

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ
УКРАЇНИ ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра майстерності актора та режисури театру анімації

**ОСОБЛИВОСТІ ВЗАЄМОДІЇ АКТОРА З ВИВІДНОЮ
ЛЯЛЬКОЮ У ВИСТАВІ "ЩАСТЯ БУТИ СОБОЮ" (ЗА П'ЄСОЮ
"ЖИРАФА І НОСОРИГ" ХОРСТА ГЮНТЕРА)**

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

Виконав:

Здобувач вищої освіти
за ОПП Сценічне мистецтво

Криворучко Олексій Олегович

Науковий керівник:

Професор, заслужений діяч мистецтв України

Інюточкін Олександр Олександрович

Рецензент:

Кандидатка мистецтвознавства, доцентка,
завідувачка кафедри режисури та
акторського мистецтва Київської муніципальної
академії естрадного та циркового мистецтв

Бучма-Бернацька О. Є.

Допущено до захисту:

Завідувач кафедри професор, заслужений діяч мистецтв України

Інюточкін Олександр Олександрович

Допущено до захисту протокол засідання кафедри

№9 від 16.12.24 року.



Харків 2024

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ	
ДОСЛІДЖЕННЯ.....	6
1.1. Стан наукової розробки проблематики.....	6
1.2. Понятійно-категоріальний апарат та методологія дослідження.....	13
Висновки до розділу 1.....	25
РОЗДІЛ 2. ДИНАМІКА ВЗАЄМОДІЇ АКТОРА З ВИВІДНОЮ	
ЛЯЛЬКОЮ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ.....	28
2.1. Історична еволюція ляльководіння як форми театрального мистецтва: від невидимого лялькаря до маніпулятора	28
2.2. Особливості взаємодії актора з вивідною лялькою крізь призму специфіки розвитку театру ляльок	35
Висновки до розділу 2.....	47
РОЗДІЛ 3. ОСОБЛИВОСТІ ВЗАЄМОДІЇ АКТОРА З ВИВІДНОЮ	
ЛЯЛЬКОЮ У ВИСТАВІ «ЩАСТЯ БУТИ СОБОЮ».....	50
3.1. Художньо-постановочні особливості вистави «Щастя бути собою» за п'єсою «Жирафа і носоріг» Хорста Гюнтера на сцені Волинського академічного обласного театру ляльок (2024 р.)	50
3.2. Акторська гра та використання технік мистецтва театру ляльок у процесі роботи над виставою «Щастя бути собою»	54
Висновки до розділу 3.....	57
ВИСНОВКИ.....	60
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	66

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Актуальність даної теми полягає в тому, що вона дозволяє глибше розібратися у особливостях взаємодії актора з вивідною лялькою на сцені та розкрити унікальні аспекти цього виду ляльок. У контексті п'єси «Жирафа і Носоріг» Хорста Гюнтера, дослідження даної теми стає актуальною з точки зору вивчення технічних, емоційних, сюжетних та психологічних аспектів взаємодії актора з лялькою крізь призму проблематики постановок театру ляльок для глядачів дошкільного та молодшого шкільного віку. Дослідження та аналіз пластичної мови ляльки, вплив технічних параметрів на ефективність передачі емоцій може посприяти подальшому розвитку театрального мистецтва, поглибленню розуміння лялькової та акторської гри на сучасній театральній сцені та покращенню візуальної та емоційної якості вистави.

Об'єкт дослідження – сучасний театр ляльок.

Предмет дослідження – взаємодія актора з вивідною лялькою (на прикладі вистави «Щастя бути собою»).

Мета роботи – концептуалізувати процес взаємодії актора з вивідною лялькою та виявити його особливості у театральній виставі «Щастя бути собою».

Завдання дослідження:

- ☞ проаналізувати історіографію питання та охарактеризувати джерельну базу дослідження;
- ☞ уточнити понятійно-категоріальний апарат та методологію дослідження;
- ☞ дослідити динаміку взаємодії актора з лялькою в історичній ретроспективі;
- ☞ розглянути особливості взаємодії актора з вивідною лялькою крізь призму специфіки розвитку театру ляльок;

☞ виявити основні художньо-постановочні принципи вистави «Щастя бути собою» (Волинський академічний обласний театр ляльок, 2024 р.);

☞ розкрити особливості акторської гри та використання засобів мистецтва театру ляльок в процесі роботи з вивідною лялькою у виставі «Щастя бути собою».

Методи дослідження зумовлені метою, завданнями і предметом дослідження. У кваліфікаційній роботі застосовано:

- аналітичний метод – для опрацювання наукової літератури (літературознавчих, мистецтвознавчих, театрознавчих досліджень і публікацій);
- джерелознавчий метод – для вивчення джерельної бази дослідження;
- історико-культурний метод – для розгляду динаміки взаємодії актора в лялькою в історичній ретроспективі;
- системний метод – для розгляду вивідної ляльки як частини системи синтетичного театрального мистецтва, а також як мікросистеми;
- типологічний метод – для розгляду особливостей взаємодії актора з вивідною лялькою в контексті розвитку театру ляльок;
- метод художньо-стилістичного аналізу – для виявлення основних художньо-постановочних принципів та розкриття особливостей акторської гри і використання засобів мистецтва театру ляльок у виставі «Щастя бути собою»;
- метод теоретичного узагальнення – для підведення підсумків дослідження.

Наукова новизна роботи. Кваліфікаційна робота є авторською, теоретично обґрунтованою та логічно завершеною науковою працею з актуальних проблем мистецтвознавства. Вперше у вітчизняній науці досліджено особливості процесу взаємодії актора з вивідною лялькою у театральній виставі «Щастя бути собою» в контексті розробки проблематики постановок театру ляльок для глядачів дошкільного та молодшого шкільного віку.

Уперше:

- ☞ досліджено динаміку взаємодії актора з лялькою в історичній ретроспективі;
- ☞ розглянуто особливості взаємодії актора з вивідною лялькою крізь призму специфіки розвитку театру ляльок;
- ☞ з'ясовано вплив театру Бунраку на трансформацію взаємодії актора з вивідною лялькою;
- ☞ виявлено основні художні принципи вистави «Щастя бути собою» (Волинський академічний обласний театр ляльок, 2024 р.);
- ☞ розкрито особливості акторської гри та використання засобів мистецтва театру ляльок в процесі роботи з вивідною лялькою у виставі «Щастя бути собою».

Окрім того:

- уточнено та доповнено поняття: «театр ляльок», «вивідна лялька», «актор-лялькарь» та ін.;

набули подальшого розвитку:

- історія та еволюція мистецтва театру ляльок.

Практичне значення роботи полягає у тому, що результати дослідження можуть бути використані для подальшого розроблення питань, пов'язаних із професійною діяльністю актора-лялькаря в цілому та взаємодією актора з вивідною лялькою зокрема, а також стати підґрунтям для театрознавчих і мистецтвознавчих досліджень. Основні положення та висновки дослідження можуть бути використані в лекційних курсах з історії та теорії театру ляльок у закладах вищої освіти мистецького спрямування, сприятимуть розробці театрознавчих спецкурсів і семінарських занять для студентів відповідних спеціальностей.

Апробація результатів відбулася в рамках: II-ї Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції «Achievements of 21st Century Scientific Community» (Dnipro), September 16-17, 2024.

Структура та обсяг дослідження: робота складається зі вступу, трьох розділів, шести підрозділів, списку використаної літератури. Загальний обсяг 72

сторінки, з них основного тексту 65 сторінок, список джерел складає 75 позицій.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 Стан наукової розробки проблематики

Протягом останнього десятиліття різноманітні питання, пов'язані з мистецтвом театру ляльок в цілому та взаємодією актора з театральною лялькою привертають увагу багатьох українських мистецтвознавців: О. Бучми, Д. Іваново-Гололобової, С. Фесенко, Ю. Щукіної та ін.

Грунтовне комплексне дослідження інноваційних акторських технологій театру ляльок у контексті трансформаційних процесів сучасної художньої культури вперше в українському академічному вимірі здійснює О. Бучма в дисертаційній роботі «Новітні акторські технології сучасного театру ляльок як чинник трансформаційних процесів художньої культури» [4]. Серед іншого в процесі дослідження здійснено порівняльну характеристику ляльок різних систем за їх жанровими, емоційними, технологічними та динамічними особливостями у контексті вимог до психофізичного апарату лялькаря під час створення сценічного образу. Автор пропонує комплекс психофізичного тренінгу, орієнтований на актора-лялькаря, який здатний працювати з ляльками різних систем.

Визначенню психофізичних властивостей «оживлення» актором театральної ляльки присвячено наукову публікацію О. Бучми «Особливості створення сценічного образу з театральними ляльками різних систем» [2]. Дослідниця аналізує сім систем театральних ляльок (лялька-рукавичка; тростяна; маріонетка; планшетна; площинна; вертепна; скафандрова) [2, с. 191] за їх образотворчими, динамічними, жанровими, темпоритмовими й анатомічними можливостями, а також розглядає історичні аспекти їх виникнення. За результатами дослідження авторкою з'ясовано «домінуючу

методику акторської гри, до якої тяжіє принцип створення образу з лялькою певної системи» [2, с. 198], а також визначено «універсальні компоненти психофізичної координації лялькаря для синтезування існуючих акторських методик і створення тренінгів психофізичної підготовки лялькарів для роботи з лялькою» [2, с. 198]. У статті «Сучасна планшетна лялька як трансформація старовинної ляльки бунраку: до проблеми професійно-творчого опанування» [3] розкриває проблеми опанування законів керування планшетною лялькою в контексті сучасних акторських технологій; розглядає закони керування ляльками японського національного театру бунраку та його попередника – театру дзьорурі, а також висвітлює проблему розробки тренінгових методик ляльководіння планшетними ляльками у сучасних професійних навчальних закладах Європи та України.

Висвітленню методики вдосконалення професійних вмінь актора театру ляльок, що «націлена на органічне поєднання техніки ляльководіння з внутрішньою психотехнікою актора» присвячено статтю С. Фесенко «Особливості виховання актора-лялькаря» [23]. Особливість створення сценічного образу в театрі ляльок полягає в тому, що функції актора-лялькаря у проживанні ролі «по внутрішній лінії» збігаються з функціями драматичного актора, однак процес втілення сценічного персонажу в виставі театру ляльок будується за іншими законами, а саме – законами створення «зовнішнього життя ролі» через ляльку – головний інструмент лялькаря. Спираючись на методику викладання фахових дисциплін у вищих школах лялькарів Києва, автор розвиває та доповнює методику викладання майстерності актора театру ляльок, концентруючи увагу на техніці ляльководіння та процесі поступового «оживлення» ляльки в ході акторського тренінгу. Опанування професійних навичок та вмінь здійснюється на основі тренувальних вправ та етюдів з ляльками різних систем, що поступово наповнюються елементами акторської майстерності, продовжується та удосконалюється на сцені учбового театру та завершуються створенням сценічного образу з лялькою у дипломній виставі.

Спробу проаналізувати три існуючі концепції осмислення специфіки мистецтва театру ляльок М. Корольова, А. Фюльбіра та С. Тіллеса здійснює Д. Іванова-Гололобова у статті «Авторські моделі осмислення специфіки театру ляльок» [12]. Авторкою виокремлено та проаналізовано авторські класифікації театральних ляльок, здійснено їхній порівняльний аналіз та визначено ключові параметри обґрунтованого розподілу ляльок на окремі «рухомі системи» (М. Корольов), «категорії» (А. Фюльбір) та «принципові системи» (С. Тіліс). Дослідниця узагальнює різноманітні теоретичні позиції стосовно ключових питань специфіки театру ляльок, зокрема, щодо дефініції «театральна лялька», класифікації її різновидів та щодо засадничих принципів постановки лялькової вистави та специфічних засобів виразності [12, с. 79].

Феноменологічні та онтологічні особливості мистецтва театру ляльок досліджено у працях С. Васильєва [5], Я. Грушецького [6] [7], [9], О. Інютючкіна [Інютючкін, О. О. (2011). Специфічні особливості елементів професійної техніки актора театру анімації. *Культура України*, 33, 222–230.] [15], Р. Неупокоева [17] та ін.

Аналізу історичних аспектів розвитку театру ляльок в Україні присвячено публікацію С. Васильєва «За ширмою та перед нею. Проблеми українського театру ляльок середини 1980-х – початку 1990-х років» [5].

Одним із небагатьох ґрунтовних досліджень, присвячених мистецтву театру ляльок є дисертаційна робота Я. Грушецького [6], в якому проаналізовано творчі пошуки режисерів театру ляльок України останньої чверті ХХ ст., визначено їх вплив на формування нових виражальних засобів театру ляльок України. Окрім того автором «досліджено складові процесу оновлення, виявлено гальмівні та стимулювальні фактори формування багатоскладової виражальної системи театру ляльок» [6, с. 4]. Я. Грушецький зазначає, що «відпрацьована роками естетика театру ляльок ширмового, або однорідного, або "закритого прийому", що спиралася на реалістичні традиції театального мистецтва, зазнала руйнівного впливу молодого покоління митців, які трансформували сам жанр театру ляльок, розвинувши принципово інакшу

виражальну систему» [6, с. 4]. На його думку, «пошуки режисерів театру ляльок України, хоча й з певним часовим відставанням, спираючись на глибокі естетико-художні засади і світоглядні концепти, пролягали цілком у руслі загальноєвропейських процесів та обумовили новий етап розвитку лялькового театру в Україні» [6, с. 4].

Аналіз специфічних елементів професійної техніки актора театру анімації здійснює О. Інютчкін в публікації «Специфічні особливості елементів професійної техніки актора театру анімації» [14]. Автором з позиції теорії акторського мистецтва проаналізовано перелік навичок та вмінь, що пропонують студентів для вивчення та набуття і наголошено на тому, що педагогічним колективам навчальних закладів, що здійснюють підготовку акторів театру анімації (в Харкові, Києві, Львові, Луганську, Запоріжжі) «доведеться формувати власні підходи до методів і принципів підготовки професійних кадрів для українського театру анімації» [14, с. 222].

Визначенню специфіки мистецтва ігрової ляльки як його онтологічної особливості присвячено статтю Р. Неупокоева «Онтологія мистецтва ігрової ляльки як культурне втілення специфічних засобів виразності» [17]. Серед іншого автором визначено історико-філософські передумови формулювання принципів специфіки мистецтва ігрової ляльки; визначено відношення засобів виразності до специфіки мистецтва ігрової ляльки, класифіковано засоби виразності та уточнено термінологію на підставі результатів дослідження. Р. Неупокоев, крізь призму культурної символіки неживого предмета здійснює диференціацію специфічних та неспецифічних засобів виразності мистецтва ігрової ляльки, як чинників визначення його автентичності, та уточнює термінологічний інструментарій для його застосування у професійній діяльності лялькарів.

Проблему поєднання пластики ляльки і слова в процесі навчання присвячено однойменну статтю Т. Сільченко [22]. Авторкою зійснено спробу виявити причини виникнення проблеми при поєднанні пластики ляльки і слова через аналіз специфіки роботи актора з лялькою, особливостей будови верхової

і низової систем ляльок, розташування актора при керуванні окремою лялькою, розгляд спеціальних вправ, котрі виробляють навички народження звуку від дії й навпаки, та систематизації у спеціальний акторський тренінг.

Спробу осмислити та уточнити окремі поняття мистецтва театру ляльок здійснює Д. Іванова-Гололобова в статті «До питання розширення та переосмислення глосаря українського лялькаря» [13].

Сучасні вистави театру ляльок крізь призму проблематики «оляльковування» людини розглядає О. Ситник у статті «Проблема «оляльковування» в театрі ляльок ХХ-ХХІ ст.». [21]. Авторка аналізує популярні види театральних ляльок, з'ясовує роль ширми та семантику театральної маски в сучасному театрі ляльок. Дослідниця робить висновок, що найбільш характерними для театру ляльок на сучасному етапі є: вистави «живого плану» — вистави театру ляльок, де на рівні з персонажами-ляльками образ створює присутній у виставі драматичний актор (...) стають популярними ляльки, які в керуванні органічно найменше пов'язані з людиною — паркетні та механічні, а також ті види ляльок і вистав, які припускають існування на сцені «людиноляльок» (тамтамарески, ростові ляльки) (...) ляльки мають метафоричне навантаження, відображаючи межу людських перетворень чи справжню сутність людини; підкреслюється «плаваючий статус» людини в сучасному суспільстві, яка тільки виходячи за межі буденності відчуває себе людиною; на сцені лялькового театру демонструються вистави за відсутністю ляльок: актори, що грають за законами лялькової пластики, самі здаються ляльками; актори протистоять лялькам, діючи в ляльковому просторі» [21].

Значну увагу дослідженню театру ляльок приділено закордонними вченими. Серед інших означень проблематиці присвячено наукові праці Х. Журковські [43], М. Васкеля «Лялькар: ремісник, актор чи творець?» («puppeteer: craftsman, actor or creator») [74], Юрковського «Лялькар – актор, лялькар - виконавець» [46], І. Ейнат-Конфіно «Поза маскою: Гордон Крейг, рух і актор» («Beyond the Mask: Gordon Craig, Movement, and the Actor») [37], Д. Плассарда «Актор в зображенні. Фігури штучної людини в театрі історичних авангардів

(Німеччина, Франція, Італія)) («L'acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques (Allemagne, France, Italie)») [62]. та «Руки Світла. Антологія творів про мистецтво лялькового театру» («Les Mains de lumière. Anthologie des écrits sur l'art de la marionnette») [63], Н. Ромеас «Що лялька сказала акторові». Основи маніпуляції: конвергенції» («Ce que la marionnette dit à l'acteur. Les Fondamentaux de la manipulation: Convergences») [67]. [56], Г. Юрковкі «Метаморфози, Ляльковий театр у XX ст.» («Métamorphoses, La marionnette au XX e siècle») [44] та ін.

М. Вишневська у статті «Виконавці Польського лялькового театру» [75] розглядає феномен лялькаря як виконавця. Коротка презентація стосується різних модусів актора-лялькаря, які пов'язані зі стратегією присутності та тілесної експресії виконавця, його стосунками з об'єктами вистави та подієвістю як природою вистав. Виконавський потенціал лялькаря аналізується через розгляд творчості трьох польських лялькарів-солістів: Гжегожа Квєціньського, автора Teatr Ogni*a*i Papieru (Театр вогню та паперу) – як приклад поєднання мистецтва театру ляльок, хепенінгу та перформансу. мистецтво; Тадеуш Вежбіцький з його Laboratorium Zjawisk Świetlnych (Лабораторія світлових форм) – представник синергії різних візуальних технік і світлових технологій театру тіней; Адама Вальні – чия робота представляє ідею лялькаря-скульптора та ремісника, який виступає з ляльками, виготовленими та оживленими самим художником. Відмінною рисою їхніх вистав є імпровізаційний вимір театрального досвіду.

Таким чином, можна констатувати значний науковий інтерес до багатьох питань, пов'язаних з діяльністю театру ляльок як з боку закордонних, так і з боку українських дослідників, а проблематика взаємодії актора з лялькою є однією з пріоритетних. Водночас історіографічний аналіз свідчить про недостатню розробку проблематики взаємодії актора саме з вивідною лялькою. Зокрема у вітчизняній науковій літературі не представлено досліджень і публікацій, в яких означене питання розглядалося б на прикладі вистави «Щастя бути собою».

Основна мета кваліфікаційної роботи та поставлені дослідницькі завдання зумовили вибір відповідної джерельної бази дослідження, в якій варто виділити такі групи джерел:

1. фахові періодичні видання (надруковані в них рецензії та відгуки на вистави театру ляльок);
2. словникова та довідково-енциклопедична література;
3. електронні ресурси;
4. відеозаписи окремих вистав театру ляльок, що аналізуються в магістерській роботі.

Для розробки теми кваліфікаційної роботи до джерельної бази було залучено фахові періодичні видання. У процесі дослідження особливостей взаємодії актора з вивідною лялькою було опрацьовано видання «Просценіум», «Український театр», «КіноТеатр» та ін.

Для розробки теми кваліфікаційної роботи до джерельної бази залучено довідково-енциклопедичні видання.

У процесі уточнення понятійно-категоріального апарату дослідження надзвичайно корисними виявилися словникові видання: Ч. Шабо «Короткий словник лялькарів» («Bref glossaire marionnettique») [33], «Всесвітня енциклопедія мистецтва театру ляльок» «World Encyclopedia of Puppetry Arts» [26], О.О. Інютчкін "Мала енциклопедія режисера театру анімації", та ін.

Матеріали періодичних видань та електронних ресурсів, використані для дослідження – суттєве джерело фактологічного матеріалу, що зробило можливим доповнення та уточнення змістовної частини кваліфікаційної роботи.

Різноманітна джерельна база дослідження дає змогу провести всебічний аналіз особливостей взаємодії актора з вивідною лялькою у виставі «Щастя бути собою».

Вивчення усього обсягу згадуваних наукових публікацій та джерел сприяє більш детальному вивченню та осмисленню особливостей прийомів ляльководіння, які можуть бути використані у виставі; аналізу психологічних

аспектів взаємодії актора з вивідною лялькою; розкриттю особливості взаємодії актора з вивідною лялькою у виставі «Щастя бути собою» та ін.

Проаналізовані вище наукові праці надзвичайно важливі розуміння специфіки театру ляльок та взаємодії актора з лялькою і складають основу для подальших наукових розробок. Водночас цілісного мистецтвознавчого дослідження особливостей взаємодії актора з вивідною лялькою у вітчизняному науковому вимірі наразі не представлено, що зумовлює вибір предмета кваліфікаційної роботи, визначення мети та постановку відповідних завдань.

1.2. Понятійно-категоріальний апарат

Зміни, що відбулися в театрі ляльок за останні десятиліття, призвели до трансформації цього художнього мистецтва. На думку дослідників, даний момент багато термінів (наприклад, «лялькар», «театр маріонеток» та ін.) не підпадають під їх класичні визначення і потребують повторної дефініції. У контексті теми кваліфікаційної роботи акцент зроблено на уточненні терміносистеми інституційної моделі театрів ляльок, де лялькар є насамперед актором, який істотно впливає на присутність сценічної ляльки.

Д. Іванова-Гололобова наголошує на тому, що багато понять, характерних для сучасного вітчизняного театрознавства є відлунням радянських часів, проте не всі наразі можна вважати вичерпними і такими, що задовольняють вимоги театрального процесу на сучасному етапі [13, с. 11]. Наприклад, поняття, що походить з радянської школи, «система театральної ляльки» є тотожним поняттю «різновид» ляльки – «технічний принцип, що приводить ляльку в рух і тісно пов'язаний з її матеріально-художньою анатомією. У радянському та пострадянському театрознавстві виділяють шість традиційних систем ляльок: рукавичкова, маріонетка, тростинна, тіньова, планшетна, вертепна» [20]. Проте наразі ця «класифікація ляльок не є вичерпною і не задовольняє вимогам сучасного театрального процесу. Сьогодні представники інших театральних шкіл світу виділяють і більшу кількість різновидів ляльок, обираючи за

головний параметр класифікації не специфіку маніпуляції та керування ними, а інші художні, сенсові, контекстні риси лялькових фігур і персонажів» [13, с. 11].

Рефлексія в кожній навчальній дисципліні з певного моменту обмежена її термінологією. Словниковий запас, який використовувався досі, виявляється недостатнім. Загалом кажучи, це не відповідає явищам, які зустрічаються на практиці. Стара термінологія заважає комунікації про сучасні явища. І це теж проблема сучасного мистецтва театру ляльок, яке стрімко розвивається протягом останніх десятиліть. Стара термінологія не є адекватною. Важко вживати такі терміни, як «ручна лялька», «палична лялька» чи «стрижнева лялька», оскільки сьогодні такі техніки рідко можна знайти за межами лялькових шкіл і рідкісних традиційних вистав. Термін «маріонетка» став менш точним. Такі слова, як «об'єкт», «річ» або «форма» недостатньо точні через їхню багатозначність і широке значення. Можливо, використання терміну «animant», який стає все більш популярним у європейських країнах, слово, яке логічно походить від кореня слова puppetry, тобто нежива анімація. Оскільки слово анімація розуміється у значенні «оживлення» та аніматор, людина, яка оживляє, то, можливо, доцільним було для позначення об'єкту анімації в театральній мові та практиці поняття «анімант» замість «актор-лялькар». При цьому дослідники акцентують увагу на тому, що таких термінів, як «лялька» і «театр ляльок», безсумнівно, недостатньо для опису сучасного театру: «ми живемо в присутності *sui generis* «анімантів», що виходить далеко за межі значення слова «лялька» [74, с. 14].

Дослідження проблематики взаємодії актора з вивідною лялькою передбачає уточнення термінологічного апарату. У словниково-довідковій літературі театр ляльок визначається як «вид театру, визначальною особливістю якого є гра акторів через посередництво (пряме чи опосередковане) театральної ляльки. Театральною лялькою може бути будь-який матеріальний об'єкт, що набуває якостей суб'єкта театального видовища. Здебільшого актори, які керують ляльками, сховані або замасковані від глядача; їх називають лялькарями. Проте існують і такі форми театру ляльок, коли глядачі здатні

побачити, як відбувається процес керування ляльками» [8]. Водночас дослідники наголошують на тому, що «театр ляльок — історично найбільш розвинений та усталений підвид театру анімації, сценічний образ у якому твориться актором за допомогою театральної ляльки» [25]. «Театр анімації» у цьому контексті дослідники пропонують розглядати як «вид сценічного мистецтва, художня мова якого будується на основі дієвої персоніфікації і сценічного оживлення-одухотворення актором-аніматором анімаційних об'єктів (ляльки, тіні, предмету, тощо)» [25]. Л. Белименко акцентує увагу на тому, що «театр ляльок являє собою приклад синтезу літератури, музики, декоративно-прикладного мистецтва, живопису та акторської майстерності. Основними засобами впливу на глядача є художня мова, декораційне оформлення, музикальний супровід та безпосередньо самі ляльки. Театр ляльок — це особлива форма перевтілення — головного елементу театрального мистецтва. Це мистецтво предметів, що оживають завдяки приведенню їх в дію актором і викликають асоціації з людським життям. В ньому поєднано людське начало (від театрального мистецтва) та предметне начало (від образотворчого)» [1, с. 125].

Театральне мистецтво - це одне із найскладніших видів мистецтв. Як наслідок взаємної обумовленості об'єкта та суб'єкта (сценічне дійство та зал для глядачів) в процесі перегляду вистави у глядача виникає естетичне сприйняття. Він пізнає те, що відбувається на сцені, ніби пропускаючи через себе шляхом конкретного переживання та чуттєвого проникнення через художній образ.

Театр ляльок — різновид анімаційного просторово-часового мистецтва. Анімація (фр. animation - похідне від лат. anima - душа) означає одухотворення або оживлення. Анімація — це надання чинника часу тому, що спочатку не володіло, наприклад, скульптурі (у даному випадку — ляльці). Саме у театрі ляльок потреби глядача у ментальній діяльності через уяву та асоціативне мислення задовольняються у вигляді оригінальності лексики просторово-часового мистецтва, тобто анімацію. Театр ляльок — потужний алегоричний засіб, а театральна лялька завдяки своїй схильності до алегорії, імітаційності та

здатності моделювати дійсність, що вигідно відрізняється від реальності, лишається актуальним і на сучасному етапі розвитку суспільства. У виставі лялька зазвичай є моделлю людини, а сам актор уособлює собою певні надособистісні сили та обставини. Властивості театральної ляльки визначають особливі риси постановочної тематики: це казкова фантастичність, гротеск, алегорична форма, метафоричність. Лялька - один із дивовижних образів у культурі, який дозволяв метафорично уявити через феномен пожвавлення керованого неживого об'єкта тему людського буття у світі.

На думку О. Інюточкіна, «своєрідність театру анімації полягає в специфічності засобів виразності. Це — театр, у якому актор створює сценічний образ не безпосередньо сам, своїми природними засобами, а опосередковано, тобто за допомогою штучно створеного інструменту. Спосіб створення художнього образу: актор грає, оживляє неживий об'єкт, ляльку, тканину, предмет, вкладаючи в мертву матерію свою душу, анімуючи її. Зважаючи на дієву, виконавську і колективну природу акторської творчості можна виявити певну спільність певних акторських навичок та вмінь у різних театрах, справедливу у відомих межах «універсальність» професійної акторської техніки» [14, с. 222].

Види театру ляльок відрізняються один від одного конструкцією безпосередньо самих ляльок, способами управління ними та принципами влаштування сцени.

Театр ляльок, що відноситься до того чи іншого виду, для правдивого і пластичного втілення змісту вистави бере лише характерні та сценічно виразні риси образу, які можуть розкритися саме цією конструкцією ляльок. Найважливішими анімаційними образними засобами театру ляльок є:

— анімізм (регрес у бік архетипного мислення, експресивно чуттєвого шару, що допускає існування надприродної сили, наявність декількох пластів реальності та ін.). Відповідно до психологічного словника анімізм — світоглядні уявлення, в яких ознакою одухотвореності наділяються практично всі об'єкти, які перебувають у зв'язку з людською діяльністю; релігійне уявлення

про незалежне існування духу, душі у кожної людини, тварини, рослини (у первісних релігіях - також у кожної речі);

- трансформація (візуальне та смислове об'єднання форм);
- морфінг (будь-які «плинні» стани, поєднання різних елементів в одне ціле);
- візуалізація метафори (спосіб наочно демонструвати процеси, що відбуваються в людській свідомості, аналізувати образно чуттєве мислення).

Властивості театральної ляльки визначають особливі риси постановочної тематики: це казкова фантастичність, гротеск, алегорична форма, метафоричність.

У театрі ляльок глядачеві допомагають пізнавати фізичну реальність з несподіваних для нього ракурсів алегоричні та символічні конструкції абстрактного та асоціативного мислення. Здатність всебічно активізувати людську фантазію – велика перевага театру. Активізація людської уяви у просторово-часовому вимірі є відомою його перевагою.

Театральна лялька – виготовлений за ескізами художника для роботи актора у виставі інструмент та концентровано художній образ. На відміну від ляльки колекційної, ляльки-оберега, ляльки-іграшки, лялька театральна призначена задля того, щоб грати на сцені.

Лялька – один із дивовижних образів у культурі, який дозволяв метафорично уявити через феномен пожвавлення керованого неживого об'єкта тему людського буття у світі. Вона також дозволяє проілюструвати взаємозалежність між творцем та його створенням, усвідомити людиною своє буття у культурі, розглянути процес творчості та створення художником твору у мистецтві загалом та у театрі зокрема. Ця метафора пов'язана не лише з історією театру людини, вона є відображенням однієї з головних проблем щодо специфіки самого театру ляльок, який яскраво демонструє роздвоєність акторської гри, відокремленість зовнішнього образу від актора. Тому в основі природи театру ляльок лежить діалогічна взаємодія людини та ляльки, гра яких

створює єдиний сценічний образ, заснований на поєднанні живого та неживого в єдиній пластичній дії.

Контраст двох складових пластичної дії лише наголошує на момент пожвавлення неживої істоти, створює ситуацію умовності та театральності. Дві важливі якості, які визначають сутність театральної ляльки та спосіб її життя на сцені – інструментальність та штучність. Ці її якості дозволяють зрозуміти взаємозв'язок між технічною та виразною сторонами сценічної дії. Умовна природа ляльки цілком співвідносна з театральною умовною природою акторської гри, що має на увазі наявність у неї особливих артистичних властивостей. Їхня специфіка полягає в тому, що лялька не може грати саму себе, а лише зображує когось. Театру ляльок, як і будь-якому іншому виду театру, властивий набір загальних ознак. Саме ця спільність визначає відносну рухливість меж театру ляльок. Але його основні естетичні риси залишаються незмінними, оскільки їх зумовлює штучно жива природа цього виду театру. Він має особливе різноманіття технічних форм і засобів втілення сценічних образів, оскільки основним інструментом тут залишається лялька. Вона володіє якостями неживого художнього предмета (лялькова природа) і виконавця, що грає (акторська природа), з'єднаними в одне ціле талантом живого актора.

Ляльки також включені в особливий пара-семантичний (від грец. *Para* – «поза», «над» і *semantikos* – «позначає», «має сенс») простір, що виникає навколо даного феномену в культурі. У цьому випадку лялька є на змістовному рівні симулякром (франц. – стереотип, псевдоріч, порожня форма) - образ відсутньої дійсності, правдоподібна подoba, позбавлена оригіналу, поверховий, гіперреалістичний об'єкт, за яким не стоїть якась реальність, представляє абсолютну порожнечу [29, с. 28]. Таким чином, виникають як би два полюси: з одного боку лялька - це подoba людини, що пожвавлюється рухом, з іншого - лялька є виразом абсолютного обману, порожнього змісту. Найчастіше лялькою прийнято називати все-таки антропоморфне зображення. Тільки в театрі будь-яка річ, яка грає будь-яку роль, називається лялькою: це можуть бути прості предмети (парасолька, тростина, м'яч, корч, вилка, годинник, сірники і т. д.) без

будь-яких змін своєї форми вони стають у системі вистави повноцінними ляльками-акторами.

Образ ляльки, змінюючись у процесі історико-культурного розвитку, залишається стабільним, але феномен ляльки зберігає свою сутнісну цілісність. Здатність ляльки відображати людську подобу, моделювати в грі вчинки людини виділяє її зі світу речей сучасності.

Лялька прагне повторити людину, закріпити її зовнішній вигляд, вона намагається наслідувати людські рухи, тобто стати своєрідним двійником. Незважаючи на це, лялька є річчю, отже, вона є симулякрою людини. З іншого боку, під час руху неживого предмета відбувається диво пожвавлення: якщо фігурка рухається, отже, вона жива, отже, здатна мислити, і далі якщо мислить, то має волю і бажання. Таким чином, лялька, ставлячись до світу речей, одночасно причетна до якогось «віртуального світу». З одного боку, вона матеріально відчутна, з іншого — її образ вислизає, він загадковий і незбагнений. Тому вивчення лялькової природи дає можливість наблизитися до розуміння механізму виникнення різноманітних віртуальних образів.

Х. Юрковський позиціює театральну ляльку як фігуру, що «зроблена людиною для театального дійства, виконує функцію суб'єкта, що означає — сценічного персонажа. Лялька народилася в епоху анімістичної культури людства і до наших часів має зв'язку з усім таємничим і магічним» [46].

На думку Д. Іванової-Гололобової, на сучасному етапі розвитку гуманітарного знання, театральна лялька розглядається як «поліфункціональний та полісенсовий феномен людської творчості» [12, с. 71]. Дослідниця стверджує, що такий підхід дає підстави для «значного збільшення діапазону інтерпретаційних вимірів використання ляльки не тільки в театрі, але й у сучасній культурі. Завдяки цьому театральна лялька як предмет матеріальної та духовної природи людини постає у широкому спектрі своїх інтерпретаційних вимірів, межі яких коливаються від артоб'єкта художньої культури та декораційно-прикладного мистецтва до філософського осмислення ляльки як символічного двійника людини» [12, с. 71].

Кожен історичний період створював певні образи ляльок, сприяючи переважанню того чи іншого виду, наприклад:

- 1) театр верхових ляльок, що знаходяться вище актора, який працює з ними, і показуються через ширму;
- 2) театр маріонеток, тобто ляльок, що знаходяться нижче актора, який працює з ними, і керованих зверху за допомогою ниток або дроту;
- 3) театр тіней, у якому ляльки (площинні фігури, вирізані з картону чи фанери) проєктуються на екрані як тіні чи силуети.

Сучасні дослідники розрізняють основні для мистецтва театру ляльок перших десятиліть ХХІ ст. системи театральних ляльок, типологізованих за технікою керування:

- лялька-рукавичка;
- тростяна;
- маріонетка;
- планшетна;
- площинна;
- вертепна;
- скафандрова [2, с. 191].

Основні технічні особливості роботи з кожною із названих ляльок є визначальними для певних психофізичних умов існування на сцені актора.

Вивідна лялька, або лялька відкритого типу водіння («у значенні такого способу керування лялькою, при якому глядач однаковою мірою слідкує на сцені за лялькою і за технікою оживлення-одухотворення її актором, в тому числі, проживанням актором образу через ляльку») [25] буває кількох видів – паркетна та планшетна ляльки [3, с. 216]

Ю. Щукіна пропонує наступне трактування цих двох різновидів вивідної ляльки: «паркетна лялька — різновид вивідної ляльки, яка може бути у 2/3 зросту актора або одного зросту з ним. Керує нею актор за допомогою ручки, яка доєднана до голови ляльки. Інколи ноги ляльки закріплені на литках актора, що дозволяє їм рухатися синхронно» [25, с. 267], «планшетна лялька – різновид

вивідної ляльки, розміри якої є малими або середніми, та якою актор керує у «відкритому прийомі» за допомогою ручки, приєднаної до голови (або також до спини) ляльки. При цьому актор водить ляльку перед собою на особливому типі декорації — столі або будь-якій іншій поверхні» [25, с. 266-267].

У контексті теми кваліфікаційної роботи важливими є специфічні особливості обох різновидів, оскільки вони використані у виставі «Щастя бути собою» за п'єсою Х. Гюнтера на сцена Волинського обласного театру ляльок.

На думку дослідників, в сучасному теоретико-практичному дискурсі мистецтва театру ляльок найбільш завершеними є авторські моделі А. Фюльбір, М. Корольова та С. Тіллеса [12, с. 79].

Г. Юрковський у своєму маніфесті, опублікованому в журналі «Театр ляльок» у 2015 р., запропонував попереднє визначення лялькаря-виконавця: це нова ідея, яка сприймається як аналог до митців, які беруть участь у хепенінгах або перформансах. Подібно до скульпторів, художників та інших майстрів, вони знайомі з принципами сучасного мистецтва. Крім того, вони вміють виготовляти власних ляльок і демонструвати свою театральну виразність як з позиції автора вистави, так і з позиції виконавця. Феномен виконавців-лялькарів схожий на феномен лялькарів «у строгому розумінні цього терміну». Не всі виконавці є лялькарями [45].

Г. Юрковський розмістив ляльководо-перформера у сфері мистецтва перформансу, яке було розроблено в 1960-х і 1970-х рр., пов'язане з візуальним мистецтвом, а також концептуальним мистецтвом, живим мистецтвом і хепенінгом. Його визначення передбачало посилання на вужчий зміст терміну «перформанс» (тобто специфічний жанр, утворений з елементів, запозичених із різних мистецьких дисциплін/сфер, міждисциплінарне мистецтво), що призвело до цих двох ключових подій:

1. виконавці-ляльководи — це окремий тип артистів сцени, які використовують різні елементи як візуального, так і виконавського мистецтва; в їхній творчості збігаються ролі художника-скульптора й актора;

2. вони вперше з'явилися в другій половині двадцятого століття, і можна стверджувати, що ця мистецька спроба все ще чекає на здійснення.

Як наслідок, Г. Юрковський протиставляє ляльковод-виконавця та актора: «Ляльковод-виконавець використовує просту матерію, організовану ним самим, у той час як актор використовує біологічну матерію, тобто він виставляє себе на виставу як частину художнього твердження» [45, с. 55]. Коли з цієї точки зору, ляльковод-виконавець є перш за все автором матеріальної вистави: як наслідок, увага дослідників була зосереджена насамперед на аналізі матеріальності вистави, включно з різними типами анімаційних об'єктів. Менше уваги було приділено тілесному аспекту присутності виконавця, його статусу як суб'єкта та варіантам перформативної поведінки [72, с. 63], які є результатом, серед іншого, певного виконавця чи відношення вистави до інших культурних вистав. Існує також ризик висловлення ціннісних суджень і поділу митців, які використовують об'єкти/анімації (термін, розроблений Галіною Вашкел [71]) як засоби вираження, на дві групи: звичайних лялькарів і нібито кращих лялькарів-виконавців. У цьому конкретному випадку видається доцільним посилатися на термін М. Сінгера «культурне виконання» та американську школу досліджень перформансу, очолювану Р. Шехнером [68] і М. Карлсон [32], який включив до поняття перформансу різні форми «культурної організації» та «відновленої поведінки». Об'єкти цієї організації відрізняються за своєю природою і можуть включати релігійний, політичний, соціальний, лудичний або мистецький зміст, що передається від покоління до покоління з незапам'ятних часів і до наших днів. Виконавець, таким чином, є особою, яка виконує якусь таку організацію. Маючи це на увазі, замість того, щоб обговорювати визначення ляльковод-виконавця, яке підкреслює його особливий статус, важливим є концептуалізація наступних аспектів:

1. яким виконавцем є лялькар, тобто які описові категорії найкраще ілюструють його онтологічний та естетичний статус;

2. які перформативні процеси встановлюють зв'язок між лялькарем і об'єктами, що виконуються – розуміються, згідно з Ф. Прощаном, як

«матеріальні образи людей, тварин або духів, які створюються, відображаються чи маніпулюються ними в оповіді чи драматичній виставі» [65];

3. який тип перформансу пропонують митці, які використовують об'єкти перформансу, і, як наслідок, яку модель виконавця вони вирішують прийняти. Ці підходи можна знайти в роздумах таких польських науковців, як М. Кокур [53] та Галіна Вашкель [73], а також у монографії «The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance» [66], яка збирає деякі яскраві нові ідеї, розроблені за допомогою широкого всесвітнього вибору практиків і теоретиків театру ляльок.

1. По-перше, перформативна рефлексія онтологічного та естетичного статусу ляльководи привертає увагу до таких трьох елементів:

– тілесний аспект виразу ляльководи (вираз феноменальне тіло/втілення, маніпулювання/трансфігурація людське тіло та циркуляція енергії в людському тілі або між ним і нелюдські тіла, розширена карта тіла виконавця, гібридна природа його існування) – цікавими прикладами є виступи Невіла Трантера, Дуди Пайви, Ніколь Моссу та дуєту в Польщі: Марчіна Біковського, Марціна Бартніковського;

– культурне коріння концепції присутності лялькаря – від традиційних лялькових жанрів до сучасних експериментів із присутніми кіберляльками (цікавим викликом є фігура техноперформера, якщо я можу вивести такий термін із поняття техноперформансу, розробленого Джоном Маккензі);

– перформативне виникнення присутності, обсяг дій виконавця, розширений між діючим і недіючим (це передбачає посилання на категорії, запропоновані Майклом Кірбі [52] і Марко де Марінісом), і суб'єктивність виконавця в діалозі з об'єктами виконання.

2. По-друге, лялькарь - це виконавець, який свідомо оживляє об'єкти, що виконуються, що веде нас до вивчення процесів, що беруть участь у їх взаємодії. Його можна розглядати в контексті постановочних стратегій, таких як питання техніки (виявлене чи замасковане), роль імпровізації та встановлених правил, гра з відстанню (бути близько чи далі) і поява візуальності. Але окрім

цього, є й інші контексти, які варто розглянути, як-от нейробіологічні основи анімації, обговорені в польських театрознавчих студіях Mirosław Kocur [54], який посилається на теорію динамічного периперсонального простору або двомережевої системи людського мозку.

3. І нарешті – це третє спостереження, яке впливає з методологічної точки зору, – лялькар належить до категорії виконавців, які становлять частину історії як живих, так і опосередкованих вистав (тут можна згадати Джима Хенсона як особливо яскравий приклад). Для ляльکارя лялька як засіб слугує засобом для створення як театру представлення, заснованого на постановочних техніках, так і вистав, які за своєю природою є одноразовими подіями. З цієї причини лялькар може прийняти різні способи художнього вираження: традиційного скомороха чи виконавця цифрових/віртуальних ляльок, майстра метаморфоз, який володіє владою над своїми ляльками, чи художника, який вступає в діалог із поданою виставою, самим об'єктом, що виконується [69; 41; 58].

Традиційна умова найменування використовує термін «лялькар», посилаючись на експериментальні взаємодії з виконавськими об'єктами термін «виконавець» видається більш відповідним суті цих взаємодій. Динамічну природу перформативного потенціалу ляльکارя можна проілюструвати на прикладі лялькарів-солістів, на що слушно звернула увагу Г. Вашкель, розмірковуючи про творчість ляльکارя Дуда Пайва [73].

Навіть на ранніх етапах їх художньої роботи, яка часто передбачала використання технік, характерних для театру ляльок та інших вистав, вони демонстрували деякі риси, характерні для виконавця, який «більше, ніж актор, що грає роль, (...) у свою чергу є оповідачем, художником і танцюристом і, через акцент на фізичній присутності, сценічним автобіографом, який має прямий зв'язок з об'єктами та ситуацією виголошення» [60]. Вони створюють театральні події, експериментуючи з фізичними властивостями різних матеріалів (дерева, паперу, каменю, нитки, фольга, дзеркала тощо) і елементи

(вогонь, вода, світло й тінь). Природа цих подій полягає в неповторюваності дії, представленій виконавцем тут і зараз, перед глядачем [75, с. 26].

В кваліфікаційній роботі застосовано комплексну методику, що зумовлено проблематикою дослідження. Вивчення особливостей взаємодії актора з вивідною лялькою передбачає певну граничність методів та напрямку аналізу, оскільки це область складних мистецтвознавчих досліджень, та досліджень в галузі театрознавства. За допомогою системного методу в дослідженні виділено аспект цілісності та повноти творчого пошуку актора-лялькаря, розглянуто вивідну ляльку як частини системи синтетичного театрального мистецтва, а також як мікросистему. Використання структурного методу передбачає поєднання загального та приватного, об'єктивного та суб'єктивного у матеріалах дослідження. Ознаки, за якими проведено порівняння теоретичних поглядів на театральну ляльку та самих ляльок: ставлення до театру ляльок, як до мистецтва, що володіє власною мовою, визначення її специфічних властивостей, розуміння образної природи театральної ляльки, її образотворчих та ігрових можливостей, особливостей з художником, актором, глядачем.

Основним щодо вивідних ляльок в сучасному театрі став художньо-стилістичний аналіз. Розуміння складної змістовності художнього образу театральної ляльки спричинило вивчення театральних ляльок як творів скульптури, що мають динамічну природу, та доповнюється вивченням їх акторських властивостей.

На нашу думку, більш доцільно розглянути матеріалізацію фізичної взаємодії між актором і вивідною лялькою крізь призму аналізу «тіло проти тіла», відповідно до класифікації С. Капліна [48], який розглядає рівні взаємодії між тілом виконавця та «тілом» ляльки. Ці рівні взаємодії варіюються від відсутності фізичного контакту між людиною і об'єктом до опанування людським тілом лялькою.

Висновки до першого розділу

Внаслідок проведеного історіографічного аналізу стає очевидним, що українськими науковцями (С. Васильєв, Я. Грушецький, Р. Неупокоев та ін.) приділено значну увагу багатьом питанням, що так чи інакше пов'язані з історією та теорією театру ляльок.

Проблематика взаємодії актора з лялькою є однією з пріоритетних – різноманітні аспекти висвітлено в публікаціях О. Бучми, О. Інютючкіна, Д. Іванової-Гололобової, С. Фесенко, Ю. Щукіної, О. Ситник та ін.

Водночас дослідження наукової літератури свідчить про недостатню розробку проблематики взаємодії актора саме з вивідною лялькою. Зокрема у вітчизняній науковій літературі не представлено досліджень і публікацій, в яких означене питання розглядалося б на прикладі вистави «Щастя бути собою».

Проаналізовані у розділі наукові праці надзвичайно важливі для розуміння специфіки театру ляльок та взаємодії актора з лялькою і складають основу для подальших наукових розробок. Водночас цілісного мистецтвознавчого дослідження особливостей взаємодії актора з вивідною лялькою у виставі «Щастя бути собою» за казкою Х. Гюнтєра у вітчизняному науковому вимірі наразі не представлено, що зумовлює вибір предмета кваліфікаційної роботи, визначення мети та постановку відповідних завдань.

Термінологічний аналіз засвідчив існування певних розбіжностей в трактуванні та змістовому наповненні базових понять дослідження у закордонному та українському академічному вимірах, що пояснюється передусім специфікою підходів. На основі узагальнення представлених у науковому вимірі дефініцій у кваліфікаційній роботі розглядаємо поняття «театр ляльок» як різновид анімаційного просторово-часового мистецтва, визначальною особливістю якого є гра акторів через посередництво (пряме чи опосередковане) театральної ляльки. Лялька - один із дивовижних образів у культурі, який дозволяв метафорично уявити через феномен пожвавлення керованого неживого об'єкта тему людського буття у світі. Театральна лялька –

виготовлений за ескізами художника для роботи актора у виставі інструмент та концентровано художній образ; фігура зроблена людиною для театрального дійства, яка виконує функцію суб'єкта, сценічного персонажа (за Х. Юрковський)

Вивідна лялька (паркетна та планшетна) передбачає спеціальний спосіб керування, при якому глядач однаковою мірою слідкує на сцені за лялькою і за технікою оживлення-одухотворення її актором, в тому числі, проживанням актором образу через ляльку (за Ю. Щукіною).

Дослідження процесу взаємодії актора з вивідною лялькою та виявити його особливості у театральній виставі «Щастя бути собою» у кваліфікаційній роботі здійснюється на основі комплексної методології, що включає міждисциплінарний, та системний підходи. Застосовано системний, структурний, типологічний метод, метод художньо-стилістичного аналізу та ін.

Проблематика матеріалізації фізичної взаємодії між актором і вивідною лялькою розглядається в кваліфікаційній роботі згідно з класифікацією С. Капліна.

РОЗДІЛ 2

ДИНАМІКА ВЗАЄМОДІЇ АКТОРА З ВИВІДНОЮ ЛЯЛЬКОЮ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

2.1. Історична еволюція лялководіння як форми театрального мистецтва: від невидимого лялькаря до маніпулятора

Звичайно, театр ляльок існує в багатому культурному середовищі, яке становить його контекст. На думку закордонних дослідників, це «територія осмосу, синергії та перетинання видових меж» [46]. Тому не дивно, що театр ляльок також перейняв інші засоби вираження (актори, маски, манекени), які служили для метафоризації його мови. Таким чином створювався театр різноманітних засобів виразності, в якому знайшлося місце і лялькаря.

Проте лялька отримала своє життя й поза межами театру ляльок, привернувши увагу митців, від С. Фута і німецьких романтиків до модерністів і сучасних художників візуального авангарду (Тадеуш Кантор). Його підтримував один із провідних теоретиків і практиків театрального мистецтва початку ХХ ст. Г. Крег, який передбачив великий вплив театру ляльок на акторський театр. Досягнення лялькарів призвели до того, що лялька стала постійною присутністю на сценах драматичного театру.

Митці зацікавилися лялькою як можливою заміною живого актора. Генріх фон Клейст ототожнював ляльку з манекеном і визнавав її перевагу над актором: вона ніколи не виявляє граціозності, не впадає в гріх нарцисизму, піддається законам матерії [40]. Г. Крег розумів цю небезпеку і дав чіткі вказівки тому, хто рухав ляльку, сказавши: «Не рухай її! Нехай вона рухається сама [37]. Таким чином він акцентував на необхідності створення умови для розкриття матеріальної чарівності ляльки.

Ставлення Х. Клейста і Г. Крега, підкріплене інтересом французьких і німецьких модерністів, сприяло великому розвитку театру ляльок, і

позначилося в першу чергу на розвитку форм театру та різноманітних засобів вираження.

Старе порівняння актора та ляльки, яке зазвичай оберталося навколо економічних чи іронічних міркувань (ляльки не вимагали платні, не заздрили й не страждали від недуг), стало основою нового визначення театрального втілення, невіддільного від появи сучасної сцени.

А. Антуан, наприклад, заявив у 1893 р. в листі до Ш. Ле Баргі, молодого члена *La Comédie-Française*, що актори — це не що інше, як «маріонетки, більш-менш досконалі відповідно до їхніх талантів, яких одягає автор». Але, перш за все, «Актор і надмаріонетка» Г. Крега (1907 р.) надав штучному виконавцю, матеріалу, більш пластичному та більш надійному, ніж жива істота, статус моделі для відродженого мистецтва [34].

Взаємодія між актором і маріонеткою почали з'являтися в західному світі з другої половини XVIII ст., коли дітей використовували під виглядом живих «ляльок». У маленьких виставах вони з'являлися на сцені, час від часу керуючись простою металевою струною (зокрема, у театрі Audinot), а актори, сховані за крилами, декламували їхні репліки. Це також момент експериментів з «іспанськими тінями», виставами тіньового театру, в яких актори зайняли місце звичних стрижених фігур. У перші роки XIX ст. французькі актори, такі як Елі та Мазур'є, спеціалізувалися на постановках «Живий Полішинель», у яких вони імітували костюми та мову тіла стрибунів (також званих «Стрибун» або пантин). Цей ранній досвід лише підкреслив незвичайність «лялькового» тіла і не мав миттєвих наслідків. Проте наприкінці століття проявився в *music hall*, а також у постановці «Убю Король» А. Жаррі (1896 р.).

Саме на початку XX ст., з появою історичного авангарду в Європі та на Заході, «маріонетизація» актора та танцюриста знайшла нову прихильність, навіть з'явившись як один із привілейованих способів дослідження для нової сценічної мови. Зміщуючи центр балансу тіла, закриваючи виразність обличчя та блокуючи артикуляцію самою конструкцією костюма та маски, моделювали чи переробляли живе на штучне [26].

На іншому рівні, до 1980-х років образотворче мистецтво, успадковане від авангарду в сучасному танці (Філіп Декуфле, Магі Марін, Йозеф Надж) і в цирку та вуличному театрі, відобразилося в ряді фігур і образів, отриманих зі стрибків. Джек, манекен і маріонетка. Нарешті, ляльковий гравець знову з'являється сьогодні з цифровими та віртуальними технологіями, щоб вивести на сцену міф про новий тип тілесності, між природним життям і штучною анімацією. Цей вимір досліджує, наприклад, австралійський перформанс і візуальний художник Стеларк, у перформансах, під час яких його тіло, прикріплене електродами до віртуальної моделі, що транслюється в Інтернеті, опосередковано маніпулюється імпульсами, які йому передають користувачі мережі. Таким чином, людина-маріонетка, яка так довго була алегоричним зображенням людського стану в сфері релігійних трансцендентностей, політичної влади та різноманітних соціальних порядків, сьогодні символізує наші двоїсті стосунки з технологією. Цю роботу також продовжив провокаційний іспанський художник М. Рока у своїх мультимедійних «Інтерактивних мехатронних перформансах».

За Х. Юрковскім сучасний спадкоємець старого лялькаря має кілька облич, залежно від його творчих мотивів:

1. Старий ляльковод, самородок: сам створює ляльок і розігрує з ними свої сценарії.
2. Лялькар, який навчався своїй професії в сім'ї, в театрах, на курсах і школах ляльок.
3. Актор-лялькар, який отримав освіту у вищих театральних школах, що вважають гру з ляльками рівнозначною грі на сцені. Ці школи виховують акторів, які знадобляться як у драматичному театрі, так і в театрі ляльок.
4. Віртуальний лялькар, який усвідомлює відмінність свого мистецтва, що походить від процесу оживлення неживої матерії як частини візуальної діяльності, імпровізованої митцями, що межують з театром: скульпторами, художниками, музикантами [46].

Самородок-лялькар зазвичай був мандрівним комедіантом, канатоходцем, білочкою - людиною багатьох умінь. Можливо, він був нащадком стародавніх шаманів і жерців, але його ритуальні функції були втрачені в глибині часу. Він умів виготовляти ляльок, будувати для них сцену, виставляти короткі вистави. Його не бачили як художника. Його праця вважалася ремеслом. Термін «ремесло» здавна позначав усі людські продукти, включно з мистецькою діяльністю, що підтверджували грецькі та латинські філософи словами «ars» давньолатинською мовою та «techne» грецькою [35].

Різноманітно і різною мірою усвідомлювали свою професію і готувалися до неї лялькарі, які з'явилися в Європі, за припущенням, в XVIII ст., і це були переважно сімейні клани. Вони діяли більшими групами, і їх діяльність стала дещо спеціалізованою. Вони вміли створювати ляльок, але часто користувалися допомогою фахівців. Таким чином професія розпадалася, віддаляючи виконавця вистави від процесу створення ляльки.

Актори-лялькарі – вихідці з країн Центральної Європи, де театр ляльок розвивався під впливом майстра-ляльکارя С. Образцова (1901–1992). Його ідеї підхопили лялькарі багатьох країн і відповідно до них створили школи ляльок, зазвичай наслідуючи ідеї К. Станіславського (1863–1938 рр.) чи Б. Брехта (1898–1956 рр.), який проголосив необхідність розкриття гри за допомогою ефекту очуження (*Verfremdungseffekt*) [31]. Якщо у випадку актора ефект незвичайності став тимчасовим сигналом театральної гри, то в театрі ляльок (різних засобів вираження) він був постійним елементом, про що писала режисер К. Кавракова-Лоренц: принципова відмінність «*Verfremdung*» як методу і техніки виконання в акторському театрі від постійного «ефекту чужорідності» в ляльковому спектаклі; актор, який грає без «*Verfremdung*», є немислимим, але лялькова вистава без «*Verfremdung*» немислима, оскільки ця вистава має в своїй суті комбіновану напругу розвитку двоїстості [49].

Виконавці-лялькарі – це нова пропозиція, як аналогія до художників, які займаються гепенінгом або виконавським мистецтвом. Вони можуть створювати власних ляльок і демонструвати свою театральну експресію як з

точки зору режисера, так і з точки зору виконавця. Вони являють собою явище, аналогічне лялькарю в строгому значенні. Не всі виконавці є лялькарями. Тим не менш, американські теоретики намагаються знайти для них спільне середовище з виконавцями матеріального перформансу [39]. По суті, немає закладу, який би давав освіту такого типу художника. Найближчою до такої концепції була паризька школа Жака Лекока (1921–1999 рр.), хоча Ж. Лекок займався не ляльками, а загальною освітою театральних митців.

Японія відіграла важливу роль в еволюції сучасного театру ляльок у Європі, коли жителі Заходу відкрили традиційну форму театру ляльок, відому як бунраку. Оригінальна назва цього витонченого мистецтва походить від імені лялькаря Уемура Бунраку-кен. Британський вчений П. Плоурайт повідомляє, що «до 1871 року ця форма була відома як *ningyô jôrugi*, *ningyô* означає «ляльки», і стосується Леді Джорурі, чиє ім'я стоїть за цим давнішим титулом, фігурою, яка неоднозначно позначала проституцію та буддизм.» [64, с. 85]. За своєю природою традиційний бунраку не обмежується ляльковим театром. Бунраку в його оригінальному, японському та правильному значенні, «це форма оповідання, декламована під музичний супровід і втілена ляльками на сцені» [50, с. 25]. Це спрощення, зроблене західними людьми, щоб звести Бунраку до лялькового елемента. Голос маріонеток видають не лялькарі, а оповідач, який стоїть на невеликій сцені зліва від основної сцени. Раніше Бунраку був формою популярного театру, який в Японії не розглядався як класична драма. Радше інтелігенція та аристократи віддавали перевагу п'єсам Но, хоча нині Бунраку сприймається як традиційна форма вистави. У Бунраку кожною лялькою керують три ляльководи (нін'юдзукай). Останні одягнені в чорне, двоє з них мають капюшони. Серед трьох лялькарів дуже сувора ієрархія. Майстер-лялькар (омозукай), який не має капюшона, відповідає за голову та праву руку, інший оператор (хідарізукай) — за ліву руку та реквізит і, нарешті, третій (асідзукай) — за ноги. Відкриття Бунраку жителями Заходу відбулося в першій половині двадцятого століття через твори романістів і мандрівників. Одним із найвидатніших його шанувальників був драматург П. Клодель, який відкрив

Бунраку в 1920-х рр., коли він був послом Франції в Японії. У 1926 р. він опублікував нарис про Бунраку в *L'Oiseau Noir dans le Soleil Levant*, збірці його спогадів про Японію [38, с. 94]. Цей нарис, здається, справив сильне враження на театральних діячів. Його цитував багато років потому французький театральний режисер Жан-Луї Барро в статті, спочатку опублікованій у *Cahiers Renaud-Barrault*, яка описує його власний досвід вистави Бунраку в Осаці в 1960 році [28]. Після Другої світової війни західні вчені, такі як Дональд Кін і Барбара Кертис Адачі вивчали японську культуру та історію та відкривали заново Бунраку. Згодом вийшли книги, які ширше розкривали форму. Ролан Барт присвятив Бунраку розділ у своїй книзі про Японію під назвою *L'Empire des Signes*, яка вперше була опублікована в 1970 році. У 1980-х компаніях Бунраку також запрошували виступати на міжнародних фестивалях, де вони викликали великий інтерес серед театральних діячів. Нині Бунраку є джерелом натхнення для низки сучасних художників, які займаються театром ляльок, хоча більшість із них, мабуть, ніколи не дивилися вистави Бунраку. Зазвичай це вторинний досвід у тому сенсі, що їх надихнули інші сучасні митці, які бачили Бунраку в минулому або вивчали книги чи статті про нього. На сучасному етапі в європейських країнах будь-які видимі маніпуляції з великими вивідними ляльками, які здійснюються прямим дотиком до ляльки або за допомогою коротких паличок, зазвичай називають театром ляльок у стилі Бунраку, хоча серед академічної спільноти немає офіційної згоди щодо цієї термінології. За припущенням дослідників, Бунраку мав два основні впливи на сучасний театр ляльок:

- по-перше, він посилив еволюцію, яка відбулася у Східній Європі з кінця 1950-х рр. і в Західній Європі з початку 1970-х рр. Ймовірно, це переконало більше митців у тому, що видимий лялькар – це не химерна концепція для застосування в театрі ляльок, а, навпаки, спосіб вдихнути в нього нове життя. Це визнання також могло бути підкріплене тим фактом, що така форма мала сильну традицію і, отже, потенційно могла бути прийнята західною аудиторією;

- по-друге, Бунраку змінив просторові відносини між лялькарем і його лялькою. Це відношення в Європі завжди було вертикальним. Лялькаря розміщали вище або нижче ляльки. Навіть у прикладах Альбрехта Розера, Тандаріки та Філіпа Женті співвідношення було вертикальним, оскільки вони використовували маріонеток на нитках. У Бунраку лялькар знаходиться на тому ж рівні, що і його лялька. Таким чином, просторове співвідношення між ними є горизонтальним. Бунраку надихає сучасний театр ляльок, посилюючи принцип розкриття лялькаря на сцені.

Специфіка розвитку театру ляльок на сучасному етапі вимагає від актора-лялькаря власної концепції взаємодії світу ідей і матеріальної реальності.

Сучасні лінгвістичні знання пропонують використовувати в цьому відношенні семіотичну методологію, яка показує, що всі значення (ідеї, повідомлення) існують лише на основі певного матеріалу [51]. Цей матеріал може бути первинним або обробленим, проте обов'язково підпорядкований системі знаків, зрозумілих і реципієнту.

У сценічних постановках повідомлення передає виконавець (лялькар) або актор. Виконавець використовує просту матерію, організовану ним самим, актор використовує біологічну матерію, тобто оголює себе як частину художнього повідомлення. Іншими словами, виконавець за своєю природою, через віддаленість від ляльок, керує ними більш зважено, ніж актор: актор більш спонтанний. У минулому робилися спроби інтерпретувати ці відмінності через міркування про «холодну», свідому та «гарячу», спонтанну дію в акторському театрі, відповідно до аналізу, представленого в «Парадоксі актора» Д. Дідро [36] та в міркуваннях Ф. Ніцше про низьку творчу цінність суб'єктивної лірики, яку актор повинен подолати [59, с. 40-41].

На сучасному етапі, як стверджують дослідники, ці припущення ставляться під сумнів, оскільки відомо, що емоційне напруження в сценічній діяльності не повинно бути перешкодою для раціональної підготовки ролі. Що дійсно має значення, так це сценічний ефект, тобто ефект, який витвір мистецтва справляє на свого одержувача. Це означає використання відомого з

давніх часів зв'язку «стимуляція-реакція». Це не відповідає критеріям чистого артистизму, але у виконавському мистецтві це неминуче [46].

Орієнтація на гру матеріалу не обов'язково усуває емоції. Кожен матеріал гнучкий і сприймає всі зовнішні імпульси. Виконавець-лялькар більше схожий на скульптора, який оживляє свої фігури, ніж на актора, який демонструє своє тіло. Особливості взаємодії актора з лялькою на ментальному рівні передбачають:

- глибинне розуміння та осмислення джерел мистецтва театру ляльок (первинні культури, релігійні функції матеріалу, ритуальні джерела театрального мистецтва).

- віра в первозданну силу матеріалу, її відчуття в процесі творення, заснованого на постійному пошуку вираження нових суджень про світ;

- усвідомлення діячності буття (поєднання традицій і новаторства) (за Г. Юрковським).

2.2. Особливості взаємодії актора з вивідною лялькою крізь призму специфіки розвитку театру ляльок

Театральна лялька є важливим елементом культури з її знаково-символічними і функціональними можливостями. Художній образ, що імітує схожість на живу істоту, створений за задумом режисера, втілений театральним художником та конструктором у штучний матеріальний предмет, що дозволяє актору «оживити» його, створити сценічний образ – сутність ляльки. Подібність ляльки з живою істотою завжди служила приводом для роздумів, пов'язаних з роздумами філософів про дуалізм людського життя, маріонетність (керованості) буття. Проте театральна лялька досі залишається загадкою для теоретиків театру.

За природою лялька пов'язана з архаїчною свідомістю і, еволюціонуючи паралельно з людиною, містить у собі ці архаїчні «спогади», які часом несподівано виявляються у сучасному контексті. Лялька є синтетичним видом

мистецтва, що отримує художню образотворчу форму, функціональну природу і прагнення театралізації. З одного боку, лялька є як така «кодом людини», типізацією образу — невід'ємна характеристика її естетичної природи, з іншого боку, міра умовності зовнішності ляльки, її характер залежить від культурної парадигми.

Процес одухотворення ляльки, як неживого предмету з певним, визначеним художником, пластичним образом, цілком залежить від актора — лялька «відчуває», «мислить», «діє» згідно з акторським завданням, вона живе у сфері магічного «якби», закладеного в драматургії п'єси; і, нарешті, у ляльці глядач бачить «життя людського духу». Зрозуміло, що йдеться не про просте механічне «пожвавлення» ляльки, а про складне і тонке акторське спілкування з нею.

Отже, незважаючи на відсутність можливостей реалізації багатьох якостей і властивостей, характерних для актора драматичного театру, актор-лялькар отримує натомість можливість «оживляти» відсталу матерію, робити з неживої природи подобу живої істоти. У творчості актора драматичного театру цей момент відсутній, оскільки його мистецтво фокусується на процесі перевтілення; у випадку театру ляльок перетворення стає своєрідною додатковою функцією, а головним завданням — «оживити» ляльку, змусити глядача повірити в її миттєву сутність «тут і зараз».

Р. Неупокоев наголошує на тому, що «силу онтології мистецтва ігрової ляльки під «оживленням неживого матеріалу» слід розуміти імітацію неживим матеріалом поведінки живих істот, що здійснюється актором-лялькарем. У загальномистецькому дискурсі поняття «оживлення» має метафоричний характер, а у мистецтві ігрової ляльки у процесі «оживлення» неживий предмет за допомогою актора починає поводитись як жива істота, — саме ця риса і вважається головним фактором специфіки. Лялькарі поняття «неживе» часто зводять до ляльки, тобто динамічної скульптури, між тим, фактично спектр неживого набагато ширший» [17, с. 29].

Ляльки «намагаються повторити» всі принципово значущі аспекти життя і через художній образ «переносити» на об'єкти якості суб'єкта з новим змістом.

У постановках лялька зазвичай є моделлю людини, а актор – деякими силами і обставинами. Акторська гра в театрі ляльок - це своєрідне дослідження відносин людини з майбутнім, із всесвітом. Тому лялька може стати приводом для глибоких філософських роздумів.

Актори театру ляльок, вживаючись у ролі лялькового героя, звикаються з «характером» персонажа, вимовляють їх монологи, інтонаційно впливають на глядачів, створюють на сцені своєрідний ігровий простір. Ігровий простір театру ляльок – це професійна майстерність ляльководів, які насправді створюють атмосферу чарівного віртуального світу. Під час вистави утворюється особливий ігровий тимчасовий простір, де глядачі отримують емоційні переживання (як позитивні, так і негативні), захоплення, радість, відбувається взаємодія глядача з персонажами вистави.

Будь-який об'єкт, доступний безпосередньому сприйняттю, це об'єкт естетичного відношення. Виразність ляльки (антропоморфного предмета) викликає у глядача багато вражень, допомагає йому подолати буденність мислення, стереотипність повсякденних значень предмета. Естетичне освоєння вистави, яка у свою чергу безпосередньо пов'язана з ефектом співучасті глядача з театральною дією, залежить не тільки від управління способами взаємодії лялькових персонажів із глядачем, а й від художньої, творчої цінності театральної вистави.

Як будь-яке синтетичне мистецтво, лялька має дуже великий набір виразних засобів. Наприклад, «один із найвиразніших інструментів у створенні ляльки — пропорційність, певне співвідношення частин між собою. Беручи за відправну точку пропорції людини, художник створює подобу людини. Але лялькова умовність дає великі можливості щодо зміни пропорцій створюваного характеру, залежно від задуму. Пропорція здатна добре передавати характер (великі вразливі очі, довга лебедина шия) та задавати контекст, працюючи з глядацькими асоціаціями.

Кожен різновид ляльок має свої особливі засоби сценічної виразності. Однак жодна з них не може повністю відтворити поведінку живої істоти — людини або тварини. На думку дослідників, «проблему специфічності засобів виразності слід вирішувати не через декларування додаткового виду мистецтва — театру анімації, а через розширення самого поняття «лялька», куди входить не лише скульптура, штучний інструмент та навіть предмет, що «ожив», а всі символічно неживі динамічні форми, які в процесі анімації виконують не свої прямі функції, а стають метафорами явищ, що їх ми вважаємо живими. Або простіше: використання предмета за його функціоналом не є проявом специфіки, а у разі, коли предмет за допомогою актора починає імітувати життя, ми можемо відзначити прояв специфіки. Ляльку слід розуміти як річ, одухотворену актором-лялькарем» [17, с. 32].

Окрім того, що лялька стала моделлю для живого театрального інтерпретатора, вона опинилася інтегрованою на сцені поруч із акторами з плоті та крові. Така ситуація передбачає трансформації, щонайменше, настільки ж глибокі, оскільки вона негайно руйнує гомогенність стадії у встановленні дистанції між різними способами втілення. Існували, справді, деякі ранні ізольовані твори, такі як Варфоломійський ярмарок Бена Джонсона (1614 р.), у якому мальовнича присутність лялькової будки виконує подвійну функцію: пропонує реконструкцію лондонського ярмарку та висміює, через бурлескний діалог, набожних, які засуджували театр. Проте лише в останні роки XIX ст. і на початку XX ст. драматурги частіше ризикують об'єднати в одній п'єсі в одному просторі живого актора та ляльку. У *César-Antéchrist* (Цезар-Антихрист, 1895) Альфред Жаррі уявляє появу Христа на сцені «контрастом, дзеркалом або відображенням», але для *Ubu roi* (Король Убу, 1896) він намагався змішатися з акторами, тіньові проекції, манекени та різноманітні бутафорії, підкреслюючи цими хитрощами жахливу незвичайність центральної фігури.

Здебільшого тісний зв'язок людської фігури з її неживим близнюком на початку XX ст. був частиною театральної конвенції, яка віддавала перевагу гротеску. Приклади можна почерпнути з творчості Артура Шніцлера («Zum

grossen Würstel До великої ковбаси», 1905), Оскара Кокошки («Сфінкс і Шторман Сфінкс і Солом'яна людина», 1907). До 1919 року Массімо Бонтемпеллі «Siere a nord-ovest» («Жива огорожа північного сходу», 1919) представив акторів, маріонеток на нитках і рукавичкових ляльок на трьох рівнях драматичної дії. Деякі дійшли так далеко, що поступово перетворили образ людини на робота, як це зробили Філіппо Томмазо Марінетті в *La donna è mobile* (*Poupées électriques Electric Dolls*, 1909) і Карел Чапек у *R.U.R* (1920). Однак у цих останніх прикладах і в «*El señor de Pigmalión*» («Володар Пігмаліона», 1921) іспанського драматурга Хасінто Грау та в більшості творів репертуару італійського «гротескного театру» 1920-х років (Луїджі Антонеллі, Луїджі К'яреллі, П'єр Марія Россо ді Сансекондо), ляльки, роботи та манекени були втілені живими акторами, що значно зменшило потенціал дивацтва.

З іншого боку, для письменників, найбільших представників історичного авангарду, введення справжніх ляльок у середовище людських персонажів призвело до радикальних випробувань способів театрального втілення. Фізично присутня у своїй матеріальності та у своєму особливому жестовому словнику, а не просто імітована живим актором, маріонетка потрясла драматичну дію своєю нереалістичністю, створивши простір невизначеності між різними рівнями існування. Такий випадок, наприклад, у «Футуристичних синтезах», прикладом яких є *Il terremoto* (Землетрус, 1915 р.) Франческо Балілла Прателла та *Ombre + marionette + uomini* Лучано Фольгора (Тіні + Маріонетки + Люди, 1920 р.). Сучасні приклади, взяті з сюрреалістичного театру, включають невеликий етюд Роберта Деноса *L'Horloge à court-circuit* (Годинник із коротким замиканням, 1922 р.) або *Arc en ciel* Жоржа Рібемона-Дессеня (*Rainbow*, 1926 р.). У комічних драмах П'єра Альбер-Біро («Ларунтала», 1918; «Закохана жінка», 1921 р.) подвійність ляльки і актора дозволяла подвоювати персонажів і інсценувати образи автора. З драматургічної точки зору, присутність ляльки, коли вона з'являється в ляльковій будці, перенесеній на сцену, є різновидом барокового прийому «п'єси в п'єсі», що дозволяє автору інсценувати взаємозв'язок театральної вигадки до реальності.

Відродження драматичного мистецтва 1960-х рр. зазвичай вдавалося до образів маски, манекена (Ежен Йонеско) та відчуженого тіла (Семюель Беккет, Артур Адамов), але рідко наважувалося повз це. З іншого боку, автори кінця ХХ ст. знову ввели ляльку в п'єси, призначені для акторського театру, прагнучи знову дослідити поняття персонажа, межі відносин між людиною, тілом і об'єктом і об'єктом.

Навіть якщо ляльку взято з традиційної обстановки та перенесено на сцену театру акторів, вона створює особливий простір, який унеможливорює реалістичне зображення. Це може надавати театральним дошкам алегоричного чи метафізичного виміру, що створює неоднозначне відчуття симулякра. Він може перетворити сцену на деградовану інсталяцію, звернену до сміху та публічної помсти. Перший із цих варіантів історично змішав живих акторів і штучних гравців таким чином, щоб уможливити святкування обрядів і церемоній – від фестивалю *Mitouries of Dieppe* до театралізованих танців народу Хопі та традиційних ляльок Малі. Не дивно, що деякі режисери, бажаючи пожвавити театральну репрезентацію з релігійною дієвістю, піддаються спокусі об'єднати акторів і ляльок, щоб вигадувати нові таємниці. Особливо це стосувалося Едварда Гордона Крейга, який приблизно в 1905 році накреслив проект *Duse Play*, у якому трагічна актриса Елеонора Дузе була б сама на сцені, «всі інші рухалися навколо неї, як сон, маски та *übermarionettes*» (переклад Дідьє Плассара). Подібним чином Антонен Арто у основоположній лекції 1931 р. передбачив точне повернення до «вигляду вигаданої Істоти, зробленої з дерева та набитої, ні на що не реагуючої, але за своєю природою тривожної, здатної трохи знову з'явитися на сцені. подих того великого метафізичного страху, який лежить в основі всього античного театру».

Але протягом ХХ ст. ці два способи театального втілення частіше використовувалися разом, щоб дослідити поетичну силу ляльки як метафори людства, позбавленого будь-якої живої субстанції. Ервін Піскатор дозволяв силуетам рухатися на біговій доріжці в «*Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk*» («Пригоди бравого солдата Швейка», 1928), а *Art et Action*

використало великі картонні фігури в «Les Noces» («Весілля», 1923). Театральна майстерня Баугауза використовувала артикульовані фігури (Оскар Шлеммер, *Das figurale Kabinett The Figural Cabinet*, 1922). Фортунато Деперо уявив «злиття автоматизованих і живих персонажів» у своєму *Manifesto del teatro magico* (Маніфест магічного театру, 1927). Ці сценічні дослідження 1920-х років знайшли нову силу у багатьох режисерів 1960-х і 1970-х років. Спільне використання акторів, масок і великих процесійних ляльок популяризував театр «Хліб і ляльки» («Крик народу про м'ясо», 1969). Вони знову зустрічаються у роботах Армана Гатті, таких як *La Passion du général Franco* (Пристрасті генерала Франко, 1969), Даріо Фо *in Grande pantomima con pupazzi piccoli e medi* (Велика пантоміма з великим і малим Пупацці, 1968), а також у дослідницькому та вуличному театрі Мехмета Улусоя (1968-1971). Це стало одним із найулюбленіших мистецьких підходів театральних діячів і компаній, які використовують радикальний підхід до виходу за межі театру в публічний простір.

По суті, популярна форма, пов'язана з ходами та карнавалами, гігантські ляльки та «великі голови», використані Жоаном Байшасом та Жоаном Міро для *Morì el Merma* («Смерть жупелка», 1978), глибоко вплинули на театр акторів у головних постановках 1960-х та 1970-ті рр. Вони брали участь у роботах Пітера Брука (США, 1966), у театрі За Брану Отомара Крейчі (Лоренцаччо, 1969), а також з Аріаною Мнушкіною та її Театром Солей (1789, 1970). Вони продовжують з'являтися на нещодавніх вуличних демонстраціях руху «окупуй» і в компаніях, які, як-от театр Кі-Үї Мбоок у Кот-д'Івуарі, прагнуть винайти нові типи візуального видовища з елементів традиційних культур.

Оскільки театр ляльок еволюціонував, виходячи з лялькової сцени, щоб заселити всю сцену, це спонукало до певного стирання кордонів з театром акторів. Це той випадок, коли постановки віддають перевагу способам маніпуляції на очах, які інтегрують присутність лялькаря в драматургію та сценічний дизайн постановки. Ці постановки можуть також вільно поєднувати в одному шоу різні техніки маніпуляції. Безумовно, у багатьох основних виставах

театру ляльок, починаючи з 1990-х рр., одночасно поєднуються актори, ляльки (Невілл Трантер, Il Carretto, Dondoro див. [lier]Hyakki-Dondoro[/lier]), тіні (Teatro Gioco Vita, Amoros et Augustin), маски (Ільке Шенбейн, Ульріке Куаде) та іноді відеопроєкції (William Kentridge, Faulty Optic, Hotel Modern) або навіть роботи (Amit Drori), що робить цю галузь однією з найвинахідливіших у сучасному виконавському мистецтві [26].

Тенденція «образного, символічного та філософського театру ляльок» [2, с. 190] сформувалася на межі XX–XXI ст. і передбачає універсальний спосіб існування ляльки в сценічному просторі.

Особливості взаємодії актора з вивідною лялькою зумовлені специфікою так званого відкритого прийому (актор-лялькар не ховається від глядача, виступаючи з лялькою відкрито, проте лишається практично непомітним, оскільки завдяки майстерності робить акцент виключно на ляльці), що популяризувався в середині XX ст. Дослідники простежують джерела цього прийому в японському театрі Бунраку, європейському «чорному театрі» («тип вистави, коли актори, що керують ляльками, одягнені в чорні бархатні костюми та працюють у темряві на фоні чорного бархату») [21] та частково у постановках, у яких актор-лялькар грає у панцирній масці («коли лялькова голова прикріплена до голови актора, а руки актора зображають руки ляльки, сам актор прихований мантиєю костюма») [21]. О. Ситник наголошує на тому, що «процес виходу актора на сцену відбувається через трансформацію ширми і має такі етапи: 1) актор за ширмою, лялька на сцені; 2) актор у масці і лялька на сцені; 3) актор і лялька на сцені. Маска при цьому є перетвореною ширмою і в сучасних виставах виявляє тенденцію до «поглинання» актора. Виступаючи на одній сцені з ляльками, актор у деяких випадках може стилізувати рухи ляльки, відтворювати її зовнішній вигляд, тобто грати ляльку» [21].

Сучасні науковці виділяють три рівні взаємодії між актором і лялькою: нерухома анімація, володіння та близька дистанція [48].

Нерухома анімація характеризується взаємодією між актором і лялькою, що побудована на парадоксальній відсутності контакту між ними. Тим не менш,

принцип мистецтва театру ляльок передбачає маніпулювання об'єктом з метою перетворення його перед глядачем на одухотворену істоту. Художники, які займаються цією формою лялькового мистецтва, наприклад К. Карріньон з французької компанії Théâtre de Cuisine вважають, що навіть якщо об'єкт не анімований, він отримує статус анімованої істоти через участь виконавця в об'єкті. Французький учений Ж.-Л. Маттеолі називає цю форму мистецтва театру ляльок «нерухомою маніпуляцією». На конференції «Присутності ляльководи» він дав таке визначення: «лялька стає нерухомою, а виконавець кружляє навколо неї» [57]. Ця форма перформансу використовує врятовані об'єкти (також звані збідненими об'єктами), які можуть мати власну історію та які мали основну функцію, окрім того, щоб бути об'єктами для перформансу. Об'єкт вислизає від антропоморфної ляльки за замовчуванням або через надмірність. Об'єкт не є слухняним, тому що він був побудований для зовсім іншої мети, перш ніж лялькар потрапив до нього. Нею не маніпулюють, а викривають, і лялькар покладається на неї, щоб стати оповідачем. За словами Ж.-Л. Маттеолі, об'єкт стає емоційно насиченим, тому що йому делеговано частину нашої людської історії. Об'єктом не потрібно маніпулювати через пам'ять, що міститься в ньому. Дослідник припускає, що об'єкт у нерухомій анімації має дві драматургічні функції. По-перше, присутність об'єкта підтримує ситуації, в яких задіяний людський характер. У цьому випадку Ж.-Л. Маттеолі називає об'єкт «інфрамаріонеткою». По-друге, присутність об'єкта підтримує самотійність людського характеру. Потім він називає об'єкт «ультрамаріонеткою».

Остаточний ступінь відносин між лялькарем та лялькою матеріалізується завдяки володінню лялькою людським тілом. Це володіння не означає повного знищення людини. Ще можна виділити два характери на сцені, утворені лялькарем і лялькою. Так, наприклад, І. Шенбейн, учениця А. Розера довела цей тип стосунків зі своїми ляльками до крайньої межі. Вона створила такі вистави, як «*Métamorphoses des Métamorphoses*» або «*Chair de ma Chair*»,

використовуючи деформовані виливки свого тіла в пап'є-маше, які поглинали частини її власного тіла, утворюючи жахливих істот.

Третій рівень взаємодії ляльководи з маріонеткою – близька дистанція - розташований між двома проаналізованими вище. На відміну від нерухокої маніпуляції, актор-лялькар займається неактивною маніпуляцією лялькою, але його тілом вона не володіє. Це створює враження відносної автономії між двома сутностями, оскільки зазвичай лише руки акторів пов'язані з ляльками. Це найпоширеніша тенденція сьогодні, і вона охоплює всілякі техніки ляльок, такі як ляльки-рукавичи, ротові, стрижневі, ниткові або ляльки в стилі Бунраку, а також театр предметів.

За Г. Юрковським, взаємодія предмета і матерії — основна властивість театру ляльок. У матерії закладена творча енергія, а готова лялька – лише її перетворення. Ідеальний виконавець із самого початку має бути творцем своїх інструментів. Він повинен розуміти опір каменю, твердість або текучість глини, захоплюватися майстерністю будови деревини, сприйнятливістю соломи; знати їхню мову, силу тяжіння, способи наполегливості. Він повинен відчувати смиренність до дарів землі, які будуть підвладні його творчим перетворенням і охоче служити передачі його емоцій [47].

О. Бучма, серед засобів та прийомів, що характерні для вистав з ляльками відкритого типу ведення називає прийом очуження (актор відчужується від ляльки, що оживає в його руках і засобами драматичного театру створює образ): «для опанування цього прийому необхідно концептуально виправдовувати всі суто технічні пристосування лялькаря до ляльки, не позбавляючи драматичний образ власної пластики. Цей прийом, універсальний і лаконічний у своїй основі, надає виразним засобам театру ляльок значно більше можливостей, ніж просто «живий» персонаж, відокремлений від ляльки. Окрім незвичної побудови сценічного простору, прийом очуження надає виставам образної пластичної мови, яка притаманна саме образній, навіть містичній, сутності театру ляльок. Діалоги персонажів, побудовані на певній координаційній єдності, пропонують

своє, образне доповнення поняттям «взаємодія» та «психологічно-емоційне зчеплення характерів» [2, с. 193–194].

Ефект очуження – це концепція театру, спочатку пов'язана з драматургією Бертольта Брехта. Він призначений для того, щоб віддалити актора від будь-якої емоційної причетності до свого героя. Він створює відчуття тривожної незвичайності, використовуючи різноманітні прийоми дистанціювання, такі як пряме звернення до аудиторії, виступ посеред аудиторії, використання епічних байок, прямі посилання на соціальні проблеми, використання снів, зміна декорацій перед аудиторією, та ін. Ці методи спрямовані на те, щоб порушити пасивне та лінійне сприйняття глядача, щоб зруйнувати його мовчазну віру в ілюзію [61, с. 119].

Дослідники визначають необхідний перелік вимог до вдалої реалізації процесу «оживлення» вивідної ляльки таким чином: «досконало розвинутий фізичний апарат лялькаря (пластична свобода необхідна для виконання вимог щодо побудови третього виміру з лялькою цієї системи); наявність психотехнічної бази (як лялькаря, так і драматичного актора) для дотримання законів очуження та психологічного розвитку двох створених образів; опанування законів театру Бунраку про єдність рухів та емоційне злиття в єдиний образ під час колективного «оживлення» ляльки без додавання подвійної внутрішньої дії; специфічна віра в запропоновані обставини, що відначально зумовлюється неприродністю мізансцен стосовно драматичного актора» [Бучма Особливості створення, с. 193-194]. Бунраку (Bunraku) — це загальна назва, під якою ляльковий театр відомий у японській мові *ningyō jōruri* (Ningyo Joruri) (ляльки та розказані історії). Він об'єднує три виконавські мистецтва: маріонетки (нінг'ю), декламацію (джорурі) і музику сямісен [42]

До акторського втілення театрального персонажа лялька додає ще один шар фантастики – оживляє предмет. Невірно розуміння цього призвело до того, що деякі теоретики театру виключили театр ляльок зі сфери драматичного мистецтва, віднісши його до виду видовища, порівнянного з цирком чи танцем. Однак сцена театру ляльок, як і театральна сцена, забезпечує імітацію

подібності цих двох мистецтв і підсилює перехресні впливи та обміни, які завжди були спільні між театром акторів і театром ляльок.

Історія показує нам, що театр ляльок розвивався, інвестуючи в сфери, куди акторський театр не міг проникнути з практичних, релігійних, політичних чи економічних причин. На вулицях і в селах, у приватних будинках і на ярмарках лялька здавна мала функцію представлення тих самих історій, що й актор, хоча й перед іншою аудиторією чи на іншій арені. У результаті лялька стала легкою заміною актора. Таким чином у Китаї ляльки сприяли поширенню по всій сільській місцевості опер, які ставилися у великих містах; в Індії та Південно-Східній Азії ляльки виконували великі індуїстські епоси «Рамаяна» та «Махабхарата», які також становили привілейований репертуар інших форм вистав. Близькість цих двох засобів вираження також дозволила японському драматургу Чікамацу Мондземону (1653–1724 рр.) легко перейти від кабукі до Бунраку – тобто нінгьо джурурі.

Лише в певних культурах і в певні моменти їхньої історії театр акторів і театр ляльок були чітко розмежовані, причому кожен з них розвивав особливий репертуар. Частіше зсув і пористість кордонів, які розділяли два мистецтва, спонукали їх до диференціації лише як функції економічних і соціальних відмінностей. Тим не менш, певні типи обміну в таких випадках могли вижити, коли популярна мова ляльки ставала пародійною та нешанобливою інверсією мови актора.

Актор-лялькар вдихає життя в ляльку; оживляє і «маніпулює» нею, надаючи їй можливість проявитися на фізичному і ментальному рівні. Ці філософські визначення, безсумнівно, відповідають певній істині, оскільки, як тільки актор надає ляльці рух і намір, він надає їй вигляду життя. У більш прагматичному сенсі інтерпретація персонажа вимагає, щоб актор передав своїй вивідній ляльці раціональну думку. Це раціональне мислення робить можливим те, що погляд вивідної ляльки на щось або когось, наприклад, не є просто порожнім, технічним поглядом, а активним спостереженням, сповненим розумінням, емоціями та життєвим досвідом. Це ні в якому разі не означає, що

вивідна лялька наділена психологічним обґрунтуванням, а радше те, що її дії є результатом розумового процесу. Думки, які передає вивідна лялька, безпосередньо пов'язані з драматургією персонажа. А коли герой вірний собі в тій чи іншій драматичній ситуації, вистава правдоподібна: дії, емоції, рухи, жести, ритм реалістичні. Те саме стосується намірів персонажа, які мотивують його дії: що він шукає в тій чи іншій ситуації? Роль актора-лялькаря полягає, зокрема, у тому, щоб зробити думки вивідної ляльки відчутними (видимими). Цей процес подібний до акторської стратегії, за якої актор створює і будує персонажа, уявляючи його внутрішній монолог. Актор не ототожнюється зі своїм персонажем; він дистанціює себе від нього. Актор, який проєктує себе в лялькового персонажа повинен спочатку виділити емоції, фізичне ставлення та почуття іншої, зовнішньої істоти, через тіло ляльки.

Висновки до розділу 2

Напочатку XX ст. побачити видимого лялькаря на сцені європейського театру ляльок було виключним явищем. Таким чином, однією з найважливіших характеристик історії театру ляльок в Європі в XX ст. став поступовий перехід від прихованого лялькаря до відомого багатoproфільного виконавця. Проблема видимого актора-лялькаря є важливою, оскільки створила нове прочитання відносин між лялькарем, лялькою і глядчем.

Менш ніж за століття відносини між маріонеткою і лялькарем докорінно змінилися. Невидимий ляльковод став маніпулятором, задіяним у вигаданому світі ляльок. Своєрідність маніпуляції полягає в її гібридній формі, поєднанні акторства та ляльководіння. Різноманітність технік, які існують в обох виставах, і можливі калібрування між ними породили різноманітність форм маніпуляції. Маніпуляції переосмислили відношення виконавця та лялькаря, ставлення себе до Іншого.

Лише в певних культурах і в певні моменти їхньої історії театр акторів і театр ляльок були чітко розмежовані, причому кожен з них розвивав особливий

репертуар. Частіше зсув і пористість кордонів, які розділяли два мистецтва, спонукали їх до диференціації лише як функції економічних і соціальних відмінностей. Тим не менш, певні типи обміну в таких випадках могли вижити, коли популярна мова ляльки ставала пародійною та нешанобливою інверсією мови актора.

Специфіка розвитку театру ляльок на сучасному етапі вимагає від актора-лялькаря власної концепції взаємодії світу ідей і матеріальної реальності.

Орієнтація на гру матеріалу не обов'язково усуває емоції. Кожен матеріал гнучкий і сприймає всі зовнішні імпульси. Виконавець-лялькар більше схожий на скульптора, який оживляє свої фігури, ніж на актора, який демонструє своє тіло. Особливості взаємодії актора з лялькою на ментальному рівні передбачають:

- глибинне розуміння та осмислення джерел мистецтва театру ляльок (первинні культури, релігійні функції матеріалу, ритуальні джерела театального мистецтва).
- віра в первозданну силу матеріалу, її відчуття в процесі творення, заснованого на постійному пошуку вираження нових суджень про світ;
- усвідомлення діячності буття (поєднання традицій і новаторства) (за Г. Юрковським).

Особливості взаємодії актора з вивідною лялькою зумовлені специфікою так званого відкритого прийому (актор-лялькар не ховається від глядача, виступаючи з лялькою відкрито, проте лишається практично непомітним, оскільки завдяки майстерності робить акцент виключно на ляльці), що популяризувався в середині XX ст.

У сучасному театрі ляльок видима присутність актора-лялькаря переважає над прихованим. Проте естетичні форми, що використовуються художниками, які займаються такими практиками мистецтва театру ляльок настільки складні та широкі, що класифікація на основі видимого і невидимого ведіння видається недостатньо продуктивною.

За припущенням дослідників театр Бунраку мав два основні впливи на сучасний європейський театр ляльок: генерування динаміки розвитку концепції видимого лялькаря як можливість для оновлення мистецтва театру ляльок; зміна просторових відносин між лялькарем та лялькою з вертикального на горизонтальне, що посилює принцип розкриття актора-лялькаря на сцені.

Сучасні науковці виділяють три рівні взаємодії між актором і лялькою: нерухома анімація (характеризується взаємодією між актором і лялькою, що побудована на парадоксальній відсутності контакту між ними), володіння (наприклад, використання деформованих виливок з пап'є-маше, що поглинали частини тіла актора, утворюючи нові сценічні істоти) та близька дистанція (на відміну від нерухомої маніпуляції, актор-лялькар займається неактивною маніпуляцією лялькою, але його тілом вона не володіє). Третій рівень взаємодії ляльководи з лялькою є найпоширенішим на сучасному етапі.

На основі представлених у науковій літературі публікації можна узагальнити перелік вимог до вдалої реалізації процесу «оживлення» вивідної ляльки:

- високий рівень розвитку фізичного апарату та пластичної культури актора-лялькаря;
- розвинута психотехніка актора-лялькаря, в якій поєднано елементи методу очуження та психологічного театру;
- використання підходів театру Бунраку, естетика якого базується на органічному синтезі пластики та емоційної складової в цілісному образі;
- віра в запропоновані обставини, зумовлені специфікою мізансценічного малюнку театру ляльок.

Отже, на сучасному етапі розвитку мистецтва театру ляльок взаємодія актора з вивідною лялькою реалізується на рівні близької дистанції (за визначенням С. Капліна).

Характерним для вистав з ляльками відкритого типу ведення є прийом очуження (актор відчужується від ляльки, що оживає в його руках і засобами драматичного театру створює образ).

РОЗДІЛ 3

ОСОБЛИВОСТІ ВЗАЄМОДІЇ АКТОРА З ВИВІДНОЮ ЛЯЛЬКОЮ У ВИСТАВІ «ЩАСТЯ БУТИ СОБОЮ»

3.1. Художньо-постановочні особливості вистави «Щастя бути собою» за п'єсою «Жирафа і носоріг» Хорста Гюнтера на сцені Волинського обласного театру ляльок (2024 р.)

Особливе місце в репертуарі театрів ляльок займають вистави для найменших глядачів, від 3-х років, оскільки саме вони виконують унікальну ознайомчу функцію дитини з театральним мистецтвом.

Однією з найпопулярніших в репертуарі українських театрів на сучасному етапі є вистава за казкою німецького письменника Хорста Гюнтера «Жирафа і носоріг», присвячена темі світлої і зворушливої дружби незграбного Носорога та граціозної Жирафи, які зустрілися в сонячній Африці. Основною ідеєю твору є те, що всі діти, як і герої цієї казки, такі різні, але кожен хлопчик і кожна дівчинка – особливі, виняткові, гідні поваги, дружби та кохання.

Постановки вистав за казкою Х. Гюнтера здійснено на сцені Київського академічного театру ляльок («Жирафа і Носоріг, або Чародій Марабу», режисер Б. Чуприна, художник О. Войткевич-Шевченко, композитор О. Понамарьов) [10], Львівського театру ляльок («Жирафа і Носоріг», режисер О. Куцик, художника І. Кульчицька) [11], Львівського театру естрадних мініатюр «І люди, і ляльки» («Одного разу в Африці...», режисер О. Іноземцев, художник З. Бвазилевич, композитор Г. Гусенцев) [19], Полтавського обласного театру ляльок («Жирафа й носоріг», режисер О. Іноземцев, художник В. Безуля, композитор Г. Гусинський), Дніпровського академічного обласного українського Молодіжного театру («Носоріг та жирафа», режисер О. Максяков) [18] та ін.

У 2024 р. постановку казки «Жирафа і носоріг» Хорста Гюнтера було здійснено на сцені Волинського обласного театру ляльок в режисурі О.

Криворучка (художник-постановник О. Іщук, композитор К. Яворський, хореограф О. Федоров). Відповідно до режисерського бачення першоджерела, виставу названо «Щастя бути собою».

Чудова п'єса для дітей Хорста Гюнтера «Жирафа і носоріг» привернула увагу тому, що цей твір вчить маленьких глядачів розумінню, що таке дружба, у чому полягає щастя та як добре, що всі люди такі різні.

Метою постановки вистави є донесення до глядача головної теми та ідеї цієї п'єси. А саме те, що кожен із нас індивідуальність і унікальний сам по собі. Потрібно любити себе, свою ідентичність, і ні в якому разі не слідувати за вказівками чи побажаннями оточуючих, що хочуть тебе змінити. Тільки полюбивши себе, ти зможеш полюбити когось і зможеш прийняти любов від когось. Не обов'язково бути однаковими, щоб бути щасливими.

У процесі роботи над постановкою вистави основною умовою стало дотримання естетики вистави для дітей дошкільного та молодшого шкільного віку, особливої театральної мови, яскравості, казковості та створення простору, який залучає глядачів. Акцент зроблено на дитяче сприйняття, інтереси і фантазію. Серед основних художніх принципів вистави можна виділити: яскравість, видовищність, прагнення до синтезу мистецтв (образотворчого, музичного, хореографічного, драматичного, мистецтва театру ляльок), відхід від спрощеності та створення в міру повчальної історії.

Розмірковуючи над вирішенням вистави, режисер разом із творчим колективом вистави прийшли до висновку, що доцільним стане використання у постановці великих вивідних ляльок, яскравих і з механізацією ніг. У всіх ляльках реалізована складна і детальна робота повік, що дозволяє від натиску фіксувати повіку у довільному положенні – це дає змогу отримувати велику палітру емоцій. Основа ляльок – це дерев'яний скелет із механізацією, обшитий ізолоном та обтягнений пофарбованою тканиною.

Жирафа – найвища і найбільша вивідна лялька, яка має висоту 1 метр 60 сантиметрів та керується двома акторками. Одна з них «ходить» ногами, інша керує шиєю, головою і озвучує Жирафу (С. Криворучко).

Носоріг хоч і достатньо великий, але ним керує одна актриса (І. Музичко), адже механізатором була реалізована можливість того, щоб лялька стояла самостійно, а також щоб при легкому натиску створювався реалістичний ефект її переміщення.

Лялька лікаря Марабу також водиться двома акторками (А. Тихомирова). Птах має рухомі ноги, – рукавиці, що дає актрисі можливість взаємодіяти з реквізитом.

Мавпочка – єдина маленька лялька у виставі (актриса А. Скрипічук).

Пропорції ляльок були підібрані таким чином, що у співвідношенні одна до одної ляльки наближені до природніх розмірів. Вид ляльок, їх розмір і спосіб взаємодії був обраний, щоб досягти вражаючого зорового ефекту та продемонструвати високий рівень ляльководіння при роботі акторів у парах.

Над сценографією вистави працювала художниця Олеся Ішук. Декорації представлені трьома великими африканськими баобабами, що рухаються по сцені на коліщатках, змінюючи місце дії. Кожен баобаб може трансформуватись у площадку для вивідної ляльки методом від'єднання крони. Також два з трьох баобабів на зворотній стороні виглядають, як колби, що потрібно для створення картини лабораторії лікаря Марабу. Також на сцені використовується світлодіодна стрічка, за допомогою якої відтворюється ефект хімічної реакції, коли із однієї колби рідина перетікає в іншу. Після закінчення експерименту застосовується дим-машина. Адже в одному із баобабів задрапіровано систему із трубок, що дозволяє пустити дим ніби з самих колб. На сцені також є три широких полотнища, що підвішені над декораціями. Це пошарово наклеєний і розфарбований ізолон, що створює картину джунглів. Завдяки йому заповнюється простір сцени і розширюється й доповнюється місце дії у виставі.

Музичне оформлення вистави, в якому використані африканські народні мотиви та автентичні інструменти, зробив композитор Костянтин Яворський. Як головний жанр театру ляльок казка надає необмежені можливості посилення дитячого інтересу до світу мистецтва, сприяє формуванню таких важливих почуттів, як довіра, співпричетність, співчуття та ін.

Сучасні українські дослідники, аналізуючи особливості дитячих вистав, серед їх характерних особливостей називають:

- «фокусування уваги глядачів на актуальній проблемі в тому контексті, який легко розуміється та осмислюється дитиною певної вікової категорії;
- перемога добра над злом;
- чітке окреслення характерів персонажів;
- переважання цікавого наративу та діалогів» [1, с. 85].
- «невеликі часові масштаби;
- невелику кількість дійових осіб;
- концентрація дії, в тому числі спирання на події елементи;
- яскраві, «плакатні» характеристики персонажів;
- відсутність внутрішньої багатоаспектності та суперечливості образів, динаміки їх внутрішнього розвитку.

Характерними є переважання однієї сюжетної лінії, одноплановість інтриги, значна роль дидактичних і виховних ідей» [1, с. 83].

Цілком погоджуючись з дослідниками, можна констатувати, що вистава «Щастя бути собою» цілком відповідає вищепереліченим характеристикам:

- актуальною проблемою постановки є проблема несприйняття себе таким яким ти є, особливо у випадку сторонніх подразників (у даному випадку – глузування Мавпочки), що характерне для багатьох дітей;
- у вистави щасливий фінал, оскільки всі персонажі дійшли згоди, вирішили непорозуміння і лишилися цілком задоволеними;
- у виставі чотири дійові особи, а характери Жирафи, Носорога, Мавпочки та лікаря Марабу чітко окреслені і вирішені в позитивному ключі, хоча і, звичайно, з певними відмінностями, відповідно до закладеного автором літературного першоджерела сенсового наповнення;
- діалоги між персонажами максимально наближені до рівня їх адекватного сприйняття та розуміння дитиною дошкільного і молодшого шкільного віку.

Таким чином, завдяки наполегливій праці творчого колективу була створена експериментальна вистава, яка дозволяє краще зрозуміти технічні, емоційні та психологічні аспекти взаємодії актора з лялькою.

3.2. Акторська гра та використання технік мистецтва театру ляльок у процесі роботи над виставою «Щастя бути собою»

Драматургія лежить в основі процесу взаємодії актора з вивідною лялькою. Драматургію можна визначити як «складання історії, написаної чи іншої, у спосіб, який можна було б зіграти на сцені» [30, с. 47]. Важливість розповіді та побудови історії, незалежно від вибору творчої форми, лежить в основі театральної постановки. І питання узгодженості та значення художнього вибору за своєю суттю подібні до тих, що пов'язані з режисурою.

Значення сценографії (передане через вибір матеріалів, форм і кольорів), а також її зв'язок із текстом, глядачами та навіть тілом лялькаря та присутністю на сцені є одними з основних питань, які необхідно розглянути під час створення вистави. Те саме стосується вистави з лялькою. Важливе значення в процесі постановки вистави «Щастя бути собою» відіграли костюми акторок, що стали своєрідним тлом для ляльок, і, таким чином, їх середовищем життя. Художницею-постановником О. Ішук було розроблено костюми в стилістиці одягу стародавніх племен, що населяють джунглі.

Ставлення, ритм, дії та жести ляльки є частиною процесу побудови персонажа та його власної драматургії. Дія та матеріали є невід'ємною частиною театру ляльок. Драматургія часто виникає під час репетиції та під час різноманітних переписувань у міру розвитку історії, коли один образ швидко замінюється іншим. Іноді є жести, які виражають більше, ніж слова. Технічний вибір також має вирішальне значення.

Крім естетичних міркувань, з самого початку техніка маніпуляції лялькою, її масштаб і матеріали впливають на режисуру та драматургію. Однак основи вистави з вивідними ляльками залишаються незмінними. Актори-

лялькарі великою мірою самі є драматургами, використовуючи зв'язок між «формою» та «змістом».

Опанування технічними аспектами взаємодії актора з вивідною лялькою досягається шляхом встановлення певної фізичної відстані від неї – актор-лялькар таким чином є певною мірою спостерігачем, але він все ще глибоко залучений до обставин персонажа. Це чітко простежується у взаємодії актрис С. Криворучко, І. Музичко, А. Скрипчук та А. Тихомирової з ляльками - вони не втілюють персонажів, а просто показують це, тримаючись на відстані.

Власну специфіку має взаємодія актора з вивідною лялькою, що уособлює тварину. Враховуючи специфіку дитячої аудиторії, надзвичайно велика увага акторками-лялькарями приділялася цікавому і органічному вирішенню пластики, вербальної складової та характерів Жирафи, Носорага, Мавпи та лікаря Марабу для створення яскравої, цікавої та вищовищної сценічної дії.

Парадокс актора у процесі взаємодії з вивідною лялькою полягає в напрузі, створеній спробою бути реалістичною з лялькою, яка, через саму свою структуру та естетичну упередженість, негайно транспонує цей реалізм у знаки та символи. Це також полягає в тому факті, що актор повинен бути «точним», щоб вдихнути життя в персонажа, і в необхідній стилізації, необхідній для ляльки, щоб беззастережно перетворити скопійовані жести в сугестивні [30, с. 82].

Надзвичайно важливим для досягнення майстерності взаємодії актора з вивідною лялькою є осмислення фігуративного виконання та художньої вистави.

Фігуративне виконання пов'язане з пантомімою, демонстрацією, анекдотичними згадками, ілюстрацією, екстер'єрністю, робленням, а не словами, і з поведінковою композицією. Виступаючи образно, актор прагне або імітувати дійсність, або якомога точніше її передати.

Художня вистава асоціюється з навіюванням і евокацією, символізмом і метафорою, з абстрактним і невидимим (дуалізм емоцій/думок). Актор грає з поняттями внутрішнього, реального досвіду емоційного стану персонажа, а не

просто його демонструє. Це спрямовує виставу до більш символічного чи метафоричного відображення реальності. Названі прийоми використані акторським складом вистави «Щастя бути собою» в процесі роботи над постановкою.

Уява є основною майстерністю актора. І те саме стосується театру ляльок. «Ця здатність розробляти нові концепції та образи, а також придумувати творчі рішення проблем [70, с. 148]. Перетворення реальності та звернення до поетичного спонукання є неодмінними елементами драматургії театру ляльок та процесу взаємодії актора з вивідною лялькою.

Техніка акторської майстерності є хорошими інструментами та методами для розвитку лялькового персонажа, який, за визначенням, втілює ефект дистанціювання. Для кожного персонажа у виставі «Щастя бути собою» акторками було розроблено пластичний малюнок і жести, що використовують для розкриття певних рис характеру, почуттів та реакцій на ситуації. У процесі роботи над постановкою акторками було знайдено базове ставлення для кожного з персонажів (серйозне, легковажне, стримане, важке чи невимушене), лінію, яка надала характеру суті [30, с. 82].

Опанування технікою акторської гри з лялькою вимагає більше, ніж просто маніпулювання лялькою під час виконання звуків і рухів, які підтримують роль персонажа: актор-лялькар повинен спочатку оволодіти технікою маніпуляції в повному обсязі та розвинути певну фізичну дистанцію з лялькою, щоб позиціонувати себе як актора, спостерігача, який водночас емоційно залучений до персонажа ляльки. Багато аспектів виступу лялькаря повинні відпрацьовуватися так, ніби він грає на музичному інструменті, що вимагає як технічної майстерності, так і зусиль, щоб розрізнити найтонші нюанси. Наприклад, лялькар повинен працювати над тим, чи використовувати свій погляд, щоб спрямувати увагу аудиторії з ляльки на себе чи кудись ще.

Відчуття рухів м'язів та всього тіла у акторів-лялькарів є відчуттям рухів ляльки. Розвиток, легкість і плавність жестів і дій, координація звуків та рухів вивідної ляльки, а також підтримка спокійної присутності на сцені є частиною

практики актора-лялькаря. У виставі «Щастя бути собою» жести і звуки переплітаються так, ніби лялька малює звуком простір вистави.

У процесі підготовки вистави активно проводилися акторські тренінги (мнемотехнічні, що складаються з координаційних, пластичних та емоційних вправ). Всі механічні та технічні вправи також необхідні для опанування технікою взаємодії з вивідною лялькою: хода, крок і координація жестів ляльки; рухливість; повторювані дії; різноманітні погляди та погляди; рідкі зміни рук; а також координація звуків і рухів. Зокрема це зумовлювалося важливістю підтримки у актора-лялькаря здібності до координованого створення єдиного зовнішнього та внутрішнього темпоритмів у процесі ведення однієї ляльки двома акторками (у виставі «Щастя бути собою» таких ляльок кілька – Жирафа та лікар Марабу).

Висновки до третього розділу

Особливе місце в репертуарі театрів ляльок займають вистави для найменших глядачів, від 3-х років, оскільки саме вони виконують унікальну ознайомчу функцію дитини з театральним мистецтвом.

Однією з найпопулярніших в репертуарі українських театрів на сучасному етапі є вистава за казкою німецького письменника Хорста Гюнтера «Жирафа і носоріг», присвячена темі світлої і зворушливої дружби незграбного Носорога та граціозної Жирафи, які зустрілися в сонячній Африці. Основною ідеєю твору є те, що всі діти, як і герої цієї казки, такі різні, але кожен хлопчик і кожна дівчинка – особливі, виняткові, гідні поваги, дружби та кохання.

Метою постановки вистави є донесення до глядача головної теми та ідеї цієї п'єси. А саме те, що кожен із нас індивідуальність і унікальний сам по собі. Потрібно любити себе, свою ідентичність, і ні в якому разі не слідувати за вказівками чи побажаннями оточуючих, що хочуть тебе змінити. Тільки полюбивши себе, ти зможеш полюбити когось і зможеш прийняти любов від когось. Не обов'язково бути однаковими, щоб бути щасливими.

Серед основних художньо-постановочних принципів вистави можна виділити:

- яскравість, видовищність, прагнення до синтезу мистецтв (образотворчого, музичного, хореографічного, драматичного, мистецтва театру ляльок), відхід від спрощеності та створення в міру повчальної історії;

- використання у постановці великих вивідних ляльок (основа – дерев'яний скелет із механізацією, обшитий ізолоном та обтягнений пофарбованою тканиною), яскравих, з механізацією ніг, складною і детальною роботою повік, що дозволяє від натиску фіксувати повіку у довільному положенні (дає змогу отримувати велику палітру емоцій);

- поєднання різних різновидів вивідної ляльки: паркетної (Жирафа, висотою 160 см та Носоріг) і планшетної ляльки (Мавпочка та лікар Марабу) - їх пропорції підібрані таким чином, що у співвідношенні одна до одної ляльки наближені до природніх розмірів тварин, яких вони уособлюють);

- вирішення всіх елементів постановки в єдиній стилістиці;

- вражаючий зоровий ефект та високий рівень ляльководіння при роботі акторів у парах (ляльки Жирафа та лікар Марабу).

Вистава «Щастя бути собою» вирішена в річищі традиційного для сучасного українського дитячого театру підходу:

- актуальною проблемою постановки є проблема несприйняття себе таким яким ти є, особливо у випадку сторонніх подразників (у даному випадку – глузування Мавпочки), що характерне для багатьох дітей;

- у вистави щасливий фінал, оскільки всі персонажі дійшли згоди, вирішили непорозуміння і лишилися цілком задоволеними;

- у виставі чотири дійові особи, а характери Жирафи, Носорога, Мавпочки та лікаря Марабу чітко окреслені і вирішені в позитивному ключі, хоча і, звичайно, з певними відмінностями, відповідно до закладеного автором літературного першоджерела сенсового наповнення;

– діалоги між персонажами максимально наближені до рівня їх адекватного сприйняття та розуміння дитиною дошкільного і молодшого шкільного віку.

Експериментальна вистава «Щастя бути собою» дозволяє краще зрозуміти технічні, емоційні та психологічні аспекти взаємодії актора з лялькою.

Крім естетичних міркувань, з самого початку техніка маніпуляції лялькою, її масштаб і матеріали впливають на режисуру та драматургію. Однак основи вистави з вивідними ляльками залишаються незмінними. Актори-лялькарі великою мірою самі є драматургами, використовуючи зв'язок між «формою» та «змістом».

Власну специфіку має взаємодія актора з вивідною лялькою, що уособлює тварину. Враховуючи специфіку дитячої аудиторії, надзвичайно велика увага акторками-лялькарями приділялася цікавому і органічному вирішенню пластики, вербальної складової та характерів Жирафи, Носорага, Мавпи та лікаря Марабу для створення яскравої, цікавої та вищовищної сценічної дії.

Основоположними в процесі взаємодії актора з вивідною лялькою стали прийом фігуративного виконання (пантоміма, демонстрація, анекдотичні загадки, ілюстрація, екстер'єрність) та художньої вистави (грає з поняттями внутрішнього, реального досвіду емоційного стану персонажа, що сприяє символічному та метафоричному відображенню реальності). Перетворення реальності та звернення до поетичного спонукання є неодмінними елементами драматургії театру ляльок та процесу взаємодії актора з вивідною лялькою.

У процесі роботи над постановкою акторками було знайдено це базове ставлення для кожного з персонажів (серйозне, легковажне, стримане, важке, легковажне чи невимушене), лінію, яка надала характеру суті. У процесі підготовки вистави активно проводилися акторські тренінги (мнемотехнічні, що складаються з координаційних, пластичних та емоційних вправ).

ВИСНОВКИ

Відповідно до поставленої мети та визначених завдань, основних положень та результатів дослідження особливості взаємодії актора з вивідною лялькою (на прикладі вистави «Щастя бути собою» за п'єсою Х. Гюнтєра) сформульовано такі висновки:

1. На основі аналізу наукових джерел підтверджено актуальність теми дослідження та доведено важливість для теорії і практики сучасного вітчизняного театрального мистецтва спроба осмислення специфіки взаємодії актора з вивідною лялькою у постановках театру ляльок для дітей дошкільного та молодшого шкільного віку на прикладі вистави «Щастя бути собою» за п'єсою Х. Гюнтєра з позицій сучасного мистецтвознавства. З'ясовано, що комплексного дослідження означеної проблематики у вітчизняному науковому вимірі перших десятиліть ХХІ ст. проведено не було, незважаючи на стійкий інтерес багатьох дослідників (О. Бучма, С. Васильєв, Я. Грушецький, Р. Неупокєєв, Ю. Щукіна та ін.) до різноманітних аспектів мистецтва театру ляльок, в тому числі і до питання взаємодії актора з лялькою (О. Бучма, О. Інюточкін, Д. Іванова-Гололобова, С. Фесенко, Ю. Щукіна, О. Ситник та ін.).

Запит на осмислення принципів взаємодії актора з вивідною лялькою у процесі постановки вистави на сцені сучасного театру ляльок крізь призму специфіки сценічного твору для дітей дошкільного та молодшого шкільного віку лишається актуальним.

2. Теоретичне осмислення особливості взаємодії актора з вивідною лялькою та обґрунтування її реалізації на прикладі вистави «Щастя бути собою» за п'єсою Х. Гюнтєра (Волинський академічний обласний театр ляльок, 2024 р.) вимагало застосування комплексної методології, що включає міждисциплінарний та системний підходи. Застосовано системний, структурний, типологічний метод, метод художньо-стилістичного аналізу та ін. Проблема матеріалізації фізичної взаємодії між актором і вивідною лялькою розглядається згідно з класифікацією С. Капліна.

На основі критичного аналізу вивчених категорій надано концептуальне осмислення базових понять дослідження: розглядаємо поняття «театр ляльок»

як різновид анімаційного просторово-часового мистецтва, визначальною особливістю якого є гра акторів через посередництво (пряме чи опосередковане) театральної ляльки. Лялька - один із дивовижних образів у культурі, який дозволяв метафорично уявити через феномен пожвавлення керованого неживого об'єкта тему людського буття у світі. Театральна лялька – виготовлений за ескізами художника для роботи актора у виставі інструмент та концентровано художній образ; фігура зроблена людиною для театального дійства, яка виконує функцію суб'єкта, сценічного персонажа (за Х. Юрковський)

Вивідна лялька (паркетна та планшетна) передбачає спеціальний спосіб керування, при якому глядач однаковою мірою слідкує на сцені за лялькою і за технікою оживлення-одухотворення її актором, в тому числі, проживанням актором образу через ляльку (за Ю. Щукіною).

3. Внаслідок концептуалізації динаміки взаємодії актора з лялькою в історичній ретроспективі виявлено, що однією з найважливіших характеристик історії театру ляльок в Європі в XX ст. став поступовий перехід від прихованого лялькаря до видимого багатопрофільного виконавця. У свою чергу це зумовило нове прочитання відносин між лялькарем, лялькою і глядцем.

Своєрідність взаємодії актора з лялькою полягає в її гібридній формі, зумовленою поєднанням мистецтва драматичного театру і театру ляльок. Різноманітність технік, які існують в обох театрах і можливі калібрування між ними породили різноманітність форм взаємодії, посприяли переосмисленню ролі актора та лялькаря, ставлення себе до Іншого. Констатовано, що лише в певних культурах і в певні моменти їхньої історії драматичний театр і театр ляльок були чітко розмежовані, причому кожен з них розвивав особливий репертуар. Частіше зсув і пористість кордонів, які розділяли два мистецтва, спонукали їх до диференціації лише як функції економічних і соціальних відмінностей.

Особливості взаємодії актора з вивідною лялькою зумовлені специфікою так званого відкритого прийому (актор-лялькар не ховається від глядача,

виступаючи з лялькою відкрито, проте лишається практично непомітним, оскільки завдяки майстерності робить акцент виключно на ляльці), що популяризувався в середині XX ст. Дослідження виявило, що значний вплив на формування відкритого прийому здійснила естетика театру Бунраку, що посприяв генеруванню динаміки розвитку концепції видимого лялькаря як можливість для оновлення мистецтва театру ляльок, а також зміні просторових відносин між лялькарем та лялькою з вертикального на горизонтальне, що посилює принцип розкриття актора-лялькаря на сцені.

Специфіка розвитку театру ляльок на сучасному етапі вимагає від актора-лялькаря власної концепції взаємодії світу ідей і матеріальної реальності. Орієнтація на гру матеріалу не обов'язково усуває емоції. Кожен матеріал гнучкий і сприймає всі зовнішні імпульси. Виконавець-лялькар більше схожий на скульптора, який оживляє свої фігури, ніж на актора, який демонструє своє тіло.

4. Особливості взаємодії актора з вивідною лялькою на ментальному рівні передбачають: глибинне розуміння та осмислення джерел мистецтва театру ляльок (первинні культури, релігійні функції матеріалу, ритуальні джерела театрального мистецтва); віра в первозданну силу матеріалу, її відчуття в процесі творення, заснованого на постійному пошуку вираження нових суджень про світ; усвідомлення діячності буття (поєднання традицій і новаторства) (за Г. Юрковським).

На сучасному етапі виділяють три рівні взаємодії між актором і лялькою: нерухома анімація (характеризується взаємодією між актором і лялькою, що побудована на парадоксальній відсутності контакту між ними), володіння (наприклад, використання деформованих виливок з пап'є-маше, що поглинали частини тіла актора, утворюючи нові сценічні істоти) та близька дистанція (на відміну від нерухомої маніпуляції, актор-лялькар займається неактивною маніпуляцією лялькою, але його тілом вона не володіє). Третій рівень взаємодії ляльководи з лялькою є найпоширенішим на сучасному етапі.

В осмисленні специфіки взаємодії актора з вивідною лялькою узагальнено перелік вимог до вдалої реалізації процесу «оживлення» вивідної ляльки: високий рівень розвитку фізичного апарату та пластичної культури актора-лялькаря; розвинута психотехніка актора-лялькаря, в якій поєднано елементи методу очуження та психологічного театру; використання підходів театру Бурнаку, естетика якого базується на органічному синтезі пластики та емоційної складової в цілісному образі; віра в запропоновані обставини, зумовлені специфікою мізансценічного малюнку театру ляльок.

Констатовано, що на сучасному етапі розвитку мистецтва театру ляльок взаємодія актора з вивідною лялькою реалізується на рівні близької дистанції (за визначенням С. Капліна). Характерним для вистав з ляльками відкритого типу ведення є прийом очуження (актор відчужується від ляльки, що оживає в його руках і засобами драматичного театру створює образ).

5. Дослідження виявило, що особливе місце в репертуарі театрів ляльок займають вистави для найменших глядачів, від 3-х років, оскільки саме вони виконують унікальну ознайомчу функцію дитини з театральним мистецтвом. Однією з найпопулярніших в репертуарі українських театрів на сучасному етапі є вистава за казкою німецького письменника Хорста Гюнтера «Жирафа і носоріг», присвячена темі світлої і зворушливої дружби незграбного Носорога та граціозної Жирафи, які зустрілися в сонячній Африці.

Метою постановки вистави «Щастя бути собою» (Волинський академічний обласний театр ляльок, 2024 р.) є донесення до глядача головної теми та ідеї казки – важливість розуміння та цінування власної індивідуальності і унікальності.

Основними художньо-постановочними принципами вистави є: яскравість, видовищність, прагнення до синтезу мистецтв (образотворчого, музичного, хореографічного, драматичного, мистецтва театру ляльок), відхід від спрощеності та створення в міру повчальної історії; використання у постановці великих вивідних ляльок (основа – дерев'яний скелет із механізацією, обшитий ізолоном та обтягнений пофарбованою тканиною), яскравих, з механізацією ніг,

складною і детальною роботою повік, що дозволяє від натиску фіксувати повіку у довільному положенні (дає змогу отримувати велику палітру емоцій); поєднання різних різновидів вивідної ляльки: паркетної (Жирафа, висотою 160 см та Носоріг) і планшетної ляльки (Мавпочка та лікар Марабу) - їх пропорції підібрані таким чином, що у співвідношенні одна до одної ляльки наближені до природніх розмірів тварин, яких вони уособлюють); вирішення всіх елементів постановки в єдиній стилістиці; вражаючий зоровий ефект та високий рівень ляльководіння при роботі акторів у парах (ляльки Жирафа та лікар Марабу).

Доведено, що вистава «Щастя бути собою» вирішена в річищі традиційного для сучасного українського дитячого театру підходу: актуальною проблемою постановки є проблема несприйняття себе таким яким ти є, особливо у випадку сторонніх подразників (у даному випадку – глузування Мавпочки), що характерне для багатьох дітей; у вистави щасливий фінал, оскільки всі персонажі дійшли згоди, вирішили непорозуміння і лишилися цілком задоволеними; у виставі чотири дійові особи, а характери Жирафи, Носорога, Мавпочки та лікаря Марабу чітко окреслені і вирішені в позитивному ключі, хоча і, звичайно, з певними відмінностями, відповідно до закладеного автором літературного першоджерела сенсового наповнення; діалоги між персонажами максимально наближені до рівня їх адекватного сприйняття та розуміння дитиною дошкільного і молодшого шкільного віку.

6. Дослідження виявило, що експериментальна вистава «Щастя бути собою» дозволяє краще зрозуміти технічні, емоційні та психологічні аспекти взаємодії актора з лялькою. Враховуючи специфіку дитячої аудиторії, надзвичайно велика увага акторками-лялькарями приділялася цікавому і органічному вирішенню пластики, вербальної складової та характерів Жирафи, Носорога, Мавпи та лікаря Марабу для створення яскравої, цікавої та вищовищої сценічної дії. Основоположними в процесі взаємодії актора з вивідною лялькою стали прийом фігуративного виконання (пантоміма, демонстрація, анекдотичні загадки, ілюстрація, екстер'єрність) та художньої вистави (грає з поняттями внутрішнього, реального досвіду емоційного стану

персонажа, що сприяє символічному та метафоричному відображенню реальності). Перетворення реальності та звернення до поетичного спонування є неодмінними елементами драматургії театру ляльок та процесу взаємодії актора з вивідною лялькою. У процесі роботи над постановкою акторками було знайдено це базове ставлення для кожного з персонажів (серйозне, легковажне, стримане, важке, легковажне чи невимушене), лінію, яка надала характеру суті. У процесі підготовки вистави активно проводилися акторські тренінги (мнемотехнічні, що складаються з координаційних, пластичних та емоційних вправ).

Проведене дослідження особливостей взаємодії актора з вивідною лялькою в процесі постановки вистави для глядачів дошкільного і молодшого шкільного віку в сучасному театрі ляльок на прикладі експериментальної постановки «Щастя бути собою» за казкою Х. Гюнтера «Жирафа і носоріг» не вичерпує всіх аспектів розглянутої проблематики. Матеріали кваліфікаційної роботи відкривають перспективи для подальшого наукового дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Белименко Л. І. Дитячий мюзикл в сучасному українському сценічному мистецтві : дис. канд. мистецтвознавства : 26.00.01 /Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2023. 211 с.

2. Бучма О. Є. Особливості створення сценічного образу з театральними ляльками різних систем. *Культура України*. 2013. Вип. 41. С. 190–198.
3. Бучма О. Є. Сучасна планшетна лялька як трансформація старовинної ляльки бунраку: до проблеми професійно-творчого опанування. *Мистецтвознавчі записки*. 2014. Вип. 25. С. 215–222.
4. Бучма О. Є. Новітні акторські технології сучасного театру ляльок як чинник трансформаційних процесів художньої культури : дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ: НАККіМ, 2015. 191 с.
5. Васильєв С. За ширмою та перед нею. Проблеми українського театру ляльок середини 1980-х – початку 1990-х років. Міст: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. 2019. №15. С. 34–74.
6. Грушецький Я. І. Режисерські пошуки в театрі ляльок України останньої чверті XX століття (Автореф. дис. ... канд мистецтвознавства). Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ. 2013. С. 214–237.
7. Грушецький Я. І. Синтез мистецтв як складова режисури сучасного театру ляльок України. Театр та театральна педагогіка України у XX столітті: теорія, методологія, практика: Матеріали IV Всеукраїнської науково-практичної конференції 21–22 лют. Луганськ: Видво ЛДАКМ. 2013. С. 41–44.
8. Грушецький Я. І. Ляльок театр *Енциклопедія Сучасної України* / Редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін. ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2017. URL : <https://esu.com.ua/article-60030> (дата звернення : 7.11.2024).
9. Грушецький Я. Фольклор у виставах театрів ляльок України останньої чверті XX ст. *Просценіум*. 2021. Вип. 6. С. 111–116.
10. Жирафа і Носоріг, або Чародій Марабу. Київський академічний театр ляльок URL : <http://akadempuppet.kiev.ua/show/zhyrafa-i-nosorih-abo-charodiy-marabu> (дата звернення : 12.11.2024).

11. Жирафа і Носоріг. Львівський театр ляльок. URL : <https://stage.lvivpuppet.com/performance/zyrafa-i-nosorih/> (дата звернення : 12.11.2024).
12. Іванова-Гололобова Д. Авторські моделі осмислення специфіки театру ляльок. Актуальні питання гуманітарних наук. 2022. Вип. 56. С. 70–80.
13. Іванова-Гололобова Д. До питання розширення та переосмислення глосарія українського лялькаря. Сучасна професійна підготовка фахівців сценічного мистецтва: полілог театральних шкіл України: збірник матеріалів II Всеукраїнської науково-творчої конференції. 25-26 березня 2024 р. Київ : Видавництво Ліра-К. С. 10–14.
14. Інюточкін, О. О. Специфічні особливості елементів професійної техніки актора театру анімації. Культура України. 2011. Вип. 33. С. 222–230.
15. Інюточкін О. О. Мала енциклопедія режисера театру анімації. Харків: Колегіум. 2012. С. 161–167.
16. Криворучко О. О. Художні особливості вистави «Щастя бути собою» за п'єсою «Жирафа і носоріг» Хорста Гюнтера на сцені Волинського обласного театру ляльок. 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. С. 147–148.
17. Неупокоев Р. Онтологія мистецтва ігрової ляльки як культурне втілення специфічних засобів виразності. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2018. Вип. 23. С. 27–34.
18. Носоріг та жирафа. Дніпровський академічний обласний український Молодіжний театр. URL : <https://www.instagram.com/teatrmolodidnipro/reel/CmBj0TutARW/> (дата звернення : 12.11.2024).
19. Одного разу в Африці... Львівський театр естрадних мініатюр. URL : <https://afishalviv.net/teatr-i-lyudi-i-lyalki/repertuar-lvivskogo-teatru-estradnih-miniatiyur-i-lyudi-i-lyalki-na-kviten-2018-roku/> (дата звернення : 12.11.2024).

20. Онацький Є. Українська мала енциклопедія [літери МЕ-НА]. Буенос-Айрес : Українська друкарня “ЧАМПІОН”. 1961. 1076 с.
21. Ситник О. Г. Проблема «оляльковування» в театрі ляльок ХХ-ХХІ ст. Культура України. Харків. 2010. Вип. 31. С. 133–143.
22. Сільченко Т. Проблема поєднання пластики ляльки і слова в процесі навчання. С.180-???
23. Фесенко С. Я. Особливості виховання актора-лялькаря. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2018. Вип. 51. С. 192–208.
24. Щастя бути собою. Волинський академічний обласний театр ляльок. 2024. URL : <https://puppet.volyn.ua/performance/50/> (дата звернення : 12.11.2024).
25. Щукіна Ю. Процеси оновлення художньої мови театру анімації в другій половині ХХ — на початку ХХІ століття. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків. : Колегіум. 2022. 280 с.
26. Actor and Puppet. World Encyclopedia of Puppetry Arts. URL : <https://wepa.unima.org/en/actor-and-puppet/> (дата звернення : 12.11.2024).
27. Adam M. Puppetry and acting: a reflection. URL : https://www.academia.edu/124337536/Puppetry_and_acting_a_reflection (дата звернення : 2.11.2024).
28. Barrault J-L. ‘Le Bunraku’, Manip, le Journal de la Marionnette. 2011. Vol. 28. P. 13–14.
29. Baudrillard J. The System of Objects. Verso. 2006. 244 p.
30. Bensky R. D. Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette. Paris: Éditions A.-G. Nizet. 1971. 126 p.
31. Brecht B. Małe organon dla teatru, przeł. Adolf Sowiński, „Pamiętnik Teatralny” 1955. Vol. 1. P. 39–62.
32. Carlson M. Performance: A Critical Introduction. New York: Routledge. 2017. 306 p.
33. Chabaud Ch.. Bref glossaire marionnettique. In: Cassandre n°69 - Je hais les marionnettes. Lyon: Horschamp. 2007.

34. Craig E. G. On the Art of the Theatre. London: William Heinemann. 1957. 347 p.
35. Craig E. G. Poets and Puppets. „The Chapbook”. London. 1921. P. 15.
- a. Collingwood R. G. The Principles of Art, Oxford University Press. London 1958. p. 5.
36. Diderot D. Paradoks o aktorze i inne utwory, przeł. Jan Kott, Czytelnik, Warszawa. 1950. P. 95–96.
37. Eynat-Confino I. Beyond the Mask: Gordon Craig, Movement, and the Actor. Carbondale (IL): Southern Illinois Univ. Press. 1987. 289 p.
38. Gilles A. Le Jeu de la Marionnette: l’Objet Intermédiaire et son Métathéâtre, Nancy, Presses Universitaires de Nancy. 1981. 199 p.
39. The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance, Routledge, London. 2014. 376 p.
40. Heinrich K. H. O teatrze marionetek, „Teatr Lalek” 1970. 268 p.
41. Jochum E. A., Murphey T. ‘Programming Play. Puppets, Robots, and Engineering’. In: The Routledge Companion..., op. cit. 2014. P. 308–321.
42. Jones S. H. The Bunraku Puppet Theatre: Honor, Vengeance, and Love in Four Plays of the 18th and 19th Centuries. University of Hawai’i Press. 2013. P. 155–183.
43. Jurkowski H. Metamorfozy teatru lalek w dwudziestym wieku. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Errata. 2002. 356 p.
44. Jurkowski H. Métamorphoses, La marionnette au XX^e siècle. Charleville-Mézières/Montpellier: Co-Édition Institut International de la Marionnette et Éditions l’Entretemp. 2008. 324 p.
45. Jurkowski H. ‘Puppeteer – Puppet-theatre Actor – Performer’. Teatr Lalek. 2015. Vol. 1. P. 53–54.
46. Jurkowski H. Lalkarz - aktor
lalkarz – performer. Teatr lalek. URL : <https://www.teatrlalek-pismo.pl/2020/05/lalkarz-aktor-lalkarz-performer-henryk.html> (дата звернення : 2.11.2024).

47. Jurkowski H. Materiał jako wehikuł treści rytuału, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa. 2011. 406 p.
48. Kaplin S. 'A Puppet Tree: A Model for the Field of Puppet Theatre', TDR, Puppet, Masks, and Performing Objects. 1999. Vol. 43. No. 3. P. 28–35.
49. Kavrakova-Lorenz K., Das Puppenspiel als synergetische Kunstform, [w:] M. Wegner (red.), Die Spiele der Puppe, Prometh-Verlag, Köln 1989. 235 p.
50. Keene D. Bunraku: The Art of the Japanese Puppet Theatre, Tokyo and New York, Kodansha International Ltd. 1973. P. 82–83.
51. Keir E., The Semiotics of Theatre and Drama, London and New York. 1980. 272 p.
52. Kirby M. A Formalist Theatre. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 1987. 180 p.
53. Kocur M. Źródła teatru. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego. 2013. 540 p.
54. Kocur M. 'Dwie teorie' / 'Two Theories', Teatr Lalek. 2015. Vol. 2-3. P. 6–9.
55. Lausanne: L'Âge d'Homme/Institut international de la marionnette. 1992. 371 p.
56. Les Fondamentaux de la manipulation: Convergences. Paris: Éditions Théâtrales/THEMAA. 2003. P. 1-6.
57. Mattéoli J-L. 'La Manipulation Immobile', Les Présences du Marionnettiste conference paper, La Scène des Chercheurs. 2009. 272 p.
58. Morgolis E. 'Return to the Mound. Animating Infinity Potential in Clay, Food and Compost'. In: The Routledge Companion..., op. cit. 2014. P. 322–334.
59. Nietzsche F. Narodziny tragedii, czyli Hellenizm i pesymizm, przeł. Leopold Staff, Wydawca J. Morkowicz. Warszawa 1907. P. 40–41.
60. Pavis P. Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analyses. Trans. Christine Shantz. Toronto: University of Toronto Press. 1998. 469 p.
61. Pavis P. Dictionnaire du théâtre. Paris: Éditions Armand Collin. 2002. 472 p.

62. Plassard D. *L'acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques* (Allemagne, France, Italie).
63. Plassard D. (texts collected and presented by). *Les Mains de lumière. Anthologie des écrits sur l'art de la marionnette* Charleville-Mézières: Éditions de l'Institut international de la marionnette. 1996.
64. Plowright P. S. *Mediums, Puppets, and the Human Actor in the Theatres of the East*, Lampeter, The Edwin Mellen Press Ltd. 2002. 250 p.
65. Proschan F. 'The Semiotic Study of Puppets, Masks, and Performing Objects'. *Semiotica*. 1983. Vol. 47 (1-4). P. 3–44.
66. Posner D. N., Orenstein C., Bell J. (ed.). *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*. London: Routledge. 2014. 376 p.
67. Romeas N. "Ce que la marionnette dit à l'acteur".
68. Schechner R. *Performance Studies. An Introduction*. New York: Routledge. 2013. 396 p.
69. Searls C. 'Unholy Alliances and Harmonious Hybrids. New Fusions in Puppetry and Animation'. In: *The Routledge Companion...*, op. cit. 2014. P. 294–307.
70. Thibaudet A. *Réflexions littéraires*. Paris: Éditions Gallimard. 1936. 148 c.
71. Waszkiel H. *Dramaturgia polskiego teatru lalek*. Warszawa: Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. 2013. P. 203–220.
72. Wachowski J. 'Performer, performans, performatywność, czyli o miejscu performatyki w badaniach teatrologicznych'. In: Bal, E., Świątkowska, W. (ed.), *Performans, performatywność, performer*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. 2013. p. 63.
73. Waszkiel H. 'Lalkarz-performer'. In: Bal, E., Świątkowska, W. (ed.), *Performans, performatywność...*, op. cit. 2013. P. 347–355.
74. Waszkiel M. *Puppeteer: craftsman, actor or creator? Puppetry in the 21 st Century: Reflections and Challenges* Edited by Marzenna Wiśniewska and Karol Suszczyński. The Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in

Warsaw Branch Campus in Bialystok, Puppet Theatre Art Department. 2019. P. 12–17. URL : https://atb.edu.pl/wp-content/uploads/2019/10/Puppetry_in_the_21st_Century_e-book.pdf

75. Wiśniewska M. Performers in Polish Puppet Theatre. 234 p.