МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
Кафедра майстерності актора та режисури театру анімації

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ВИВІДНОЇ ЛЯЛЬКИ У ВИСТАВІ «ВЕЛИКІ ПРИГОДИ МАЛЕНЬКОГО ЕЛЬФА» У КОНТЕКСТІ РЕПЕРТУАРУ ХДАТЛ ІМЕНІ В. АФАНАСЬЕВА

Кваліфікаційна робота ОР «Магістр»

Спеціальність 026 Сценічне мистецтво

Виконав:
Здобувач вищої освіти
За ОПП Сценічне мистецтво
Олександр КОВАЛЬ
Науковий керівник:
професор,
заслужений діяч мистецтв України
Олександр ІНЮТОЧКІН
Науковий рецензент
завідувач кафедри режисури
та акторського мистецтва
Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтва
кандидат мистецтвознавства, доцент
Ольга БУЧМА-БЕРНАЦЬКА

Допущено до захисту
Зав. кафедри, професор,
заслужений діяч мистецв України
Олександр ІНЮТОЧКІН
«16» грудня 2024 р. Інюточкін

Харків, 2024

ЗМІСТ

ВСТУП…….3
РОЗДІЛ 1. ВИВІДНА ЛЯЛЬКА В ІСТОРИЧНОМУ ТА ТЕОРЕТИЧНОМУ КОНТЕКСТІ……..8
1.1. Ступінь вивченості теми в сучасному мистецтвознавстві…….…..8
1.2. Вплив сходу на розвиток європейського театру ляльок. Запозичення та застосування вивідної ляльки…….…….11
1.3. Актуальність вивідної ляльки та звернення до неї в період Уральської зони. Формування належного місця вивідної ляльки в історичному контексті театру анімації……14
1.4. Вивідна лялька як одна з систем театральних ляльок. Різноманітні види систем театральних ляльок……..17
РОЗДІЛ 2. ВИВІДНА ЛЯЛЬКА У ХАРКІВСЬКОМУ МИСТЕЦЬКО-ТЕАТРАЛЬНОМУ КОНТЕКСТІ…….21
2.1. Студентські вистави курсу навчального театру у постановці Є.Гімельфарба……21
2.2. Власні постановки в навчальному процесі зі студентами……..25
2.3. Вистави ХДАТЛ імені В. Афанасьєва з використанням планшетно-вивідної ляльки……..31
2.4. Особливості власної роботи як режисера з планшетно-вивідною лялькою……...36
РОЗДІЛ 3. СВОЄРІДНІСТЬ ВТІЛЕННЯ РЕЖИСЕРЬСКОГО ПРОЄКТУ-ВИСТАВИ «ВЕЛИКІ ПРИГОДИ МАЛЕНЬКОГО ЕЛЬФА»
3.1. Обґрунтування вибору сценічного матеріалу/ п’єси та її розбір…...41
3.2. Аналіз вистави. Вивідна лялька як один із головних виразних засобів у проекті…….47
3.3. Особливості застосування вивідної ляльки у даній виставі……...50
ВИСНОВКИ……..55
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ…….60
ДОДАТКИ…….…64

ВСТУП

Свій початок вивідна лялька, як стверджують багато з дослідників, бере від традиційного Японського театру, але вже давно вийшла за межі давньої Японії і зазнала багатьох та багатьох перевтілень.

Зараз вивідна лялька є однією із розповсюджених технічних систем ляльок у сучасному театрі анімації: «Театр анімації це вид театрального мистецтва, художній мову якого будується на основі дієвої персоніфікації та сценічного оживлення-одухотвореннння актором аніматором об'єктів, що представляють» [35], [39].

Вивідна лялька активно проникає і в інші театральні види, її залучення можна зустріти і в кіномистецтві, і в мультиплікації, і в балетному та оперному мистецтві, і в цирку, і на естраді.

Актуальність роботи. Полягає у визначенні особливостей використання вивідної ляльки, її художніх та технічних можливостей. Технологічним особливостям вивідної ляльки, її артистично-технічним можливостям. Взаємозв’язку драматургії, актора, різноманітного предметного середовища та вивідної ляльки і буде присвячене дане дослідження.

Одже, вивідна лялька вивчена та описана в сучасному українському театрознавстві лялькарями теоретиками та практиками О. Інюточкіним, Я.Грушецьким, В. Виходцевським, Ю. Щукіною, Д. Івановою-Гололобовою, Т. Лубенець, у європейському контексті знаним польським дослідником театру анімації, професором Х. Юрковьским та професором Варшавської театральної академії, члена виконавчого комітету міжнародного відділення UNIMA М. Вашкелем.

Вивчити взаємозв’язок, який відбувається поміж актором і лялькою «в прийомі вивідної ляльки» як в історичному (вистави, які були створені за допомогою вивідної ляльки у ХДАТЛ імені В. Афанасьєва), так і практичному ракурсі (створення вистави «Великі пригоди Маленького Ельфа»).

Ми збираємось використати прийом одночасного існування актора та вивідної ляльки з іншими видами театру анімації з метою перевірки можливості існування в цьому прийомі: «театру рук», «театру предметів», «театру маски», і можливо інших, яким ми ще не можемо дати назву, назвемо це «архітеатром», де метафорично виправдовується вивід людини в одну плоскість з лялькою.

Звернення до планшетно-вивідної ляльки, початок використовування її в ХДАТЛ імені В. Афанасьєва – є перехід від старої школи ілюстративно-декоративних вистав, до впливу напрямку «Уральської зони», коли після знаних експериментів, що відбувалися у 1970 – 80-х роках на сході Сибіру (як пише у своєму посібнику «Процеси оновлення художньої мови театру анімації в другій половині XX початку XXI століття» кандидат мистецтвознавства, доцент Юлія Щукіна) [35], актори лялькарі стали виходити із-за ширми, експериментувати з формою, масками, видами ляльок в живому плані.

Цей перехід у використанні системи ляльок зазначає і відомий польський дослідник, професор Хенрік Юрковський у своїй програмній статті «Dzieje teatru lalek. T 1. Od antyku do romantyzmy» [39].

У своїй енциклопедії «Мала енциклопедія режисера театру анімації» професор, завідувач кафедри майстерності актора та режисури театру анімації Олександр Інюточкін дає наступну характеристику вивідної ляльки: «Система ляльок, яку використовують у виставах з відкритим принципом ляльководіння, або у «відкритому прийомі». Лялька виведена із-за ширми» [17:28], про що говорить і відомий польський дослідник Х. Юрковський [40].

Всі ці багаті художні, сценічно-технічні можливості вивідної ляльки зацікавили нас і як актора, і в майбутньому як режисера, і на наш погляд, є важливою частиною актуальності роботи, яка вирішується у двох питаннях: перше – втілення власного проекту-вистави; друге – комплексно розглянути вистави ХДАТЛ імені В. Афанасьєва, де використовується вивідна лялька, описати практичне використання і методи освоєння вивідної ляльки у

зазначеному театрі, у використанні в педагогічній та режисерській власній практиці.

Мета дослідження – на основі аналізу еволюції вивідної ляльки та її використання і виставах ХДАТЛ імені В. Афанасьєва створити власний науково-творчий проект з виставою «Великі пригоди Маленького Ельфа».

Завдання дослідження:

- опрацювати матеріал. Приділити головну увагу історичному та сценічному контексту, вистав ХДАТЛ імені В.Афанасьєва, які були створені з залученням вивідної ляльки;
- проаналізувати характерні особливості, специфічні ознаки вивідної ляльки у контексті розвитку ХДАТЛ імені В. Афанасьєва;
- зібрати рецензії, відгуки, інтерв'ю артистів, які задіяні у виставах ХДАТЛ та прописати головні ознаки цієї системи;
- виокремити режисерів, які ставили вистави у ХДАТЛ з цією системою ляльок;
- зробити аналіз вистав з даною системою ляльки та охарактеризувати тип вивідної ляльки як однієї із основних виразних засобів творчого проекту;
- описати особливості власної вистави та її ляльок;
- узагальнити весь матеріал та надати сценічну та технічну (у розумінні різних форм керування/використання) вивідної ляльки;
- зробити висновки, щодо зібраного матеріалу.

Об'єкт дослідження – вистави ХДАТЛ імені В. Афанасьєва, в яких використана система вивідної ляльки. Виявлення особливості існування вивідної ляльки у сценічному ансамблі, у взаємозв'язку з актором/акторами в процесі створення режисерами вистав у ХДАТЛ імені В.Афанасьєва.

Предмет дослідження – особливості втілення вистави «Великі пригоди Маленького Ельфа» засобами вивідної ляльки із врахуванням її еволюції та розвитку на сцені ХДАТЛ імені В. Афанасьєва у кінці XX – XXI ст.

Методи дослідження – при написанні даної роботи були використані: джерелознавчий, архівний, історико-ретроспективний, аналітичний, порівняльний методи дослідження.

Дослідження проводилось як в історичному, так і в архівному, теоретичному, культурологічному, аналітичному аспектах. Важливими також стали методи – опису та реконструкції вистав. Одним із важливих методів дослідження став метод інтерв'ю. Загалом, інтерв'ю – це бесіда, яка вибудована за певним планом через безпосередній контакт інтерв'юера з респондентом з обов'язковою фіксацією відповідей. Так мною було взято інтерв'ю з Євг. Гімельфарбом, випускником ХДІМ (одним з перших режисерських випусків 1975 р., майстерні В. Афанасьєва), який був головним режисером ХДАТЛ імені В. Афанасьєва (1991-2003 рр.), і ще інтерв'ю було взято у нині головної режисерки ХДАТЛ імені В. Афанасєва О. Дмитрієвої. Саме через інтерв'ю з режисерами та різні рецензії на вистави з архіву ХДАТЛ імені В. Афанасьєва і описані етапні вистави з використанням вивідної ляльки.

Наукова новизна даної роботи – полягає саме у комплексному дослідженні співіснування вивідної ляльки з акторами у живому плані і введенні нового поняття, такого як «поліфонія драматургічних ліній», які виникають в єдиній площині відкритого прийому, де у виставі стикаються окремі драматургичні лінії персонажів живого плану та окремі драматургичні лінії персонажів сюжету, який дається глядачам у анімаційному плані.

На прикладі власної режисерської вистави «Великі пригоди Маленького Ельфа». А також в історичному контексті та в системі репертуарної політики ХДАТЛ імені В. Афанасьєва.

Практична значущість дослідження – результати роботи можуть бути використані для подальших досліджень перспектив розвитку театру анімації, а також при читанні лекцій, у практичній роботі студентів бакалаврів та магістрантів акторів та режисерів.

Апробація результатів дослідження – відбулась під час V Міжнародної науково-творчої конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (до дня науки в Україні), Харків, 18 – 19 травня 2024 року, а також III Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції «Achievements of 21st CENTURY SCIENTIFIC COMMUNITI», Дніпро, 16 – 17 вересня 2024 року.

Також основні положення й результати дослідження були представлені в тезах (Achievements of 21st Century Scientific Community: Proceedings of the 2nd International Scientific and Practical Internet Conference, September 16-17, 2024. FOP Marenichenko V.V., Dnipro, Ukraine. Pp. 112-113).

Допущено до захисту протокол засідання кафедри №9 від 16.12.24 року.

Робота складається: зі вступу, 3 розділів, 11 підрозділів, висновків, списку використаних джерел із 43 найменувань і додатків.

Загальний обсяг роботи – 63 сторінки без додатків.

РОЗДІЛ 1. ВИВІДНА ЛЯЛЬКА В ІСТОРИЧНОМУ ТА ТЕОРЕТИЧНОМУ КОНТЕКСТІ

1.1. Ступінь вивченості теми в сучасному мистецтвознавстві

У ході нашого дослідження було проаналізовано та узагальнено важливу кількість літературних, наукових та мистецьких джерел від середини XX століття до сьогодення: базові академічні видання історичного, культурного, енциклопедичного, літературного та театрального спрямувань. Наукові монографії, статті дослідників різних поколінь із фахових видань і профільної періодики, матеріали архівів та інтернет-ресурсів, відео та фотографії з інтерв'ю з артистами, рецензії, відгуки з соціальних мереж, тощо.

Був зроблений аналіз академічних видань, таких як: наукова праця О. Рубинського «Харківський театр ляльок: історія, аналіз традицій і школи (досвід історичної філософії)», які допомагають встановити його погляд на театр ляльок, на харківську театральну школу лялькарів та надають важливі авторські замальовки тієї чи іншої з вистав. Для огляду історичного контексту, значення ключових постатей в ХДАТЛ імені В. Афанасьєва ми зверталися до книжки Л. Попова «Віктор Андрійович Афанасьєв» [29], також для написання аналізу процесів режисури, акторського мистецтва, систем ляльок акторського ляльководіння в ХДАТЛ імені В. Афанасьєва було використано навчально-методичний посібник Ю. Щукіної «Процеси оновлення художньої мови театру анімації в другій половині XX початку XXI ст.» [35]; для висвітлення власної педагогічної дяльності, її співзвучності з іншими педагогами, що викладають на кафедрі майстерності актора та режисури театру анімації (кафедра майстерності актора та режисури театру ляльок (2004 рік перейменування Євгенієм Русабровим у «кафедру майстерності актора та режисури театру анімації») також у роботі був використаний педагогічний посібник С. Фесенко «Школа лялькаря: від тренінгу до образу з лялькою» [33]. Для огляду поняття «ляльки» та

«вивідної ляльки» було зроблене звернення до підручника «Вступ до театрознавства» [1] німецького вченого Крістофера Бальме (у перекладі на українську ЛНУ імені І. Франка, факультетом культури і мистецтв). У підручнику докладно викладено матеріал з основних галузей театрознавчої науки, в. т.ч. театру ляльок, цілий підрозділ присвячений поняттю «театру ляльок» і його поліфонічному вивченню.

Для написання роботи був також проведений аналіз енциклопедичних видань: енциклопедичне видання «ХНУМ імені І. П. Котляревського. У 2-х томах. Т. 2. Театральне мистецтво. Загальноуніверситетські кафедри і підрозділи» [31], в якій містяться енциклопедичні статті про багатьох згадуваних акторів та режисерів, випускників ХДІМ (Харківського державного інституту мистецтв імені І.П.Котляревського) та ХНУМ імені І. П. Котялревського; «Мала енциклопедія режисера театру анімації» [17] О. Інюточкіна, яка містить у собі систематизовану інформацію про суміжні мистецтва, які є важливою складовою театру анімації (театру ляльок), інформацію, яка відображає сучасний стан українського і світового театру анімації, надає влучні професійні формуліровки у термінології; наступним виданням, де влучно термінологічне сформульовано поняття театр ляльок, а також описані системи ляльок є «THEATRICA: Лексикон» [19] О. Клековкіна. Також опис та поняття терміну ляльки, ляльковода надається в «Тлумачному словнику театральних термінів» П. Мриги [26]. З європейських енциклопедичних досліджень треба згадати «Словник театру «Патріса Паві» [28], в якому зазначені поняття «анімація» та поняття «лялька».

Також були зібрані і опрацьовані фахові наукові статті: «Специфічні особливості елементів професійної техніки актора театру анімації» [18] О. Інюточкіна, в якій проаналізовано з позиції акторського мистецтва перелік навичок та вмінь, що пропонують студентові в період навчання у ХНУМ імені І. П. Котляревського; «Український театр ляльок «Різних засобів виразності», зародження утвердження, розвиток» [9] Я.

Грушецького; фахову статтю «Авторські моделі осмислення специфіки театру ляльок» [16] Д. Івановой-Гололобової; статтю «Сучасна планшетна лялька як трансформація старовинної ляльки Бунраку: до проблеми професійно-творчого опанування» [3] О. Бучми та дипломну наукову магістерську роботу «Вивідна лялька: іі історія та сьогодення, види та методи освоєння» Т. Лубенець [24].

В усіх вище зазначених роботах прослідковується наукове зацікавлення та осмислення авторами з'явлення та використання вивідної ляльки. Науковці практики та теоретики вивчають питання щодо її історичного контексту та важливості у застосуванні у низці інших систем ляльок, аналізують декілька підходів в керуванні цієї ляльки.

Методологія дослідження визначається саме темою роботи та поставленими цілями щодо її аналізу.

Вживання вивідної ляльки з давнини вимагає використання історичного та хронологічного методів та системного підходу для глибшого структурування матеріалу. Архівний та джерелознавчий методи під час вивчення рецензій та архівних джерел у музею ХДАТЛ імені В. Афанасьєва. Метод порівняння був використаний для зіставлення та порівняння деяких з вистав. Метод інтерв'ю в спілкуванні з провідними режисерами ХДАТЛ імені В. Афанасьєва. Теоретичний метод став основою для написання висновків за розділами та протягом усього дослідження. Також до роботи були залучені матеріали з Інтернет-ресурсів, відео, світлини, та інші матеріали, що сприяли розкриттю візуальних образів вистави, де використовується вивідна лялька.

1.2. Вплив сходу на розвиток європейського театру ляльок. Запозичення та застосування вивідної ляльки

Багато хто з дослідників, вивчаючи східний театр ляльок стверджують, що формування традиційної вивідної та вивідної-планшетної ляльки пішло саме зі сходу, а саме з японських традицій.

Цікавим на нашу думку є такий факт, що японські традиційні ляльки еволюціонували від простих ляльок на паличках (які спочатку використовувалися як іграшка для дітей), які потім використовувалися в культовій магії та вуличних виставах, до складних ляльок, якими можуть керувати 3-ри і більше акторів (про це ще буде сказано трохи нижче у цьому ж підрозділі).

Перша ж назва японської ляльки була – «кокеші». Етимологія цього слова до кінця не розкрита. Істориками, що досліджують мистецтво Японії було сформульовано, що назва «кокеші» походить від дерев'яного (木, ки 可) ко), і ляльки (芥子, кеші). Ляльки кокеші були виготовлені в середині періоду Едо (1600-1868 рр.), це початок XVI – XIX ст., поблизу провінції Тогатта Онсен у Зао ремісниками, які володіли вміннями обточувати дерево. Звідки техніка виготовлення кокеші поширилася на інші райони регіону. «Креативні» кокеші були розроблені після Другої світової війни. Техніка виконання цієї ляльки дає художнику повну свободу щодо форми, дизайну і кольору. Деревина, що використовуються для виготовлення кокеші різноманітна: вишня (використовується через темний колір), кизил (через його більш м'які властивості), японський клен, також використовується у створенні як традиційних, так і «Креативних» ляльок кокеші. Назва кокеші була узгоджено на Національному конкурсі ляльок в Наруко Онсен у 1939 році.

Цікавим є наше спостереження, якщо подивитися зображення ляльок-кокеші, то вони у своєму першоджерельному вигляді нагадують різновид вивідної ляльки, тільки-но без складної механіки [22].

Але багато дослідників сучасного театру анімації (і його історичних витоків) взагалі не згадують про ляльку кокеші, а зазначають, що планшетно-вивідна лялька має історичні коріння з старовинних ляльок Бунраку. Надаємо погляд О. Бучми, котра у своїй статті «Сучасна планшетна лялька як трансформація старовинної ляльки Бунраку: до проблеми професійно-

творчого опанування» зазначає, що ляльки відкритого типу управління, які поширилися в Європі з другої половини XX століття, відомі культурі Далекого Сходу з XV ст. [3].

Прототипом сучасної ляльки-планшетки, а в нашому випадку, вивідної, вважається лялька японського національного театру Дзьорурі, що з'явилася у XVII столітті, яку залучають у виставах актори лялькарі, що грають виставу з етнічними співаками та музикантами. Актори цього театру невеликою трупою подорожували Японією, декламуючи епос «дзьорурі» та показуючи сцени, створені за участю ляльок.

Найдосконаліші ляльки театру Дзьорурі були приблизно на три чверті вищі за людський зріст, а мистецтво їхнім керуванням, було запозичене з ритуальних вистав стародавнього японського мистецтва. Кожною лялькою в театрі Дзьорурі керували три лялькаря, і із-за того, що ляльки були зростом з людину, головні лялькарі виступали на високому помості в спеціальних дерев'яних черевиках – «гета». Складна система ниток давала змогу лялькареві керувати навіть виразом обличчя, тож у ляльок рухалися губи, очі та брови. Їхні ноги, руки та пальці також були рухливими. Перша вистава Дзьорурі відбулася в Кіото. На зорі розвитку японського лялькового театру існували різноманітні способи постановки Дзьорурі, але згодом музичні та оповідні форми трансформуються, і стають генетично пов'язані з театром Но. Вистава також виконувалася мандрівним оповідачем, інколи з маскою на обличчі, під акомпанемент музичного інструменту, який нагадував лютню і у поєднанні з лялькою, якою актор грав, ніби виводячи її перед собою.

«Надалі, наприкінці XVII століття, виникає тенденція до драматизації дзьорурі, коли тексти набирають яскраво вираженої драматургічної форми, але не втрачають оповідного характеру. Авторська мова доповнює і коментує те, що відбувається, тоді як в тексті дзьорурі навіть важко відокремити мову оповідача та репліки персонажів. Цьому сприяла творча співдружність театральних діячів Такедзави Гонемона (виконавця на сямісені), Йосіда Сабуробей (лялькаря) та співця-оповідача Такемото Гідаю (1651-1714).

Згодом до них приєднався видатний японський драматург Тікамацу Мондзаемон, який більшість своїх п'єс (140) написав у формі дзьорурі. Псевдонім Такемото Гідаю, чиє ім'я стало загальним, перекладається, як «оповідач справедливості». Саме Гідаю створив новий стиль виконання дзьорурі під супровід сямісена – струнного інструмента, який зберігся і в сучасному японському театрі ляльок» [3]. На початку XVII століття лялькарі перебралися до Едо (сучасне Токіо), але після пожежі 1657 року, коли вигоріло більшість кварталів міста, театри ляльок перемістилися в район міст Осака та Кіото, де остаточно осіли. Там з часом і з'явилися стаціонарні театри ляльок з добре облаштованими сценами. У XVШ столітті японський підприємець Уемура Бунракукен узяв під свою опіку декілька мандруючих труп дзьорурі і заснував театр, назва якого походить від його імені – «Бунраку», а у 1872 році в Осаці було відкрито найбільший театр Японії ляльковий театр під назвою «Дозволений урядом ляльковий театр Бунраку». Цей театр функціонує й досі. Тепер він називається «Асахидза», а «Бунраку» збереглося як назва трупи, яка в ньому виступає.

1964 року театр цей був визнаний важливим культурним надбанням, що знаходиться під державним захистом. В 1966 році у театру з'явилася ще одна велика сцена в державному театрі в Токіо. У жовтні 2003 року театр «Бунраку» був внесений ЮНЕСКО в умовний список шедеврів, що підлягають охороні відповідно до Конвенції про захист нематеріальної культурної спадщини. Таким чином, цей вид мистецтва був визнаний дуже важливим і за межами Японії [3:10].

Таким чином можна зробити висновок, що вплив Сходу на формування мистецьких лялькових традицій Європи з використанням різних систем ляльок, в. т.ч. і вивідної, вельми значний. Традиційні ляльки Кокеші, лялька японського національного театру Дзьорурі (що мали і властивості паркетно-вивідної ляльки у деяких із вистав, а в інших, мали складну розгалужену систему ниток для керівництва, тому, можна припустити, що мали схожість і з ляльками-маріонетками). І театр Но та Бунраку, які поєднують у своїх

виставах маски і різні принципи керування планшетно-вивідними ляльками.

1.3. Актуальність планшетно-вивідної ляльки та звернення до неї в період Уральської зони. Формування належного місця планшетно-вивідної ляльки в історичному контексті театру анімації

У своїй статті «Український театр ляльок «різних засобів виразності» зародження, утвердження, розвиток» режисер та теоретик театру ляльок Ярослав Грушецький пише, що ще з середини 60-х років XX століття театр ляльок в Європі та на пострадянському просторі став стрімко відходити від заздалегідь визначених складених схем у художньому вирішенні. Справді, театр ляльок другої половини XX ст. давав набагато більше приводів до занепокоєння прихильників класичного розуміння та швидко змінювався. «Саме в Україні подібні тенденції стали відчутними в останній чверті XX століття. Зміни мають характер не локальних прецендентів – відбувається утвердження принципово нової виразної мови театру ляльок , підходів до побудови художніх текстів вистав, власне формується невідома допіру абетка знаків та їхніх смислових зв’язків» [9:69-70].

Початок формування іншої мови театру ляльок відбувся завдяки творчим пошукам та експериментам лялькарів на заході і сході від України, починаючи з середини 50-х років. Злам реалістичних кононів відбувся в 1958 році на виставі «Рука з п’ятьма пальцями» (реж. М. Нікулеску) Бухарестського театру ляльок «Цендеріка». Режисер Маргарита Нікулеску, яка працювала ще в закритому «ширмовому прийомі» суттєво відійшла від реалістичної послідовності викладу сценічних подій, побутової логіки та «обов’язкової» психологічної мотивації поведінки героїв та персонажів, вдалася до прийомів залучання кінематографу та застосувала вагому стилістику «матеріалізованої метафори», яка була побудована на сценічних парадоксах та алогізмах. Я. Грушецький вдається до художньо-стилістичного порівняння, пишучи про те, що «…багато в чому вистава «Рука з п’ятьма

пальцями» перегукувалася з виставою «Четвертий хребець» в режисурі Л. Хаїт та сценографії В. Кравця в ХДТЛ імені Н. Крупської [9:70].

Найяскравішим прикладом нової естетичної моделі, так званого «Третього жанру» стане вистава «Жайворонок» (1969 р.) Ж. Ануя режисера Б. Аблиніна і художника А. Синецького, яка була здійснена у Москві. Цю виставу, в колах лялькарів, стали називати «філософічна метафора», бо в її створенні були задіяні в одному просторі маски, люди та ляльки.

Вистава Б. Аблиніна стала першим опором системи С. Образцова. Коли в великих містах (тут треба згадати і про провідну постать В. Афанасьєва, учні якого також опановували Уральські театри) вже сталі режисери не давали молоді можливості намацувати новий шлях, то молодь змушена їхати в інші театри, в той час, частіше, до Сибіру, де опановували театри, випробовуючи нові напрямки, стилі та художні форми.

Менш ніж через десяток років по виходу «Жайворонка» на теренах вітчизняного театру ляльок виникає приголомшливе явище бунту, протесту проти старих, закоснілих форм. Воно виливається у низку оригінальних постановок, географічно скупчених в уральському регіоні та отримує умовну назву «уральська зона».

Як пише у своєму посібнику «Процеси оновлення художньої мови театру анімації в другій половині XX початку XXI століття» [35] Ю. Щукіна, розмаїття меж виразних засобів дало змогу театрам ляльок розкрити теми, сповнені громадянського пафосу (епохальні вистави «Слідство у справі Віллі Старка», «Дракон», «Мауглі» Магнітогорського театру «Буратино» під керівництвом В. Шраймана; метафоричний «Тіль», соціальна вистава «12» Барнаульского театру ляльок, режисера Євг. Гімельфарба; гостро-соціальна вистава «Карєра Артура Уї, якої могло не бути», метафорично-поліфонічна вистава «Мертві душі» В. Вольховського Челябінського театру «Шут») вводили театр ляльок у заборонені зони та сфери трагічного, соціального та метафорично-поліфонічного жанру, в якому актор виходив із-за ширми та залучав новий вид театральної ляльки – планшетно-вивідної, вивідної, бо

вона була більш мобільна і дозволяла актору вести її у відкритому прийомі. Поєднуючи її з маскою, з матерією, що оживає, пластикою, стилізацією епох і …так далі. Тут треба сказати, що цей, новий театр, прерогативою для себе ставив і співпрацю з потужними художниками, так стануть відомі прізвища художників – О. Луценко, О. Єчеїна у співпраці з режисером В. Вольховським; художника (до речі також випускни харківської школи, кафедри майстерності актора та режисури театру ляльок) С. Столярова та Євг. Гіммельфарб. «Розповідає сам режисер, Євг. Гімельфарб: «У 70-ті існувала так звана театральна «уральска зона». Магнітогорськ, Челябінськ, Тюмень. Там були сильні театри ляльок і талановиті режисери та художники. Вони диктували нові смаки та художні форми. Навищого рівня драматургія, підвищенні вимоги до акторів театру ляльок» [35:62].

Таким чином можна припустити, що стрімкий розрив режисерів-уралівців з театром тростинної ляльки, театром «образцовським» був як своєрідним художнім, так і своєрідним громадянським протестом проти законсервованих процесів і політичного устрою у певну історичну добу, яку «Афанасьєвський» або «Образцовський» театр уособлювали.

Хенрік Юрковський визначає два основних типи поєднання актора і ляльки, як виразних компонентів в одній виставі: «Зрештою, присутність актора мала розмаїття вимірів. Виразно викрістувалися два способи: актор був натуральним логічним компонентом лялькового образу (як приклад вистава «Гулівер в країні Ліліпутів») або також: актор був видимою часткою театрального механізму як аніматор ляльок – отже, розпочався період «відкритої», такої, що відбулася на очах у глядачів, анімації» [9:71].

Причини розпаду такого цілісного напрямку театру ляльок як «Уральско-сибірська зона», почалися наявно прослідковуватися з 1980-років. В цей час вже у театрах СРСР скрізь стало допущено майже все. Вітер змін наче сильними поривами ніс віяння уральців по всьому тодішньому союзу. Вже в Харкові і Києві стало прийняттим створення експериментального театру ляльок, можливими також стали вистави за творами М. Булгакова, Є.

Шварца, Дж. Ороуела та інших. Сам сенс перебування режисерів і сценографів-художників так далеко від культурних центрів було вичерпано [35:63].

Послідовниками цього відомого спрямуваня, який склався завдяки впливу «Уральської зони» та «Третього жанру», які задавали та нині задають сучасний вектор у режисурі театру ляльок України можна вважати представників харківської школи Євг. Гімельфарба, О.Дмитрієву, О. Коваля, Я. Грушецького, Я. Титаренко, В. Дзеха, [С. Брижаня (1956-2021рр.)].

1.4. Планшетно-вивідна лялька, як одна з систем театральних ляльок. Різноманітні види систем ляльок

На сучасному етапі вивідна лялька активно використовується не тільки в театрі ляльок, але активно залучається і в інших видах мистецтв: драматичному і музичному театрах, естраді, в цирку, хореографії, кіно, перформансах, тощо. Серед прикладів кіномистецтва, на наш погляд, можна назвати яскраву музичну кінострічку Дж. Теймор «Крізь світи», де використовуються фрагменти з вистав та ляльки режисера Пітера Шумана та його всесвітньовідомого синтетичного театру ляльок «Хліб та ляльки» («Bread and Puppet»). Мюзікл Дж. Теймор «Король Лев» з використанням різних систем ляльок, в тому числі і тростинно-вивідних та тростинно-вивідних з поєднанням із тантамарескою (лялькою, яка поєднує рухомі відкриті частини актора: голову, руки, ноги з тілом ляльки).

У недержавному/альтернативному драматичному театрі м. Харкова вивідну-ростову ляльку використовували у виставі «Критичні дні» за мотивами оповідання Д. Селінджера «Тупташка-невдашка» (режисер С.Олешко) театру «Арабески». Також часто-густо залучає різні системи ляльок, в тому числі і вивідну, вивідну планшетну, вивідну ростову ляльку у своїх виставах відомий драматичний режисер, с початком повномасштабного вторгнення, емігрувавший до США – Дмитро Кримов.

У сучасному театрі анімації прийнято розглядати до дев'яти принципово різних систем театральних ляльок. Про це пише у своїх теоретичних статтях та авторській програмі Є. Русабров [35], а також звертається до цієї класифікації у своєму навчальному посібнику Ю. Щукіна [35] і у своїй статті «Сучасна планшетна лялька як трансформація старовинної ляльки Бунраку» О. Бучма [3] .

Одже наведемо цю класифікацію:

- лялька-рукавичка;
- тростинна лялька (її, як і рукавичку, називають верховою лялькою, або лялькою закритого типу водіння);
- маріонетка;
- площинна лялька тіньового театру;
- вертепна лялька;
- ростова лялька;
- планшетна лялька;
- планшетно інерційнна лялька;
- плоска/плоската лялька;
- лялька відкритого типу водіння, або вивідна лялька, яка з часом отримала одну з назв, як планшетно-вивідна лялька.

У «Малій енциклопедії» О. Інюточкін дає таке термінологічне пояснення вивідної ляльки: «Система ляльки, яку використовують у виставах з відкритим принципом ляльководіння, або у так званому «відкритому прийомі». Лялька виведена із-зі ширми. Це може бути лялька, яка діє на столі, на низькій ширмі, що скриває ноги акторів, на полу (паркеті). Вивідна лялька має назви «планшетна», «паркетна», «вивідна». «Паркетну» ляльку досить часто застосовують в естрадних лялькових номерах «Вередливе тигреня» А. Корзакова і В. Мартьянова, «Кумпарсіта» О. Рубиського. Вивідна лялька може бути дуже високою і використовуватися для вуличних вистав. Як приклад – ляльки у виставах «Хліб і Лялька» П. Шумана,

Керування здійснюють декілька акторів, які дуже добре розуміють один одного» [17:29].

У енциклопедичному виданні О. Клековкіна «THEATRICA: Лексикон» дається таке поясненя: «Лялька театральна: лялька, яку використовують у виставах театру ляльок, інколи у виставах драматичного і музичного театрів; поділяється на верхові (що знаходиться вище актора) і низові (керовані зверху) – маріонетки. Системи верхової ляльки – рукавчикові, тростяні, мімічні, механізовані та напівмеханізовані. Особливі види театральної ляльки –тіньова, паркетна, татірес (майданна), тантамореска, вентролка, вантрелка, явайка….та інші» [19:315].

У своїй роботі «Сучасна планшетна лялька як трансформація старовинної ляльки Бунраку: до проблеми професійно-творчого опанування» О. Бучма, зазначає: «Свою назву планшетна лялька отримала завдяки її пересуванню по планшету – невеличкому подіуму. Проте дослідники висловлюють різні думки щодо конструкції цих ляльок. Зокрема, розробник книги-підручника «Технологія виготовлення театральної ляльки» В.Виходцевський описує планшетну ляльку таким чином: «Планшет – підлога сцени. Отже, планшетна лялька така, що ходить по підлозі сцени. Найкерованішою є лялька, з якою працюють два актори: 1-й актор – голова, рука, нога. 2-й актор – тулуб, рука, нога. ... Тулуб такої ляльки можна фіксувати на поясі актора, або на зафіксованій петлі. Керуючи лялькою, актор виконує перехоплення: голова – ліва рука, працює правою ручкою; голова – права рука, працює лівою ручкою. Ноги можуть бути як керовані (у ступнях, начебто пантофлі), так і некеровані» [5:31-32]. В іншому варіанті планшетна лялька – це лише верхня половинка ляльки, оскільки ноги в неї спільні з ногами актора, яка прикріплюється до пояса, а голова тримається на фіксованій петлі. Її суттєвим недоліком є те, що актор не може залишити її саму» [3:5].

Ми бачимо, що до визначення систем театральних ляльок звертаються крізь час багато з науковців, пропонуючи нові види систем ляльок.

Одже, треба обумовитися, оскільки використання ляльок будь яких систем, і в тому числі, вивідної ляльки, може бути матеріалом окремих цікавих наукових досліджень, то зосередимося саме на ступені поширення та використання та вивчення вивідної ляльки у театрі ляльок і визначимо, який вплив та який відсоток залучення вона має у виставах ХДАТЛ імені В. Афанасьєва.

РОЗДІЛ 2. ПЛАНШЕТНО-ВИВІДНА ЛЯЛЬКА У ХАРКІВСЬКОМУ МИСТЕЦЬКО-ТЕАТРАЛЬНОМУ КОНТЕКСТІ

2.1. Студентські вистави курсу навчального театру у постановці Є.Гімельфарба

Працюючи над цим розділом ми збираємося спиратися на власні враження і творчий досвід, заснований на тому, що ми є безпосередніми учасниками і свідками театральних подій, що відбулися за період, який висвітлюється нами у цій праці. Ми дуже вдячні та висловлюємо глибоку повагу та тепло усім нашим вчителям, однокурсникам, режисерам, партнерам та учням.

У далекому 1992 році минулого століття мені пощастило вступити на акторське відділення кафедри майстерності актора та режисера театру ляльок Харківського державного інституту мистецтв імені І. П. Котляревського, засновану фундатором Харківського державного театру ляльок імені Н.Крупської – Віктором Андрійовичем Афанасьєвим. Вчителем мого вчителя Євгена Юзефовича Гіммельфарба, який працював до повернення у Харків на посаді головного режисера Харківського державного театру ляльок імені Н.Крупської, у тому числі й у місті Барнаулі головним режисером у театрі ляльок, до заснування якого, в далекі 40-ві роки минулого століття, уродженець міста Актюбінська в Казахстані, мій несподіваний земляк, а за театром, предок В.А. Афанасьєв, мав безпосереднє відношення. Крім того мені довелося навчатися на кафедрі заснованой саме В.А. Афанасьєвим, керівником якої та опікуном усіх учнів кафедри був його учень, тепер вже засновник столичної кафедри майстерності актора та режисури театру ляльок у місті Києві – Леонід Петрович Попов, який є вчителем режисури головного режисера ХДАТЛ імені В.А. Афанасьєва – Оксани Федирівни Дмітрієвої, в якому я працюю. І студенти якої навчаються на кафедрі майстерності актора та режисури театру анімації Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котялревського. Багаторічним завідувачем якої є мій

керівник, у роки моєї праці викладачем, який визначив теперішню мою професію, мій художній керівник у часи навчання, учень Віктора Афанасьєва – Олександр Олександрович Інюточкін.

Ось така поліфонія, зовнішні впливи, сила особистості та обставин.

Серед учнів В.А. Афанасьєва багато видатних діячів театрального мистецтва, які впливали та впливають на сучасність театру ляльок України. Вони не лишень успішно працювали на професійних театральних сценах, а й активно займаються педагогічною діяльністю, передаючи свої знання наступним поколінням.

Творча енергія та сила особистості В. Афанасьєва, батька засновника харківської школи лялькарів, надала значний поштовх розкриттю театру ляльок (анімації) як мистецтва, нині він розкрився як глибоко психологічний та метафоричний за художніми можливостями жанр.

Всім відомо, що немає однозначних людей, всі робили, так чи інакше, певні неровні рухи, у всіх є слабкості, але, волею часу, інколи народжуються люди, які потім впливають на життя поколінь. Це Божий дар, «якщо від твоєї дешевої папіроси (Віктор Андрійович багато курив на репетиціях, тоді це не вважалось порушенням етики) запалився цілий світ майбутніх митців лялькового мистецтва» [29]. Якщо б він у молоді роки не опинився у Харкові, не було б цього театру ляльок, якщо б він не поїхав Барнаулі, і не заснував там театр, не було б революції лялькового мистецтва, і, як ми можемо припустити, не було б і самого явища, «Уральської зони», якби він поставився легковажно, так досі роблять деякі майстри лялькової індустрії, вважаючи свою працю прикладним засобом для заробляння грошей, і не заснував би кафедру, не перевів би лялькарство у склад науки, не було б і моїх вчителів, не було б і мене в цій професії.

Завдяки усій цій поліфонії і навчанню у метрів з акторської та режисерської майстерності народжувалися такі режисерські та акторські роботи.

Наведемо фрагменти інтерв'ю з режисером (головний режисер ХДАТЛ імені В. Афанасьєва, 1991-2003рр.) Євг. Гімельфарбом, в якому ми з ним говоримо про специфіку вистав, де задіяна вивідна лялька. «Естетичну манеру Є. Гіммельфарба відрізняє прагнення об'єднувати на сцені «живий» і ляльковий плани. Режисером використовується прийом відкритого діалогу між актором і лялькою. У виставах режисера наявна чітка лінія сюжету, виразне та поліфонічне (*соціально гостре у дорослих виставах, доповнення моє. – О. Коваль)* режисерське рішення, що позначається і на трактуванні образів, і на рішенні мізансценічних і художніх просторів» [8].

Одже, фрагменти інтерв'ю з режисером (головний режисер ХДАТЛ імені В. Афанасьєва, 1991-2003рр.) Євг. Гіммельфарбом, з власного архіву.

«Ми колись грали дипломну виставу, в якій ти брав участь, типу народного гуляння – «Чарівні Рукавички».Теж не дуже було мотивовано, на жаль. Це не був ідеальний варіант, мушу я зараз сам собі в докір сказати. Але спроба якась була. Мені важливо було привчити акторів до цього існування, до паралельного спілкування. Ляльки з лялькою, актора з актором, актора з лялькою, актора із глядачем. Там же чотири коридори спілкування, не менше, не більше. Ось до цього мені потрібно вас якось привернути. Тому я працював із цим матеріалом. Але це потрібно не забувати, що коли це «відкритий», так званий прийом, то потрібно пам'ятати, що там чотири коридори спілкування. Живий актор з живим актором, лялька з лялькою, живий актор з лялькою і лялька з живим актором. Ось, хоч застрельcя, але не можна це просто на самоплив пускати, ну так, це мається на увазі, що ніби лінія живого плану вона ніби веде конфлікти, які там виникають. Вони можуть вирішуватися між акторами, тему вистави розвиваючи, і між актором і власною лялькою і навіть лялькою іншого партнера» [8].

«Казки Андерсена», вірно Вас розумію, Євген Юзефович, що в цьому випадку, це майданний театр, приїхали мандрівні артисти, дві пари, комічно-скабрьозная, руйнівна, і лірично-тендітна, піднесена, і на їхньому зіткненні і будується концепція вистави про кохання. Крім того, було завдання

об'єднати три типи класичного театру, тобто там були і петрушка, і маріонетка, і планшетна. Кожен вид ляльок відкривав певний ракурс жанрового ставлення до теми кохання? Євг. Гімельфарб: «Простонародна Петрушка, з властивою для цього виду театру ляльок знущально перебільшеною голосовою подачею, специфічною примітивною пластикою, шаржовою ходою, яка підкреслює характер кожного окремого персонажа, була визначена жанром першої казки з циклу «Казок Андерсена», казка про продажне кохання – «Принцеса і Свинопас». При цьому, навіть у театрі Петрушки, можливе співіснування актора і ляльки. У першій казці ліричний герой буквально безпосередньо спілкувався зі своїм несміливим персонажем, Принцом-Свинопасом. У хвилини розпачу і розчарування в чистоті обраного об'єкта кохання він ридав у свого ангела – ляльковода на грудях, актор заспокоював його, давав мотивувальний, але образливий ляпас по попі, ляльковий Принц-Свинопас ображався, відповідав ляпасом невігласу акторові, але сам ставав сміливішим і відчайдушнішим» [8].

У другій казці «Принцеса на горошині» тему вистави було відкрито за допомогою аристократичної, дуже неслухняної та самостійної системи театру ляльок – ляльки-маріонетки, яку зв'язують із ляльководом тонки нитки і акторові треба дослухатись та відчувати примхливу волю пластики самої ляльки. Лінія живого плану також була віддалена від високого стилю сюжету, як і воля актора над маріонеткою: вони були придворною челяддю, що веде таємні інтриги сюжету казки. Перемогла примхлива маріонетка і непристосоване до труднощів життя кохання.

Третя казка циклу «Олов'яний солдатик» була здійснена в жанрі «Оповідь-показ», у відкритому прийомі з використанням вивідної ляльки та одночасним співіснуванням акторів-оповідачів. Що дало повне єднання тем персонажів сюжету казки «Олов'яний солдатик» і лінії сюжету бродячих артистів, які грають ці три казки про кохання. Тролі та Піднесені Любов'ю. Перед трагічним катарсисом усі рівні. Ось такі можливості театру ляльок. Якраз у цій виставі прослідковується пряма взаємодія актора з лялькою.

Дипломна вистава «Любов дона Перлімпліна». Це такий класичний варіант тотального театру. Це вторинно, а первинно це поетична вистава, тому що Федеріко Гарсія Лорка написав п'єсу у віршах, і форма поетичної вистави має свої особливості. Тобто, якщо поезія підпорядкована ритму, римі, то ці речі: і ритм, і рима мають бути, начебто, продубльовані у сценічній формі. Я не знаю наскільки це зрозуміло зараз». – Як можна визначити сенс існування персонажів живого плану цієї вистави? «Головний герой у білому нічному балахоні, смерть уся в червоному, вона ж кохання, артисти мімансу в балаганних костюмах. І всі вони на тлі розтягнутої на всю сцену мішковиною шкіри бика. Корида останнього кохання?» – Це естетика театру балагану? «Сашо, послухайте, жанр театру площадного балагану Ви точно зараз визначили. Це версія. Лорка, спільно з Сальвадором Далі створили театр під назвою Лабаракка, що і є балаган. І я, працюючи з вами в цій драматургії, так собі уявляв цей театр Лабаракка. Балаган плюс поезія. Але це тільки саме цієї вистави стосується» [8].

2.2. Власні постановки в навчальному процесі зі студентами

За час мого викладання (з 2009 – 2023 рр.) на кафедрі майстерності актора та режисури театру анімації Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського мною було створено низку дипломних вистав за творами Т. Янсон «Муммі-Трелль в чотири такти, п'ять сердець і без антракту» (реж. О. Коваль, худ. Н. Денисова, 2013 р.); Г. Андерсен «Казки про кохання» (реж. О. Коваль, С. Фесенко, худ. Н. Денисова, 2015 р.); вистава за М. Гоголем «Повість про непрожите кохання. Вій» (реж. О. Коваль, худ. Н. Денисова, 2016 р.); «Журавлиний сік» (реж. О. Коваля, худ. Д. Кушніренко, 2017 р.) та вистава за М. Гоголем «Мертві душі» (реж. О. Коваля, худ. Д. Кушніренко, 2018 р.), вистава «Брати та сестри» (реж. О.Коваля, худ. Д. Кушніренко, 2020 р.). Деякі з цих вистав були показані на престижних Міжнародних фестивалях у м. Львові (Україна) та м. Бялосток (Польща).

Серед цих робіт є декілька, які вирішені у естетиці «третього жанру», або, як ще можна використати термін, у прийомі «тотального театру», де на сценічному майданчику використовується присутність драматичного актора/актора театру анімації з вивідною лялькою та маскою чи «живим планом».

Некомерційна основа навчального театру «Anima», талановитість, юність, відсутність досвіду, незаангажоване сприйняття дозволеного та недозволеного, і внаслідок чого відкритість студентів до експерименту дозволила зробити нам низку пробних кроків у напрямку пошуку своїх прийомів та виразних засобів у цьому жанрі. Що в процесі роботи гаряче відгукувалося щодо їх зацікавленого ставлення до матеріалу. Заснованість творчих знань учнів на університетській освітній програмі, штовхала пошук до використання та змішування різних видів театру анімації в одній художній роботі, і ще залишалося небагато повітря та простору для знаходження чогось свого. Так зявилася вистава 2013 року «Мумі-Трель в чотири такти, в п’ять сердець та без антракту» (худ. Н. Денисова).

Вистава складалася з чотирьох новел по порах року: літо, осінь, зима та весна. За режисерським задумом це біблійна історія гірчичного зерна, в якому полягає всесвіт. Мікросвіт, в якому вирує космос. Так принаймні я прочитав твори фінської письменниці Туве Янсон про світ білих мишеподібних істот із людськими почуттями та переживаннями. Це глибокий і найніжніший літературний світ, з величезним розмаїттям психологічних архетипів, які вона переносить із трагічної площини тріснутої дорослої людини в повний надій і любові світ беззахисних істот – Мумі Тролей, в якому можна вирішити і виправити те, з чим у реальному житті впоратися дуже важко.

У нас ця тема художньо трансформувалася в «надії маленький оркестрик під керуванням любові», який з'являється як блискавка раптово, з болем народження там, де він особливо необхідний і допомагає прожити

нещастя та знайти гармонію. Наскрізною дією єлях та проходження втрат для набуття нових сенсів.

Дія відбувається у віконцях пюпітрів та на музичних інструментах. Костюми оркестрантів – персонажів живого плану вирішені у традиційних концертних чорних тонах, з легким відтінком буффонади, що відповідає їх музичним інструментам. Барабану, який є порожнім островом, куди припливають на ритм биття хвиль несвідомі медітуючі Хатіфнати – свідки грози та фанатики сьомого грому. Віолончелі, яка є домом зовнішнього благополуччя та самотності невідповідної для такого простору маленької нервової Філіфьонки, яка підсвідомо чекала на руйнування цього зовні багатого, громіздкого нещасливого світу, щоб спливти подалі на маленькій та затишній щасливій скрипочці. Гибрид банджо з бубном, як знак популярності зрілого, незалежного та вільного музиканта Снумсмумрика, у якого в моменти самотньості для себе є в кишені губна гармошка, Гармонь з хутром, галаслива фабрика нового життя, звідки випускаються сучасні зірки, подібні Ті ті уу.

Білі вивідні ляльки Мумі Тролів вирішені художником при портретній схожості з малюнками Туве Янсон як музичні нотки, що означає їх непохитність на нотному стані. Інші персонажі: висока і тоненька Філіфьонка зі скуйовдженим волоссям, гладенька грушоподібна важка Гафса, мініатюрна і колюча Малкча Мю, тоненька як ниточка Ті ті уу з нерозмірно величезними пристрасно уважними очима, хранителька кордону між світом живих вітру до самої землі волоссям, лисий рокер Снумсмумрик, схожий на огірок з носом, – всі вони відрізняються від прототипів у бік гротескного підкреслення їх характерів.

Наступною виставою, яку нам хотілося б проаналізувати, є спектакль 2019 року «Мертві душі» за повістю М. Гоголя, художниця вистави Д.Кушніренко.

Вистава про втрату душі, втрату родової пам'яті, про духовну сліпоту і постійну гонку по кістках за загальними благами, за тим щоб мати щось за душею, саму душу при цьому втративши.

Основним об'єктом сценографії вистави є розбірний дощатий стіл-козли. подібний тим столам, що зазвичай виставлялися на вулицях в селах, коли треба було посадити велику кількість душ у разі іменин, весіль чи похорону. Такий стіл є своєрідним сакральним місцем, вівтарем на який кладуть на білому одязі священий хліб, народжену дитину або небіжчика. І водночас на таких столах на ринках рахували гроші, торгуючи рубаним м'ясом, а в шинках їх заливали брагою та лайкою.

Стіл дуже простий, але ємний і метафоричний. Дошки, що знімаються з нього, надають графічність порожньому простору сцени. Він може перетворюватися на дорогу, в море, хвилями якого ходить брудноногий янголець, на колеса брички Чичикова, на дощату бруківку, на старий паркан, міст, будинок з бельведером Манилова, на курячі сідала, продуктові засіки, маятник годинника з боєм Коробочки. Бути міцним і ґрунтовним у Собакевича і бути купою крадених дров та труною Плюшкіна. Бути забутим цвинтарем та особистим хрестом.

Ось у такому просторі існують прекрасні, портретні, дуже характерні вивідні ляльки Д. Кушніренко. Відмінною її знахідкою було рішення не малювати їм очі, така метафора душевної сліпоти. Але водночас відсутність очей, точніше темрява, тінь на їхньому місці дозволяла уяві глядача бачити будь-який «рух душі» персонажу, що вкладається актором у ляльку, від цього виникало відчуття якоїсь чортівниці, що дуже вдало спрацювало на матеріал. Жанр спектаклю представлений як страшний суд, свідками в якому є душі предків, що спостерігають і оповідають, як їхні нащадки торгують родовим минулим і власною безсмертною душею.

Костюми персонажів живого плану були представлені у вигляді чоловічих та жіночих сорочок чорного та білого кольору, які змінювалися залежно від нашарувань драматургії вистави. Душі вічні ми бачили у білому

одязі, а душі тих, хто живе та мається, бачили у чорному тілі брудних сорочок.

Вистава « Брати та сестри». Художниця Д. Кушніренко.

Це також є низка монологів з'єднаних за змістом у єдину виставу. Актори представлені як церковний хор хлопчиків і дівчаток, братів та сестр, одягнених у чорні шати з білими краватками-метеликами, в яких маються на увазі душі, що бажають щастя. Метелики відриваються і вирушають в самотню мандрівку світом, блукаючи від новели до новели, поки не повернуться назад, зрозумівши, що велике щастя бути разом.

Монолог Ельзи з «Дракону» за мотивами п’єси Є. Шварца.

У цьому монолозі використана штокова вивідна лялька Ельзи з трьома обличчями при повороті голови у неї з'являється нове обличчя, дедалі менше схоже на людське. У такий спосіб у монолозі відбувається трансформація персонажа від ліричної героїні до лиходійки.

Монолог Мамаші Кураж з «Мамаші Кураж» за мотивами п’єси Б.Брехта.

Мамаша Кураж представлена як пошарпана поневіряннями, змучена втратами порожня сумка торбина, як символ героїні, яка разом із товарами продала свою совість, душу і життя своїх дітей. Актриса, що читає монолог у живому плані, уособлює її змучену душу. Застосовується прийом одухотворення.

Діалог Дульсинеї та Дон Кіхота з «Дульсінеї Тобольської» О.Володіна.

Дульсинея, актриса, що працює в цьому діалозі в живому плані, на повний зріст у білій нічній сорочці, проста неосвічена велика Жінка і бляшаний, що гуркотить біля її ніг своїми лицярськими обладунками та гучними словами ляльковий Дон Кіхот. Це є така відповідь Дон Кіхоту, який любить у реальній жінці уявний ідеал, від земної жінки, яка шкодує та любить страждальця, такого який він є.

Монолог П'єро з «Балаганчика» за драматургією О. Блока.

Це драматургічний мікс, паралель П'єро Блоку і П'єро Вертинського, змішання трагедій зрадженого Коломбіною П'єро з п'єси «Балаганчик» і впавшего на дно суспільства старого клоуна з пісні Вертинського «Жовтий янгол». Театр предмета одухотворених речей самогубці із яких збирається та оживає спогадом образ П'єро-поета і його загубдене життя.

Монолог Катерини з «Грози» О. Островського.

Панцирна сітка ліжка – в'язниця некоханої, непізнаної, доведеної до душевного виснаження, до втрати всякої жіночності Катерини, пір'я з її заплаканої подушки, як знак відірваних крил і сама Катерина, схожа на ув'язнену з психіатричної лікарні: безкрилий янгол, бритоголова тінь з великими очима, що сповідається про мрії та надії у знаменитому монолозі про загублене життя перед стрибком цієї зламаної птиці у безодню. Вивідна лялька, найчистіший прийом одухотворення, коли актриса, яка веде ляльку у відкритому прийомі, просто стає невидимою підтримкою маленької ляльки.

Монолог Медеї з «Медеї» за драматургією Евріпіда**.**

Лялька Медеї виглядає величезним шматком тканини, якоюсь темною матерією з приставленою до неї стилізованою під давньогрецьку трагічною маскою. Усі внутрішні переживання героїні відбиваються в хітоні, що б'ется у повітрі під бурями пристрастей.

Сцена з «Макбету» В. Шекспіра.

Виявленою метафорою цієї новели є павутиння. Павутина прокляття, зіткана відьмами (персонажі живого плану), павутиння бажань, яку зіткала дружина Макбета, павутина долі з якої Макбету не вибратися. Сценічна установка, примарні маски відьом і ляльки персонажів створені із синтетичного матеріалу – синтепону, дуже примхливого, недовговічного, але виразно працюючого на прийом.

Монолог Фауста з «Фауста» за мотивами однойменної поеми І. Гете.

Лялька Фауста представлена величним сивим довгобородим старим у чорному академічному балахоні. Він спокушується власними думками, вирішеними в цьому уривку у вигляді солодких видінь, що з'являються

навколо нього і розчиняються в темряві (жінки в живому плані). А в момент гріхопадіння постає голим козлоподібним карликом, якого зжерли пристрасті.

2.3. Вистави ХДАТЛ імені В. Афанасьєва з використанням планшетно-вивідної ляльки

У своїй книзі О. Рубинський «Харківський театр ляльок: історія, аналіз традицій і школи» у главі «Модернизм О. Дмітрієвої та Н. Денисової» стверджє, що звернення, в.т.ч. і до вивідної ляльки, сталося в період модернізму в театрі ляльок.

Побачити ступінь поширення вивідної ляльки можна провівши аналіз репертуару. Так у репертуарі ХДАТЛ на 2020 р. було 36% -40 % вистав з вивідною лялькою [24], зараз (на стан 2024 року) можна сказати що це співвідношення піднялося до 90%.

Дивлячись на ці цифри можна сказати, що вистав з вивідною лялькою займають приблизно половину репертуару. Якщо перелічити важливі етапні вистави, то це «Чарівні Рукавички» (реж. Євг. Гімельфарб, худ. Н. Денисова), «Казки Андерсена» (реж. Євг. Гімельфарб, худ. Н. Денисова), «Дюймовочка» (реж. О. Дмітрієва, худ. Н. Денисова), «Їжачок з туману», «Чарівна Каблучка» (реж. О. Дмитрієва, худ. Н. Денисова); «1. 2.3.4.5. Вінні Пух іде шукать» (реж. О. Коваль, худ. В. Нікітін) – вистави для дітей та їхніх батьків. «Лівша» (реж. В. Вольховський, худ. Н. Денисова), «Чевенгур» та «Історія роду, який згубили марні надії, бойові півні та безпутні жінки» (реж. О.Дмітрієва, худ. Н. Денисова) – вистави для дорослого глядача.

Вистава «Казки дідуся Корнія». Прообраз балагану. Гімельфарб ввів туди клоунські маски, наголошуючи цим балаганний жанр вистави. Тому що вірші Чуковського легкі та грайливі, незважаючи на глибокий зміст. Він ніби своєю літературою робив щеплення дітям на страх. У страшному страху жили люди, бо знали, що відбувається, знали, як знищується фізично інтелігенція і як зникають люди.

Оповідання йшло від «клоуна Чуковського», що сидить собі у своєму підвальчику під лампою і перетворює світ на вулиці у фантасмагоричний світ лиходіїв і монстрів, що відбивається тінями на екрані-вікні і проривається через сон казкаря, навіяний польотом мухи в його простір. Африка жахлива? Так? Так. Так! Актори-персонажі у стилізованих під африканські клоунські костюми вступали в поєдинок із двометровою жахливою мухою, перемагали її та розігрували на гігантській копійчині, здавалося б дитячі казки. Сальвадор Далі. Образ павука було вирішено в живому плані у вигляді мужика в тюремній фуфайці та шапці-вушанці. Усереднене чудовисько страшного часу.

У виставі був морфологичний фрагмент, коли повставала істота народна, зрощена з різних частин підневільних громадян: з хвостів, з рогів, копит, зі страхів, з усіх частин тіла слухняного народу, зроставала велетнем і розсипалася зруйнована власними страхами перед нікчемним владним Тарганом.

У виставі «Хлопчик з мизинчик» оповідання йде від двох осіб: нічного сторожа театру та його подружки, якій було влаштовано нічну екскурсію театральною сценою. Він повів її за гострими відчуттями, пожартувати та налякати, але в результаті вони справді зіткнулися з містикою нічної театральної сцени. З привидом, Духом Театру, який влаштував справжній страшний квест казкою, поки вони не перемогли страх і не настав ранок. Театр у театрі. Якісь «взагалі» декорації, начебто від якоїсь іншої вистави, випадкові, «сміттєві» – неспеціально збудовані декорації.

Вистава «Лівша» стала етапною в нашому театрі, бо її створив режисер, представник знаної Уральскьої зони – Валерій Вольховський. Вистава «Лівша» відбивала віками складений устрій світобудови. Ігрове, народно-скомороше дійство – саме так можна охарактеризувати виставу «Лівша».

Посередині сцени розташовувався балаган, який за своєю формою нагадувала пересувний будиночок мандруючих лялькарів, який був створений з усілякого драння, що вже нікому не було потрібно. Увесь цей

старий мотлох зберігав у собі народну пам’ять та традиції. Режисер органічно відчув особливість ігрового пластично-просторового середовища. Так на початку спектаклю актори нібито «заводили» пружинку всього театрального механізму й розпочинали балаганно-скомороше дійство, пропонуючи глядачу подивитися лірично-веселий сказ про Лівшу.

Кожен актор у виставі мав свою вивідну ляльку-прототип, яка мала властивості і ігрового, і дієвого персонажу вистави. Але була і критика, яку зазначали рецензенти вистави, стосовно швидкого, за часом, не дуже поважного ставлення до вивідної ляльки: «Однак тут хотілося б зазначити на деякі недоліки гри акторів. Яким потрібно більш бережно відноситися до своїх ляльок. А то вони інколи з такою жорстокістю трясут та бросають їх, що стає якось не по собі» [35].

Одна з головних переваг режисури О. Дмітрієвої у співпаці з художником Н. Денисовою полягає в умінні так вибудовувати сценічну дію, щоб там усе було у взаємозв'язку усе: і актори, і лялька, і предметна сфера, і музикаа, щоб усім своїм ладом своїх вистав викликати в глядача співпереживання і підводити його до катарсису [35].

У виставі «Чарівна каблучка» (першій постановці режисера О.Дмитрієвої в ХДАТЛ імені В. Афанасьєва) – на сцені створюється казка гра, історія потіха, через яку зчитується фольклорна світобудова. Адже на сцені використовуються костюми трансформери. Сповідуючи так званий «тотальний театр анімації», О. Дмітрієва використовує у виставі яскраві фольклорно-казкові костюми потішних ярмочронних пташок, які віддалено нагадують Пташок-родючості, і, водночас, містичних Фениксів, що народжуються з попилу знов і знов. Також у виставі задіяний образ вітряка-каруселі, які змінюють місця дії новим своїм обортом та вивідних ляльок Семена, Кота, Собаки, Царя, Чорта та інших героїв. У кожного з персонажів калейдоскоп замальововок, смішних, темпоримтичних перебоїв, оцінок та сценічних імпровізацій. Актори багато імпровізують: ведуть діалог як поміж собою, з ляльками, так і жартують з глядачем у відкритому прийомі. «Актори

працюють у відкритому прийомі з «планшетними» ляльками , що діють на спеціально пристосованих площадках. Ляльки можуть не лише виконувати «звичні пластичні дії», а й літати, динамічно пересуватися, передаючи сильний порив почуттів і напругу пристрастей своїх персонажів. Ляльки виконані художником в умовній манері так, що оживають у руках акторів, яскраво передаючи характери персонажів. Не менш удалі й ексцентричні костюми, що в них убрані актори, які грають «палехських птахів», «скоморохів», «ярмаркову Курку» [35].

У виставі «Дюймовочка» тандем режисера О. Дмітірєвої та Н. Денисової продовжується як відчутня естетично-художня співпраця. З цією виставою у нас було дуже складне завдання – розповідає Наталя. Радянський мультфільм «Дюймовочка» дуже популярний серед дітей, а образ головної героїні яскравий і незабутній. Ми хотіли створити не менш яскравий образ, але не мультяшний, а такий, що не повторюється. За словами Наталії, професія лялькаря вже давно вийшла за рамки простого створення ляльок. Чим незвичнішими будуть ляльки (складнішими в управлінні), тим цікавішими вони будуть для дітей. Актори у виставі грають у живому плані, вони сажотруси, яки чистять попил в домах, і вмить переграють та розігрують цю щемливо-ліричну історію. (Ще, можна сказати, з власних спостережень, що ляльки у виставі трохи нагадують мальованих героїв з картин відомої української художниці Євгенії Гапчинської. Вони такі само персоніфіковані і круглолиці, мають особливі, виразні риси свого характеру – *роздуми автора дипломної роботи*). Адже лялькарі сьогодні йдуть на різні хитрощі. У тій же «Дюймовочці» у нас є персонаж великої риби-глюк, вона пересувається самостійно, без допомоги акторів, бо особливістю цієї вивідної, можна навіть сказати, вивізної-виводної ляльки, є колеса, на яких вона їздить по сцені. У виставі Дюймовочка (актора В. Міщенко) знаходить Ластівку майже замерзлою. Так от, лялька Ластівки зроблена таким чином, що актор не керує нею, є простий емоційний посил, рука торкається ластівки і передає відчуття, і Ластівка починає дихати. Це схований театральний

прийом для вивідної ляльки. Театр ляльок зачаровує, – посміхається Наталя. Не відкрию секрету, якщо скажу, що навколо нашої роботи багато містифікації. Я впевнена, що у театральних ляльок є душа, вони можуть впливати на долі своїх творців, акторів [35].

У виставі «Їжачок з туману», або як його називають творці спектаклю «Казка про щастя, або сни засніженого дитинства», використовується механізовано-штоково вивідна лялька в прийомі чорному кабінеті. І у глядача складається уява, що ляльки оживлюються нібіти самі по собі, чи як в технічному прийому кіно-анімації. Завдяки технічному керуванню ляльки мали вигляд майже живих істот.

У виставі «Історія роду, який згубили марні надії, бойові півні та безпутні жінки» – у центрі сюжету – рід Хосе Аркадіо Буендіа, який мріяв, що Макондо буде найщасливішим містом на землі, тут ніколи не буде зброї, і рід Буендіа житиме у віках. Але все сталося інакше: війна, яка тривала 20 років, бананова компанія, яка перетворила робітників на рабів, у місті почалися страйки та епідемії. Вистава з вивідними-планшетними та вивідними ляльками. У виставі налічується понад 100 ляльок з людиноподібним (головні персонажі, представники роду), і той же час, трохи іронічним вирішенням. У виставі була своя династія, майже як у Біблії: «Авраам родив Ісаака; Ісаак родив Іакова, Іаков родив Іуду і братів його...». Тут теж народжуювалися нові і нові персонажі. І якщо спочатку глядач намагався вловити ниточку хто кого родив і коли помер...то, наприкінці виставави це ставало вже не самим найголовнішим. Важливе те, що кожен персонаж цілої плеяди роду Хосе Аркадіо, це як ланцюжок однії людини, кожне нове покоління шукає краще місце для рідної землі Макондо і, нажаль, ніхто не переймається тим, що шукати нічого не потрібно. Що Макондо – це люди. Люди, що шукають «моря», яке вже є в них самих. А поміж цими пошуками вони встигають закохуватися, сваритись, воювати, ненавидіти і навіть лаятись, все як у справжньому житті. Актори у чорних прозових костюмах-платтях керують та наділяють ляльок своєрідним характером,

роблять це легко, без натиску, ніби граючись у свої дорослі життя, і вибудовуючи свій дорослий театр ляльок. Дуже тонко і майже непомітно режисер вплетає в розповідь зонги і танці, які підкреслюють «святковий» піднесений дух мешканців Макондо, бо смерть для них це не кінець, це лише можливість замислитись чи так жилося як хотілось, що жити треба зараз, кохати зараз і що велика родина, це найбільша їхня нагорода.

Одже, якщо підвести підсумки – в репертуарі ХДАТЛ імені В.Афанасьєва є різні види вивідної ляльки – площадної, фольклорної з «Любов Дона Перлімпліна», ляльки з вистав «Лівша» та «Історія роду» мають ігрову-дієву сутність персонажу. Також ігрову та дієву сутність персонажів та нових систем планшетно-вивідних ляльок, вивідних ляльок-образів є використання даних систем акторами у виставі «Король Лір» (реж. О. Дмитрієва, худ. Н. Денисова) та планшетно-вивідні ляльки у виставі «Чевенгур» (реж. О. Дмитрієва, худ. Н. Денисова). Вивідні з прихованою технікою «Іжачок із туману». З новою вигаданою технікою, на колесах, вивідні-вивізні ляльки для захоплення уваги в дитячих виставах «Дюймовочка» та вивідні-образи у виставі «Король Лір».

2.4. Особливості власної роботи як режисера з планшетно-вивідною лялькою

«1. 2. 3. 4. 5. – Вінні пух іде шукать»

Певно, у кожної дорослої людини бувають у житті секунди, коли, виконуючи звичний, буденний обов'язок: чи то йдучи на роботу, чи то роблячи якусь суспільно корисну або економічно необхідну працю, врешті-решт, у будь-які моменти, коли реальність стає гіпнотично буденною й звичною, буквально переходить у ритм, трапляється, виникає ефект «дежавю», певний збій свідомості, коли те, що відбувається, тобі здається до болю знайомим. І сонце, яке сліпить тебе, коли ти йдеш у справах, стає сонечком, яке потрапило тобі в око, коли тато тягнув тебе своїми великими кроками до дитячого садка. І хода твоя змінюється, і переходить у

підстрибування, і виникає тепло в руці, яку колись тримав тато, і в душі розривається теплими бризками кинута з балкона дядечкові на капелюх наповнена водою та прогріта сонцем гумова кулька, що кидається з балкона дядечкові на капелюх. І материнське тепло, і смак і запах особливих оладок, і вірні друзі, і відчуття, що сьогоднішній день подарує тобі щось нове, незвичайне і щасливе. Чарівну подорож. І ти вже крокуєш не один, а з одним хлопчиком, якого ти колись знав. А потім забув, або втік від нього, або він обпікся і сховався. А тепер раптом є – це ти, твоя «внутрішня дитина». З огляду на тему роботи, можемо назвати її Крістофер Робін. І постає питання: де вона ховалася весь час, чому, і чи потрібно її шукати. Давайте пошукаємо: внутрішня дитина – це поняття в психології, запропоноване австрійським психоаналітиком Максом Шеффером у 1920-х роках, що стосується ідеї про те, що кожен дорослий зберігає в собі дитячі риси особистості, емоційні особливості та очікування.

Згідно з цією концепцією, у кожній людині існують дві частини: дитина і дорослий. Дитина – це частина нас, яка зберігає свої дитячі очікування, бажання, страхи та емоції, в той час як дорослий – це частина нас, яка набуває мислення, поведінку та рішення, що ґрунтуються на досвіді та дослідженні світу.

Розуміння внутрішньої дитини може допомогти людям усвідомити, як їхні минулі досвіди та емоційні стани можуть вплинути на їхню поведінку та рішення в сьогоденні. Воно може також допомогти знаходити способи вирішення конфліктів між дитячою та дорослою частиною особистості.

Це занадто серйозно, а якщо несерйозно, то цьому хлопчикові абсолютно незрозуміло, навіщо було розлучатися, на що він витратив стільки часу, і чому ці розумні люди – такі дурні. Є таке поняття в буддизмі: «опустити ноги в річку», повернуться до витоків, переосмислити, відчути свій початок, щоб іти далі, не забуваючи, хто ти насправді є, звідки прийшов, і куди повернешся. До розуміння цього потрібно йти, поки не заблукаєш, а якщо це станеться, згадати дитячу лічилочку: 1, 2, 3, 4, 5 – я йду себе шукати.

Одже, розберемо особливості власної роботи з планшетно-вивідною лялькою на прикладі вистави «1. 2. 3. 4. 5 – Вінні пух іде шукать» (художник Віктор Нікітін), яка була поставлена мною, як режисером у 2020 р. в ХДАТЛ імені В. Афанасьєва, глядачам належало побачити як дорослі герої, які втомилися від повсякденного життя, засинають у реальному світі та опиняються у світлі снів, у забутому будиночку на дереві, де їх вітають їхні улюблені іграшки. Ці іграшки, залишені на полицях і в кутах кімнат, не забули про своїх господарів і з нетерпінням чекали моменту, коли знову зможуть насолодитися кожною трепетною та легковажною миттю. Будиночок на дереві – це місце, де зберігаються всі найкращі спогади про дитинство.

Ця вистава є спробою нагадування про необхідність розваги та піклування про свою «внутрішню дитину» , і про те, що ми завжди можемо повернутися до своєї дитячої сутності, щоб краще зрозумити себе сьогоденного.

Сюжетні лінії іграшок та людей у виставі «1. 2. 3. 4. 5 – Вінні пух іде шукать» демонструють, як ми можемо порозумітися з нашими внутрішніми дітьми та підтримувати зв'язок з нашим дитинством. Вони поєднується у всихологічній драмі, де кожен персонаж проходить через процес пошуку свого дитинства, знаходячи спогади та радості у своєму серці, підкреслюючи важливість усвідомлення сьогоднішнього моменту та прецеденту, коли ми виростаємо і стаємо дорослими, але все ще зберігаємо свою дитячу іскру всередині.

Вистава пропонує глядачам дитячу гру, сповнену любов'ю, прихильністю та нездійсненними мріями, які стають основами їхнього світу снів. Спектакль нагадує нам про ті втрачені маленькі радощі та забутих іграшкових друзів, що в світі дорослішання та відповідальності є особливо цінним. У цьому контексті взаємодія актора і ляльок у виставі стає метафорою поєднання реальності та фантазії, а також ілюстрацією того, що

реальність та фантазія можуть існувати одночасно. Крім того, така взаємодія дозволяє показати багатогранніші відносини між персонажами.

Лялька, як символ дитинства, може мати наївність і простоту, але при цьому демонструвати глибину почуттів, яку можна приписувати лише дорослій людині. Взаємодія таких персонажів демонструє, що немає нічого особистого в тому, щоб шукати дружби та співчуття як у дитинстві, так і у дорослому житті.

Важливим аспектом використання відритого прийому у виставі «1. 2. 3. 4. 5 – Вінні пух іде шукать» є можливість створення складних метафор та алегорій. Метафорично цей метод уособлює взаємодію між реальністю та ілюзією, реальними людьми та їх внутрішніми дитячими колекціями, які продовжують впливати на їхню поведінку та вирішення дорослого життя. Це підкреслює важливість збереження своєї дитячої уяви та духу, що грає, у всіх аспектах життя.

Так у своїй рецензій на цю виставу, після її перегляду в рамках фестивалю «Курбалесія» написала Ірина Бесчетнова, студентка магістратури кафедри режисури Харківської державної академії культури; деякий період керівниця літературно-драматургічної частини Харківського театру для дітей та юнацтва: «Це вистава для дітей. Але як будь-яка хороша дитяча казка – не тільки. Для дорослих казки цінні тим, що допомагають вдивитись у свій емоційний стан. Казки нагадують нам, що ми завжди знали, але, можливо, забули. Про те, що ми є частиною однієї великої історії, про прості важливі речі. Казка Мілна – унікальна, у ній немає драматичної ситуації, боротьби добра зі злом. Про цінності тут доносять по-іншому, м'яко та філософськи. Те саме робить і ця лірична постановка» [2].

Юлія Рахно, студентка Львівського Національного університету імені І.Франка, завідувачка сектором по роботі з дітьми Хмельницького міського будинку культури, про виставу «1.2.3.4.5. Вінні-Пух іде шукать» написала так: «Своєрідний трансфер для тимчасового повернення в іграшково-живий світ дитинства у зрілому віці, мені забезпечують саме творчість Алана Мілна,

Марджері Вільямс та славнозвісної команди мультиплікаторів студії Піксар. Власне, згадуючи Алана Мілна, в уяві одразу вимальовуються теплі фетрові вуха П`ятачка та ніжні обійми доброго Вінні, з ледь тихим шурхотінням хвойної тирси в животі!» [30]

«Вінні-Пух» – дивовижний цикл історій про маленький дитячий світ, гарна казка з нарисами постмодернізму, які будуть помічені лише дорослими (у кращому випадку) та літературознавцями. Олександр Коваль (режисер) вдало «грається» з емоціями дорослих глядачів, використовуючи у проєкціях вистави ретро-фотографії, зображення старих іграшок тощо. Відчувається, що даний прийом є невеликим кроком до пошуку спільного емоційного тригера між поколіннями. Спокійна, вохряна кольорова гама вистави надає світу Вінні дещо книжкової, запилюженої атмосфери. Сценографія Віктора Нікітіна є досить масштабною, як для вистави театру ляльок. Вона містить багато цікавих елементів, однак вона не відволікає глядачів від дійства. Навпаки – створює відчуття глибини картини та правдоподібності світу.

Всі ляльки вистави «Раз, два, три, чотири, п’ять – Вінні Пух йде шукати» дуже милі, схожі на м’які іграшки, до них хочеться доторкнутися. А що найважливіше – їм хочеться вірити!».[30]

Одже, особливості вистави, її художнього та режисерського вирішення є: планшетно-вивідна лялька, з особливим художнім вирішенням; характерне особливе ляльководіння, нюансіровка ляльки в її «оживленні-одухотворенні» (цитата за Є. Русабровим). Глибоке метафоричне та морфологічне значення та взаємодія актора-лялькаря та вивідної ляльки.

РОЗДІЛ 3. СВОЄРІДНІСТЬ ВТІЛЕННЯ РЕЖИСЕРСЬКОГО ПРОЄКТУ-ВИСТАВИ «ВЕЛИКІ ПРИГОДИ МАЛЕНЬКОГО ЕЛЬФА»

3.1. Обґрунтування вибору сценічного матеріалу / п’єси та її розбір

Мій вибір драматургічного матеріалу, який був пов'язаний і з частковим його створенням, мав на меті його подальше використання при постановці спектаклю, в якому передбачалося застосування прийому одночасного співіснування драматичного актора і ляльки, як одухотвореного предмета, для створення двох поліфонічно взаємопов'язаних драматургічних світів. Такий підхід базується на моєму захопленні «тотальним» театром, в якому для повного та багатозвучного розкриття теми можлива абсолютна свобода засобів та умовностей, що, на мій багаторічний досвід, легко і з радістю сприймається глядачем від наймолодшого до найстаршого віку.

Маленькі глядачі легко сприймають будь-які умови візуального метафоричного ряду з огляду на відсутність звичності сприйняття. Розкажи їм казку дровами на цеглинах, і вони охоче повірять у цю умовність. Але найменше вони заслуговують на примітивізацію теми і сюсюкання. Тема будь-якої казки буде розкрита ними дуже глибоко і парадоксально, якщо їх сприйняття не задавлене шаблонами.

Наприкінці жовтня трирічні глядачі, без участі батьків, подивилися, затамувавши подих, дитячу за метою, але дорослу на думку поетичну виставу «Великі пригоди маленького Ельфа». Це глибоко не зіпсований ще вульгарністю, який все повно та тонко відчуває, прошарок населення. І застосування прийому відкритого театру, за участю живого актора, зумовлене, насамперед, необхідністю присутності вихователя, підкажчика, провідника в подорожі виставою.

Як мати з батьком розповідають своїм донькам та синам казки на ніч, так чарівні актори й актриси заслуговують на довіру своєю щирістю, граючи з дітьми, що вони – це не вони, а нічні сажотруси, мандрівні чарівники чи космонавти, а також інші шановні люди, з якими можна ризикнути вирушити

у казкову подорож світами. Тому мене анітрохи не бентежило звернення до «високого стилю дитячої поезії» при написанні п'єси-казки «Великі пригоди маленького Ельфа», де дія відбувається у валізах і на валізах буквально і у філософському сенсі, ґрунтуючись на ідеї створення театрального досвіду, де глядачі не є лише свідками, а й учасниками подій.

Вся розповідь у виставі ведеться від імені двох Ельфінь, що відстали від поїзда, антагоністок за характером, де одна вітряна і легковажна, а інша серйозна і практична. Але заявлені вони вдвох і разом, як дві рівнозначні героїні конфлікту. Обидві запізнилися на один потяг, що йде в той бік, де якийсь новорічний залізничник із білою бородою, у скоморошному червоно-білому костюмі переводить стрілки годинника і відкриває людям нові шляхи в їх подальшому житті.

Новий рік – це дивний, такий умовно призначений час, це чарівний, затишний, подарунковий, дитячий та дорослий, ялинковий, салютно-салатний, святковий рубікон, коли все, об'єднане цим святом, людство сідає за спільний стіл зі своїми рідними та близькими, далекими і не рідними, котрі живуть, і тими, хто завжди незримо з нами. Де є умовна мить, в якій нібито відзначається досконале і відпускається незавершене.

Новий рік – це віха життя, глибоко особиста, для кожного своя і водночас об'єднувальна, загальнолюдська. Це одиниця часу, якою, власне, і міряється людське життя. Мить, між дванадцятьма ударами-секундами року, що минає, і першою секундою нового, де ніби відкривається сам час як простір, в якому, як крізь лінзу, можна розглянути себе минулого і уявити себе майбутнього.

Саме в цей простір, напередодні майбутнього, потрапляють Ельфіні, героїні п'єси «Великі пригоди маленького Ельфа», написаної мною за мініатюрною, але глибокою казкою «Пригоди новорічного Ельфа» сучасної української казкарки Марії Солтис-Смирнової.

Ми пішли з тобою праворуч,

Потім ми пішли ліворуч,

Потім довго ми кружляли,

Потім бігли – тупцювали.

Та в підстрибку шкандибали

Ти на ліву, я на праву,

Знову я тебе тягнула,

Знову я тебе штовхала.

Знову сіли та поїли,

Щоб дістатись були сили,

Потім разом заспівали,

Ой не встигнемо, кричали.

Героїні п'єси заблукали і відстали від свого поїзда, тягнучи за собою саночки, на яких вмістився в дорожніх валізах весь їхній життєдайний багаж. Часто, щоб визначитись у собі та знайти певне розуміння життя, необхідно пройти через життєві випробування, втрати та труднощі, які можуть тестувати нашу стійкість. Іноді ми можемо відчувати себе спустошеними та розгубленими в таких ситуаціях, однак через деякий час ми починаємо розуміти, що сталося і які уроки ми здобули з цього досвіду.

Важливо пам'ятати, що кожна людина проходить через випробування по-своєму, і наш шлях до самовизначення може бути унікальним. Однак якщо ми готові визнати наші помилки, вибачитися перед своїм «Я» і прийняти наші труднощі, ми зможемо подолати випробування та знайти себе у цьому складному житті. «На півшляху свого земного світу / Я потрапив у похмурий ліс густий» – сповідався у поемі Данте Аліг'єрі «Божественна комедія» його однойменний герой [12].

Зауважу, що у моїх героїнь немає особистих імен, вони Ельфіні, подібно, як Зайчики – це зайчики, Ведмежата – ведмежата, а Люди – це люди, зі своїми почуттями, поглядами та життєвим досвідом, який вони носять за спиною і який у кожного свій. І цей досвід виявляється у відношенні до життя, способу існування, і часто змушує зосереджуватися на собі, звинувачувати у своїх бідах іншого, того, хто, здається, чинить не так.

Роз'єднуються, втрачаючи друзів, а потім блукають в пошуках себе. У цьому природа конфлікту, закладеного мною у цю п'єсу. І основна ідея вистави полягає в тому, що, як би ти не намагався все зіпсувати, все одно все буде добре.

Все буде добре, тому що, за якимись вселенськими законами, завжди тріумфує справедливість і встановлюється мир, завжди хтось є, хто бачить, наглядає, спрямовує, вказує дорогу. Гарних він обдаровує, а поганих вчить стати добрими. При цьому, звичайно ж, багато залежить і від самої людини.
«Універсальна теодоксія» [13] – це філософська концепція, яку започаткував французький вчений, філософ-містик, драматург XIX сстоліття – Фабр д'Оліве, яка стверджує, що Бог створив світ так, як він є, з надією, що люди будуть використовувати свою свободу для доброго, але не існує гарантії, що завжди станеться саме так. Теодоксія, в контексті пізнання єдності світу, відноситься до підходу деяких форм ідеалістичної філософії, які визнають, що світ є цілісним та гармонійним, незважаючи на наявність зла в ньому. І це зло не є антиподом божественної доброти, а скоріше виявом неповноти пізнання чи роз'єднаності, продуктом егоїстичної свободи людини.

Це означає, що Бог дозволяє людям приймати свої рішення та жити з наслідками, оскільки це необхідно для реалізації їхньої свободи у проходженні життєвих випробувань [14].

У віруючих різних релігій і навіть атеїстів Бог носить своє ім'я. Ми говоримо про дитяче сприйняття новорічної верховної істоти (не релігійної), яка в чомусь хоч схожа на божество, але такою не є, оскільки не передбачає поклоніння і є продуктом новорічної традиції. У різних народів представлений його казковий, язичницький аватар. У Франції це Пер Ноель, в Іспанії – Баббо Натале, у Німеччині – Вайнахтсман, у Швеції – Юль Томтен, у Фінляндії – Йоулупуккі, у Монголії – Увлін Увгун, у Китаї – Шо Хін, у Японії – Хотейшо, у Татарстані – Киш- Бабай і т.д. Назвемо його умовно – Зимовий Дід.

За деякими легендами він живе на півночі, літає собі в новорічних справах і турботах світом на саночках, запряжених оленями, блукає по дахах, заглядає у вікна, забирається у кватирки та пічні труби. Ніхто його не бачив, але він бачить усе. У нашому випадку він бачить маленьких глядачів, що сидять у залі, очима героїнь п'єси на сцені, а самих Ельфінь – очима публіки, що прийшла на виставу.

Ельфиня 1**.** Все, запізнились, як могло це статись...

Ельфиня 2. Скоріше треба було вам збиратись.

Ельфиня 1**.** Тихіше, тут хтось є...

Ельфиня 2. Завжди хтось є.

Ельфиня 1**.** Ось дивляться так жадібно на нас. Чекають свята? А ми?

Ельфиня 2. А ми чекаємо поїзд і будемо тепер виставу грати.

Таким чином, драматургічно зв'язуються два простори: сценічний, де відбувається дія п'єси, і глядачевий, тобто зал, в якому знаходяться маленькі глядачі, мимовільні свідки недосконалості чарівниць, героїнь живого плану, і лялькового дійства про свого однолітка, маленького Ельфа – Рікі, у якого, як і у них, є ім'я, і якому вони тепер співпереживатимуть.

За сюжетом маленький Ельф Рікі живе у віддаленому, захищеному від злих вітрів, від стороннього погляду та від необережного слова казковому світові, де в сніговій колисці під небесним сяйвом відбувається одне з незвичайних чудес: народження маленького Нового року. Там зачаїлося крихітне, але дуже метушливе містечко, в якому знаходиться фабрика новорічних іграшок Казкового Зимового Діда.

Всі його жителі – це маленькі працівники Ельфи, народ, який працює вдень і вночі, не покладаючи рук, забезпечуючи подарунками всіх жителів планети, щоб зробити диво народження Нового року максимально святковим для всіх. Як і ми поспішаємо, витрачаючи дорогоцінний час і заздалегідь відкладені ресурси, бігаємо по магазинах, клеїмо, малюємо, прикрашаємо всякою мішурою єдиний подарунок: любов до тих, хто нам знайомий і дорогий. І часто тим, хто не знайомий.

Поспішає і маленький Рікі, він поспішає награтися, натішитися, отримати максимально більше подарунків для себе, оточений любов'ю, але розпещений нею ж, маленький Ельф. Йому, за сюжетом, теж відведена робота: приготувати подарунки для лісових звірят, але йому, якось, все ніколи, та й мало вони знайомі йому і нецікаві. Одним словом, це нудне громадське доручення – вітати незнайомих та сторонніх лісових звірят. «Та тьху на них», він їх не знає, потрібні подарунки, хай самі приходять, хай візьмуть на складі, там хтось щось їм видасть, – така його позиція. Головне, щоб не заважали.

Це такий собі нормальний ненормальний дитячий егоїзм, який обумовлений поведінкою розпещеної дитини, зазвичай єдиної чи молодшої в сім'ї, що думає лише про особисту вигоду чи користь, що ставить свої інтереси вище за інтереси або навіть факт існування інших. Це такий початковий момент усвідомлення свого «Я». Вершина нахабства та самотності: Я цар гори. Я із усіх найкращій, я знаю краще, я Лев, я правий.

Це випробування людина проходить постійно протягом свого життя, як тільки утвердиться в чомусь, для неї звичному, і відчує себе головною, вона буквально зупиняється у розвитку своєї душі, перетворюючись на нудний пам'ятник самій собі. І це пряма драматургічна паралель лінії героїнь та лінії головного героя самої казки.

Конфлікт полягає у підсвідомому відчутті присутності власної правоти обох героїнь, які потрапили у безглузду ситуацію. Матеріалістичний та душевний початок. Де, на думку однієї, вона змушена постійно стежити за часом і порядком, контролювати себе і все на світі, тягнучи на своїх плечах свою подругу і всі труднощі цього світу, тоді як інша вважає за краще радіти, бути легкою, непрактичною і не звертати особливої уваги на труднощі життя, яка звикла, що і без її особливої участі так чи інакше все буває добре. У цьому протистоянні, на мій погляд, і є принцип народження чогось нового. Суперечність – це суть руху та розвитку у зіткненні плюсу та мінусу, так народжується світло. Мабуть, тому Ельфіні розповідають і показують

маленьким глядачам казку, тримаючи в руках крихітного Рікі, який теж заблукав і який має тепер знайти дорогу додому, і, пройшовши безліч падінь і випробувань, знайти нових друзів і спробувати знайти самого себе. Але теж вже нового, який підріс настільки, щоб зустріти спільний Новий Рік!

Розвиток дитини через подолання труднощів життя – це звичайна етапна частина шляху кожної людини, яка сприяє її дорослішанню та становленню. Цей процес може включати низку катарсисних моментів, таких як випробування, втрати та негативні події, які, безсумнівно, формують особистість, навчаючи дитину смиренності, терпінню та повазі, вчать звертатися до порад та підтримки інших людей, які, як і він, відчувають труднощі, але свої, у всіх є свої проблеми, схожі на його, кожен має свою власну цінність і значущість, кожен відповідає за свої дії, і всі тісно пов'язані між собою в контексті більшого цілого. Ця лінза відкриває бачення себе, як частини єдиного цілого світу.

Усвідомлення цієї єдності – важливий аспект духовного зростання та особистої еволюції. Так дитина набуває важливого розуміння того, як усі складові всесвіту залежать одна від одної, і що кожна людина грає свою роль у збереженні гармонії та єдності.

3.2. Режисерський аналіз вистави

Перед режисерським розбором вистави треба зазначити, що у розмові про аналіз спектаклю, слід зазначити, що наш режисерський погляд на драматургію не передбачає трактування, оскільки п'єса написана нами безпосередньо під наш режисерський задум і може корегуватися під час подальших змін, крім того, може зазнавати деяких подальших змін у хронометражі та драматургічному матеріалі у зв'язку з виробничими умовами та потребами, такими як: обмеженість часу оренди сцени, відсутність опалення в приміщенні, де проводиться спектакль, повітряні тривоги та інші умови сучасного театрального виробництва, що впливає на композицію вистави та повноту звучання матеріалу. Тим не менш, ми

можемо відзначити, що тема, ідея та жанрове середовище вистави, позначені в нашому матеріалі, залишаються незмінними. Отже:

1. Тема вистави: Пошук рівноваги між собою та навколишнім світом.

2. Ідея спектаклю: Життя дається у труднощах, щоб відсіяти зайве та визначитись у головному.

3. Жанр і довкілля: Поетичний умовний світ, переддень майбутнього, поріг, що завмер для переоцінки своїх бажань , лінза самоусвідомлення.

4. Провідна обставина у двох драматургічних прошарках вистави:

а. Факт роз'єднаності двох ельфінь – героїнь живого плану, причини якого знаходяться за межами драматургії.

б. Розпещеність та егоцентричність головного героя основної сюжетної дії, представленої в ляльковому плані – неслухняного новорічного ельфа Рікі.

5. Вихідні події живого та лялькового планів (зав'язка):

а. Ельфіні відстали від поїзда життя, або він їх не прийняв, оскільки між ними є незавершений конфлікт у вигляді різниці характерів та неприйняття способу життя одна одної.

б. Маленький Ельф не виконує свого священного обов'язку: підготовку подарунків для мешканців казки, бавиться, хитрує, лаючись, що, навіщо він щось повинен робити чужим та незнайомим. Обманює навіть Казкового Зимового Діда, щоб той відстав, збрехав, що завдання виконане. І, в результаті, з легковажності, не розуміючи ступеня важливості дорученої йому справи та наслідків порушення порядку світобудови – виявляється кинутим долею у світ жителів казки, яким він подарунки недодав. У реальний світ: у потребу та холод, у невідомість.

6. Центральна подія в живому та анімаційному планах:

а. Рішення Ельфінь вдатися до ностальгії і перерити свій життєвий багаж, щоб повернуться у спогадах до початку, до моменту, коли дерева були великі, що є точкою відліку початку анімаційної дії про життя і пригоди неслухняного маленького ельфа Рікі.

б. Народження страху Ельфа, який заблукав та загубився. Невідомість – це основна складова народження страху. Коли ми кинуті долею на початок шляху, ми стикаємося з новими ситуаціями, які виходять за межі нашої комфортної зони. Це змушує нас озиратися і шукати причини раптових змін у житті, створюючи почуття занепокоєння і невпевненості.

Джерелом страху Рікі є абстрактний Вовк, представлений у спектаклі величезним сірим валянком, яким його лякали, коли інші засоби умовлянь вже не працювали. Тепер, коли він загубився і залишився на самоті, цей абстрактний Вовк бачиться йому усюди і здається цілком реальним. Як покарання, як страшний суд, як розплата за раніше вчинене.

7. Надзавдання вистави:

Переконати глядача, що неможливо бути щасливим, якщо ми не знаходимося в гармонії з навколишнім світом, та егоїстично зосереджуємось лише на собі. Емпатія, співчуття, турбота, повага та взаєморозуміння до інших – все це необхідно для досягнення щастя та гармонії у житті.

8. Наскрізна дія спектаклю в живому та анімаційних планах:

а. Пошук внутрішньої єдності та відчуття щастя Ельфінь-оповідачок за повного занурення в ігрову атмосферу дитинства.

б. Спроба маленького Ельфа Рікі втекти від страху. Подорож через життєві випробування, через падіння та підйоми, зіткнення з навколишнім світом та внутрішніми світами інших живих істот.

9. Конфлікт у живому та анімаційних планах:

а. Внутрішнє протиріччя героїнь живого плану, заснований на різниці характерів і, внаслідок цього, погляду на спосіб власного існування у світі. Зіткнення прагматизму та легковажності.

б. Душевні переживання маленького Ельфа під час зіткнення з персонажами казки, яких він образив. Боротьба його его з докорами совісті.

10. Подієвий ряд спектаклю:

1. Ельфіні відстають від поїзда.
2. Між ними на очах у глядачів спалахує сварка та суперечки.

3. Щоб надати конфлікту зовнішню пристойність розігрують спектакль.

4. Занурення в події новорічних подарунків Чарівного Зимового Діда, що відбуваються на фабриці.

5. Ельф Рікі не слухається і суперечить Чарівному Зимовому Дідові.

6. Сон Рікі, в якому він бачить себе найголовнішим.

7. Рікі загубився.

8. Знайомство із Кроликами.

9. Знайомство з Ведмедиком.

10. Знайомство з Лисеням.

11. Знайомство з Совою.

12. Каяння в листі до Чарівного Зимового Діда.

13. Бій зі страхом.

14. Щастя та єднання з приходом Нового Року.

11. Кульмінація та розв'язка вистави:

а. Героїні живого плану співають колискову про необхідність кожної живої істоти пройти свою дорогу. Знайти і справжнього себе і не загубиться знову на наступному етапі свого життєвого шляху. І пам'ятати про початок, про рідний дім, де все починалося, і до якого ти обов'язково маєш потрапити.

б. Бій Рікі зі своїм страхом, з абстрактним валянком-Вовком, який женеться за ним по дорозі життя, а виявляється, що під ним, або швидше в ньому ховається порятунок у вигляді маленького Вовченя, посланого Чарівним Дідом на пошуки .

12. Епілог:

Усі жителі казки зустрічаються під північним полярним небом та зустрічають Новий Рік.

3.3. Особливості застосування вивідної ляльки у власній виставі. Використання вивідних ляльок у цій виставі створює додаткову сюрреалістичну атмосферу, яка сприяє включенню уяви глядачів та їх долученню до сюжету, а також виникненню особливої атмосфери відкритого

театрального простору, де актори, спілкуючись безпосередньо з глядачами, встановлюють психологічний зв'язок з ними.

Кожна людина народжується з певними можливостями та обмеженнями, які визначають її долю. Деякі з нас вважають себе власниками своїх доль, інші – людьми, які підкоряються силі обставин. Кожна людина стикається із важкими виборами, які виявляються порогом до особистого успіху чи невдачі. Ця ідея про те, що наші життя рухаються у напрямі, визначеному не нами, а деякими зовнішніми силами, є постійною темою у світовій літературі та мистецтві. Вона нагадує нам про нашу власну «маленькість» і неможливість повністю контролювати наше життя, підкреслюючи необхідність жити, але знаходити сенс і радість у процесі життя, незважаючи на всі труднощі та непередбачені обставини.

Театр ляльок має довгу і захоплюючу історію, починаючи з давніх міфів та легенд до сучасних форм мистецтва, де лялька в руках актора-ляльковода часто сприймається як символ людини, яка перебуває в руках долі. Що ж означає ця метафора і як вона проявляється у театрі анімації?

У мистецтві театру анімації, де ляльководи надають життя і вдихають душу в мертву матерію, що знаходиться в їхніх руках, особливо у відкритому прийомі, де вивідна лялька на власні очі жива лише до того моменту, поки знаходиться в теплих руках ляльковода, сюжети стають складнішими, поліфонічнішими та емоційнішими. Адже персонажі живого плану, які ведуть вивідних ляльок на очах у глядача, також є маріонетками режисерського задуму, а люди, які грають цих персонажів, знаходяться в руках сюжету своєї долі, подібно до ляльок, якими самі й управляють. Немов якась мудра зовнішня сила вивела їх у пошуках щастя на площину дороги життя. Поліфонія.

Мистецтво ляльковода – це не просто розвага або дитяча розважальна гра, а по-справжньому складне мистецтво, що вимагає від майстра величезної творчої та технічної майстерності. Актор-ляльковод є посередником між лялькою та світом, де вона живе. Він керує нею, вона повністю в його волі і

руках, але в той же час він намагається до неї прислухатися, зрозуміти, що написано художником у її очах та драматургом у її промові. В основі цього лежить почуття симпатії і співпереживання до свого персонажа, яке у відповідь викликає у глядачів емоції і відчуття готовності допомогти герою, стаючи свідком його казкової подорожі, де реальність героїв живого плану і лялькова казка зливаються в одне.

У зв'язку з умовами життя, характерними для нашого прифронтового регіону, для спектаклю «Великі пригоді маленького Єльфа» нами була задумана дуже мобільна і максимально трансформована театральна декорація, розрахована на досить невеликі приміщення. Спочатку вона складається з абсолютно побутових, але водночас знакових, старовинних, ніби з минулого новорічного дитинства предметів. Це зимові саночки, лижі з палицями, один великий валянок, доля другого валянка нам невідома, можливо він трагічно був залишений господарем у якомусь особливо глибокому сніговому кучугурі, гора старих валіз, для гри одягнених у теплі светри та кофти, мабуть, щоб вони не змерзли, мотузка на якій сушаться дитячі шкарпетки та рукавиці, як новорічна гірлянда та кілька табуретів спеціально величезних, щоб підкреслити дитячість та новорічну ельфійську природу маленьких за ростом персонажів живого плану. Все це разом, складене на саночки, представляє собою досить велику сміттєву гору з дитячої кімнати і в той же час є сховищем спогадів двох новорічних Ельфінь, драматичних героїнь живого плану, що вже давно, а дехто вже й занадто подорослішали.

Конструкція досить компактна, легко транспортується у дорозі, легко трансформується на сцені, що має можливість на її перетворення у різні образи та локації, що дозволяє створити різноманітні метафоричні комбінації та компонування, які підкоряються сюжету та атмосфері уявлення.

Це і рояль у кущах зимового лісу, і чарівна фабрика новорічних іграшок, і Заяча нора, і ведмежий барліг, і дитяча карусель неслухняного Лисеня.

А також ліс і величезне дерево, на якому живе мудра Сова, і велика снігова павутина, як ловець снів, мрій та дитячих листів до Зимового Діда. А у фіналі загальнолюдська дитяча кімната з новорічною ялинкою посередині, що оточена святковою виставкою в'язаних дитячих малюнків.

Сценічне втілення розроблено таким чином, де кожна валіза могла б бути легко використана як самостійний світ, якась планета, де живе окремий персонаж. У середині валіз знаходяться різні предмети та елементи декорацій, які використовуються акторами-лялькарями у процесі вистави. Це підкреслює принцип мобільності та гнучкості у театрі анімації. Дія може відбуватися на будь-якому театральному майданчику, залежно від умов проведення вистави.

Природньо, що у такій умовній сценічній установці, яка складається з побутових предметів, адже навіть декорації всередині валіз вирішені у вигляді інсталяцій із в'язаних зимових речей, які пізніше виступають у вигляді умовних зимових персонажів вистави, наприклад, шапочки стають Сніготрусами, валянок Вовком, а прищіпки, що причеплені на рукавички, перетворюються на галасливу ватагу маленьких зайчиків, що грають вдалині: використання традиційної, справжньої технічно складної вивідної ляльки нам здалося смаково та стилістично неможливим. Тому ляльки до спектаклю «Великі пригоді маленького Ельфа» виготовлялися як в'язані дитячі, можливо навіть ялинкові, іграшки, що оснащені досить простим, найнеобхіднішим для розкриття характеру кожного окремого персонажа варіантом механізації вивідної ляльки, що при їх невеликому розмірі мало вплинуло на їхні технічні можливості. Вони також можуть ходити, бігати, стрибати, дивитися, думати, сміятися, засмучуватися, і при своїй абстракності і наївізмі, мають той самий психологізм, як і їх старші технічно складніші побратими. Мало того, невеликий розмір дозволяє актору самостійно, без сторонньої допомоги, технічно чисто працювати з ними в швидкісному темпоритмі. Що в даному випадку вкрай необхідно, адже чим

менше істота, тим швидше у неї б'ється серце, особливо коли вона біжить від небезпеки, або боїться запізнитися на святкування Нового Року.

ВИСНОВКИ

Отже, родоначальником вивідної ляльки є японський театр. Перша ж назва японської ляльки була – «кокеші». Етимологія цього слова до кінця не розкрита. Істориками, що досліджують мистецтво Японії було сформульовано, що назва «кокеші» походить від дерев'яного (木, ки 可) ко), і ляльки (芥子, кеші). Художній образ цієї ляльки дуже схожий на одну з форм вивідної ляльки. Поступово з'являються і інші напрямки у японському театрі.

Це театр Ніньго Дзьорурі, де ніньго це лялька, а дзьорурі – оповідач. Сформований у XVII – XVIII театр Бунраку був одним з продовжувачем цієї традиції.

Після того, як японська лялька вийшла за межі свого географічного простору, лялькарі усього світу, а згодом, і європейські, стали обмірковувати даний вид ляльки і використовувати її, трансформувати її, залучати її до, як більш спрощенних, так і більш складних вистав.

Актульною вивідна лялька стає у період експериментів Уральської зони і після завершення цього специфічного театрального явища. Адже саме вивідна лялька давала можливість виходу актора із-за ширми. Саме в цей період складаються два поняття, які сформулюють відома художниця та теоретик театру ляльок Ірина Уварова та польський дослідник театру Хенрік Юрковський, це такі поняття як «третій вид» та специфічне мистецьке лялькове явленя на півдні Уралу – Уральська зона.

Саме завдяки тому, що актор виходить із-за ширми у відкритому прийомі, з'являється поліфонічність. Актори можуть відразу використовувати ведення ляльки, одягнені маски, залучати яскравий чи антропоморфний грим, пластику тіла.

Вивідною лялькою стало можливо керувати двом, або, взагалі, одному актору. Вивідна лялька стає більш мобільною, її керування швидше засвоюється, бо вона не така складна в керуванні, як лялька маріонетка чи

тростинна. Також з'являються можливості відтворювати рухи та повадки тварин саме через вивідну ляльку.

Саме завдяки можливостям у трансформуванні вивідної ляльки для конктреної необхідної задачі чи завдання, вона починає використовуватися дуже широко і за межами театру ляльок: у перформансах, у виставах оперного театру, у мюзиклах, у кіно та шоу програмах.

Багато теоретиків і практиків театру намагалися фундаментально осмислити поняття вивідної ляльки у своїх теоретичних роботах.

Деякі з дослідників до нині вважали, що вивідна і планшетна лялька це одне і те саме, але як ми бачимо навіть з назви, планшетна лялька має пересуватися по планшету якоїсь поверхні, а як нам стало відомо, традиційна японська лялька не мала під собою фізичної опори. Вона створювала ілюзію існування підлоги під нею. Тож з цього можна зробити висновок, що планшетна лялька є вивідною, а вивідна, не обв'язково буде планшетною, якщо під нею не буде заданої технічної поверхні як інструменту, на який спирається лялька.

Майже у кожному театрі Євпропи та України в репертуарі є декілька і більше вистав з вивідною лялькою, тому вивчення цієї системи ляльок є вкрай необхідним – як в історичному, так і в теоретичному, і практичному контекстах.

Треба сказати і про навчальний процес, в репертуарі якого були створені власні режисерські вистави. «В навчальному процесі студенти повинні вивчати та опановувати на практиці закони творчого процесу, а також засвоїти необхідні технічні навички та вміння. Процес удосконалення ляльководіння продовжується і в роботі над створенням сценічних етюдів з предметами та ляльками різних систем, що супроводжується засвоєнням елементів акторської майстерності. В свою чергу, освоєння професії лялькаря продовжується надалі у створенні сценічного образу з лялькою в уривках п'єс чи то етюдах, та закінчується побудовою сценічного образу з лялькою у дипломній виставі» [33:9].

Одночасне існування актора лялькаря та ляльки у виставах відкритого прийому (живий план) має сенс у контексті можливості створення складних та багатошарових сценічних ходів. Одним із результатів такого підходу є виникнення поліфонії в драматургії вистави.

В ХДАТЛ імені В. Афанасьєва з вивідною лялькою, у естетиці «тотального театру» та сценічним принципом поліфонії як у драматургії, так і у сценічному вирішенні працювали такі режисери: Євгеній Гімельфарб, Валерій Вольховський, Оксана Дмитрієва.

У виставах відкритого прийому, поліфонія драматургії проявляється в тому, що тема та сюжетні лінії персонажів «живого плану» та сюжетні лінії вивідних ляльок можуть взаємодіяти одне з одним, створюючи складний та багатоаспектний діалог чи взаємодію.

На відміну від традиційних вистав, де актори-лялькарі виконують основну лінію сюжету, одночасне існування актора-лялькаря та вивідної ляльки у виставах відкритого прийому дозволяє створювати складнішу і різноманітнішу драматургічну поліфонію, що у свою чергу призводить до виникнення додаткових сюжетних ліній та розвитку сюжету на вищому рівні.

Працюючи з вивідною лялькою, актор може бути одночасно автором, персонажем і виконавцем. Такий підхід дозволяє висловити ширший спектр емоцій та думок. Сюжетні лінії, що пов'язані з актором-персонажем, можуть бути домінуючими, додатковими або паралельними до основної сюжетної лінії вистави, що дозволяє розширити діапазон емоційного та психологічного сприйняття глядачем. Такі поліфонічні та драматургічні концепції дозволяють створити тканину вистави складнішою, неоднозначною, такою, що містить у собі різні рівні значень та почуттів.

У цьому контексті актор стає не тільки «маніпулятором ляльки», а й емоційним і психологічним посередником між глядачем і лялькою, партнером, завдяки чому створюється особлива комунікаційна атмосфера на сцені. Смислове та метафоричне виправдання такої роботи у відкритому прийомі полягають у тому, що це дозволяє створити неповторний і складний

драматургічний малюнок, в якому кожен елемент, від ляльки до актора, має свою роль і значення.

Загалом, спільне існування акторів лялькарів та планшетних ляльок у виставах відкритого прийому (живий план) є виправданою та продуктивною формою творчості, яка відкриває нові можливості та горизонти для створення нових форм сценічного мистецтва.

Ось декілька прикладів, як одночасна присутність актора лялькаря та вивідної ляльки може сприяти виникненню поліфонії драматургії вистави:

1. Дистанція та близькість: актор лялькар та вивідна лялька можуть представляти різних персонажів, які можуть взаємодіяти одне з одним на різних рівнях. Це може створити цікавий контраст між персонажами, який можна використовувати для побудови драматичних конфліктів чи розвитку сюжету.

2. Мультимедійна різноманітність: ляльки можуть бути використані для ефектного візуального оповідання, а актор лялькар може доповнити цей процес своїм ставленням до того, що відбувається.

3. Морфологічна мінливість: ляльки можуть бути перетворені на різні персонажі або об'єкти за допомогою різних пристосувань та маніпуляцій актора, це дозволяє створювати несподівані та творчо цікаві сюжетні повороти та моменти у виставі.

4. Психологічне значення: відкритий прийом може використовуватися для відображення психологічних взаємовідносин актора та ляльки, які підкреслюють особливості людської природи, ситуації чи суспільної проблеми. Наприклад, актор лялькар може символічно представляти контроль чи залежність, тоді як лялька може символізувати об'єкт цього контролю чи залежності. Лялька, в такий спосіб, стає як об'єктом, так і суб'єктом художнього прояву.

Вистави з використанням планшетно-вивідних ляльок та відкритого прийому дозволяють створювати поліфонічні драматургічні та сценічні конструкції, в яких сюжети та персонажі можуть розвиватися паралельно, з

перетином та взаємодією. Це відкриває нові можливості для оповідання, розширення сюжету та створення більш складних та глибоких драматургічних світів.

Загалом, спільне існування акторів лялькарів та вивідних ляльок у виставах відкритого прийому (живий план) є виправданою та продуктивною формою творчості, яка відкриває нові можливості та горизонти для створення сучасного анімаційного/лялькового мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бальме К. Вступ до театрознавства. Львів: ВНТЛ-Класика, 2008. 269 с.
2. Бесчетнова І. Про виставу «Раз-два-три-чотири-п'ять – Вінні-Пух йде шукать» Харківського державного академічного театру ляльок імені В. Афанасьєва. URL: https://www.facebook.com/kurbas.technologies/posts/pfbid0u1kAj8PAf5PmCRCeK2WKTjAiyc8hqmTBf6oeEBAZCJe8gjpgDyJETX7SN7BH6Hjvl (дата звернення 1.10.2024)
3. Бучма О. Сучасна планшетна лялька як трансформація старовинної ляльки Бунраку: до проблеми професійно-творчого опанування. URL: https://revolution.allbest.ru/culture/d01123291.html (дата звернення 1.10.2024)
4. Бучма О. Особливості створення сценічного образу з театральними ляльками різних систем. *Культура України*. Вип. 41. 2013. С. 190-198.
5. Бучма О. Новітні акторські технології сучасного театру ляльок як чинник трансформаційних процесів художньої культури: дис. … канд. мистецтвознавства. Київ, 2015. 191 с.
6. Вашкель М. Режисер в театрі ляльок. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти*. 2018. Вип. 51. С. 180 – 191.
7. Виходцевський В. Технологія виготовлення театральної ляльки: навч. посібник. Київ-Львів, 2011. 160 с.
8. Гіммельфарб Є. Інтерв'ю від 10.09.2024. Інтерв'ю брав О. Коваль. Харків, 2024. Архів автора. 14 с.
9. Грушецький Я. Український театр ляльок «різних засобів виразності» – зародження, утвердження, розвиток. *Науковий вісник КНУТКІТ*. 2013. Вип. 12. С. 69-83.
10. Грушецький Я. Режисерські пошуки в театрі ляльок України останньої чверті XX століття: автореф. дис. мистецтвознавства. Київ, 2013. 20 с.
11. Долганова І. Паралельні світи художника Нікітіна. *Просценіум*. 2021. № 56–58. С. 57-64.

12. Данте Алігєрі. *Бібліотека української літератури*. URL: https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=347 (дата звернення 1.11.2024)

13. Єрмоленко В. Плинні ідеології: ідеї та політика в Європі XIX – XX століть. URL: https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/a059b81e-db84-4506-84f0-b286cff046be/content. С. 120-204 (дата звернення 1.11.2024)

14. Єрмоленко В. Велике тіло суспільства: XIX століття повертається. URL: https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/20911db7-694d-4b78-b46d-803a4b43f995/content

15. Іванова-Гололобова Д. До питання розширення глосарія українського лялькаря. Сучасна професійна підготовка фахівців сценічного мистецтва: полілог театральних шкіл України. URL: https://knutkt.edu.ua/wp-content/uploads/2024/05/tezy_2024_sayt.pdf С. 3-125 (дата звернення 1.11.2024)

16. Іванова-Гололобова Д. Авторські моделі осмислення специфіки театру ляльок. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/56_2022/part_1/10.pdf. (дата звернення 1.12.2024)

17. Інюточкін О. Мала енциклопедія режисера театру анімації: навчальний посібник. Харків: Колегіум, 2012. 168 с.

18. Інюточкін О. Специфічні особливості елементів професійної техніки актора театру анімації. *Культура України*. 2011. Вип. 33. URL: https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura33/29.pdf

19. Клековкін О. THEATRICA: Лексикон. К.: Фенікс, 2012. 800 с.

20. Коваленко Ю. «Король Лір» – класика, яка молодіє. *Харківські Відомости*. 2010. 27 травня.

21. Коваленко Ю. Паровоз до Чевенгура. *Голос України*. 2012. 1 груд.

22. Кокеши. Kokeshi. URL: https://jpnculture.net/kokeshi/ (дата звернення 24.12.2024)

23. Конопля Л., Сашкова Л. Харківський державний академічний театр ляльок ім. В.А. Афанасьєва: (до 75-річчя з часу заснування). Х.: ХОУНБ, 2014. URL: https://library.kharkov.ua/libdruk/LibKh-00000000161.pdf (дата звернення 4.12.2024)

24. Лубенець Т. Вивідна лялька: іі історія та сьогодення, види та методи освоєння: дипломна робота ОР Магістр. Харків, 2020. 75 с.

25. Матеріали науково-практичних конференцій пам'яти театрознавця Євгенія Русаброва. Збірка друга (2018–2023). До десятиріччя проведення конференції / уклад. Ю. Щукіна; ред. У. Крук. Харків: Колегіум, 2023. 362 с.

26. Мрига П. Тлумачний словник театральних термінів. Тернопіль. 2011. 240 с.

27. Пам'яті театрознавця Євгенія Русаброва (1955–2013). Вибрані матеріали науковопрактичних конференцій 2014–2018 рр. (концепція і укладання Ю. Щукіної) Харків: Колегіум. 2018. 243 с.

28. Патріс Паві. Словник театру. Львів, 2006. 640 с.

29. Попов Л. Віктор Андрійович Афанасьєв. Київ: ТОВ «УВПК «ЕксОб», 2009. 344 с.

30. Рахно Ю. Відгук про виставу «1.2.3.4.5. Вінні-Пух іде шукать» URL: https://www.facebook.com/kurbas.technologies/posts/pfbid0zFnYTMZjEqrKoc5Pu1Ty43769nn9MUhGNLwh196wV1SncTPB21hUtT4gkeJmWTxal (дата звернення 4.12.2023)

31. Русакова Л. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котялревського. 1917-2017. До 100-річчя від дня заснування: мала енциклопедія у 2 т. Харків: «Водний спектр Джі-Ем-Пі», 2017. Т. 2.: Театральне мистецтво. Загальноуніверситетські кафедри і підрозділи. 428 с.

32. Русабров Є. Час наших надій. *Зоряний час університету мистецтв: Нариси до 95-річчя утворення ХНУМ імені І.П.Котляревського* / Ред.-упоряд. Г.І. Ганзбург. Харків: Видавництво ТОВ «С.А.М.», 2012. С.277–303.

33. Фесенко С. Школа лялькаря: від тренінгу до образу з лялькою: навчальний посібник. Харків, 2019. 144 с.

34. Фесенко С.Я. Особливості виховання актора-лялькаря. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки і практики освіти*: зб. наук. ст. Вип. 51. Харків: ХНУМ, 2018. С. 192–208.

35. Щукіна Ю.П. Процеси оновлення художньої мови театру анімації в другій половині XX – на початку XXI століття: навчально-методичний посібник. Х.: Колегіум, 2022. 280 с.

36. Юрковський Г. Мімезис – між монізмом і дуалізмом. Просценіум. 2006. № 2-3(15-16). С. 28-34.

37. Jurkowski Henryk – Ku pamięci. *Wspomnienia*. URL: https://www.teatrlalek-pismo.pl/2020/11/henryk-jurkowski-ku-pamieci-wspomnienia.html (дата звернення 4.12.2023)

38.Jurkowski Henryk. Metamorfozy teatru lalek w XX wieku. Warzawa, 2002.

39. Jurkowski Henryk. Dzieje teatru lalek. T 1. Od antyku do romantyzmy. Warsawa: Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1970. 257 s.

40. Jurkowski Henrik. Puppeteer – Puppet-theatre Actor – Performer. *Teatr Lalek*. 2015. vol. 1. Pp. 48-55.

41. Puppetry in the 21st Century: Reflections and Challenges. The Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw Branch Campus in Bialystok, Puppet Theatre Art Department, 2019. URL: https://atb.edu.pl/wp-content/uploads/2019/10/Puppetry_in_the_21st_Century_e-book.pdf

42. Waszkiel Marek. Puppeteer: Craftsman, Actor or Creator? URL: https://www.marekwaszkiel.pl/2018/03/09/lalkarz-rzemieslnik-aktor-tworca/ (дата звернення 1.11.2024)

43. World Encyclopedia of Puppetry Arts. URL: https://wepa.unima.org/en/

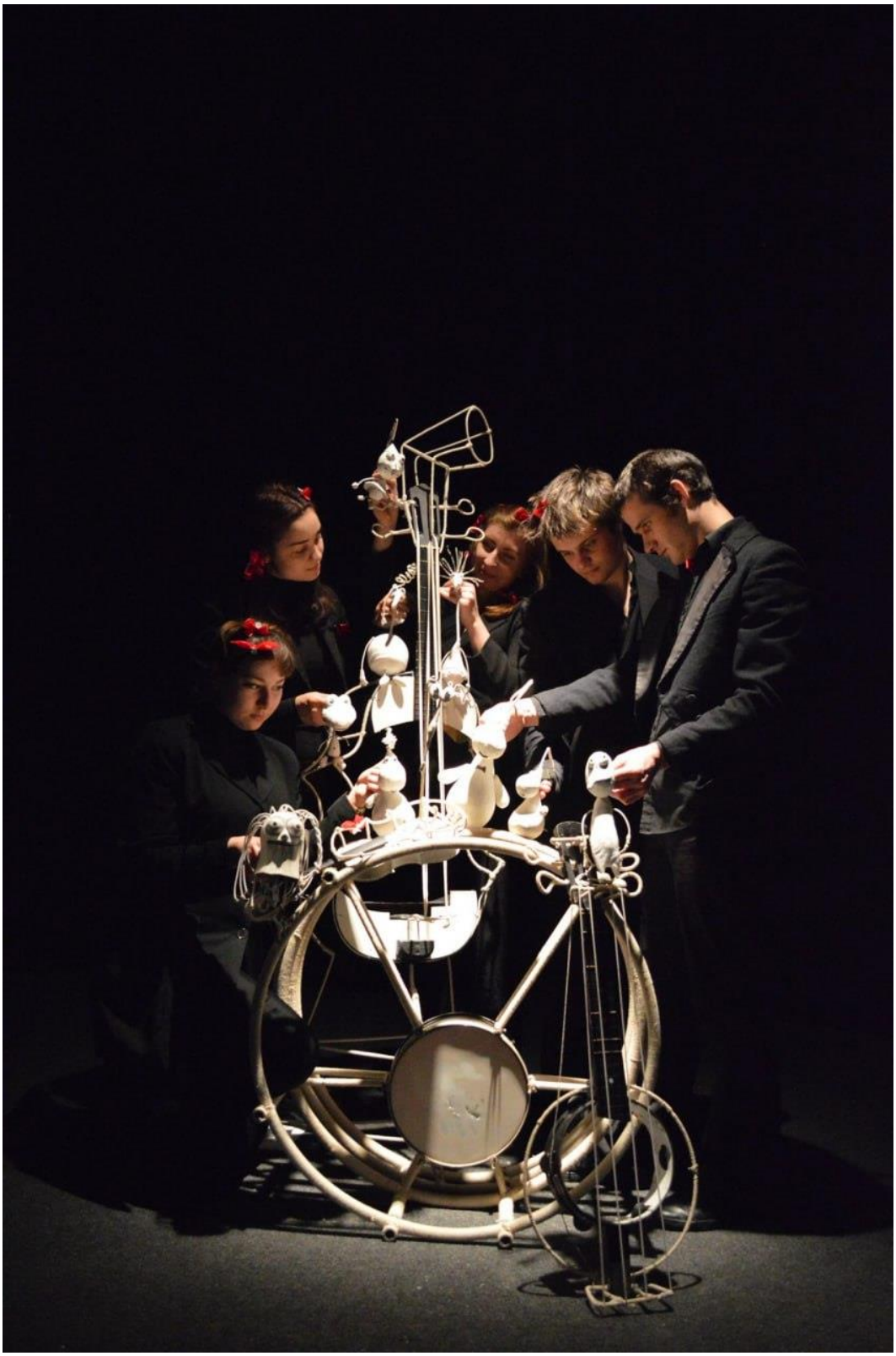
ДОДАТКИ

Додаток 1.

Фото зі студентських вистав

(тут і далі фото з архіву О. Коваля)

« Мумі-Трель в чотири такти, п’ять сердець та без антракту»



Афіша вистави «Казки про кохання»

«Журавлиний сік»

«Мертві душі»

« Брати та Сестри»

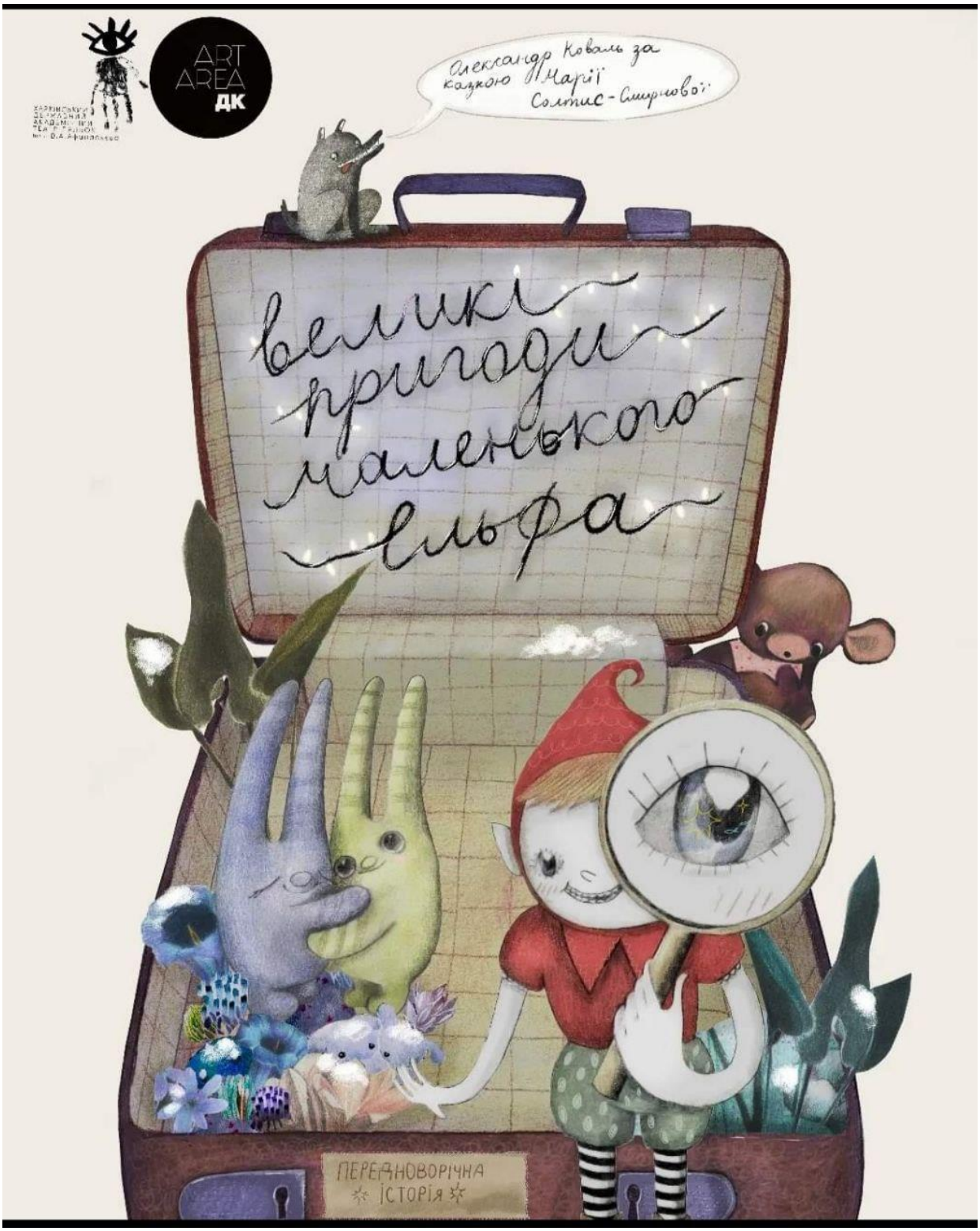
Додаток 2

Фото театральних вистав

«1, 2, 3, 4, 5 Вінні Пух іде шукать»

Додаток 3

Дипломна вистава « Великі пригоди маленького Ельфа»



Додаток 4

НАУКОВИЙ ПРОЄКТ

V МІЖНАРОДНА НАУКОВО-ТВОРЧА КОНФЕРЕНЦІЯ

«МИСТЕЦТВО ТА НАУКА

В СУЧАСНОМУ ГЛОБАЛІЗОВАНОМУ ПРОСТОРІ»

(ДО ДНЯ НАУКИ В УКРАЇНІ)

ПРОГРАМА

18-19 травня 2024 року

ХАРКІВ

Міжнародний електронний
науково-практичний журнал "WayScience"

Дата проведення:
16-17 вересня 2024 року

Тривалість - 6 год. (0,2 кр. ECTS)

СЕРТИФІКАТ

учасника конференції

II Міжнародна науково-практична інтернет-конференція

«ACHIEVEMENTS OF 21st CENTURY SCIENTIFIC COMMUNITY»

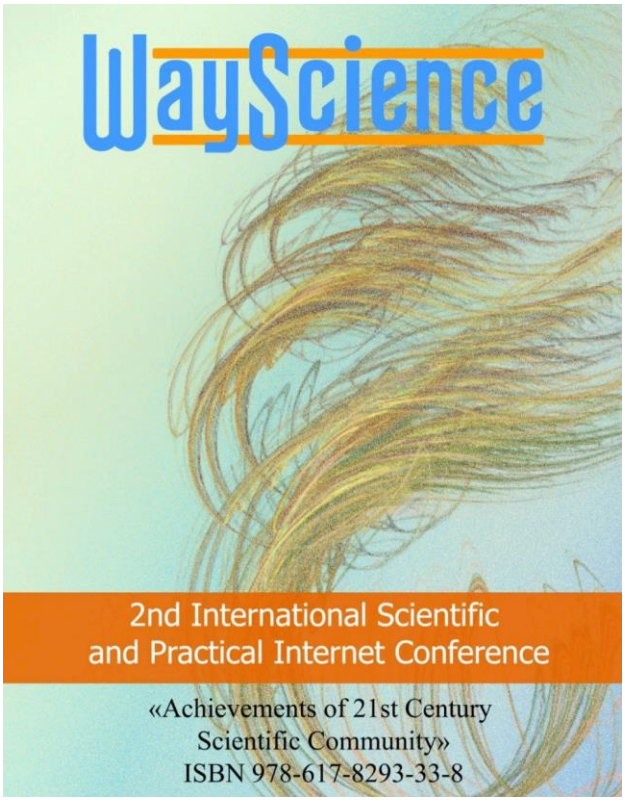
учасник

Коваль Олександр Миколайович

Тема: «ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ПЛАНШЕТНО-ВИВІДНОЇ ЛЯЛЬКИ У ВИСТАВАХ ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК»

Редакція журналу

м. Дніпро (Україна) – 2024 р.



Achievements of 21st Century Scientific Community: Proceedings of the 2nd International Scientific and Practical Internet Conference, September 16-17, 2024. FOP Marenichenko V.V., Dnipro, Ukraine, 303 p.

ISBN 978-617-8293-33-8

Каціімон І.М. ПУБЛІЧНЕ УПРАВЛІННЯ ТА АДМІНІСТРУВАННЯ В ЗАБЕЗПЕЧЕННІ РОЗВИТКУ ТЕРИТОРІЙ У ВІЙСЬКОВИЙ ЧАС 108
Ключник О.А. ЩОДО ПИТАННЯ ПРО ПОНЯТТЯ ІНФОРМАЦІЇ ТА ЇЇ ВЛАСТИВОСТЕЙ 110
Коваль О.М. ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ПЛАНШЕТНО-ВИВІДНОЇ ЛЯЛЬКИ У ВИСТАВАХ ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК 112
Коковіхіна О.О., Бойко Д.І. ОСОБЛИВОСТІ ФІНАНСОВОЇ БЕЗПЕКИ БАНКІВСЬКОЇ СИСТЕМИ УКРАЇНИ 114
Количев О.О. ПІДСТАВИ ОБМЕЖЕННЯ ДІЄЗДАТНОСТІ ФІЗИЧНОЇ ОСОБИ

[illegible]

[illegible].doc

Kharkiv I.P.Kotlyarevsky National University of Arts

Document Details

Submission ID

trn:oid:::2945:249256374

Submission Date

Dec 4, 2024, 10:25 PM GMT+2

Download Date

Dec 4, 2024, 10:36 PM GMT+2

File Name

Коваль Магістерська робота.doc

File Size

297.5 KB

61 Pages

13,936 Words

86,493 Characters

12% Overall Similarity

The combined total of all matches, including overlapping sources, for each database.

Top Sources

12% Internet sources

0% Publications

0% Submitted works (Student Papers)

Integrity Flags

0 Integrity Flags for Review

No suspicious text manipulations found.

Our system's algorithms look deeply at a document for any inconsistencies that would set it apart from a normal submission. If we notice something strange, we flag it for you to review.

A Flag is not necessarily an indicator of a problem. However, we'd recommend you focus your attention there for further review.