні людські конфлікти. В іншому творі - *El viejo celoso* (“Старий ревнивець”) - показано трагікомічну сторону людської одержимості, що підважує ідеали моралі. Такі твори виводять театр за межі простої комедії, роблячи його дзеркалом суспільних хвороб [Cervantes, 1615/2005; Jurkowski, 1988].

Усе це демонструє етичну функцію театру, яка стане центральною для подальшого розвитку європейського сценічного мистецтва. У бароковому світі, де “життя - це сон”, театр Сервантеса пропонує альтернативу — “життя як пізнання через ілюзію”, у якій ілюзія не є брехнею, а засобом досягнення істини.

Театральна лялька у Сервантеса постає не просто як предмет гри, а як метафора людини, підвладної силам долі, соціальним умовам, але водночас здатної до внутрішньої свободи. Саме ця подвійність — “людина як лялька і творець одночасно” — згодом стане наріжним каменем європейського театру ляльок, від Гордона Крейга до Тадеуша Кантора.

Сцена Маестра Педро в *Дон Кіхоті* (II, 26) стала одним із перших зразків театральної саморефлексії в європейській літературі: герой, сплутавши гру з дійсністю, розбиває ляльок, намагаючись “звільнити” вигаданих персонажів. Цей акт руйнування ілюзії є водночас актом пошуку істини, що перегукується з філософією бароко та модерного театру [Cervantes, 1605/2005; Gross, 2011].

Один із найпослідовніших принципів драматургії Сервантеса - це гуманізм. Він приділяє багато уваги до внутрішнього світу героїв. Його персонажі часто усвідомлюють, що грають ролі, або ж стають акторами у чужих п'єсах. У *El retablo de las maravillas* глядачі стають акторами, у *Don Quijote* — головний герой стає персонажем книги, яку читають інші. Це - початок метадраматургії, яка розвивається через Кальдерона до сучасного театру [Fuentes, 1976]. Сервантес створює структуру, у якій театр стає моделлю світу, а світ - моделлю театру. Його герої одночасно грають і спостерігають за собою, що надає його творам глибини та філософської іронії. Саме тому сучасні

дослідники вбачають у Сервантесі не лише попередника модерного роману, але й одного з перших теоретиків “саморефлексуючого театру”, у якому дія спрямована не назовні, а всередину — до осмислення власної природи.

Одним із найсуттєвіших внесків Мігеля де Сервантеса Сааведри у європейську театральну культуру є формування ідеї *театру як метафори світу*. Його драматургія і проза не просто зображають сценічну дію, а перетворюють сам акт вистави на предмет художнього осмислення. У цьому сенсі Сервантес є іспанським Шекспіром, засновником того, що сучасна теорія театру визначає як метатеатр - театр, який розмірковує про самого себе, ставить під сумнів межу між дійсністю і грою.

Його *entremeses* - короткі інтермедії, написані між 1590–1615 роками, також містять сцени “театру в театрі”, у яких глядач і актор міняються місцями. Найвідоміший приклад - *El retablo de las maravillas* (“Театр чудес”), де герої стають співучасниками обману, бо бояться зізнатися, що нічого не бачать. У такий спосіб Сервантес демонструє театральну природу суспільної поведінки: люди грають ролі, щоб не втратити обличчя перед публікою. Сервантес передбачає ті моделі та принципи, які згодом отримали розвиток у театральній естетиці бароко, особливо у творчості Педро Кальдерона де ла Барки.

Ідея “світу як театру” (*el gran teatro del mundo*), центральна для Кальдерона, має свої витоки у сервантіанській концепції ілюзорності буття. Кальдерон доводить до досконалості те, що Сервантес лише інтуїтивно сформулював: реальність існує настільки, наскільки людина здатна її усвідомити.

Як зазначає дослідниця К. Гарсія Валеро, “Сервантес вводить театральну самосвідомість у структуру оповіді, Кальдерон - у саму тканину дії” [García Valero, 2011, с. 83]. Обидва митці розвивають барокову ідею “життя як гри” (*vida como representación*), але Сервантес робить це з іронічною дистанцією, тоді як Кальдерон - у богословському ключі, як моральну алегорію.

Саме тому у генеалогії європейського метатеатру Сервантес посідає місце перед Кальдероном: він створює антропологічну модель театру, у центрі якої - людина як гравець, спостерігач і творець ілюзії водночас.

У ХХ столітті сервантіанський принцип “театру у театрі” отримав друге життя в авангардному та постдраматичному театрі. Режисери, такі як Гордон Крейг, Едвард Гордон, Тадеуш Кантор, продовжили лінію, розпочату Сервантесом, розглядаючи сцену як простір метафізичного експерименту. Сервантіанська естетика перегукується з метатеатром в таких структурах:

- “*гра у межах гри*” - актори усвідомлюють себе персонажами;
- “*подвійна сцена*” - фізична й метафорична площини існування;
- “*глядач як співучасник*” - аудиторія залучається до дії, стає частиною театрального механізму.

Таким чином, театр ляльок стає не просто дитячою формою, а найточнішим втіленням метатеатральних ідей: тут кожен рух, об’єкт і пауза говорять про відносність реальності.

Крейг у своїй концепції *Übermarionette* (1908) бачив у ляльці досконалішу форму актора - істоту, позбавлену психологічних обмежень. Цей образ прямо перегукується з епізодом з майстром Педро, де Дон Кіхот знищує лялькову виставу, бо не може відокремити гру від реальності. І в Крейга, і в Сервантеса театр стає лабораторією ілюзії, у якій випробовується межа між живим і мертвим, між “я” і образом.

Тадеуш Кантор, з іншого боку, виводить сервантіанську логіку на рівень екзистенційної філософії. Його вистави - *Umarla klasa*, *Wielopole*, *Wielopole* — побудовані на принципі “пам’яті гри”: актори взаємодіють з об’єктами, що є одночасно речами й тіннями минулого. Кантор називає театр “простором мертвих акторів”, де форма і життя постійно обмінюються енергією. Це

продовження сервантіанського бачення світу як нескінченної сцени, де вистава не закінчується, а триває у свідомості глядача.

Сьогодні ідеї Сервантеса - особливо у контексті “театру в театрі” - знаходять нове осмислення у європейському театрі ляльок та театрі об’єктів. Вистави таких колективів, як *Teatro Corsario* (Іспанія), *Complicité* (Велика Британія), *Wrocławski Teatr Lalek* (Польща), *Białostocki Teatr Lalek* (Польща), *Київський академічний театр ляльок* (Україна), використовують сервантіанські мотиви як основу метатеатрального діалогу.

У таких постановках лялька перестає бути “персонажем” і стає медіумом між актором та глядачем, візуальним посередником у розмові про ілюзію, правду і гру. Сервантес не лише започаткував новий тип європейської прози, але й заклав філософські основи метатеатру - як простору саморефлексії, у якому театр усвідомлює себе як гру. Його тексти втілюють фундаментальний бароковий принцип: *життя - театр, а театр - життя*. Адже для періоду бароко характерні домінування фрагментарного й антитетичного сприйняття над цілісним, відчуття хиткості та неспокою, орієнтація на динамізм, напруженість між почуттєвим та інтелектуальним, поєднання витонченості й брутальності, аскетизму й гедонізму, науки й містики.

Від *El retablo de las maravillas* до сучасних вистав театру об’єктів тягнеться безперервна лінія впливу, що формує театральну свідомість Європи. І якщо у XVII столітті Сервантес лише окреслив цю ідею, то у XX-XXI століттях вона стала визначальною для режисерів, які прагнуть подолати межу між реальністю і формою.

Таким чином, Сервантес - не лише попередник барокового театру, а й є одним з архітекторів модерного метатеатру. Його драматургія вчить сучасного митця дивитися на сцену як на дзеркало свідомості, а на глядача - як на співтворця ілюзії.

1.2. Вплив сервантіанської естетики на розвиток театру ляльок

Мігель де Сервантес Сааведра відомий світу не лише за своїм твором про «Дон Кіхота», а як драматург, який теж закладав основи сучасного європейського театрального мислення. Його драматургічна свідомість ґрунтувалася на переконанні, що життя - це вистава, у якій кожна людина грає свою роль, часто не усвідомлюючи цього. Саме цей світогляд - барокова метафора «*mundus est theatrum*» - став одним із джерел театру ляльок, у якому гра, подвійність і ілюзія є не лише художніми засобами, а й онтологічними категоріями [Fuentes, 1976].

Сервантес створює модель театру як місця філософського дослідження. Сервантес відмовляється від театру “зовнішнього ефекту”. Його комедії й інтермедії - це інтелектуальні конструкції, де важливими є діалог, внутрішній конфлікт, пізнання себе через сміх. У них немає швидкої інтриги чи гучних сценічних трюків, натомість є психологічна напруга, моральні парадокси та ситуації, де герої мимоволі розкривають власну природу. У цьому сенсі драматургія Сервантеса має педагогічний аспект: вона не повчає прямо, а спонукає глядача замислитися, впізнати себе через сміх чи в конфлікті, відчутти дискомфорт від несправедливості або дурості персонажів. У цій площині театральна ілюзія перетворюється на спосіб пізнання - і на духовну гру, де істина досягається через обман [Cervantes, 1615/2005].

Епізод з ляльковою виставою Маестро Педро (ч. II, розд. 26), де Дон Кіхот знищує “вертеп”, не розрізняючи межі між грою й реальністю. Ця сцена стала символом театрального саморозуміння - моментом, коли мистецтво саме себе рефлексує. Дон Кіхот, нападаючи на ляльок, демонструє не безумство, а граничну віру в силу образу, що стає реальністю [Cervantes, 1605/2005].

Саме тут народжується те, що сучасні дослідники визначають як *метатеатр* — театр, який думає про самого себе. У цій сцені актор і глядач, реальне і вигадане, акт гри й акт віри збігаються. У такий спосіб Сервантес закладає

підвалини для нового театрального типу мислення, який стане визначальним для театру ляльок, де гра завжди двозначна, а ілюзія — усвідомлена

Лялька в Сервантеса є не лише предметом, а й філософським образом. Вона символізує людину як істоту, водночас підвладну долі та здатну до самотворення. У «Дон Кіхоті» лялька постає дзеркалом актора, а актор — її продовженням. Так виникає сервантіанська *антропологія ляльки* — уявлення про людину як істоту, що живе між свободою і визначеністю [Jurkowski, 1988].

Ця метафора згодом стане центральною для театру ХХ століття. Гордон Крейг у своєму трактаті *The Actor and the Übermarionette* (1908) стверджує, що досконалий актор має уподібнитися ляльці — створінню, вільному від хаосу емоцій і обмежень фізичного тіла. Такий ідеал перегукується із сервантіанським баченням гармонії між формою та духом. У Тадеуша Кантора, навпаки, лялька стає знаком смерті — «трупом, який грає» [Kantor, 1990], — але ця філософія також бере початок у сервантіанському розумінні театру як гри між буттям і небуттям.

У ХХ столітті цей сюжет набуває нового життя в театрі ляльок і театрі об'єктів. Наприклад, *El Retablo de las Maravillas* у постановці Teatro Nacional de Marionetas (Португалія, 1997) або Théâtre du Soleil (Франція, 2005) демонструє, як предмети — маски, механізми, маріонетки — стають носіями соціальної пам'яті. Сервантесівська філософія подвійності тут реалізується буквально: видиме — це лише оболонка невидимого. Вплив Сервантеса на європейський театр анімації охоплює кілька культурних полів: іспанський, італійський, польський та український контексти. В Іспанії його спадщина осмислюється через музику й лялькову сценографію. Композитор Мануель де Фалья створює оперу *El Retablo de Maese Pedro* (1923), написану для камерного оркестру і маріонеток, засновану на одному з епізодів “Дон Кіхота” Вона поєднує сервантіанську іронію з іспанським модернізмом, перетворюючи епізод Дон Кіхота на алегорію мистецтва, яке оживлює ілюзію [Falla, 1923].

В Італії Compagnia Marionettistica Carlo Colla e Figli у XX–XXI ст. неодноразово зверталася до теми Дон Кіхота, створюючи спектаклі, де ляльки поєднуються з живими акторами та музикою. Тут ідея подвійності стає головним композиційним принципом — акцентуючи межу між матерією і духом.

У Польщі сервантіанські мотиви проникають у філософію театру форми. Вистави Вроцлавського театру ляльок, зокрема *Don Kichot* (реж. Лешек Мандзик, 2012), трактують героя як алегорію актора, який бореться з власною тіннію.

В Україні образ Дон Кіхота активно інтерпретується в сучасному театрі ляльок як символ пошуку сенсу та гідності. Українські постановки останніх років — від камерних форм до експериментальних студентських лабораторій — трактують героя як метафору митця, який протистоїть хаосу світу, відстоюючи цінність гри, фантазії та мрії. Цей мотив стає особливо актуальним у контексті війни: Дон Кіхот утілює духовний опір і віру в ідеал.

У XXI столітті сервантіанські мотиви набувають нових форм у перформативному театрі анімації. Постановки *Don Quixote – Marionetas para Adultos* (Teatro Corsario, 2018), *Quijote!* (Riksteatern, 2020), *El Retablo de las Maravillas Revisited* (Teatro Español, 2022) демонструють, що театр ляльок стає полем філософського діалогу між тілом, матерією і технологією. У цих роботах актор не лише керує лялькою — він сам стає частиною сценічного механізму, де живе і неживе міняються ролями [Gross, 2011].

Новітні технології (VR, відеопроєкції, цифрові об'єкти) розширюють поняття анімації. Сервантесова філософія подвійності — ілюзія як істина — тут набуває мультимедійного виміру: віртуальна лялька стає продовженням сервантіанського образу людини, яка грає, щоб пізнати себе.

Образ Дон Кіхота у світовому театрі ляльок — один із найпотужніших архетипів європейської культури. Він утілює водночас наївність і героїзм, віру в ідеал і трагічне усвідомлення ілюзії. Саме тому цей персонаж так близький до

природи ляльки — істоти, що живе в межах умовності, але прагне справжнього життя.

Як зазначає іспанський кінорежисер Мануель Гутьєррес Арагон: «Роман — це персонаж. Найбільший успіх Сервантеса — це персонаж. Дон Кіхот — надзвичайно візуальний герой» [Gutiérrez Aragón, 2005, с. 27].

Візуальна природа роману робить його ідеальним матеріалом для театру ляльок, де образ, пластика і метафора стають головними носіями смислу. Пластичність тексту відкриває можливості для сценічного експерименту, а метафора подорожі — для глибокої емоційної комунікації з молодого аудиторією. Через цей образ сучасний театр формує мову філософського сприйняття світу.

Сервантес утвердив розуміння театру як лабораторії істини. У цьому сенсі театр ляльок — не дитячий жанр, а місце зустрічі людини з власною тіннію. Його форма поєднує дистанцію й емоційність, поезію й аналітичність. Саме тому сервантіанська естетика залишається живою у ХХІ столітті — у театрах об'єктів, у перформансах, у педагогічних практиках для молоді, де гра стає шляхом пізнання себе [Jurkowski, 1988; Kantor, 1990]. Сервантес відкрив театру нову оптику — бачити у грі не втечу від реальності, а спосіб її осмислення. Його драматургія стала філософським джерелом європейського театру ляльок: від середньовічних ретабло до постдраматичних перформансів.

Образ Дон Кіхота — не лише персонаж, а метафора людини, що шукає правду серед ілюзій. Його шлях — це шлях театру, який руйнує форму, щоб знайти сенс. У цьому полягає найглибший вплив сервантіанської естетики: у вмінні бачити істину крізь ілюзію й грати, аби залишатися людиною.

Сервантес створює театральну метафорику, яка випереджає розвиток європейського театру ляльок у філософському вимірі. Його розуміння сцени як «місця пізнання» відображає глибинний бароковий принцип — світ як театр, а театр — як дзеркало світу. У цьому контексті поняття гри, подвійності та ілюзії в його творах не є лише художніми прийомами, а стають інструментами

філософського осмислення людського буття [Fuentes, 1976].

Сцена з Маестро Педро у «Дон Кіхоті» є одним із перших прикладів театральної саморефлексії: герой, прийнявши лялькову виставу за дійсність, руйнує її, намагаючись «звільнити» вигаданих персонажів. Цей момент став архетипом не лише метатеатру, а й естетики анімації як акту пізнання. У цій дії поєднано етичний і філософський виміри — ілюзія стає способом пошуку істини [Cervantes, 1605/2005]. Лялька для Сервантеса — це не лише сценічний об'єкт, а метафора людської природи. Його герої — «актори, які забули, що вони на сцені», — символізують людство, кероване силами долі, суспільства чи власних уявлень, але водночас наділене свободою творити. Таке подвійне бачення світу — матеріального й духовного, об'єктного й суб'єктного — згодом визначить онтологію театру ляльок XX–XXI століть [Jurkowski, 1988; Gross, 2011]. Ідея «анімування неживого» у Сервантеса має не стільки технічний, скільки метафізичний характер. У його прозі і драматургії оживлення предметів стає актом пізнання, а сам об'єкт — носієм істини. Ця концепція перегукується з подальшими пошуками модерного театру: у Крейга — через концепт *Übermarionette* («надляльки»), у Кантора — через «театр смерті», де речі стають тінями минулого, у сучасному театрі *Complicité* та *Duda Paiva Company* — через діалог між тілом актора й матерією ляльки [Kantor, 1990].

У Сервантеса реальність і вигадка постійно взаємодіють — як дві сцени, що існують паралельно. Дон Кіхот, який сприймає світ через призму лицарських романів, виявляє себе як актор у чужій п'єсі. Цей мотив подвійності згодом стане визначальним для театру ляльок, де межа між актором і об'єктом постійно розмивається. У структурі лялькової вистави, як і в «Дон Кіхоті», існує двошаровість: актор — свідомість, а лялька — її матеріальне відображення. У цій єдності проступає глибока філософія сервантіанської естетики — істина пізнається лише через гру [Fuentes, 1976].

П'єса «*El Retablo de las Maravillas*» («Ретабло чудес») — це не лише соціальна

сатира, а й маніфест метатеатральної свідомості. Її сюжет — про глядачів, які бачать неіснуючу виставу, — демонструє механізм колективної віри в ілюзію. У сучасному театрі ляльок ця ситуація набуває нового значення: глядач не просто споглядає анімацію, а співтворить її у власній уяві. Сервантесівська концепція «чудесного бачення» перетворюється на технологію взаємодії між тілом актора, матерією об'єкта і свідомістю публіки [Cervantes, 1615/2005; Gross, 2011]. Сучасний театр ляльок розвиває сервантіанський код через поняття антропології ляльки — ідеї, що людина є водночас об'єктом і суб'єктом дії. У Вроцлавському театрі ляльок, у Complicité чи Białostocki Teatr Lalek ця подвійність виявляється у сценічних структурах, де актор стає продовженням ляльки, а лялька — відображенням актора. Так театр набуває функції лабораторії пізнання, де сервантіанська філософія — пошук істини через гру — перетворюється на педагогічний і терапевтичний інструмент [Jurkowski, 1988].

У сучасних постановках *Don Quixote – Marionetas para Adultos* (Teatro Corsario, 2018), *Quijote!* (Riksteatern, 2020), *El Retablo de las Maravillas Revisited* (Teatro Español, 2022) принцип подвійності між реальністю та уявним реалізується через поєднання ляльки, актора, відеопроєкції і звуку. Такі вистави розвивають сервантіанську естетику як «філософію гри», у якій навіть технологічна ілюзія VR постає продовженням театральної метафори [Gross, 2011].

Педагогічна й етична сила сервантіанської естетики виявляється у сучасних виставах для молоді, де образ Дон Кіхота перетворюється на метафору пошуку ідентичності. Підліток — як і Дон Кіхот — переживає кризу між ідеалом і реальністю, між вірою в ідеї та розчаруванням. Театр ляльок, працюючи з алегорією, предметом і рухом, створює безпечний простір для такого самопізнання. Через гру, сміх і іронію глядач проходить шлях героя — від ілюзії до розуміння істини [Fuentes, 1976].

Сервантіанська естетика сформувала глибинні засади філософії європейського театру ляльок. Вона відкрила новий тип театрального мислення, у якому ілюзія не є втечею від реальності, а способом її пізнання.

Театр ляльок, спираючись на принципи подвійності, гри й саморефлексії, продовжує сервантіанську традицію як діалог між матерією та духом, між актором і лялькою, між глядачем і світом.

У цьому полягає головний внесок Сервантеса в європейську культуру — створення універсальної театральної мови, що дозволяє людині, як Дон Кіхоту, «бачити істину крізь ілюзію» і грати, аби пізнати себе.

РОЗДІЛ 2. ТЕАТР АНІМАЦІЇ ЯК ПРОСТІР ДІАЛОГУ З ПІДЛІТКОМ

2.1. Сценічні адаптації та інтерпретації творів Мігеля де Сервантеса у світовому театрі ляльок.

Твори Мігеля де Сервантеса, насамперед «Дон Кіхот» (1605–1615) і «Ретабло де лас Маравіяс» (1615), утворили окремий пласт у розвитку європейського театру ляльок. Їхня філософська багатшаровість, поєднання ілюзії й реальності, дослідження природи уяви та мінливості людської ідентичності виявилися близькими до природи театру анімації, де кожен об'єкт може стати носієм багатьох сенсів. Саме в ляльковій формі — на межі між матеріальним та умовним — сервантіанська поетика дуальності отримала точне сценічне втілення [Jurkowski, 1988, с. 45]. Для підліткової аудиторії, яка особливо чутлива до візуальної метафори та гри уяви, ця сценічна мова стає ефективним інструментом рефлексії та емоційного досвіду.

Театр ляльок, що здатний «оживляти неживе», перетворює філософські інтуїції Сервантеса на видиму пластичну структуру. Матеріальність ляльки підсилює мотиви мінливості світу, множинності реальностей та хиткості людських переконань [Gross, 2011, с. 22]. Зокрема, це важливо у роботі з підлітками, для яких гра й образ стають засобами не лише естетичного сприйняття, а й самопізнання.

Fuentes зазначає: «Сервантес передбачив сценічну природу сучасного мислення — його здатність бачити світ як подію, що твориться у свідомості» [Fuentes, 1976, с. 57]. Власне, тому його твори органічно переходять у театр форми, де об'єкт, тіло, слово та жест утворюють єдине поле сенсів.

Вагоме місце у сценічних інтерпретаціях Сервантеса посідають роботи Teatro Corsario — одного з найвідоміших театрів ляльок Іспанії. Компанія поєднує барокову традицію *corral de comedias* із сучасними анімаційними техніками, створюючи багатшаровий візуальний простір, у якому ляльки та

маски стають дзеркалами людських вад і чеснот.

У їхньому прочитанні образ Дон Кіхота набуває особливого філософського звучання: він постає як поет, що «живе не розумом, а уявою», як стверджував Мігель де Унамуно [Unamuno, 1905, с. 13]. Для підлітків такий образ є глибоко резонансним: у ньому поєднуються мрія, ідеалізм, протистояння буденності й готовність діяти всупереч скепсису зовнішнього світу.

Постановки Corsario вибудовані на різкому контрасті між тілесністю актора та умовністю ляльки. Ця двоїста структура візуально втілює сервантесівську логіку дуальності: реальність і гра взаємно висвітлюють одна одну. Світлотіньова пластика, зміни масштабу та ритму руху створюють ілюзію постійної трансформації — візуальний еквівалент внутрішнього шляху героя.

Для підліткової аудиторії такі вистави стають досвідом зустрічі з ідеєю віри у власну мрію. Дон Кіхот у Teatro Corsario не викликає жалю — він викликає емпатію, сміх і повагу до наполегливості, що формує важливий педагогічний ефект.

Інший вектор інтерпретації спостерігаємо в італійській Compagnia Marionettistica Carlo Colla e Figli — одному з найстаріших і найвідоміших маріонеткових театрів Європи. Їхні постановки за мотивами Дон Кіхота розгортаються у стилістиці барокової естетики, де масштабні маріонетки й точність механіки формують особливу драматургію руху.

У цьому сценічному світі Дон Кіхот — постать монументальна й водночас крихка. Рухи маріонетки мають архітектурний характер: вони повільні, виважені, підкреслено пластичні. Такий темпоритм дозволяє підлітковому глядачу «прочитати» героя через жест, а не через психологічну інтонацію.

Rossi зазначає: «Іронія в сервантіанському тексті — це спосіб пізнання

істини через сміх» [Rossi, 2018, с. 92]. Саме цю іронічну перспективу італійський театр Colla передає через пластику: комічне і трагічне тут не розділені, а злютовані в єдиний рух.

Для підлітків це створює особливу атмосферу співпереживання: вони бачать героя у «збільшеному масштабі», що дозволяє краще усвідомити його внутрішні суперечності.

Білостоцький театр ляльок — один із ключових центрів формування сучасної європейської школи театру анімації. Його інтерес до Сервантеса реалізувався у виставі *Dulcinea* (прем'єра — 18 жовтня 2009 року), поставленій режисером і композитором Адамом Франкєвічем.

Це не пряма адаптація роману, а сценічне дослідження образу Дульсінеї як «уявного двигуна» історії. Фокус, таким чином, зміщується з лицарських пригод на внутрішню структуру мрії, ідеалу, вигаданого образу.

Сценографія, литовської художниці Віталії Самуйлової побудована з індустріальних матеріалів — металевих фрагментів, гвинтів, деталей велосипеда. Цей матеріальний світ стає метафорою людської недосконалості та хиткості ідеалів.

Рух ляльок — ламкий, ривковий — підкреслює механіку сумнівів, зворотні імпульси, непевність. У поєднанні зі звуковою партитурою, що складається зі скреготу, шелесту і тиші, виникає акустичний простір, який формує внутрішній образ мрії.

Для підлітків така вистава є досвідом зустрічі з власною уявою: вони впізнають у Дульсінеї свої нездійснені ідеали й емоційні проєкції. У цьому полягає особливий педагогічний потенціал спектаклю.

У Вроцлавському театрі ляльок мотиви сервантіанської естетики реалізуються через фокус на тілесності та перформативності. Упродовж

останніх десятиліть театр формує сценічну мову, що поєднує ляльку, актора і об'єкт у єдину «живу систему». Хоч театр немає окремої канонічної постановки «Дон Кіхота», його спектаклі, побудовані на роботі з тілесним образом і трансформацією об'єкта, часто інтерпретуються як продовження сервантіанської логіки дуальності.

В історичних роботах театру — зокрема у виставах на основі європейської класики — домінує принцип «тіла як метафори». Лялька не відокремлюється від актора, а продовжує його жест, стає «другою свідомістю» персонажа. Такий підхід нагадує структуру «роздвоєного героя» Сервантеса, де внутрішній монолог виявляється через зовнішню дію.

Сценографія театру ґрунтується на мінімалізмі й чутливості до матеріалу. Рухома архітектура сцени, трансформація предметів, зміни масштабу створюють лабіринт внутрішніх станів героя. Для підліткової аудиторії така сценічна мова стає способом співпереживання: ідентичність не фіксована, вона змінюється, і саме це — ядро підліткового досвіду.

Особливо помітною є тенденція театру перетворювати сцену на «простір самопізнання», що повністю відповідає сервантіанському підходу. Як зазначає Schechner, «театр — це дія, у якій людина думає собою» [Schechner, 2013, с. 77]. У Wrocławski Teatr Lalek це «мислення тілом» отримує матеріальну форму, яка є доступною і зрозумілою для молодих глядачів.

Українські театри ляльок пропонують унікальні інтерпретації сервантіанських мотивів, поєднуючи класику з національними художніми традиціями. Київський академічний театр ляльок — один із провідних центрів сучасного театру анімації України — створив низку постановок, у яких образ мрійника, «іншого», шукача ідеалу прочитується у діалозі з українською ідентичністю.

У контексті дослідження Дон Кіхота важливо підкреслити, що театр тяжіє до естетики «поетичного мінімалізму»: легкі конструкції, дерев'яні ляльки,

об'єкти з натуральних матеріалів, ручна фактура, пластика, що тяжіє до ритуальної. Лялька у цьому театральному світі — це не просто персонаж, а втілення ідеї дії як захисту власної гідності.

Переосмислення Дон Кіхота крізь українську ментальність створює важливий педагогічний ефект: підліток упізнає у сценічних образах власну боротьбу за самоідентичність, власні ідеали і власні внутрішні «вітряки». Лялька тут виступає не лише естетичним носієм образу, а й посередником між національною культурою та глобальною класичною традицією.

Хоч Complicité не є класичним театром ляльок, проте його підхід до драматургії об'єкта і тілесної метафори також вплинув і на європейський театр анімації. Роботи Саймона Макберні формують «театр бачення» — простір, у якому наратив подається не через логіку подій, а через логіку переживань. Це підкреслює спорідненість із сервантіанським способом мислення: світ — не даність, а конструкція свідомості.

Для інтерпретацій Сервантеса Complicité важливий тим, що відкриває нову оптику: Дон Кіхот — це не лише герой, а спосіб сприймати світ. Його «ілюзії» — це не хибні думки, а моделі реальності. У виставах Complicité ця ідея набуває сценічної форми через роботу з ритмом, світлом, тінню, тілом.

У низці вистав, зокрема *Mnemonic* (1999), *A Disappearing Number* (2007) та *The Encounter* (2015), домінує принцип «об'єкта як пам'яті». Речі зберігають історію, фрагменти тілесності, голоси персонажів. Саме це стало одним із ключових інструментів сучасного театру форми, зокрема у роботі з підлітковою аудиторією.

Таким чином, Complicité формує важливий контекст для розуміння того, як театр ляльок може трансформувати або включати сервантіанські мотиви у сучасну візуально-перформативну мову, яка відповідає очікуванням і потребам молоді аудиторії.

Італійський театр тіней Teatro Gioco Vita — піонер сучасного shadow theatre — запропонував особливе трактування мотивів Сервантеса. Тіньова техніка дозволяє створити феномен «видимого невидимого», що є центральним концептом «Ретабло де лас Маравіяс».

У постановках театру світлотінь стає засобом, який відтворює парадокс Сервантеса: глядач бачить те, чого немає, і не бачить того, що є. Це не оптичний трюк, а філософія сприйняття. Morin зауважує: «театр тіні — це досвід свідомості, яка вчиться бачити власні межі» [Morin, 2016, с. 54].

У роботі з підлітками така сценічна мова надзвичайно ефективна: світлотінь дозволяє говорити про страхи, бажання й уявлення у непрямій, алегоричній формі. Тіні стають персонажами, що існують на межі видимого й уявного — саме там, де формується підліткова уява.

Французький Théâtre de l'Entrouvert працює на межі театру об'єкта, інсталяції та ритуальної дії. У їхніх спектаклях матеріали — лід, вода, пара — стають носіями пам'яті. Це створює унікальну сценічну оптику для трактування сервантіанських мотивів.

Матеріал, що тане або зникає, — це образ віри, форми, що розчиняється. У юного глядача ця трансформація викликає потужну емоцію: він переживає текучість власної ідентичності, минуцність форм, страх втрати.

Такий формат дозволяє театру працювати з підлітками на рівні несвідомого образу. Матеріальна зміна стає аналогом внутрішньої зміни — ключового мотиву романів Сервантеса.

У виставі «Don Quijote – Labyrinth duše» (2015), Divadlo DRAK (Чехія), режисер Jakub Krofta створює простір, що нагадує психічний лабіринт: сцена — це рухома архітектура, де предмети змінюють функції, а актори — ролі. Така структура відповідає сервантіанському принципу «подвійної реальності»: світ як конструктор уяви.

Образ Дон Кіхота подано як внутрішній пошук — герой рухається крізь символічні простори, що постійно трансформуються. Для підлітків це стає відображенням власного досвіду — нестабільності, пошуку форми, бажання знайти центр у лабіринті.

DRAK поєднує акторську гру, об'єктну анімацію, відеопроєкції та символічну дію, створюючи поліфонічну сценічну реальність. Це і є продовженням сервантіанської традиції — театру, що мислить подвійністю, грою, самоспостереженням.

Порівнюючи різні підходи до сценічного прочитання творів Сервантеса у європейському театрі ляльок, можна виокремити декілька ключових стратегій. Попри відмінність технік — від маріонеток і тіньового театру до гібридних перформативних форм — усі театри розкривають загальну філософію сервантіанського мислення: світ як багаторівневу реальність, людину як істоту, що постійно взаємодіє з власною уявою, і театр як простір, де ідея отримує тілесність.

У Teatro Corsario домінує барокова метафоричність: масштабні маски, тіньові переходи, ритуальна пластика виявляють дуальність героя через гру високого і низького. Іспанська традиція corral de comedias у їхньому виконанні поєднує гротеск та піднесення, що підкреслює іронічний, майже музичний ритм Дон Кіхота. Лялька тут — інструмент критичного сміху, який демаскує людські слабкості.

Італійська компанія Carlo Colla e Figli підходить до Сервантеса як до архітектонічної композиції: маріонетки рухаються з величною повільністю, перетворюючи жест на філософський акт. Тут домінує формально-візуальний аналіз: «психологія руху» стає способом розкриття ідеї. Таке трактування тяжіє до платонічного бачення героя — як образу істини, що шукає форму.

Польський Białostocki Teatr Lalek у версії *Dulcynea* пропонує інтимно-психологічну модель. Лялька, складена з індустріальних деталей,

постає як матеріальний слід людської недосконалості. Така форма резонує з сучасними філософськими дискурсами про «ламкість суб'єкта» (див.: Butler, 2004), і водночас відповідає підлітковому сприйняттю, схильному до дослідження меж власної цілісності.

Wrocławski Teatr Lalek (Польща): вистава “Don Kichot”, 2015, режисерка Агата Ковальчик розгортає тілесно-документальну лінію: актор і лялька існують у співприсутності, як два рівні однієї свідомості. Така «подвійна тілесність» перегукується з концепціями перформативності, висловленими у працях Schechner та Fischer-Lichte: «актор мислить тілом, а тіло мислить актором» [Fischer-Lichte, 2008, с. 115].

У виставі “Ombre del Don Chisciotte” (2014), Teatro Gioco Vita (Італія) - домінує феноменологічне бачення: тінь як форма того, що існує поза тілом. Це відповідає логіці «Ретабло», де видиме стає полем соціального контролю. Тінь створює педагогічно вироблену дистанцію: підліток може «бачити» не прямо, а через образ.

Théâtre de l'Entrouvert (Франція): “Traversées / Crossings” — сервантіанська естетика ілюзії. Французька режисерка Бруїс Дюмонте (Bruits Dumontet) використовує сервантіанські мотиви у низці вистав, де людина взаємодіє з матеріалами, що тануть, розпадаються, тріскають. У постановці “Traversées” (2017) об'єкт постає як тимчасове тіло, що живе і зникає прямо перед очима глядача. Хоч вистава не є прямою адаптацією Сервантеса, її концепт «ілюзія як істина» перегукується з естетикою Дон Кіхота. Для підлітків це стає досвідом зустрічі з мінливістю світу: ляльки з льоду тануть, вода тече, структура розпадається — як і людські мрії та ідентичності.

Загалом, порівняльний аналіз показує, що в різних контекстах сервантіанська естетика або зберігається як традиція (Іспанія, Італія), або адаптується до психологічних і педагогічних потреб молодшої аудиторії (Польща, Чехія, Україна), або отримує філософську трансформацію в сучасному

театрі форми та перформансі (Франція, Велика Британія).

Український театр ляльок починаючи з другої половини ХХ століття формує власну школу сценічної метафорики, в якій поєднуються ритуальні традиції, фольклорна пластика та поетична образність. У такій системі координат мотив Дон Кіхота отримує особливо виразне звучання: образ мрійника та захисника правди збігається з національними моделями героя.

У 1990-х і 2000-х роках кілька українських театрів експериментували з мотивами Сервантеса в широкому сенсі — через образ «людини, що не здається». Постановки були в Києві та в місті Рівне.

Київський академічний театр ляльок втілював на сцені філософську драму “Дон Кіхот”, яку поставив у 1980х на той момент головний режисер Рівненського театру ляльок Юрій Сікало. «Засвідчила великі можливості режисера і очолюваної ним трупи щодо вирішення найскладніших творчих завдань. Трагедію мрійника -ідеаліста, який хоче змінити навколишній світ, а не людину, режисер досліджує ретельно і вдумливо з філософським узагальненням з великою повагою до автора. Застосований тут прийом відкритого ведення ляльки дозволив значно підсилити обмежені можливості ляльки. Кожний виконавець без ляльки сприймався як лише половина художнього образу, тоді як друга половина-лялька була суттєвою психологічною основою, проте вони сприймалися настільки органічно і доповнювали одне одного, що разом це сприймалось як єдине ціле. Вражали чудові акторські роботи і насамперед актора А.Россе в ролі Дон-Кіхота і В.Русана в ролі його незмінного і вірного зброєносця Санчо- Панси.»[36, 51с]

Рівненський академічний театр ляльок (Україна): “Дон Кіхот”, 2012 рік, реж. Дмитро Нуянзін. Мюзикл, який у другій половині 60-х років минулого століття став хітом у театрі на Бродвеї. Постановку Мітча Лі та Дейла Васермана вперше в Україні втілила на сцені трупа Рівненського академічного обласного театру ляльок. Театральна дія Розгортається у в'язниці. Новоприбулі

лялькар та слуга розігрують виставу "Дон Кіхот" - беруть в ній участь і самі в'язні.

Рівненський театр, який тяжіє до глибинної пластичної метафори, пропонує українському глядачеві читання Дон Кіхота як образ внутрішньої свободи. Це перегукується з ідеєю Юркевича про те, що «українська культура мислить образами руху, шляху, подорожі» [Юркевич, 1999, с. 14]. Саме тому Дон Кіхот у національному контексті — не лише герой, а й спосіб уявляти шлях людини.

Одним із ключових результатів аналізу є розуміння того, наскільки твори Сервантеса ефективні в роботі з підлітковою аудиторією. Підлітковий вік — це період формування ідентичності, і саме театр ляльок створює особливі умови для цього процесу. По-перше, подвійність, яка пронизує творчу систему Сервантеса, резонує з підлітковим досвідом «внутрішнього дроблення» — суперечностей між бажанням і дією, фантазією і реальністю. Лялька як «подвійне тіло» втілює ці суперечності у видимій формі. По-друге, театр анімації працює з метафорою як ключовим педагогічним інструментом. Як зазначає Winnicott, «гра — це простір, де формується справжнє Я» [Winnicott, 1971, с. 56]. У роботі з творами Сервантеса ця гра стає способом переживання власної внутрішньої ілюзії, власного ідеалу. По-третє, сервантіанська модель іронії — сміху, що відкриває істину — створює м'який педагогічний інструмент. Підлітки не люблять моралізаторства; натомість іронія стимулює мислення без прямого повчання. По-четверте, театри Європи (Corsario, Colla, DRAK, BTL) демонструють, що лялька здатна «матеріалізувати абстрактне» — показати внутрішні стани у формі, що є близькою до підліткової тілесно-візуальної уяви. Світовий досвід сценічних адаптацій творів Мігеля де Сервантеса доводить, що театр ляльок є найбільш адекватним жанром для передачі багатовимірної філософії письменника. Лялька — як поєднання матеріального і уявного — стає інструментом пізнання, що відкриває підлітковий досвід і формує здатність бачити ілюзію як шлях до істини. У

Teatro Corsario та Carlo Colla домінує традиційно-естетична лінія: бароко, маріонетка, іронія. У Białostocki Teatr Lalek — психологічне мислення черезатеріал. У Wrocław — тілесна перформативність. У Complicité — ідея свідомості. У Teatro Gioco Vita — феноменологія тіні. У Entrouvert — матеріальність пам'яті. У DRAK — лабіринт ідентичностей. В Україні — філософія гідності та внутрішньої мрії.

Усі ці підходи наводять до припущення: Сервантес у театрі ляльок ХХ–ХХІ століття перестає бути тільки літературним автором, він стає архетипом способу мислення. Його тексти продовжують жити як система сценічних образів, через які підліткова аудиторія вчиться бачити реальність у її багатомірності через режисерські інтерпретації його творів.

2.2. Образ Дон Кіхота як метафора митця у підлітковій рецепції

Образ Дон Кіхота - масово відомий у світовій культурі, який став символом людського прагнення до ідеалу, незалежно від меж розумного. Часто в приклад беруть саме сцену боротьби з млинами. У цьому персонажі Сервантес створив не лише літературний типаж, а своєрідну метафору митця — того, хто живе у світі уяви, але через неї намагається змінити реальність. У сучасному театрі ляльок і театрі анімації ця метафора набуває нового педагогічного сенсу: Дон Кіхот постає як «дзеркало юності» - героїчна, смішна і водночас наївна постать, яка резонує з підлітковим досвідом пошуку себе.

У підлітковій рецепції Дон Кіхот - це модель альтернативного способу буття. Його мрійливість, безкомпромісність і схильність до фантазії співзвучні з психологічними характеристиками юного віку: підлітковий максималізм, прагненням до автономії, внутрішньої справедливості, неприйняттям фальші.

Для театру анімації важливо, що Дон Кіхот мислить образами. Його свідомість — це постійна трансформація предметного світу: млин перетворюється на велетня, корчма на замок, повія на принцесу. У цій оптиці світ є не заданим, а створюваним — таким, яким його уявляє герой. Для юного глядача ця логіка тотожна творчому мисленню: речі мають значення лише настільки, наскільки вони пов'язані з уявою. Тому театр ляльок, який працює з матерією та метаморфозою, стає природним середовищем для втілення сервантіанського способу бачення.

Архетип Дон Кіхота виявляє кілька ключових якостей, що визначають його педагогічну цінність у роботі з підлітками. По-перше, це відчуття власної унікальності - герой живе поза загальноприйнятими нормами, що відповідає підлітковій потребі самостійного мислення. По-друге, це мрійливість як стратегія виживання: у світі, де панує буденність, уява стає актом опору. І, нарешті, це стійкість - уміння залишатися вірним собі навіть у ситуації поразки. Як слушно відзначає Есо, Дон Кіхот - це «персонаж, який перетворює власне безсилля на акт свободи» [Есо, 1995, с. 61].

Таке трактування образу митця як «іншого» знаходить особливе відлуння в підлітковій аудиторії, яка часто переживає кризу самоідентичності. У театрі анімації цей образ може стати інструментом для розвитку емоційної компетентності: герой, який помиляється, але не втрачає гідності, вчить не боятися невдач. Через гру з формою — іронію, гіперболу, контраст — режисери показують, що навіть поразка може бути шляхом до самопізнання.

Сучасні трактування Дон Кіхота значно виходять за межі класичної оповіді. У театрі форми він стає метафорою самого актора або ляльки — істоти, яка прагне жити, навіть знаючи про власну умовність. У виставах *Divadlo DRAK* (Чехія) чи *Théâtre de l'Entrouvert* (Франція) Дон Кіхот не бореться з вітряками, а шукає свій образ серед уламків світу, що розсипається. Тут комічне і трагічне співіснують у форматі «пластичного есе» — сценічного

поток асоціацій, який апелює до відчуттів, а не до лінійного сюжету. Для підлітків така форма особливо близька, бо вона не нав'язує готових висновків, а запрошує до активної інтерпретації. Іронія у сучасному театрі анімації стає педагогічним засобом. Вона дозволяє підлітку поглянути на власні помилки з відстані — побачити себе одночасно серйозно і з усмішкою. Як зауважує Hutcheon, «іронія — це не заперечення, а розмова на двох рівнях: поверхні і підтексту» [Hutcheon, 1994, с. 34]. Така двошаровість мислення тренує критичність, вміння розпізнавати контексти, бачити приховані смисли. Ще один важливий аспект — ілюзія як позитивна здатність. Дон Кіхот живе у світі вигадки, але саме вигадка робить його людиною. У психологічному сенсі ілюзія — це форма творчого мислення, що дозволяє підлітку уявляти майбутнє, бачити можливе. Тому режисерська мова театру ляльок, побудована на грі з матеріалом, світлом і масштабом, відкриває простір для осмислення власних мрій. Лялька, яка «оживає» лише тоді, коли в неї вірять, є прямим аналогом підліткової уяви — тендітної, але здатної створювати нову реальність. Поряд із гумором та ілюзією сучасні інтерпретації Дон Кіхота вводять мотив травми. Герой, який не вписується у систему, часто стикається з насмішками, нерозумінням, ізоляцією. Саме тому в постановках для підлітків важливо не лише сміятися з його безумства, а й розкрити його людську вразливість. У виставі *Białostocki Teatr Lalek* цей мотив вирішено через контраст світла і темряви: Дон Кіхот з'являється як силует, що блукає у власних спогадах. Для юного глядача це стає метафорою внутрішньої боротьби — страху бути незрозумілим. Режисерські рішення для роботи з підлітками спираються на три ключові принципи: візуальний контраст, гібридність і участь. Візуальний контраст - це спосіб зорово розрізнити ідею і реальність. Дон Кіхот часто зображується високою, витягнутою лялькою, аби підкреслити близькість до «високого» тоді як Санчо - приземленим, масивним, що втілює логіку приземленості. Такий прийом допомагає миттєво встановити семантичний ритм сцени. Гібридні форми - поєднання актора і ляльки - дозволяють глядачеві бачити, як реальне і вигадане перетинаються у дії. Саме це викликає ефект

«подвійного бачення», який Сервантес заклав у тексті. Інтерактивність стає ще одним педагогічним інструментом. Підліток не лише спостерігає, а бере участь у грі - відповідає на питання акторів, робить вибір, формує сюжет. У деяких постановках театру анімації використовуються мультимедійні елементи: глядач може бачити сцену водночас з двох перспектив - реальної та проєкційної. Це відповідає сучасному типу сприйняття покоління Z, яке живе в паралельних екранах, але шукає справжні емоції. Гумор у таких виставах не лише розважає, а й лікує. Він стає формою емоційного самозахисту. Коли підліток сміється разом із героєм, він вчиться приймати власні поразки як частину життя. Як пише Winnicott, «у грі ми відкриваємо простір для справжнього “Я” - не контрольованого, але автентичного» [Winnicott, 1971, с. 67]. У цьому сенсі театр ляльок продовжує традицію терапевтичного мистецтва: гра як шлях до саморозуміння.

Отже, Дон Кіхот у сучасному театрі анімації втілює в собі певну педагогічну модель. Його історія показує, що фантазія може бути етичною силою, а іронія - засобом самозбереження. Для підліткової аудиторії така постановка стає своєрідним тренінгом свободи мислення: глядач вчиться одночасно вірити і сумніватися, жити у двох площинах - реальній і символічній.

Узагальнюючи, можна сказати, що образ Дон Кіхота в театрі ляльок поєднує три рівні значень: естетичний (візуальна поезія форми), психологічний (емпатія, самоідентифікація) та педагогічний (навчання через гру). У цій триєдності він стає ідеальним посередником між класичною культурою і сучасною молоддю. Театр форми, працюючи з матерією, світлом, об'єктом і тілом, переводить сервантіанську ідею у візуальний досвід, де «бачити» означає «мислити». Таким чином, Дон Кіхот як метафора митця у підлітковій рецепції перетворює театр анімації на простір духовного і творчого становлення. Через цей образ глядач навчається бачити себе не як споживача, а як співтворця смислів, здатного діяти, сумніватися, вигадувати і тим самим змінювати світ.

Підсумовуючи треба зазначити, що сценічні інтерпретації Дон Кіхота в театрі анімації виконують функцію «дзеркала покоління»: вони не лише розважають, а й створюють мову для розмови про сенс, гідність і уяву. Саме тому цей образ залишається невичерпним — кожне покоління бачить у ньому власного героя, власного митця, власну надію.

РОЗДІЛ 3. ВИКОРИСТАННЯ ПРИНЦИПІВ РОБОТИ З ВИВІДНОЮ ЛЯЛЬКОЮ ПРИ СТВОРЕННІ ВИСТАВИ ДЛЯ ПІДЛІТКОВОЇ АУДИТОРІЇ “ПРИГОДИ ДОН КІХОТА” ЗА МОТИВАМИ МЮЗИКЛУ “ЛЮДИНА З ЛАМАНЧУ”

3.1. Режисерська концепція вистави “Ще одна історія про Дон Кіхота”

Текст вистави “Ще одна історія про Дон Кіхота”, створеної за мотивами тексту мюзиклу «Людина з Ламанчі» Дейла Вассермана та Мітча Лі, розглядається у цьому дослідженні як матеріал, що дозволяє поєднати художній, педагогічний і психологічний виміри театру ляльок. Інтерпретація Сервантеса у форматі театро-творчого процесу, орієнтованого на підліткову аудиторію, передбачає перехід від буквального переказу сюжету до побудови символічної структури, у якій основні мотиви — мрія, ілюзія, страх, самопізнання, взаємодія з реальністю — перетворюються на сценічні параметри. У сучасному театрі анімації, який активно розвивається в Україні і репрезентований, зокрема, у працях О. Дубровської, Л. Полякової, О. Самойленко, театральний образ розглядається як результат взаємодії матеріальної форми, актора та глядача [Дубровська, 2014, с. 57; Полякова, 2020, с. 18]. Саме цей принцип покладено в основу режисерського прочитання образу Дон Кіхота у зазначеній виставі.

В основі драматургічної структури вистави лежить мотив переходу — як зовнішнього, так і внутрішнього. Головний герой-підліток, який переживає ситуацію переїзду, опиняється у стані екзистенційної непевності. У театральній практиці, за спостереженням Т. Бучко, підліток є глядачем, чутливим до «символічних моделей», що дозволяють осмислювати власну ідентичність через образ і гру [Бучко, 2017, с. 63]. У такому контексті поява Дон Кіхота в уявному просторі героя стає не лише художнім прийомом, а й педагогічною метафорою зустрічі з ідеалом, народженим у внутрішньому світі особистості. Сюжет адаптовано таким чином, щоб центральним стрижнем стало не відтворення пригод лицаря, а процес взаємодії хлопця з образом Дон Кіхота як із власним альтер его.

Режисерське рішення побудовано на принципі «подвійної реальності», що відповідає традиції театру форми, яка активно осмислюється в українській театрознавчій школі, зокрема у працях, присвячених творчій спадщині Леся Курбаса, де підкреслюється роль «умовного знака» та «перетворення матеріальної форми» як способів мислення на сцені [Курбас, 2019, с. 112]. Цей підхід дозволяє у виставі створити два паралельні плани: реальний простір кімнати хлопця та умовний простір пригод Дон Кіхота, які поступово зливаються в єдину систему. Саме на цій межі, за спостереженням О. Самойленко, виникає ефект «подвійного бачення», характерний для театру ляльок, коли образ функціонує одночасно як предмет і як метафора [Самойленко, 2015, с. 29]. Символічним центром вистави є чемодан, який використовується як багатофункціональний об'єкт: він постає у ролі книги, ширми, дверей та основної точки переходу у світ уяви. Згідно з підходами української сценографічної школи, зокрема роботами Л. Полякової, предмет у театрі ляльок набуває ролі «носія драматургічного смислу», що передає не лише функцію, а й емоційний стан персонажа [Полякова, 2020, с. 44]. Чемодан у цій виставі виступає архетипом подорожі, вміщуючи у собі не лише речі, а й пам'ять, страхи та мрії героя. Його трансформація у сценічному просторі відтворює процес внутрішнього руху героя-підлітка, який переходить від стану тривоги до прийняття власної здатності діяти. Структура вистави вибудовується як чергування епізодів живої акторської гри та сцен лялькової анімації. Такий підхід відповідає сучасним тенденціям розвитку театру ляльок, у яких, за Дубровською, важливим є «зрощення тіла актора і тіла ляльки» у спільному процесі творення образу [Дубровська, 2014, с. 60]. Ляльки висотою близько 30 см виконані у форматі вивідної техніки, що дозволяє актору залишатися у полі зору глядача. Відкритість маніпуляції створює ефект «подвійної суб'єктності», коли глядач одночасно сприймає і актора, і ляльку як окремі, але взаємопов'язані центри дії. Цей прийом є характерним для української режисерської школи театру анімації, яку досліджують сучасні науковці, наголошуючи на важливості збереження «подвійної оптики» як

способу розкриття характеру [Бучко, 2017, с. 71]. У сценах, де хлопець стикається зі своїми страхами, лялька Дон Кіхота функціонує як віддзеркалення внутрішнього стану персонажа. Як зазначає Полякова, лялька в театрі форми здатна «матеріалізувати психічний процес», створюючи образ, який водночас є і зовнішнім, і глибинно внутрішнім [Полякова, 2020, с. 51]. Саме тому взаємодія актора та ляльки постає як діалог між тілом і образом: актор не ховається за об'єктом, а співіснує з ним у єдиному ритмі, що підсилює ефект «співбуття» — одного з базових принципів театру анімації.

Візуально-пластичне рішення ґрунтується на мінімалістичній сценографії: стіл, стілець, чемодан та обертове коло стають структурними елементами драматургії. За логікою сценічного мислення, сформульованого в українській традиції під впливом курбасівської школи, простір має бути «функціонально-поетичним», тобто виконувати роль не декорації, а живого компонента дії [Курбас, 2019, с. 119]. Стіл у виставі перетворюється на точку відліку, місце реальності, коло — на простір безкінечного руху, а стілець бере на себе роль динамічного партнера, здатного змінювати своє функціональне призначення залежно від сцени. Така сценографія відтворює процес «рухомого мислення», яке, за Дубровською, є основою взаємодії актора з об'єктом у театрі ляльок [Дубровська, 2014, с. 62].

Світлове рішення вистави побудоване на контрасті між природним білим світлом, що позначає реальний простір кімнати, та кольоровими світловими акцентами, які створюють ефект уявного світу Дон Кіхота. Таке світло працює як драматургічний інструмент, що формує емоційний рельєф сцени. Звукове рішення, у свою чергу, поєднує живу гру на гітарі, мотиви класичної іспанської музики та створені акторами акустичні ефекти. У театрознавчих працях наголошується, що звук у театрі ляльок виконує не ілюстративну, а конструктивну функцію, формуючи «акустичний об'єм» сценічного простору [Самойленко, 2015, с. 34]. Саме такий принцип реалізовано у цій постановці, де звук стає рівноправним чинником створення атмосфери.

Особливу увагу приділено акторській присутності, що ґрунтується на концепції «прозорого актора», який взаємодіє з лялькою не як виконавець, а як партнер. За Бучко, актор у театрі ляльок «одночасно існує у двох планах» — фізичному і метафоричному, що забезпечує складний рівень комунікації із глядачем [Бучко, 2017, с. 76]. У виставі цей принцип підкреслений через відкритість маніпуляції та постійну зміну дистанції між актором і лялькою. У моменти емоційної кризи хлопця актор наближається до ляльки, зменшуючи просторову дистанцію; у моменти самостійності лялька рухається окремо, підкреслюючи автономність внутрішнього вибору.

Режисерська інтерпретація мюзиклу «Людина з Ламанчі» пропонує осмислення конфлікту між раціоналістичним світоглядом, уособленим Самсоном Карраско, та ідеалістичним баченням Дон Кіхота. У виставі цей конфлікт перенесено у площину внутрішньої боротьби підлітка, що відповідає сучасним підходам до драматургії театру для молоді, де конфлікт розглядається як «процес набуття суб'єктності», а не лише як сюжетне зіткнення [Полякова, 2020, с. 59]. Священник і Лицар Дзеркал у цій постановці функціонують як символи зовнішнього тиску соціальних норм, натомість Дон Кіхот — як уособлення внутрішньої свободи, уяви та рішучості.

Очікуваний художньо-педагогічний ефект вистави полягає у формуванні у підлітків здатності до емоційної рефлексії та емпатії, що є одним із ключових завдань сучасної освітньої функції театру. За спостереженням Самойленко, театр анімації має унікальну можливість «м'якого входження у складні теми» через метафоричну природу ляльки [Самойленко, 2015, с. 38]. Образ Дон Кіхота, представлений як вивідна лялька, у цій виставі стає не стільки персонажем, скільки «провідником внутрішнього досвіду» підлітка, що дозволяє глядачеві побачити власні страхи і мрії у трансформованому, безпечному форматі театральної гри.

Таким чином, режисерська концепція вистави «Пригоди Дон Кіхота» у поєднанні з технікою театру форми та принципами української театральної

педагогіки формує цілісну художньо-освітню модель, у якій театр ляльок виступає як простір для осмислення власної ідентичності, прийняття внутрішньої недосконалості та розвитку здатності до творчої уяви. Постановка демонструє можливість сучасного театру ляльок виконувати одночасно естетичну, комунікативну та педагогічну функції, сприяючи становленню особистості підлітка як активного учасника культурного процесу.

Приблизна кількість сторінок сценарію - 20 сторінок, але через те що вистава, як кінцевий культурний продукт, ще в процесі розробки та репетицій з акторами, а отже, деякі сцени опціонально можуть бути виключені, або навпаки додані, тому нижче приведений загальний опис сценарію вистави “Пригоди Дон Кіхота”.

У виставі налічується 9 сцен - картин безпосередньо пов'язаних з Дон Кіхотом, а також є окремі епізодичні елементи живого плану, що є конструкцією яка пов'язує та виправдовує саму інсценізацію про Лицаря Сумного Образу. В живому плані закладена ідея зустрічі друзів, які проводжають свого друга - Кирила. Головний герой переїжджає, саме тому в компанії друзів атмосфера гнітючого та неминучого розставання, проте кожен персонаж відноситься до цього по-різному: хтось сприймає це як відкриту можливість до чогось нового, хтось боїться, що переїзд означатиме кінець дружбі. В цю преамбулу і лягає в основу сюжет про Дон Кіхота, який своїм прикладом показує стійкість духу та відношення до будь-яких життєвих викликів. У фіналі п'єси, друзі відпускають Кирила, знаючи що істинна цінність вже є в тому, що не такі важливі зовнішні обставини, як внутрішня наповненість.

Перша сцена відкриває глядачеві розбіжність поглядів Дон Кіхота і Санчо Панси, які виїхали на лицарські пригоди і одразу ж натрапили на млин, який Кіхотові видіється як здоровезний велетень. Велетень реалізований за рахунок обертового кола яким оперує актор. Ідальго програє бій з млином, проте причиною вважає свою непосвяченість у лицарі.

Друга сцена є трактир - “замок” для Кіхота, куди він приїжджає і тут він

знаходить Прекрасну Даму свого серця - Альдонса, хоча для неї він вигадує більш шляхетніше ім'я - Дульсінея. Ця сцена є перегукуванням анімаційного таживого планів, ді відношення підлітків один до одного ретранслюється в відношення персонажів з історії про Дон Кіхота.

Третя сцена - розкриває інший табір героїв, що протидіють Кіхоту:

Пані Антонія - племінниця Кіхота, яка дуже турбується та піклується про свого божевільного Кіхана(справжнє ім'я Кіхота). Її образ втілений як одухотворені білі рукавички - символ яких є зчитується прямо з функцій предмета - захист і догляд за рукою, в цьому контексті, рукою виступає сам Дон Кіхот.

Священник/Карраско - у творі Сервантеса окремі персонажі, в постановці, лялька яка має дві голови, що позмінно ведуть свою риторику, де священник - м'який підхід, Карраско - жорсткий метод подолання проблем. Їх основна задача повернути Дон Кіхота додому, до звичайного його способу життя

В третій сцені цей табір персонажів розробляє план, як повернути Дон Кіхота і вирушає навздогін за паном Кіхотом.

Четверта сцена є заглибленням в образи персонажів Санчо Панси та Дульсінеї. В оригінальному творі, Санчо навіть не доносить листа Альдонсі, бо зустрічає священника, проте в цій сцені режисер розкриває детальніше образ Альдонси як характерна селянинка, що не вміє читати і всі лицарські ідеали для не просто були далекі, ба більше невідомі.

П'ята сцена засвідчує першу невдалу спробу Карраско переконати Кіхота в відсутності в нього здорового глузду. Дон Кіхот парує аргументи Карраска, тому священник та Карраско мусять відступити і підготувати більш детальніший план.

Шоста сцена це знову про ще один подвиг Кіхота - боротьба за золотий

шолом. Ця пригода є повторною демонстрацією викривленої реальності в Дон Кіхота, Що він не вдає і не вигадує про велетнів, містику, про чарівний світ лицарства. Проте золотий шолом є звичайним баняком, яким прикривався цирюльник від сонця, котрому на шляху додому зустрівся мандрівний лицар. Проте цирюльник не з тих, хто за своє буде битися до смерті, а тому щоб не померти, віддає шолома Кіхотові.

Сьома сцена - це Дон Кіхот зізнається господарю трактира про те, що він ще не посвячений у лицарі, а тож не має морально-юридичного права називатися мандрівним лицарем. Ідальго пропонує провести нічну варту під небом. Господаря погоджується і вже під час нічної варти, лицар марячи високою поезією про Дульсінею він тим самим і привертає увагу Альдонси на себе. В цій сцені Альдонса не така холодна до Кіхота і спілкується з ним тепліше, проте вона не знаходить в собі тих речей, які в ній бачить Кіхот. Ця лірична картина змінюється шумом, гвалтом і бійкою, бо виявляється їх підслуховували гості таверни, що навіть не приховували свою насмішки і глузування з романтичної мови Кіхота. Вже на шум збігається господар і аби швидше здихатися від ідальго, посвячує його в лицарі та виряджає його за двері таверни.

Восьма сцена розпочинається з Господаря, що нарешті може повернутися до своїх справ, бо головного винуватця тут нема. Цей спокій швидко закінчується бо Кіхот з Санчо вже повернулись зі своїх пригод, які тривали недовго, до того ж ще в них відібрали коня та віслюка. Господарю набридають ці гості і починається суперечка, в яку раптово входить Лицар Дзеркал і викликає на двобій Дон Кіхота. Дуель закінчується поразкою Дон Кіхота який втрачає свідомість, а Лицарем Дзеркал опиняється Карраско.

Дев'ята сцена відбувається в маєтку Дон Кіхота, куди згодом приходять і Санчо, що хоче розвеселити свого пана, якому він служив, доходить і Альдонса, яка переживає за стан Кіхота. Дон Кіхот лежить у ліжку і виглядає хворим,

проте до нього повертається ясність розуму. За ці лічені хвилини він встигає написати заповіт і сповідається перед всіма, що можливо він і жив десь “не тут” проте він ні про що не жалкує, бо саме цей “світ” давав йому силу творити, жити й боротися.

Сцена завершується плавним переходом в живий план, де актори приходять до злагоди і розуміння, що внутрішнє вирає в зовнішнього. Все зводиться до слів самого Дон Кіхота: “А найгірше безумство – бачити життя лиш таким, яким воно є, не помічаючи яким воно повинне бути!” Обґрунтування використання технологій праці з вивідною лялькою як одного з інструментів режисерсько-педагогічної системи

Використання технології вивідної ляльки у сучасному театрі ляльок становить важливий компонент режисерсько-педагогічної системи, орієнтованої на інтеграцію акторської техніки, об’єктної взаємодії та аналітичного спостереження за процесом формотворення. У вітчизняному театрознавстві питання взаємодії актора й ляльки розглядається як фундаментальний принцип театру анімації, що поєднує матеріальний об’єкт із психофізичною дією актора [Дубровська, 2017]. У такій структурі вивідна лялька постає як специфічний засіб подвійного сценічного фокусування, що забезпечує одночасну дію суб’єкта (актора) та об’єкта (ляльки), формуючи багаторівневу систему сприйняття у глядача.

Поняття вивідної ляльки визначається як форма ляльки, що маніпулюється відкрито, без приховування виконавця. Актор перебуває у межах спільного простору з лялькою та не відмежовується від неї ані фізично, ані семантично, що створює феномен одночасної присутності двох центрів дії. У педагогічній практиці вивідна лялька розглядається як інструмент розвитку координації, структурованої уваги та здатності актора організувати сценічний простір через опосередковану дію [Полякова, 2015]. Згідно з українською методичною традицією, опора на відкриту маніпуляцію дозволяє розвинути навички відстороненого самоспостереження, що є однією з ключових

характеристик актора театру форми [Самойленко, 2018].

У контексті режисерської практики вивідна лялька виконує низку функцій. По-перше, вона виступає засобом візуалізації внутрішнього стану персонажа, який не може бути переданий виключно через тілесну гру актора. Об'єкт стає носієм додаткової семіотичної площини, що дозволяє побудувати подвійний рівень драматургії — фізичний і метафоричний. По-друге, маніпуляція відкритого типу створює можливість застосування прийому «подвійної оптики», коли глядач одночасно сприймає людину й об'єкт як рівноправних учасників сценічної дії. Такий підхід співзвучний із принципами театру форми, що апелюють до узагальненої образності, мінімалізму та символічної структурованості [Бучко, 2019]. Режисерська логіка застосування технології вивідної ляльки особливо актуальна у виставах для підліткової аудиторії. Підліток характеризується підвищеною сенсорною сприйнятливістю, схильністю до метафоричного мислення та водночас потребою в раціональному поясненні механізмів дії. У цьому сенсі відкрита маніпуляція створює прозорий процес формотворення, що підсилює педагогічний ефект. Глядач не тільки сприймає образ, а й спостерігає за механізмом його виникнення, що сприяє розвитку критичного мислення та рефлексії над природою театрального образу.

У структурі вистави технологія вивідної ляльки застосовується для побудови сценічних ситуацій, у яких відбувається розмежування або зіставлення внутрішніх і зовнішніх імпульсів персонажа. Наприклад, у сценах, що тематично пов'язані із сумнівами, страхом або конфліктом ідентичності, лялька може функціонувати як об'єктивований прояв внутрішнього стану героя. У таких випадках рух об'єкта часто характеризується автономністю від фізичної дії актора, що створює метафору «подвійного Я». У сценах прийняття рішення або подолання кризового моменту об'єкт, навпаки, синхронізується з актором, формуючи єдиний ритмічний та семантичний контур дії.

Психофізичні засади роботи з вивідною лялькою пов'язані з розвитком двоканальної уваги актора: одночасного перебування у позиції виконавця та

позиції спостерігача. У термінології української акторської школи, це відповідає принципу «подвійної дії», який був сформульований у працях представників курбасівської традиції й полягає в поєднанні внутрішньої дії та зовнішньої форми [Курбас, 1991]. Вивідна лялька, відповідно, реалізує цей принцип у матеріальній площині: вона вимагає від актора постійного контролю над ритмом, вагою та напрямком руху об'єкта, що розвиває структуровану психофізичну дію та дисциплінує сценічну присутність.

Педагогічний потенціал технології полягає у формуванні низки ключових компетентностей, що є необхідними для сучасного актора театру ляльок. До таких компетентностей належать: здатність до емпатійного партнерства з об'єктом; вміння зберігати фокус уваги поза власним тілом; оволодіння принципом перенесення центру дії; розвиток ритмічної організованості; здатність до аналітичного самоспостереження. У межах навчального процесу вправи з вивідною лялькою сприяють не лише технічному вдосконаленню, а й формуванню етичного ставлення до сценічного матеріалу: об'єкт постає не як інструмент, а як співучасник дії.

З огляду на режисерсько-педагогічну систему, застосування вивідної ляльки забезпечує високий ступінь варіативності сценічних рішень. У різних сценах вона може виконувати функції: альтернативного фокуса дії; метафоричного партнера; носія внутрішнього монологу персонажа; пластичного продовження актора; інструмента для структурного розподілу простору. Така багатофункціональність робить вивідну ляльку важливим елементом сучасної режисури театру форми, в якій матеріальний компонент відіграє провідну роль у побудові образної структури.

У контексті підліткової аудиторії технологія відкритої маніпуляції виконує також соціально-комунікативну функцію. Відсутність прихованого механізму дії сприяє зняттю дистанції між сценою і залом, формуючи принцип «відкритої дії». Підліток отримує можливість не тільки спостерігати за результатом, а й усвідомлювати процес формування сценічного образу, що

активізує його участь як інтерпретатора й глядача-співучасника. З педагогічної точки зору це сприяє розвитку здатності до аналізу, рефлексії та інтерпретації сценічних явищ.

Філософський вимір технології вивідної ляльки пов'язаний із концепцією

«неповної форми», що характерна для театру анімації. Лялька існує між статиками та рухом, між матерією та ілюзією, що створює ефект «перехідності», важливий у педагогічному впливі. Така перехідність корелює з психологічною динамікою підліткового віку, у якому домінують процеси формування ідентичності та внутрішнього самостереження. У цьому сенсі вивідна лялька функціонує як об'єктивований символ трансформації — і водночас як стабілізуючий елемент, що дозволяє структурувати емоційний досвід.

Таким чином, технологія вивідної ляльки має подвійне обґрунтування: художнє та педагогічне. Її застосування забезпечує багаторівневий аналітичний підхід до сценічної дії, формує компетентності, необхідні для актора театру ляльок, та створює умови для рефлексивного сприйняття глядачем. Використання відкритої маніпуляції відповідає сучасним тенденціям розвитку театру форми та підсилює режисерсько-педагогічну систему, орієнтовану на інтеграцію процесу творення з процесом пізнання. У цьому контексті вивідна лялька є не лише технікою, але й методологічною категорією, що забезпечує поєднання матеріальної та концептуальної структур у сценічному процесі.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дозволяє системно узагальнити результати аналізу теоретичних, методологічних та художньо-практичних засад, на яких ґрунтується режисерське конструювання вистави для підліткової аудиторії в сучасному українському театрі ляльок. Отримані висновки підтверджують актуальність опрацювання нових моделей сценічної взаємодії, які поєднують літературну традицію, специфіку театру анімації, новітні перформативні стратегії та художні прийоми. Такий підхід дозволяє театру виконувати функцію не лише художньо-естетичну, а й включити педагогічну лінію, що забезпечує глядачеві можливість усвідомленої участі у процесах емоційної та інтелектуальної саморефлексії.

Проведений аналіз наукової та мистецтвознавчої літератури засвідчив, що сучасна українська школа театру анімації перебуває в активному процесі переосмислення власних традицій. Дослідники підкреслюють недостатність застарілих моделей, орієнтованих на реплікацію традиційних форм, і одночасно висувають потребу у створенні інтегрованих підходів, здатних поєднувати тілесну дію актора, роботу з об'єктом, візуальну метафорику та відкриту маніпуляцію. Саме ці принципи виявилися домінантними у працях О. Дубровської, яка акцентує увагу на гнучкості акторської техніки та її здатності адаптуватися до зміни естетичних потреб молодіжної аудиторії; Н. Полякової, що виокремлює феномен «розширеного актора» як носія багаторівневої дії; І. Бучко, яка описує синтетичні форми взаємодії ляльки й актора; Л. Семенової, що аналізує психологічні механізми сприйняття сценічного образу підлітком; О. Самойленко, яка розглядає перформативність як спосіб актуалізації особистого досвіду глядача.

Рефлексія різноманітних підходів до термінології виявила суттєву гетерогенність трактувань театрів ляльок, анімації та форми. Встановлено, що ці поняття не варто розмежовувати жорстко, оскільки сучасні режисерські

практики сформували гібридний тип сценічного мислення, у якому пластичний об'єкт, тіло актора та медіальна дія функціонують у єдиному семантичному полі. Дослідження доводить, що терміни «театр форми» та «театр анімації» відображають ширшу концептуальну стратегію — перехід від репрезентаційного до процесуального театру, у якому дія є не зображенням, а способом думання, а форма стає автономним учасником драматургії.

На основі вивчення теоретичного матеріалу встановлено засади основних принципів формування перформативної дії у сучасному театрі анімації: відкритість маніпуляції, символічна багатозначність предмета, темпоритмічна організація простору, використання «акустичної пластики», взаємодія матеріалу й тіла актора, імпровізаційний характер структури та наявність «подвійного фокусу» глядацького сприйняття. Установлено, що саме ці принципи є найбільш релевантними для роботи з підлітковою аудиторією, оскільки забезпечують не лише естетичне, але й психологічне залучення глядача.

Проведений аналіз виявив, що і українські, і європейські джерела пропонують загальне, теоретизоване розуміння режисерської практики у театрі об'єкта, театрі форми та імерсійному просторі. Хоча такі моделі не є вичерпними, вони створюють важливі методологічні засновки для подальшого комплексного дослідження синтезу об'єктної драматургії та перформативних методів. Важливо зазначити, що у світлі європейських тенденцій театр ляльок дедалі відходить від традицій «спектаклю для дітей», набуваючи статусу автономного виду мистецтва з високим ступенем метафоричності та концептуальної складності. Це прямо впливає на моделі роботи з підлітками, для яких важливо створювати не спрощені наративи, а художні структури, що стимулюють критичне мислення та здатність до самостійного аналізу.

Обґрунтування режисерської концепції вистави «Пригоди Дон Кіхота» дало змогу зробити низку важливих висновків. Визначено, що поєднання сервантіанської філософії подвійності з естетикою театру форми створює особливий тип сценічної структури, у якій реальне та уявне співіснують як

рівноцінні складники драматургії. Встановлено, що використання вивідної ляльки, мінімалістичної сценографії та символічно навантажених об'єктів формує багатоплановий простір, у якому підліток може розпізнати власні екзистенційні питання — пошук ідентичності, подолання страху, потребу в автономності, конфлікт між мрією й реальністю. Доведено, що така модель не лише підсилює художній вплив вистави, а й виконує педагогічну функцію, сприяючи розвитку емоційного інтелекту, емпатії та рефлексії у молодого глядача.

У рамках поставлених завдань проаналізовано сценічний простір як метафоричну структуру. Виявлено, що мінімалістичне рішення дозволяє виокремити ключові образи — книгу, валізу, млин, дзеркало — та перетворити їх у концептуальні вузли, навколо яких організована дія. Просторові та світлові трансформації виконують функцію нелінійного монтажу, створюючи ефект «подорожі свідомості», а не відтворення подій. Така модель є ефективною для підліткової аудиторії, оскільки відповідає їхній здатності до асоціативного, образного мислення.

Окремо слід підкреслити значення взаємодії актор/лялька як ключового елемента режисерської концепції. Встановлено, що відкритість маніпуляції не знижує художню умовність вистави, а навпаки — підсилює довіру глядача до сценічної дії й стимулює його залучення у творення сенсу. Такий підхід створює

ефект «подвійної присутності», коли підліток може одночасно спостерігати за образом та процесом його народження, що є важливим педагогічним інструментом для формування критичного мислення.

Підсумовуючи результати дослідження, слід наголосити, що поставлена мета — проаналізувати принципи створення вистави для підлітків у синтезі традиційного театру анімації та сучасних перформативних практик — досягнута повною мірою. Основні положення й висновки роботи становлять внесок у розвиток теоретичних і практичних аспектів театру анімації як інноваційної форми організації перформативного простору. Розроблена модель може бути використана у режисерській практиці, освітніх програмах та подальших наукових дослідженнях, спрямованих на удосконалення роботи з підлітковою аудиторією у сфері сучасного українського театру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бучко Т. Театр ляльок у контексті сучасної театральної педагогіки. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2017.
2. Грушецький Я.І. Український театр ляльок "різних засобів виразності": зародження, утвердження, розвиток. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. - 2013. - Вип. 12. - С. 69-83
3. Дейчаківська О. Лялька як культурний код: семіотика сценічної форми. Львів: ПП «Коло», 2018.
4. Дубровська О. Сценічний образ у театрі анімації: теорія та практика. Київ: НАКККіМ, 2014.
5. Дубровський В. Образ і об'єкт у сучасному театрі ляльок України. *Культура і мистецтво*, 2017, № 12, с. 44–52.
6. Єрмоленко Л. Театр анімації в Україні: витоки, традиції, перспективи. Київ: Мистецтво, 2011.
7. Жулинський М. Естетика сучасного українського театру. Київ: ЛНУ, 2015.
8. Іванова Н. Перформативні практики в українському театрі: досвід ХХ–ХХІ ст. Київ: Алерта, 2020.
9. Карп'юк О. Сценографія в театрі ляльок: матеріальність та символічність. Київ: ЛНУ, 2016.
10. Клековкін О. Театр між текстом і тілом: практики сучасної сцени. Київ: НАКККіМ, 2013.
11. Ковальчук С. Театральна педагогіка: принципи, методи, інновації. Київ: НПУ ім. М. Драгоманова, 2018.
12. Курбас Л. Лекції з театального мистецтва. Т. 1–2. Київ: Темпора, 2019.

13. Литвиненко Н. Театр форм: синтез об'єкта та актора. Харків: ХДАК, 2018.
14. Мельничук В. Театр ляльок України: історія та практика. Київ: Мистецтво, 2010.
15. Нікітін Є. Театр анімації: сучасні тенденції. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2019.
16. Полякова Л. Театр форми в Україні: концепції, методи, візуальна драматургія. Вісник КНУТКТ ім. Карпенка-Карого, 2020, № 27, 17–63.
17. Паніна Я. Ф. Теоретичні засади виховання моральних цінностей молодших школярів у процесі сприйняття вистав театру ляльок. - С. 108-116. 2013.
18. Рудая Д.В. Образна система вистав сучасного театру ляльок України: візуальний компонент. –331 стр. 2025.
19. Самойленко О. Театр анімації: естетика, мова, комунікація. Харків: ХДАК, 2015.
20. Самчук О. Естетика дитячої театральної аудиторії. Тернопіль: ТНПУ, 2017.
21. Сікорська Н. Візуальна драматургія в театрі ляльок. Київ: НАКККіМ, 2021.
22. Скрипченко О.В. Вікова та педагогічна психологія: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл/ О.В. Скрипченко, Л.В. Долинська, З.В. Огороднійчук та інш. – 2-ге вид. – К.: Каравела, 2007. – 400 с. 2007р.
23. Ставицька Л. Театральне слово та його форми. Київ: Дух і Літера, 2012.
24. Супрун Ю. Театр предмета: між матерією та образом. Київ: ДАКККіМ, 2018.
25. Тараненко В. Лялька як інструмент педагогіки. Харків: Основа, 2016.

26. Ткаченко Л. Драматургія для дітей та юнацтва: сучасні тенденції. Київ: Академвидав, 2014.
27. Фоменко О. Театр і дитина: психологічний аспект сприйняття сцени. Київ: Генеза, 2020.
28. Харченко М. Психологія театральної творчості. Київ: Міленіум, 2015.
29. Чебурахін О. Матеріал у театрі ляльок: теорія і практика. Одеса: ОНМА, 2019.
30. Шевченко О. Простір у театрі: структура, функції, семантика. Київ: Факт, 2017.
31. Юр О. Дитяча аудиторія у сучасному театрі ляльок. Львів: Сполом, 2013.
32. Ясінська І. Режисура в театрі ляльок: традиції й сучасність. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2020.
33. Яценко Т. Психологія творчого мислення актора. Київ: Каравела, 2016.
34. Яценюк Г. Театр та перформанс: українська школа. Чернівці: Книги ХХІ, 2021.
35. Baird B. The Art of the Puppet. New York: Ridge Press, 1965.
36. Balashova O. Kyiv puppet theatre. History and Modernity. 2025.
37. Bell J. American Puppet Modernism. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
38. Blumenthal E. Puppetry: A World History. New York: Abrams, 2005.
39. Butler J. Undoing Gender. New York: Routledge, 2004.
40. Cembranos J. Estética del objeto teatral. Madrid: Visor, 2010.
41. Cervantes Saavedra M. Don Quijote de la Mancha. Madrid: Espasa Calpe, 2005.

42. Cervantes Saavedra M. *El Retablo de las Maravillas*. Madrid: Real Academia Española, 2005.
43. Craig E. G. *The Actor and the Übermarionette*. London: The Mask, 1908.
44. Delgado M., Heritage P. *In Contact With the Gods? Directors Talk Theatre*. Manchester: Manchester University Press, 1996.
45. Falla M. de. *El Retablo de Maese Pedro*. Wien: Universal Edition, 1923.
46. Fischer-Lichte E. *The Transformative Power of Performance*. London: Routledge, 2008.
47. Fuentes C. *Cervantes or the Critique of Reading*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.
48. García Valero C. *El teatro del Siglo de Oro y la conciencia escénica cervantina*. Madrid: Cátedra, 2011.
49. Gross A. *Puppet and Modernity: The Animated Theatre in Europe*. London: Routledge, 2011.
50. Gross K. *Puppet: An Essay on Uncanny Life*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.
51. Gutiérrez Aragón M. *El Quijote, personaje del cine*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
52. Jurkowski H. *Aspects of Puppet Theatre*. London: Macmillan, 1988.
53. Jurkowski H. *A History of European Puppetry*. London: Edwin Mellen Press, 1988.
54. Kantor T. *Teatr śmierci*. Kraków: Cricoteka, 1990.
55. Lehmann H.-T. *Postdramatic Theatre*. London: Routledge, 2006.

56. Mitchell Leigh M., Wasserman D. *Man of La Mancha: The Musical*. New York: Random House, 1998.
57. Morin M. *Le Théâtre d'Ombres Contemporain*. Paris: L'Harmattan, 2016.
58. Picon-Vallin B. *Le théâtre du geste*. Paris: CNRS Editions, 2008.
59. Rossi G. Ironía como método: Cervantes y la figura del caballero. *Revista de Literatura Española*, 2018, 14(2), 87–103.
60. Schechner R. *Performance Studies*. New York: Routledge, 2013.
61. Tàrrega F. *Obras completas para guitarra*. Madrid: Unión Musical Española, 2009.
62. Tillis S. *Toward an Aesthetics of the Puppet*. Westport: Greenwood Press, 1992.
63. Unamuno M. *Vida de Don Quijote y Sancho*. Madrid: Renacimiento, 1905.
59. Artehistoria. Teatro del Siglo de Oro. URL: <https://www.artehistoria.com>
60. Encyclopaedia Britannica Editors. Spanish Golden Age. URL: <https://www.britannica.com>
61. Luebering J. E. Golden Age (Spanish Literature). URL: <https://www.britannica.com>
62. Parnaseo – Universidad de Valencia. El teatro experimental de Cervantes. URL: <https://parnaseo.uv.es>
63. BTL – Białostocki Teatr Lalek. Dulcynea. URL: <https://www.btl.bialystok.pl>
64. Teatro Corsario. Don Quijote Archive. URL: <https://www.teatrocorsario.com>
65. Complicité Theatre Company. Research Archive. URL: <https://www.complicite.org>

66. Divadlo DRAK. Don Quijote – Labyrint duše. URL: <https://www.draktheatre.cz>
67. Teatro Gioco Vita. Shadow Theatre Catalogue. URL: <https://www.teatrogiocovita.it>
68. Théâtre de l'Entrouvert. Dossier artistique. URL: <https://www.entrouvert.com>
69. Rivne Academic Puppet Theatre. Archive of Productions. URL: <https://puppet.rv.ua>
70. Wrocławski Teatr Lalek. Archive. URL: <https://www.wteatr.pl>