

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

Кафедра майстерності актора та режисури драматичного театру

**ЕСТЕТИЧНІ ЗАСАДИ ТЕАТРУ АНІМАЦІЇ ЯК ЗАСІБ АДАПТАЦІЇ ТА
ПОДОЛАННЯ ТРУДНОЩІВ ПІСЛЯ СТРЕСОВОГО ПЕРІОДУ**

Студент-виконавець:

Дзех Валерій Вікторович

Фахова профілізація:

Режисер театру ляльок

Науковий керівник:

заслужений діяч мистецтв України, професор, Інюточкін О.О.

Рецензент:

заслужений діяч мистецтв України, Олексій Кравчук

Текст містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.



Дзех Валерій Вікторович

Харків 2025

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ВСЕБІЧНИЙ АНАЛІЗ ПРОБЛЕМАТИКИ ПСИХОЛОГІЧНОЇ ТРАВМИ НА РІЗНИХ РІВНЯХ	7
1.1 Огляд джерельної бази.....	7
1.2 Методи дослідження.....	16
1.3 Досвід власної роботи зі психологічної адаптації для конкретної аудиторії.....	18
Висновки до розділу 1	27
РОЗДІЛ 2. ПІДХОДИ ДО ІНСЦЕНУВАННЯ ТА ДІАПАЗОН ПОСТАНОВОК П'ЄСИ АЛ.Т. ПОПЕСКУ «СОНЯЧНИЙ ПРОМІНЬ» В ТЕАТРИ АНІМАЦІЇ	29
2.1 Географія постановок п'єси Ал.Т. Попеску «Сонячний промінь».....	29
2.2 Діапазон та сценічні версії п'єси Ал.Т. Попеску «Сонячний промінь».....	33
Висновки до розділу 2	44
РОЗДІЛ 3. СПЕЦИФІКА РЕЖИСЕРСЬКОГО ЗАДУМУ ТА ВТІЛЕННЯ ВИСТАВИ «ІСТОРІЯ БАЛЕРИНИ ТА МИШЕНЯ НА ТЕМНОМУ ГОРИЩІ» ЗА МОТИВАМИ П'ЄСИ АЛ.Т. ПОПЕСКУ «СОНЯЧНИЙ ПРОМІНЬ»	47
3.1. Режисерська експлікація вистави «Історія балерини та мишеня на темному горіщі» за мотивами п'єси Ал.Т. Попеску «Сонячний промінь»	47
Висновки до розділу 3	55
«Історія балерини та мишеня на темному горіщі» за мотивами п'єси Ал.Т. Попеску «Сонячний промінь» в редакції Валерія Дзех	56
ВИСНОВКИ	67
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	71

ВСТУП

Актуальність даної роботи напряму пов'язана із викликами та випробуваннями які отримує світове суспільство вже багато років поспіль, що безпосередньо впливає на психологічний стан та призводить до ускладнення ментального і фізичного здоров'я людини. Будь-які катаклізми або воєнні конфлікти викликають велику хвилю людських переміщень і, як наслідок, отримання сильного емоційного стресу. У психології, якщо написати про це поверхнево, є терміни які визначають необхідність людини в психологічній адаптації до нових умов чи правил та прийняття іншої якості себе й свого життя (якщо мова йде про постійний стресовий період пов'язаний зі складними умовами існування та фізичними травмами). Аналізуючи досвід та вивчення подібної теми саме у сфері психології, варто звернути увагу, що інструменти для впливу та роботи із подібними завданнями й аудиторіями є також у мистецтва. Музичне та художнє і звісно театральне мистецтво часто отримують оцінку від фахівців по психології, як засоби якісного та корисного впливу на психоемоційний стан людини. Саме цьому присвячений перший розділ даної роботи де присутній намір зробити порівняння різних аспектів двох світів гуманітарного та психологічного. Досліджуючи тему адаптації та подолання труднощів після стресового періоду отримуємо велику джерельну спадщину до цього питання ще за давніх часів та саме в історії ляльки як образу чи символу.

Переходячи від теорії вивчення до практики реалізації, відкривається драматургія яка має стати масштабуванням досвіду через конкретні образи та приклади для кращого аналізу й результату в майбутньому. Мова про вже створені умови для роботи із конкретною аудиторією в п'єсі Ал.Т. Попеску «Сонячний промінь». Даний матеріал дає можливість не тільки працювати із запропонованими обставинами які дуже точно потрапляють в актуальність теми, а ще дослідити досвід театральних постановок в театрах України, Румунії та Ізраїлю.

П'єса Ал.Т. Попеску «Сонячний промінь» має все необхідне для роботи із психологічними поняттями: «інформація травми» і «відкриті відчуття», а також створює гарний естетичний досвід через ляльку. Саме ляльки в даній роботі є предметом вивчення і дослідження. Їх закони існування в дозволенних рамках та момент порушення цих умов саме тоді коли лялька завдає найбільший вплив на конкретну аудиторію і досягає конкретного результату, є головною метою дослідження та аналізу. Спостерігаючи за тим, як з першого погляду нерухомий предмет може викликати у дорослої людини щирі почуття та адаптувати її психоемоційний стан до нормалізації – отримуємо переконання, що дана драматургія за участю персонажів в образах зламаного балерини та самотнього маленького мишеняти можуть стати чудовим підґрунтям для створення ефективного інструменту та винайдення нової мови спілкування з травмованим суспільством.

Враховуючи попередній досвід та інтерпретації у постановках матеріалу, а також досвід роботи із такими методами як: співавторство вистави та арттерапія з особами які зазнали тривалої дії стресу і потребують роботи із подоланням психологічної травми – можемо вбачати користь саме у використанні ляльки у виставах для сімейного перегляду як своєрідне повернення до дитинства через світлі емоції.

Мета – дослідити вплив ляльки на психологію глядача через невербальний зв'язок дорослої людини з її дитинством.

Об'єкт дослідження – вистава «Історія балерини та мишеня на темному горіщі» за мотивами п'єси Ал.Т. Попеску «Сонячний промінь», як засіб психологічної адаптації.

Предмет дослідження – естетичні засади театру анімації як інструмент розкриття теми адаптації та подолання перешкод до соціалізації в п'єсі Ал.Т. Попеску «Сонячний промінь».

Завдання дослідження:

- проаналізувати наукову літературу з теми дослідження;
- проаналізувати постановчий досвід п'єси Ал.Т. Попеску «Сонячний промінь»;
- дослідити можливості інтерактивної взаємодії з глядачами у створенні вистави для конкретної аудиторії з адаптації;
- зробити висновки щодо можливостей використання інструментів і технік роботи театру анімації в заданій темі дослідження.

Наукова новизна: Сьогодні запропонувало нашому суспільству великі та складні виклики які можуть мати конкретні наслідки у майбутньому. Новизна цього дослідження, це його народження в зоні воєнних дій як один з найефективніших інструментів для роботи із психологічними травмами та наслідками стресових періодів. Саме в умовах, в яких перебуває українське суспільство, є велика необхідність звернення уваги на конкретну проблему і пошуку, можливо, одного з перших відкриттів у цій сфері.

Практичне значення: Практичне значення дослідження полягає у всебічному аналізі проблематики психологічної травми на різних рівнях та пошук реалізації знайдених інструментів саме у сценічному відтворенні за допомогою естетичних засад театру анімації.

Апробації відбувалися в рамках:

1. Міжнародна конференція TEDxBrayfordPool «United by Ideas», 2-3 листопада 2024 року;
2. Пітчинг театральних проєктів СЦЕНА 2025 (в межах Науково-практичної конференції «Магістерські читання», 5 грудня 2024 року;
3. Лабораторія сучасного українського театру анімації «Ляльки не мовчать», 4-6 вересня 2025;

4. VI Міжнародної науково-творчої конференції «Мистецтво та Наука в сучасному глобалізованому просторі» (до Всесвітнього дня науки), 14-15 листопада 2025 року.

Структура та обсяг дослідження: робота складається зі вступу, трьох розділів, шести підрозділів, списку використаної літератури. Загальний обсяг 76 сторінки, з них основного тексту 63 сторінки, список джерел складає 6 позицій.

РОЗДІЛ 1. ВСЕБІЧНИЙ АНАЛІЗ ПРОБЛЕМАТИКИ ПСИХОЛОГІЧНОЇ ТРАВМИ НА РІЗНИХ РІВНЯХ

1.1 Огляд джерельної бази

Дослідник культури та мистецтва та по праву названий "батько" історії театру ляльок Шарль Маньєн, є першим джерелом дослідницької бази який варто опрацьовувати коли мова йде про вплив та роль ляльки у житті людини від дитинства до дорослішання. Потрібно зазначити, що йдеться саме про відомі фігурки виготовлені з дерева чи глини або простої тканини та які рухаються за допомогою ниток і називаються маріонетками (запозичено від італійської - marionette). Саме вони, маріонетки, стали приводом для розмов та дискусій, а також вражень для людини в стародавні часи та продовжують бути предметом вивчення та застосування й сьогодні в найнеочікуваніших місцях з вибагливим сучасним глядачем. Шарль Маньєн у книзі «Історія маріонеток в Європі з найдавніших часів до наших днів» опублікованій в 1852 році, зафіксував велике дослідження появи й подальшого розвитку маріонетки в різних народах світу. Автор використовує метод дискусії з іншим талановитим дослідником та письменником Шарлем Нодьє, який вважав що маріонетка є сучасником першої дівчинки з інстинктом гри в ляльки як прояву перших материнських відчуттів. Саме таке сміливе ствердження було описано у двох кмітливих статтях та опубліковано французьким журналом «Revue de Paris», приблизно у період 1827-1846 роках, де також було названо цей процес монологом ляльки або драмою ляльки.

«Він (Шарль Нодьє) називає це «Драмою ляльки». Чарівним діалогом одного голосу, тобто монологом, де дитина так природно переймає тон і манери матері, повчаючи маленьку ледарку, маленьку ласунку, маленьку балакучку!» - цитата Шарля Маньєна про статтю Шарля Нодьє [1, с. 3].

«Лялька, до якої ми дійшли в цій науковій генеалогії, очевидно, є сучасною першої колісці, в якій спала маленька дівчинка. Її (ляльку) не можна

зрозуміти без маленької дівчинки, як і маленьку дівчинку не можна зрозуміти без неї (ляльки).

У жінки є природний інстинкт передбачати з найніжнішого віку, коли вона стане матір'ю; вона вгадує дитину і вигадує ляльку. Лялька є символом кінцевої причини. Та в цей щасливий період життя лялька живе, думає, міркує. Монолог є нудним. Навпаки, діалог їм ідеально підходить, особливо коли вони говорять за двох. Діалог, це сцена, і немає сцени, яка б не передбачала казки або дії.

З'являється винахідливий художник (це батько), який надає ляльці рухливості, підвішує її на нитці, на стільки ниток, скільки вона має рухомих суглобів, змушує її обертатися на осі, бігати по сцені, надає їй голос, мову, пристрасті. Дівчинка все ще є акторкою, але вже не є автором. Він (батько) майже відкрив автомат і створив драму, бо створив маріонеток.» - цитата Шарля Нодье про походження маріонеток в опублікованій статті під псевдонімом Docteur Néophobos [2].

Натомість Шарль Маньєн, у своїй книзі про історію маріонеток [1], запропонував теорії походження маріонетки не від іграшки для дитячих розваг, а від глибокої та філософської ідеї яка може стояти на рівні релігії та вірування.

Саме з праці Шарля Маньєна до нас потрапляє думка, що перше використання маріонеток могло відбуватися у давні часи, а саме у Єгипті, Греції та Римі. Автор ставить питання: «Для чого ж, отже, слугували ці рухомі фігурки у народів, що їх винайшли?» [1, с. 14-16]. Для орієнтації відповіді в цьому питанні ми звертаємося до філософа Геродота, який писав, що під час застольних трапез єгиптяни передавали один одному дерев'яну ляльку, яка зображала небіжчика в гробу: «На бенкетах у багатих, по вечері, чоловік носить довкола дерев'яну подобу мерця в домовині, розмальовану й вирізьблену максимально правдоподібно, завдовжки в один-два лікті. Він показує її кожному з учасників, кажучи: «Пий та звеселяйся, але поглянь: таким будеш, коли помреш». Так у них ведеться на питних гулянках.» [3].

Таким чином ми можемо зробити висновок, що перше використання рухомих фігурок застосовувалось для посилення релігійного впливу при проведенні культових ритуалів та обрядів. Враховуючи це, нам потрібно звернути більшу увагу саме до релігійного використання маріонеток та подивитися, чи було місце для масштабного й тим самим ефектного застосування цих фігурок. В того самого Геродота ми можемо знайти оповідання про рухомі статуї які теж використовувалися в культових обрядах. Наприклад, у єгиптян прославляли Осіріса в обрядах, які були схожі з діонісіями, використовуючи механічні фігури які символізували сили природи: «Решту свята Діоніса вони святкують так само як греки, за винятком того, що немає хорових танців. Замість фалосів вони винайшли інший пристрій: вони носять ляльок висотою в лікоть, які рухаються за допомогою мотузок, що рухають чоловічий член, який є таким же великим, як і решта тіла; флейтист веде процесію, а жінки слідуєть за ним, співаючи про Діоніса» [3].

Повертаючись до Шарля Маньєна [1, с. 14-24] та його власних посилань на оповідання Геродота, Псевдо-Лукіана та Діодора-Сицилійського ми можемо зібрати досить гарне уявлення того, що жриці давніх народів регулярно оживляли статуї та їм подібні механічні фігури, що проєктувалися й створювалися саме для конкретних дій. Люди, які були свідками подібних перформансів, приносили пожертви цим «живим» ідолам. Свідчення цього дослідник також знаходить в оповіданнях Плавта, Варрона та Пампонія Феста.

До прикладу, цікавий опис знаходимо у Калликсена, де оповідь йде про пафосних пір влаштований Птолемеєм Філадельфом на честь Бахуса та Олександра: «Під час урочистої процесії, яку влаштував Птолемеї II, серед іншого несли образ Ніси. Фігура була зроблена так, щоб здаватися живою: коли заграла флейта, вона повільно підвелася, розправила руки, і з її грудей з'явився маленький Діоніс, немов народжений у цю мить. Так механічний пристрій відтворював міф про народження бога, перетворюючи статую на дієвий образ у ритуальній дії.» [4]. Згідно з повідомленням Калліксена Родоського (переданим

Афінеєм), у процесії Птолемея II механічно сконструйована статуя богині Ніси виконувала запрограмований рух і являла народження Діоніса. Це дозволяє розглядати анімацію фігур у давніх обрядах як частину ритуальної драматизації міфу, а не як розвагу чи ігрову дію.

Шляхом розвитку та власне мистецтва скульптури свій розвиток мали й рухомі фігурки, що з часом почали все менше належати релігійним діячам та все більше почали бути схожими на звичних нам маріонеток. Про це свідчить те, як їх описує сам Платон в оповіданнях Сократа: «Уяви собі людей, які сидять у підземному житлі, на кшталт печери... Позаду ними тягнеться дорога, вздовж якої на мить вгору здіймається стіна, подібна до перегородки, що її ставлять фокусники перед глядачами, коли показують лялькові фігурки. Дивися: за цією перегородкою йдуть люди, несучи різні зображення людей і тварин, зроблені з дерева та каменю... одні говорять, інші мовчать.» [5]. Філософ порівнює ці рухомі фігурки та їх дивні стрибки у різні сторони з безглуздими філософськими розмовами, полишеними будь-яких принципів: «Їхні міркування були не схожі на розумні бесіди, а радше на те, як стрибають маленькі фігурки, керовані нитками, що то вискакують уперед, то відскакують назад, і ніхто не може зрозуміти, куди й навіщо вони рухаються.» [6]. Таким чином, образ «ляльки, що стрибає на нитках» є філософською метафорою втрати принципу. Коли дія позбавлена внутрішнього змісту та рух стає лише механічним жестом, що згодом стає ключовою думкою у дискусії щодо походження театру ляльок.

Історикиня античності, яка спеціалізується на давньогрецькому театрі, механічних фігурах та античних маріонетках, Малі Анніка Скотхайм у власній статті «Лялька і ляльковик у Стародавній Греції: Фрагменти мистецтва» спирається на літературні, епіграфічні та археологічні матеріали для дослідження взаємозв'язку між контекстом вистав та естетикою давньогрецького лялькарства. Дослідниця також пише, що лялькарі античного періоду, відомі як *thaumatoioi* («творці див») або *neurospastai* («ті, хто смикає

за нитки»), виступали в різних контекстах давньогрецького світу у процесіях і громадських театрах.

«Естетика давньогрецького лялькарства ґрунтувалася на понятті *thauma*, як «диво» та «захоплення». Це почуття подиву перед тим, що глядач не може осягнути: таким що здається неможливим або таким, що суперечить очікуванням. Ляльки здатні викликати *thauma*, оскільки вони є неживими об'єктами, які рухаються, наче живі істоти. Подив, спричинений наслідуванням (*mimesis*), характеризує не лише лялькові вистави, але також автомати, мім і пантоміму. Почуття *thauma* мало важливу функцію в давньогрецькій релігії, адже воно пов'язувалося з подивом перед божественним.» - цитата Малі Анніки Скотхайд, яку вона використовує для роз'яснення термінів у статті [8].

До цитати М.А. Скотхайд варто додати вислів за Арістотелем, який зазначив, що інтелектуальне пізнання починається з подиву: «Адже саме через подив (*thaumazein*) люди і тепер, і вперше почали філософувати. Спочатку дивуючись тому, що було найближче та очевидне, а згодом просуваючись поступово до розгляду вищих і складніших речей» [7, с. 12-13].

Французький професор театрознавства та один із провідних сучасних дослідників театру ляльок, Дідьє Пласар в статті «Лялькарство для тотальної війни: французькі та німецькі лялькові вистави у Першій світовій війні» пише про те, що на початку двадцятого століття мистецтво маріонеток глибоко вкорінилось в регіональні культури багатьох європейських країн. Він застосовує термін *boufrage de crânes* («начиння черепів»), та розвиває думку, що лялькарство є показовим прикладом поширення націоналістичної пропаганди під час подій Першої світової війни.

«... *boufrage de crânes* («начиння черепів») проникло в повсякденне життя для всіх вікових і соціальних груп перетворюючи навіть найневинніші форми розваг на справжнє поле бою. Перша світова війна була не лише першою глобальною війною, а й першою «тотальною війною», тобто такою, що вимагала залучення всіх сил і ресурсів держав, які воювали. Увесь народ,

військові та цивільні, був повністю занурений у конфлікт.» - цитата Дідьє Пласара зі статті [9].

Далі, зі статті професора, ми дізнаємося, що на військову службу під час Першої світової війни було мобілізовано багато лялькарів. Таким чином, у шпиталях для поранених проводились вистави тіньового театру. А деякі військові полки з околиць міста Ліон, Франція, мали на своїх прапорах голову Guignol (традиційного французького лялькового персонажа, що з'явився на початку XIX ст. у місті Ліон). Також, Дідьє Пласар, розповідає про спеціально побудований театральний будиночок, який супроводжував військових підрозділів вздовж лінії фронту, що вказує на потребу військових звертатися до лялькового образу під час своєї служби.

Натомість у тилу, в міських парках і на вулицях, діти відвідували лялькові вистави, де знайомі герої (Guignol) одягав військову форму й міняв палицю (притаманний реквізит персонажа) на рушницю.

«Щойно у серпні 1914 року було оголошено війну між Німеччиною та Францією, паризький лялькар Гастон Коні перейменував свій театр у парку Бют-Шомон: відтоді він називався Guignol de la Guerre («Гіньйоль на війні»). Там щодня відбувалися вистави з патріотичного репертуару Коні для дітей і родин, серед яких: Guignol dans les tranchées («Гіньйоль в окопах»), Guignol contre les jouets boches («Гіньйоль проти німецьких іграшок») і L'Espion du Kaiser («Шпигун кайзера»).» - цитата Дідьє Пласара про «мобілізацію» лялькового мистецтва до спротиву зі статті [9].

З огляду на це, варто звернутися також і до роботи Анки Доїни Чоботару «Ляльки – у часи миру та війни», де румунська театрознавець та спеціаліст з історії та теорії театру ляльок називає один зі своїх розділів «Лялька – супутник людини». Автор пояснює це тим, що у часи миру й війни, кризи й спокою ляльки залишаються поруч із людиною та нагадують їй про здатність вірити в гру, казку та силу внутрішню продовжувати власний шлях.

«Ляльки, це провідники у двосторонній подорожі між реальністю та вигадкою, покликані пробуджувати свідомість, почуття та приховані програми людського мислення. Роздуми над сенсом і силою анімаційної метафори це вправа, здатна забезпечити моральне здоров'я мистецької спільноти.» - цитата Анки Доїни Чоботару зі статті [10].

Ця думка знаходить себе в сьогоднішні де відбувається набуття у дослідженні ляльок як терапевтичних засобах, а саме зі статті кандидата психологічних наук, Олени Вознесенської «Лялькотерапія: особливості та ризику використання ляльки в терапії» до нас потрапляють наступні автори та праці: В.А. Шафранюк з роздумами про ляльку; Л.Г. Гребенщикова та її історичні етапи у використанні ляльок; Якоб Леві Морено, який є засновником в США Інституту соціометрії і психодрами (лікувального театру); Мальколм Райт і його використання ляльки та лялькового театру для зняття неврозів у 1926 році; Х.Дж. Джинотт та Л. Войцехович з роботою про лялькотерапію як різновид ігротерапії; К. Крапак та лялькотерапія яка є імаготерапією з основою театралізації психотерапевтичного процесу та теорії про образ і єдність «особистості та образу»; Г. Лендрет та її вислів про групи ляльок для терапевтичних занять: іграшки із реального життя (лялькова родина, лялькові будиночки, автомобілі тощо); структуровані іграшки які дозволяють відреагувати агресію (зброя, солдатики, дикі тварини тощо) та матеріали для виготовлення ляльок (глина, пластилін); іграшки для творчого самовираження та послаблення емоцій; Ю.М. Лотман зі статтею про ляльки для гри та вправ й прикрашення, а також маріонетки.

Особливо, з усього переліку, хочеться зупинитися на роботі психотерапевта Якоба Леві Морено, а саме першому томі «Психодрама» (1946) та в розширеній редакції праці «Хто виживе?» (1934 / 1953). Як вважав сам автор, його метод «психодрами» має розкривати істину душі в дії: «Справді терапевтична процедура повинна мати за мету не менше, ніж все життя

людини. Вона повинна висвітлити істину душі, а ця істина може з'явитися тільки тоді, коли людина вільна діяти.» [12].

Кандидат психологічних наук Катерина Робертівна Маннапова у статті «Особливості методу лялькотерапії в роботі з дітьми» також вважає, що джерела лялькотерапії можна знайти в психодрамі Я.Л. Морено [12].

«Він вирішив відтворювати в умовах клініки ті самі ситуації, які найбільш травмували його пацієнтів, і для цього створив спеціальний лікувальний театр, який назвав психодрамою. Цей метод в ряді випадків давав дуже хороші результати. У Якоба Морено з'явилися послідовники в різних країнах, особливо в Західній Європі. Поступово з'являється особлива самостійна гілка, а саме лялькотерапія. Зараз її практикують у багатьох країнах.» - цитата Катерини Робертівни Маннапової про джерела лялькотерапії з «психодрами» у статті [10].

Слідкуючи за думкою К.Р. Маннапової ми спостерігаємо, що лялькотерапія може використовуватися в різних напрямках психотерапії: психодрамі, ігротерапії, казкотерапії, арттерапія. Лялькотерапія, як пишеться в статті [13, с. 73], дає можливість природного і безболісного втручання в психіку людини з метою її корекції або психопрофілактики. Завдяки цьому створюється можливість «дожити» проблему і залишити щось в минулому, або навпаки, зробити якийсь план на майбутнє.

Подібні ідеї можна знайти також і в роботах Сьюзен Лінн, американської дитячої психологині, терапевта та дослідниці впливу ляльок, іграшок і медіа на психіку дітей. Спеціалізуюсь на ігровій терапії, розвитку емоційної прив'язаності та символічної гри Сьюзен Лінн пише виводить на перший план думку про те, що спонтанна гра з ляльками між дитиною та терапевтом дає водночас приємний, безпечний і потужний спосіб допомогти дитині висловити свої почуття, відчувати контроль над складними ситуаціями та навчитися способами подолання стресу й травми.

У своїй статті «Це не я! Це він!» — Інтерактивна гра з ляльками як засіб допомоги дітям впоратись з переживаннями...» [14] авторка публікує власний висновок, щодо впливу ляльки у процесі ігрової терапії: «Хоч будь-яке мистецтво сприяє самовираженню, особливість лялькової гри полягає в тому, що ляльки можуть говорити, надаючи дитині можливість вільно висловлювати емоції, і водночас забезпечують психологічне відчуття безпеки. Саме тому ляльки є особливо цінним інструментом ігрової терапії.» [14, с. 7].

Проаналізовані вище наукові праці стають міцним фундаментом для власного розуміння значення ляльки для людини в особливих умовах. Маючи на меті дослідження впливу лялькової вистави на психологію глядача через невербальний зв'язок дорослої людини з її дитинством, наступним кроком вбачаю аналіз власного досвіду в роботі з конкретною аудиторією направленої на адаптацію та подолання труднощів після стресового періоду.

1.2 Методи дослідження

Під час написання кваліфікаційної роботи було використано комбінацію певних методів дослідження. Зокрема метод перформативного дослідження, який дозволив відстежити власну роль дослідника у створенні перформансу який став інструментом для залучення аудиторії та використання важливого компонента дослідження як збір дослідницьких даних через реакцію конкретної аудиторії. Застосування цього методу дає можливість відстежити шлях дослідження від першої спроби здобуття власного досвіду в роботі із конкретною аудиторією в спробі адаптації та подолання труднощів після стресового періоду та розпочатим вивченням проблематики питання у можливості масштабування успішного результату використовуючи конкретну драматургію у вигляді п'єси Ал.Т. Попеску «Сонячний промінь», яка вже має власний шлях у перформативному дослідженні та сценічних версій в роботі з конкретною аудиторією.

Для детального відтворення сценічних версій п'єси Ал.Т. Попеску «Сонячний промінь», задля окремих деталей, притаманних атмосфері та специфіці матеріалу використовувався описовий метод. Крім того, описовий метод став у пригоді для порівняння з метою виявлення спільних ознак, притаманних п'єсі в різних постановчих досвідах та сценічних версіях.

Інтерпретаційний метод використовувався у науковому дослідженні для формулювання інтерпретацій постановок та сценічних версій п'єси Ал.Т. Попеску «Сонячний промінь» в окремих виставах та режисерських трактувань. Також було проведено декілька інтерв'ю з режисерами для можливості проаналізувати їх авторський та, власне, постановчий досвід.

Для дослідження діапазону постановок п'єси Ал.Т. Попеску «Сонячний промінь» було використано історико-динамічний метод, який також став у пригоді під час дослідження актуальних у кожному історичному проміжку часу

питань та спостереження зміни у темах та звучання в постановках різних періодів.

Задля більш детального роз'яснення окремих понять, що стосується професійної термінології у сфері психології та опису отримання конкретного досвіду та результатів у практичному застосуванні перформативного методу дослідження, було використано теоретичний метод.

Загалом у роботі були використані такі методи дослідження: перформативний, описовий, емпіричний, інтерпретаційний, історико-динамічний. На жаль, на сьогодні існує проблема недостатності та розрізненості джерел інформації, що ускладнює роботу з ними.

1.3 Досвід власної роботи зі психологічної адаптації для конкретної аудиторії

В цьому розділі присутня спроба проаналізувати власний досвід практичного застосування естетичних засад театру анімації як засобу психологічної адаптації до різних соціальних груп, що пережили тривалий стресовий період внаслідок наступних подій: початок бойових дій, вимушене переселення або насильне перебування в окупації. У багатьох випадках такі обставини супроводжувалися розривом соціальних зв'язків і тривалим відчуттям небезпеки. Матеріалом для дослідження стало вивчення описаного досвіду передових фахівців з лялькової терапії здійснення низки творчих ініціатив спрямованих на психоемоційну підтримку конкретної аудиторії, які отримали позитивний результат у допомозі населенню в адаптації до змінених умов життя.

З огляду на це було сформульовано дослідницьке питання: чи можливо використовувати театр анімації як інструмент психологічної підтримки адаптації людей, які пережили травматичні події та мають потребу у позитивному проживанню негативного досвіду?

Американська дитяча психологиня, терапевт та дослідниця впливу ляльок, іграшок і медіа на психіку дітей, Сьюзен Лінн в статті «Це не я! Це він! - Інтерактивна гра з ляльками як засіб допомоги дітям впоратись з переживаннями», яка опублікована в журналі прикладного мистецтва та здоров'я [14], називає ляльковий театр одним із найцінніших інструментів ігрової терапії. Власне її розуміння ґрунтується на психодинамічній теорії, зокрема на концепції об'єктних відносин між автором та аудиторією. Також посилаючись на працю Дональда Віннікотта про гру (1971) [15], і класичні роботи Анни Фройд (1966) [16], та Мелані Кляйн (1975) [17], Сьюзен Лінн розповідає про формування практики спонтанної інтерактивної гри з ляльками. Діти, з якими працювала доктор, долали як звичайні життєві труднощі під час

переходу до нової школи чи плановий візит до стоматолога, так і надзвичайні коли траплялася госпіталізація, ампутація, а також різні хронічні та загрозливі для життя хвороби.

«Будь-яка форма мистецтва може допомогти людині виразити свій унікальний внутрішній досвід. Більшість із них використовуються в психотерапії. Проте саме ляльки мають низку особливостей, що роблять їх надзвичайно придатними для ігрової терапії. Ляльки не є живими, однак вони можуть рухатися та говорити. Вони реальні, бо займають місце й час, і водночас створіння нашої уяви. Сюжети, персонажі та теми, що виникають у спонтанній ляльковій грі, є фантазією, але водночас часто відображають реальні життєві труднощі та переживання.

Ляльки забезпечують безпечний канал для самовираження, сприяють проєкції й ідентифікації та допомагають дітям опанувати складними або навіть травматичними переживаннями. Залучення дітей до спонтанної інтерактивної гри з ляльками, коли автор і дитина разом створюють діалоги між ляльками, може бути особливо ефективним. У руках автора, який грає разом із дитиною, ляльки допомагають виявити її страхи, надії, мрії й відкривають можливості для формування здорових способів подолання труднощів.

Ляльки сприяють терапевтичному процесу не лише тому, що гра з ними приносить дітям радість, але й тому, що вони поєднують у собі кілька важливих психологічних функцій. Серед них: створення «утримувального середовища» (holding environment), проєкція та ідентифікація, моделювання, опановування досвідом і самовираження.» - - цитата Сьюзен Лінн, яку вона використовує для пояснення методики роботи з конкретною аудиторією у статті [14].

Перша серія власних дослідницьких спостережень на основі вивчених даних матеріалів проводилась під час зустрічей з дітьми, які перебували в окупації.

Для даної роботи було підготовлено декілька виразних маріонеток: хлопчик, пташка і котик. Між ними, на інстинктивному рівні, вже закладалися

підстави до непростих відносин. Проте дітям пропонувалось вигадати імена для персонажів та наділити їх рисами характеру і самостійно визначити взаємини між ними. Маріонетки та закладені в них образи становили основу для невимушеної гри з імпровізацією між автором та конкретною аудиторією. У процесі спільної творчості формувався сюжет, що ставав відображенням внутрішнього стану дітей. Визначальним методичним підходом став метод співавторства з глядачем, який передбачав активну залученість дітей у побудові творчого процесу та, як наслідок, створення лялькової вистави.

Діти поступово осмислювали власний досвід та разом з маріонетками підіймали теми самотності, втрати дому, страху й надії перетворюючи їх на естетичні засади які мали вплив на глядачів, що спостерігали за творчим процесом без участі в ньому. Після завершення процесу відбулося обговорення головних мотивів творчої гри, якими ставали: пошук дому, відчуття захищеності, взаємодопомога та турбота. Таким чином у межах методу співавторства створювався простір де учасники знаходили символічну «домівку», а саме місце спільного співчуття, прийняття й підтримки. Було встановлено позитивне сприйняття емоційного вивільнення та нормалізації психоемоційного стану. У різних соціальних групах, незалежно від віку учасників та зв'язків, формувалася єдина моральна теза: «Як добре, що ми турбуємося один про одного.» - що свідчило про активне почуття співучасті та емпатії.

Важливим аспектом дослідження за допомогою конкретної аудиторії стало спостереження за невербальною участю глядачів. Навіть ті, хто не взаємодіяв безпосередньо з маріонетками, переживали власні емоції через спостереження. Естетичні засади театру анімації створювали не просто безпечний простір для відображення травматичних спогадів, але й відбувалась їх трансформація через спрямування естетичного досвіду направлено на подолання труднощів соціалізації тощо. Глядач мав змогу ототожнити себе з

будь-яким представленим персонажем та перенести частину власної травми у художню площину й тим самим послабити її інтенсивність.

Повертаючись до психологічного формулювання Сьюзен Лінн у тій самій статті зазначає, що спонтанна гра з ляльками між дитиною та автором, це водночас приємний, безпечний і потужний спосіб допомогти дитині висловити свої почуття, відчувати контроль над складними ситуаціями та навчитися способами подолання стресу й травми. Особливість лялькової гри, за словами доктора, полягає в тому, що ляльки можуть говорити, надаючи дитині можливість вільно висловлювати емоції, і водночас забезпечують психологічне відчуття безпеки. Саме тому ляльки є особливо цінним інструментом ігрової терапії.

Враховуючи отриманий досвід та результати другою серією досліджених спостережень стало перенесення зазначеної методики у середовище військовослужбовців, які перебувають в зоні бойових дій при виконанні спеціальних завдань. У цьому контексті метод співавторства з глядачем був адаптований під символічну форму комунікації між автором та конкретною аудиторією. Таким чином, маріонетки ставали провідниками від зовнішньої реальності та ролі в якій перебувала людина до її внутрішнього світу, який повертає людину в ресурс надаючи можливість сприймати власний травматичний досвід через образи.

Одні з перших спроб проведення роботи з військовослужбовцями відбувалися в пунктах психологічної допомоги та відпочинку, де за процесом творчої дії уважно спостерігали фахівці офіцери-психологи. Саме вони надавали окремі рекомендації та оцінки для подальшого розвитку терапевтичної роботи.

«Ваша робота дуже глибока. Вона працює з внутрішнім ресурсом людини (глядача). Під час сеансу дуже помітно, як військовослужбовці згадують важливі емоції та повертаються до себе. Травматичний досвід припиняє блокувати емоції та відчуття.» - цитата офіцера-психолога Ігоря Приходько,

який проводить рекреаційну роботу з травмованими військовослужбовцями у санаторії «Роца» в Харківській області.

Проте, якщо в роботі з дітьми все будувалося на конкретних та впізнаваних прототипах: хлопчик, пташка та кіт з якими вони готові були залучатися у веселу гру та створювати історії маючи до них відповідну дитячу довіру. То у випадку з військовослужбовцями, щоб зацікавити конкретну аудиторію, використовувалися розмиті та асоціативні образи в яких немає конкретики, але присутні чіткі відчуття та емоції. Глядачам пропонувалося розшифрувати маріонеток, які були схожі на янголів і людей водночас та надати їм власні імена і спробувати пояснити їх вигляд. Проведення таких опитувань допомагало виявити травматичний досвід кожного з присутніх та надалі знайти потрібний образ для подальшої роботи з травмою.

«Я маю зробити тобі подарунок. Дивись, в мене теж є іграшка, вона мене охороняє. Та я вже зневірився в неї. Перестав вірити в майбутнє. Твої ляльки та ти повернув мене до життя. Маю пам'ятати цей день. Він змінив мене.» - цитата військовослужбовця в зоні бойових дій після перегляду вистави та проявлення сильних емоцій.

Такий метод виявився корисним не лише як форма психологічної підтримки, але і як спосіб групового згуртування, що сприяє формуванню відчуття взаємної підтримки та довіри. Завдяки цьому більшість присутніх на зустрічах відкривалась значно глибше ніж в роботі з кваліфікаційними психологами, які своєю чергою теж відвідували сеанси з маріонетками для спроби власного аналізу спостереження за конкретною аудиторією.

Як результат, було створено декілька сюжетів за мотивами історій якими ділилися військовослужбовці та саме це стало основою для проведення дослідницьких спостережень над ефективністю використання маріонеток у даному методі. Конкретна аудиторія верталася емоційно в відчуття дитинства та занурювалася до уявного та метафоричного світу образів і приймала метод гри у співавторстві з автором. Розкриваючи емоції та почуття,

військовослужбовці спостерігали перед собою всі свої внутрішні переживання та опинялися поза травматичного досвіду з можливістю погляду зі сторони. Це дозволило військовим відійти психологічно від обставин в яких вони перебувають та відпочити, іншими словами психологічно перезавантажитись.

«Це було так, що я потрапив наче в транс та за цей короткий час відпочив, як вже давно не відпочивав. Це як гіпноз, тільки з власними сновидіннями та історіями, які я можу контролювати.» - цитата військовослужбовця, який перебуває на відновленні в пункті психологічної допомоги.

Отримавши відповідний досвід було визначено важливу частину у роботі з адаптації до травматичних подій військовослужбовців, а саме повернення їх до відчуття дитинства та дитячих спогадів. Так з'явилась потреба в пошуку драматургії, яка б могла не просто задовольнити цю потребу у роботі з конкретною аудиторією, але й була наповнена необхідним сюжетом та образами які мали б сприятливі умови для точної роботи по визначеній темі.

Першими спробами до застосування конкретної драматургії став традиційний різдвяний Вертеп, який був більшості відомий та мав глибоку емоційну пам'ять. Враховуючи відомість сюжету та зрозумілість обставин при яких це сюжет міг показуватися для військовослужбовців, була влаштована різдвяна хода по хатах та влаштовано святкування з дотриманням культурних традицій. Аудиторія, яка складається тільки з військовослужбовців, була захоплена у дійство з маріонетками із повноцінно дитячими емоціями які тісно пов'язані зі спогадами дитинства.

«Я пам'ятаю, як в дитинстві ми святкували Різдво та я брав участь у вертепній ході. Тоді був Янголом та мої батьки були Волхвами. Приємно це згадати.» - цитата військовослужбовця після перегляду різдвяного Вертепу.

Важливо зазначити, що демонстрація традиційного Вертепу була скоріше направлена на задоволення потреби у впізнаваному сюжеті та перевірці працьовитості даного методу. За відсутності сприятливих обставин та умов

дана драматургія не підходить для масштабування досвіду та не виконує функцію адаптації. Динамічність та події традиційного сюжету, а також відсутність інтриги, ускладнює роботу з конкретною аудиторією як момент психологічної підтримки та можливості застосування методу співавторства. Враховуючи це було запропоновано роботу із п'єсою Ал.Т. Попеску «Сонячний промінь», яка мала велику активність протягом більше ніж п'ятдесяти років та мала в середині сюжету чіткі обставини які добре співзвучні з дослідницьким питанням.

Таким чином, історія про зламану порцелянову балерину та самотнього маленького мишеняти стала центральною в роботі з військовослужбовцями. В період одного місяця було проведено близько десяти зустрічей з адаптації після стресового періоду під час яких розповідається історія про балерину з порцеляни. Кожен з сеансів збирав достатню кількість дослідницьких даних за якими було встановлено, що балерина, це внутрішній стан людини після травми: темрява, замкненість, тиша - а от мишеня, яке приходить і починає діяти, це прояв інстинкту життя та внутрішній голос.

Через просту дію: рух, гру, дотик оживає не лише лялька, а й внутрішній світ глядача. У психоемоційному плані це відповідає зустрічі активного і пасивного початку в людині після травми. Військовослужбовець, який довго перебуває у стані стресу має накопичену напругу, яка немає руху назовні. Мишеня стає символом повернення до руху, гри, дії, тобто до життя. Саме ключовим моментом історії є оживлення балерини, яка починає рухатися, дивиться, торкається. Це естетичний еквівалент психологічного пробудження.

Військовослужбовці, спостерігаючи за цим, проживають паралельну дію: від стану емоційного «замороження» до тонкого відчуття тепла, емпатії, ніжності. Сам факт, що це не люди, а ляльки, знижує бар'єр опору та глядач може дозволити собі відчувати, не ризикуючи виглядати вразливим.

П'єса Ал.Т. Попеску «Сонячний промінь» виявилась універсальною та маючи терапевтичний потенціал може використовуватись як частина програм

культурної та психологічної підтримки військовослужбовців, де мистецтво діє не через слова, а через символ, ритм і красу.

Спостереження за сприйняттям вистави конкретної аудиторії показують, що після фіналу військовослужбовці часто залишаються в тиші, не коментуючи побачене. Їхня реакція невербальна, але це мовчазний катарсис, який проявляється у фізичних ознаках: розслаблення плечей, глибоке дихання, усмішка. Така тілесна відповідь є свідченням зняття внутрішньої напруги та процесу, який у психології трактується як початок етапу відновлення. Також, варто зазначити задоволення потреби у дитячих спогадах. Даний сюжет мав широку популярність та не рідким є випадки, коли глядачі впізнавали історію з дитинства.

«П'єса, це завжди добре. Я наче в дитинство повернувся та навіть згадав, як по телевізору дивився мультфільм де теж була балерина та мишеня. Дуже світлі відчуття зараз отримав. Ви мені показали постановку з мого дитинства.» - цитата військового медика після перегляду польової вистави «Балерина з порцеляни» за мотивами п'єси Ал.Т. Попеску «Сонячний промінь».

Дана п'єса Ал.Т. Попеску «Сонячний промінь» була застосована як продовження театральної розвідки у межах практичної частини роботи, пов'язаної з дослідницьким питанням про можливість застосування естетичних засад як засобу адаптації та подолання труднощів після стресового періоду для людей, що переживають травматичний досвід. Його драматургічна структура і поетична образність дозволяють розглядати твір як естетичну модель психологічної адаптації після пережитого стресу.

Використання театру анімації як засобу соціально-психологічної адаптації в умовах війни під час застосування методу співавторства з глядачем дозволяє перетворити процес перегляду на акт співучасті, де творення художньої дії стає способом емоційного вивільнення. Театр анімації виступає ефективним інструментом посередництва між особистим досвідом і символічною реальністю, що забезпечує безпечне проживання травматичних

подій. Метод співавторства сприяє формуванню відчуття колективної підтримки та довіри, особливо в умовах соціальної напруги. Естетична умовність театру анімації дозволяє створювати середовище, у якому відбувається ненасильницьке емоційне вивільнення та стабілізація внутрішнього стану. У роботі з військовослужбовцями зазначений метод виконує функцію символічного каналу комунікації, що сприяє психологічній стійкості та згуртованості групи.

Таким чином, театр анімації може бути розглянутий як форма арттерапії соціальної взаємодії, що поєднує художні, комунікативні та психотерапевтичні компоненти. Практичний досвід доводить, що навіть короткотривале залучення глядача до творчого процесу має стійкий позитивний ефект, сприяючи відновленню емоційного балансу, почуття безпеки та здатності до співпереживання.

Проведене дослідження та практична діяльність засвідчили ефективність використання театру анімації як засобу емоційної підтримки та психосоціальної адаптації людей, що перебувають у стані стресу чи посттравматичного досвіду. Застосування методу співавторства з глядачем дало можливість створити нову форму взаємодії між митцем і аудиторією, де процес творення стає одночасно актом комунікації, естетичного самовираження та психоемоційного відновлення.

Практика роботи з дітьми, підлітками, дорослими й особами похилого віку, які зазнали наслідків окупації та війни, підтвердила, що умовний світ маріонеток створює безпечний простір для відображення власних переживань. Вистава, побудована на імпровізації та співтворчості, дозволяє глядачеві дистанціюватися від травматичного досвіду, водночас не заперечуючи його, а трансформуючи в образну форму. Метод співавторства виявився дієвим інструментом дослідження внутрішнього стану аудиторії. Завдяки участі у формуванні сюжету глядач переходить від пасивного споглядання до активного творення сенсу. Такий підхід формує почуття особистої значущості, співучасті

й відповідальності за спільний результат. У контексті психологічної реабілітації це сприяє розвитку довіри та комунікації між учасниками.

У ході практичних зустрічей було встановлено, що навіть спостереження за взаємодією маріонеток викликає в аудиторії емоційний відгук, який часто має катарсичний характер. Завдяки умовності театральної форми людина отримує змогу прожити власний досвід опосередковано — через рух і образ ляльки. Це забезпечує безпечне емоційне розвантаження без прямої вербалізації болючих тем.

Подальший етап дослідження був спрямований на розроблення концепції театральної взаємодії з військовими, які постійно перебувають у стані підвищеної тривожності та бойової готовності. У цьому контексті театр маріонеток набуває нової функції — стає не лише засобом естетичного сприйняття, а й формою рефлексії, що допомагає підтримувати психологічну рівновагу. Практика Валерія Дзеха, здійснена безпосередньо на фронті, довела, що навіть короткочасні творчі зустрічі сприяють посиленню групової згуртованості, відновленню почуття гумору, емпатії та людяності в умовах бойового стресу.

Досвід роботи показує, що митець може виконувати функцію медіатора між світом емоцій і світом реальності. У кризових умовах його діяльність виходить за межі суто художнього процесу, набуваючи соціально-терапевтичного значення. Такий підхід поєднує гуманістичні принципи мистецтва з практичними завданнями психологічної підтримки.

Зібрані емпіричні дані дозволяють зробити висновок, що театр анімації може бути розглянутий як інноваційна форма арттерапії соціальної дії особливо у роботі з травмованими спільнотами та військовими колективами. Його вплив ґрунтується на поєднанні естетичного досвіду, символічної мови руху та колективної творчості, що разом формують цілісний механізм емоційного відновлення.

Висновок до першого розділу

Внаслідок проведеної роботи під час формування розділу по всебічному аналізу проблематики психологічної травми на різних рівнях було окреслено міждисциплінарне підґрунтя дослідження: від історії виникнення ляльки (Шарль Маньєн, Шарль Нодьє, античні практики оживлених фігур, *thauma* як естетика подиву) до психологічних і психотерапевтичних підходів (Доннальд Віннікотт, Анна Фройд, Мелані Кляйн, Якоб Леві Морено та його психодрама, ігротерапевтичні та арттерапевтичні моделі). Узгоджено тезу, що маріонетка є унікальним провідником символічної дії, яка знижує опір, дозволяє безпечну проєкцію, ідентифікацію й катарсис.

Історичний контекст і соціальна функція. На матеріалі воєнного часу двадцятого сторіччя та сучасних реалій війни в Україні показано, що лялькові практики еволюціонують від культових і дидактичних до реабілітаційних. Лялька діє як «супутник людини», що утримує канали колективної пам'яті, уможливорює «м'яке» повернення до людяності через гру і метафору.

Методологічна верифікація на практиці в описаних перформативних сесіях у методі співавторства з дітьми, що пережили окупацію, та з військовослужбовцями, в обох групах було підтверджено:

1. ефект безпечної дистанції (нежива фігура дозволяє говорити через її оживлення та про травматичний досвід);
2. катарсичний відгук навіть у пасивних спостерігачів;
3. соціометричний ефект згуртування (посилення довіри й емпатії);
4. повернення до ресурсного відчуття дитинства, як механізму декатастрофізації досвіду.

РОЗДІЛ 2. ПІДХОДИ ДО ІНСЦЕНУВАННЯ ТА ДІАПАЗОН ПОСТАНОВОК П'ЄСИ АЛ.Т. ПОПЕСКУ «СОНЯЧНИЙ ПРОМІНЬ В ТЕАТРИ АНІМАЦІЇ

2.1 Географія постановок п'єси Ал.Т. Попеску «Сонячний промінь»

П'єсу Ал.Т. Попеску «Сонячний промінь» варто вважати успішною та вчасно написаною обертаючись на велику кількість реалізованих театральних постановок протягом півсторіччя. Точна дата появи тексту невідома, проте можна прослідкувати період за першою згадкою у постановці Teatrul De Răruși Prichindel (театр «Прічіндель» місто Алба-Юлії, Румунія) у 1965 році [18]. Попри обмежені архівні джерела, відомо, що вистава була орієнтована на дитячу аудиторію та мала значний успіх. Символічною пам'яткою постановки стала встановлена біля театру велика маріонетка у вигляді порцелянової балерини. Ймовірно, це художній образ порцелянової балерини Пітт який використовувався у виставі за п'єсою Ал.Т. Попеску «Сонячний промінь».

У 1971 році на екранах радянського телебачення починає транслюватися узбекський ляльковий мультиплікаційний фільм за мотивами та однойменною назвою «Сонячний промінь» [19]. Сюжет майже повністю повторюється з оригінальною п'єсою, де відбувається зустріч маленького мишеняти та порцелянової балерини. Варто зазначити, що мультиплікаційний фільм також відкрив п'єсу для більшості театральних режисерів та розпочав активну хвилю постановок історії по всій площині радянського союзу.

Однією з перших сценічних реалізацій в Україні стала постановка Євгена Гімelfарба в Харківському театрі ляльок у 1974 р. [20], а вже через кілька років матеріал з'явився в репертуарі Київського театру ляльок на Лівому березі Дніпра. Саме з прем'єри «Сонячний промінь» в постановці Сергія Єфремова у 1981 році було розпочато творчий шлях театру [21]. Постановка отримала два дипломи на Всесоюзному фестивалі румунської драматургії в тому ж 1981 році

та, зокрема, було нагороджено труп театру і заслужену артистку України Елеонору Смирнову за виконання ролі мишенятка Муфа. У праці кандидати мистецтвознавства Юлії Щукіної «Процеси оновлення художньої мови театру анімації в другій половині ХХ - на початку ХХІ століття» [22, с. 148] зазначено, що гра Елеонори Смирнової в ролі мишеня Муфа стала однією з етапних в українському виконавському мистецтві ролей. Образ, психологічне і поетичне звучання якої вважається еталонним.

В кінці 1982 року в режисерській версії Шауля Тіктінера відбувається прем'єра «Сонячного променя» [23] на сцені Кіровоградського обласного театру ляльок. Постановку відвідує секретар радянського відділення УНІМА Ірина Миколаївна Жаровцева. Вона відмічає ніжну та поетичну естетику вистави: «Я з радістю прийняла Ваше запрошення подивитися виставу «Сонячний промінь» за п'єсою Олександра Попеску у зв'язку з фестивалем румунської драматургії. Мені довелося бачити багато вистав за цією чудовою п'єсою (ймовірно мова йде про постановки на російській сцені театрів ляльок), проте ця режисерська версія вразила особливо своїм своєрідним рішенням та тим, що режисер дає змогу глядачеві додумати всі необхідні сенси самостійно.» - цитує секретаря радянського відділення УНІМА Ірину Миколаївну Жаровцеву режисер постановки Шауль Тіктінер в спогадах про постановку.

Інтерес до п'єси Ал.Т. Попеску не втрачається і дотепер. Режисер Михайло Урицький відновлює виставу у Київському муніципальному театрі ляльок на лівому березі Дніпра у 2013 році саме, як меморіальну пам'ять заслуженій артистці України Елеонорі Смирновій [24].

«Вона мала шалений успіх виконуючи роль маленького мишеняти Муфа. Це звісно не реконструкція тої вистави, бо вони зовсім різні.» - розказує про повернення румунської п'єси на сцену театру режисер Михайло Урицький в спогадах про постановку [25].

Також у 2013 році «Сонячний промінь» за Ал.Т. Попеску з'являється на сцені Дніпровського міського театру ляльок в постановці Валерія Бугайова [26]

та відбувається прем'єра п'єси в Одеському театрі ляльок під назвою «Як подружилися мишеня Муф і балерина Пітт» в постановці Інни Руді [27].

Окремої уваги заслуговує ізраїльська інтерпретація Шауля Тіктінера в Театрі юного глядача міста Бат Ям у 2013 році [28]. Вже в другій для себе постановці, режисер зробив акцент на психологічному впливі вистави на глядача, вважаючи, що справжнє мистецтво має формувати емоційний досвід і викликати внутрішній резонанс. Саме цей підхід поєднує естетику театру анімації з елементами арттерапії та вперше починає відстежуватися спроба та дослідження психологічної роботи під час творчого процесу.

«Я вважаю, що немає сенсу нічого робити з мистецтва, якщо ми не шукаємо можливості впливу на глядача. Якщо ми не змогли зачепити та не вплинути на глядача або слухача, це означає що ми помилилися. Завдання кожної вистави це захопити емоційно глядача та провести його по відчуттях які потрібні для нього та контексту вистави. В кінці нашої історії про мишеня Муфа та балерини Пітт глядачі не погоджуються з нами. Власне діти дуже пам'ятають ці емоції та роблять висновки які формують їх як особистостей.» - розказує режисер Шауль Тіктінер у спогадах про постановку [23].

У 2017 році Малий театр маріонеток з міста Харків розпочинає роботу над власною інтерпретацією твору. Окрім створення сценічної версії, з'являється радіовистава за мотивами п'єси, яка транслювалася на хвилі радіо Накипіло у 2019 році.

В наші дні п'єса Ал.Т. Попеску «Сонячний промінь» повертається до румунської сцени та з'являється в Teatrul Regina Maria Oradea (Театр королеви Марії місто Орадеа) [29] і Teatrul pentru Copii și Tineret Gong (Дитячий та юнацький театр «Гонг» місто Сибіу) [30].

«Ал.Т. Попеску один з авторів, які висвітлили дитячу літературу в комуністичній Румунії, його тексти ставилися на сценах усіх лялькових театрів того періоду. Написані з любов'ю, чутливістю та поезією, такі п'єси, як «Сонячний промінь» (також відома як «Балерина з порцеляни»), несуть на собі

відбиток глибокої любові до дітей. Ті, хто зустрічався з ним, як це сталося зі мною на фестивалі в Бухаресті, пам'ятають його як стриману та галантну людину, чия делікатність знаходиться в кожному написаному рядку. Його художня спадщина залишається світлим вікном у всесвіт дитинства та фантазії.» - розказує адміністратор Teatrul Regina Maria Oradea Ramona Nemeş [31].

Вище вказаний перелік театрів та режисерів, які зверталися до постановчого досвіду румунської п'єси Ал.Т. Попеску «Сонячний промінь» не є повний. Низка театральних постановок залишається невідомими через зміну в назві або вільної інтерпретації сюжету. Проте, спираючись на проведені інтерв'ю з режисерами вистав та причетними до постановок помічниками та, власне, досліджуючи сценічний шлях п'єси можна зробити наступний висновок.

Ал.Т. Попеску та історія про маленького мишеняти Муфа і порцелянову балерину Пітт в п'єсі «Сонячний промінь» були досить відомими у східній Європі та на радянському просторі. Десятки постановок вистави залишилися в архівах театрів та є важко доступними через не оцифрованість матеріалів. Але є декілька сценічних версій, які мають можливість бути проаналізованими завдяки написаним рецензіям та збереженим фото і відео матеріалам та проведенням інтерв'ю з авторами вистав.

2.2 Діапазон та сценічні версії п'єси Ал.Т. Попеску «Сонячний промінь»

Популярність румунського драматурга Ал.Т. Попеску та його п'єси «Сонячний промінь» викликало хвилю постановок, а разом з тим чимало сценічних версій. Відомо, що вистава в Харківському театрі ляльок в 1974 році була виконана на ширмі та в системі тростяних ляльок, які уособлювали справжню традицію харківської школи ляльководіння.

Сценічна версія режисера вистави Євгена Гімельфарба була побудована на внутрішньому психологічному образі персонажів. Автори використовували декілька однакових ляльок у вигляді мишенят які застосовувалися на початку вистави для гри в хованки. Таким чином створювалась ілюзія присутності декількох мишенят та показувалась самотність персонажа, який дуже хоче знайти собі друга. Таємничий і загадковий образ вистави був тісно пов'язаний із внутрішніми переживаннями головного героя. Це помічали навіть діти, які пропускали через себе співчуттям до маленького мишеняти. Після одного з показів вистави юний глядач поділився враженнями цікавої сцени, в якій мишеня бігав від великої чорної парасолі намагаючись сховатися.

«Це у нього осінь всередині. Йому самотньо та сумно від того, що немає поруч друга.» - цитує враження глядача Заслужена артистка України Елеонора Смирнова, виконавиця ролі мишеня Муфа в авторському фільмі Харківського Державного Академічного театру ляльок імені В.А. Афанасьєва «Ці загадкові ляльки» (1977 р.) [32].

Дійсно, основна дія будувалася навколо активного і вільного в пересуваннях персонажа Муфа. Авторським завданням для виконання саме цієї ролі, ймовірно, передувало створення етюдів на дію щодо побутового життя героя в запропонованих обставинах: прибирання підвалу від павутини, гра в хованки й намагання сховатися від парасолі, а також спроба розважити сумну порцелянову балерину. Інформація про втілення ролі балерини Пітт у виставі

«Сонячний промінь» Харківського театру ляльок, на жаль відсутня. Проте, у 2012 році під час розмови про драматургію Ал.Т. Попеску, вдалося отримати маленьку цитату від Заслуженого артиста України Володимира Горбунова, який згадував театр того періоду: «У нас в театрі була дуже гарна балерина. Її грати було важко, бо це статична роль та й ще дуже драматична. Я пам'ятаю, що це була красива та тендітна акторська робота.»

На сцені Київського муніципального академічного театру ляльок на лівому березі Дніпра у 2013 році, режисер Михайло Урицький також побачив сценічне вирішення п'єси Ал.Т. Попеску «Сонячний промінь» на ширмі [33]. Проте ця робота дуже відрізняється відсутністю психологічної глибини натомість набуває своєю динамічністю та високим темпоритмом. Мишеня Муф, від самого початку та до останньої хвилини вистави, забирає і тримає увагу глядача безліччю етюдів та активною дією.

«Гарна п'єса, але дуже важка. Вона надто однотонна та на постійному мінорі. Потрібно було шукати веселої дії. Ми робили багато етюдів з мишенятком, наприклад, як він прибирає та щось організовує навколо себе. Він постійно з'являється в різних місцях декорації та завжди в русі. Це все для того, щоб тримати увагу глядачів. Нам дуже допомогла в цьому динамічна та ритмічна музика.» - розповідає режисер Михайло Урицький в розмові про виставу [25].

Дійсно, переглядаючи відео фрагменти вистави [33], можна переконатися, що артистами опановується весь сценічний простір: мишеня діє як на грядці ширми, так і на декорації вгорі, а також виходить і за межі власного простору та опиняється із зовнішньої сторони тієї самої ширми. Прийом ляльки рукавички, яким вирішений активний та динамічний персонаж Муф, повністю виправдовувався вибраним настроєм вистави та темпоритмом. Дія майже не гальмується та навіть сценки із присутністю порцелянової балерини, де має бути сумний контекст, подаються легко із рішучою активністю.

Цікаве спостереження відбувається у виборі образу для балерини Пітт. Вона тендітна та вирішена у системі тростинної ляльки, яка також існує на ширмі та має відмінну від мишеняти Муфа. Порцелянова балерина драматична, але не залишається в мінорному виконанні. Обидва персонажі виконуються акторами виразно та з відчутим відлунням до правил вистави на майдані. Показовою є сцена, коли мишеня Муф намагається розважити балерину Пітт та влаштовує прийом театр в театрі. Персонаж розігрує маленькі сценки в коробці від старого телевізора під час яких демонструє перемогу над труднощами. В цих невеликих етюдах спостерігається послання на лицарство та мужність, яку готовий проявити мишеня заради балерини. За режисерським рішенням, всі сценки повторюються в моменті, коли настає небезпека та приходять великий рудий кіт. Мишеня Муф мужньо вступає з ним у змагання та біганину залишаючись в динамічному настрої та охоплюючи весь простір ширми з декорацією на ній, як це було вже намічено від початку вистави.

Окремої уваги, в описі сценічної версії постановки Михайла Урицького, заслуговує розглядання художнього рішення самої ширми. За задумом художника Миколи Данько, потрібно було досягти можливості безупинної дії та якомога більшої кількості секретів, які були б направлені на дивування глядачів і тримання постійної уваги. Сама ширма мала декілька вікон які постійно застосовувалися мишенятком в якості відділів його простору, а також була побудована декорація на горі та по обидва боки сторін. Все це мало єдиний художній образ вітража.

«Ми робили білу виставу. Все було біле-біле. Але сама ширма і декорація на горі була із секретом. Там, зі зворотного боку, ми встановили кольорову тканину та виглядало все як вітраж. Біла основа та тканина позаду. Це для того, що коли з'являвся сонячний промінчик, ми підсвічували її контражуром та все ставало яскравим вітражем і грало кольорами. Це дуже красиво виглядало.» - розповідав про задум декорації режисер Михайло Урицький у розмові про виставу [25].

Розглядана сценічна версія п'єса Ал.Т. Попеску «Сонячний промінь» залишається як рідкісний приклад жанрової та динамічної вистави даної драматургії. За словами авторів постановки, це була меморіальна пам'ять яскравої ролі Заслуженої артистки України Елеонори Смирнової, хоча і не є реконструкцією тієї вистави. Звідси присутній образ вітража та настрої веселої пригоди, яка переходить до відчуття атракціону світлих і щирих емоцій які пов'язані з яскравим виконанням легендарної артистки тієї самої ролі мишенятка Муфа.

В 1982 році на сцені Кіровоградського обласного театру ляльок також відбулась знакова прем'єра поетичної історії «Сонячний промінь» за п'єсою Ал.Т. Попеску в режисурі Шауля Тіктінера. На відміну від досвіду постановок у харківському та київському театрах, сценічна версія цієї вистави була занурена у тендітну та дуже ніжну тональність. Системою ляльок обрано класичні маріонетки, щоб якнайкраще передати всю інтимність історії та теми. Також, варто зазначити що це був приклад класичної вистави театру маріонеток з відповідною технікою ляльководіння.

«Я не знав цієї п'єси до того, як вона випадково потрапила до мене. Коли я розпочав працювати в Кіровоградському обласному театрі ляльок як головний режисер нам порадили румунську драматургію та серед запропонованих варіантів, які я мав перед собою, була саме історія про цього мишеня який живе в підвалі й дуже хоче знайти собі друга та до нього потрапляє зламана, не буквально, але все ж таки зламана балерина. Мене настільки захопила ця історія, що я взяв її в роботу та не пожалкував.» - згадує про знайомство з п'єсою режисер Шауль Тіктінер в спогадах про постановку [23].

Режисер провів дуже особисту для себе тему самотності через сюжет п'єси та розповів історію повільно з притаманним для маріонеток темпоритмом. На сцені присутня велика картинна рама, яка за нагоди виводилася вперед, та мишеня Муф уявляв в ній, як грає і танцює з балериною Пітт. Також, використовувався великий програвач, що був одночасно частиною

майданчика для маріонеток та джерелом музики для вистави. Біла за кольором та спокійна за настроєм дана сценічна версія, зображала, як серед підвалу маленьке мишеня зустрічає порцелянову балерину і вони починають жити та долати, в першу чергу, внутрішнє відчуття самотності.

«Я сильно переживаю поруч відсутні близькі люди. Для мене це важливо. Ніхто, на мою думку, не має бути один.» - розповідає про обрану тему режисер Шауль Тіктінер у розмові про виставу [23].

Цікаво, що зламана ніжка порцелянаної балерини в постановці подається, як внутрішня проблема персонажа. Шауль Тіктінер переслідуює в першу чергу відчуття несправності ніж фізичну проблему. Герої історії знаходять лікування у спільній увазі один до одного та турботі.

«Мені не цікава історія про буквально зламану ніжку у балерини Пітт. Я думаю вона десь помилилася та оступилась. Її викинули за непотрібністю, хоча вона жила в салоні під сонцем та у неї було справжнє красиве життя.» - розповідає про образ порцелянаної балерини Пітт режисер Шауль Тіктінер в розмові про виставу [23].

Саме в режисурі Шауля Тіктінера свідомо звертається увага до образу порцелянаної балерини та у виставі використовується прийом відкритого фіналу. Сцена, коли має з'явитися кіт, відбувається справжня драма яка закінчується порятунком маленького мишеняти ціною самопожертви. Автор постановки уникає прямої відповіді на питання, що трапилося з балериною Пітт?

Але, на відміну від постановки у 1982 році в Кіровоградському обласному театрі ляльок, у своїй другій сценічній версії в ізраїльській інтерпретації на сцені Театру юного глядача міста Бат Ям у 2013 році, режисер змінює настрій вистави та вже більш глибоко досліджує психологічний аспект драматургії та її прямого впливу на глядача [34]. Постановка стає конкретною та забираються всі зайві предмети зі сцени, а саме у даній сценічній версії вже використано прийом чорного кабінету.

Під звуки гітари, ніби у безмежному чорному просторі, з'являються руки в білих рукавичках і, власне, сам музичний інструмент. Гітара, окрім музичної функції в виставі, також слугує місцем навколо якого діють руки акторів, що наче душі оживляють ляльок.

«На цей раз, для мене, важливим було створити умови оживлення ляльки. Ці руки, як душа ляльки. Вони ніжні та обережні. Вони люблять Муфа та він це відчуває. Також ми мали гітару як окремого персонажа, це звук та атмосфера вистави. Я навіть в афіші писав: голос гітари та ім'я музиканта.» - розказує режисер Шауль Тіктінер у розмові про виставу [23].

В постановці поєднується два різні психотипи персонажів, що свідчить про заглиблення автором в психологію та відхід від звичної лялькової тональності. Якщо мишеня Муф яскраво і демонстративно показує любов до всього невідомого, він тендітно торкається рук авторів, які існують як окремий персонаж, створює атмосферу спокою і щастя та намагається оживити власноруч навколишній світ. Персонаж дістає з темряви різні предмети та взаємодіє з ними. То балерина Пітт помітно змінює ритм вистави своєю меланхолічністю. Її дисонанс вносить у простір помітне відчуття тривоги. Режисер вистави використовує прийом, де сльози перетворюються у перлини які падають на підлогу та утворюють стуки та шум, який перетворюється у тривожну та напружену музику. На цьому акцентується страждання порцелянової балерини, саме через її порцелянові сльози.

Всупереч темі вистави, що формулюється як пошук друга та, зокрема, самопожертва заради порятунку цього друга, морально-етичний конфлікт створений у цій постановці перетворює театральні мізансцени у щось більше ніж просто поетична історія. Велика увага приділяється саме до порцелянової балерини Пітт, яка має чіткі акценти на характер: непостійність настрою, надумана конфліктність, саморуйнація і тотальна зневіра в себе. Всі деталі до характерності персонажа також закладено художником по костюмах у

білосніжному та вітряному, наче суїцидному кольорі порцелянової ляльки протиставлений коричневому кольору шерсті мишеня.

Актриса, яка виконує роль балерини Пітт, Таїсія Котенічева, наповнила свого персонажа всіма суперечностями та створила образ примарної балерини, яка дійсно існує у власних емоціях та правилах. Голос, який будується на межі стресу та різкі інтонації дуже точно передають потрібний стан нестабільності, але поступово вона вчиться бути поруч із мишеням Муфом та приймає його спроби їй допомогти.

«Мишеня дарує і розважає, а балерина приймає. Ідея в тому, що дружба, це найпрекрасніший подарунок, а самотність породжує спустошеність. Щоб позбутися самотності потрібно бути відкритим для світу.» - розказує режисер Шауль Тіктінер про ідею вистави [23].

В кінці постановки з'являються котячі очі, які руйнують так важко збудовані стосунки між балериною та мишеням. Котячий нявкіт лякає їх і напружує атмосферу вистави. За режисерським задумом ніхто не бореться із котом та в просторі відсутнє місце хованки. Персонаж, який уособлює дійсний страх, повністю заповнює все навколо. Головним акцентом даної постановки є те, що вистава не закінчується в момент ймовірної самопожертви героїв. Мишеня Муф тримає вбрання балерини Пітт та залишається наче в самотності, але з відчуттям присутності друга, як це було в минулій сценічній версії автора.

«Моя роль, як режисера, це викликати емоції у глядача та почути від них, що вони не згодні з тим як все закінчилося. Маленькі глядачі мають запам'ятати історію саме такою, щоб бути уважними до маленького Муфа і в своєму житті.» - коментує фінальну сцену режисер Шауль Тіктінер у розмові про виставу [23].

За словами режисера під час одного з гастрольних показів в китайському місті Шанхай, діти спостерігали виставу в повній тиші та уважно сліdkували за всім, що відбувалося на сцені. Коли наставав час для фінальної сцени, то в

дітей була справжня емоція непогодження закінчення вистави де мишеня Муф залишався один. Як зазначає режисер вистави Шауль Тіктінер, діти запам'ятовують яскраву емоцію та стають більш уважними до таких важливих тем, як самотність.

В жовтні 2024 року відбувається прем'єра трупи «Аркадія» в місті Орадї, Румунія. В рамках нового театрального сезону вистава за мотивами Ал.Т. Попеску «Сонячний промінь» у постановці Томи Ходжеа показало повий сценічний погляд на вже класичний сюжет [35].

Як зазначається анотацією театру до вистави, вона адресована насамперед дітям дошкільнятам і молодшим школярам. Сповнена щирості, поезії, емоції, а подекуди й напруження, головна тема це дружба та самопожертва. Сценографія Оани Черня та оригінальна музика Карі Тібор створюють лялькову виставу, у якій поєднуються різні системи ляльок: біба-бо, бунраку та маріонетка. Сценічний простір постановки властивий радше драматичному театру. Це поєднання делікатності та крихкості персонажів надає виставі оригінальності й щирої емоції, так потрібної дитячому театру.

«Я знаю й люблю цей текст уже багато років. Відтоді як я його відкрив цю драматургію, вона мене зачарувала. Власне, усе, що написав Ал.Т. Попеску, усі його історії надзвичайні, сповнені емоції та поезії. Це оповіді створені спеціально для дітей дошкільнят і молодших школярів. Цей текст особливо відзначається щирістю, поетичністю та грайливим духом, а персонажі надзвичайно привабливі, чарівні: балерина Пітт і мишеня Муф. На мою думку, п'єса має всі необхідні складники для успішної вистави для цього віку, але не лише для дітей.» - цитата режисера Томи Ходжеа в інтерв'ю про виставу [35].

Тема щирої дружби природно доповнюється темою жертвності заради ближнього. В постановці режисера Томи Ходжеа все розкривається з ніжністю та почуттям гумору, грайливістю й щирою радістю від гри. Все це чудово підтримується акторами на сцені у живому плані. У даній виставі персонажами ляльок керують такі самі персонажі живих людей, що знаходяться з ними у

відкритому прийомі на майданчику. Таким чином Флоріан Сілагі, виконавець ролі мишеня Муфа, одягнений в один і той самий сценічний костюм що і його маріонетка. Так само як і Консуела Егед, виконавиця ролі балерини Пітт, та Ігор Лунгу, виконавець ролі кота, мають повне відтворення образу у власних сценічних костюмах як і у їх персонажів. Таке сценічне рішення допомогло відтворити на сцені відчуття справжньої пригоди, де обов'язково перемагає дружба.

«Мені подобається, що ми створили відчуття «пригоди», але, звісно, у лапках. Я давно хотів працювати з чудовими ляльковиками: Флоріаном Сілагі, Консуелою Егед та Ігорем Лунгу, ми працювали легко [35].

Крім акторів, є ще інші важливі складники, наприклад, сценограф. У дитячому театрі це життєво важливий елемент. Між режисером і сценографом має бути ідеальний контакт, щоб усе вийшло саме так, як задумано. Для цієї вистави я співпрацював зі сценографом Оаною Черня, і мій досвід мене не підвів, це була щаслива зустріч. Її робота чудово відобразилася на сцені.» - цитата режисера Томи Ходжеа в інтерв'ю про виставу.

Дійсно, важливу частину у сприйнятті конкретної сценічної версії п'єси Ал.Т. Попеску займає саме сценографія та художній колорит вистави [37].

Дія відкривається появою великої та прозорої завіси, яка нагадує скоріше павутину, за якою знаходиться великий простір більш сходинь на сцену драматичного театру. Це не підвал і не горище та всі предмети в просторі мають відповідний масштаб до справжності, що відправляє глядача до відчуття дійсної сцени де з'являються актори та в їх руках присутні досить великі маріонетки. Персонажи не існують на умовних лялькових майданчиках, а навпаки знаходяться в руках ляльковиків та мають абсолютно однаковий з ними вигляд сценічних костюмів. Головну деталь у режисерському рішенні можна відмітити в періодичних змінах систем ляльок персонажа Муфа, залежно від контексту у розвитку сюжету. Таким чином у сцені знайомства мишеня з балериною глядач бачить на сцені Консуелу Егед з маріонеткою Пітт до якої

з'являється Флоріан Сілагі з планшетною лялькою Муфа та через деякий час маленьке мишеня перетворюється теж в маріонетку, щоб стати ближче до сумної та зламаної порцелянової балерини та вони обох стають тендітними маріонетками з ніжними та виразними рухами. Коли відбувається поява Ігоря Лунгу з вивідною лялькою кота, то мишеня Муф знову повертається до своєї природи планшетної ляльки та стає більш рухомим і активним, щоб обдурити та переграти кота. Художній колорит вистави добре відповідає народнокультурній атмосфері румунського театру. Великий набір різних кольорів та постійне відчуття вар'єте не покидає глядача. Особливо настроїв відтворюється завдяки музиці у виставі, якій автори приділили окреме бачення та увагу.

«Музика у виставах для дітей, та й не лише для них, другий за значенням елемент після сценографії. Карі Тібора, це композитор найвищого рівня який визнаний і в Румунії, і за кордоном. Його музика завжди відгукується з емоцією й ніжністю там, де це потрібно та він чудово справляється з будь-яким текстом: драматичним чи дитячим. Ліричні, ігрові, драматичні чи напружені моменти він завжди вміє підкреслити потрібну атмосферу своїми акордами.» - цитата режисера Томи Ходжеа в інтерв'ю про виставу [35].

Закінчується історія усвідомленням всіх героїв, що друг та любов до нього заслуговують тієї самої готовності боротися та жертвувати собою заради ближнього. За традиціями класичного театру ляльок всі дієві персонажі стають ближче один до одного перемагаючи труднощі. Саме прийом з присутністю живих акторів на сцені у сценічних костюмах, які відтворюють одяг персонажів, виходить на передній план у фіналі постановки. Консуелу Егед (балерина), Флоріан Сілагі (мишеня) та Ігор Лунду (кіт) є уособленням трьох головних тем вистави які об'єднуються між собою у спільну гру [36].

«Хоч п'єса коротка за обсягом, вона надзвичайно насичена. В ній зібрано три основні життєві мотиви: дружба, любов і самопожертва. Для маленького глядача це перше знайомство з такими поняттями, а для дорослого є привід для

роздумів і медитації. Ці три теми і є той «сонячний промінь», який, я сподіваюся, залишити в кожному з глядачів.» - цитата режисера Томи Ходжеа в інтерв'ю про виставу [35].

З огляду на опис всіх сценічних версій п'єси Ал.Т. Попеску «Сонячний промінь», які вдалося знайти та подивитися в мережі інтернету або методом проведення інтерв'ю з авторами вистав, хочеться закінчити розділ реконструкцією власної вистави за мотивами драматургії, яку ми розглядаємо.

У 2017 році у Малому театрі маріонеток відбулася прем'єра вистави «Сонячний промінь» за Ал.Т. Попеску, яка стала першим досвідом особистої роботи з даною драматургією. Вистава була націлена на дітей дошкільного віку та сімейного перегляду та отримала цікаві відгуки від психологів, які приводили дітей з особливою потребою на перегляд постановки.

«Це вистава, яку я маю розглядати як психолог. Там є все для цього. Все біле та наче з іншого світу. Ваша балерина перебуває на горі, а мишеня бігає внизу. Вона не знає, що їй дозволено та не розуміє як себе поводити. Маленьке мишеня є провідником її у світі складних відчуттів та турботи. Вона спускається до маленького мишеня і рятує його самотність тим самим допомагає собі зрозуміти, що насправді є цінним в житті, а саме любов та вміння приймати її до себе.» - коментар дитячого психолога після перегляду вистави у Малому театрі маріонеток.

Дія вистави відбувається на горищі де за великими білими завісами розташована лялькова сцена, на якій органічно існує маленьке мишеня в системі маріонетки. Персонаж не може існувати в просторі для планшетних ляльок, через що не має можливості піднятися до балерини Пітт, яка з'являється на горі зламаної шафи та вирішена у системі планшетної ляльки. Ліричний настрій вистави відтворюється за допомогою лагідної музики та ніжної розмови героїв, яка відбувається пошепки.

«Це маленька територія в біло-блакитних півтонах, яка символізує місце проживання добрих почуттів. Місце, куди важко проникнути небезпеці. Але

чорна кішка не дримає, вона відчуває, що в недоступному для неї місці живе єдина, ще не потрапила в її пазуристі лапи миша. Не буду переказувати весь сюжет повчальної казки, тому що у мене не вийде передати його настільки ж цікаво, як це роблять артисти. Але не можу не відзначити: за сорок хвилин сценічного часу відчув добродійний приплив позитивних емоцій, з якими не розлучаюся до цього дня. Два артисти творять чудеса!» - відгук театрознавця Олександра Анічева в статті «Дзех ляльок створював, гуртував та чаклував...» опублікованій в газеті «Ляльковик» [37].

Головним акцентом у виставі стає спроба впливу вистави на глядачів як адаптація складних емоцій до нових обставин. В постановці це відбувається через лікування мишенятком Муфом внутрішньої травми балерини Пітт. Всі акторські завдання були направлені на побудову розмови між героями та пошук проблематики (травми) та адаптації до нових умов існування. Протягом всієї дії маленьке мишеня намагається задовольнити головну потребу будь-якої живої істоти - це відчуття безпеки та спокою. Порцелянова балерина поступово вивчає світ маленького мишеняти та звикає до обставин, які її лякали й просять відчуття комфорту для неї у вигляді маленького сонячного промінчика.

Філософією вистави стає готовність боротися за щастя в будь-який момент та цінувати життя тут і зараз. Самопожертва, яка також є важливою темою для даної сценічної версії, проявляється як готовність двох героїв віддати найцінніше заради того, кого ти по справжньому любиш. Всупереч тому, що фінальна сцена відправляє глядача до відчуття трагедії, діти та дорослі отримують світлі почуття та радість через можливість відчути складні емоції та пережити їх. Важливою частиною дослідження під час творчого процесу було цінування короткого періоду того життя, свідками якого стали присутні глядачі.

«На виставі «Сонячний промінь», не дивлячись на похмуру атмосферу, ми отримали дуже позитивні та сонячні відчуття. Це той випадок, коли дійсно

герої заради глядача прожили маленький шматочок свого життя та відбулося диво.» - відгук глядача після перегляду вистави.

Висновок до другого розділу

Узагальнюючи досліджені матеріали географії постановки та сценічні версії п'єси Ал.Т. Попеску «Сонячний промінь», можна стверджувати, що наведений перелік театрів і режисерів, які зверталися до постановчого досвіду, не є вичерпним, однак є репрезентативним для розуміння сценічної долі даного сюжету. Саме географія постановок від Румунії до Ізраїлю та понад півстолітній хронологічний відрізок доводять, що цей драматургічний матеріал виявився напрочуд життєздатним, здатним «перекодовуватися» в різні культурні контексти, не втрачаючи своєї емоційної переконливості. Значна кількість вистав залишилася в архівах неоцифрованих і малодоступних, однак навіть частково відтворена карта постановок демонструє масштаб присутності даної п'єси в просторі театру анімації.

Розгляд різних сценічних версій драматургії засвідчує широку амплітуду виражальних засобів: від класичних тростяних ляльок і маріонеток до рукавичкових та планшетних систем, від «білої» поетичної вистави та камерної маріонеткової версії до динамічної, жанрово забарвленої постановки на ширмі чи рішень у чорному кабінеті. Змінюється темпоритм, пластика, характер взаємодії ляльки та актора (включно з відкритою присутністю акторів на сцені в однакових із ляльками костюмах), проте незмінним залишається етичне й емоційне ядро історії: самотність, пошук друга, готовність до самопожертви заради іншого.

Саме в цій сталій драматургічній основі й водночас великої свободи сценічних інтерпретацій проявляється унікальний потенціал п'єси Ал.Т. Попеску «Сонячний промінь» для сучасного театру анімації. Режисери різних шкіл від Євгена Гімельфарба, Михайла Урицького та Шауля Тіктінера до Томи

Ходжеа й власного досвіду постановки, по-своєму акцентується психологічна глибина конфлікту, травматичний досвід персонажів, тему подолання самотності та страху. У низці прочитань, зокрема в ізраїльській постановці та у власній інтерпретації, чітко простежується вже не лише естетичний, а й потенційно арттерапевтичний вимір впливу вистави на дитячу аудиторію.

Таким чином, аналіз географії постановок та їхніх сценічних версій дозволяє розглядати п'єсу Ал.Т. Попеску «Сонячний промінь» як показовий приклад драматургії, що поєднує високий художній рівень з потужною виховною та адаптаційною функцією. Історія мишеняти Муфа та порцелянової балерини Пітт, варійована різними сценографічними й режисерськими рішеннями, послідовно підтверджує здатність театру анімації стати простором безпечного проживання таких складних емоцій, як: страх, переживання втрати, самотність й перетворення їх у досвід дружби, готовність прийняття добра і любові. Саме це робить дану драматургію Ал.Т. Попеску важливою ланкою в дослідженні естетичних засад театру анімації як засобу адаптації та подолання труднощів після стресового періоду, а також логічною основою для створення власної сценічної версії, описаної в завершальному розділі кваліфікаційної роботи.

РОЗДІЛ 3. СПЕЦИФІКА РЕЖИСЕРСЬКОГО ЗАДУМУ ТА ВТІЛЕННЯ ВИСТАВИ «ІСТОРІЯ БАЛЕРИНИ ТА МИШЕНЯ НА ТЕМНОМУ ГОРИЩІ» ЗА МОТИВАМИ П'ЄСИ АЛ.Т. ПОПЕСКУ «СОНЯЧНИЙ ПРОМІНЬ»

3.1. Режисерська експлікація вистави «Історія балерини та мишеня на темному горищі» за мотивами п'єси Ал.Т. Попеску «Сонячний промінь»

В основу постановки закладено дослідницьку тему внутрішнього відновлення людини після втрати віри в себе та адаптаційну роботу для подолання труднощів викликаних наслідками стресового періоду. П'єса Ал.Т. Попеску «Сонячний промінь» за мотивами якої створюється експлікація вистави «Історія балерини та мишеня на темному горищі», написана як поетична історія. В даній сценічній версії вона набуває особливого метафоричного звучання.

Актуальність постановки полягає в тому, що сучасне суспільство, переживаючи затяжний період складних обставин, які викликають сильний емоційний стрес, гостро потребує гуманістичних історій про підтримку та взаєморозуміння. На сьогодні є низка прикладів та якісних інструментів для швидкої взаємодії з конкретною аудиторією направленої на умовне відволікання та емоційне розвантаження. З огляду на це, з'являється думка про потребу глибокого занурення у проблематику та отримання можливості відчутти якісну внутрішню зміну під час творчого процесу та спрямувати естетичний досвід на подолання труднощів перед соціалізацією.

Під час визначення жанру постановки було звернено увагу на те, як сам автор прописував свою п'єсу: драма для лялькового театру. Настрій же постановки визначався, як лірична і делікатна розмова. Все відбувається в атмосфері темного та холодного горища де зовсім немає теплого світла, а тільки п'ятьма. Цей прийом використовується задля кращого занурення у

підсвідомість травми та як результат взаємодії, виконати очищення через появу світла та тепла.

Головний ідейно-смісловий акцент вистави: це поява того самого внутрішнього світла, яке допомагає перемогти труднощі та продовжує життя попри складні обставини. Допоміжні акценти проявляються поступовим «оживленні порцелянової балерини» через невпинний та щирий прояв доброти, любові, подолання страху та перехід від застиглого життя. Кожна сцена відбувається в помірному темпі та ритмі з витримкою атмосфери застиглого часу на темному горіщі. Емоційні зміни, які прописані в сюжеті автором, на ритм постановки ніяк не впливають, а тільки наповнюють енергією та направлені до кульмінаційного повороту.

Описуючи режисерський прийом варто звернути увагу на зустрічі двох систем ляльок: рухомої маріонетки в образі рухомого мишеняти Муфа та декількох нерухомих скульптур в образі порцелянової балерини Пітт. Задум полягає в застиглих емоційних позах героїні, яка отримала травматичний досвід та страждає від «інформації про травму». Вона має три основні пози: закритість від зовнішнього середовища, заперечення допомоги, демонстрація травми. Протягом сюжету порцелянова балерина «оживає» різними частинами свого тіла та стає класичною системою планшетної ляльки. Даний прийом направлений на досягнення відчуття, що порцелянова лялька отримує нову якість себе та приймає її.

Образ вистави створюється навколо умовного вікна, яке щільно забито важкими дошками, які відділяють глядачів від простору, де і розгортається сама історія. Цей образ проговорюється на початку дії під час чого визначається головна метафора дошок - ілюзія захисту глибоких внутрішніх переживань які людина ховає в собі та не змогла самотійно подолати. Проте ці самі дошки перекривають потрапляння світла та тепла і стають предметом ізоляції.

Мізансцени в виставі будуються за принципом схематичного розташування персонажів в контексті їх відчуття. Таким чином, на початку

історії, маленьке мишеня існує в просторі вільно без перешкод. Він може опинитися де завгодно та в будь-який момент. Проте, від появи у сюжеті порцелянової балерини, яка перебуває в верхній частині декорації, маленьке мишеня продовжує існування внизу. Він має декілька основних точок, з яких веде активну дію та відіграє точні емоційні стани: боїться, цікавиться, наполягає, почувається впевнено та проявляє активність. Кожна з цих точок потрібна для того, щоб глядач краще розумів стан персонажа та бачив, що він володіє емоціями та відчуттями (кожну з яких відтворює у своїй площині). Натомість порцелянова балерина перебуває на одному обмеженому для руху місці та також в абсолютно нерухомому стані. Вона не може відділити емоції одну від одної та все відчуває у статичному вигляді.

Відмінною є поява кота, який має систему силуетної ляльки та передає образ тіней минулого. Цей персонаж приходить за маленьким мишеня і спускається від сонячного променя, що тільки з'явився, таким чином змушуючи відчувати небезпеку власного простору. Цей прийом використовується для репліки про відсутність безпечних та комфортних місць. Саме поява тіні кота змушує порцелянову балерину по іншому подивитися на страхи та вийти із власної зони комфорту.

Ключова зміна відбувається в фіналі вистави, коли порцелянова балерина Пітт наважується ризикнути своїм життям заради порятунку маленького мишеняти Муфа. Тоді, обидва герої зустрічаються в одній площині, а саме в просторі мишеня - де більше світла та місця для комфортного існування. Там є дзеркало, іграшки, радіо програвач та багато чого іншого.

У виставі, як і в оригінальній п'єсі Ал.Т. Попеску «Сонячний промінь», залучено три (вищезгадані) основних персонажі: маленьке мишеня Муф, порцелянова балерина Пітт та кіт.

Головним дієвим, та власне, основним рушієм історії є маленьке мишеня Муф. Автор зображує його, як постійного мешканця темного горища і при цьому дуже самотнього. В п'єсі декілька разів звертається увага саме на

бажання Муфа мати справжнього друга. Ключовою є сцена під час якої маленьке мишеня грається сам із собою в хованки та водночас розповідає про це балерині Пітт, з чого вона щиро дивується. Позитивною характеристикою персонажа є його висока емпатія. Муф щиро бажає подружитися з порцеляною Пітт та, дізнаючись, що вона не може бути йому другом, все одно проявляє спроби помочі їй, адже вона відчуває страх і холод перебуваючи на темному горіщі. Муф уважний та делікатний. Швидко навчається на власних помилках та намагається чути потребу співрозмовника. Персонаж уособлює в собі метафору добра та справжності. У монологі, на початку п'єси, де маленьке мишеня порівнює порцелянові сльозинки Пітт зі своїми, Муф говорить: «Мої сльози відрізняються від твоїх. Вони наче крапельки води. Варто їм впасти на підлогу, як вони відразу пропадають!» - що вказує на бажання персонажа жити далі та не зупинятися на минулому. Протягом всієї історії герой придумує нові ідеї та рухає сюжет до головної кульмінації, саме його зусилля та винахідливість приводить на холодне і темне горіще - справжній сонячний промінь. Проте в образі маленького мишеняти є і недоліки, які добре закладені автором як внутрішні протидії, він не завжди доречний з пропозиціями та деякими спробами викликає у балерини Пітт тригер і завдає болю. Це зумовлено тим, щоб передати складність не тільки характеру порцелянової балерини, але і вивести на перший план саме її травматизацію або «інформацію травми», те з чим варто обережно працювати та знаходити можливі кроки для адаптації.

Порцелянова балерина Пітт, закладена автором, як основна проблема та ідея п'єси. Вона красива та виразна, а також буде сильна внутрішньо і стримана. Проте, саме в образ балерини закладено крихкість і тендітність. Порцеляна у метафорі п'єси, це її шкаралупа яку потрібно зняти, щоб повернути до життя внутрішню гармонію. Балерина Пітт протягом сюжету розповідає про відчуття холоду та страх від темряви, але також вона говорить про нездатність бути собою, бо має зламану ніжку, через що, власне, і

опиняється на горищі. Головною проблемою образу є те, що вона більше не бачить світла ні в собі, ані в просторі. Ми отримуємо повну зневіру та переживання сильного стресу через складені обставини. Протягом першої половини п'єси може складатися враження наче порцелянова балерина Пітт прийшла зі світу високого аристократизму та має характеристику примхливої балерини. Але це не так. Персонаж є метафорою складною травми, яка є наслідком не самої фізичної проблеми, а не адаптованого сильно стресу. Іншими словами порцелянова балерина Пітт зламалась більше всередині себе та боїться починати жити нове життя, оглядаючись на те, що все може повторитися.

Присутність kota в п'єсі слугує епізодичною появою, при цьому дуже влучною. Оригінальна історія автора оповідає про те, що кіт полює на мишеня та через те, завжди уважний до звуків та запахів. Коли маленький Муф намагається допомогти балерині Пітт, то він втрачає відчуття власної безпеки та створює небезпеку приходу kota на горище, тим що прогризає маленький отвір у старому вікні. У власній інтерпретації кіт має більше широку та метафоричну функцію. Він є утворенням внутрішнього страху маленького мишеняти, про який той забуває та давно втратив пильність. Проте в момент небезпеки, саме допомога світла від порцелянкової балерини вирішує складну ситуацію. Крокуючи за сюжетом історії Пітт стрибає на kota, щоб врятувати Муфа, але вона не падає - спускається вниз, щоб бути поруч зі зляканим мишеням та допомогти йому пережити травму.

Під час аналізу та роботи над розробкою акторських завдань, було виділено головні акценти: характеристика персонажів залишається незмінна, кожен образ в точності досліджується та відтворюється за авторським задумом, проте важливим стає делікатне виконання кожної ролі. Попри вікову орієнтацію вистави, а саме для дітей від п'яти років, манера гри має бути витончена та внутрішньо спокійна. Пов'язано це зі складним завданням перед виставою щодо роботи з аудиторією у методі адаптації після стресового

періоду, або наведені якісного зразка подібної взаємодії з людьми які отримали травму, через невербальний зв'язок із героями вистави.

Варто зазначити, що вистава не планується у постійному мінорному або ліричному звучанні. Акторське завдання полягає у точному та якісному відтворенні всіх складних емоцій та знаходження простору для їх переживання. Манера акторської гри направлена на психологічно витончену роботу з текстом та дослідження першопричин сюжетотворення конфліктів та подолання непорозумінь не в якості закладеного автором повороту, а пошуку взаєморозуміння між персонажами.

Таким чином, призначення «ідеального» складу виконавців та розподіл ролей відбувався за наступними факторами: порцелянова балерина Пітт є старша за віком серед усіх учасників творчої групи; маленьке мишеня Муф є наймолодшим за віком та менш досвідченим серед усіх учасників творчої групи; котом керує та озвучує допоміжний виконавець, що працює з реквізитом та тінню порцелянкової балерини та маленького мишеняти. Це дає можливість віднаходження у партнерів на сцені всіх можливих суперечностей та досягнення органічного існування на момент вивчення практичної сторони вистави.

В перебігу роботи над виставою «Історія балерини та мишеня на темному горіщі» за мотивами п'єси Ал.Т. Попеску «Сонячний промінь», виконавцями ролей: Христиною Сапа (порцелянова балерина Пітт) та Олегом Лібертом (маленьке мишеня Муф) були прописані романи життя, в яких актори розглянули власні версії минулого та майбутнього поза сценічного життя своїх персонажів.

Порцелянова балерина жила у музичному салоні на високому буфеті. В неї були гарні відносини з поролоновим псом, який дуже любляв спостерігати за її красивим танцем. Балерина танцювала кожен годину, як тільки зозуля з годинника повідомляла про час. Це життя було щасливим та сповнено любові. Кожен день ніжна порцеляна балерини Пітт блищала від

сонячних променів, які падали на неї з вікна. Одного разу, як і зазначалося в п'єсі, після нещасного випадку, вона впала на підлогу та зламала свою ніжку. Опинившись на темному горищі та познайомившись з маленьким мишенятком Муфом, балерина Пітт знайшла в собі сили знову відчувати себе живою та потрібною. Сонячний промінь знову гріє її порцеляну та тепер, вона сяє із середини та знає справжню силу доброти та віри в себе.

Маленьке мишеня народився та виріс на темному горищі. Колись він мав сім'ю, бо знає що таке бути самотнім. В нього було з ким гратися та він пам'ятаючи ігри, продовжує це робити й зараз. Одного разу, мишеня Муф почав гратися з друзями в гру та більше нікого не знайшов. З того часу він самотній на темному горищі та продовжує шукати. Зустрівши балерину Пітт та побачивши її щасливу, мишеня продовжив турбуватися про неї та не боїться відповідальності.

За сюжетом п'єси «Сонячний промінь», Ал.Т. Попеску зазначає, що порцелянова балерина Пітт потрапила на темне горище вранці того самого дня, коли й зустрілася з маленьким мишеня Муфом. Виходячи з цього маємо подію, що саме цього ранку балерина зламала ніжку та коли її принесли, прокинулось маленьке мишеня. Вистава «Історія про балерину та мишеня на темному горищі», починається саме з цього моменту.

Працюючи з головними ідеями персонажів та визначаючи конкретні акторські цілі й завдання, було визначено: порцелянова балерина Пітт направлена на ідею прийняття любові, попри складність обставин; маленьке мишеня Муф направлений на постійну доброту та щирість.

Головний емоційний задум вистави, це цінування кожного моменту життя, яким би важким та, на перший погляд, не комфортним він не здавався. Просте і водночас емпатичне відношення до життя й обставин, дозволяє не зупинятися навколо створених проблем, а шукати вирішення та адаптації до нових умов або обставин.

Яблуко розбрату у головних героїв полягає в різному досвіді сприйняття страху та самотності. Якщо балерині не просто тримати себе в умовах холоду та відсутності світла. То мишеня важко переживає самотність, бо темрява його не лякає як і холод. Непорозуміння, яке продиктовано різним сприйняттям проблеми кожного дає поштовх на вивчення потреб один одного та як наслідок подолання тих самих труднощів, що спричиняє відчуття стресу.

Саме наскрізна дія, яка направляє прагнення обидвох героїв отримати світло і тепло (мишеня внутрішнє, балерина зовнішнє) зближує їх до спільного відчуття гармонії та поєднання через готовність бути поруч один з одним. Це стає можливим завдяки точно визначеному зерну образів: маленьке мишеня Муф - це тепло, рухливість, життя, позитивні емоції; порцелянова балерина - це крихкість, статичність, холод, закритість.

Партитура вистави має наступний вигляд:

1. Тема: Подолання травми через прийняття добра;
2. Ідея: Лише любов і взаємність можуть відкрити світло в темряві;
3. Надзавдання: Пробудити в глядачеві здатність до співпереживання;
4. Наскрізна дія: шлях від замкненості до єднання.
5. Темпоритм: чергування пауз і руху, зростання до світлого фіналу.
6. Атмосфера: тепло, що проростає з холоду.

Принцип художнього оформлення:

1. Декорація: Старе вікно забите великими дошками, що метафорою, через яке пробивається промінь світла та ховається горище;

2. Стилль: Умовний натуралізм з частковою імітацією справжності та обов'язковою присутністю нарочитої бутафорії - маленький ровер мишеня Муфа зроблений з бляшанок та гудзиків, проте поруч стоїть б справжній робочий радіопрогравач;

3. Ляльки: Порцелянова балерина Пітт, це відтворені у художньому стилі порцелянові балерини у статичних та скульптурних нерухомих позах з додатковою балериною в системі планшетної ляльки на тростинках; Маленьке мишеня Муф, це маріонетка з наближеним натуралістичним виглядом справжнього мишеняти; Кіт у системі силуету для тіньового прийому;

4. Реквізит: Частина розбитого дзеркала, радіопрогравач, лялькова парасолька, ляльковий ровер, порцелянові намистини в образі сліз;

5. Світло: Точкові промені для створення відчуття темного горища, але поступове наповнення до появи сонячного променя із кольоровими ефектами (жовтий, зелений);

6. Музика: Камерна та присутністю відтінків старого вальсу, звуки не налаштованого піаніно та постійного відлуння.

Кожна деталь та інтонація у виставі «Історія балерини та мишеня на темному горищі» направлена на встановлення зв'язку із конкретною аудиторією, яка має потребу у роботі з психологічною травмою або емоційним вигоранням. Прообраз зламані балерини у музичній партитурі не налаштованого піаніно та невтомне бажання маленького мишеняти бути поруч і допомогти - відводить глядача у роздуми про свою роль в адаптації близьких друзів та власного відновлення. Закритість від прийняття проблеми та небажання бачити внутрішнє світло не розв'язує проблему та не поліпшує відчуття пережитого стресу. Проте спроби пошуку відповідей та доброта і щирість з внутрішньою дитиною здатні відродити відчуття любові й отримати той самий сонячний промінь в серці.

Висновок до третього розділу

Режисерський задум вистави «Історія балерини та мишеня на темному горищі» за мотивами п'єси Ал.Т. Попеску «Сонячний промінь» демонструє

цілісну систему художніх засобів, підпорядкованих дослідницькій темі подолання травми та відновлення внутрішньої цілісності. Образ темного горища із забитим вікном та зустріч двох систем ляльок: рухомого та емпатичного мишеняти Муфа зі спершу статичної («застиглою») порцелянкової балерини Пітт, а також силуетного kota як втілення тіней минулого - вибудовують прозору, але не спрощену метафоричну модель внутрішнього стану людини після стресу.

Простір вистави, її темпоритм, світлові та музичні рішення працюють на поступове «виведення» героїв з темряви замкненості до досвіду взаємності, любові та прийняття. Специфіка режисерського підходу полягає в тому, що акцент перенесено з подієвої динаміки на внутрішню роботу персонажів і делікатну акторську партитуру. Балерина Пітт розглядається не як «примхлива» героїня, а як метафора неадаптованої травми, тоді як Муф уособлює послідовну доброту, емпатію та готовність не залишати друга в момент вразливості. Кіт, своєю чергою, функціонує як прояв забутих страхів, що повертаються саме тоді, коли з'являється шанс на світло.

Фінальна зустріч персонажів в «теплій» площині мишеняти та зміщення акценту з буквальної самопожертви на досвід спільного проживання травми підкреслюють головну ідею постановки: зняти з події трагедійний фаталізм і перевести її в площину адаптації та внутрішнього зростання.

Таким чином, розроблена режисерська експлікація й практичне втілення вистави перетворюють поетичну історію Ал.Т. Попеску на цілеспрямований інструмент роботи з аудиторією, що має досвід стресу, емоційного вигорання або втрати опори. Театр анімації в цьому випадку виступає не лише естетичним, а й терапевтичним простором: через умовність ляльки, метафоричність образів, камерність дії та психологічно точну акторську гру глядач отримує можливість безпечно «приміряти» на себе переживання героїв і знайти власний шлях до внутрішнього «сонячного променя». Це безпосередньо узгоджується з загальною концепцією магістерської роботи, де театр анімації

розглядається як дієвий засіб адаптації та подолання труднощів після стресового періоду.

**«Історія балерини та мишеня на темному горищі»
за мотивами п'єси Ал.Т. Попеску «Сонячний промінь»
в редакції Валерія Дзех**

Персонажі:

Муф – маленьке мишеня

Пітт – порцелянова балерина

Кішка

Місце дії темне горище.

1

Серед темряви та старих непотрібних речей й меблів, що колись люди знесли на темне горище, бігає та грає у хованки сам із собою маленьке мишеня.

МУФ. Ку-ку! Ку-ку-у-у-у ... Ку!

Маленьке мишеня бачить фігурку дівчинки та водночас дивується й радіє.

МУФ. Нічого собі!

2

МУФ. Привіт, я Муф, маленьке мишеня. А тебе як звати?

ПІТТ. Пітт, порцелянова балерина.

МУФ. Пітт, порцелянова балерина. А коли ти прийшла?

Пітт. Сьогодні вранці.

Муф. Сьогодні вранці. Це прекрасно. Пітт, це дуже гарна новина. Тепер я не один на цьому великому і темному горищі. Нам буде дуже добре із тобою. Я тобі обіцяю... Ой! Нічого собі. Дощ падає? І чомусь цей дощ падає замість капель намистинками? Ой-йо-й!

Пітт. Це не намистини. Це сльози.

Муф. Сльози?

Пітт. Так.

Муф. Твої сльози?

Пітт. Так.

Муф. А чому ти плачеш?

Пітт. Мені страшно.

Муф. Страшно?

Пітт. Тут холодно і дуже темно...

Муф. Ти не бійся Пітт. Я обов'язково щось вигадую та тобі не буде холодно і темно. Я обіцяю!

Знаєш, а я теж інколи плачу. Але мої сльози не схожі на намистини як у тебе. Вони наче крапельки води. Варто їм впасти на підлогу, як відразу пропадають!

Я можу тебе про дещо запитати Пітт? Скажи, ти хотіла б щоб ми стали друзями?

Пітт. Не знаю.

Муф. Не знаєш? Шкода.

Пітт. Не знаю, що тобі відповісти.

МУФ. Тоді послухай. Дружити, це чудово! Бути самотнім дуже сумно. Чесно кажу.

ПІТТ. Я знаю.

До сьогоднішнього ранку я жила на високому буфеті. Справа від мене стояв поролоновий пес, а зліва висіла зозуля із годинником. Вони завжди робили ось так: Тік-Так, Тік-Так...

МУФ. Мені здається правильно казати годинник із зозулею, а не зозуля з годинником.

ПІТТ. А ось і ні. Це зозуля повідомляє котра година, а не навпаки!

МУФ. Добре. Пропоную не сперечатися через ці дрібниці. Краще ось що скажи: ти хочеш, щоб ми дружили чи ні?

ПІТТ. Хочу.

МУФ. Це пречудово, Пітт!

ПІТТ. Але...

МУФ. Ніякого але! Ти навіть не уявляєш собі, як нам буде добре разом. Ми будемо грати з тобою...

ПІТТ. Я не зможу!

МУФ. Що?

ПІТТ. Я не зможу з тобою грати.

МУФ. Не зможеш? Але чому?

ПІТТ. Сьогодні вранці, щось сильно штовхнуло буфет. Я впала і в мене зламалася нога. Тому я тут.

МУФ. Покажи мені свою ногу, Пітт.

Порцелянова балерина витягує до маленького мишеняти поламану ніжку та ховає назад.

Пітт. Чи можу я з тобою грати?

Муф. Ні. На жаль не зможеш.

Пітт. А ти кажеш не плач.

Муф. Пітт, у мене є гарна ідея. Я знаю, як можна розважити тебе! Тобі це має сподобатися.

Маленьке мишеня заводить музичний пристрій та починає танцювати і цибати.

Муф. Пітт, ти бачиш мене? Як я тобі?

Пітт. Муф, я нічого не бачу.

Муф. Як шкода. Хоча я знаю, що потрібно зробити. Зараз.

Пітт. Муф, де ти? І ця музика...

Муф. Пітт, я тут! Ти бачиш мене?

Пітт. Ні. Я же кажу тобі – мені нічого не видно. І ця музика. Вимкни її, будь ласка...

Муф. Зараз! У мене ще є одна ідея Пітт.

Пітт. Муф, будь ласка, мені нічого не видно і ця музика... Вона нагадує мені... Вимкни, будь ласка!

Муф. Ух... Я навіть не уявляю, що ще можу зробити, щоб тебе розважити?

Пітт. Нічого.

Порцелянова балерина і маленьке мишеня замовкають і перебувають у тиші.

ПТТ. Муф, ти ще тут?

МУФ. Так Пітт, я тут. Зовсім недалеко від тебе. Біля музичного пристрою.

ПТТ. А що тут ще є?

МУФ. Якщо ти хочеш, я можу розказати тобі про наше горище.

ПТТ. Так, хочу.

МУФ. Тоді слухай. Це все одне велике горище. Тут стоїть дзеркало, в якому я завжди знаходжу своє відображення. Це музичний пристрій і він видає музику під яку я люблю танцювати. Що ще? Там де ти зараз - це шафа. Поламана шафа. Ой, я тобі зараз розповім про мій улюблений предмет на цьому горищі. Це табурет! Поки тебе не було, я тут з нього починав грати у схованки сам із собою...

ПТТ. Один?

МУФ. Звичайно один, а з ким ще? Один-два-три-чотири-п'ять ...

Як би я гарно не ховався у мене завжди повторювалася одна та сама історія. Я ховаюсь, а потім починаю шукати та несподівано знаходжу себе. Знову й знову я ховався та знову й знову шукав, щоб знати себе. Так відбувалося кожного разу: ховаюсь й шукаю та шукаю й ховаюсь.

Потім мені це набридало, бо це так сумно постійно когось шукати та знаходити лише себе.

ПТТ. Не продовжуй більше. Я все одно нічого не побачу.

МУФ. Я більше не уявляю, що ще можу зробити щоб розважити тебе? Може ти скажеш? Я готовий зробити все що завгодно – тільки б ти відчула себе добре.

ПТТ. Ні.

МУФ. Я не можу повірити, що з тих пір як ти опинилася тут – ти нічого не захотіла!

ПТТ. Насправді ти правий. Спочатку, я ще чогось хотіла.

МУФ. Ось бачиш! Чого ти хотіла?

ПТТ. Я хотіла ось так перехилитися і впасти прямо вниз. Просто впасти і розбитися на безліч маленьких шматочків. Щоб більше не було холодно і темно.

МУФ. Ні-ні-ні! Пітт обіцяй мені, що ти ніколи-ніколи цього не зробиш!

ПТТ. Я обіцяю цього ніколи не робити. Тепер в мене є ти.

МУФ. Так, тепер в тебе є я. Та як господар цього місця просто повинен щось для тебе зробити...

ПТТ. Один сонячний промінь.

МУФ. Що ти кажеш?

ПТТ. Якщо б сюди потрапив один сонячний промінь, тобі більше не треба було б думати як допомогти мені.

МУФ. Сонячний промінь?

ПТТ. Так.

МУФ. Пітт, а я можу це влаштувати. Сонячний промінь попаде сюди до нас на горище!

ПТТ. Ти не жартуєш?

МУФ. Ні в якому разі. Я серйозний як ніколи!

Маленький мишенятко вилазить до верху та шпортається із забитим вікном.

ПТТ. Муф? Що це за шум?

МУФ. Це я бешкетую. У нас на горищі одне маленьке віконце, яке забито дошками.

ПТТ. Віконце? Ти день наверху?

МУФ. Так. Я там, де зараз погризу отвір й ти побачиш сонячний промінь.

ПТТ. Ах. Це так чудово. Я зможу побачити тебе маленький мишенятко?

На горище потрапляє сонячний промінь й освітлює маленьке мишенятко та порцелянову балерину.

МУФ. Ти бачиш мене?

ПТТ. Так, я бачу тебе!

МУФ. Пітт, а чи бачиш ти оці маленькі пилинки? Вони так красиво кружляють. Наче танцюють.

ПТТ. Так і їх я теж бачу. Муф, мені б дуже хотілося танцювати для тебе один танець. Він називається ‘танець вдячності’.

МУФ. Для мене? Тоді танцюй

ПТТ. Ти напевно забувся? В мене зламана нога.

МУФ. Так, я дійсно забувся. Хоча... я буду не я, якщо в мене не з’явиться ще одної ідеї!

ПТТ. Що ти вже придумав?

МУФ. Я зможу зробити так, що ти знову зможеш танцювати!

ПТТ. Як ти це збираєшся зробити?

МУФ. Почекай трошки, бо це було десь тут. В мене на горищі була одна банка з клеєм!

ПТТ. Клей? А навіщо тобі потрібен клей?

МУФ. Він потрібен щоб склеювати. Я можу склеїти твою ніжку і ти знову будеш танцювати!

ПТТ. Ти правда можеш це зробити?

МУФ. Так!

4

Маленький мишеня знаходить клей із кісточкою та пробує склеїти ніжку порцелянної балерини.

МУФ. Спробуй рухати ніжкою.

ПТТ. Вона рухається. Я можу рухати своєю ніжкою.

МУФ. Це значить, що ти зможеш знову танцювати?

ПТТ. Я можу знову танцювати.

Порцелянова балерина починає танцювати свій “танець вдячності” та закінчує його.

5

На горищі пропадає сонячний промінь і знову стає темно.

ПТТ. Що сталося Муф? Чому знову стало темно?

МУФ. Мені здається, що біля віконця хтось є.

Порцелянова балерина та маленьке мишеня чують довге котяче м'яв.

МУФ. Це кішка! Вона почула мій запах через той отвір, що я погриз для сонячного промінню та тепер прийшла за мною.

ПІТТ. Ти маєш сховатися Муф!

МУФ. О, це я вмію! Нехай спробує мене переграти в мою улюблену гру.

6

Порцелянова балерина спостерігає як маленький мишеня ховається по всьому горищу та тікає від кішки поки та намагається наздогнати і піймати.

ПІТТ. Що ж робити? Ця кішка вже зовсім поряд. Вона може наздогнати Муфа та завдати йому шкоди. Це все через мене. Якщо б я не захотіла сонячний промінь, то він би не проліз туди і не гриз би той отвір. Я маю захистити маленького Муфа! Я маю врятувати його. Проте як? Я знаю.

Порцелянова балерина перекидає себе і падає вниз прямо на голову кішки, яка майже вхопила маленького мишеня. Кішка від удару сильно лякається та тікає з горища.

7

МУФ. Ти бачила Пітт? Ця кішка втекла. Пітт?

ПІТТ. Зі мною все добре Муф.

МУФ. Я так злякався за тебе!

ПІТТ. А я дуже злякалася за тебе.

МУФ. Ця кішка знайшла мене і майже вхопила, як раптом... Ти впала на неї?

ПІТТ. Так.

МУФ. Але ти могла розбитися на безліч маленьких шматочків! Про що ти думала?

ПІТТ. Я думала про тебе Муф. Коли я зрозуміла, що можу втратити тебе, я не мала більше сумніву. І зі мною все добре. Ані тріщини та жодної подряпини.

МУФ. Пітт, якщо би ти не з'явилася тут сьогодні вранці то не потрібно було отвору для сонячного проміння. Тоді не прийшла би ця кішка за мною та тобі не треба було б ризикувати собою, що врятувати мене. Проте, я так і був би самотній та грав в схованки сам із собою. Кожного разу я знаходив би себе та повторював цю гру знову й знову. Це так сумно постійно когось шукати, а знаходити тільки себе.

Я такий радий що ти прийшла!

ПІТТ. І я теж дуже рада, що опинилась саме тут.

Порцелянова балерина та маленький мишенятко обіймаються в сонячному промені.

ВИСНОВКИ

Відповідно до поставленої мети та визначених завдань, основних положень в результаті роботи над творчим проєктом за темою дослідження естетичних засад театру анімації як засобу адаптації та подолання труднощів після стресового періоду було досліджено та сформульовано наступні висновки:

1. На основі аналізу джерельної бази побудовано спостереження історії виникнення ляльки (маріонетки) та її культурного й ритуального значення, а також було проведено дослідження сучасних психотерапевтичних практик, які показали, що лялька має функцію не лише мистецького або ігрового предмета. Вона виступає посередником між зовнішнім світом і внутрішнім досвідом людини, формуючи простір безпечного вираження та емоційного відновлення. Тим самим було підтверджено актуальність теми дослідження та доведено важливість піднятої проблематики. Також, під новим кутом сформовано значення ляльки для людини в особливих умовах, а саме під час стресового періоду. Маючи на меті дослідження впливу лялькової вистави на психологію глядача через невербальний зв'язок дорослої людини з її дитинством, було проведено та описано низку ефективних методів взаємодії автора з конкретною аудиторією та зафіксовано позитивний результат.

2. Теоретичне осмислення феномену театру анімації дало розгорнуте розуміння особливості впливу на аудиторію завдяки своїй символічній мові та можливості створення ненасильницького проживання «інформації травми» та спрямування її до естетичного досвіду. Було досягнуто висновків, що у ситуаціях, де пряме вербальне вираження є ускладненим або неможливим, образ ляльки дозволяє торкнутися прихованих емоцій і водночас зберегти внутрішню цілісність людини. Це особливо важливо в роботі з конкретними аудиторіями, які зазнали тривалого стресу: дітьми, вимушеними переселенцями, людьми похилого віку та військовослужбовцями.

3. Отриманий практичний досвід, що був накопичений під час роботи з конкретними соціальними групами, засвідчив дієвість методу співавторства з глядачем. Спільне творення історії, під час чого глядач залучений не пасивно, а через інтуїтивну, емоційну та пластичну участь, формує стан довіри та дає можливість м'якого вивільнення внутрішньої напруги. Через дію ляльки глядач переносить власні переживання у символічну площину, що створює умови для поступового повернення до відчуття рівноваги та здатності до взаємодії з навколишнім світом.

4. Проведення аналізу сценічних версій п'єси Ал.Т. Попеску «Сонячний промінь» продемонстрував, що її драматургічна природа органічно відповідає завданням психологічної підтримки. Образи порцелянової балерини та мишеняти, які побудовані на поєднанні крихкості та сили, самотності та дії, відтворюють процес внутрішнього «оживлення» та переходу від замкненого болю до можливості довіри. Саме тому створена вистава «Історія балерини та мишеня на темному горіщі» стала логічним практичним продовженням теоретичної частини роботи. Вона засвідчила, що через мінімалізм виражальних засобів, точний ритм дії та ліричну поетику можна досягти глибокого емоційного резонансу.

5. Проведене дослідження теми естетичних засад театру анімації як засобу адаптації та подолання труднощів після стресового періоду довело свою ефективність. Лялька виявляється не лише художнім образом, а формою мови, здатною говорити там, де слова є надто раціональними або болючими. Театр анімації у своєму терапевтичному вимірі не замінює психологічну допомогу, але значно посилює її, пропонуючи простір співпереживання, м'якого повернення до себе і відчуття живого тепла, якого потребує людина. Матеріали кваліфікаційної роботи відкривають перспективи для подальшого наукового дослідження.

6. Науково-теоретичний внесок демонструє, що робота має цілісну інтеграцію естетики театру анімації та психологічних парадигм: гра, об'єктні

відносини, психодрама, арттерапія. Показано історичну тяглість символічного «оживлення» від сакральних практик до сучасних реабілітаційних контекстів і аргументовано, що лялька є ефективним медіатором між травмою і мовою її подолання.

Емпірико-практичний результат зазначає, що на матеріалі власних перформативних сесій і режисерського проєкту доведено:

1. П'єса Ал.Т. Попеску «Сонячний промінь» живучість і варіативність п'єси Ал.Т. Попеску в багатьох традиціях лялькарства. Її конфлікто-ціннісне ядро (самотність — дружба — самопожертва) робить текст оптимальним для психоедукативних і терапевтично спрямованих інсценувань.

2. При роботі над режисерською моделлю адаптації, було запропоновано послідовну сценічну роботу з травмою: від «забитого вікна» (самоізоляції), через ритуал оживлення (символічну дію, гру, дотик, звук, промінь), до спільної площини прийняття. Модель репродукована у виставі «Історія балерини та мишеня на темному горіщі» і підтверджена практичними відгуками від конкретної аудиторії, діти вимушено переміщених сімей.

3. Наукова новизна полягає у локалізації терапевтичної функції театру анімації в умовах реальної війни й фронтових та постфронтових аудиторій. Опис і аргументація методики співавторства, як інструмента м'якого емоційного регулювання, доводить свою ефективність у відновленні ресурсності людини.

4. Виявлені обмеження у наявності архівних джерел (особливо щодо ранніх постановок) і неоднорідність даних (натурні умови, різна тривалість та склади груп). Потрібна подальша кількісна валідація ефектів (психометрія до і після).

5. Головний висновок полягає у тому, що відновлення розпочинається з простого жесту уваги, так само як у темряві горища один маленький промінь світла може відкрити шлях до руху, тепла та життя.

Фінальний висновок кваліфікаційної роботи переконливо доводить, що естетичні засади театру анімації у поєднанні з методикою співтворення формують результативний інструмент адаптації після стресових подій. На теоретичному, історико-мистецтвознавчому й практичному рівнях показано механізм, завдяки якому лялька стає «мовою» безпечного повернення до себе, а вистава стає структурою регуляції, емпатії та відновлення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Magnin, Charles. *Histoire des marionnettes en Europe*. 2^e édition, revue et augmentée. Paris: Techener, 1852. 338 p.;
2. Nodier, Ch. *Fantaisies du dériseur sensé*. Paris: Charpentier, 1845, pp. 387–389;
3. Геродот. *Історії*. Кн. II, 48; 78. Пер. А. D. Godley. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann, 1920. (Доступний онлайн у вид. Godley / LacusCurtius та Wikisource);
4. Афіней. *Бенкет мудреців (Deipnosophistae)*. Кн. V, 196d–e (переказ Калліксена Родоського про процесію Птолемея II);
5. Plato. *Republic*. Book VII, 514b–515a. Ed. J. Burnet. Oxford Classical Texts. Oxford: Clarendon Press, 1902;
6. Plato. *Euthydemus*. Ed. & trans. C. C. W. Taylor. Oxford: Clarendon Press, 1991;
7. Aristotle. *Metaphysics*. Ed. W. D. Ross. Oxford Classical Texts. Oxford: Clarendon Press, 1924;
8. Skotheim, M. A. The Puppet and the Puppet-Master in Ancient Greece: Fragments of an Art Form, 2022;
9. Plassard, Didier, "Puppetry for a Total War: French and German Puppet Plays in World War I" (2023);
10. Ciobotaru, Anca Doina. Puppets – In Times of Peace and War. In: *Puppetry: Traditions and Contemporary Practice*. Iași: Editura Universității de Arte „George Enescu”, 2012, pp. 45–52;
11. Вознесенська О. Лялькотерапія: особливості та ризики використання ляльки в терапії // *Вісник практичної психології та соціальної роботи*. Київ, 2018. С. 45–52.;
12. J. L. Moreno, *Psychodrama*, Vol. I. Beacon, NY: Beacon House, 1946, p. 54.;

13. Маннапова К. Р. Особливості методу лялькотерапії в роботі з дітьми // *Особистість, суспільство, закон*. Харків: Харківський національний університет внутрішніх справ, Харків, 2020. С. 71-74;
14. Linn, Susan (2020), 'It's not me! It's him! Interactive puppet play to help children cope', *Journal of Applied Arts & Health*, 11:1&2, pp. 104;
15. Winnicott, D. W. *Playing and Reality*. New York: Basic Books, 1971. 230 p.;
16. Freud, A. *The Ego and the Mechanisms of Defence*. Revised edition. London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1966. 196 p.;
17. Klein, M. *The Psycho-Analysis of Children*. London: The Hogarth Press, 1975. 335 p.;
18. O rază de soare. Teatrul De Păpuși Prichindel. URL: <https://www.teatrulalba.ro/en/performances/> (дата звернення: 15.07.2025);
19. Сонячний промінь. Узбекмультфільм. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Rq_Z_1JTX5U (дата звернення: 20.08.2025);
20. Сонячний промінь. Харківський державний академічний театр ляльок ім. В.А. Афанасьєва. URL: <https://puppet.kharkov.ua/isrtoria-repertuara/1974.html> (дата звернення: 11.10.2025);
21. Київський муніципальний академічний театр ляльок на лівому березі Дніпра. Історія створення театру ляльок. URL: <http://puppet-theater.kyiv.ua/istoriya/> (дата звернення: 15.10.2025);
22. Щукіна Ю. В. Процеси оновлення художньої мови театру анімації в другій половині ХХ – на початку ХХІ століття : кваліфікац. робота магістра / Ю. В. Щукіна. — Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2023. — 226 с.;
23. Тіктінер Ш. Інтерв'ю від 27.08.2025 / інтерв'ю брав В. Дзех. Суми, 2025. Аудіо архів автора;

24. Сонячний промінь. Київський муніципальний академічний театр ляльок на лівому березі Дніпра. URL: <https://kontramarka.ua/uk/sonacnij-promin-2949.html> (дата звернення: 11.10.2025);
25. Урицький М. Інтерв'ю від 27.08.2025 / інтерв'ю брав В. Дзех. Суми, 2025. Аудіо архів автора;
26. Сонячний промінь. Дніпровський міський театр ляльок. URL: <https://teatr-kukol.dp.ua/shows/soniachnyi-promin> (дата звернення: 30.08.2025);
27. Як подружилися мишеня Муф і балерина Пітт. Одеський театр ляльок. URL: <http://www.teatr-kukol.od.ua/2154.html> (дата звернення: 30.08.2025);
28. Сонячний промінь. Театр юного глядача Шауля Тіктінера. URL: <https://www.tuz.co.il/services-9> (дата звернення: 30.08.2025);
29. O rază de soare. Teatrul Regina Maria Oradea URL: <https://www.teatrulreginamaria.ro/o-raza-de-soare/> (дата звернення: 30.08.2025);
30. O rază de soare. Teatrul pentru Copii și Tineret Gong. URL: <https://teatrulgong.ro/ro/places/o-raza-de-soare-5vrmknxufovyza> (дата звернення: 30.08.2025);
31. Ramona Nemeș від 31.08.2025 / інтерв'ю брав В. Дзех. Суми, 2025. Аудіо архів автора;
32. Харківський державний академічний театр ляльок ім. В.А. Афанасьєва. Документальний фільм «Ці загадкові ляльки» (1977). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DjEN4n22nnQ> (дата звернення: 01.09.2025);
33. Сонячний промінь. Київський муніципальний академічний театр ляльок на лівому березі Дніпра. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jX3yelxdaS8> (дата звернення: 01.09.2025);

34. Рецензія. Дисонанс і сонячний промінь спасіння. Театраріум. URL: <https://teatrarium.com/sonyachny-prominchyk/> (дата звернення: 01.09.2025);
35. Candoare, poezie și ludic - O rază de soare Răzvan Rocaș, un interviu cu Toma Hogeа (Răzvan Rocaș, un interviu cu Toma Hogeа, Candoare, poezie și ludic - O rază de soare) Citiți mai mult pe LiterNet.ro URL: <https://atelier.liternet.ro/articol/48621/Razvan-Rocas-Toma-Hogeа/Candoare-poezie-si-ludic-O-raza-de-soare.html> (дата звернення: 15.09.2025);
36. Spectacolul O rază de soare, în regia lui Toma Hogeа, este prima premieră а noii stagiuni la Trupa Arcadia URL: <https://www.bihon.ro/stirile-judetului-bihor/spectacolul-o-raza-de-soare-in-regia-lui-toma-hogeа-este-prima-premiera-a-noii-stagiuni-la-trupa-arcadia-4760375/> (дата звернення: 15.09.2025);
37. O rază de soare. Trupa Arcadia, TRM, Oradea. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zCDmzMPJPfg> (дата звернення: 15.09.2025);
38. Рецензія. «Дзех ляльок створював, гуртував та чаклував...». Блог «Ляльковод», Олександр Анічев. URL: <https://kuklovod.blogspot.com/2018/01/blog-post.html> (дата звернення: 15.09.2025);
39. Грушевський М. Дитина у звичаях і віруваннях українського народу / Грушевський Марко. – Київ: Либідь, 2006. – 256 с;
40. Енциклопедичний словник з арттерапії / О.Л. Вознесенська, О.М. Скар, О.А. Бреусенко-Кузнєцов, О.О. Деркач, Л.В. Мова та ін.; [за заг. наук. ред. О.Л. Вознесенської, О.М. Скар]. – К. : Видавець ФОП Назаренко Т. В., 2017. – 312 с.;
41. Качковська Н. Б. Символізм традиційної народної іграшки // Качковська Н.Б. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.rusnauka.com/34_NIEK_2013/Philosophia/4_151644.doc.htm

42. Лялька-мотанка – історичні витoki обереха. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://etnoxata.com.ua/statti/traditsiji/kukla-motanka-istoki-oberega> ;
43. Малєєва І.В. Змістовий модуль «Народна лялька» / Укладач: Малєєва І.В. ; [навчально-методичні матеріали]. – Донецьк, 2013. – С. 16. – [Електронне джерело]. – Режим доступу: <https://www.slideshare.net/tank1975/ss-28516650> ;
44. Найдєн О. Початкова семантика українських народних ляльок та перехід їх обрядових функцій в ігрові // Народна творчість та етнографія. – 1986. – No 1. – С. 13–15.
45. Найдєн О.С. Українська народна іграшка: Історія. Семантика. Образна своєрідність. Функціональні особливості. – К.: Артек, 1999. – 252 с.;
46. Стражний О. Український менталітет: Ілюзії. Міфи. Реальність / Олександр Стражний. – К.: Книга, 2009. – 368 с., іл. 7;
47. Berryman, S 2003 Ancient automata and mechanical explanation. *Phronesis*, 48(4): 344–369. DOI: <https://doi.org/10.1163/156852803772456083> ;
48. Bowe, G S 2017 Thaumata in Aristotle’s *Metaphysics A*. *Acta Classica*, 60: 50–72. DOI: <https://doi.org/10.15731/AClass.060.03> ;
49. Cappelletto, C 2011 The Puppet’s Paradox: An Organic Prosthesis. *RES: Anthropology and Aesthetics*, 59/60: 325–36. DOI: <https://doi.org/10.1086/RESvn1ms23647798> ;
50. Gregoric, P and Kuhar, M 2014 Aristotle’s physiology of animal motion: on neura and muscles. *Apeiron*, 47(1): 94–115. DOI: <https://doi.org/10.1515/apeiron-2013-0029> ;
51. Jones, C P (ed.) 2006 *Philostratus: Apollonius of Tyana, Volume III. Letters of Apollonius. Ancient Testimonia. Eusebius’ Reply to Hierocles*. Loeb Classical Library 458. Cambridge, MA: Harvard University Press. DOI: https://doi.org/10.4159/DLCL.apollonius_tyana-testimonia.2006 ;
52. Joseph, H H 1920 *A Book of Marionettes*. New York: B.W. Huebsch.;

53. Jurkowski, H and Francis, P 1996 A history of European puppetry. vol. I: from its origins to the end of the 19th century. Lewiston: The Edwin Mellen Press.
54. Kotlińska-Toma, A 2015 Hellenistic Tragedy: Texts, Translations and a Critical Survey. London: Bloomsbury.
55. Kurke, L 2013 Wonder, Plato's puppets, and moving statues. In: Anastasia-Erasmia Peponi Performance and culture in Plato's Laws. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 123–170.;
56. Lang-Auinger, C 2015 Männliche Puppen aus Ephesos. In: Arthur Muller, Ergün Lafli, and Stéphanie Huysecom-Haxhi Figurines de terre cuite en Méditerranée grecque et romaine. 2. Iconographie et contextes. Lille: Presses Universitaires du Septentrion. pp. 83–93. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.58035> ;
57. Zechner, Evelyn. 2011. "Kasper Saust von Sieg Zu Sieg." LiTheS, Sozialhistorische und soziologische Studien zu ausgewählten Puppenspielen aus der Zeit des Ersten Weltkriegs, Sonderbd (2): 1–164.;
58. Rendlös, A. 1921. Kasperl Als Rekrut. Berlin: Eduard Bloch. <http://lithes.uni-graz.at/texte.html>. ;
59. Slater, W J 1993 Three problems in the history of drama. The Phoenix, 47: 189–212. DOI: <https://doi.org/10.2307/1088419> ;
60. Shofield, M 2016 Plato's marionette. Rhizomata, 4(2): 128–153. DOI: <https://doi.org/10.1515/rhiz-2016-0008> ;
61. Moore, K 2014 Plato's Puppets of the Gods: Representing the Magical, the Mystical and the Metaphysical. Arion, 22(2): 37–72. DOI: <https://doi.org/10.2307/arion.22.2.0037> .