

Міністерство культури України
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

Ю. П. Щукіна

**ПРОЦЕСИ ОНОВЛЕННЯ
ХУДОЖНЬОЇ МОВИ ТЕАТРУ АНІМАЦІЇ
В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ XX —
НА ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ**

**Харків
Колегіум
2023**

УДК 792.97"19/20"
Щ 95

*Рекомендовано до друку Вченою Радою
Харківського національного університету мистецтв
імені І.П. Котляревського від 28.02.2023 (протокол № 7).*

Рецензенти:

Д.О.Іванова-Гололобова, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри мистецтва театру ляльок Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого;

М.І.Циганик, кандидат філологічних наук, доцент кафедри театрознавства та акторської майстерності, заступник декана факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка;

С.Я.Фесенко, доцент кафедри майстерності актора і режисури театру анімації Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського

Щ 95 Процеси оновлення художньої мови театру анімації в другій половині XX — на початку XXI століття : навч.-метод. посібник / Юлія Щукіна ; Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. — Х. : Колегіум, 2022. — 280 с., іл.
ISBN 978-617-7687-21-3

Посібник укладено з урахуванням розробленої на кафедрі театрознавства ХНУМ імені І.П.Котляревського методики викладання навчальної дисципліни «Історія і теорія театру анімації». Видання містить матеріали лекцій, а також наочно-ілюстративні, методичні рекомендації для самостійної роботи студентів, навчальні завдання, довідково-інформаційний апарат для вивчення дисципліни «Історія і теорія театру анімації» освітньо-професійних програм Сценічне мистецтво («Режисура театру ляльок»), Сценічне мистецтво («Театрознавство»), Сценічне мистецтво («Акторська майстерність театру ляльок»).

Для студентів і викладачів вишів зі спеціальності «Сценічне мистецтво» та всіх, хто цікавиться історією й сучасними тенденціями розвитку театру анімації.

УДК 792.97"19/20"

ISBN 978-617-7687-21-3

© Ю.П. Щукіна, 2023.
© Харківський національний
університет мистецтв
імені І.П.Котляревського, 2023.

ЗМІСТ

ВСТУП	4
Умовні скорочення.....	9
ТЕМА 1. Лялькарі-засновники режисерських систем у країнах Європи середини ХХ ст. Діяльність UNIMA	10
ТЕМА 2. Організаційна, драматургічна та режисерська реформа театру анімації України в 1960-х — 1970-х рр.	26
ТЕМА 3. Театр анімації СРСР 1970-х — 1980-х рр. Внесок українських митців у феномен «Уральсько-сибірської зони».....	43
ТЕМА 4. Взаємовплив театрів анімації України та країн Балтії	66
ТЕМА 5. Сучасний світовий театр анімації: основні тенденції розвитку. Театральні школи лялькарів	104
ТЕМА 6. Режисура і сценографія в театрі анімації України в 1980-х — 2010-х рр.	145
ТЕМА 7. Акторське мистецтво у театрі анімації України в 1980-х — 2020-х рр.	224
Тематика семінару 1	238
Тестові завдання 1	239
Тематика семінару 2	244
Тестові завдання 2	245
Методичні рекомендації до самостійної роботи	249
Відеоматеріали для самостійної роботи	251
Методи контролю й розподіл балів	256
Список літератури	258
Рекомендовані інтернет-ресурси	261
Довідково-інформаційні дані для розв’язання навчальних задач	265
Репертуарні таблиці.....	271

ВСТУП

Передбачена навчальними планами й освітньо-професійними програмами «Режисура театру ляльок» і «Театрознавство» як обов'язкова навчальна дисципліна та «Акторське мистецтво театру ляльок» як вибірковий освітній компонент «Історія і теорія театру анімації» є однією з важливих дисциплін професійної підготовки за фахом.

За тридцять два роки відновленої Незалежності України не було створено жодного підручника з історії театру ляльок (у спільно розробленій представниками кафедр театрознавства і майстерності актора та режисури театру анімації концепції — театру анімації).

Впродовж тривалого часу при викладанні цієї навчальної дисципліни до кожної теми викладачем добиралися відповідні ресурси інформації — монографії, мемуари, підручники (переважно російськомовні, часто-густо у виданнях радянського періоду); історико-теоретичні розробки з театру анімації вихованця кафедри театрознавства та завідувача кафедри майстерності актора і режисури театру анімації (2004–2012) Євгена Русаброва; нечисленні наукові статті сучасних українських науковців відповідних профільних кафедр КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого, ХНУМ імені І. П. Котляревського, Київської муніципальної академії циркового мистецтва; фахові рецензії на вистави театрів Незалежної України; окремі праці про сучасних діячів українського театру (видавництва Українського центру «УНІМА»); на сучасному етапі викладання дисципліни — доступні в мережі Інтернет відеоматеріали (вистави, інтерв'ю з діячами театру анімації).

Україномовних наукових ресурсів, з яких можна черпати інформацію про світовий театр анімації XX–XXI ст., взагалі не існує. Українське театрознавство ще не охопило цей сегмент наукової проблематики. На жаль, розрізне-

ність, вибірковість цих джерел, як і відсутність спільного стилю та концепції викладу матеріалу, дуже ускладнювала процес самостійної роботи студентів над курсом (а згідно з навчальним планом ХНУМ імені І. П. Котляревського, самостійна робота здобувачів з цієї навчальної дисципліни становить 56 годин (денна форма навчання) та 100 годин (заочна форма навчання) зі 120 годин, відпущених на її вивчення).

З огляду на ситуацію, що склалася внаслідок повномасштабної агресії РФ в Україні, подальше викладання, зокрема, цієї дисципліни за допомогою російських підручників та монографій, є неможливим та неприпустимим. Отже, як ніколи на часі впровадження до освітнього процесу навчально-методичних відповідних до тематики змістових модулів курсу навчальної дисципліни посібників, а в перспективі — і підручника з повного курсу «Історії і теорії театру анімації».

Даний навчально-методичний посібник спрямовано на розвиток у студентів знань з історії світового та українського театру анімації від середини ХХ століття до нашого часу. Виклад матеріалу підводить до формування у здобувачів знань про останні історичні етапи розвитку театру анімації, погляди на театр цього виду серед науковців Західної Європи та України, про місце національної школи театру анімації у світовому процесі.

Посібник розвиває в студентах вміння застосовувати основний категоріальний апарат курсу, аналізувати вистави театру анімації з точки зору типології та форми, виявляти авторське ставлення до зображеного у виставі, визначати місце діяча, його творчого доробку в історичному театральному процесі, формулювати особливості творчого методу режисерів, акторів, сценографів театру анімації.

Навчально-методичний посібник забезпечує формування таких компетентностей, як: здатність розв'язувати

як самостійно, так і у складі творчого колективу складні спеціалізовані завдання у галузі сценічного мистецтва із застосуванням теорій та методів мистецтвознавства; здатність застосовувати знання у практичних ситуаціях; здатність генерувати задум та здійснювати розробку нової художньої ідеї та її втілення у творі сценічного мистецтва; здатність до творчого сприйняття світу та його відтворення у художніх сценічних образах; здатність до професійного опанування змістових (інформаційного, виразно-образного) рівнів сценічного твору; здатність до публічної презентації результату своєї творчої (інтелектуальної) діяльності; здатність до розуміння та оцінювання актуальних культурно-мистецьких процесів; здатність співвідносити особисте розуміння художньої ідеї та твору із зовнішнім контекстом; здатність передавати знання про сценічне мистецтво та практичний досвід фахівцям і нефахівцям; здатність орієнтуватися в історії театру анімації, розуміти можливості використання виражальних засобів цього виду сценічного мистецтва при створенні синтетичного за своєю природою твору (творчого проєкту); здатність вільно орієнтуватися у напрямках, стилях, жанрах та видах театру анімації, творчій спадщині видатних майстрів; здатність до критичного аналізу, оцінки та синтезу нових складних ідей у творчо-виробничій сценічній діяльності; здатність до спілкування з широкою професійною та науковою спільнотою та громадськістю з питань сценічного мистецтва та виробництва у театрі анімації.

Програма дисципліни «Історія і теорія театру анімації» містить чотири змістові модулі. Запропоноване навчально-методичне видання повністю розкриває матеріал змістового модуля 4 «Процеси оновлення художньої мови театру анімації у другій половині XX — на початку XXI століття».

п / п		Загальний обсяг годин	У т.ч. аудиторні	Лекцій	Сем.	Сам. Роб
1	2	3	4	5	6	7
Модуль № 1. ПОНЯТТЯ ТЕАТРУ АНІМАЦІЇ ТА ДЖЕРЕЛА ТЕАТРУ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ТА СХІДНОМУ ПРОСТОРИ						
1	Театр анімації як вид театрального мистецтва	4	1	1		3
2	Витоки театру анімації. Лялька	3	2	2		1
3	Театр анімації від античності до Відродження	6,5	4,5	2	2,5	2
4	Традиційний західноєвропейський театр ляльок Нового часу (XVII — XVIII ст.)	4	2	2		2
5.	Вплив вистав європейських лялькарів на творчість класиків світової літератури	2	1	1		1
6.	Визначення театру ляльок-автоматів та його філософсько-естетичні основи в добу Просвітництва	4	2	2		2
7	Філософсько-естетичні основи театрів народів Сходу	7,5	4,5	2	2,5	3
<i>Всього за ЗМ 1</i>		31	17	12	5	14
Модуль № 2. АВТОРСЬКІ КОНЦЕПЦІЇ ТЕОРІЇ І ПРАКТИКИ ТЕАТРУ АНІМАЦІЇ У СВІТІ (XIX — перша пол. XX ст.)						
8.	Теорія театру анімації в добу романтизму та символізму	3	1	1		2
9.	Погляди Ш. Нодьє та Ш. Маньєна на походження театру ляльок	2,5	1	1		1,5
10.	Практика європейського театру ляльок кін. XVIII — поч. XX ст.	5,5	1	1	2,5	2
11.	Становлення професійного нетрадиційного театру анімації в Російській імперії та СРСР	4	2	2		2
12.	Провідні режисерські концепції театру анімації в СРСР. Уроки натуралізму в театрі ляльок	6	3	3		3
13.	Перша в СРСР вища школа лялькарів та її вплив на розвиток театру анімації	8	2	2	2,5	3,5
<i>Всього за ЗМ 2</i>		29	10	10	5	14
<i>Всього за ЗМ 1 та ЗМ 2</i>		60	27	22	10	28

Модуль № 3. ВИТОКИ ТЕАТРУ АНІМАЦІЇ В УКРАЇНІ, СТВОРЕННЯ ТА РОЗВИ- ТОК ПРОФЕСІЙНИХ ТЕАТРІВ у першій пол. XX ст.					
14.	Джерела театру анімації: від традиційного вертепу до авангардних пошуків Л. Курбаса	3	1	1	2
15.	Становлення професійного театру анімації в 1920-х рр.	4	2	2	2
16.	Всеукраїнський показовий театр у Харкові під керівництвом І. Шаховця	7,5	4,5	2	2,5 3
17.	Масове утворення державних театрів ляльок в Україні. Роль учнів Л. Курбаса у їхній розбудові	4	2	2	2
18.	Продовження процесу організації театрів ляльок у післявоєнний період	3	1	1	2
19.	Харківський театр ляльок ім. Н. Крупської. Визначальна роль В. Афанасьєва в професіоналізації театру ляльок України	7,5	4,5	2	2,5 3
<i>Всього за ЗМ 3</i>		29	15	10	5 14
Модуль № 4. ПРОЦЕСИ ОНОВЛЕННЯ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ ТЕАТРУ АНІМАЦІЇ в другій пол. XX ст. — поч. XXI ст.					
20.	Лялькарі-засновники режисерських систем у країнах Європи середини XX ст. Діяльність UNIMA	5	2	2	3
21.	Організаційна, драматургічна та режисерська реформа театру анімації України в 1960-х — 1970-х рр.	5	2	2	3
22.	Театр анімації СРСР 1970-х — 1980-х рр. Внесок українських митців у феномен «Уральсько-сибірської зони». Уроки та проблеми театру «третього виду»	2,5	1	1	1,5
23.	Взаємовплив театрів анімації України та країн Балтії	5	1	1	2,5 1,5
24.	Сучасний світовий театр анімації: основні тенденції розвитку. Театральні школи лялькарів	5	2	2	3
25.	Режисура і сценографія в театрі анімації України в 1980-х — 2020-х рр.	4	2	3	1
26.	Акторська майстерність у театрі анімації України в 1980-х — 2020-х рр.	4,5	1	1	2,5 1
<i>Всього за ЗМ 4</i>		31	17	12	5 14
<i>Всього за ЗМ 1, 2, 3, 4</i>		120	59	44	20 56

Умовні скорочення

«БТК» — «Большой театр кукол» (Ленінград)

ВАОТЛ «Золотий ключик» — Вінницький державний академічний театр ляльок

«ГЦТК» — «Государственный центральный театр кукол» (Москва)

ІФАОТЛ ім. М. Підгірянки — Івано-Франківський академічний обласний театр ляльок ім. М. Підгірянки

КНУТКиТ ім. І. К. Карпенка-Карого — Київський національний університет театру, кіно і телебачення

ДАОТЛ — Донецький академічний театр ляльок

КАТЛ — Кримський академічний театр ляльок

КДАТЛ — Київський державний академічний театр ляльок

ЛАОТЛ — Львівський академічний обласний театр ляльок

ЛАТЕМ «І люди, і ляльки» — Львівський академічний театр естрадних мініатюр «І люди, і ляльки»

«ЛГИТМиК» — «Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии»

ОАОТЛ — Одеський академічний обласний театр ляльок

ПАОТЛ — Полтавський академічний обласний театр ляльок

ХАОТЛ — Хмельницький академічний театр ляльок

ХДАТЛ ім. В. Афанасьєва — Харківський академічний театр ляльок

ЧОТЛ ім. О. Довженка — Чернігівський обласний театр ляльок ім. О. Довженка

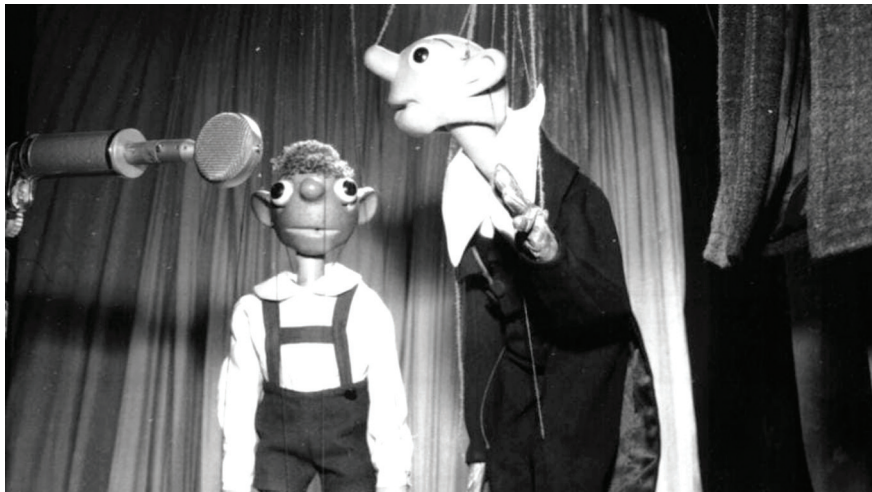
Прим. У посиланнях на список літератури літерою І. позначається список Інтернет-джерел

ТЕМА 1. Лялькарі-засновники режисерських систем у країнах Європи середини ХХ ст.

Діяльність UNIMA

Творчість Йозефа Скупи та театр «S+H» (Чехія).

Напротивагу традиційним героям лялькових комедій, Спейбл і Гурвінек стали першим авторським брендом театральної ляльки у ХХ столітті, ствердивши концептуально нову (від 1930-х років) добу європейського театру ляльок.



Гурвінек і Спейбл. Архів Českého rozhlasu

Свою театральну діяльність актор і режисер Йозеф Скупа розпочав у самодільності на заводі «Шкода» (м. Пільзень). За освітою майбутній реформатор світового театру ляльок був художником — працював викладачем Пільзенського училища прикладних мистецтв.

Винайдення лялькарем гротесково-узагальненого образу Спейбла (образ втілив у ляльку друг Й. Скупи скульптор

Густав Носек). Гострохарактерний образ голомозого кирпатого вуханя з пукатими очима, зодягненого у фрак із чужого плеча та взутого у важкі черевики, став невичерпним джерелом фантазії для концертних номерів Й. Скупи (спочатку він виступав з лялькою у кав'ярнях). Спейбл був простаком, який прагнув видаватися розумнішим, ніж він є, і цей його самообман дуже імпонував публіці.

На початку 1930-х з'явилася друга лялька-маріонетка — хлопчика Гурвінека (з ініціативи синів режисера та скульптора), після чого глядачі охрестили першу маріонетку «татусем Спейблом». В обох скульптурах ляльок митці дотрималися принципу умовності, шаржованості. Завдяки появі у Спейбла постійного співбесідника склався популярний сценічний дует, що посприяло розвиткові драматургії номерів, а згодом і вистав Й. Скупи. Головною темою взаємин цих двох персонажів лялькар зробив «незручні» запитання дитини дорослому та відмінність їх світобачення.

Наприкінці 1930-х рр. Й. Скупа переходить від сатири побутової до політичної. До 1943 р. театральна трупа Й. Скупи здебільшого гастролювала по Чехії. Активна антифашистська діяльність провідного чеського лялькаря призводить у 1944 р. до його арешту гестапо. Також «заарештовані» були і концертні ляльки Й. Скупи (були замкнені до сейфу як рідкод). Дивом Й. Скупі вдалося вижити в ув'язненні та втікти з нього незадовго до перемоги.

У післявоєнній Празі як справжній герой опору Й. Скупа відкрив Театр «S+H» (за однією з версій, це була аббревіатура імен Спейбла і Гурвінека, за іншою — перші літери слів «сатира» і «гумор»). Фактично цей театр став першим професійним театром ляльок із власним стаціонаром у центральній Європі (в той час, як у Німеччині перший стаціонарний театр було відкрито у 1900 році у Мюнхені). Тоді ж Й. Скупу було обрано президентом UNIMA. Після першого післявоєнного конгресу UNIMA (реставраційного), який відбувся знову ж таки у Празі та за ініціативи Йозефа

Скупи, велика кількість театральних діячів змогла на власні очі побачити й оцінити специфіку Театру «S+H». Протягом всього післявоєнного десятиліття авторитет чеського лялькаря в світі був колосальним. Зі своїми програмами він виступав і в СРСР.

У 1951 році театру було надано статус державного. Від кінця 1950-х рр. після смерті Й. Скупи профіль його театру став змінюватися (оскільки джерелом жанрової оригінальності його театру був саме його характер). Керівником театру став актор Мілош Кіршнер. У 1970-ті роки відбулося розширення ансамблю традиційних героїв Театру «S+H» (так само канонічно, як і Спейбл та Гурвінек, з вистави у виставу стали переходити подружка Гурвінека Манечка, пес Жерик, бабуся Катерина Говоркова). За всі роки існування театру було поставлено понад 200 вистав за участі Гурвінека і Спейбла — це свого роду театральний серіал з улюбленими персонажами глядачів. У Театрі «S+H» грають вистави для трьох вікових категорій: для дорослих, підлітків і для малечі.

Театр багато гастролював, грав вистави вісімнадцятьма європейськими мовами (нині грає вісьма мовами). П'ять головних персонажів вистав Театру «S+H» брали участь у популярній вечірній телепередачі для дітей *Vecernicek*.

Особливості виконавської майстерності в Театрі «S+H» (від Й. Скупи до Мартина Класека). У виставах поєднуються ляльководіння, маріонетки, пантоміма, дотепні діалоги та пісні. За усталеною традицією керівник театру мав бути і виконавцем ролей головних героїв. З 1982 року для озвучання Спейбла і Гурвінека залучили актора М. Класека. Згодом, у середині 1990-х, він став керівником театру.

Всесвітнє значення Й. Скупи полягає в тому, що йому вдалося створити новий сучасний, характерний образ ляльки. Не традиційний, як архетипи Петрушки, Полішинеля, Панча і не натуралістичний, як у театрі С. Образцова, а гострохарактерний, такий, який пасував до сатиричного репертуару його театру.

Розширення анімаційних об'єктів у виставах Іва Жолі (Франція).

Одним із фундаторів театру анімації, який здійснював постановки, відмовившись від ляльки як такої на користь абстрактним паперовим зображенням персонажів, маскам та театру рук, був актор і режисер І. Жолі. Він розпочав свою кар'єру в трупі «Мандрівні актори» у довоєнні роки. Вже у ті роки молодий виконавець виступав і художником (виготовляв маски, декорації та реквізит). Величезний вплив на митця зробив виступ німецького актора Макса



Якоба, який розігрував лялькову комедію «Фауст» під час Міжнародної виставки мистецтв і технологій у сучасному житті у Парижі (1937).

Під враженням того перегляду І. Жолі створив першу у своєму житті ляльку до вистави для дітей «Історія кравця Петіфіля». З початком Другої світової війни І. Жолі потерпів від гестапо так само, як і Й. Скупа. Його було

ув'язнено в Офлагу. Проте навіть у нелюдських умовах життя думка Іва про виразні можливості театру анімації продовжувала формуватися (він «оживлював-одухотворював» ганчір'я та протигази). Опинившись на свободі, лялькар навіть в умовах окупації Франції знайшов змогу займатися педагогічною діяльністю, викладав мистецтво драматичного театру та театру ляльок. Відомо, що 1942 р. він керував практичними курсами з театру ляльок у Пері-

ге. І. Жолі також грає у цей час як актор у створеному ним Театрі дю Берже, який виступав у центральній частині Франції. У Парижі митець неодноразово грав у дитячих виставах трупи Грен'є-Гюссено. Втім, політична ситуація загострилася, і від 1943 р. І. Жолі доєднався до антифашистського підпілля.

Післявоєнна доба сприяла розквіту ідей Іва Жолі та їх втіленню. Він займався педагогікою і в Періге разом з актором П. Парсуї створив виставу для дітей «Ноїв ковчег». Особливістю цієї постановки стали гігантські ляльки за авторською технологією виготовлення масок І. Жолі.

Ця вистава стала фактичним початком заснованої І. Жолі разом із дружиною Домінік Гіме та актором Жоржем Турнером компанії «Маріонетки Іва Жолі». Серед вистав І. Жолі цього періоду: «Дівчина з золотою каблучкою» (у якій актори грали у «відкритому прийомі»), «Полька на острові», «Валіза пустощів», «Документальний фільм» і «Брістоль». Характерним прагненням І. Жолі цього періоду став мінімалізм (це цілковито збіглося з «трендами» 1960-х років у театральному процесі в цілому). Образ, який послідовно розвивав у виставах видатний лялькар — лялька, що виразно викарбовувалася на тлі «чорного кабінету», лялька-повноправний володар сцени. Від декорацій анімаційної вистави І. Жолі відмовився взагалі. Мінімалізм давався взнаки і в кольоровій монохромності ляльок.

У 1948 році трупа «Маріонетки Іва Жолі» здобула приз як краща молода театральна компанія. У 1949 р. І. Жолі виступав у кабаре «Рожева троянда» з номерами в техніці театру рук. Часто це були номери, які він виконував у білих рукавичках: «Екстази», «Картярські ігри», «Самі руки». Фантазія митця розкривала перед глядачами цілі світи, де звичайні частини тіла (кисті рук і пальці) відтворювали вражаючі сценічні метафори. Також І. Жолі обігравав у своїх програмах як персонажів аксесуари («Парасольки від сонця»).

Митець зробив відкриття у технології паперового театру: стилізував вирізані з паперу силуети, які анімував без використання екрана. Вершиною паперового театру І. Жолі стали мініатюри «Брістоль» і «Паперова трагедія». У них режисер розмірковував про долю людини від народження до зникнення у небуття. Для унаочнення драматичного конфлікту (з відтінком метафізики) І. Жолі увів до вистави відкритий вогонь (який знищував образ), розрізав паперову ляльку ножицями. У той самий час у романтичній мініатюрі «Весілля» персонажі були виготовлені з картонних трубок. Тут принцип монохромності порушувався — ляльки були прикрашені кількома намальованими лініями.

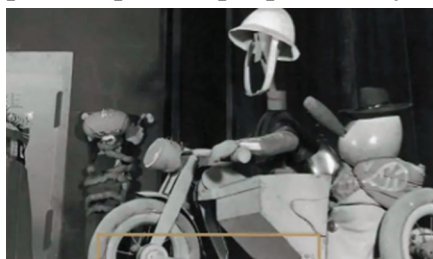
У 1950-ті рр. І. Жолі зі своїми партнерами грав вистави не лише у Франції, він також гастролював і виступав на фестивалях на американському континенті. Триумфом діяльності лялькаря став приз «За оригінальність і фантазію» на Всесвітньому фестивалі UNIMA в Бухаресті (1958). Тоді ж І. Жолі було обрано президентом Національного синдикату професійних лялькарів. Так само визнання лялькаря засвідчило запрошення його куратором міжнародного сезону театру ляльок у Театрі націй (1959). І. Жолі відійшов від активної діяльності в професії у 1970-ті роки, проте вплив його відкриттів на світову спільноту діячів театру анімації відчутний і до сьогодні.

Театр «Цендеріке» (Румунія) та Маргарета Нікулеску на чолі процесу оновлення мови театру анімації

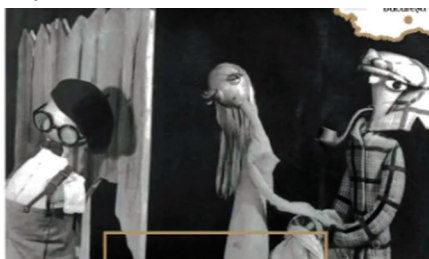
Центральний театр ляльок у столиці Румунії був заснований у 1945 році за назвою Театр ляльок і маріонеток «Цендеріке». Вже наприкінці першого десятиліття він очолив світові процеси модернізації лексики театру ляльок, практично перетворившись на театр анімації (у виставах були широко застосовані ляльки різних систем, тантамарески, театр рук, театр предмета, «живий план», маски та тіні).

У перекладі з румунської мови «Цендеріке» — дерев'яний хлопчик. Цей кмітливий, білявий веселий персонаж із вигостреним носиком, вдягнений у гостроконечний капелюшок і шалик на кофтиночці, став наскрізним героєм вистав для дітей, концертних програм у вечірньому репертуарі та дуже полюбився глядачам. Цендеріке — модернізована версія традиційного героя румунської лялькової комедії сільського хлопчика Васиlake.

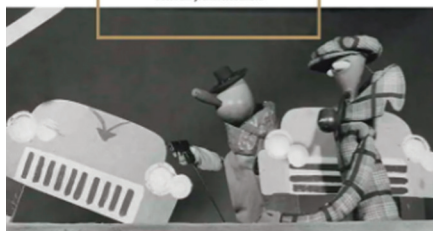
Керівником театру протягом кількох десятиліть була режисерка Маргарета Нікулеску.



Mănu cu cinci degete
regia Margareta Niculescu,
păpuși Ioana Constantinescu,
decoruri Ștefan Hablînski



Mănu cu cinci degete
regia Margareta Niculescu,
păpuși Ioana Constantinescu,
decoruri Ștefan Hablînski



«Рука з п'ятьма пальцями» (1958). Офіційний сайт teatrultandarica.ro

Основні вистави-події театру (світового рівня):

«Рука з п'ятьма пальцями» (1958) — дотепна пародія М. Нікулеску на штампи фільмів «чорної серії», детективів і «жахів». Ляльки Штефана Хаблінського та Йоанни Константинеску були віддалено антропоморфними — напівлюди, напівфантастичні істоти з абстрактними обличчями. Художники вдалися до максимального ступеня узагальненості у зображенні людства. А от прикмети часу і місця

дії означили конкретно: неонова реклама (Kodak та ін.) на хмарочосах, автомобілі — все вказувало на мегаполіс. Особливістю театральної мови стало колажування об'єктів різної художньої реальності. Вистава уперше в історії театру ляльок виконувалася без завіси, з елементами інтерактивної гри, що починалася ще від фасаду та центральних сходів, якими глядачі проходили до театру. Уперше в театрі ляльок дія після третього дзвоника точилася без єдиного слова (пролог з експресіоністичним монтажем різних епізодів тривав декілька хвилин), причому напруга, заінтригованість глядачів із кожною хвилиною збільшувалася (сприяла цьому абсолютно по-новому витлумачена категорія темпоритму вистави). Адже вони ставали свідками злочину за злочином: то пограбування у VIP-ложі театру (рука у рукавичці, кричуще гола шия володарки могутнього декольте), то нічного вуличного вбивства (ніж, увіткнутий у бруківку під ліхтарем, від якого падала зловісна довга тінь). Попри те що режисура обходилася без вербальної інформації, самими стоп-кадрами та пантомімою, експресіоністичні врізки звуків, які давно асоціюються зі штампами «кримінального жанру», вдало домальовували атмосферу. Вистава стала сенсацією в світі лялькарів і здобула Гран-прі на конгресі UNIMA у 1959 році.

Значущою на шляху «Цендеріке» стала і робота «Гумор на нитках» (1954) — по суті концерт з ексцентричних лялькових номерів у постановці М. Нікулеску та чотирьох художників. Найпопулярніший звідти номер — рок-н-рол трьох астенічних стиляг (маріонетки на довжелезних ногах-пружинках), які кумедно та гротесково вихилялися під музику, поки не розпадалися на пружини і кудлаті перуки «хіпі».

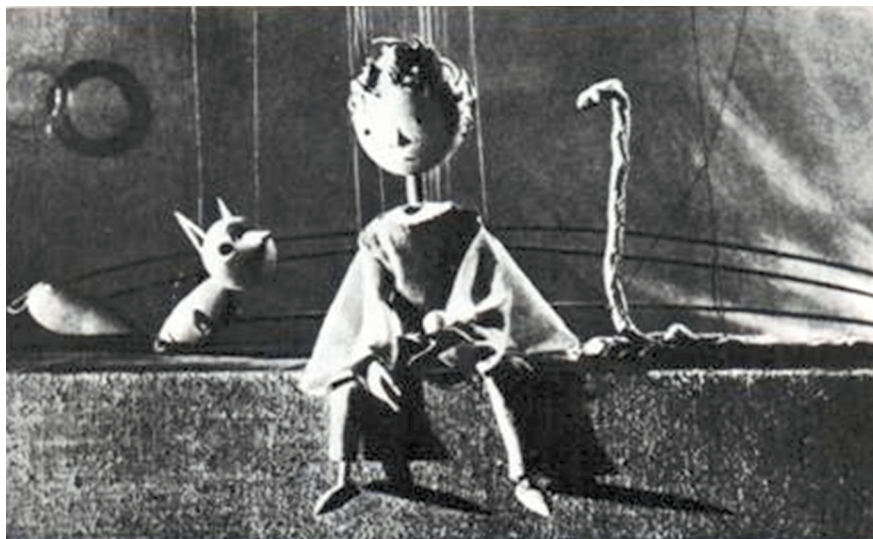
Вистава «Книга з Аполодором» (1962) за філософською казкою поета-сюрреаліста Геллу Наума у втіленні Е. Коновічі та Ш. Хаблінського відкрила нову добу постановок для дітей — без натуралістичних або ляльково-прикрашених

персонажів із кубістичними пропорціями та кольоровим співвідношенням персонажів.

У роботах інших режисерів театру також проступала методологія театру анімації. Так, у першій в історії театру ляльок постановці «Три дружини дона КрістоBALя» (Валентин Сільвестру, 1965), актор у «живому плані», втім із гримом і перукою, що робили його «маскою», взаємодіяв із паркетними ляльками (міра гротеску актора-«маски» відповідала умовності самої ляльки).

З новими формами театр експериментував і у виставах «Кабареттіссімо» (1969), «Нінігра та Алігру» (1971) — обидві М. Нікулеску. Театр першим у світі вдався до плакатно-сатиричної форми, поетичної метафори, упередженої гіперболи, гротеску, широко застосовуючи тантамареску і пантоміму.

У виставі «Маленький принц» (1961) за казкою А. Сент-Екзюпері «Цендеріке» еволюціонував від засобів виразності сатири до тонкого поетичного видовища, з «філософськими темпами роздумливості».



«Маленький принц» (1961). Офіційний сайт teatrultandarica.ro

Від первісного задуму втілити на сцені ілюстрації до твору самого автора в театрі відмовилися. Перлинно-блакитно-сірі фактури мінімалістичної сценографії передавали образи неба, планети. Прийом показу фрагменту замість цілого допомагав оприявнити масштаб речей. Як те грандіозне шасі від літака поруч із маленьким і невагомим Принцем. Сама маріонетка героя була позбавлена деталізації: окрилена коротким плащем постать із золотим волоссям. У виставі було задіяно одразу три системи ляльок: маріонетки (Принц, Ліс), тантамарески і ростові ляльки (уособлені в негативних персонажах людські вади), актор у «живому плані» (льотчик).

Провідні актори театру «Цендеріке»: Антігона Папазікопол, Елла Конович, Радуга Вальтер, Доріна Тенесеску, Валеріу Сімон.

Специфіка ляльководіння й акторської майстерності у театрі «Цендеріке». Спочатку у виставах використовували маріонетки і верхові ляльки, потім змішані системи, але протягом усієї історії цього театру в ньому актори лише



«Балаганчик Дона Крістобаля» (1965).
Офіційний сайт teatrultandarica.ro

«оживлювали-о духотворювали» ляльок фізично, в той час як голоси були записані у фонограмі. Широко практикувалося озвучання персонажів відомими румунськими ведучими або популярними естрадними співаками. Актор «Цендеріке»,

в першу чергу, має бути гарним драматичним актором, а також гарно співати, рухатися на сцені, щоб передати всі ці вміння ляльці або іншому анімаційному об'єкту.

Театр «Цендеріке» зримо розширив межі можливостей лялькарів і надихнув багатьох митців різних країн. На діячів та глядачів театру ляльок СРСР румунський авангардний театр ляльок вплинув завдяки гастролям трьох десятиліть (невипадково дві з цих гастрольних подорожей випали на період «відлиги»): 1957, 1961, 1976 рр. Для молодих митців із СРСР, де театр ляльок упродовж 1940–1950-х рр. перебував у стереотипі натуралізму, підхід М. Нікулеску та її команди до театру цього виду став без перебільшення дороговказом виходу з затяжної кризи. Зокрема, видатний український лялькар Сергій Єфремов, надихнувшись виставою цього театру «Маленький принц», у 1980-ті здійснив власне прочитання казки А. Сент-Екзюпері.

Проте головне, що подарував світовій спільноті «Цендеріке» — це не відкриття театру нового репертуару, зокрема, сучасної авангардної літератури, а нові художні прийоми, що йшли врозріз із усталеними «ляльковими» нормами. «Цендеріке» прямував у напрямі пошуків актуальної художньої мови. Тим часом у його репертуарі були і казки, і пародії, і концерти, але основним здобутком став напрям філософсько-поетичної вистави.

У 1978 р. відбулася подія, значення якої для світової спільноти лялькарів важко переоцінити. Того року престижна Премія «Еразмус» (Нідерланди) була вперше присуджена представникам театру анімації: «Цендеріке», компаніям Іва Жолі, Fratelli Napoli (Італія) і театру Bread and Puppet Петера Шуманна (США) за значний внесок у відновлення мистецтва граючих ляльок. Для порівняння, до цього у виконавському мистецтві цю премію присудили Чарлі Чапліну.

У період дирекції професора Мікаели Тоніци-Йордаке театр «Цендеріке» вже мав два зали і власну студію звуко-

запису. Значними на подальшому шляху театру «Цендеріке» стали вистави «Дон Кіхот» (реж. Штефан Ленкіш, художник Міоара Буеску, 1979), характерний поєднанням масок, живопланових акторів і ляльок, і політична сатира з ляльками та акторами у «живому плані» «Прекрасні електричні пристрасті» (реж. Владімір Сімон Міоара Буеску, 1980). Протягом 1980-х років дві режисерські постановки Крістіана Пепіно «Червона шапочка» (1986) і «Сон літньої ночі» (1988) принесли колективу нагороду АТМ (Професійна асоціація театру та музики). Також важливою в пошуку сучасної мови театру стала вистава Мони Чіріла «Зірка Арлекіна» (1986).

Як практик із визначними заслугами і теоретик театру анімації (на початку 1960-х рр. М. Нікулеску написала книгу «Ляльковий театр у сучасному світі», яка стала широко доступною в світі у перекладі англійською), у 1984 році М. Нікулеску стала директоркою Міжнародного інституту театру ляльок у Шарлевіль-Мезьєрі (Франція).

У колективі «Цендеріке» особливо пишаються тим, що крім суто художнього значення їх експериментальний шлях прислужився зсувам у громадянському суспільстві. Серед усіх театрів Румунії саме театр анімації «Цендеріке» найбільш послідовно розхитував концепцію мистецтва «соцреалізму», «він увів нові способи вираження і створив простір для свободи виявлення думок, художнього опору проти комуністичного режиму» [I: 11].

Голова UNIMA-Румунія та ASSITEJ-Румунія Келін Мокану скорегував статус театру «Цендеріке» — він офіційно став називатися «Театр анімації Цендеріке». Озираючись на історію колективу, К. Мокану резюмував його світове значення: «Між 50-ми і 70-ми роками «Цендеріке» творився всіма румунськими митцями, починаючи з балерин і до скульпторів, хореографів, акторів, акторів-лялькарів, драматургів. Вони створили сучасний театр ляльок, який був дуже пов'язаний із рухом румунського та європей-

ського художнього мистецтва. Крістіан Пепіно висловився дуже чітко, що ляльковий театр є художнім мистецтвом у русі. Саме так і є. І тоді, у 70-ті роки, хребтом театру була саме художня зона, в якій він рухався. Сміливі тексти, надзвичайна сценографія, яскрава акторська майстерність. Швидкими кроками ми прощаємося з давньою концепцією, переконуємо нашу публіку різного віку, що ми є частиною великої сім'ї візуального театру. І далі ми служимо театру анімації, візуальному театру, театру танцю з лялькою, театру кабаре з лялькою» [І: 11].

Оновленню художньої мови європейського театру анімації посприяла і діяльність **Міхаеля Мешке у Стокгольмському театрі маріонеток (Швеція)**. Репрезентантом громадянської та художньої позиції режисера стала вистава «Король Убю» (1964) за п'єсою знакового класика європейського авангарду Альфреда Жаррі. Вистава мала характер антимілітариського памфлету.

Сценограф Ф. Темерсон сконструював на сцені химерний образ світу без найменшої ілюзорності — без лаштунків, без ширми. Плaskі ляльки відлякували своєю антиантропологічністю. У схематичних абрисах цих людей легше було прочитати контури тварин чи риб. Колір вистави — білий. А звідси — гра тіней. Режисер майстерно протиставив метушливість зацькованого Короля Убю (видовжена постать у клоунарському балахоні) нерухомій, монументальній у власній потворності постаті його дружини Бібі. Фактично костюм перетворював актора на скульптуру. Адже під маскою та білим костюмом, який закривав навіть шию та руки до кінчиків пальців, тіла живої людини глядач не бачив. У пропорціях перетвореної костюмом на ляльку Бібі критики зчитали образ постаменту та гіпертрофованого бюсту з величезною конусоподібною головою прямо на тучних плечах. Ця гіпсова «статуя» ситуативно виконувала роль маніпуляторки волею нерішучого прихливого чоловіка. Бібі сприймалася стильовою паро-

дією на Леді Макбет, у відповідній до політичного фарсу А. Жаррі візуальній формі.

Сцена захоплення королівського трону вирішувалася М. Мешке за допомогою ширми. Ляльки король та почт — пласкі, з графікою ліній порівняно з велетом Убю одразу сприймалися як нежиттєздатні (кілька ляльок із масовки були передані М. Мешке музею при Харківському театрі ляльок ще за часів керівництва ним В. Афанасьєвим, в одній з вітрин якого вони і до сьогодні посідають почесне місце, оскільки є ексклюзивними артефактами європейського анімаційного авангарду 1960-х років). Заколот, скидання діючого короля натовпом, самопроголошення королем узурпатором Убю — всі ці події відбувалися з калейдоскопічною швидкістю.

М. Мешке сміливо поєднав у виконавській манері ансамблю та візуальному образі «Короля Убю» непокдані речі: плакатність із метафоричністю, умовність, «ляльковість», «масочність» із психологічними, побутовими достовірними деталями. Інколи персонажі немов забували, що вони є «масками» — актори вступали у діалог за законами психологічного театру. А інколи, наслідуючи публіцистичному прийому, характерному для театру 1960-х років, режисер волів взагалі здерти з актора «маску» персонажа і стимулював його монолог-звернення у напрямку до глядацької зали.



**«Король Убю» (1963).
Сайт «Драматешка»**

В анімаційній виставі «Король Убю» Стокгольмського театру маріонеток режисер

досягнув тієї міри художнього узагальнення і символізму відображення теми влади та народу, брудних механізмів здобуття престолу, про яку мріяли не лише поет, творець цього фарсу, але й видатний реформатор світової сцени Е.-Г. Крег, який проголосив ідеї суцільного злиття виконавця ролі (немов фарби) зі створеним режисером та художником сценічним полотном і максимальної узагальненості, свідомої знеособленості актора в ролі.

Критика радянського періоду вбачала метою вистави М. Мешке викриття фашизму. На це вказувала і символіка свастики у громіздкій конструкції машини влади-згуби, що ближче до фіналу вистави брязкала, скреготала, наповзаючи на глядача. Втім, сьогодні очевидним є, що з позиції представника вільного європейського світу режисер зі Швеції застерігав суспільство проти диктатур усіх кольорів. Саме тому з таким високим ступенем узагальнення режисер препарував образ небезпечного своєю хитрістю, підступністю та живучістю нищого злочинця при владі. Стиль поведінки Убю з натовпом і власним оточенням нагадував про сталінські репресії не лише довоєнного часу, але й початку 1950-х. Стокгольмський Убю скидався на радянського диктатора й власною маніакальною підозрілістю до наближених персон. Про це яскраво свідчила у виставі сцена, в якій Убю починав репресії. Відкидаючи кришку люку, він хапав і оскаженіло жбурляв до прірви першого-ліпшого придворного (абстрактно-мінімалістично виконані ляльки мали кожна по якомусь атрибуту, що дозволяв ідентифікувати її соціальну приналежність: аксельбанти — генералітету або шлейф вечірньої сукні).

Театр анімації дав змогу режисеру і сценографу буквально візуалізувати метафору «Імперія тріщить по швах». Для цього М. Мешке знову удався до прийому дії на ширмі. Тут режисер максимально використав принцип диспропорції: величезна рука Убю вдиралася до маленьких лялькових домівок, зривала з «грядки» маленьких паперових

«людей». У цій сцені тема терору злочинної влади поставала на повний зріст. Спустошені оселі, ціле місто зіяли порожніми фрамугами дверей та вікон. Допоки Король Убю не проривав собою паперову ширму-мапу держави.

Питання для самоконтролю

1. Окресліть новітні риси театру анімації у Західній та Північній Європі у 1950-х — 1960-х роках.
2. Проаналізуйте на прикладах тенденцію збільшення кола анімаційних об'єктів у виставах та концертних мініатюрах творців європейського режисерського театру ляльок післявоєнного часу.
3. Які зміни відбулися в репертуарній політиці авторських театрів анімації порівняно з традиційними національними театрами ляльок?
4. Пролілюструйте прикладами різноманіття жанрової палітри театру анімації 1940-х — 1960-х рр.

ТЕМА 2. Організаційна, драматургічна та режисерська реформа театру анімації України в 1960-х — 1970-х рр.

Загальнотеатральне оновлення та пожвавлення 1960-х у театрі ляльок України було пов'язане з кількома особливими чинниками.

У 1956-му в київському Будинку актора відбулася перша з 1944 року зустріч українських лялькарів. Київський республіканський і Харківський обласний театри ляльок показали свої найкращі вистави. На хвилі «відлиги» українським митцям було дозволено скласти уявлення про майстерність колег із Чехословаччини — тоді ж у Києві показав свої вистави Празький театр ляльок на чолі з президентом UNIMA Яном Маліком. Головним результатом тієї зустрічі стало заснування при Українському театральному товаристві (УТТ) секції театрів ляльок (1957). Велику роль у її розбудові (а з нею й оновленні мистецьких процесів у всій мережі лялькових театрів України) відіграла талановита організаторка, театрознавиця, викладачка історії театру ляльок в інституті ім. І. Карпенка-Карого й консультантка УТТ Зоя Дерябіна. Серед її компетентностей було організовувати творчі семінари, наукові конференції, виступати радником директорів театрів з творчих питань. Завдяки ініціативам З. Дерябіної протягом десятиліття в Україні відбулися Республіканський семінар режисерів і художників (Сімферополь, 1963), Республіканська рада лялькарів (Львів, 1965), виїздне засідання президіуму UNIMA (Київ, 1966), Республіканський семінар працівників театрів ляльок (Сімферополь, 1967), Республіканський огляд театрів ляльок України з нагоди 50-річчя заснування СРСР і Республіканська конференція «Актор з лялькою»

(Харків, 1969). Делегатами конференції в Харкові були актори, режисери, театрознавці з України, Грузії, Литви, Росії. Із доповідями виступили М. Корольов, В.Афанасьєв, драматург і актор ДЦТЛ Є. Сперанський. З номерами з ляльками та сценами з вистав до учасників конференції виходили Г. Мартянов (Сімферополь), Л. Гехт і І. Бріккер (Київ), Е. Смирнова та Ш. Фоєрберг (Донецьк), П. Шмелькова та М. Лернер (Одеса), П. Янчуков (Харків).

Другим важливим стимулом для розвитку театру ляльок України стала нова генерація драматургів для дитячого театру, що сформувалася на межі 1950-х — 1960-х. На сценах ішли нові твори Георгія Усача, Юхима Чеповецького, Белли Юнгера, Фелікса Кривіна, Володимира Орлова. Останній навіть створив підстави для короткочасної «відлиги» в Кримському театрі ляльок. Його співавтором-однодумцем став талановитий сценограф-конструктор Володимир Майоров. Ним було втілено програмну для наступного десятиліття в театрі ляльок України виставу «Тимка з блакитної планети». Характерною тенденцією того часу стала відмова художника від натуралізму на користь вільної фантазії. Цей напрям драматург підказав, розгорнувши частину подій п'єси в майбутньому (В. Майоров вирішив декорацію, реквізит і ляльок у цих сценах у контурному малюнку). Образ Робота, якого найяскравіше у виставі зіграв С. Морозов (наступний після режисера «Тимки з блакитної планети» О. Кириловського головний режисер Кримського театру ляльок), не передбачав реалістичності або натуралістичності.

Третім чинником модернізації лялькових сцен мав стати перший в історії вищої освіти України випуск спеціалізованого на ляльковому театрі акторського курсу (Київський театральний інститут імені І. Карпенка-Карого, 1970). Його дипломною виставою була філософська казка для дорослих «Звичайне диво» Є. Шварца. Проте в професії, якій студентів протягом чотирьох років навчали провідні майстри рес-

публіканського театру ляльок на чолі з О. Соломарським і М. Рудіним, із того курсу залишилися тільки В. Бугайов і Н. Бучма.

У 1960-х апогею свого визнання сягнув Харківський театр ляльок під керівництвом В. Афанасьєва, який став першим в УРСР народним артистом серед працівників театрів ляльок, а також був обраний віцепрезидентом UNIMA СРСР, фактично посівши друге за статусом місце після С. Образцова в Москві.

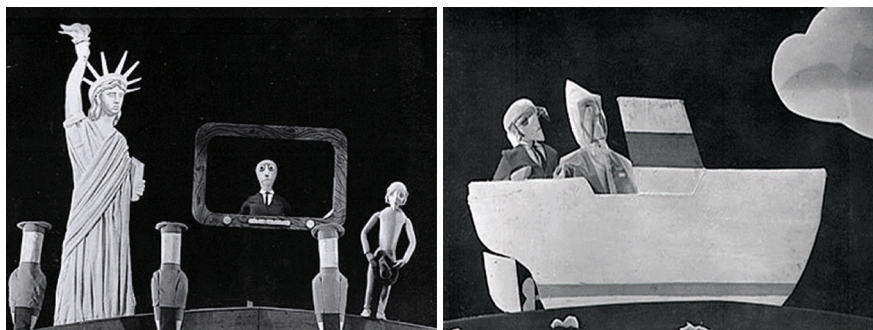
Згадаймо основні події та вистави Харківського театру ляльок 1960-х. Леонід Хаїт, режисер нового покоління, який прийшов на сцену з КВК, поставив на харківській сцені донедавна заборонений роман «Дванадцять стільців» (1960) І. Льфа та Є. Петрова в оформленні Л. Братченка з ляльками Є. Гумєнюк та О. Щєглова, а також фантастично-сатиричний твір «Четвертий хребець» М. Ларні, інсценівку якого зробив поет-дисидент О. Басюк (1963).

У другій виставі та в поставленій В. Афанасьєвим сенсаційно популярній «Божественній комедії» (1965) авангардну форму ляльок, масок і ляльок-костюмів обумовила співпраця театру ляльок з молодим талановитим сценографом Володимиром Кравцем.



«Дванадцять стільців» (1960).

Архів ХДАТЛ ім. В. Афанасьєва



«Четвертий хребець» (1963). Архів ХДАТЛ ім. В. Афанасьєва

У 1964 році В. Афанасьєв за дорученням Міністерства культури здійснив постановку вистави «Чортів млин» І. Штока в Каїрі, де-факто започаткувавши в мусульманській країні перший стаціонарний професійний театр ляльок.

У 1968 році Харківський театр ляльок перейшов у дореволюційну будівлю колишнього Земельного банку, розташовану на центральній площі міста, що піднесло статус цього мистецького колективу в очах суспільства на рівень Харківського академічного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка.

У 1969 році при кафедрі майстерності актора в Харківському інституті мистецтв імені І. Котляревського В. Афанасьєв набрав перший для цього вишу спеціалізований курс акторів-лялькарів. У 1973-му, на підставі успішного випуску молодих фахівців, які поповнили лави лялькових театрів України та всього СРСР, режисер офіційно відкрив в інституті кафедру театру ляльок, яка стала першою в Україні та другою (після створеного 1963 року в «ЛГИТМиК» М. Корольовим факультету) в СРСР. Цей факт — четвертий та основний чинник модернізації українського театру ляльок.

Першими випускниками-режисерами кафедри В. Афанасьєва стали митці, чії досягнення протягом наступних десятиліть визначали рівень театру ляльок України на сце-

нах Харкова, Луцька, Одеси, Хмельницького, Івано-Франківська, Києва: Олександр Інютчкін, Євген Гімelfарб, Валерій Левченко, Леонід Попов, Олександр Рідний, Сергій Столяров.

Ще одним знаним режисером першого (допрофесійного) покоління, у якого вчилися відомі майстри режисури 1970-х — 2000-х, став керівник Вінницького театру ляльок Володимир Шестака. Театр він очолив одразу після завершення Другої світової війни.

1950-ті — 1960-ті стали періодом розквіту Вінницького театру ляльок. Зокрема в трупі В. Шестака починали свій професійний шлях майбутній керівник Київського театру ляльок Юрій Сікало та Володимир Долгополов. Останній увійшов до історії українського театру анімації тим, що поставив на сцені Рівненського театру ляльок першу вечірню етапну експериментальну виставу «І-Го-Го» (1980) за Є. Сперанським із «чорним кабінетом», багатовимірними мізансценами, манекенами замість ляльок та упредметненими тілами акторів, що обігравалися як ляльки.

Тип театру свого першого вчителя (другим став М. Корольов) В. Долгополов характеризував як «старий дореформений», що мав із театром наступного покоління дуже мало спільного. Театр В. Шестака поділявся на дві трупи. У репертуарі кожної — по одній дитячій і дорослій виставі. Ці дві трупи зустрічалися тричі на рік. Вони виступали у Вінницькій, Хмельницькій і Черкаській областях. Приїхавши до певного населеного пункту, ставили на сцені в клубі декорації до вистави «Майська ніч» і чекали, поки зберуться глядачі. Ця постановка була найпопулярнішою в театрі В. Шестака. Сімнадцятирічний В. Долгополов у ній «гавкав, носив масовку — парубків і навіть грав роль Москаля-Солдата без слів».

Постановка останнього «народного лялькаря» В. Шестака «Майська ніч» була здійснена як традиційна вистава музично-драматичного театру. Ширма скидалася на міні-



**«Майська ніч» (1953).
Лялька П. Драча. Архів ВАОТЛ
«Золотий ключик»**

атюрну справжню сцену, навіть із завісою з темного плюшу. Коли вона розсувалася, завжди лунали оплески — глядачі бачили ліс, хатки, поле. Художник Павло Драч, який разом з В.Шестаком відкривав Вінницький театр ляльок, був майстром, який заміняв собою цілий цех. Ляльки у виставі — маленькі, тростинні — були механізованими: їхні роти відкривалися, а очі кліпали.

Серед акторів вінницької трупи (О. Васютинська, А. Кікоть, В. Кушніренко, О. Шестак) — особливим

успіхом користувався А. Кривенко, який цілковито полоняв увагу глядача. Щоправда, глядачі театру В.Шестака були найвними, щирими. Володимир Долгополов пригадував, як посеред вистави одна з глядачок, сільська бабуса, з казаном і глечиком та іншими наїдками піднімалася на сцену, проходила за лаштунки, а в залі на неї ніхто не зважав, бо всі були захоплені виставою. Необхідність робити антракт виникала щопівгодини (електрики в селах не було, а лампи доводилося заправляти керосином). Особливий чар виставам В. Шестака надавав акапельний хоровий і сольний спів акторів.

У другій трупі Вінницького театру ляльок ішли вистави В. Шестака «Сорочинський ярмарок» і «Великий Іван». У плані естетики вони були ідентичними «Майській ночі».

Новітні тенденції почали потроху змінювати театр В. Шестака у виставі 1960-х «Чортів млин», яку він здій-

снів після успішного прочитання твору в Харкові. Декорації та ляльки випускниці художнього училища А. Гладкової були узагальненішими й умовнішими, ніж у виставах, оформлених П. Драчем.

На початку 1970-х у виставі «Боги, чорти, люди» за Г. Усачем режисер-традиціоналіст спробував запровадити маски, «живий план», але видовище вийшло нецілісне, незграбне.

Яскравим був старт у професії учня В. Афанасьєва Олександра Інюточкіна. З подання головного художника Харківського театру ляльок (із середини 1950-х) Олексія Щеглова він ще студентом інституту став режисером вистави «Український вертеп». Як складник тематичної постановки за старовинними формами в 1975 році ця одноактна вистава увійшла до репертуару театру. У такий спосіб Харківський театр ляльок став першим у СРСР (та ще й у період застою), хто реконструював заборонений радянською владою з 1930-х вертеп.

Ідею відродити на професійній сцені український вертеп видатний художник О. Щеглов виношував давно. Його входження до професії відбувалося в буремно-авангардні 1920-ті, а мистецькі погляди формувалися під впливом «березильців» і «бойчуківців». На початку 1970-х О. Щеглов уже мав ескізи до «Українського вертепу» й запропонував В. Афанасьєву зробити виставу за вертепом і петрушковою комедією. Однак керівник театру не бачив у тому вигідної перспективи.

Фактично постановка відбулася як унікальна для театру самостійна робота сценографа, що за власні кошти



**«Сорочинський ярмарок» (1955).
Ляльки П. Драча. Архів ВАОТЛ
«Золотий ключик»**



**О. Інютчкін та О. Щеглов перед
декорацією до вистави
«Український вертеп» (1975).
Архів ХДАТЛ ім. В. Афанасьєва**

виготовив матеріальну частину до вертепу й шукав співавторів для вистави серед студентської молоді. Пропозицію поставити вертеп О. Щеглов зробив спершу С. Столярову, проте успіху досягнув з О. Інютчкіним.

Молодий режисер створив власну версію, проаналізувавши канонічні й інваріантні тексти Сокиринського, Батуринського, Хорольського та Куп'янського вертепів. Особливістю харківської постанов-

ки «Українського вертепу» стала його багатофігурність. Усі ролі грав один з корифеїв театру Георгій Стефанов, проте простір сцени потребував того, щоб режисер і художник його заповнили. Для дії використовувалась авансцена й середній план (простір вертепника зі значно збільшеною проти традиційних народних вертепів скринєю). Ар'єрсцену перекривала універсальна завіса. Олександр Інютчкін написав ролі помічників вертепника для студентів кафедри театру ляльок О. Рубінського, І. Рабинович (акторка грала роль хлопчика), Н. Левченко, В. Холковської, О. Куцика. Вони також виконували у виставі роль «хору» (співали колядки) і музик (навчилися грати на автентичних народних інструментах: сопілці, цимбалах, бубні). Новації інтерпретації вертепного дійства торкнулися й доповнення

музичних інструментів оригінальними, вигаданими самим О. Щегловим. Таким був, приміром, козабан.



**«Український вертеп» (1975). У центрі — Г. Стефанов.
Архів ХДАТЛ ім. В.Афанасьєва**

До петрушкової комедії О. Щеглов інтересу не виявив. Художником вистави «Комедія про Петрушку», яку здійснив однокурсник О. Інюточкина Л. Попов, став В. Маяцький. Утілення петрушкової комедії не мало тієї оригінальності, яка була притаманна ініційованій О. Щегловим вертепній частині. Утім, і її цінність не викликає сумнівів, адже Л. Попов узяв за основу автентичні тексти, записані в Чернігівській області. Аналогічно з вертепною виставою, кількість виконавців було збільшено. Лялькою Петрушки керував В. Гусаров, Наречену грала Л. Давидова, Цигана — М. Веліт, Коня й Торговця — Є. Бондаренко, Лікаря — С. Куц, Черничку — Г. Остапенко, Капрала — Н. Бойко.

Вистава О. Щеглова, О. Інюточкина та Л. Попова виявилася єдиною гідною рекомендації столичної відбіркової

комісії представляти УРСР на XII конгресі UNIMA в Москві (1976). Обидві одноактівки відзначили на форумі Почесним дипломом. У 1979 році виставу з успіхом зіграли в Бельгії на Міжнародному фестивалі театрів ляльок під девізом «Традиції, що ожили». Президент UNIMA Ян Малік високо оцінив стилізовану під старовинний театр роботу харків'ян.

У 1970 році почав свій шлях у режисурі на посаді керівника щойно створеного Черкаського театру ляльок Валерій Бугайов. Труп добиралася режисером просто за оголошеннями — серед аматорів. У перші роки діяльності театру відбувався регулярний відтік набраних акторів, адже зарплата була маленькою, а репетирував ініціативний режисер дуже багато, вимагаючи від новачків удосконалення ляльководіння.

У В. Бугайова склався продуктивний тандем з головним художником театру Андрієм Курієм. Разом вони здійснили дуже різні вистави: «Біла троянда» Б. Юнгера, «Лошарик» Г. Сапгіра, «Спадок Бахрама» Е. Успенського та Р. Качанова, «Чарівний фургон» і «Золоте курча» В. Орлова. Постановка «Про що співають світлофори» М. Азова (1977) мала технологічні новації, як-от ширма-телевізор, що час від часу «коментував» події, та ляльки-світлофори, які мімували. «Попелюшку» Т. Габбе (1975) Я. Грушецький визначив як етапну в історії театру ляльок України виставу. У ній уперше не згідно із закладеним у драматургії протиставленням «людина/лялька» (Тато Карло і Буратіно, Гуллівер і ліліпут), а виключно через режисерське відчуття матеріалу персонажі були поділені на «лялькових» (усі сатиричні та Попелюшка й принц) і «живопланових» (Королівський блазень і Фея) [9, с. 73]. У виставі «Іванкова сопілка» В. Орлова (1976) режисерська логіка зіставлення персонажів-різних анімаційних об'єктів дедалі ускладнилася («живий план» і ляльки двох систем — петрушкові та тростинні — поєдналися з маскою, яка уособлювала Стару чаклунку). Протиставленню двох світів — царя на троні та народу «під ним»

сприяла й двопланова ширма. В. Бугайов експериментував із поєднанням лялькового та «живого» планів й у виставі «Котигорошко» за Г. Усачем (1977). Образ Матері-Землі режисер побачив як «живоплановий».

Програмною для В. Бугайова стала вистава «Мері Поппінс» (1980). Ярослав Грушецький вважає її «першою виставою театру третього жанру» такого масштабу й розголосу [9, с. 79]. Петрушкові, вивідні, ростові ляльки поєдналися в цій роботі Черкаського театру ляльок із масками. Образи Майкла та Джейн подвоювалися: актори в «живому плані» вели своїх ляльок-двійників, ніби заново переживаючи в спогадах власне дитинство. Маски у виставі носили новий відтінок. Вони мали нещирі посмішки. Як символ світу дорослих людей — символ лицемірства — їх дарували дітям на день народження батьки. Однак Майкл і Джейн воліли відмовитися від такого «практичного» подарунку й тільки дужче притискали до себе своїх ляльок-двійників.



Після вистави «Мері Поппінс» (1980).
Офіційний сайт <https://teatrlalek.carrrd.co/>

У 1978-му 29-річний керівник Черкаського театру ляльок Валерій Бугайов став наймолодшим в УРСР заслуженим артистом. Сергій Васильєв коментував: «Визнання прийшло до постановника насамперед завдяки його граничній розкріпаченості, незашкарублості. Це були роки фортуни Черкаського театру ляльок. Молоді актори, талановитий неофіт-художник, честолюбний режисер [І: 1, с. 53]. Серед нової генерації, що працювала в Україні, В. Бугайов заявив про себе як перший яскраво виявлений лідер.

Наприкінці 1970-х відбулося поновлення професійного театру ляльок у Чернігові. Його головним режисером на початку 1980-х став ще один випускник харківської кафедри театру ляльок Віталій Гольцов.

У 1970-х також було відкрито театри ляльок у Луцьку й Хмельницькому. У перший із них керівником призначили випускника В. Афанасьєва Сергія Столярова (водночас і режисера, і талановитого сценографа), який покликав із собою однокурсників, акторів-лялькарів.

Першим мистецьким лідером Хмельницького театру ляльок був С.Єфремов, який професіоналізував труп. Його вистави мали резонанс. Наприкінці 1970-х режисерський цех цього театру вже представляли двоє вихованців харківської школи лялькарів — Л. Попов та І. Рожко. Кращими їхніми роботами десятиліття стали «Зачарована мишка» А. Балінт (1977), «Куди ти, лоша?» (1979), «Дванадцять» О. Блока (1981), а також перша в театрі ляльок України постановка «Маленького принца» А. де Сент-Екзюпері (1982). Над виставами «Василькові рушники» Г. Павленка (1983), «Перемелеться — мука буде» Ф. Званна, «Дума про козака Голоту» Н. Шейко-Медведевої, «Козак Усиня та Смертиха» Л. Попов працював з талановитим художником В. Нікітіним.

У виставі Леоніда Попова «Куди ти, лоша?» за однією з ключових для українського театру анімації п'єс болгарської авторки Ради Москової простежується як набута режисе-

ром під час навчання в Харківському інституті мистецтв ім. І. Котляревського школа реалістичного театру ляльок Віктора Афанасьєва, так і його захоплення формотворчо-експериментальними філософськими виставами вихованців М. Корольова в театрах ляльок «Уральсько-сибірської зони». Відчутні в постанові й локальні впливи. Безумовно, сцену зустрічі Лошати з Великим Конем у виставі Хмельницького театру ляльок було нав'язно поетикою мультфільму Ю. Норштейна «Їжачок у тумані» 1975 року. Невеличку, але значущу роль Великого Коня Л. Попов відвів у постановці собі, озвучивши гігантську вишукану маску з каскадом гриви. Голос цього персонажа технічно підсилювався мікрофоном, відлунюючи непобутовим звучанням, адже за п'єсою Великий Кінь — субстанція на кшталт бекетівського Годо. На нову зустріч із ним так напружено, самозречено чекає романтичне Лоша. Той персонаж — немов Бог усіх коней, недосяжний ідеал, на який так хоче скидатися це маля.

Виставу Л. Попов придумував разом з талановитими художниками: сценографом Віктором Козяревичем та авторами скульптур Василем Безулею й Олегом Хомою. В умовній тканині постановки стильно поєдналися чи то чюрльонісівські, чи то реріхівські мотиви краєвидів з достатньо абстрактними ляльками, що зображували головних героїв — Лоша та хлопчика з балагана. Умовність ляльок була наголошеною. У пролозі перед студентською молоддю, що розважалася під музику з касетника (дівчата гойдалися на садовій гойдалці, танцювали з хлопцями, ті грали на гітарі, хтось із хлопців учився кататися на мотоциклі, а всі разом вони співали) раптом з'являлася блискуча іграшка-гойдалка Лоша. Ця лялька особливо магнетизувала Людмилу Янчинину (Крупнову), одну із засновниць театру, якій режисер довірив у виставі роль Лошати.

Утім, надалі це «космічне» лоша заступала дерев'яна лялька-маріонетка, навмисно грубо сконструйована, з ніж-

ками на шарнірах і фіксованим виразом обличчя. Образ хлопчика із циркового балагана був утілений так само в маріонетці. І хоча ця лялька за своєю будовою більше нагадувала людину, ніж лялькове Лоша походило на справжнє, її уста, як і очі,



О. Вінник у виставі «Куди ти, лоша?» (1978). Скріншот з запису вистави студії «Укртелефільм».

також були принципово знерухомленими. Ляльку хлопчика водила акторка Людмила Смирнова. Обидві лялькарки не «сюсюкали» в мовній характерності своїх героїв — розмовляли природними для підлітків голосами.

Сергій Васильєв писав: «У роботі

Л. Попова та І. Рожка [...] виконавця не втискують у жорстку форму, відводять зони для імпровізації. У трупі, досить стабільній, вихованій на єдиних художніх принципах, чимало митців, які [...] вміють на обмеженому текстовому плацдармі створити цілісний характер» [І: 1, с. 49].

Крім двох ляльок-маріонеток, у постановці «Куди ти, лоша?» режисер використав символіку театру рук і масок. Засобами театру рук Л. Попов передав по суті символічний конфлікт Темряви та Світла. Зокрема рука в чорній рукавичці наздоганяла Малюка та Лоша, які втекли з балагана, обравши шлях свободи. Маску у виставі носив єдиний персонаж, своєрідний і харизматичний Коняга. Цю роль режисер доручив Олексі Віннику, акторові з відчуттям нерва сучасності та абсолютно мюзикловому за технікою виконання (для персонажа цього актора з чудовим, тембрально насиченим голосом композитор Я. Ліповецький написав окрему пісню). Уперше побачивши шарм цього джентль-

мена в масці, схожого на Великого Коня, Лоша навіть припустилося помилки — ладне було ототожнювати їх. Утім, на відміну від справжнього Великого Коня, Коняга лише носить маску, а з-під неї дивиться на Лоша хоча й білозубе та чарівливе, але Зло, справжнісінький перевертень. «Нікого не можна ошукати, якщо він не обмане себе сам», — пускається у філософію Коняга (то промовляє в ньому брехливе «людське» начало).

У всіх цих новаціях простежується орієнтованість Л. Попова на образну лексику вистав В. Шраймана, В. Вольховського, М. Хусіда (щоправда маски в минулому десятилітті «спробував» використати в «Божественній комедії» на харківській сцені й учитель Л. Попова, та й В. Бугайов у Черкаському театрі ляльок уже успішно примінив їх на своїх акторів). Сергій Васильєв наголошував, що вистави Л. Попова й І. Рожка протилежні натуралістичності. «Навіть у найбільш наближеному до форм реальної дійсності спектаклі “Казка про Чугайстра”, — писав він, — постановники сміливо вводять елементи театру масок, тіньового, пропонують три ігрових плани: “живий” — на авансцені, “чорний кабінет” — у центрі майданчика, ширму — в глибині сцени. Це ніби унаочнює зв’язок поколінь, часів, допомагає викристалізувати головну ідею вистави: усі міфологізовані для нас легендарні історичні герої були простими людьми, як ми з вами» [І: 1, с. 49].

Постановка в Хмельницькому театрі ляльок стала одним з перших прочитань п’єси Р. Москової в СРСР. У виставі було достатньо багато від класової риторики того часу, тому й Коняга в трактуванні Л. Попова й О. Вінника постав хоч і розумним та артистичним, проте кон’юктурником і посіпакою Господаря балагана (Ігор Грабченко). Згодом, у незалежній Україні, на Конягу режисери вже не дивилися так однозначно, знаходячи власні точки опертя в цій поетичній казці. Зокрема неодноразово ставив цю п’єсу М. Яремчук, зробивши саме Конягу центральним персонажем постано-

вок у Києві, Одесі та Ужгороді. У його трактуванні образ набув протилежного змісту — Коняга став героєм із трагічним вибором.

У виставі «Куди ти, лоша?» Л. Попова значну роль відіграло вміння акторів органічно діяти в «живому плані». Актори з прологу — убрана та зачесана за модою кінця 1970-х молодь — у фіналі, ховаючись від зливи під одним на всіх парасолем, співали «зонг». Композитор надав йому характерного для бардів мотиву маршовості та простоти, що межувала з наївністю: «...и нам должно быть страшно, / но нам ничуть не страшно, / ведь я с тобою рядом / и рядом ты со мной». Єдиним повністю «живоплановим» персонажем у постановці був саме Господар — І. Грабченко. До певної міри його обличчя робив схожим на маску грим (художниця Ж. Сураєва), проте все-таки актор утілював образ за законами драматичного театру, без маски та ляльки. Атрибути циркового дресирувальника (кітель з еполетами, галіфе, високі чоботи, циліндр, перчатки та хлист) і пластика хижака не могли відволікти від режисерського підтексту цього образу. Господар не просто відбирає в Лошати волю, прив'язуючи його до каруселі задля створення ще одного атракціону в балагані, він страшний своєю переконаністю, що тільки так і має бути, що лише так «працюють» закони життя. Щоправда виникло відчуття певного дублювання персонажем І. Грабченка функцій героя О. Вінника. По суті, обидва постали на одному щаблі в казковій ієрархії «зла» — і щаблі, явно нижчому, ніж Великий Кінь в ієрархії казкового «добра».

У виставі «Куди ти, лоша?» Л. Попова цікавила не так казкова історія, викладена авторкою в тексті, як взаємини, моральний і філософський вимір «за п'есою». Сама ж вона ставала лише приводом для розмови про те, що справді хвилювало молодого режисера та його акторів. У цій постановці очевидною була новаторська для театру ляльок тематика: пошук власного шляху, боротьба героя зі своїми підсвідомі-

мими страхіттями, справжня дружба, сила якої допомагає пережити те, що нібито витримати неможливо, вибір між прагматичним гарантованим прожитковим мінімумом «сьогодення» та мрією «завтрашнього дня». Сповнені символічності в п'єсі та виставі сцена страху й маловірства Малюка глупої, із блискавками та зливою ночі, ночі їх із Лошам утечі з балагана, та наступна сцена променистого ранку, у якій актори в «живому плані» співали над коромислом-веселкою, мов янголи на криласі.

Ярослав Грушецький вбачав прикметою режисури порубіжжя 1980-х в українському театрі «...відмову від ширми та висвітлення режисером у виставі процесу творення актором ролі як додаткового об'єкту спостереження глядача за сценічною дією (прийом “відкритої анімації”»». Дослідник вважає, що «для молодшої генерації українських режисерів подолання “комплексу закритості” становило новий етап пошуку якісно іншого, “антиілюзійного” розуміння сценічної дії» [9, с. 78].

Питання для самоконтролю

1. Які глобальні та внутрішньоукраїнські організаційно-естетичні чинники вплинули на оновлення мови режисури?

2. Поміркуйте й обґрунтуйте прикладами, які можливості відкрила перед поколінням перших професійних акторів театру ляльок України генерація фахових режисерів-лялькарів.

3. Охарактеризуйте й обґрунтуйте значення факту першого за пів століття втілення театром ляльок вертепної постановки.

4. Визначте, із заслугами яких українських молодих режисерів пов'язане становлення завершальної в Україні ланки професійних театрів ляльок.

ТЕМА 3. Театр анімації СРСР 1970-х — 1980-х рр. Внесок українських митців у феномен «Уральсько-сибірської зони». Уроки та проблеми «третього виду»

Причини від'їзду значної частини молодих випускників режисерської та акторської спеціалізацій з України у середині 1970-х років: ідеологічний прес, драматургічна однотипність театрів, неможливість експериментувати з концептуальним вечірнім репертуаром, кістковість керівництва органів культури та театрів, дискримінація за національною ознакою.

Художньо-естетичні особливості театру анімації «Уральсько-сибірської зони». Генерація діячів цього мистецького феномену чітко усвідомлювала, проти яких явищ у театральному процесі вони поставали. Останні вистави-події в театрі під керівництвом С. Образцова відбулися в минулому десятилітті; після смерті Є. Деммені його театр протягом десятиліть експлуатував його постановки; у Харківському театрі ляльок тривав «застій», пов'язаний із наслідками багаторічного керівництва В. Афанасьєва, який не готував собі художню зміну. На відміну від усіх перелічених театрів, у переважно молодих випускників-режисерів М. Корольова була спільна методологія театру ляльок. На факультеті театру ляльок «ЛГИТМиК» їх навчили практично відповідати постановкою на два запитання: навіщо береться сьогодні саме цей матеріал і якою системою ляльок (або їх комбінацією) він буде вирішуватися.

Не тільки учні М. Корольова, але й сам їх невгодний владі педагог не мали доступу до роботи в центральних театрах країни та республік.

Прикладом неможливості зі здобутою у М. Корольова школою, рівнем режисерської свідомості працювати у провінційному театрі ляльок служить історія режисера Михайла Хусіда: «Хусід зібрав своїх однокурсників-акторів і привіз із Ленінграда до Львова, поставив там у 1973 році «Божественну комедію» І. Штока (художник Борис Понізовський був звинувачений критикою у «пікасізмі»), «Лівша», «Гуллівер з Манюшкова» і став репетирувати Брехта «Что тот солдат, что этот». А директор театру: «Нічого цього не буде, а буде «Посадил дед репку», а репетирувати свого Брехта забороняю». Вони репетирували на свій страх і ризик. А начальник управління культури сказав: «Театр опери — це де співають, балету — де танцюють, драматичний театр — де говорять, а театр ляльок... То де ж у вас у виставах ляльки?». На цьому українська сторінка біографії М. Хусіда (який народився, здобув першу медичну освіту і працював у Львові) закінчилася.

Феномен «Уральсько-сибірської зони» — кінець талановитих креативних, з чіткою громадянською позицією лідерів режисури свого покоління на маргінальній території СРСР, по обидва боки від Уральського хребта — території, відносно вільній від радянської цензури. У переважній більшості випадків молоді випускники створювали театри на цілих у плані анімаційного мислення територіях. Інколи, як у випадку з Алтайським театром, відроджували справу попередників.

Основні прикмети театру анімації «Уральсько-сибірської зони»:

— орієнтація на театр «третього виду» (термін, обґрунтований десятиліттям раніше провідним дослідником театру ляльок поляком Хенріком Юрковським);

— у переважній більшості вистав відмова від ширми; відкриття нових можливостей театру анімації. Уперше в СРСР широке застосування ростових ляльок, масок, манекенів, гібридів ляльок відомих до того систем (художни-

ки «Уральсько-сибірської зони»: харків'янин, випускник режисерської спеціалізації кафедри В. Афанасьєва Сергій Столяров, Марк Борнштейн, Олена Луценко, Марія Грібанова, Сергій Тараканов, Віктор Осколков);

— вибір духовно, ідейно та естетично ускладненого, інтелектуального репертуару (постановки за В. Шекспіром, Ж. Ануєм, А. Чеховим, Б. Брехтом, М. Гоголем, переважна більшість з них — вперше в історії театру ляльок);

— розширення жанрових меж театру анімації до трагедії, фарсу, поетичної вистави, притчі, памфлету, мюзиклу;

— ускладнені художня мова та ідейно-тематичний вимір вистав для дітей (фактично, для родинного перегляду);

— варіативне, а не канонічне поєднання в мізансценах ляльки, манекена та актора в «живому плані»;

— прагнення головних режисерів театрів надавати їм імена власні на протипагу стандартизації назв театрів по всій країні (театри ім. О. Пушкіна, ім. М. Горького, ім. Т. Шевченка та ін.);

— соціальна активність авторів вистав і величезний емоційний заряд глядачів від сценічних алюзій (зі сцени вперше в цьому регіоні країни заговорили про те, про що в СРСР говорити боялися).

Завдяки новаторській діяльності режисерів і художників навіть проводилися щорічні фестивалі (так звані зональні) театрів ляльок Уралу та Західного Сибіру (1975–1985 рр.).

Одним із провідних театрів був Магнітогорський театр ляльки і актора під керівництвом Віктора Шраймана. В. Шрайман — харків'янин, який зі шкільних років захоплювався сценічним мистецтвом «шевченківців», мріяв працювати в славетному українському театрі.

Свою кар'єру він починав актором у Харківському театрі ляльок, але йому не подобався авторитарний стиль керівництва В. Афанасьєва. У 1972 році молодий режисер поставив на цій сцені свою дипломну виставу «Оленка і



**Б. Іванов з лялькою Солдата і лялька Змія Горинича («Оленка і Солдат», 1972).
Архів ХДАТЛ ім. В. Афанасьєва**

Солдат» В. Лівшиця та І. Кичанова. Сценограф В. Кравець створив середовище і ляльок (у данному випадку, радше скульптури) до вистави в дусі російського лубка і традиційних дерев'яних іграшок. Вистава здобула Диплом III ступеня Міністерства культури УРСР.

Етичний конфлікт між В.Шрайманом та В.Афанасьєвим виник після того, як здійснену молодим режисером постановку вечірнього репертуару «Чарівна Галатея» Б.Гадора, С.Дарваш на афіші театру керівник звелів зазначити як виставу власного авторства. Тоді В.Шрайман полишив Харків та Україну і переїхав до Магнітогорська. Театр ляльок там відкрився у 1972 році. Співавтором вистав В. Шраймана став головний художник (також випускник «ЛГИТМиК») Марко Борнштейн.

Визначальними для напряму театру «Уральсько-сибірської зони» стали такі вистави В.Шраймана, як «Незвичайні пригоди Буратіно та його друзів» за мотивами О. Толстого (1974), «Сембо» Ю. Єлісєєва (1975), «Три мушкетери» за О. Дюма (1975), «Вінні-Пух» за А. Мілном (1978), «Слідство по справі Віллі Старка» за романом Р. Воррена «Вся королівська рать» (1981), «Дім, який побудував

Свіфт» (1984) і «Той самий Мюнхгаузен» (1985) за Г. Горіним, «Гамлет» за мотивами трагедії В. Шекспіра (вистава Марка Борнштейна, 1983).

У вистави для дітей В. Шрайман привносив теми, цікаві поколінню «батьків». Так, зокрема, у «Незвичайних пригодах Буратіно та його друзів» актори Л. Клюкіна (Бреслер), А. Цуканов (відомий також як драматург), Є. Терлецький, В. Виноградов, Ж. Полетаєва над сюжетом казки, розіграним у ляльках, виявляли дорослі стосунки акторів-лялькарів. Дуже скоро Магнітогорський театр ляльок отримав власну назву «Буратіно». Такі вистави, як «Айболить проти Бармалея» за Р. Биковим (1973), «Мауглі» за Р. Кіплінгом (1976) В. Шраймана принесли його театру всерадянську славу. Зокрема, у «Мауглі» глядачі зчитували позицію режисера щодо СРСР, якою він підмінив сенс казки. Вороги Мауглі асоціювалися із усім поганим у радянському суспільстві. Це були не звіри, а скоріше нЕлюди. У сцені кульмінації Мауглі з відкритою душею (з голим торсом) виступав проти них із монологом: «Ми з вами однієї крові!». Мізансценічно сцену було побудовано таким чином, що глибоко у залу вривався «пірс», і саме ним відступав у бік глядачів виконавець ролі Мауглі, коли героєві загрожувала фізична небезпека від нЕлюдів. В умовах «застійного» СРСР глядацькій інтелігенції абсолютно зрозумілим було гуманістичне послання режисера, який здійснював казку до масштабу притчі або трагедії.

Вистава «Три мушкетери» також належала до позиційних — саме такими мушкетерами, які не погоджувалися грати на стороні номенклатури-кардинала, відчували себе лялькарі-«корольовці» братства «Уральсько-сибірської зони». Єдиною сценографічною установкою у виставі М. Борнштейн зробив трон-ешафот. Режисер загострив у пригодницькому матеріалі роману О. Дюма тему реальних смерті та втрати, дав максимально пролунати темі чоловічої дружби, що не розмінюється на матеріальні блага. Пошуки

д'Артаньяном своєї Констанції серед «манекенів»-черниць ставали квінтесенцією філософської опозиції «живого» і «неживого», надзвичайно характерної для художньої мови театру анімації цього напрямку.

Головною виставою театру другого десятиліття став «Дім, який побудував Свіфт» (1985). За визнанням самого Г. Горіна, «буратінівська» постановка була кращою в країні та навіть порівняно з виставою театру «Ленком» і кінофільмом М. Захарова. До золотого фонду театру також увійшли мюзикл «Людина з Ламанчи» (Д. Деріон, Д. Вассерман, 1979), «Дракон» (Є. Шварц, 1980).

Пізніше В. Шрайман аналізував: «Наше людське ставлення до світу виявлялося у виставах у розмові про життя. Життя, смерть, кохання, зрада, влада, Бог, світ у собі самому — це було змістом». «Ми порушили видові межі, позичаючи виражальні засоби в драми, пластичного театру, хореографії та навіть цирку. Живі актори — це була умова наших вистав — не з'являлися функціонально, вони вступали у певні змістовні взаємини із лялькою. Ми вважали, не варто ляльку тягнути на сцену будь-якою ціною. Не треба покладати на лялькові плечі вагу, яка для них заважка».

Здобувши акторський досвід на сцені харківського театру, В. Шрайман розвинув свою майстерність у власних виставах театру «Буратіно». Зокрема, зіграв Ланцелота і Віллі Старка.

Постановка «Дракон» максимально оголила позицію В. Шраймана щодо середовища і місця в ньому героя. Його Ланцелот вірив у розум і шляхетність — це й була його релігія лицарства. Він виходив на двобій із триглавим драконом впевнено і спокійно та легко перемагав. Сценічно двобій відбувався за стіною зі старих газет (у процесі бою на ній проступали плями «крові»). Закінчивши бій, Ланцелот проходив крізь цю метафоричну стіну, прориваючи газети (немов усю сімдесятирічну брехню радянської системи). Тим самим він зримо спростовував наявну ідеологію

суспільства, ствердивши своєю перемогою нову ідеологію — особистої думки та волі. Але обличчя його було сумним. Це було обличчя не переможця, а смертельно пораненої людини. Тут закінчувалася казка і починалася жорстока реальність. Дракона було знищено, люди були звільнені (спочатку людей позначали манекени, які з'являлися і в залі, і на кріслах серед глядачів, проте після сцени бою людей вже грали актори у «живому плані»). Із радісними вигукам вони розбирали старі декорації, а на скривавлені газети клеїли чисті. Проте виявилося, що дракон вижив у душах мешканців міста, залежних від свого деспота. Актори, які заступили ляльок, дуже влучно підкреслювали «манекенну» сутність людей, і тоді до міста знову повертався Ланцелот.

Продовження цієї ж філософської теми та анімаційних засобів виразності засвідчила вистава В. Шраймана «Слідство у справі Віллі Старка». Головною темою була неготовність людей прийняти даровану ним свободу у світі манекенів, здатних лише виконувати чужу волю. Як режисер і актор В. Шрайман досліджував природу душевного рабства. Старк бореться із системою манекенів, але, використовуючи у боротьбі її засоби, поступово знищує власну шляхетну сутність. Тоді поруч із Віллі з'являється манекен-двійник — це Старк у молодості (велетенська лялька завбільшки людини). Контраст поміж уже старим невдахою-філософом і його молодим зображенням був разючим. Але схвалена В. Шрайманом у співставленні на сцені ляльки та актора ідея полягала в іншому: лице Старка дедалі більше перетворювалося на маску. Якоїсь миті людина починала видаватися вже менш живою, ніж її двійник-лялька.

Розквіту Свердловського театру ляльок посприяв режисерський хист Романа Віндермана. Уроджений одесит, він перше двадцятиріччя життя провів у середовищі цього театрального міста. У шкільні роки Роман захоплювався виставою театру музичної комедії «На світанку» у поста-

новці М. Ошеровського. Здобувши режисерську освіту в майстерні М. Корольова, у 1974 році М. Віндерман розпочав свою кар'єру з постановки «Снігової королеви» Є. Шварца. Морально-політична тема вистави по суті була суголосною «Трьом мушкетерам» В. Шраймана. З цієї вистави окреслилася визначальна філософська та мистецька опозиція вистав Р. Віндермана: співставлення «живого» й «неживого», людини та ляльки. Щоправда, саме в «Сніговій королеві» замість ляльок в акторів були маски. У режисера склався довічний творчий і родинний тандем з художницею Любов'ю Петровою. Першою офіційно орієнтованою на дорослих глядачів виставою Р. Віндермана став «Недоросток» Д. Фонвізіна (1977). Лише позитивних героїв Мілона і Софію режисер побачив у «живому плані», решта були зображені як сатиричні ляльки.

У виставах «Лазня» В. Маяковського (1979), рок-опері «Зірка і Смерть Хоакіна Мур'єти» О. Рибнікова, «Декамерон» на сцені Свердловського і свого наступного театру ляльок — Томського (який він назвав «Скоморох») — Р. Віндерман взагалі обминув лялькову специфіку. Тематично глибоко послідовним було звернення Р. Віндермана до п'єси Е. Ростана «Сірано де Бержерак» (1982). У концепції режисера Сірано не мав потворної зовнішності. В репетиційному періоді Р. Віндерман підкреслював, що Сірано просто є людиною іншої «породи» — породиста людина серед холуїв і царедворців, і саме це робить поета потворним в їх очах. Експериментальною за форматом була і моновистава «Мірандоліна» (1984) за К. Гольдоні. Технологічно новаційною була постановка режисера «Марсіанські хроніки» за Р. Бредбері (для якого дешеві спортивні костюми Л. Петрова «перетворила» на космічні скафандри, а замість звичного планшета сцени було побудовано пандус еліпсоподібної форми з оргскла).

Підтримуючи тенденцію режисерів В. Шраймана і В. Вольховського, які грали у власних виставах, Р. Він-

дерман також зіграв Мюнхгаузена у виставі за Г. Горіним «Найправдивіший». Особливістю втілення ним цієї вистави стала зміна ігрового простору після антракту (у 1980-ті цей прийом ігрового театру поширився радянським експериментальним театром). Такі просторові експерименти зі сценою та залом були виправдані зміною статусу барона у другій дії вистави — щоб позбутися осоружної дружини і звити гніздечко з Мартою, Мюнхгаузен назвався садовником. Ляльки у цій виставі служили індикатором абсурдності ситуації (усього їх було виготовлено сорок) — після удаваної смерті барона його «нащадки» та «спадкоємці» розмножувалися до абсурдної кількості.

У Р. Віндермана було своє тверде розуміння того, який матеріал не варто прочитувати в театрі ляльок. Наприклад, до О. Островського він ставився як до автора надто нормального, такого, що безумовно твердо стоїть на землі. Саме здатність до «божевільних», ексцентричних вчинків персонажів на межі норми та аномальності й до відповідного авантюрного світовідчуття ставала визначальною у тому, чи поставить режисер цей твір. Тому не випадково у 1990-ті роки він звернувся до втілення «Голомозі співачки» Е. Йонеску — з живоплановими ексцентричними персонажами та великими натуралістичними ляльками, які, сидячи у кріслах, невідомою своєю «проживання» кожної мікрооцінки, кожного мікроруху, могли дати фору акторам у «живому плані». Р. Віндерман уважав, що містика, яка виникає на сцені у взаєминах актора з лялькою, є специфічною рисою театру ляльок як виду сценічного мистецтва.

Челябінський театр ляльок під керівництвом Валерія Вольховського — найстаршого митця серед лідерів «Уральсько-сибірської зони». Режисер народився в Миколаєві, у добу «відлиги» працював актором Кримського театру ляльок. Його мати була акторкою миколаївського, згодом — славетного Харківського театру ляльок, який він з дитинства добре знав. Тато Валерія був художником-лялькарем.

Протягом 1965–1966 років В. Вольховський був актором Харківського театру ляльок. Наприкінці життя на запрошення колеги по «Уральсько-сибірській зоні» Є. Гімельфарба В. Вольховський здійснив на цій сцені балаганну і витончену водночас, по-філософськи глибоку постановку «Лівша» (1996), за участі провідних харківських лялькарів Г. Гуріненка, І. Золотарьової, О. Бойка, І. Мирошніченка, В. Горбунова.

Освіту актора і режисера-лялькаря В. Вольховський здобував у Москві та Ленінграді, він став випускником першого режисерського набору на кафедрі М. Корольова. Етапною в плані синтезу ляльок, масок, «живого плану» і пантоміми стала для В. Вольховського вистава «Солом'яний жайворон» за В. Новацьким та Ю. Фрідманом (1977) — до речі, Ю. Фрідман також харків'янин, і саме його твір започаткував у сучасній драматургії театру анімації країни тенденцію філософського осмислення фольклору. Інші знакові роботи: «Процес над Жанною д'Арк» Ж. Ануя (1979), «Кар'єра Артуро Уї» Б. Брехта (1981), «Мертві душі» за М. Гоголем (1983), а також «Маленький принц» А. Сент-Екзюпері (1985), «Соловей та імператор» (1986) за Г. К. Адерсеном.

У виставі «Кар'єра Артуро Уї, якої могло не бути», можливо, як у жодній іншій у В. Вольховського відбувся діалог режисера зі своїм учителем М. Корольовим. Вершиною кар'єри вчителя в репертуарному театрі стала вистава-антифашистський памфлет «В золотому раю» К. та Й. Чапеків на сцені «БТК» (худ. В. Малахієва), що в 1959 році принесла радянському театру ляльок «Гран-прі» Міжнародного фестивалю театрів ляльок у Бухаресті. Майже тридцять років потому В. Вольховський та художниця О. Луценко передбачили зміни «перебудови» і виразили їх у своїй антифашистській постановці за Б. Брехтом. Відлуння як Першої, так і Другої світових війн у виставі можна було побачити як у жахаючих «масках» протигазів на всіх ляльководрах, так і в автоматах у руках у молодчиків Артуро Уї. Жанр вистави

В. Вольховський визначив як політичний памфлет. Звідси й умовні «пласкі» прийоми «епічного театру» Б. Брехта: дикторський голос, рубрикація вистави на пропорційні епізоди з відбивками «зтм» і музикою (спочатку маршем, а ближче до фіналу — пронизливою класикою), лапідарність фактур протипожежної завіси, що підіймалася на початку кожної сцени, а також використання у декорації написів гасел і барельєфів кісток та черепів «на славу» влади, що ствердилася на смертях.

Притаманним «епічному театру» «штиковим» прийомом режисури та сценографії в цій виставі став центральний сценографічний образ дощатого туалету. Здається, фантазія режисера взяла розгін від самохарактеристики Уї: «Ні в що не ставлять, наче я лайно». В туалеті ниций Артуро переховувався від поліції на початку вистави, а на завершення, зробивши карколомну політичну кар'єру, бандит виступав уже на його даху, наче з кафедри. У картині світу, центром якої став «нужник», розправа з політичними опонентами або просто неугодами Артуро колишніми поплічниками виглядала прозоро ясно: їх ляльок просто жбурляли в «очко». Туди ж дволичний Уї відправив і чесного журналіста Ігнатія Дольфіта, за труною якого щойно так показово ніс вінка. У транскрипції театру цей культовий атрибут похорону одразу ж переосмислювався як серпанок Уї-«переможця» над правдою. В. Вольховський вмів завершувати свої вистави мізансценами-масштабними образами. «Кар'єра Артуро Уї...» завершувалася роззброєнням кожного з акторів. Почергово вони викидували протигаз та автомат до «нужника», а самі — оновлені, із відкритими очам глядачів обличчями акторів-громадян — вишикувалися на фінальний поклон.

Своєрідністю прочитання брехтівського «епічного театру» В. Вольховським стала заміна «зонгів» на пластичні інтермедії. По суті своїй актори в химерних масках, що відсилали до образів карнавалів Північного Відродження,

відтворювали круговерть нескінченного танцю Смерті. На самому початку вистави біла зі злобною усмішкою лялька смерті, здійнята над натовпом, народжувала з пащеки свого маленького двійника. Ця анімаційна метафора сприймалася як епіграф до вистави, герой якої здирався по сходинах кар'єри, сіючи довкола гори трупів. Коли Зазивач представляв глядачам головних фігурантів «справи» Артуро Уї, бісівський карнавал «відхаркував» зі своєї гущавини на сцену ляльок-подонків кримінального світу.

У виставі було два образи, вирішені у «живому плані»: зазивач на милицях, інвалід світових війн у по-брехтівському саркастичному виконанні Ф. Псарьова, а також Актор — особистість вельми зацькована, якого Уї наймав, аби навчитися необхідним для вождя риториці та манері триматися на публіці. «Кар'єра Артуро Уї...» надала режисеру змогу будувати анімаційну реальність з ляльок різних систем. Переважно у виставі використовувалися паркетні чи планшетні ляльки без ніг (подібно до традиційного театру «Бунраку»). Проте в сцені суду обвинувачуваного Риббе В. Вольховський презентував як ляльку-маріонетку. Такий вибір зчитувався і як вербальна метафора, і як конструктивна: жодна інша лялька не може так «скластися» і стелитися долом, як лялька на нитках. У тій самій сцені О. Луценко вивела трьох присяжних у вигляді великих манекенів.

Лише одного разу В. Вольховський вдався до такого виразного принципу політичного плаката, як диспропорція. Проте режисер видобув із нього максимальний ефект. Старий татко Догсборо (довго- і тонконога слабосила лялька в інвалідному візку) свого часу спричинив появу на світ сина-колоса. Проте колос цей — на глиняних ногах, точніше, в голові у нього сама тирса, він є слабоумним. Образ лякливого і несамотійного сина Догсборо створила акторка, вдягнута в ляльку-костюм.

Вершиною майстерності скульптора О. Луценко і майстерності лялькаря В. Голованова став у виставі образ

Артуро Уї. В масці цієї ляльки читається «ген» експресіоністичного шедевра Едварта Мунка «Крик». Вивідна лялька Уї з головою на механізованому гапті виглядала наймершавішою серед решти персонажів. Проте цей «скромняга», який ледь давав умовити себе вийти на політичну арену,



Лялька Артуро («Карера Артуро Уї», 1981). Фото з архіву О. Луценко

зацьковано тримаючи голову трохи набік, згодом пускав у хід дипломатію, інтриги, зв'язки, шантаж, силовий терор і в підсумку затикав за пояс будь-кого з мафії чи фінансових воротил.

Безпосередня сатира на Гітлера у постановці, з одного боку, виглядала логічною, а з іншого — знижувала масштаб режисерської сатири.

Таких відсилок до портрета одного з диктаторів Другої світової війни у виставі було декілька: маска Гітлера була в ляльки-

помічника і друга Уї Ернесто Рома. У фіналі ж сам Уї (тростинна лялька-дублер із характерним жестом різко викинутої угору руки) скидався на Гітлера як новою зачіскою, так і рисами обличчя.

Значно зловіснішою сьогодні сприймається сцена виборів під дулом автоматів. «Який ваш вільний вибір»? — ставив блюзнірське запитання до масовки ляльковий бандит. На всі часи і для всіх народів зрозумілим лишиться і таке мізансценічне послання режисера: коли ляльковий «карлик»-диктатор віддавав наказ стріляти, то замертво падали не ляльки, а люди... В. Вольховський наочно

підтвердив спорідненість мов драматичного «епічного театру» Б. Брехта і театру анімації. Основною їх спільною рисою є роз'єднання об'єкта та предмета мистецтва.

За вистави «Кар'єра Артуро Уї...», «Мертві душі» та «Лелечення і Опудало» у 1989 році В. Вольховський, О. Луценко та провід-

ні актори В. Голованов і В. Чернявський були відзначені Державною премією РСФСР ім. К. С. Станіславського. Вистава «Мертві душі» також здобула Гран-прі і диплом за кращу режисуру на фестивалі в угорському місті Печ (1985).

У «Мертвих душах» майнув «слід» українського періоду творчості В. Вольховського. Її вокальним рефреном стала народна пісня «Кругом поле, як те море...» (у фонограмі). Сценографія «Мертвих душ» — аскетична й атмосферна. Художниця широко застосувала художній принцип показу фрагмента замість цілого. Основою сценографічної конструкції був чи то мольберт, чи то вертепна скриня (знову український штрих!), на різних рівнях якої відчинялися «вікна». Саме такий фрагментарний погляд на світ дозволяє угадувати, а не бачити літ брички Чичикова по нескінченних дорогах — у коливаннях голів коней, в обертанні колеса.

Образ щільно переплечених Русі-України в Олени Луценко — похмурий, непарадний, наче посталлий з досвітніх сутінків чи з осінніх туманів. Мольберт-вертеп по периметру уतिकаний, мов пень грибами, церквами, хатами, українським вітряком, будівлею земської управи, деревами,



Сценографія О. Луценко
(«Мертві душі», 1983). Скрін-шот з запису
вистави Челябінського обласного ТБ

погостами, міським ліхтарем. Сценографічний образ вистави споріднений із естетикою мультфільмів Ю. Норштейна.

З огляду на апологетику тотального театру анімації в «Уральсько-сибірській зоні», «Мертві душі» В. Вольховського й О. Луценко є не типовою постановкою. У виставі сімдесят відсотків дії виконано в ляльках і лише відсотків п'ятнадцять — у масках та за допомогою театру рук, а решта, відповідно, — у «живому плані».

О. Луценко створила рельєфні скульптури вивідних ляльок (із механізованими руками, щелепами, очима, зокрема, в Чичикова). Майже всі ляльки і маски у виставі мають «ген» батька-сатирика: довгий, вигострений, наче дзьоб, ніс. У ляльок О. Луценко не «глаза», а саме «очі»: в трагічних обрисах тіней — у Плюшкіна; очі стражденного, багатотерплячого народу в Селіфана; блакитні, мов озера, в дівчини-мрії Чичикова; вибаннячені, дитячі, в головного героя; волоокі в Ноздрьова (такі самі очі художниця

дотепно дала й улюбленим Ноздрьова — чорнявим і кудлатим, як і він, спаніелям-штоковим маріонеткам).

Чичиков В. Вольховського (у ляльковому плані його грав В. Чернявський) не викликав відрази. Однією з перших сцен були спогади героя про своє дитинство, де Чичиков-дорослий у чорних крилатці та циліндрі пробуджував у пам'яті Чичикова-малого



Лялька Чичикова О. Луценко («Мертві душі», 1983). Скріншот з запису вистави Челябінського обласного ТБ

(лялька-дублер у відповідній диспропорції з лялькою батька Чичикова). Своєрідну романтичність Чичикова режисер передав у трьох сценах мрій, які відбувалися, немов

у імлі. Це мрії про біляву із пухнастими віями наречену, яка вперше з'являлася йому на вулиці як вельми реальна особа, вдруге — з'являлася, проте відверталася від Чичикова, а втретє — перетворювалася з матеріальної особи (ляльки) на контурне зображення жінки у каркасі криноліну з білого дроту.



Лялька Плюшкіна О. Луценко («Мертві душі», 1983). Скріншот з запису вистави Челябінського обласного ТБ

Гротесковий світ гоголівської повісті дав підстави О. Луценко та В. Вольховському вдатися до гротеску та гіпербол у її сценічному втіленні. Зокрема, лялька слуги Плюшкіна на половину утворена з валянок.

Своїм сценічним життям жили предмети, що уособлюють настрій балу: свічки і кришталеві келихи танцювали по колу, наче губернаторські гості. За столом Коробочки Чичиков, Самовар і Півень (цією штоковою маріонеткою оперував на той час актор-початківець О. Борок) — явища однопорядкової реальності. Сама Коробочка увесь час пила чай з блюдечка, що було втілено за допомогою техніки тантамарески (тіло і голова — ляльки, а гола рука, якою Коробочка тримає справжнє блюдце — акторки В. Ширяєвої).

Режисер увів до вистави сцену сну Чичикова, в якому він бачив себе полководцем мертвих душ, місія якого — вивести їх на поселення до Херсонської (хлібної!) губернії. У цій сцені принципово інше, «потойбічне» освітлення. Лялькові зображення померлих «мужиків» — рукавички

з руками, розкинутими хрестом. А поміж них — натурально відтворені темні могильні хрести.

Четверо акторів, які водили ляльок, були вдягнені художницею в костюми, що нагадують трактирних слуг, та в напівмаски із перуками-каре (образ «білявого» Гоголя). Маски і костюми цілком ідентичні. Не зовсім зрозумілим було, чому «автори»-ляльководи — блондини. До того ж неясно було, чому багатолікого автора грали не актори в «живому плані», а актори у масках. Адже маска — змієна сутність, машкара. І як тоді пояснити співвідношення між мертвозним зображенням Гоголя та «живою», глумливою фізіономією Чорта Ф. Псарьова (у програмці вистави — Дивна особа). Без пояснень залишилася у «Мертвих душах» паралельна присутність автора в «живому плані», текстові, функції якого взяв на себе В. Вольховський (принципово без портретної подібності з Гоголем, проте в «його» хрестоматійному одязі), і «неживих» авторів, що керують ляльками-персонажами. Дивну особу було протиставлено образу автора-режисера. Якщо В. Вольховський через гоголівський текст філософськи розмірковував про споконвічні проблеми людей та уособлював голос автора як голос сумління народу, то Дивна особа розбурхувала демонічні, кримінальні імпульси в героях вистави, виступала демон-спокусником. У цього химерного міма щоразу були нові способи втручання до сюжету. Саме герой Ф. Псарьова відшукував потрібний жалюгідному однозубому Плюшкіну документ у будинку-звалищі, його рука у білій рукавичці (десниця) простягала маленькій ляльці папірець, і Плюшкін довірливо «купувався» на авантюрну пропозицію Чичикова. Той самий злий геній (рука в рукавичці) стукав у двері губернаторського будинку під час балу: «Панове, до міста щойно прибув генерал-губернатор Хованський і запрошує вас усіх до себе». Саме цей субстанційний персонаж-рок Чичикова матеріалізувався поруч із маленькою лялькою заграбованого Чичикова, пропонуючи йому відкупитися у

правосуддя за тридцять тисяч. Фрондерські інтенції, крамольні підтексти режисури «Уральсько-сибірської зони» набули максимального втілення саме в останніх сценах вистави В. Вольховського. Розміри потрібної суми Дивна особа пояснювала Чичикову тим, що необхідно дати хабаря «і нашим, і губернаторським, і...» (виразна мізансцена із повільно здійсненою вгору рукою, із відстовбурченим вказівним пальцем у білій рукавичці). Щойно Чичиков вносив потрібну суму хабаря, зловісний мім на його очах спалював приговор.

Фінальна мізансцена В. Вольховського відбивала ієрархію добра і зла. Попереду — Автор вистави (він же автор «Мертвих душ», у крилатці та циліндрі), за ним — понури бурлаки «Гоголі», а позаду, на помості, ляльковий Чичиков у «бричці», якою править, наче інфернальний погонич, Чорт.

«Мертві душі» засвідчили високий професіоналізм ляльководіння, майстерності голосоведення акторів, вихованих В. Вольховським. Зокрема, В. Головановим були створені у виставі сім різнохарактерних образів (усі поміщики, губернатор, Селіфан, Петрушка). Провідна акторка театру Тетяна Терніте зіграла і «набичену» служницю Плюшкіна Марфу, і витончену Манілову. Все це переконливо довело, що теза офіційної радянської критики щодо «смерті» в театрі «Уральсько-сибірській зони» Ляльки не мала під собою достатніх підстав.

Львів'янин М. Хусід заснував у Кургані театр ляльок «Гулливер». Найвідомішою постановкою митця стали «Петроградські горобці». У період роботи в Тюмені на початку 1980-х рр. М. Хусід поставив «Пер Гюнта» Г. Ібсена і «Робінзона Крузо» Д. Дефо. «Пер Гюнт» став найскандальнішою виставою театру ляльок останнього десятиліття існування СРСР. Виставу було включено Міністерством культури до творчої програми у Москві в тижні «Олімпіади». Захоплені відгуки на новаторську форму вистави у

засобах масової інформації США (Associated press, «Голос Америки») зробили «Пер Гюнту» небажану рекламу. У той самий час головна дослідниця театру ляльок у СРСР, фактично рупор ГЦТК під керівництвом С. Образцова, Наталія Смирнова категорично не сприйняла естетику тюменського «Пер Гюнта», публічно в пресі «відмежувавшись» від «чужинного» театру ляльок М. Хусіда. Зокрема, обурило її режисерське рішення епізоду потоплення кухаря. Ця надемоційна сцена відбувалася у велетенському акваріумі, з якого на глядачів у перших рядах зали летіли бризки. Чимале схвилювання та роздратування викликала у чиновників від мистецтва і наявність у виставі сцени з оголеною акторкою, а також візуалізації образів повішених.

Попрацювавши протягом наступних років у низці театрів на Півночі СРСР, М. Хусід логічно розвинув концепцію тотального театру ляльок в ідею Театру «Людина. Предмет. Лялька» (м. Набережні Човни).



«Дванадцять» (1982).
Архів Є. Гімельфарба

Одним із лідерів театру «Уральсько-сибірської зони» став *Алтайський крайовий театр ляльок* під керівництвом Євгена Гімельфарба. Театр ляльок у Барнаулі заснував у 1939 році педагог Є. Гімельфарба В. Афанасьєв. У післявоєнний час він припинив своє існування. І от, завдяки творчим зусиллям двох випускників В. Афанасьєва — режисера і сценографа С. Столярова і режисера Є. Гімельфарба протягом 1970-х рр., Алтайський театр ляльок знову привер-

нув до себе увагу глядачів та фахової критики. Є. Гімельфарб — син засновника і впродовж 1930–1960-х головного режисера Одеського театру ляльок Ю. Гімельфарба.

Змалечку Є. Гімельфарб не усвідомлював себе поза театром ляльок. У Барнаулі ним і С. Столяровим (за участі ще однієї харків'янки, випускниці акторського курсу кафедри В. Афанасьєва, І. Рабинович) були здійснені вистави: «Дванадцять місяців» С. Маршака (1979), «Лускунчик» за Е.-Т. Гофманом, «Дванадцять» за О. Блоком (1982), «Тіль» Г. Горіна (1984).

Розповідає сам режисер: «У 70-ті існувала так звана театральна «уральська зона». Магнітогорськ, Челябінськ, Тюмень. Там були сильні театри ляльок і талановиті режисери. Вони диктували нові смаки та художні форми. Найвищого рівня драматургія, підвищені вимоги до акторів театру ляльок.



«Тіль» (1984). Архів Є. Гімельфарба

Це те, що потім критика назвала тотальним театром. Актор виходить з-за ширми. Він має заявити про себе як громадянин. Це був театр гостросоціальний, громадянський, який підіймав найгостріші проблеми країни». Як і більшість режисерів «зони», Є. Гімельфарб і С. Столяров майже для кожної вистави модифікували існуючі системи ляльок (цього вимагала якість драматургії), розвивали сміливі постановочні рішення.

Прикладом таких новітніх технологій у розробці образу вистави служили маски, ростові ляльки і сценографія до вистави «Тіль» (художнє рішення С. Столярова за мотивами картин І. Босха). Всі персонажі, крім Тіля, були потворами — ящурами. Режисер широко застосовував, варіюючи прийом «зашкаралуплених» персонажів, які лише в миті каяття скидали з себе маски і поставали із власним обличчям (як це було з Катліною-І. Рабинович). Наскрізним у цій виставі-притчі став образ вилуплення гідри зі шкаралупи доісторичного яйця. Тема інквізиції відлунювала у свідомості глядачів з країни диктатури однієї партії у десятилітті, коли все ще гинули в таборах політв'язні та зазнавали переслідувань ті митці, які мали нестройові думки. За темами та дібраними виражальними засобами «Тіль» був виставою-містерією.

Причини розпаду цілісного явища театру анімації «Уральсько-сибірської зони». У другій половині 1980-х рр. у театрах СРСР скрізь стало дозволено майже все. Вже і у Харкові та Києві стало прийнятним творення експериментального театру ляльок, можливими стали вистави за творами М. Булгакова, Є. Шварца, Дж. Оруела та ін. Сам сенс перебування режисерів і сценографів-одномудців так далеко від культурних центрів було вичерпано. Крім того, почалися проблеми всередині самого авангардного театру Уралу.

Режисери відчували, що почали повторюватися. В. Шрайман багато років потому пояснював: «Мені здається, ми занадто швидко розвивалися. Надто бурхливим був

зліт виражальних засобів, який у певний момент призвів до вичерпаності ідей тотального театру. Зліт був настільки спокусливий у відкриттях, що повертатися до минулого театру ляльок ніхто вже не хотів. А ефектні, дуже поношені форми тотального театру стало доношувати за нами нове покоління режисерів-лялькарів».



Після розпаду «зони» деякі режисери емігрували (М. Хусід, В. Шрайман), що, правда, згодом повернулися до Росії. В. Вольховський очолив театр у Воронежі. Є. Гімelfарб став єдиним, хто повернувся до України — очолив театр ляльок у Харкові, згодом — в Одесі та Кропивницькому. У творчості останнього (особливо на харківській сцені) рельєфно проступили риси поетики «Уральсько-сибірської зони».



«Тіль» (1984). Архів Є. Гімelfарба

На завершення теми логічним буде процитувати українського режисера і дослідника театру анімації Я. Грушецького, який писав про феномен лялькарів «Уральсько-сибірської зони»: «Розширення меж виразних засобів дало змогу театрам ляльок розкрити теми, сповнені громадянського пафосу, ввести театр ляльок у заборонені допору для нього сфери трагічного жанру» [9, 71].

Питання для самоконтролю

1. Обґрунтуйте на прикладах конкретних вистав, що таке театр «третього виду».

2. Яким, на вашу думку, був зв'язок між драматургією та режисурою авангардистів театру анімації пізнього радянського періоду і запитами глядача та суспільно-політичною ситуацією в країні.

3. Які етапи в погляді на форми театру анімації реформаторів радянського театру ляльок ви можете виокремити?

4. Поміркуйте над роллю вихованців театрів ляльок України у розбудові авангардного театру анімації (театру «третього виду») останніх десятиліть існування СРСР.

ТЕМА 4. Взаємовплив театрів анімації України та країн Балтії

Як і вільні митці театру анімації «Уральсько-сибірської зони», провідні діячі естонського й литовського театрів ляльок в останні десятиліття існування СРСР перебували у внутрішній опозиції до візуального канону та змісту офіційного мистецтва. Беручи до уваги той факт, що до культури СРСР їх примусово залучили на двадцять п'ять років пізніше, ніж, приміром, українських митців, а також зважаючи на історичне тяжіння естонської культури до фінської та німецької, а литовської — до польської, цілком очевидна цікавість театру Балтійських країн до мистецтва авангарду. З кінця 1960-х до середини 1980-х театри (передусім Литви та Естонії, кожен у власний спосіб) винайшли формулу сполучення національних фольклорних традицій із мовою сучасного театру «третього виду».

Одним з лідерів театру країн Балтії став режисер **Рейн Агур**.

У дитинстві майбутній майстер сцени разом з усією родиною двічі зазнав принизливої депортації (протягом 1941–1946 й 1952–1954 років він жив у Сибіру, у Томську). Характерно, що саме на другому піку національних репресій у Таллінні відкрили державний театр, керівником якого безпрецедентно довго в історії цього колективу був режисер Фердінанд Вейке. Дискримінації Р. Агур зазнав і тоді, коли не отримав дозволу на вступ до Тартуського університету. Через це він обрав сценічну професію, ставши випускником першого акторського курсу, набраного М. Корольовим у Ленінграді.

Перша половина життя Р. Агура була пов'язана з Естонським державним театром ляльок. Змінивши в ньому чотири посади — від асистента режисера до художнього

керівника, Р. Агур загалом віддав ляльковому театру Таллінна тридцять років.

Послідовник методології свого вчителя, уже в першій самостійній роботі («Качечка Пірнікоза», 1963) Р. Агур поєднав ляльок із масками, драматичним театром і пантомімою. Проте в кращих роботах наступного десятиліття він пішов далі М. Корольова — винайшов власну візуальну лексику, спростовуючи непорушність догмату реалізму в радянському театрі, експериментував із масштабом анімаційних об'єктів. «Живий план» відігравав у його виставах дедалі більшу роль — щоправда, завжди корелюючи в змістовних різноманітних комбінаціях із анімаційним. Знаковими на цьому відтинку творчого шляху стали вистави



«Маленький Іллімар» (1975). З фонду
Таллінського музею театру ляльок

«Казка про мишенятко» (1970), «Червона Шапочка (1973), «Мумі-казка» (1974) та «Маленький Іллімар» (1975). За визначенням критиків, уже на початку 1970-х режисер винайшов власну формулу сполучення гри акторів та їхньої роботи з лялькою — «актори не домінували, а скоріше обслуговували ляльок, виступаючи як елементи сценічного дизайну». В особі сценографа Яака Вауса Р. Агур набув постійного співавтора своїх вистав.

Вистава «Мумі-казка» за Т. Янссон стала прикладом гармонії драматургічного матеріалу з менталітетом постановочної групи та глядачів. Притаманна естонському театру тих років філософічність розкрилася в цій виставі для дітей у піснях та текстах акторів у «живому плані». Крім великоголових вивідних ляльок у в'язаних строях, для сценічної версії казки Я. Ваус створив цікаві гіперболічні костюми (з можливостями тантамарески). Актори не вдягали їх, а прикладали до себе, зримо втілюючи формулу «тримання образу на відстані простягненої руки». Також деякі ляльки у виставі мали вигляд в'язаних рукавичок. Стрічки білої тканини в поєднанні з прикрашеними символікою світил ободами (віконцями-дуплами) утворювали щоразу новий ландшафт цієї північної казки. Тенденція обігравання «живопланових акторів» як елементів сценічного дизайну навколо ляльок ідеально оприявнилася в мізансценах, у яких актори в білих пелеринах ставали «ширмою». Атмосферності вистави сприяла й «жива музика». На чолі камерного ансамблю молодий актор Гаррі Кирвітц грав на автентичних північних інструментах і медитативно заспівував на мотив, стилізований під рунічні пісні (Р. Раннап). Постановка вийшла водночас і поетичною, і з елементами ритуалізації казкової дії, а також із напрочуд цілісним, винахідливо варіативно відтвореним характером Мумітроля, якого грав провідний актор театру Агура Хенрік Тоомпере, та вдалою роллю Гемуля й успішним виступом у «хорі» Г. Кирвітца.

Серед вистав Р. Агура періоду 1970-х найбільший резонанс у колі лялькарів викликала «Принцеса та Луна» (1976) за п'єсою Власти Поспішилової (Чехія). Це філософсько-іронічна казка про те, як в одному королівстві зникло відлуння, через що два сусідні правителі вирішили розпочати війну, і про те, як кохання їхніх мудрих дітей поклало край цій ворожнечі. Рейн Агур здійснив постановку на основній сцені з ансамблем із чотирьох акторів (Х. Тоомпере, Майє



**«Принцеса і Луна» (1976). Скріншот з запису вистави
«Гостелерадіофонд»**

Тоомпере, Маре Соомре, Аре Удером). Вони були у виставі неприховано людьми 1970-х (зодягнені в сучасне, хоча й уніфіковане вбрання). Цей прийом дозволяв не зосереджуватися на індивідуальній формі, натомість сприймаючи акторів як душі анімованих ними ляльок. Художник А. Унт створив для вистави великих штокових маріонеток. Вирази їхніх облич були зафіксованими, статичними, проте варіюваний простір, музика та світло цієї поетичної вистави «пробуджували» в бездонних очах маріонеток щоразу нові відтінки емоцій. Сценографія в «Принцесі та Луні» була мінімалістичною (танцюючи та бавлячись, актори збирали «вигородки» просто на очах у глядачів). Загалом цій виставі Р. Агура притаманні розімкненість простору гри та умовне зазначення інтер'єру й ландшафту (ліс — плоскі зображення птахів і квітів на довгих палицях, сад — вітражі-хвости павичів, холодна ріка поміж військовими таборами — чорна смуга тканини, розтягнена двома акторами). Кольорова гама постановки стримана. Анімаційна мова — антиілю-

зійна. Особливо виразним режисерським прийомом було чергування статичної і динамічної ляльок на тлі змістовної фізичної дії акторів у «живому плані» (сцени придворних, робітників).

Раймо Кангро написав для «Принцеси та Луни» атмосферні, стилізовані під середньовічну музику та пісні. Актори ж продемонстрували в «брехтівських» відступах від сюжету культуру музикальності та громадянську позицію (вистава гралася кілька років, і зонг про не потрібну нікому війну набув під час війни в Афганістані гострої актуальності). У сценах, що потребували масовості виконавців, Р. Агур застосував маски, а плоскі ляльки-дерев'яні коні у відкритому прийомі обігравалися акторами для позначення кінноти.

Попри специфічний жанр казки та умовність тотального театру анімації, акторські роботи з ляльками у виставі «Принцеса та Луна» можна віднести до психологічного театру. Саме в сценах із Королем-батьком, діалогах Принца й Принцеси та вирішальному монолозі героїні цей тип театру реалізовувався найповніше.

Особливою з погляду контрапункту ігрового способу творення образів до «серйозної» симфонічної музики казки С. Прокоф'єва стала вистава Р. Агура «Петрик і вовк» (1978). Ця робота — смілива творча полеміка митця зі славнозвісною виставою Бухарестського театру «Цендеріке» (режисер Штефан Ленкіш), здійсненою в тому самому десятилітті. Конфлікт інтонаційних сфер виникав уже з протиставлення твору радянського композитора (у запису Естонського симфонічного оркестру 1954 року) сучасним джазовим варіаціям популярного англійського ансамблю Д. Ланкастера й Р. Ламлі.

До подвійного постмодерного музичного «ключа» художник Я. Ваус дібрав відповідне середовище вистави гри на малій сцені театру: панно «Ранок у сосновому лісі» І. Шишкіна, стіл і куб на ньому, добротний макет «ізби», але замість лісу — три блаженські ялинки, якими прикра-

шали вітрини в радянських універмагах. Простір, стилізований під ігрову зону в дитячому садку або на майданчику.

Драматургія вистави під час прочитання забирала всього п'ятнацять хвилин. На повноцінний спектакль тривалістю в годину її перетворили численні етюди, акторські імпровізації з предметами та ляльками, підтексти у взаєминах і вокальні пародії (то «академічні», то в стилі радянської естради). Рушієм постановки стала вміло організована партнерська гра й щасливо знайдене при цьому колективне імпровізаційне почуття. За правилами цієї вистави акторам було дозволено вриватися в простір глядацької зали та вступати з дітьми в прямий діалог.

«Петрик і вовк» — класичний приклад ігрового театру в анімаційній виставі. Тут паралельний сюжет вагоміший, розробленіший, ніж основний. Предметом забави для



«Петрик і вовк» (1978). Фото з музею театру і музики Естонії

трьох акторів (Хейно Сельямаа, Гаррі Кирвітц і Еве Маремяе) стали їхні взаємини. Надумовні текстильні ляльки з дерев'яними головами («піонер», у гірчичному костюмі якого «променів» замузаний червоний галстук; його «кущистого» вигляду дід та ін.) викликають асоціацію зі стилем лофт. Кожну вивідну ляльку — Петрика, дідуся, кота, курку та маріонетку вовка актори вели вдвох, а то й утрьох. Це сприяло розиткові в них особливої уваги до партнера. Зокрема етюд з котом, який пильнував пташку, переріс у Х. Сельямаа й Г. Кирвітца в окрему пантоміму, що переходила в контактну імпровізацію двох акторів, котрі «заплуталися» в ляльці.

Особливостями ляльок були важкі чоботи, що робили ходу персонажів епічно-млосною. З іншого боку, ця технологічна специфіка точно обігривалася акторами в контексті симфонічного пафосу фонограми, «драматизму» музики. Виникало відчуття надтонкої стильової пародії лялькарів на закони виразності актора в музичному театрі та симфонічну лексику початку 1950-х. Серед ляльок була, зокрема, й утилітарна — знову-таки з асортименту універмагу — надувна качка. Пов'язана з нею водяна стихія, необережно розбурхана в пластмасовому тазі, ставала ще однією причиною для з'ясування стосунків між двома запальними партнерами. Пташки та комахки у виставі «літали» не лише на тростинах, але й завдяки театру рук Е. Маремяе.

Кульмінацією вистави ставала матеріалізована фантазією акторів і дітей поява велетенського вовка — ляльки-костюма з метровими щелепами, тоді як справжній вовк виявлявся схожим на обідрану кішку.

Із кінця 1970-х Р. Агур активно ставив світову класику. Серед його робіт — «Гуллівер і Гуллівер» (1979) та «Спляча красуня» (1986) у талліннському театрі ляльок, «Лісова пісня» (1976) й «Пігмаліон» (1977) в Естонському молодіжному театрі.

Класикою театру анімації кінця ХХ століття стала вистава Р. Агура «Гуллівер і Гуллівер» (1979) — постмодерне прочитання роману Дж. Свіфта, переробленого для сцени Унтом Маті.

Виставу виконано Р. Агуром у єдиній сценографічній установці — на дерев'яній палубі, з драбинами по периметру. Підняті, вони стають бортами корабля, відкинуті — трапами або човнами, на яких веслюють потерпілі від корабельної катастрофи «матроси» — грайливого вигляду «слуги просценіуму» в уніформі дешевого вар'єте. Ті самі драбини слугують функціональними підставками для плоских будинків, що позначають старовинне місто ліліпутів.

Аскетичні три вітрильники, концертний фрак і метелик на голій шії головного героя. Гуллівера естонський режисер уперше у світі переосмислив під кутом постмодерного



Р. Агур із масками з вистави «Гуллівер і Гуллівер» (1979).
З фонду Таллінського музею театру ляльок

релятивізму. У виконанні головного актора театру Агура Хенріка Тоомпере це не гуманний романтик, а меркантильний прагматик. Життя у великому місті зробило гроші його божеством, тому й перша велика катастрофа, що трапилася з ним, нічому не вчить «людину-гору». Серед ліліпутів Гуллівер поводить як «пахан на зоні» або імперіаліст-завойовник із пігмеями. Ніби тінь жаху наповзає на Ліліпутію, коли чужинець насміхається над її масштабом, вимірявши висоту головного шпилья чотирма своїми долонями.

Як і на «слугах просценіуму», на Х. Тоомпере — густий грим, проте в цьому разі він підкреслює огидність порухів його душі, а білі жокейські штани та фрак і метелик кричущо дисгармоніюють із вульгарним голим волохатим торсом.

У поставленому Р. Агуром філософсько-політичному кабаре пісні Яаануса Нигісто й Маргуса Капелля мають свою драматургію. Якщо в першій частині вони лунають як суворі сольні рок-балади (у значенні брехтівських зонгів) про сенс людського життя, то в другій посилюється ансамблеве начало композицій. Тут епічний мінор поступається місцем мажору «свята» блюзнірства та цинізму. Робота композитора й автора пісень ідеально відповідає розвитку тем і «жанру» самої вистави.

Сучасність історії про Гуллівера підкреслено не лише характером зображення (анти-)героя. Ліліпути теж зодягнені сучасно, а поліція й король їздять автівками відповідного класу.

Задіяні у виставі ляльки ззаду необ'ємні, на підставках, а отже, не мобільні. Режисер позначає ними «картону» безвольну сутність тамтешнього населення. Показова для розуміння співвідношення «живого» та анімаційного планів сцена, у якій Гуллівер укладається спати, нахабно розкинувши ноги та пошкодивши будівлі. Оперативно з'являється поліція, але він одним своїм пальцем завдає лялькам більшої шкоди, ніж вони можуть заподіяти

порушнику. Загримовані обличчя акторів, які грають двох поліцейських, спотворюються гримасами болю, відчаю та страху. Коли ж Х. Тоомпере жбурляє в них їхніми ляльками, обое відтворюють почуття неймовірної радості, обіймаються, притискаючи «віднайдених себе» до грудей, а далі кидаються цілувати «милосердному» руки. Цей красномовний кількасекундний етюд доносить до глядачів думку про

те, як злочинець домовився з правосуддям.

Рейн Агур дуже дотепно та винахідливо вирішив паралельно у двох планах сцену нудної екстреної наради в королівському палаці. Оскільки ляльки маломаневрені, то в анімаційному плані діалоги тут статичні (лише в ляльки Королеви були додаткові можливості — обертати голову). Утім, ансамбль етюдним способом вибудував паралельний план гри, у якому на рівні людей показав стан заскоченості катастрофою: перелякані агресією Гуллівера, міми сидять за декорацією навпочіпки й радяться, нервово



«Гулівер і Гулівер» (1979). З фонду
Таллінського музею театру ляльок

запиваючи кавою сигаретні затяжки. Будь-хто, дотичний до театру, легко впізнає в цій мізансцені робочу атмосферу артистичної «курилки» під час розв'язання чергового формажору. Ті самі чашки, а ще свічки в шандалах слугують «орнаментом» лялькам і прикметою засідання в палаці, органічно поєднуючи живопланову та анімаційну дії.

Не виокремлюючи навмисне цієї думки, фактично Р. Агур натякає глядачам, що шість метушливих «дзанні» з кабаре — це й простий народ, і артисти, і водночас — свіфтівські йеху.

Суто брехтівською, проте вирішеною багатими засобами анімаційного театру, була сцена мілітаризації держави ліліпутів під орудою проголошеного королем диктатора Гуллівера. Нескінченим парадом вдягнені у військову форму ляльки помаршували обертовим колом, невпинний рух якого створював сам Гуллівер. Блюзнірством став сатанинський танець йеху на ляльках загиблих військових. Сцену затягував дим війни. Гуллівер і йеху милицями (символ тисяч скалічених війною), немов швабрами, керували лінією фронту на сцені — полі битви. Вони в буквальному сенсі жбурляли іграшкові танки в гущу бою. Цей колосальний за мірою узагальнення образ війни завершувала рок-балада на попелищі. Картина світу людей і правителів була безжальною та безнадійною.

Назва вистави Р. Агура «Гуллівер і Гуллівер» стає зрозумілою на початку другої дії. Масштаб світу довкола антигероя змінює парадигму поведінки й самооцінки Гуллівера, і він нарешті стає героєм. Назва вистави вказує на психологічну модель людини в умовах уседозволеності та панування над іншими, а також за умов підкорення кимось. Тепер Гуллівер опиняється в країні велетів. Рейн Агур однією влучною деталлю передає циклопічний масштаб цього світу. На до певного часу затемненій «естраді» другого відділення свого шоу Гуллівер з подивом відшукує свідчення людського життя — викочує велику кришку люка. Наскільки ж

сильним стає жах головного героя, коли він роздивляється знахідку як слід та усвідомлює, що це загублений кимось гудзик! Ще одним стресом для Гуллівера стає атака велетенського щура, ляльку якого на очах у глядачів збирають у просторі з предметів.

Потрапивши в дім до велетів, Гуллівер не може навіть побачити вповні весь їхній світ. Голови господарів колихаються й промовляють до нього звідкись із сутінків височини (маски-декорації). Бігаючи по столу, увертаючись від величезних рук із ножем і віделкою (цима долонями-ляльками, немов матами в спортзалі, ворущать актори), герой здатний співвідносити себе лише з ужитковими обідніми приборами. Ось він увесь уміщується в кухоль і з переляку хапається за цукерку велетів, немов потопельник за рятівне коло.

Однією зі сцен вистави, що досягає метафоричного рівня, став біг підвішеного на нитках Гуллівера-маріонетки. На відміну від епізоду роману, де для задоволення велетів відбувається двобій людей-«ліліпутів», Р. Агур вирішив прибрати партнера Х. Тоомпере. Режисер зробив наголос на екзистенційній самотності, безпорадно-відчайдушному смиканні людини в лапах незримих ляльководів.

Рейн Агур вийшов у філософську площину за межі авантюрно-фантастичного роману в розкритті сцен Гуллівера з господинею-велеткою — Чоловік і Жінка, Чоловік у руках Жінки, безмежна влада Жінки над життям Чоловіка. Зустрівши нарешті в цьому світі рівню собі, Гуллівер на ранок знаходить поруч лише знеособлену ляльку «для дорослих». Проте коли і її в нього нахабно забирають «слуги просценіуму», жбурляючи поролонове тільце «коханої», Гуллівер кричить, чіпляється за неї, немов за власне ество, за двійника, ніби це його душу виривають і кидають у прірву просто зараз. Фінал вистави «Гуллівер і Гуллівер» відкритий, проте трагічний. Чоловік знову на кораблі, на палубі серед ворожого океану, але протистоїть усім викликам долі сам на сам, адже команда — мерці,

фантоми. Актори тут у масках із білими «порожніми» очима. Пластика розпростертих на сцені тіл нагадує поламаних маріонеток. Єдиний живий серед усіх них — Гуллівер. Його зболілий, божевільний від усього пережитого погляд і вкрите крапельками поту під товщею гриму обличчя свідчать про нову, набуту ним якість — людяність. Цього разу це вже не мандрівка лікаря на судні від одного острова до іншого, а по суті розтинання людиною хвиль життя як такого. Мандри Гуллівера у виставі Р. Агура завершуються найскладнішою подорожжю людини до самої себе.

У 1980-х Р. Агур звертається до шекспірівських постановок. У 1983-му він поставив трагедію «Ромео і Джульєтта» в театрі Вааси (Фінляндія), а вже наступного року — у Таллінні. Далі був «Сон літньої ночі» (1985). Уже в незалежній Естонії режисер здійснив вистави «Цимбелін» (1998) і «Генріх V» (2000), які були показані в ризькому VAT-театрі в історичній будівлі XIV ст. Будинку Чорноголових. В останніх двох його новацією стало те, що актори грали ляльками-предметами (овочами та іншими природними анімаційними об'єктами). «Цимбеліна» Р. Агур перепоставив у Латвійському ляльковому театрі.

Театр Рейна Агура — мистецтво глибокої прозорості думки, дивовижних образів, синтезу виражальних можливостей сучасної музики, вокалу, першокласного ансамблю в «живому плані» та гри з ляльками різних систем і масками.

Вільнюський театр ляльок «Леле» під керівництвом Віталіюса Мазураса.

Вільнюський театр ляльок (1958) було засновано останнім у країнах Балтії, зокрема на півтора десятиліття пізніше, ніж театр у Ризі. Прикметно, що дебютом, який зіграли силами аматорів під керівництвом першого відзначеного почесним званням лялькаря Литви Балиса Лукошюса, стала «Егле — королева вужів» за найдавнішою та найвідомішою казкою литовського народу.

Перші професійні актори прийшли до трупи цього театру аж у 1979 році (то були випускники драматичного класу Литовської державної консерваторії). На цьому тлі прорив литовського театру ляльок до рівня сучасного театру анімації, що стався вже на межі 1970-х, здається неймовірним.

Цей прорив стався (і не лише на рівні однієї балтійської республіки) передусім завдяки сценографу-реформатору та режисеру театру ляльок Віталіюсу Мазурасу (1934 р.н.).

У 1964 році В. Мазурас закінчив Литовський художній інститут, здобувши фах сценографа. Виставам другої поло-



Ляльки та сценографія В. Мазураса до вистави «Егле — королева вужів» (1968). Фото Владаса Звіргуліса. Литовський музей театру, музики і кіно

вини 1960-х, які він оформлював, було притаманне підкреслено ігрове начало. Уже тоді в художній манері митця стало проявлятися тяжіння до стилізації форм архаїчного мистецтва, як-от в етапній для всього театру ляльок СРСР виставі «Егле — королева вужів» (режисура С. Раткевічюса, Каунаський театр ляльок, 1968).

Паралельно із працею сценографа В. Мазурас виступав і в акторській іпостасі — на сценах Каунаського, а згодом і Вільнюського театрів ляльок. Створюючи декорації до вистав, митець часто сам їх і режисировав.

У театрі «Леле» В. Мазурас працював на різних посадах. Із 1971-го по 1981-й був головним режисером і художнім керівником, до 1988-го — головним художником, а надалі, до 1994 року — головним режисером і художнім керівником).

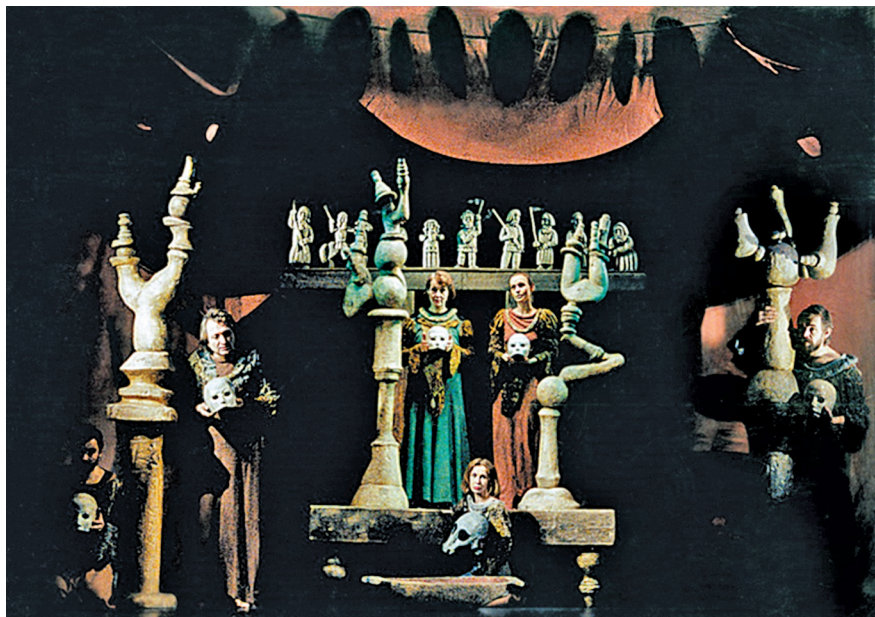
У період із кінця 1960-х і до початку 2000-х видатний митець і театральний педагог став одним з творців литовської сценографічної школи та ствердив нову візуальну мову національного театру, відчутно вплинувши на розвиток театру як у СРСР, так і на пострадянському просторі.

Вистави В. Мазураса — зразок виразно авторського поетичного театру анімації. Це приклад синтезу мистецтв — візуального, пластичного, режисерського, композиторського та поетичного (театр «Леле» співпрацював з провідними митцями Литви). У власних постановках режисер уперше застосував нові матеріали та модифікації відомих систем ляльок (зокрема, поєднання принципів керування тростинною лялькою та маріонеткою). За заслуги в сценічному мистецтві в період «перебудови» В. Мазураса відзначили Державною премією ЛРСР (1986), а вже в незалежній країні він став лауреатом Національної премії Литви (2012).

Литовська вистава «Егле — королева вужів» помітно зрезонувала в українському театрі ляльок протягом 1970-х — 1980-х. Як сама поетична п'єса Саломеї Неріс, так

і образотворчий канон її втілення, відкритий балтійським митцем, вплинули на формування нової свідомості лялькарів, зокрема змусивши їх по-іншому, інтелектуально-концептуально переоцінити власний фольклорний спадок. Вистави за цією п'єсою втілили провідні режисери України Сергій Єфремов у Хмельницькому (його вистава стала лауреаткою Всесоюзного огляду в 1974 році), Юрій Сікало в Києві (1982) та ін.

Серед найбільш значущих вистав В. Мазураса — «Дочка землі» (1979), «Суд над ягням» М. Мартінайтіса (1980), «Соловей» за Г.К. Андерсеном (1983), «Балаганчик Дона Крістобаля», «Кохання дона Перлімпліна» Ф.Г. Лорки (1986), «Барбора Радзівілайте» Ю. Грушаса (1990), «Снігова королева» Н. Лангес, «Клоун та опудало» С. Геди (1995), «Принцеса й косичка» В. Мазураса (1996), «Історія матері» П. Гарріса (2001).



«Донька землі» (1979). Фото Аудрюса Паулюса Завадскіса

У 2007 році В.Мазурас знову звернувся до п'єси-праматері литовського театру ляльок «Егле — королева вужів». Із виставою-попередницею, яку митець оформлював як художник у 1968 році, теперішня версія корелювала так само, як і стилізація під поетичний фольклор — із притчею, постдраматичною версією канонічного сюжету. У виставі 2007 року реалізувалася повнота авторства В.Мазураса за винятком написання музики (композитором став усесвітньо відомий автор музики до вистав Е.Някрошюса Фаустас Латенас, який створив медитативний мотив «Егле— королеви вужів»).

Основна сцена й зала театру «Леле» невеликі (одночасно виставу можуть переглянути лише 220 глядачів). Утім, В.Мазурас створив у цьому камерному просторі виставу-космогонічну симфонію з потужним епічним «диханням».

Постдраматизм «Егле — королеви вужів» виявився в мінімумі вербальних засобів, якими користувалися актори Альміра Грібаускайте, Віліус Кіркіліоніс, Ельвіра Пішкінайте, Дейвіс Сарапінас, Ольга Поцевічуте, Ліана Мушташ-вілі протягом години сценічної дії.

Довгий пролог до вистави актори зіграли за законами пластичного театру (хореограф Сігіта Мікалаускайте). На майже порожній сцені перед глядачами «ожив» річковий берег (завдяки вигукам акторів-чайок і пластиці їхніх рук). Було чутно іржання лошати, а в етюдах розкрилася ритуальна сутність повсякденної сільської праці. Перша лялька зібралася акторами з предметів не скоро, проте майстерність «оживлення» матерії переконала — перед нами лялькарі. Поодинці — діжка, дерев'яні патички, барильце; разом же ці речі «перетворилися» на бичка, який зворушливо «брав» з долоні господаря частування, немов справжня худоба. Крім того, у виставі було застосовано театр рук і пантоміму. Присутня в «Егле — королеві вужів» і сцена з театром тіней. У такий спосіб було позначено на червоному диску сонця, що сідало в море, перетворення згорьованої жінки на чайку.

Ляльок звичних систем у виставі В. Мазураса немає або використовуються вони геть нетрадиційно, як-от політ птахів над головами батьків (колом шугають над акторами на довгих нитках ляльки-маріонетки). Присутні й експериментальні ляльки, віддалено схожі на кістяки тренувальної тростинної ляльки, що, однак, можуть стояти самостійно. Кожна з них нагадує зменшену модель мольберта, але увінчаного ляльковою голівкою. Разом вони асоціюються з людським родом узагалі. Унікальна й неповторна у виставі лише лялька Егле — з гіпнотичною блідолицею маскою, яка увінчує по-зміїному довге тіло-трансформер, що переливається смарагдовими блискітками (особлива за конструкцією велика паркетна лялька-рептилія).



**«Егле — королева вужів» (реж. В. Мазурас, 2007).
Жільвінас — Д. Сарапінас, Егле — Е. Пішкінайте.
Фото Дмитрія Матвеева**

Привертає увагу майстерність, із якою актори В. Мазу-раса працюють у «чорному кабінеті»: взаємодія Е. Пішкі-найте з актором у конвенційному одязі за нею, чії руки в чорних перчатках «огортають її смутком» у присутності королеви змій, їхня точна взаємодія з лялькарем, який веде ляльку Егле.

У середині вистави сценографічний мінімалізм «Егле — королеви вужів» заступила вражаюча архітектурно-кіне-тична установка: корабель на веслах, дім, дерево життя. Весло в руках героїні стало смичком фантомної скрипки (море дало чоловіка, море й забрало). На початку вистави та в завершальній її частині сценографія дозволила прочи-тати образ дверей батьківського дому.

Надвелика роль світла в моделюванні мізансцен «Егле — королеви вужів». Віталіус Мазурас по-театральному вра-жаюче вирішив сцену бурі на річці. У «хвилях» повітря, світла та музики перекочувалися-підкидалися надуті цело-фанові пакети. Рух цих об'єктів над планшетом передавав статичний тріскіт струму між важкими дощовими хмарами в «чорному небі» дзеркала сцени.

У завершальній частині вистави В. Мазурас наблизив легенду до історії Литви ХХ століття. Повертаючись до батьківської домівки, героїня бачить двері зачиненими, ворожими. Оселя-шафа давно спорожніла. Жінка знову населяє дім дітьми. Їхнє багатоголосся й беззупинний рух повертають будинку життя (ці зміни наголошує в цій сцені органна музика Ф. Латенаса). Проте в цей гармоній-ний світ приходять «нові люди» — ніби й схожі на тих, які народжувалися в цьому роду, але громіздкіші та грубіші (В. Мазурас вигадав для позначення більшовиків якусь моторошну тантамареску — інфернальних косарів). Танок із цими «братами» задорого обходиться героїні — під час нього вони викидають, нищать її дітей. Цей образ жнив смерті у виставі візуально та метафорично дуже сильний. Зрештою придавлена мертвотними «крестовинами-брата-

ми» з гіпсовими (як у вождів пролетаріату) погруддями, героїня помирає.

У драматургії цієї вистави В. Мазурса потужно заримовані її початок і фінал — ніби напочатку та наприкінці часів історії литовського роду. У 2007 році режисер поставив «Егле — королеву вужів» із тими змістовими акцентами, яких у брежнівському 1968-му йому виявити не дозволили.

Театр ляльок Латвії в 1960-х — 1980-х не дав мистецького продукту такого рівня, як в Естонії та Литві. Головні експерименти в цьому виді сценічного мистецтва відбулися вже після відновлення країною незалежності. Утім, неможливо обминути увагою важливий факт спільної історії лялькарів України та Латвії — започаткування в Ризі професійного театру ляльок харків'янином Іваном Руденковим (1887–1950). Цей актор естрадного жанру й талановитий комік опанував ляльководіння у вишуканому театрі маріонеток Варвари Білорусової та Петра Джунковського в Харкові, який діяв у 1920–1924 рр., фактично ставши першим авторським театром ляльок на Сході України (важлива деталь — він був приватним). Уже в 1923 році І. Руденков опинився в Латвії, яка до 1939-го не знала радянського панування, де й створив першу, за словами дослідників театру ляльок Латвії, «справжню лялькову трупу». Він був у цій приватній трупі актором, режисером, лялькарем. Головним сценічним партнером І. Руденкова став випускник Імператорського театрального училища актор Кристап Лінде (1881–1948).

Театр ляльок І. Руденкова вимушено припинив діяльність у 1947-му (тобто через три роки після відновлення в Латвії політичного режиму СРСР). Привертають увагу дати відходу з життя К. Лінде — за рік після закриття театру та І. Руденкова — за два роки по тому. Однак відомий і такий факт: І. Руденков устиг отримати почесне звання заслуженого артиста ЛРСР. Імовірною причиною закриття театру стала конкуренція заснованого «визволителями» в Ризі ще

1944 року Латвійського державного театру ляльок. Попри все, заслугу І. Руденкова в професіоналізації латиського театру ляльок важко перебільшити. Без державної субсидії його театр проіснував майже двадцять п'ять років.

Ще за часів незалежної Латвії зовсім коротким, проте оригінальним виявилось життя альтернативного трупі І. Руденкова камерного гуртка лялькарів при театрі «Дайлес» (авторський і модерністський художній театр під керівництвом головного режисера Латвії першої половини ХХ століття Едуарда Смільгіса). Протягом сезону 1935–1936 років цим гуртком керував художник Герберт Лійкум (1902–1980), який з акторами-лялькарями робив на сцені театру «Дайлес» дитячі вистави, зокрема «Білий голуб» Юлія Лаціса, «Нещастя Погітіса» та «Петеріс і Мікеліс» Ніколауса Леяскалнса.

Заснований у Ризі в 1944 році перший державний театр ляльок Латвії мав з погляду радянських партійних ідеологів єдино правильний «родовід» — його трупу утворили учасники Художнього ансамблю Латвійської Республіки, який під час Другої світової війни виступав «у тилу» в Іваново (Росія). Саме такого комуністично-інтернаціонального (а не модерністського та національного) театру ляльок потребувала влада в столиці для радянзації Латвії. Першими його керівниками стали перекладач Яніс Жигурс (1915–1988) і згодом народна поетеса, лауреатка Державної премії ЛРСР Мірдза Кемпе (1907–1974), яка в 1940–1941 рр. активно пропагувала радянську ідеологію як завідувачка редакції літературно-художнього мовлення Ризького радіокомітету. Про запозичений із Державного центрального театру ляльок (ДЦТЛ) вектор репертуару латиського театру красномовно свідчить такий факт. Одразу після смерті Й. Сталіна (за рік до постановки аналогічної вистави в Харківському театрі ляльок) колектив виявився спроможним утілити першу виставу вечірнього репертуару «Чортів млин» за комедією І. Штока (цей

матеріал нещодавно «відкрив» театрам ляльок ДЦТЛ під керівництвом С. Образцова). Режисеркою була Тіна Херцберга (1921–2004), із діяльністю якої пов'язані наступні десятиліття розвитку цього театру.

Прикметною рисою зросійщення місцевих дітей за допомогою мистецтва став поділ колективу Центрального театру ляльок Латвії на російську та латиську трупі. Він зберігається й досі. Кожна трупа грає свій репертуар.

Із 1980-х театром ляльок у Ризі керував Херманіс Паукшс — драматург, відомий за межами Латвії. Його дебютом на анімаційній сцені стала вистава «Три таємниці відьми» (1979, 1983). Херманіс Паукшс найчастіше сам режисував власні п'єси. Успіх принесли йому також вистави «Астромікс і космос» (1980), «Пригоди Тіки та Спілвентіни на квітковій галявині» (1982, разом з Я. Юрканасом), «Інтерв'ю» (1983). Популярність сценічних робіт Х. Паукша для дітей засвідчує знятий ним на початку 1980-х ляльковий фільм «Таємниця капустиного саду». Однак драматург порушував у власних творах не лише дитячі теми. Сьогодні Х. Паукшс керує Ризьким театром драматургів.

Драматургію Х. Паукша як самобутнє явище відкрив для українського театру тандем С. Брижаня та М. Ніколаєва. У середині 1990-х вони здійснили постановку вистави «Хом'ячок і Північний Вітер» на сцені Хмельницького театру ляльок.

Першими виконавцями цієї латиської п'єси на українській сцені стали Ірина Винник (Хом'ячок), Олексій Винник (Ворон), Олександр Заєць (Північний Вітер) і Людмила Морунова (Персона Настрою). У «відкритому прийомі» вони ретранслявали глядачам послання драматурга й режисера, їхні філософські роздуми про самотність індивідуума в соціумі, про ілюзії та реальні загрози, а також про те, що всіх нас робить людьми — нехай навіть в езопових машкарах відлюдника Ворона та найнезначнішого у тваринному світі Хом'ячка. Я. Грушецький



**Сценографія М. Ніколаєва до вистави
«Хом'ячок і Північний Вітер» (1994). Фото М. Ніколаєва**

писав про цю роботу: «Показово, що в цій виставі люди-на і лялька як такі... помінялися значеннями. Холод, черствість і безжальність на цей раз “випала честь” представляти якраз людині. Що ж залишилось ляльці? Звичайна “стовідсоткова”... людяність Це суттєвий відхід від семантичних акцентів “уральських” вистав, ознака нового Часу» [9, 81].

Після того, як на одному з фестивалів Борис Азаров побачив цю атмосферну виставу С. Брижаня, ідея перенесення її на сімферопольську сцену захопила головного режисера Кримського театру ляльок. Театр С. Брижаня та М. Ніколаєва для кожної вистави черпав натхнення в поетиках національних культур, а часом і цивілізацій. Під час утілення п'єси «Хом'ячок і Північний Вітер» українські митці створили виставу по-європейськи стиль-

ну, в ідейному сенсі загострену в трагедійну височінь, подібно до шпилів ризьких готичних соборів. Разом з тим у постановці категорії величного та вічного талановито віднаходили місце поруч із земним, теплим і симпатичним, зокрема з чарівністю європейської моди чи музики в стилі ретро. «Життя — це сон, марення — от реальність», — задавав тон «недитячій» розмові мудрий Ворон (його роль грали по чергово корифей театру Георгій Март'янов і юний Олексій Шило, адже для режисера тут визначальним був не вік, а яскравий особистісний складник актора). Поетичну притчу про життя, дружбу й подолання свого страху було розіграно чотирма акторами. Усе в цій виставі: від чергування сезонів до зміни настроїв і самої долі — підпорядковувалося музичній драматургії, структурованій С. Брижанем. Настроєвою субстанцією інтроверта Хом'ячка була романтична музика («Пори року» Антоніо Вівальді), а екстравагантному екстраверту Ворону імпонував чужорідний у цьому середовищі джаз. Утім, виявлялося, що відданіших у дружбі істот, ніж ці протилежності — «класик» і «модерніст», — не знайти. Візуально ж допомагала показати ці зміни Персона Настрою — несподівана дійова особа, яку втілювала в «живому плані» Оксана Дмитрієва (також цю роль грала Дарина Ярошенко). Це в її руках підносилося в небо підхоплене Північним Вітром осіннє листя (на підвісці-каруселі) або клином відлітали у вирій птахи. Це її силует зі скрипкою в глибині сцени надавав епізоду високого осіннього смутку. Це вона замість капелюхів носила на своїй голові цілі «світи», зокрема населені птахами крони дерев. Територією Персона Настрою найчастіше була ар'єрсцена (унікальний приклад персонажа — тла дії!), тоді як на авансцені розігрувалася історія головних героїв. Вистава С. Брижаня та М. Ніколаєва створила ілюзію розсування меж маленької сцени Кримського театру ляльок.

Михайло Ніколаєв не випадково застосував у виставі «Хом'ячок і Північний Вітер» систему маріонеток, адже ця вишукана лялька бере свій початок у витоках мистецтва європейської цивілізації та здатна витримувати будь-яке узагальнене філософське навантаження. У білій північній казці («balta» в перекладі з латиської — біла) мешкав білий зворушливий Хом'ячок (цю роль грали Антоніна Азарова та Валентина Васильєва). Білими були й патефон, на якому оберталася ретро-платівка, і скрипка. І, звісно ж, на білому роялі акомпанував собі у фіналі вистави шокующе-білий у цій постановці Ворон, який під впливом почуттів «божественно-красиво» заспівав «Ave Maria» голосом Мірей Матьє... Білим перфекціоністи С. Брижань і М. Ніколаєв воліли бачити й вірш п'єси, відповідно переписавши її текст.

Складність, алегоричність конфлікту п'єси автори вистави доносили до глядачів за допомогою символіки та енергетики сценічної дії. Загадковий персонаж на ім'я Північний Вітер (Сергій Забродін) не мав конкретного обличчя. Голову актора увінчував капелюх із плоским зображенням полярного ведмеда, а очі були захищені за окулярами. Північний Вітер — це фатум, який ненавидить героїв казки з їхніми високими пориваннями й повсякчас прагне виштовхнути їх зі «сцени» життя або принаймні скалічити душі, зламати, залякати. Як шкода було Хом'ячка, коли безжальний Вітер дмухнув йому назустріч, і срібні цівки дощу з його «пальців» «бризнули» звіряткові просто в очі! Як страшно було за долі тендітних маріонеткових героїв, таких відірваних від рятівної землі, коли вони гойдалися на своїх нитках під шум «крапель» фатуму — музику дощу з максимально влучно процитованої тут перлини латиської популярної музики — мюзиклу «Сестра Керрі» Раймонда Паулса. Здавалося, що маленький Хом'ячок з його інфантильним голоском не здатний протистояти субстанційному, загрозливому, з трубним рокотом-виттям Північному Вітру.

За законами драматургії, одного дня до цієї гармонійно-білої вистави входив колір — яскраво-червоний — і працював як естетичний стрес. Північний Вітер проносився сценою смертоносним перекотиполом і руйнував тендітне житло Хом'ячка. Збивав униз також і Ворона. На всій землі Хом'ячку з його другом більше не було куди сховатися, і тоді на допомогу героям приходив художник М. Ніколаєв. Підземний будиночок-прихисток (театр тіней) світився тепло й затишно. Поступово відкривалася мудра й безпафосна ідея цього неординарного спектаклю: допомагаючи один одному, підтримуючи в скруті, Ворон і Хом'ячок розуміли, що поодиноці вони й не талановиті, і не сміливі. Саме дружба — їхній головний дар і захист.

У роботі С. Брижання та М. Ніколаєва над цією виставою за основу було взято синтез різнорідних елементів — поєднання систем ляльок і масок, театру тіней, капелюхів-ляльок і капелюхів-декорацій; а також музичних стилів (від голосів М. Мат'є та В. Висоцького, популярної музики Р. Паулса до класичних тем Дж. Каччіні й А. Вівальді).

Якщо синтез анімаційних об'єктів у виставі став логічним продовженням експериментів режисерів країн Балтії та театрів «Уральсько-сибірської зони» (саме вони почали робити вистави для дітей у такий спосіб, щоб їхній перегляд став ідейно й естетично захопливим і для дорослих), то свідомо еkleктика музичної палітри слугувала розширенню інтонаційної драматургії. Від концентрації дужих і високих емоцій, які вражали глядачів у «Хом'ячку і Північному Вітрі» режисер давав перепочити, переходячи до сфер пародії або культурних цитат.

Тандем митців із Хмельницького зумів зробити зрозумілими складні теми людського буття навіть для дитини шкільного віку та донести їх засобами високої романтичної іронії, пронизливої лірики й поетичної метафори.

Початок режисерського театру анімації в Польщі

За твердженням сучасного практика й дослідника театру анімації Польщі Марека Вашкеля, «мистецтво режисури театру ляльок по суті виникло лише після Другої світової війни» [І: 4, с. 181].

Білостоцькі експерименти. У 1960-х у нещодавно заснованому Білостоцькому театрі ляльок з'явилася концептуальна режисура. Етапною виставою стала «Історія мандрівного солдата Рамузи» (режисер Здзіслав Домбровський). За основу було взято ілюстраційний тип театру, де озвучений наратором текст надалі унаочнювався діями ляльок. Вони були у виставі умовними, геометричними. «Живий» та анімаційний плани були представлені в постановці на рівних. У способі ляльководіння критика спостерегла новаторські прийоми — гротеск та імпровізація розривали логіку казково-ліричної оповіді. Зокрема це стосувалося сцени картярського мар'яжу солдата (Францішек Гжегожевський) із дияволом (Кшиштоф Рау). У музичному оформленні вистави лунали фрагменти класичних творів. Глядачам складно було сприйняти новації «Історії мандрівного солдата Рамузи», а от професійна критика й лялькарі з інших країн високо оцінили постановку (показана на III Фестивалі театрів ляльок Північної Польщі в Торуні, вона принесла перше визнання білостоцькій сцені, а в 1962 році здобула нагороду Спілки польських письменників на Міжнародному фестивалі ляльок у Варшаві, який відбувався в рамках конгресу).

Змінам у репертуарній політиці та художній мові Білостоцького театру ляльок прислужилася й популярна в Польщі авангардна драматургія К. І. Галчинського («Кавовий млин»), у драматичних мініатюрах якого сатирично й надтеатрально відображено людину та її маски. Тут уже до актора й ляльки додався такий інструмент театру анімації, як маска.

Наприкінці 1960-х Білостоцький театр став театром художника, що пов'язувалося з приходом до керівництва Йоанни Пекарської. Ось деякі міркування режисерки: «Ідеал режисера — це вміти висловлюватися максимально лаконічно й красномовно, достоту передаючи настрій. Пластична форма, світло, музика, ритм — ось неодмінні елементи театру ляльок, тому художник і музикант, які “відчувають театр”, є безцінними співавторами режисера. Душа театру ляльок — ритм. Ритмічне формування руху окремих фігур, ритмічний склад груп посилюють їхню дію. Не бійтеся “перекроювати” персонажа. Композицію кожної маріонетки потрібно “перебільшувати”, тобто посилювати її характеристики, інакше вона здаватиметься блідою, а її дії не викликатимуть належного відгуку в глядачів» [І: 19]. Вистави Й. Пекарської вражали широтою стильової та жанрової палітри, багатством виражальних засобів. Тут були й комедії, і прекрасно-наївні сюжети, і — за оцінкою Г. Юрковського — вистави з присмаком сентименту.

Кшиштоф Рау продовжив розвивати Білостоцький театр у напрямку театру «третього виду». Польські театрознавці визначають його стиль як «не постановочний, не візуальний і не літературний театр, хоча кожен із цих елементів присутній у виставі, він впливає із самої структури літературного твору». Як колишній актор К. Рау максимально розширив повноваження виконавців у виставах, що режисував. «Я хотів би, — сказав він, — щоб це був театр, де люди й ляльки контактують одне з одним. Це можливо, коли це акторський театр, де основним носієм є актор, який використовує всі засоби театру ляльок. Театр, у якому актор виступає з лялькою, а також поруч із нею, що часто ламає сценічну ілюзію, нагадує глядачеві, що він у театрі, і нав'язує йому певну дистанцію щодо подій на сцені». Кшиштоф Рау для кожної вистави винаходив відповідні новаційні прийоми. У «Веселих півниках» В. Мочурова він запропонував оригінальних ляльок за принципом тупих

ножиць. У постановці «Шевчик Дратевка» М. Ковнацької голови ляльок були експериментально механізованими, що робило їх винятково живими. Режисер широко застосовував прийом зупинки дії або інтерактивної дії акторів, розривав виклад казкового сюжету піснями.

На початку 1970-х К. Рау відкрив у Білостоцькому театрі сцену для дорослих. Першою виставою стала гострополітична й соціальна «Картотека» Т. Ружеви́ча. Роль головного героя запросили виконати драматичного актора Хенріка Длужинського. Решту персонажів — у драмі вони виринають зі спогадів героя — К. Рау побачив у вигляді ростових ляльок, опудал і навіть палиць. Режисер зробив так, бо їхніми визначальними рисами вважав людську зламаність. Простір, відведений їм у виставі — ар'єрсцена. Лише анімаційний «хор старійшин» розташовувався на лінії головного героя. Кшиштоф Рау цікаво обіграв взємодію персонажів у просторі. Герой «бачив» власні фобії скрізь і звертався до них у порожнечу або навіть до глядацької зали («Вони існують лише суб'єктивно, в уяві героя»).

Перше свідчення про вплив польського театру ляльок на естетику українського віднаходимо в дослідника Я. Грушецького. Він з'ясував, що в процесі постановки «Мері Поппінс» у Черкаському театрі ляльок наприкінці 1970-х режисер В. Бугайов і сценограф А. Курій аналізували фотографії вистав театру «Бай Поморський» із характерною для нього технікою ростових ляльок-масок [9, 80].

Перша знакова співпраця між колективами польського та українського театрів ляльок відбулася, коли Харківським театром ляльок керував О. Інютчкін. У 1988 році цей колектив уперше (і досі — унікально) здійснив постановку для вечірнього репертуару із запрошеною командою з-за кордону.

Передумовою для співпраці стало знайомство харківського режисера з керівником Познанського театру ляльок Мачеем Тондерою на міжнародному фестивалі в Польщі.



Ескізи ляльок тапера й Гамлета Я. Загаєвські до вистави «Театрик "Зелена Гуска"...» (1988). Архів ХДАТЛ ім. В. Афанасьєва

Після цього О. Інютчкін поставив у Познані виставу «Горбоконики», а М. Тондера привіз на гастролі до Харкова одну зі своїх репертуарних вистав. Як зазначав польський режисер в інтерв'ю театрознавцеві Ю. Швецю, шлях Познанського театру ляльок протягом 1960-х — 1980-х був «...цілком експериментальним. У ньому працювали вчені-психологи, соціологи, які вивчали акторську психологію, та ін.» [28].

На харківській сцені М. Тондера випустив прем'єру інтелектуального кабаре «Театрик "Зелена Гуска", або не дратуйте публіку» за тринадцятьма авангардними мікроп'єсами К. І. Галчинського. У цій виставі вперше оприявнилося прагнення до змін у сценічному мистецтві молоді харківської трупі: О. Азбукіна, О. Бойка, В. Горбунова, В. Гіндіна, І. Мирошниченко, С. Мельникова, І. Рабинович і представника старшого покоління В. Прохорова. Для драматургічного циклу К. І. Галчинського характерний прийом химерного

«театру в театрі». Естетика вистави передбачала, що актори водитимуть на ширмі велетенських штокових ляльок, а ще співатимуть, танцюватимуть канкан, спілкуватимуться з глядачами в «живому плані», як це передбачає кабаре. Режисер дозволяв виконавцям існувати в живопланових фрагментах ролей імпровізовано. Зокрема О. Рубінський, який не був зайнятий у «Театрику “Зелена Гуска”...», якимось, повернувшись із «виїзду», на прохання акторів доєднався до участі в одній зі сцен цієї вистави.

Крім М. Тондери, над виставою працювали польський композитор А. Млечко та сценограф Я. Загаєвські, ескізи якого на рівні принципу заклали абсурдну ідентичність облич усіх лялькових персонажів: від немовляти, «першого трагіка» трупи, Баронеси чи біблійної Єви до епізодичного монтувальника сцени.

Рецензент О. Аннічев зробив висновок щодо незвичності естетики вистави для харківської публіки та навіть для самих акторів, проте наголошував на ажіотажі глядачів на прем'єрних показах [1].

Територіально близька до країн Балтії Білорусь. Дослідники погоджуються, що на професійну культуру **білоруського театру ляльок** від 1980-х і до сьогодні вплинули чинники професійної режисерської освіти (провідні майстри театру — випускники М. Корольова), запозичення найширшого жанрового спектра репертуару, притаманного театрам «Уральсько-сибірської зони», а також підживлення художніми ідеями поетично-філософського театру країн Балтії.

Сформувавшись у 1980-х, режисерська школа білоруського театру анімації стала достатньо консервативною, закритою системою. І сьогодні провідними театрами ляльок цієї країни керують митці тієї генерації. Проте в добу «перебудови» Мінський театр ляльок (нині — Державний театр ляльок) під керівництвом Олексія Лесявського сміливо експериментував із творами, які доти не мали сценічної історії

в професійних державних колективах — «Майстер і Маргарита» за М. Булгаковим (1987), «Буря» за В. Шекспіром (1990). Сьогодні афішу цього театру також прикрашають оригінальні назви.

Другим за значенням білоруським театром ляльок (Гродненським) керує Олег Жюжда. Діяльність цього митця вирізняє універсалізм. Як режисер, актор і сценограф він поставив «Трагедію про Макбета» (2000) і зіграв у ній головну роль. Ця вистава за п'єсою В. Шекспіра також стала першою на пострадянському просторі в повоєнний час. Особливістю інтерпретації твору О. Жюждою була відмова від багатофігурності постановки. Усю трагедію розігрують за допомогою маріонеток, масок і гриму лише троє акторів. Простір замку доби середньовічного мілітаризму позначають стрільчасті спинки стільців. Найяскравіше втілила анімаційну дуалістичність образу леді Макбет провідна акторка Лариса Мікулич: у «живому плані» гнучка мініатюрна «ясно-червона жінка» з копицею рудого волосся й тягучим голосом, у ляльковому ж — страхітлива павучиха. Вистава О. Жюжди опосередовано вплинула на активізацію українських митців в анімаційних постановках за В. Шекспіром. Уже за чотири роки вийшла на сцені Театру маріонеток у Києві експериментальна вистава «Макбет». У ній М. Яремчук так само пішов шляхом сценічного твору за віддаленими мотивами трагедії. У його виставі діяло п'ятеро акторів.

Омолодженню «мистецької крові» білоруського театру прислужився вихованець харківської кафедри театру ляльок (курс С. Фесенко) Дмитро Нуянзін. Його вистави у Брестському театрі ляльок за мюзиклами, казками, творами світової класики неодноразово відзначали на міжнародних фестивалях. Режисера неодноразово запрошували до України, зокрема він здійснив, зокрема, постановки «Кресало» (2010) в Харківському театрі ляльок і «Людина з Ламанчі» на сцені Рівненського театру ляльок (2014). Ідея

вистави для дорослих глядачів виникла в самому театрі, як і конкретний твір для цього «пробного пострілу» — мюзикл Д. Вассермана й Д. Доріона за найвідомішим твором і біографією М. Сервантеса.

Постановка мюзиклу у вечірньому репертуарі силами театру ляльок стала можливою завдяки тому, що в трупі були співоча драматична героїня Ірина Дзигальчук; талановитий актор і водночас тенор приємного тембру Андрій Куделя; а також випускниця Дніпропетровського театрального училища Франческа Барабаш, яка має непересічні вокальні дані. На відміну від А. Куделі та І. Дзигальчук, Ф. Барабаш у виставі не зіграла головної ролі, але її голос став опорою звучання ансамблів (хормейстер Ігор Тимофеев). Саме голос Франчески дав змогу без усілякої поправки на видову специфіку театру ляльок насолодитися красою мелодій бродвейського мюзиклу.

Поруч із І. Тимофеевим, чий внесок у постановку був для театру ляльок нетипово фундаментальним, відзначилася балетмейстер Наталія Сторожук. У виставі багато хореографічних номерів, у яких задіяно всю трупу. Оскільки головний герой — лицар, то великого значення набула пластика його поведінки. Безумовно, розгорнутий пролог і поклон із фламенко в постановці Н. Сторожук посприяв видовищності спектаклю в жанрі мюзиклу, що важливо, оскільки вистава Д. Нуанзіна триває три години, тож її складний ідейний зміст потребував полегшення сприйняття.

Режисер прагнув розгорнути «інтродукцію» до мюзиклу, оскільки реалізація його концепції потребувала прологу за ґратами, у якому колоритні мешканці «низів» суспільства спочатку здійсмають на сміх Лялькаря, а згодом уже з нетерпінням чекають на його наївно-романтичну виставу про Дон Кіхота. Дмитрові Нуанзіну необхідно було занурити глядачів у відповідне бурливе й конфліктне «середовище». До початку вистави на грубому дощатому помості відпочивають кантаори та гітаристи, а по періме-

тру на лавах і просто на підлозі — їхні глядачі, так само, як і вони, цигани. Грубі голоси, вульгарні жарти, дужі чоловіки, нескромні жінки. Тут панує атмосфера, у якій щомиті може вибухнути суперечка, щоб закінчиться кровопролиттям.

Однак цей пролог здається у виставі непропорційно затягнутим. Перша сцена з тростинними ляльками починається через пів години загальної дії. Серед інших анімаційних об'єктів — зображення Великого Інквізителя (ростова лялька-фантом із порожнечою замість обличчя) та велетенські маски биків у руках погоничів. Саме в поєднанні цих трьох анімаційних планів із «живим» Дмитро Нуянзін і художниця Наталія Гуріна вирішили мюзикл «Людина з Ламанчі».

До переваг цієї постанови можна віднести те, що Рівненський театр ляльок досягнув мюзикл у його композиційній цілісності (сучасну фонограму для двадцяти номерів записав Іван Рокіщук) і що заспівано його акторами було наживо. Це єдиний правильний шлях для втілення музичної вистави, адже лише під час живого виконання виникає емоційний зв'язок між актором і глядачем.

Для акторів, які зазвичай у театрі ляльок не настільки навантажували свій голос, співати мюзикл «Людина з Ламанчі» було вершиною професіоналізму. Протягом трьох годин вони не сходили зі сцени (значна їх частина перебувала там і під час антрактів). Навіть суто психологічно це важко, адже в театрі ляльок «таймінг» вистав специфічний — п'ятдесят хвилин.

Художниця Н. Гуріна концептуально витримала спокійну кольорову гаму. Навіть костюми танцівниць фламенко не були пістряво-живописними. Кольори вбрання, сценографії та ляльок стримані, аби не розбивати атмосфери вистави з глибинно-гуманістичним змістом. Єдина сценографічна установка передбачала варіювання місця дії: то риштовання в'язниці, то важкі заклепані двері інквізиції (з-за таких не

повертаються), то дерев'яний «вертеп» на дощатому помості (зсунеш стулки — ось і ширма для показу Лялькарем історії про Дон Кіхота в тростинних ляльках, а розсунеш — відчуття, наче опинився на заїжджому дворі). Єдиною стильовою «погрішністю» виявився вставний по суті номер із дівчиною-пурпуровою квіткою в супроводі пісні погонича «Пташко, пташко моя».

У подійному образі Лялькаря (він же автор Сервантес) і Дон Кіхота А. Куделя дотримався логіки — зумів поєднати прекрасну наївність «лялькового» лицаря і страдницьку одухотвореність, психологічну глибину персонажа в «живому плані». До речі, співає не маленький Дон Кіхот на ширмі, а актор перед нею. За одвічною опозицією «живого/неживого» в театрі анімації актор у «живому плані» — це душа персонажа.

Значно схематичнішим, хоча й прийнятним виявився у виставі образ Санчо Панси (у сценах у катівні інквізиції — митний службовець, товариш Лялькаря по нещастю).

Разом з Іриною Дзигальчук Д. Нуянзін розкрив двоїстість Альдонси-Дульсінеї. Спочатку героїня — це одна з брудних дівок, що сидить поруч зі сценою, дивлячись виставу Лялькаря. Та ось він силомиць витягує її на «сцену» й дає в руки ляльку, віднині її двійника — високородну шляхетну красуню Дульсінею, даму Лицаря сумного образу. Актриса влучно передала цей момент оцінки визначальної події в долі її героїні, імпульсивний самозахист від втручання актора до її внутрішнього світу. Спочатку в Альдонси з її Дульсінеєю навіть намітився конфлікт. Якщо до того Альдонса бодай лише здогадувалася, що не така, як її подружки, то відтепер вона стала «обранкою» божевільно-го лицаря, з якого всі кепкують, а для практичної молодой жінки це сумнівне щастя. Актриса І. Дзигальчук мала відповідні цій ролі низький, приємний голос, привабливість, а головне — темперамент і здатність тримати подвійну партитуру.

Якщо спочатку Альдонса у вульгарній манері дає відсіч романтичному обожнюванню Лицаря (перша арія), то вже наприкінці першої дії ця мрійлива, схована під брудним одягом душа остаточно потяглася до Дон Кіхота, поклалася на нього (ансамбль Дон Кіхота, Санчо, Альдонси, Алехандро «Лицар сумного образу»). Драматичний злам вистави по лінії Альдонси відбувається в сцені з погоничами, до яких дівчина приходить із християнських міркувань лікувати їхні поранення. У підсумку — розпластана на планшеті сцени жінка й символічно пошматована, здійснює на глум кожним із погоничів лялька. І так по-режисерськи влучно протиставлена цій болісній мізансцені ідилічно-пасторальна сцена в ляльках на ширмі: Дон Кіхот саме цієї миті пояснює Санчо, як заздрить погоничам, адже їх пішла лікувати сама Дульсінея («Великодушність-бо, Санчо, завжди перемагає»!). Підтекст цієї сцени жахливий, у чому сам герой пересвідчиться вже в наступному епізоді з Дульсінеєю, де лунає вокальний монолог Альдонси, сповнений драматичного крику душі — виклику сліпому ідеалізові Дон Кіхота. Ірина Дзигальчук точно обіграє ляльку в цій картині: «От за це (за ляльку, за невірно зрозуміле власне призначення) людині доводиться платити найдорожче протягом усього життя»; «...Мене били і ранили, але так не поранили, як поранили ви!». Сенс цієї сцени у виставі театру ляльок глибоко символічний. Погоничи зчинили фізичну наругу над Альдонсою, це могло трапитися й раніше та за інших умов, але як жити із цим Дульсінеї після тих вершин людського духу й почуття, на які її здійснював Дон Кіхот!..

Саме тоді у виставі відбулася надважлива, кульмінаційна зустріч Дон Кіхота із самим собою — інспірований його «доброзичливими» родичами та лікарем двобій із Лицарем Дзеркал. Ця сцена мюзиклу традиційно стає випробуванням для режисера й сценографа постановки. Складно знайти форму виявлення ідеї, показати химерність того, що відбувається, відповідно до грізного масштабу цієї «зустрічі»

в геніальній книжці. Дмитру Нуянзіну та Наталії Гуріній це вдалося. Фантомну сутність Лицаря Дзеркал підкреслює те, що глядачі лише чують його голос, але, як і Дон Кіхот, не можуть уловити обрисів. Це образ-марення, створений із коливань світла і темряви (художники по світлу Володимир Останін і Володимир Купчишин використали звичайні ліхтарі). Лицар сумного образу «ламається» не об спис свого супротивника-облуди, а об власне каяття, самобичування. Героєві А. Куделі лишається тільки погодитися на гамівну сорочку та «постільний режим» під наглядом «нормальних» родичів-опікунів (вони красномовно височіють над його смертним одром у карикатурно-ляльковому масштабі).

На відміну від «театру в театрі», який розіграв Лялькар, а також від «оптимістичної трагедії» Дон Кіхота, історія Автора та його «Зброєносця» завершилася трагічно, без розради. Вони зникли за важкими «дверима» інквізиції, розчинившись в апокаліптично-червоному мареві (образ трьох велетнів-інквізиторів — наче газових печей).

Геніальну музичну драматургію М. Лі актори театру пропустили крізь себе. У фіналі вистави глибоко западають у душу виконана Андрієм Куделею (у новому «світлі», зі скарбом усього пережитого Лялькарем) арія з фіналу першої дії «Іти проти сотень і тисяч туди, де нелегко пройти...», а також повторення арії Дон Кіхота «Дульсінея! Ви колись її назвали Дульсінея...», яку тепер уже співають йому, нагадуючи про те, що «заблокувала» затьмарена пам'ять Лицаря. Повернення Альдонси та її рішення, попри все, що сталося, називатися Дульсінеєю, сприймається як реставрація прекрасних ідей гуманізму.

Очевидно, що повз історію Дон Кіхота театр анімації України пройти не мав права. По-перше, мотив мандрівного Лялькаря, який розіграє перед брутальним натовпом історію благородного ідальго, Д. Нуянзін використав у театрі ляльок абсолютно логічно. У романі М. Сервантеса є розділ, присвячений виступу маєсе Педро з маріонетками на

заїжджому дворі. По-друге, художньо перспективним для постановки в театрі ляльок стало обрання саме мюзиклу, адже в ньому, на відміну від роману, крім Дон Кіхота, діє його альтер его — Автор, а також нелінійні образи Альдонси та Санчо. Візуальне розщеплення цих подвійних образів на автора та його творіння дає можливість продемонструвати лише театр ляльок.

На жаль, життя цієї постанови вечірньої сцени в Рівненському театрі ляльок не склалося успішно. Це спричинили й інерція сприйняття глядачем цього театру як виключно «дитячого», і кадрова ротація, і проблеми з потребою сплачувати дорогі авторські відрахування. Утім, вистава Д. Нуянзіна дозволила оцінити громадянський та акторський потенціал рівненських лялькарів.

Питання для самоконтролю

1. Поміркуйте над тим, якими були суспільні, зокрема персонально-біографічні та мистецькі передумови розвитку непублічного театру анімації в країнах басейну Балтійського моря.

2. Розкрийте на прикладах конкретних режисерських і сценографічних прийомів специфіку поетичного театру анімації країн Балтії.

3. Чи існує для вас різниця між прийомами та темами вистав «Уральсько-сибірської зони» й театру анімації країн Балтії 1960-х — 1990-х рр.?

4. Окресліть організаційні та мистецькі точки перетину між театрами анімації України, країн Балтії, Польщі та Білорусі.

ТЕМА 5. Сучасний світовий театр анімації: основні тенденції розвитку. Театральні школи лялькарів

Соціально змістовний театр художника Пітера Шуманна (театр «Bread and Puppet»)

Німець за походженням, П. Шуманн (1934 р.н.) із дитинства здобув досвід війни, що й визначило його громадянські пріоритети в мистецтві. Першим фахом П. Шуманна стала скульптура. Крім того, він був обдарованим танцівником.



«Bread and Puppet». Фото з сайту <https://thisbelongsinamuseum.com/the-bread-and-puppet-museum-glover-vermont/>

На початку 1960-х митець переїхав до США, де заснував театр «Bread and Puppet», програмою якого фактично стало поєднання монументальних форм театру анімації з

політичною спрямованістю перфоменсів і вистав. Олександр Клековкін відносить театр П. Шуманна до акціонізму, адже кожна робота, презентована митцем, була акцією вияву активної громадянської позиції та мала на меті привернути увагу суспільства до кричущих проблем [І: 7, с. 721]. Найістотнішою серед них у 1960-х для США була війна з В'єтнамом, тому антимілітаристична позиція пронизувала вистави П. Шуманна цього періоду: «Створення світу», «Королівські історії», «Рани В'єтнаму», «Плач людей про м'ясо», «Кантата Баха № 140», «Кантата Сивої Леді № 1».

Назву театру слід розуміти як «хліб і лялькові видовища», адже П. Шуманн вважав, що мистецтво має бути загальнодоступним, для чого й обирав монументальний формат, свідомо вивівши свої вистави з приміщення в гущавину життя міста.

Протягом перших років існування театр грав у Нью-Йорку. Надалі П. Шуманн зі своєю командою оселився на фермі Гловер, а театр «Bread and Puppet» еволюціонував у комуну творців-однодумців. Над матеріальною частиною нових вистав і репетиціями учасники комуни працювали поміж виконанням господарчих робіт на фермі, зокрема вирощуванням птахів і виготовленням бакалії. «Bread and Puppet» — мистецький колектив, який існує на засадах самоокупності.

На естетику театру П. Шуманна вплинули художні ідеї дадаїстів, традиційні культури народів Сходу та жанри європейського середньовіччя. Згодом митець звертався в постановках (сам П. Шуманн називає свої роботи антитеатром) до ключових образів європейської й американської літератури та історії («Жанна д'Арк», «Войцек», «Христофор Колумб»).

Анімаційні об'єкти, які в різні десятиліття використовував у своїх виставах режисер, це маски, ростові ляльки, манекени та маріонетки. Як реквізит для спектаклів застосовували підручний матеріал: поліетилен, ганчірки,

мішки зі сміттям, газети, папір. Театр П. Шуманна поєднує в собі плакатне мистецтво з ритуалом (навіть завершуються вистави частуванням глядачів випеченим на фермі хлібом), а персонажі його постановок і перфоменсів — соціальні маски. Сам режисер вважає, що критерієм для добору в його труп є «вміння пекти хліб і робити ляльок», отже, з професійного погляду актори П. Шуманна — «універсальні солдати», сильні своїм колективним духом. Наприклад, у виставі раннього періоду «Крик людей про м'ясо» актори (по десять осіб) несли величезних ляльок. В іншому фрагменті згаданої постановки кожен з них оперував водночас трьома масками.

Театр, який твориться на фермі, далеко від культурних центрів, не можна назвати репертуарним. Нові вистави граються з нагоди великих свят або під час тривалих гастролей. Щоліта «Bread and Puppet» проводить тематичний фестиваль, під час якого приймає на фермі гостей-учасників і глядачів.

Постдраматичний візуальний театр. Сюрреалістичні вистави Філіпа Жанті

Аналізуючи майстерність Філіпа Жанті, лауреата премії Лоуренса Олів'є за «видатне досягнення в танцях» і премії Мольєра за візуальну творчість, важко однозначно визначитися, до якого виду театру належить віднести його мистецтво. По-перше, сам режисер позиціонує напрям діяльності своєї паризької компанії (Compagnie Philippe Genty) як ілюзійонізм (точніше славетний режисер-містифікатор уживає слово «магія»), по-друге, — як театр ляльок, а по-третє, — як фахівців з візуального мистецтва. У його виставах ХХ століття неважко углядіти й прикмети танц-театру.

Вистави Ф. Жанті здійснені принципово не на основі драматургії. Їхнім сюжетом стають асоціації, філософські

роздуми, сні, «фантомні болі» самого режисера, а персонажами — категорії однаковою мірою фізичні та метафоричні: Відстань, Час, Дім, Спогади, Душа. Неллі Корнієнко назвала вистави 1990-х –2000-х у втіленні Ф. Жанті («Нерухомий подорожній», «Край землі», «Болілок») «трилогією про подорож у підсвідомість». Згадувана дослідниця вважає, що з 1980-х митець ніби розвиває у своїх постановках логіку театру «перетворення Леся Курбаса», «перетворюючи “все на все”» [І: 8, с. 12.].

З позиції теорії театру анімації Ф. Жанті — чи не найяскравіший представник тотального театру (за Є. Русабровим і Н. Корнієнко). Режисер оперує акторами в «живому плані», ляльками, манекенами, скульптурами, тінями, масками й подекуди анімує фактури (тканина, поліетилен). У ранній виставі «Витівки Зігмунда» (пряме посилання на праці З. Фрейда з психоаналізу) Ф. Жанті вдався навіть не до театру рук, а до театру пальців. Неллі Корнієнко писала про «парадоксальні перевтілення» пальців то на медсестер, то на бандитів, то на друзів» [І: 8, с. 12]. У сфері виконавської майстерності його режисура вимагає від акторів, крім здібностей лялькарів (оживлюються також і тіні, маски), ще й вокальної, пластичної, пантомімічної підготовки, драматичної гри, а також, на думку Н. Корнієнко, циркового мистецтва (клоунади).

У виставі «Край землі» (2006) задіяно сильну хореографічну команду. Крім співавторки всіх постановок Ф. Жанті хореографки Мері Андервуд, до цієї роботи як актори долучилися й перформери, аніматори, хореограф і характерний танцівник П'єрік Малебрант, актори танцтеатру Аманда Бартер, Нікола Крізкова й Тімон Т. Ренн, актори Себастьєн Лентерік, П'єр-Анрі Но та Ненсі Русек. Також у виставі «Край землі» дивовижно співають. Це не оперний і не мюзикловий спів, а театральньо-виразне багатоголосся (Н. Корнієнко вбачає в постановках Ф. Жанті ознаки ритуалізації дії). Водночас у цій виставі широко застосовуються

оптичні ілюзії за допомогою різноманітних ляльок, масок, тіней, анімованих фактур. Вони не демонструються просто заради ефектності шоу, а несуть навантаження театральних образів. Актори-танцівники грають у взаємодії із цими анімаційними об'єктами. Отже, перед нами — типовий арсенал виражальних засобів тотального театру анімації!



«Край землі» (2006). Скріншот з відеоверсії вистави «Zycopolis Productions»

Оптичні ілюзії — це одна зі стильових прикмет сюрреалізму, до якого традиційно відносять творчість Філіпа Жанті. Аналізувати сюжет сюрреалістичної вистави — справа так само невдячна, як і переказувати атмосферне сновидіння. Недарма ж ці категорії у творчості Ф. Жанті настільки споріднені (відомо, що режисер вигадує свої вистави, відштовхуючись від побачених снів). І все-таки окреслимо принаймні основні сюжетні мотиви й ключові образи постановки «Край землі»: подорож (валізи), плин часу (стрілки-вказівники), рідний дім (відчужений у театральних макетах образ, який актори притискають до себе, колихають на руках), розставання, зустріч, химерне весілля (сцена переслідування нареченої, а потім — глобалізації «наречених», від яких своєю чергою тікає вже жених — довговидий афроамериканець Тімон Т. Ренн), втрата і набуття рідної людини (мізансцени, у яких блукають напнутими повітрям драпіровками-«снігами» й «горами» Він і Вона, які загубили одне одного).

У виставі чітко простежуються дві пари героїв, але, як це завжди буває в сновидінні чи маренні, декого з них

легко сплутати, бо режисер поклав на цих персонажів функції двійників. Інколи сцену починає молода, підкупливо-романтична та емоційна акторка Нікола Крізкова, та в процесі трансформацій мізансцени-образу її заступає, підміняє старша, характерніша Аманда Бартер (або навпаки).



**«Край землі» (2006). Скріншот з відеOVERSII вистави
«Zycopolis Productions»**

За винятком однієї процитованої поп-композиції (навмисно вульгарна ілюстрація сцени з ляльками, якими відтворено хтивий «танок» чоловіка та жінки), дія вистави розгортається в атмосфері авторської музики Сержа Оппена й Анрі Торга. Доповнюють атмосферу постановки світло, поєднання таємничого ультрамарину, насичено-червоного та чорного кольорів у сценографії (концепція світла Філіпа Жанті й Емануеля Лаборда).

Анімаційна образність у виставі «Край землі» дуже різноманітна. Власне, ляльки вперше з'являються у вигляді не театральних, а іграшкових пупсів — двійників героя і героїні, яких ті витягають із валіз. На ляльках такі самі костюми, що й на їхніх володарях. Згадувана вище вульгарна сцена розігрується саме в ляльках, що віддалено нагадують пупсів, проте тут вони вже театральні (вивідні паркетні), монструозні та диспропорційні (чого вартують маленькі

голова й бюст жінки проти її важкого «тілесного низу» — за М. Бахтіним). Кожним таким ляльковим гігантом можуть керувати щонайменше троє акторів. Сюрреалістичне відображення світу передбачає буквальну деструкцію образів, фактичне відторгнення ними, приміром, ноги — одне слово, розпад особистості. Сцена «прозового» кохання утворює антитезу до провідної теми вистави — «une vie d'amour» головних героїв, для яких любов — це довга подорож до самих себе. Також у «Краю землі» присутня лялька з маскою самого Ф. Жанті — страшна циклопічна комаха (нею керують кілька акторів як верховою, за допомогою тростин). Безсумнівно, цей образ виражає жахи підвідомості митця, його темне «я». Якщо Ф. Ніцше вигадав надлюдину, то Ф. Жанті — надкомаха. Цей напівскорпіон-напівпавук обплутує героїню своїм павутинням, після чого вона довго роздирає кокон, аби знову стати вільною. У фіналі глобалізацію теми вистави режисер передає за допомогою застосованого прийому відчуження акторів у тіні (тривимірні образи наочно стають двовимірними).

У «Краю землі» цікавий розвиток образу листа як носія слова, думки, почуття рідної людини, що подорожує в просторі й часі. У пролозі автор листується за допомогою «електронки», що засвідчує табличка на його столі. Пізніше голова героїні (тобто героїня у своїх думках, мріях) гойдається на удаваних хвилях у паперовому кораблику, зробленому з поштових конвертів (оптичну ілюзію створено за допомогою ширми в глибині сцени, лінія якої «відтинає» голову від решти тіла, а також відеопроєкцій). Тимчасом нескінченна лінія розкритих конвертів-чоловічих профілів, наче скульптур з острова Пасхи, вишикується біля човна.

У своїх виставах Ф. Жанті часто вдається до відтворення конфлікту особистості із субстанційними силами. У «Краю землі» образ страху стати жертвою регламентованості соціуму (на початку вистави героїня вивільняється із целофанового пакунку, у який її вміщено, наче букет

квітів або театральний костюм до кофра) переростає в субстанційний жах розлуки (у фіналі герої може торкнутися героїні, побачити її тінь лише крізь величезну, розміром із дзеркало сцени, повітряну кулю). Потужним образом фантомного страху героїні стала в постановці синя веле-тенська рука — імовірно, специфічна лялька-костюм, у середині якої, можливо, не один актор-аніматор. Тендітна жінка в ясно-червоній сукні (костюми Шарлін Беус) танцювала, завмирала, тріпотіла в Руці Фатуму. Остання була натуралістичною, фактурною, із лініями долі й мережею зморшок «шкіри». Цю мізансцену наче навіяла класика голлівудського горору — «Кінг-Конг» П. Джексона Цікаво, що у виставі Дуди Пайва «Ненависть» (2008) фігурував аналогічний символ.

Хореографи можуть убачати у творчості Ф. Жанті видові ознаки танцтеатру, представники театру анімації — притаманні їхньому мистецтву риси, та по суті режисер створив власний особливий вид театру. Перефразовуючи видатного дослідника театру анімації Х. Юрковського, який у 1960-х запровадив поняття «театру третього виду», можемо сказати, що Ф. Жанті в 1980-х — 2000-х презентував «четвертий вид», у якому додав до компонентів, що синтезуються, багату мову хореографії.

Поетично-метафоричний театр анімації

Одним з яскравих представників цієї течії був грузинський сценарист, драматург, режисер театру й кіно, графік, сценограф і скульптор Резо Габріадзе (1936–2021). Заснований ним Тбіліський театр маріонеток (1981) став усвітньовідомим, з різноплановим репертуаром і високоестетичними, суто авторськими виставами. Перші вистави цього театру «Альфред і Віолетта» (за оперою Дж. Верді «Травіата») й «Алмаз маршала де Фантьє, або Поема старого Тбілісі» були здійснені в техніці струнних маріонеток.

Тенденція до розширення анімаційної лексики оприявнилася в постановці «Дочка імператора Трапезунда» (1983), у якій режисер перемішав різні техніки ляльководіння та ввів елементи «живого плану».

Світ кращих вистав Резо Габріадзе населяють міфологізовані герої грузинського фольклору, олюднені тварини, птахи й навіть предмети. Режисер сміливо сполучав у створених для постановок текстах ліричне й епічне начало. Запозичуючи прийоми кінематографа, Р. Габріадзе привніс у театр маріонеток епізодичну структуру, крупні плани, панорами, саундтреки, озвучені голосами відомих кіноакторів. У 1985 році режисер увійшов до когорти провідних діячів театру ляльок, здобувши Державну премію СРСР за виставу «Осінь нашої весни» (у ній він уперше поєднав два виміри сюжету — епічні події історії країни та ліризм тварин і птахів, що стали метафорами людей). У 2002-му Р. Габріадзе створив другу редакцію цієї вистави.

Логічним розвитком спектаклю «Осінь нашої весни» стала постановка «Рамона» (2012). Задум вистави про кохання, зворушливі почуття, розлуку, тугу й зустріч двох залізних локомотивів народився в Р. Габріадзе з дитячого сприйняття паротягів як одухотворених істот (із очима-фарами), що мають свої «голоси» й здатність «дихати». Сюжет описує події повоєнного СРСР, показані «очима» маневрового локомотива Рамони. Її чоловік Ермон, виконуючи службовий обов'язок, їде до Сибіру відновлювати країну після війни. Рамона протягом кількох років щодня віддано чекає на нього на залізничній станції в провінційному Ріоні.

Виставу вирішено в «чорному кабінеті», проте обличчя акторів не приховані від глядачів під каптурами. У поєднанні з вогнями та парою залізниці обличчя акторів-аніматорів справляють враження душ їхніх залізних анімантів. Ляльки паротягів нагадують укриті павутиною часу вінтажні іграшкові локомотиви. Для Р. Габріадзе важливою

була ця «фактурність», що свідчила про історичність предметів. На фронтальному диску в Ермона «червоноармійська» зірка. У Рамони — жіночне обличчя, що вказує на людську душу маневрового локомотива. Залізниця в уяві Р. Габріадзе населена живими істотами, як і той стовп із репродуктором, у якого замість динаміка — підкреслені помадою жіночі губи.



«Рамона» (2012). Фото з офіційного сайту <https://gabriadze.com/ru/performance/ramona/>

Резо Габріадзе побудував виставу на конфлікті інтонаційних сфер: складного життя країни та того щастя, яке викликав у дітлахів приїзд цирку до повоєнного міста.

Сцени в цирку давали змогу «увімкнути» яскраве світло та кольори. Серед образів циркачів особливо запам'ятовувалися маленькі балерини-канатохідки (струнні маріонетки). Режисер також застосував у виставі принцип ляльок-підмін. Велику ляльку Ермона в сцені розлуки він заміняв на меншу, а трохи згодом — на геть мініатюрну (це унаочнювало відстань між чоловіком і Рамоною та на маленькій сцені Тбіліського театру маріонеток давало

Р. Габріадзе змогу відтворити панораму залізничного полотна на величезної країни).

В іншій сцені нескінченну кількість вагонів, що стукотіли рейками, режисер позначив декорацією за принципом гофре гармонії. Магію далеких мандрів розкривав епіграф, у якому, ніби вночі, перед очима пробігали золоті квадрати вікон незліченних вагонів, а завершували їхню вервечку червоні стоп-сигнали.

Критика відзначала таку рису режисури та сценографії Р. Габріадзе, як увага до найменших дрібниць дії, навіть їхня символізація. Нарешті зустрівши свого чоловіка, Рамона стрибає, мов циркачка. Цей лет кохання уривається падінням. Та навіть цівку крові зі «скроні» маневрового паротяга фантазія Р. Габріадзе перетворила на красу — характерний для традиційного костюма грузинки гранатовий ланцюжок. У драматичній кульмінації режисер проростив сценічний образ, сповнений краси й національної самобутності.

Як і в традиційних театрах маріонеток Зальцбурга, Мюнхена та Праги, у виставах Р. Габріадзе ролі озвучували не актори його трупі. Наприклад, у спектаклі «Рамона» за головних героїв говорили (у фонограмі) відомі в Грузії актори Ніно Касрадзе та Заза Папуашвілі. Практично ж щовистави «оживлюють-одухотворюють» ляльок аніматори Тамар Амiredжибі, Бадрі Гвазава, Іраклі Шарашидзе, Ніко Геловані, Анна Ніжарадзе, Тамар Кобахідзе. Оскільки театр маріонеток багато гастролював, часто виступав на фестивалях у російській федерації, то більшість вистав мала дві версії звукового ряду: грузинською та російською мовами. Театр маріонеток Р. Габріадзе став одним з театральних брендів країни. Його вистави брали участь у престижних світових фестивалях Единбурга, Авін'йона та Нью-Йорка.

До поетичного театру анімації можна віднести й виставу «Сакартвело» (2015) Тбіліського державного театру ляльок. Постановка належить до авторського театру, адже драма-

тургічна основа й сценографія «Сакартвело» — авторства режисера Ніколоза Сабашвілі. «Сакартвело» по суті — рефлексія з приводу історії та сучасності Грузії, її безперервної боротьби з поневолювачами та поетичної душі нації. У виставі лунають священні для кожного грузина рядки Шота Руставелі й Важа Пшавела, наживо виконуються прекрасні національні пісні (музичний керівник Тамаз Імнадзе). Утім, у приналежності «Сакартвело» до поетичного театру вирішальну роль зіграла саме специфіка режисури. Вистава метафорічна. Її предметно-образне середовище підносить глядачів над побутом у сферу міфу, легенди, подібно до того, як головний герой «Сакартвело» у пошуках коханої здійснюється на хмари.

Ця вистава — одна з найрепрезентативніших на міжнародному рівні для столичного театру ляльок Грузії, керівництво якого із середини 1990-х узяло курс на участь у претижних міжнародних фестивалях. У 2010-х перший театр ляльок країни (заснований 1934 року) почав опановувати специфіку вистав для дорослих. Завдяки Н. Сабашвілі репертуар збагатився постановкою не лише соціального, але й філософського звучання. Загалом же Тбіліський театр ляльок прямує шляхом формування безаналогового репертуару. Зокрема варто згадати виставу «Перед самогубством Принца» — соціально загострену постановку, яка створена за документальними монологами представників маргінесу суспільства.

Сюжетний мотив вистави нагадує життє святого, і втілено його образними засобами. Герой прямує до власної високої мети крізь мирні пасовища зі скиртами сіна та поля битв (із символом спустошення — перекотиполем), крізь сніг і дощ (вражаюча сцена з маріонетковими хмарами, що збіглися над головою Віслюка, гуркотіли, «дихали», а далі все ж таки облили його стіною дощу.

Герой «Сакартвело» — відважний, відданий ідеалу й трагікомічний водночас — нагадує Міміно з однойменної

стрічки Г. Данелія. Згідно із законами жанру, супроводжує його в мандрах характерний товариш-антипод (у виставі — так само білий, як і Віслючок, Ворон). Упродовж усієї історії приземлений Ворон опонує романтизму Віслючка, проте у фіналі трохи розкриває глядачам власну, не таку вже однозначно прагматичну душу. Саме Ворон відносить тіло Суліко на небеса, про що просить його Віслючок, саме він триває драбину, якою його друг, сумуючи за коханою, здійсмається на небеса. У цій напівказці-напівпритчі стільки правди прекрасних людських взаємин, що у фіналі вистави в глядачів навертаються на очі сльози.



«Сакартвело» (2015). Фото з архіву Ніколоза Сабашвілі

У «Сакартвело» поєдналися різні анімаційні об'єкти й техніки.

Театр рук найяскравіше оприявнився в епізодах культового танцю «Самая» (транспонована на кисті рук акторок пластика), а також у сцені сходу Сонця. У ляльках — складних механізованих штокових маріонетках — вирішені головні дійові особи: Віслюк і Ворон. Дуже цікаві в «Сакартвело» «родовід» і конструкція вивідної ляльки Воїна (це він проголошує такі важливі для режисера слова:

«Ми не зазіхаємо на чужу Батьківщину, проте якщо хтось нападе на нас — дамо відсіч»). Узагальнений легендарний образ Воїна на очах глядачів «збирається» зі скирт сіна, тим самим виявляючи миролюбне, хліборобське походження цього героя. Присутні у виставі й ляльки-пласкі зображення (воїни середньовіччя, народ Грузії). Вражає метафоричний ланцюжок пісочної анімації. Від початку вистави (як від початку віків) пісок — даність під ногами героїв. Згодом на очах глядачів з нього формують будинки, схожі на стародавні церкви (міста населяють мирні люди, за будинками тягнеться залізничне полотно — характерна прикмета Тбілісі). Коли приходить Завойовник із тактикою «випаленої землі», відбувається те, чого не може бути, не має статися, що сприймається в межах світу цієї вистави як святотатство: палає пісок, руйнуються під ударами зброї поселення. І от уже місто стерте з обличчя землі, зрівняне з нею.

У «Сакартвело» був ще один цікавий образ, фактура якого обіцяла уяві глядача театральний розвиток «конфлікту» — сучасні багатоповерхівки з парафіну. Утім, очікуваного не сталося. Будинки-свічки не зайнялися.

Саме тут, у сучасній Грузії, легендарний герой Віслючок зустрів свою кохану, свою Суліко (образ безтурботного, легкокрилого метелика). Однак чергова війна вбиває, буквально розчавлює її (роль Війни на цей раз грає Чобіт Завойовника з червонопикою головою ляльки «руського брата», що стовбичить з його халяви).

Грузинські актори — скромні й тактовні, ансамбль працює на розкриття режисерської ідеї вистави. Універсальний професіоналізм лялькарів, драматичних акторів (яскрава голосова характерність) і співаків, їхнє вміння залишатися «в тіні» (виставу вирішено в «чорному кабінеті»), зосереджуючи увагу глядачів на ляльках-персонажах, запам'ятовуються.

Невелика за тривалістю (приблизно година) вистава полишає по собі враження наче від ліро-епічного полот-

на. «Сакартвело» Тбіліського державного театру ляльок у рішенні Н. Сабашвілі — еталон стрункої поетичної думки режисера-автора та його акторів.

Розвиток поетичного театру вбачаємо й у роботах послідовників манери В. Мазураса, які працюють сьогодні у Вільнюському театрі «Леле». Прикметна вистава для дітей від п'яти років «Небеса» (2021), здійснена режисеркою і сценографкою Аустрою Багочіюнайте-Паукштінє.



«Небеса» (2021). Фото з офіційного сайту: <https://www.teatraslele.lt/>

Основою вистави стала п'єса Нійоле Індрінайте за мотивами її розмов з онукою. Вистава «Небеса» певною мірою навіяна сюрреалістичними образами постановок Ф. Жанті. Її тонова партитура глибока й делікатна: музика Фауста Латенаса переплітається із записаним акторами аудіотекстом.

На сцені актори та ляльки. Картина неба, якою милуються «лялькові» бабуся й онука, щохвилини змінюється (дизайнер відеопроєкцій Вільмантас Зумбіс), а хмари щоразу нагадують своїми конфігураціями то пачку балерини, то контури тварини, а то й тарілку каші. Новорічна гірлянда, пропущена крізь сувій хмари, асоціюється зі спалахами в грозовому небі (художник зі світла Вітаутас Новіцкас).

Вистава вчить дітей мислити асоціативно, тому крім вивідних ляльок і ляльок-масок А. Багочіюнайте задіює в постановці театр рук і тантамарески. Монохромні ляльки, принципово без деталізації кольором, дуже теплі, нагадують про біблійну історію людини, виліпленої з глини. От тільки на обличчі бабусі час зробив кракелюр зморшок. За волосся лялькам сивої бабусі та білявої дівчинки правлять білі пір'їнки. Світлі фактури матеріалів, з яких виготовлені ляльки героїнь, так пасують до небесно-повітряного образу цієї вистави.

Мюзикли, кабаре, реву

У 1989 році розпочався новий період театру анімації Польщі. Культура країни нарешті позбулася «опіки» СРСР і почала стрімко надолужувати процес євроінтеграції. На сцені Білостоцького театру ляльок популярними стали вистави, у яких акторська майстерність у грі з лялькою та без неї, пластичні номери, циркова акробатика й геги розгорталися перед глядачами з карколомною віртуозністю.

Показовою виставою стало «божевільне сценічне шоу» «Ми не боїмося вовка» з музикою Кшиштофа Дзерма в

постановці Іво Фішера. За визначенням автора статті про історію цього театру, то була «суміш пісень, музики, гумору, гри з ляльками та в живому плані» [І: 19]. На початку 2000-х у Білостоцькому театрі ляльок, крім звичайної, була наявною й музична трупа лялькарів. Саме Аліція Бах, Анджей Бей-Заборський, Кшиштоф Пілата, Павел Шиманський стали ансамблем вистави «Ми не боїмося вовка».

На початку ХХІ століття стійким виявився й жанр театральної пародії, точніше інтелектуального парафразу. Цикл постановок, об'єднаних назвою «Оригінальний театр Войцеха Шелаховського» (режисер Білостоцького театру ляльок), відкрила робота «Живий клас» (явна полеміка з визнаним шедевром Тадеуша Кантора «Померлий клас») у жанрі інтелектуального ревію. У пролозі темношкірий конференсьє в традиційному краківському костюмі оголошував, що вистава, яку зараз буде показано, — «про важкі, болючі та унікальні теми, бо розповідає про поляків». Цей персонаж «зшивав» своїми коментарями окремі сатиричні пісенні та лялькові номери й у подальших постановках зазначеного циклу (серед них були й вистави для дітей).

В одній із вистав цього циклу «Містер і місіс Файнацькі» В. Шелаховський використав прийом «театру в театрі». Анджей Бей Заборський і Пьотр Дамулевич за п'єсою були водночас і самими собою — акторами Білостоцького театру ляльок, і втілювали образи батьків Файницьких. Особливістю цієї вистави стала зміна перспективи погляду на проблеми батьків і дітей. «Найцікавішим драматичним прийомом Шелаховського, — писав Лукаш Древняк, — стало те, що дорослі розповідають дітям, що таке добро, що правильно й що красиво, а діти співають про свої перші насолоди [...]. Шелаховський ставить дітям і батькам під ніс криве дзеркало» [І: 19].

Вдалим прикладом **фантастичної вистави-мюзиклу для дітей** стала постановка «На краю неба» (2011) Державного театру ляльок у Пловдиві (Болгарія). Її визначено як рок-

мюзикл. Під час перегляду цієї постановки оригінальна музика Христо Намлієва справді заряджає бадьорою рок-емоцією. У ній багато театрального драйву.

У постановці «На краю неба» художник використав і дими, й експресивне світло. Водночас композитор і режисерка врахували закони сприйняття вистави, надавши їй кілька ліричних композицій, у яких оспівується дружба або розкриваються дитячі мрії. Об'єктивно в цьому рок-мюзиклі лунають не лише рок-композиції, але й рок-н-рол і деякі популярні мотиви. Актори з мікрофонами-гарнітурами приємно вражають музичністю, артистизмом, культурою співу наживо в різних стильових манерах.

Під час перегляду спочатку дивує, чому здійснена на початку 2010-х вистава відлунує музичним ретро. Сюжетом «На краю неба» це ніяк не пояснюється, проте тембральний шарм цієї постановки саме такий. Прикметно, що рок-тембр електрогітари напряду узгоджується з далекими від «няшності» ляльковими героями. Час від часу семеро акторів без ляльок виконують спільний танок і співають рок, переможно стверджуючи приналежність вистави до жанру хоч і анімаційного, але мюзиклу. За винятком цих сцен постановку вирішено в «чорному кабінеті» (чорний одяг сцени, конвенційний одяг та елегантні капелюхи на виконавцях, а світло виставлене акторам на рівень грудей, аби увага глядачів цілковито зосереджувалася на ляльках). Державний театр ляльок у Пловдиві має невелику сцену, тож у мюзиклі від одних лаштунків до інших ледве змогли розміститися п'ятеро дівчат із парасолями та в капелюхах (своєрідний кордебалет).

Творчий процес від драматургічного задуму «На краю неба» до втілення вистави був гармонійним, адже авторка п'єси й постановниця — одна людина, Веселка Кунчева (у співавторстві з Іною Божидаровою). В анотації вона розкриває таємницю свого задуму, який постав із сюрреалістичних снів дитинства (нагадує процес творення постановок Філіпом Жанті):

«Це казковий рок-мюзикл про силу уяви, дружби та забутих дитячих бажань». Отже, «На краю неба» — автобіографічна сповідь душі дитини, яка мала уявного відданого й веселого друга, про якого, подорослішавши,



«На краю неба» (2011). Фото з офіційного сайту: <https://pptheatre.com/en>

просто забула. Веселці Кунчевій цілком удалося через процес створення вистави знову пережити це диво-свято ідеальної дружби та пригод зі своїх снів (обов'язково фантастичних) і подарувати його маленьким глядачам. Саме цим пояснюється незвичний сюжет сучасної казки: самотній у власній родині Хлопчик знаходить відданого й веселого друга в особі дівчинки-Відьми. Вони почергово бувають у реальностях одне одного, знайомлячись із паралельними світами. Можливо, саме цією автобіографічністю казки пояснюється обране В. Кунчевою аранжування музики в стилі 1970-х.

Виставу «На краю неба» розраховано на глядачів від шести років. Парадокс полягає в тому, що ця постановка з Пловдива — однозначний приклад авангарду в дусі революційних експериментів румунського театру «Цендеріке» 1950-х — 1960-х із не полегшеною для сприйняття дітей філософічністю сюжету та відмовою від абсолютної антропоморфності чи анімаморфності лялькових скульптур. Навіть для фахово підготовленого глядача художня реальність вистави «На краю неба» екзотична, що свідчить про те, наскільки далекі ментально-естетичні координати колишніх республік СРСР і Болгарії. У казковій реальності вистави В. Кунчевої сценічні закони гротеску й фантастичного

реалізму розповсюджуються як на істот, так і на людей — це приклад суцільно ілюзійного театру анімації.

Знайомство героїв відбувається в мить крайньої нудьги й самотності Хлопчика в дитячій кімнаті. Мама постійно скаржитися на те, що її доконає хатня робота, а нордичний Тато займається наукою. Його виховання сина полягає в тому, щоб «віщати» з кафедри в бібліотеці про Арістотеля та А. Ейнштейна. Кабінет Тата дві акторки створюють на очах у глядачів. Вони обертаються всередині трьох вертушок із полицками з книжками. З нудьги й пересердя на батьків Хлопчик забиває гол під ліжку, а звідти несподівано вистрибує вогняного кольору створіння з двома косичками та приплюснутим обличчям. Режисерка вдалася до кумедної тонової контрастності й розбіжності темпів майбутніх ліпших друзів: Хлопчик загальмований, анемічний, а Відьма — яскраво пігментована, до того ж постійно торохтить, розповідаючи про життя в себе на планеті. Разом із малою Відьмою до життя героя входить сама Фантазія. Режисерка вигадала для унаочнення їхнього спільного світу відеопроєкції різноманітних дитячих іграшок, про які розповідає Хлопчик, і сюрреалістичну, одну на двох стрибалку, на яку ляльки сідають верхи, наче птахи на дроті, а потім гойдаються на ній у супроводі ліричної пісні. Якщо для Хлопчика — дивина, що з появою Відьми його ліжка набуває властивостей ляльки, яка вміє танцювати або літати, то для її родичів суцільна чудасія — машинка на радіоуправлінні, яку вона прихопила із собою додому як дарунок від земного хлопчика.

Створені Марієтою Голомеховою ляльки трьох жителів Землі (Хлопчика, Тата й Мами) дуже дивакуваті та з нашої точки зору геть не симпатичні. Квадратна Мама має рельєф обличчя, що продовжує хвилі зачіски, а дві половини її лиця різного кольору. У Хлопчика голова у формі дирижабля та якийсь нездорово-блідий відтінок шкіри. У Тата-професора трикутна голова із вухами Пегаса, яка

нагадує сюрреалістичні візії С. Далі. Фантастичні істоти в цій виставі від людей відрізняються лише ступенем загрошення гротеску. Наприклад, сонм визначальних у світі, де мешкає мала Відьма, чи то «богів», чи то «босів» представлений гідрою з чотирма асиметричними головами. За допомогою різних кольорів, у які пофарбовано частини обличчя істот, художниця досягла оптичного ефекту багатоступенчатості цих чотирьох. На відміну від решти персонажів вистави, зазначених ляльками, ця гідра — тантамареска. Четверо акторів виїждять на сцену, сидячи на офісних стільцях із коліщатками й тримаючи на колінах ляльок на спільній «грядці» — столі засідань цієї демонічної «революційної четвірки». Руки акторів слугують для жестикуляції «богів», а з-під столу виглядають ноги виконавців, узуті в лаковані штиблети й зодягнені в смугасті брюки кольору піджаків ляльок. Гідра лякає навіть маленьку Відьму, хоча вона сама з їхнього роду-племені, тому, заарештована за порушення законів співіснування між світом людей і відьмаків, похнюплено вислуховує суд фантастичних функціонерів, самотньо протиставлена їхній корпоративній силі (тантамареска, створена ансамблем акторів).

У виставі «На краю неба» грають переважно молоді актори: Тетяна Етімова, Живко Джуранов, Румен Караманов, Марія Димитрова, Росен Русев, Наталія Василева, Михаела Андонова.

Разом з тим закріплення їх за ролями певних амплуа, відштовхуючись від статі та віку, не відбувається. Так, роль Хлопчика виконує юна Тетяна Етімова, а роль малої Відьми — характерної зовнішності чоловік за тридцять років Живко Джуранов. Переважно застосована у виставі система — м'які вивідні паркетні ляльки з поролону, що кріпляться «ногами» до ніг акторів. Ляльки іншопланетних відьмаків мають тіла кислотно-яскравих кольорів і щупальця восьминогів замість долонь і пальців. Дуже виразна з погляду пластичних можливостей ляльки мати головної



«На краю неба» (2011). Фото з офіційного сайту: <https://pptheatre.com/en>

пересвідчуємося, що «На краю неба» — справді анімаційний мюзикл).

Акторкою Мариною Димитровою знайдено для Відьми-матері цікаву пластику огидної каракатиці (крім ніг, виконавиця оживлює її голову на тонкій шії, а от руки ляльки висять без руху). Серед властивостей Відьми-матері — легкість, здатність стрибати й навіть перекидатися. Загалом ляльки у виставі не мімують, але ця має такі можливості, зокрема принохується, зачувши, що в її світі з'явилася людська істота. У родичів маленької Відьми, як і в неї самої, теж видовжені тіла на тонких довгих ніжках, що можуть наочно трансформуватися — наприклад, розтягуватися завдяки резинкам між об'ємними поролоновими частинами. Лялька Відьми-дівчинки має свою кумедну властивість керування. Акторка маніпулює її головою тростинами у двох загнутих догори косичках (мов у Пеппі Довгапанчоха).

«На краю неба» — не лірична комедія про дружбу (жанр, до якого звикли ми), а музично-ексцентрична бадьора оповідь про пригоди. Та, попри суцільний гротеск кольорів, абрисів і пропорцій персонажів, у виставі вражають абсолютно розкриті лірична тема дружби та надважлива тема толерантності, рівних можливостей для «інших». У постанові В. Кунчевої є головне, заради чого малечу варто

героїні. Це страховисько з обличчям, уतिकаним різнокольоровими бусинками, мов подушка для булавок (подібним «пірсингом» усіяно й голову маленької Відьми), полюбляє хизуватися в танці стрункою фігурою на довгих ногах (укотре

приводити до театру — сценічна ілюзія, магія, що випромінює добро й тепло. Усі спецефекти малої Відьми саме такі. Естетику та філософію вистави відбила абсолютно незбагненна за впливом усіх театральних компонентів музична й образно-поетична сцена, у якій Хлопчик і маленька Відьма верхи на кольорових планетах повільно відштовхувалися від Землі та бриніли в космосі.

Приклад сучасного кабаре в театрі анімації дає постановка «Без моралі, з ляльками» (2022) у Латиському театрі ляльок.



«Без моралі, з ляльками» (2022). Фото з офіційного сайту
<https://www.lelluteatris.lv/en>

Драматургиня Рута Дішлері позиціонує цю роботу театру в жанрі політично-еротичного кабаре, проте в ній відлунили й театрознавчі дискусії (об'єктом сатири стала новітня театральна термінологія й характерні тенденції сценічного мистецтва). У програмі наживо грає джаз-бенд, широко застосовується гра в «живому плані», зокрема елементи травестії, естрадного подання тексту, стендап, хореографічні (Аліса Путніня) та вокальні номери з ляльками. Візуальний складник шоу (світло, мішура) один з найваго-

міших. Актори керують великими вивідними та меншими тростинними ляльками. Проте, на відміну від польських кабаре з ляльками, слабким місцем латиської вистави стала її номерна структура, що знайшло підтвердження в колективній режисурі Мартіня Ейхе, Едгара Кауфелда, Едгара Нікласона та Вії Блюзми.

Естрадний напрям у режисурі Латиського театру ляльок — явище не нове. На акторському курсі під орудою В. Блюзми, який поповнив труп у 2005 році, поставили вистави «Тригрошова опера», «Бравий солдат Швейк», «Декамерон», «Кармен», специфіка яких полягала в музичності.

Вистави зі сценографією просторово-експериментальних форматів

Усесвітньо визнаний режисер драматичного та оперного театрів Румунії Сільвіу Пуркарете поставив у бухарестському «Цендеріке» виставу «Попелюшка» (1990), для якої характерний постдраматичний ракурс погляду на відому казку Ш. Перро. Єдиною сценографічною установкою С. Пуркарете зробив тут образ шафи. Саме в ній розігрувалася вся дія. Інтонацію вистави відрізняла режисерська іронія на адресу добре впізнаваних життєвих випадків, а також комплексу беззбройності перед вульгарністю, амбітністю та нахабством інтелігентної доброти. Єдине, чого не зміг подолати С. Пуркарете, — традиції театру «Цендеріке» давати звуковий ряд вистави у фонограмі. Ця багаторічна специфіка була пов'язана переважно з гастрольною політикою найвідомішого румунського театру ляльок (зокрема для «Попелюшки» голосові треки записували румунською, англійською, іспанською та німецькою).

У постановці «Гамлет» (2010) авторського театру Адама Вальнего (Варшава), яка у 2012 році відкривала лялькову сцену в данському замку Ельсінор, різницю світоглядів Гам-

лета і двору Клавдія та Гертруди передавало протиставлення ляльки Гамлета, який дихав киснем, решті мешканців (вони комфортно почувалися у воді великих акваріумів, змінивши людську подобу на сутність амфібій). Походжаючи поміж цими підсвіченими кольоровими фільтрами акваріумами-кімнатами «Данії-в'язниці», розставленими на кількох планах сцени, актор і режисер викликав у глядачів асоціацію з Богом, Фатумом, який приводив у рух водних маріонеток.



«Гамлет» (2010). Фото з cfqne <https://www.often.com.pl/walny-teatr-hamlet-wg-williamsa-szekspira/>

У виставі «Таємниця королеви чайок» (2017) Латиського театру ляльок глядачам надали можливість немовби піддивитися разом з двома акторами за життям пересічних латишів.



«Таємниця королеви чайок» (2017). Фото з офіційного сайту <https://www.lelluteatris.lv/en>

Спектакль Е. Кауфелда грається в Камінній залі. Сценографія Рути Бріде (вона ж авторка тексту) моделює світ у спрощеному макеті квартири. Актори Байба Ванага й Анрійс Сірмайс водять у ньому ляльок, ніби зазираючи до вікон звичайної квартири. Ляльки та обжитий ними простір за умовністю та лаконічністю зображення нагадують мультиплікацію. «Таємниця королеви чайок» учить дитину бачити за звичайними речами казкові. Наприклад, у дратівливій мізантропічній сусідці Ренаті, яка ненавидить гамір птахів, — королеву чайок, а в дядечку, що немужично грає на акордеоні та співає, — зачаклованого принца.

Вистави з використанням новітніх технологій

У сучасному театрі анімації дедалі більшу роль відіграють нові технологічні можливості: застосування несподіваних матеріалів для виготовлення ляльок, мультимедіа, ляльки, надруковані на 3D-принтері, голограми, ляльки-колоси, якими керують не актори, а спеціальні крани.

У театрі анімації Польщі мультимедійні технології вперше з'явилися на початку ХХІ століття в Білостоцькому театрі ляльок. Постановку Войцеха Кобжинського «Аліса в країні чудес» було вирішено в рідкісній техніці «чорного театру». У його ж виставі «У нас є Святий Миколай» дія розгорталася наживо та паралельно в комп'ютерно-анімаційному плані. Прийоми мультимедіа розвинула й наступна вистава режисера «Магазин іграшок».

У румунському театрі «Цендеріке» автор інсценізації та режисер вистави «Рапунцель» Гавриїл Пінте удвох зі сценографом Роксаною Йонеску поєднали просторово-предметний мінімалізм (ширми на коліщатках і актори в сучасному вбранні) зі стилізованими, умовними тростинними ляльками. Водночас для фантастичних істот постановники обрали принцип ляльки-костюма в поєднанні з лазерним освітленням.

Особливу технологію виготовлення ляльок для кожного показу застосовує режисер Гжегож Квечинський у «Театрі Вогню і Паперу» з міста Лодзь. Він оригінально «оживлює» вогнем ляльок, яких для кожної вистави потрібно виготовляти наново.

Разючих результатів у застосуванні принципу сценічної диспропорції досягнув завдяки новітнім технологіям Тааві Тиніссон, режисер вистави «Мандри Гуллівера» (2018) Талліннського театру маріонеток. Саме завдяки цим технологіям головною подією вистави стала поява перед ліліпутами «людини-гори». Зустріч «тубільців» із циклопічних розмірів чоловіком викликала той самий ефект трепету, жаху, шоку й у глядачів у залі. У першій дії вистави лялька Гуллівера — це складна конструкція з голови, рук, босих ступень семиметрового манекена, із тілом-полегшеною конструкцією, зодягненим у сорочку й штани (сценограф Маріон Ундуск). Голова підвішена до штахетника за принципом керування маріонеткою, а руки ляльки актори рухають за допомогою тростин.



«Мандри Гуллівера» (2018). Фото Сіма Вахура

Коли полонений Гуллівер сідає на землю, лише головою ляльки керують одночасно четверо акторів, а сотня метрів тканини її сорочки напинається «вітром» дзеркала сцени не гірше вітрил фрегата. Такий пролог стає атмосферою вершиною та (на жаль, зрано) емоційною кульмінацією вистави для глядача. Постать розгубленого, мудрого, мирного велета посеред метушливих ліліпутів у контровому світлі та в супроводі музики (Лііна Сумера), яка передає енергію катастрофи, закарбовується в пам'яті глядачів як потужний зорово-змістовний образ. Усього у виставі три плани дії. Живопланові сцени беруть у береги кожен з них. Діалоги Гуллівера з родиною та представниками державних органів, тобто людьми його світу, відбуваються, як і у відомій екранізації Чарльза Старріджа (1996, із Тедом Денсоном у головній ролі), яку наслідує автор інсценізації Урмас Леннук. Історію Гуллівера з ліліпутами розіграно за допомогою вищезгаданої ексклюзивної ляльки та акторів у «живому плані» з тендітними вивідними ляльками. Цей структурний дубль (поруч із семиметровим велетом



«Мандри Гуллівера» (2018). Фото Сіма Вахура

актори й самі здаються ліліпутами, то навіщо ж їм ще й клони-ляльки?) вносить тавтологічну плутанину в сприйняття вистави як складної системи. Мовчазний Гуллівер сповнений загадкового знання й значущості. Однак і ліліпути у виставі Т. Тиніссона не карикатурні. Актори дають відчуття їх зрозумілу переполоханість вторгненням колоса. Очевидну статику ляльки Гуллівера режисер у першій дії компенсує танцями акторів у «живому плані».

Друга дія «Мандрів Гуллівера» програє першій. Режисеру та художниці не вдалося віднайти для неї рішення, рівнозначного колосу з першої дії. Анті Кобен веде ляльку Гуллівера у «відкритому прийомі», тоді як інші актори в ляльках-костюмах із гіперболічними пропорціями представляють велетів. Щоправда, в уявленні Т. Тиніссона свіфтівські велети більше схожі на трьох товстунів — вони потворно-гладкі. Крім ляльок-костюмів, у другій дії присутня циклопічна маска, що «промовляє» з галереї, коли її під штахетниками вихоплює з темряви прожектор. Загалом і застосування підвішеної маски, й унаочнення тендітності Гуллівера проти долонь-«матрасів» велета не оригінальні, а запозичені Т. Тиніссоном прийоми з етапної вистави Р. Агура кінця 1970-х.

Незвичну технологію виготовлення ляльки запропонував латиському театру всесвітньовідомий режисер, актор-лялькар, танцівник, перформер Дуда Пайва. На сцені ризького театру він утілює класичний твір латиського модернізму — поетичну драму Яна Райніса «Золотий кінь» (2017). Візуально Д. Пайва вирішив виставу поза маркерами національної культури. Сцену він побачив як модель світу-шахівниці (А. Еглітіс), на якій персонажі-фігури чергуються з персонажами-фантомами й живими людьми. Таким живим серед «мерців» і придворного функціоналу є головний герой філософської казки Антиньш (Д. Анусанс). Як завжди, Д. Пайву цікавили у виставі глобальні філософські категорії. Чорно-білий світ-шахівниця став полем

бою, де зіштовхнулися Добро і Зло, День і Ніч, Володарі та Слуги.



**«Золотий кінь» (2017). Фото з офіційного сайту
<https://www.lelluteatris.lv/en>**

Усіх персонажів багатофігурної драми Я. Райніса режисер звів до виконавців п'яťох образів-тем. Кольорова гама у виставі «Золотий кінь» (Ю. Бондаренко) — північно-холодна, з домінуванням фіолетового, бузкового, рожевого, що нагадує світанок холодної пори року. Експериментальні для латиського театру паркетні (завбільшки з людину) білотілі ляльки легко піддаються деформації, можуть танцювати в парі з актором (фірмовий стиль Д. Пайви). Специфікою виготовлення великих поролонових ляльок стало те, що вони не поєднувалися з частин, а за зразком скульптури викресувалися-вистригалися з кубу поролону. За підсумками сезону 2017–2018 років постановку було номіновано в категорії «Вистава року великої форми» на Національну премію «Театральні гравці». Олександр Іонов у другорядній ролі Чорного принца став володарем цієї премії в номінації «Кращий актор ролі другого плану» та лауреатом Міжнародного театрального фестивалю «ІмПульс» (Бухарест, Румунія).

Загалом для театру останньої чверті XX — початку XXI століття панівною стала тенденція паралельного відтворення персонажа — у ляльці та в «живому плані». На думку Г. Вашкель, «частим прийомом у театрах ляльок буває дублювання персонажа, розбивання його на дві версії — у живому плані та ляльковому. Таким чином іноді ілюструється внутрішнє роздвоєння людини, діалог із самим собою чи навіть шизофренічне роздвоєння особистості» [І: 3, с. 176]. Прикладом зіставлення актора й аніманта слугує вистава-біографія культового рок-гурту «The Doors» Театру ляльки й актора міста Ополе «Моррісон / Син смерті» (2013) у постановці Павла Пассіні.

А от вистава Талліннського театру ляльок «Маленький Гаврош» за мотивами «Знедолених» В. Гюго (того самого 2013 року) викликає запитання до режисера Тааві Тиніссона — яким принципом було продиктовано чергування сцен Гавроша-ляльки й Гавроша-людини? У пролозі передісторія Гавроша передана за допомогою відеоконтенту (Георг-Зандер Меннік зняв ігрове кіно за участі виконавців ролей прийомних батьків Гавроша, змонтувавши його в рапіді, неначе зі стоп-кадрів дагеротипів). Відеорозповідь відтворена мистецьки майстерно, проте далі в постановці прийом із відео не повторюється, що знецінює його та робить випадковим.

Чим привертає увагу «Маленький Гаврош» — так це особливою постановочною культурою. Художниця А. Йоеас логічно передала атмосферу життя паризьких клошарів за допомогою приглушеної кольорової гами історичних костюмів та узагальненого образу міста. Театральної атмосферності виставі надали вуличні ліхтарі та кілька балад під електрогітару виконавця ролі Вальжана (музичне оформлення Кайре Вілгатса). Сценографія вистави динамічна: картина інтер'єру швидко трансформується, роз'єднується на сегменти на коліщатках і змінюється вуличною перспективою (завдяки ширмам-столам, які в іншій сцені, покладені набік, стають барикадами на революційних вулицях).

По-рембрантівському рельєфне золоте світло на ляльках у дзеркалі затемненої сцени (Тріін Рахну) створює ефект крупного плану на невеличкому просторі. Протягом усієї вистави Т. Тиніссон упевнено та винахідливо будує мізансцени на різних сценічних планах.

Невеликі вивідні ляльки цієї вистави мають текстильні тільця та реалістичні маски. Актори керують ними у «відкритому прийомі», зодягнені історично достовірно, ніби виконавці ролей у костюмованій екранізації класики. Ляльки настільки деталізовані в керуванні, що, наприклад, Гаврошем керують одразу троє. «Живий» і ляльковий плани у виставі співіснують логічно, поки це виправдано сюжетом, у якому фігурують паралельно персонажі-діти й персонажі-дорослі. Жандарм здається знедолений дитині (ляльці) ще страшнішим, бо постає поруч з нею в «живому плані». Утім, якщо на початку вистави цю логіку ще прослідковуєш, то надалі віднайдена нить у сприйнятті сценічного прийому губиться, бо Т. Тиніссон майже кожному персонажеві в живому плані надає дублера-ляльку. Зрозуміти, чому одні сцени з Гаврошем грає в «живому плані» пластичний і музично вправний Март Муурісепп, а інші режисер довіряє йому ж, але з лялькою, майже неможливо. Протягом усієї вистави це чергування не припиняється.

Лише одного разу Т. Тиніссон застосував у постановці тантамарески — образ паризьких жебраків. Маска обличчя, драпірована тканина, перекинута через руки акторів, що симетрично ховаються в порталах — і сцена діалогу паризьких пліткарів готова. Так само без продовження реалізував режисер аніманти-маску. Її застосування виправдовується характером ситуації — персонаж ховає своє обличчя, криючись від людей.

Фінал «Маленького Гавроша» постановочно вирішено та технічно зіграно змістовно й водночас ефектно. Лялька-Гаврош затято танцює й співає на барикадах. Залп. Затемнення. Удаваний фінал. Гаврош знову на барикадах і співає

ще затятіше. Залп. Затемнення. І замість ляльки Гавроша в центрі сцени на руках у юної Козетти помирає Гаврош у «живому плані». Його смерть не лялькова. Це смерть героя вистави. І вона правдива — аж до випаровування крапельок на чолі Марта Муурісеппа.

Однією з тенденцій можна назвати застосування в «живоплановій» виставі анімаційного об'єкту в значенні символу.

У моновиставі Латиського театру ляльок «Я — Бенджамінс Беттонс» (режисер Е. Нікласонс, 2022) за мотивами новели Ф. С. Фіцджеральда актор А. Путниньш використовує великі, схожі на фігури з острова Пасхи, маски для означення машкари сімдесятирічного старого на молодій людині або для очної ставки між масками старого й молодого Бенджаміна. Саме гра двома масками допомагає Е. Нікласонсу сценічно увиразнити фантастичний мотив народження сімдесятирічного немовляти та фізіологічної старості й немичності дитини ясельного віку. «Нічне» освітлення й музика С. Кулікова посилюють психоделічний настрій цієї вистави вечірньої сцени. Величезне навантаження в роботі актора покладено на виразну гру рук. Немов у страхітливому сні вони намагаються здерти машкару, віднайти під нею себе справжнього.

Однією з провідних тенденцій у театрі анімації залишаються маріонеткові постановки оперних творів.

Найстарішим театром Європи, що уособлює цю тенденцію, є **Мюнхенський театр маріонеток**. У його репертуарі — натуралістично ретельно виконані баварські народні та авторські казки для дітей «Гоггелорі», «Маленька відьма», «Недужий велетень», «Вінні-Пух», «Карлик Ніс», а також спеціальна освітня програма (історичні постановки). Утім, основний репертуарний напрям театру маріонеток столиці Баварії — лялькова опера. Найрепрезентативні-

шою виставою протягом десятиліть лишається зінгшпіль «Чарівна флейта» В. А. Моцарта на лібрето Е. Шиканедера. Також у Мюнхені грають іншу оперу цього композитора — «Дон Жуан». Режисером обох актуальних версій виступив мистецький лідер театру (з 2000 року), актор і художник Зігфрід Бьомке. Він учень найвідомішого завдяки популярному телевізійному проекту 1980-х «Моппет-шоу» американського лялькаря Джима Генсона.

Режисура у виставах З. Бьомке не демонстративна, з акцентом на виявлення життя людського духу в пластиці ляльки. Маріонетки Зігфріда Бьомке та Єви Ріхтер (вона також авторка костюмів, виготовлених із дотриманням принципу історизму) стильово натуралістичні. Усі персонажі однаково нейтральні зовні, певною мірою стандартизовано привабливі. Декорації «Чарівної флейти» мінімалістичні, проте дозволяють моделювати мізансцени на різних рівнях. У підході художника простежується принцип показу фрагменту замість цілого та тяжіння до кольорової монохромності (на однотонному тлі виразно проступають ляльки).



«Чарівна флейта». Фото з офіційної сторінки (2010) <https://www.facebook.com/Muenchner.Marionettentheater>

Кількома штрихами декорації щоразу відтворюють фантастичне за сюжетом фольк-опери місце дії. Особливу роль у висвітленні силуету кожного персонажа, а також у створенні чарівної атмосфери вистави відіграє світло Тома Вебера (цей фахівець також грає у постановках як актор). Наприклад, лялька Цариці ночі за пропорціями майже не відрізняється від «земних» персонажів (хіба трохи видо-вженим силуетом її сукні), але поява цієї героїні висвітлена по-особливому — із темряви виринає її загадково вродливе перламутрове обличчя, а мерехтіння кристалів на чорному комірі сукні асоціюється із сяйвом зірок.

Вистави З. Бьомке в Мюнхені — досконалий ілюзійний театр анімації. Лялькарі Бербель Роксам-Скоржик, Ашот Оганян (також відповідають за обладнання сцени), Іна Хемельман, Ліза Шаумвебер, Мейда Бесік, Юлія Мюллер, Мартін Кьохлер, Крістіан Кая та сам Зігфрід Бьомке водять ляльок у супроводі студійної фонограми опери.

Серед постановок театру є й такий ексклюзив, як «Карміна Бурана» в режисерському втіленні Маркуса Хаманна та художниці Є. Ріхтер. Лялькарі керують маріонетками та ростовими ляльками, які ілюстративно зазначають те, про що співають в ораторії солісти Барбара Хендрікс, Джеффри Блек, Майкл Ченсоводі в супроводі хористів собору та абатства церкви св. Албана та Лондонського філармонічного оркестру (диригент Франц Вельзер-Мьост, 1990). На жаль, ляльки в цій виставі справляють враження невідповідних за жанром і стилем епічним образам музики К. Орфа.

Зальцбурзький театр маріонеток має у власному репертуарі драматичні вистави, мюзикли (актуальна постановка «Звуки музики» Р. Роджерса й О. Гаммерштайна), оперети («Летюча миша» Й. Штрауса) та велику кількість оперних вистав за творами Л. Бетховена, Р. Вагнера, В. А. Моцарта, Дж. Россіні та ін.

Вистава «Весілля Фігаро» у вирішенні солідного оперного режисера Людвіга Вольф-Дітера зовсім натураліс-

тична, без зайвої оперної пишності кольорів і костюмів. У декораціях детально відтворено ландшафт нічного парку й інтер'єри замку (аж до штукатурки, що обсіпалася на стіні, та гри світла, яке падає з вікна). У поєднанні з фондовим записом опери у виконанні оркестру та хору Лондонської філармонії (диригент К.-М. Гуліні та славетні виконавці: від автора — П. Устінов, солісти Ф. Коссото, Е. Шварцкопф, Дж. Таддеї) акторське мистецтво ляльководів у цій виставі справляє достоту ілюзійне, магічне враження.

Навіть для драматичних вистав театру з батьківщини В. А. Моцарта притаманна висока музична культура, завжди оригінальна концепція. Зокрема, традиційна німецька казка «Гензель і Гретель» в постановці Хініріка Хорсткотта йде з музикою Енгельберта Хампердінка.

Вистава того ж режисера і сценографа «Аліса в країні чудес» виконується в супроводі фольклорної англійської



«Гензель і Гретель» (2003). Фото з офіційного сайту
<https://marionetten.at/shows/haensel-und-gretel>

музики в сучасній обробці. Особливостями сценічної версії казки стало поєднання перспективної декорації (Катя Біхан-Радеваген) з маріонетковими натуралістичними зображеннями Аліси, Білого Кролика, Миші-Соні та інших керролівських істот (ці ляльки візуально сприймаються як великі поруч із дівчинкою). Голови маріонеток, виготовлені Удо Шнеевейсом, справляють враження фотографічно точних зображень тварин.

Наявна в афіші театру вистава «Сон літньої ночі» вирішенена тим самим постановником як феєрія в соковитих кольорах на музику Ф. Мендельсона-Бартольдї. Філіп Бруннер, П'єр Друан, Володимир Федяков, Едуард Функ, Хайде Хельцль, Мікаела Обермайр, Емануель Паулюс, Єва Вінер, Урсула Вінцер водять у виставі ляльок авторства П'єра Моннера. Утім, як і в мюнхенських ляльково-оперних постановках та в бухарестському театрі «Цендеріке», озвучують персонажів інші актори.

Відомий також і Празький театр маріонеток, у якому так само втілюють оперні вистави. Серед перелічених європейських театрів чеський найменше тяжіє до натуралістичності скульптур і декорацій.

Театральні школи лялькарів

Міжнародний інститут театру ляльок у Шарлевіль-Мезьєрі (Франція). У 1987 році М. Нікулеску було створено при ньому Національну школу вищої освіти в галузі лялькарського мистецтва (перша і єдина у Франції державна школа, в якій готують лялькарів). Трирічний курс навчання характеризується інноваційністю методик. Мультидисциплінарний підхід дозволяє спільно навчати драматургів, істориків театру, художників, сценографів і акторів-лялькарів, поєднуючи театр ляльок з іншими мистецтвами, зокрема, музичним і хореографічним.

До традиційних систем навчання ляльководінню та іншим формам акторського існування у виставі належать передусім школи країн Сходу (театр «Бунраку» в Осаці, Японія; Театр Но в Китаю; «ваянг» в Індонезії). Угорська традиційна школа Хенріка Кеммені.

Школи лялькарів, орієнтовані на синтез театру з візуальним мистецтвом.

Школа при театрі «Цендеріке» була заснована 1990 року на базі Бухарестської театральної та кіноакадемії. Її провідні випускники: Іонуц Бранка, Габріель Апостол, Ліліана Гаврілеску, Дечебал Марін, Маріану Паладе. Під час викладання на своїх курсах майстри «Цендеріке» розвивають принципи авангардного театру анімації як синтезу сучасного візуального та виконавського мистецтва.

Празька академія виконавських мистецтв (театральний факультет) готує лялькарів на кафедрі з характерною інноваційною назвою «кафедра альтернативного та лялькового театру». Як і в Санкт-Петербурзькій театральній академії, особливістю якої є наявність постановочного факультету, лялькарі навчаються не ізольовано, а поруч із майбутніми художниками театру, зокрема театру анімації (кафедра сценографії). На базі Празької академії виконавських мистецтв діє зокрема науково-дослідний інститут альтернативного, лялькового та специфічного театру.

Традиційно сильна польська театральна школа не плекає на інституційному рівні сценографічної національної школи. Акторів і режисерів театру анімації навчають у Відділі театру ляльок Вроцлавської філії Краківської академії театральних мистецтв ім. Станіслава Виспянського та у Відділі мистецтва театру ляльок Варшавської театральної академії ім. Олександра Зельверовича (Білосток). За визначенням практика й дослідниці театральної педагогіки Галини Вашкель, в обох закладах навчальний план передбачає багатовимірну підготовку студентів до роботи як у театрі ляльок, так і в драматичному театрі. Проте на відміну від

акторів драми, лялькарів навчають практиці традиційних технік ляльководіння. Студентів готують як до участі в репертуарі для дітей, так і в постановках для дорослих глядачів. Особливістю навчання з фаху лялькаря в Польщі є можливість працювати над самостійними етюдами з лялькою й уже на бакалавраті практикувати в професійному театрі під наглядом режисера [І: 3, с. 171].

Інший приклад системи навчання, заснованої на вивченні мистецтва драматичного актора, — петербурзька школа лялькарів (СПБДАТМ — Санкт-Петербурзька державна академія театрального мистецтва). На цій кафедрі історично склався високий рівень підготовки актора з маріонеткою.

Харківська школа лялькарів і похідна від неї Київська (заснована 2004 року режисером і педагогом Л. Поповим) традиційно були сильними акторськими школами делегування лялькам (до 1990-х переважно верховим, тростинним) психофізичних імпульсів людини. Однак на сучасному етапі обидві школи презентують високий рівень креативності режисури. Помітне прагнення професорсько-викладацького складу цих мистецьких вишів досліджувати, синтезувати та впроваджувати інноваційний досвід колег із європейських шкіл. Особливістю київської школи лялькарів стало навчання не лише за освітньо-професійними програмами «Акторське мистецтво театру ляльок» і «Режисура театру ляльок», але й за ОПП «Сценографія театру ляльок» (від 2011 року).

Навчальну програму акторів театру ляльок має сьогодні й Латвійська академія культури. У репертуарі освітньої установи переважно вистави за казками. Акторів навчають працювати з різними системами ляльок, одночасно розвиваючи в них можливість переконливо та синтетично існувати в образах у «живому плані».

Школа, побудована на поєднанні процесів створення та оживлення ляльки. Найяскравішим представником такого підходу був віртуоз маріонетки Альбрехт Розер (Німеччи-

на). Виступати на естраді з авторськими персонажами — маріонетками клоуном Густавом і Бабусею А. Розер почав у 1950-х. У своїх завершених сюжетах із ляльками він оприявнював парадоксальний світогляд філософа-сатирика, удаючись до музичної ексцентрики та непередбачуваних контрастів (наприклад, Бабуся мала зовнішність «божої кульбабки», проте із зловісним гумором оповідала про абсурдність життя своєї громади). Діяльність А. Розера була місіонерською з огляду на популяризацію ним театру ляльок у всьому світі (у 1970-х він приїздив і до СРСР), зокрема й на континентах, де репертуарного театру ляльок не існувало (Південна Америка, Австралія та ін.). Особливо він вплинув на розвиток професійного театру анімації в США та Канаді, оскільки за своє життя гастролював цими країнами сімнадцять разів, а також наприкінці 1970-х викладав в університеті Коннектикуту лялькарство.

Безпосереднім учнем А. Розера став другий після П. Шуманна всесвітньо відомий майстер-лялькар з Америки Джим Генсон. Технологічно його ляльки-маппети були не схожими на струнні маріонетки А. Розера, проте імпульс для бурхливої творчої фантазії та популяризації театру ляльок через екран дало Д. Генсону саме знайомство із цим майстром. У 1980-х А. Розер здійснив кілька проєктів на території музичного театру (звертався до опер В.-К. Глюка та І. Стравінського), експериментував у виді лялькового театру танцю, продюсував лялькові постановки на телебаченні та в кіно.

Організаційно-методологічним підсумком тридцятирічної сольної кар'єри німецького лялькаря стало створення ним при Державному університеті музики та мистецтва в Штутгарті школи лялькарської майстерності (Figurentheaterschule Stuttgart), яку він очолював на посаді професора. За десять років до смерті, активно досліджуючи виконавські школи театру ляльок, А. Розер заснував Internationale Institute für Marionetten — Bau und Spiel —

Albrecht Roser (Міжнародний інститут струнних ляльок — Будівництво та перформанс — Альбрехт Розер, 2001). Особливістю цієї школи можна назвати авторсько-виконавську специфіку (від задуму драматургії номеру до створення ляльки та реалізації постановки перед глядачем). Сам митець за фахом не був актором — опанував професію графічного дизайнера. Його ляльки — надчутливі до порухів пальців струнні маріонетки (з десятками струн, що й визначило віртуозність сценічних робіт А.Розера). Як зазначає Міхаель Мордо, ляльки А.Розера «мали дуже високу художню та технічну якість і були побудовані за законами кінетики, граючи „aus dem Schwerpunkt gespielt“ (поза законами гравітації)» [I: 21]. Принцип оживлення-одухотворення ляльки видатний митець усвідомлював як продукт спільних зусиль театрального тріумвірату: актора, ляльки й глядача [I: 21].

Питання для самоконтролю

1. Поміркуйте з приводу паралельних у Європі й США тенденцій політичного театру анімації та театру філософсько-образного.
2. Лялькове кабаре (вар'єте) як один з провідних жанрів анімаційного театру XX–XXI ст. Розкрийте діапазон цього вектора в репертуарі, режисурі та виконавському мистецтві.
3. Прокоментуйте на прикладах протилежні тенденції традиційного театру ляльок у сучасній Європі з постмодерними режисурою та сценографією.
4. Які підходи до виховання лялькарів вам відомі? Охарактеризуйте їх.

ТЕМА 6. Режисура і сценографія в театрі анімації України в 1980-х — 2010-х рр.

Характерною прикметою 1980-х років стала поява другого покоління професійних режисерів театру ляльок. До досвідчених майстрів режисури Сергія Єфремова, Юрія Сікала, Бориса Азарова, Євгенія Гімельфарба й Олександра Інюточкіна наприкінці 1980-х доєдналися Сергій Брижань, Віталій Гольцов і Михайло Яремчук. У 2000-ті роки успішно заявили про своє режисерське покоління О. Дмитрієва та С. Забродін. У 2010-ті рр. до театрів прийшли представники одразу кількох мистецьких генерацій: випускники двох кафедр театру ляльок Н. Лапунов, М. Богомаз, Я. Титаренко, І. Федірко, Ю. Чайка.

Провідні сценографи українського театру анімації кінця ХХ — початку ХХІ ст.: Василь Безуля, Ельвира Босович, Василь Виходцевський, Микола Данько, Наталя Денисова, Віра Задорожня, Інеса Кульчицька, Лариса Маркелова, Віктор Нікітін, Михайло Ніколаєв, Тетяна Торбенко, Ольга Філончук, Карина Чепурна, Аркадій Чечик.



«Золоте курча» (2006). Офіційний сайт akadempuppet.kiev.ua

Добою в історії Київського академічного театру ляльок став період керівництва колективу Юрієм Сікалом. Митець здобув освіту на першому набраному М. Корольовим режи-

серському курсі, тим самим ставши першим дипломованим режисером-лялькарем в Україні. Він дебютував у столиці республіки виставою «Хлопчик з країни Сонця» Г. Усача (1965). Вже одна з перших поставлених Ю. Сікалом на київській сцені вистав «Пригоди Піфа» заслужила найкращі відгуки як глядачів, так і критиків в Україні та за кордоном (у 1972 році на Міжнародному фестивалі театрів ляльок у польському місті Бельська-Бяла вистава викликала захоплення рівнем художньої та виконавської культури, особливо акторів Л. Гехт у ролі Геркулеса й І. Бріккер-Піфа). Раїса Марголіна заримувала сценографію вистави зі стилем коміксів для дітей паризької газети «Юманіте». Атмосферу Франції з її «наспівами» акордеона вдало доповнила музика В. Шаповаленка.

Впродовж 1970-х рр. вдалим був тандем Ю. Сікала з також випускником кафедри «ЛГІТМиК», головним художником театру М. Сапожниковим. Взявши курс на вечірній репертуар, головний режисер здійснив прочитання «Майської ночі» М. Старицького за М. Гоголем з музикою М. Лисенка. Однак після того, як твори корифеїв стали візитівкою Вінницького театру ляльок, такий матеріал сприймався на сцені республіканського театру недостатньо оригінальним. Подальші кроки головного режисера в напрямі перенесення назв творів вечірнього репертуару, які вже принесли популярність лєнінградському театру «БТК» («Клоп» В. Маяковського, 1978 і «Любов, любов...» В. Маслова за «Декамерон» Дж. Боккаччо, 1980, у пізній редакції «О, жінко!») московському «ГЦТК» і Харківському театру ляльок («Божествена комедія», 1976), лише підтвердили той факт, що Ю. Сікало не міг натрапити на власну тему в діалозі з дорослим глядачем. Попри неоднозначне сприйняття вистави за новелами «Декамерона» (глядачі її полюбляли, а критика звинувачувала у вульгарності), у 1988-х рр. «Любов, любов...» була навіть показана на гастролях у столиці, щоправда,

в реаліях «перебудови» її колишня гострота потьмняніла. Застосовувавши у виставі прийом «театру в театрі», режисер спрямував акторів грати фантазію на теми «Декамерона», адже прямо відтворюючи походеньки героїв Д. Боккаччо, театр міг би скотитися у вульгарність. Тож він зіграв «Декамерона» як жарт Автора (В. Малинський), як його глузування над ханжеством. І це глузування проєціювалося на ханжество сучасності. Вистави Ю. Сікала «Пригоди Піфа» та «О, жінко!» зазнали дуже довгого сценічного життя.

Вишуканою і поетичною, з оригінальними образами ляльок-скульптур та мізансценами — «магічними картинами» — була постановка Ю. Сікала «Егле — королева вужів» (1982), над якою працювала Т. Торбенко. У виставі Ю. Сікала «Колобок» (1987) художниця Тетяна Торбенко створила декорацію у вигляді книжки-розкладачки і застосувала ляльок-маріонеток, якими актори керували, не будучи прихованими ширмою. Великі й абстрактні маски на обличчях акторів (О. Юхименко і М. Лозовський), які грали Діда і Бабу, справляли враження виготовлених із тіста. Два табурети не просто служили акторам у виставі за призначенням, але й обігравалися ними то на пічку, то на два невеличких сценічні майданчики. Для класики дитячої літератури «Золотий ключик» (1984) і «Крила Дюймовочки» (Б. Заходера та В. Климовського, 1985) режисер обрав нестандартні прийоми втілення, фактично перетворивши вистави для наймолодших на «фестивальні» постановки. У виставі за О. Толстим знову відбувався «театр у театрі». Актори О. Клименко (Буратіно), В. Малинський (Тато Карло), Т. Турковська (Мальвіна), В. Мізін (Карабас), А. Дядюра (Базіліо) грали виставу без завіси, широко користуючись можливостями порушення «четвертої стіни».

Паралельним до казки сюжетом, імпровізаційно «надбудованим» режисером і виконавцями, у «Золотому ключику» стали взаємини артистів мандрівної трупи. Молодий

режисер і художник театру ляльок Михайло Яремчук вирішив цю постановку в симбіозі верхових тростинних та маріонеткових ляльок, надавши всій дії щедрої атмосфери вуличного балагана. У постановці за Г.К. Андерсеном актори у «живому плані» (костюми були кольорово стилізованими) творили природне середовище для ляльок-персонажів казки, зазначаючи зміни пори року.

Постать Сергія Єфремова в українському театрі ляльок безаналогово інтегруюча: він істотно вплинув на розвиток театрів ляльок Донецька, Хмельницького, Одеси, Житомира, Чернівців, на межі 1980-х рр. очолював і Київський академічний театр ляльок. У 1981 р. С. Єфремовим було засновано Київський муніципальний театр ляльок (згодом — Театр ляльок на лівому березі Дніпра), який став його головною «домівкою».

Подією стала тонка поетична вистава «Сонячний промінь» (1981) за п'єсою румуна Олександра Попеску, сценографію до якої створив Ю. Ширман.

У цей період режисер інтенсивно співпрацював із художниками різних творчих індивідуальностей.

Зокрема, вистави для наймолодших «Жив-був Зайка» (1981) К. Мешкова і «Бука» (1982) М. Супоніна як сценограф оформив М. Яремчук. У виставах, розрахованих на родинний перегляд, С. Єфремов торкався найінтимніших струн душі глядачів, майстерно



«Сонячний промінь» (1981). Офіційний сайт <https://puppet-theater.kiev.ua/>

будував діалог актора і ляльки, а відтак і театру та глядача. Лінію відзначених на республіканському рівні постановок продовжила вистава-бенефіс майстрів Е.Смирнової та Ш. Фоєрберга «Принцеса-стрибунка» (1983) Л. Дворського (1983), «Маленький принц» А. де Сент-Екзюпері (вистава 1985 року для дорослих глядачів) і «Руська сіль» Ю. Сидорова (1987). Є.Русабров писав про останню виставу, художницею якої виступила напрактивована в експериментах театрів «Уральсько-сибірської зони» І. Уварова: «Знання, інтуїція, фантазія та точний розрахунок художника вистави народжують такий феєрверк форм ... Тут величезна, у два людські зрости, лялька-велетен, що танцює та мімує і поруч — мініпанорама міського гуляння з безліччю маленьких, з долоню величиною, ляльок, а одна з них — петрушечник із ширмою, закріпленою на поясі (точнісінько як на старовинній гравюрі Адама Олеарія) — показує свою «виставу у виставі» вже зовсім мініатюрними жвавими лялечками. Це діапазон, якщо можна так висловитися, «кількісний». Щодо «якісного», то він ще розмаїтіший. Ганчірні ляльки та фарфорові статуетки, «райошні» картинки та механічні іграшки, ляльки-речі і тантамарески» [24]. Театрознавець зауважував на свідому «пістрявість» образу вистави, яка неминуcho призвела б до дратування глядача, якби режисура досвідченого знавця ляльки і лялькаря С. Єфремова допомогла перетворити надлишковість вигаданого художницею світу на чесноту вистави з щиро імпровізаційним ансамблем. «Артисти Е.Смирнова (Хазяйка балагана), Ш. Фоєрберг (Хазяїн) та О. Лозовська (Молодиця) досить вільно почуваються і в ілюзії, і в канкані, і в жанрових сценках-сутичках. І головне — в ролі аніматорів, коли в їх руках з'являються предмети чи ляльки» [24].

У 1982 році на сцені Дніпропетровського театру ляльок склався один із мистецьки найщасливіших тандемів у театрі анімації України кінця ХХ століття — Валерія Бугайова та Віктора Нікітіна. Після пробного «ідеологічного»

каменя, який вони заклали до репертуару «дитячого театру», а саме: вистави «Червоні дияволята» Р. Віндермана за П. Бляхіним (1983), В. Бугайов із В. Нікітіним вибудували в цьому колективі найпослідовніший в ідейно-естетичному плані (за всю його історію) вечірній репертуар. Його відкрив неоромантичний та філософський спектакль «Маленький принц» (в один рік із постановкою С. Єфремова у Києві — 1985), а завершила симптоматично кризова у добу тотальної кризи СРСР вистава «Любов до одного помаранча» (1991) В. Сінакевича, у нервовій пульсації якої критик С. Васильєв чуйно помітив відгомін не лише суспільних зсувів, але й комунального трясовиння (Дніпропетровський театр ляльок в добу «перебудови» поневірявся іншими сценами через ремонт у власній будівлі).

Ідеологічну заскорузлість «Червоних дияволят» режисер, художник та їх актори долали за допомогою цікавого ігрового прийому, що виправдовував застосування на сцені водночас масок і ляльок. У пролозі вистави актори П. Крочак (Яшка), Н. Бурлан (Дуняша), В. Васильєв (Махно) і сам В. Бугайов (Ведучий) у «живому плані» грали сучасну молодь, яка натрапила на занедбану церкву. Ховаючись у ній від дощу, сучасні студенти відкривали стару скриню, з якої виймали маски та ляльок агіттеатру часів громадянської війни, а з-під них — п'єсу, яку їм і належало розіграти по ролях.

Виставу «Маленький принц» згаданий театрознавець визначив «як рішучий прорив до театру метафоричного, поетичного, філософського» [І: 1, с. 65].

Попри відмінності у режисерській та акторській формі прочитань цього сповідального для генерації лялькарів-шістдесятників матеріалу, на рівні ідеї у виставі В. Бугайова було багато спільного із постановкою за А. де Сент-Екзюпері в театрі С. Єфремова. По суті, обидва режисери поставили діагноз своєму поколінню — «Його доля, а не літак зазнала аварії. Настав тяжкий, болючий час внутрішньої ревізії,

яка, за задумом авторів, — не розплата за життєві помилки, а момент очищення, духовного порятунку» [І: 1, с. 65], — писав про героя вистави у Дніпропетровську С. Васильєв. Разом з тим дуже влучно на рівні розбору розставивши надактуальні для суспільства акценти у виставі «Маленький принц», режисер і художник створили не повною мірою гармонійну за візуальним рішенням виставу серед своїх робіт з огляду на її візуальний образ. Безнадійна темрява «чорного кабінету» гнітила глядачів, хоча ідея парад планет-ганджів людських у цьому всесвіті самотності героя була реалізована цікаво. Кращими образами у виставі були Маленький принц (Н. Воронова), Лис (М. Овсянніков). Ляльки В. Нікітіна у цій виставі деколи здивували своєю «несимпатичністю». Зокрема, це стосувалося виляляло, з прогалинами Лиса. Проте саме таким, реалістичним, а не «мультиплікаційним», побачили цей образ режисер і художник.

Вже у середині 1980-х В. Нікітін розвинув позитивні тенденції натуралізму в своїх гіперреалістичних, характерних ляльках. На його думку: «Театр манекенів» — переосмислення ідей натуралізму. Театр ляльок пройшов у 60–70-х роках етап пошуку нових форм і повернувся до принципів рухливої скульптури. Він уже не повторює, не копіює природу, а прагне бути якомога ближче до неї. Якщо в «натуралізмі» минулих років не було присутнім головне — художній образ, то сьогодні ми близькі до того, щоб знайти його». Особливістю роботи над ляльками художника Віктора Нікітіна є також те, що всіх ляльок у своїй виставі він завжди робить власноруч, як зазначала І. Долганова у творчому портреті митця: «повністю продумуючи їхню механіку, враховуючи особливості пластики кожного персонажа» [І: 1, с. 58].

У виставі В. Бугайова «Три товстуни» (1986) напрочуд злободенним було транспонування оригінальної тональності твору Ю. Олеші у тональність фантаста Р. Бредбері. І харак-

тер ляльок В. Нікітіна, і центральний образ сценографії (по суті, також «ляльки») — телевізора, «око» якого удень і вночі пильнувало за мешканцями тоталітарного міста трьох володарів, нагадували про модні кібернетичні винаходи 1980-х. Самі ж господарі міста у виставі В. Бугайова виявилися витвором політтехнологів — режисер розкривав цю масштабну політичну алюзію в сцені, де під час телевізійного ефіру «оператори» маніпулювали манекенами трьох товстунів за допомогою важелів та мотузок.

Від фантастичного «ока» системи у виставі «Три товстуни» тандем постановників зробив цілком закономірний шлях до донедавна ще забороненої в СРСР антитоталітарної притчі «Дракон» Є. Шварца (1988). Наскрізним прийомом стало співставлення актора у «живому плані» з натуралістичним манекеном. Я. Грушецький стверджував, що у цій роботі «функції театральної маски і театральної ляльки злилися в єдиній іпостасі — гротесковій, людиноподібній фігурі-манекені» [9, с. 82]. Мертвотні «воскові двійники» громадянського соціуму були вражаючої метафорою політичного театру воскових фігур часів розпаду СРСР.

У виставах Харківського обласного театру ляльок 1980-х років: «Скарби Сільвестра», «Святий і грішний», «Кіт у чоботях», «Жахливий пан Ау» режисер Олександр Інютчкін (він очолив театр у надскладний період, після тридцятирічного керівництва В. Афанасьєвим, безальтернативність якого давалася взнаки на значній кризі колективу) також виявив володіння прийомами сучасного театру анімації. Зокрема, у виставі «Попелюшка» головну героїню було втілено у «живому плані» (Світлана Фесенко), а характерних персонажів — у масках. У музичній (з проводовими мікрофонами) постановці вечірнього репертуару за сучасною комедією М. Варфоломєєва «Святий і грішний» разом із художником Володимиром Маяцьким режисер застосував гіперболічні текстильні маски на жорсткому каркасі (їх новаторська в СРСР технологія була запате-

нована театром), що закривали голови та шиї акторів як великі скафандри.

У виставі «Скарби Сільвестра» А. Вагенштейна О. Інюточкін поєднав специфіку тростинних і тіньових ляльок (романтично-пригодницька історія з життя піратів) з виражальними засобами кіно, політичної документальної хроніки (уперше від 1930-х років на харківській ляльковій сцені).

За керівництва О. Інюточкіна Харківський театр ляльок уперше (досі — унікально) здійснив постановку вечірнього репертуару з запрошеною творчою командою з-за кордону. Режисер Мачей Тондера (Польща) поставив інтелектуальне кабаре «Театрик «Зелена Гуска», або не дражніть публіку» (1987) за циклом авангардних мікроп'єс К.-І. Галчинського, у якій розкрилося прагнення до змін у сценічному мистецтві молоді харківської трупи. Від 1990-х років О. Інюточкін присвятив себе переважно педагогіці. Провідною темою режисера продовжує бути вертеп (який він інтерпретував у виставах навчального театру і на професійних сценах України в діапазоні від реконструкції класичного типу народного театру до вистав у техніці театру предмета або із застосуванням прийомів театру тіней).

Сумський театр для дітей та юнацтва (у 1975 р. засновано як Сумський театр ляльок, у 1981 р. реорганізовано у театр для дітей та юнацтва). Етапні вистави з ляльковою специфікою: вирішена у прийомі «чорного кабінету», з тростинними ляльками «Царівна-жаба» Н. Гернет (1988), вистава з різними анімаційними об'єктами «Був собі Геракл» М. Бартенєва (1992) у постановці режисера Анатолія Мартюшова. Ці вистави своєчасно запропонували неклішований погляд на всім давно відомі казки. Є. Русабров писав про «Царівну-жабу» (вистава стала однією з переможниць республіканського огляду театрів ляльок 1989 р.): «Мабуть, ніколи ми ще не бачили такої кирпатої, простої Василиси, такого нудного Кащея, такої невдахи Баби Яги, таких сміш-

них Упирів. Але це не трюкацтво, а послідовний пошук злободенного у вічному...» [24]. «Царівна-жаба» А. Мартюшова відрізнялася від інших вистав з «регіонів» чітким темпоритмом, грамотними режисерськими акцентами, культурою режисури і художника. В ансамблі фахових лялькарів особливо виділялися майстерністю та невимушеністю творення образів з ляльками І.Тарновська (Генеральська донька) і В. Хорунжий (Цар, Кащей).

Розквіт діяльності Кримського театру ляльок припав на період головування ним режисера Бориса Азарова (від 1976 до 2013). Становлення цього митця серед першої професійної генерації режисерів-лялькарів України було унікальним: маючи досвід акторської роботи в Кримському театрі ляльок, він закінчив Краснодарський інститут культури; втім, яскраве режисерське обдарування, тонкі відчуття специфіки театру анімації та смак, здатність до постійної самоосвіти (вбирання в себе провідних тенденцій театру анімації), а також співпраця з видатними художниками театру ляльок (І. Уваровою, А. Чечиком) дозволили відбутися феномену режисерського театру тотального театру анімації Бориса Азарова. Кожна вистава майстра була несхожою на попередню.

Дотепною пародією на оперу і балет була вистава «Казки Чуковського» (1981). У мюзиклі «Всі миші люблять сир» Д. Урбана (1986) було застосовано цікавий симбіоз тантамарески з пластикою акторів («мишиної» ходи вони досягали, пересуваючись сценою у костюмах-чохлах маленькими стільчиками на коліщатках). Технологічно унікальною в театрі СРСР виставою став «Хлопчик-Зірка» за О. Уайльдом (1983).

У ній лірично-філософські сцени «від Автора» і його Музи розігравали актори у «живому плані». Історія ж про брак у цьому світі Доброти та Любові в анімаційному плані відтворювалася акторами у відкритому прийомі за допомогою металевих скульптурок. Їх блискуча, жорстка, холодна



«Хлопчик-зірка» (1983). Скріншот з запису вистави Сімферопольським ТБ

фактура ідеально відповідала жорсткій казці про безсердечного і прекрасного хлопчика. Оселею лялькам служив величезний «театр ляльок-автоматів» (механізм, сконструйований учнем Даниїла Лідера Аркадієм Чечиком).

У двох редакціях вистави (1987, 2011) звертався Б. Азаров до «Каштанки» А. Чехова.



«Каштанка» (2011). Архів КАТЛ

Ця вистава стала подією в театрі ляльок через застосований тут А. Чечиком художній прийом «сепії» у зображенні дійсності очима собаки. Мізансцени у просторі сцени, вдяг-

неної у мішковину, режисер будував з урахуванням специфічного кута зору коротконогої такси. Людей на вулиці собака сприймав лише за запахом, а у стрімкій течії натовпу бачити міг лише їх ноги (цю сцену було вирішено за допомогою тіней). У постановці Б.Азаров поєднав епічне начало (оповідь персонажа «Від Автора» — А. Чопа, Г. Мартянова) з тонкою психологічною грою акторів із ляльками-маріонетками. Зворушливо, одухотворено в різні роки грали Каштанку у виставі В. Васильєва, В. Понятенко, С. Усаніна.

У Незалежній Україні театр здійснив етапну виставу «Арзи-Киз» (1996) за кримсько-татарською легендою про дівчину Арзи. Режисером цієї спільної роботи «лялькарів» з артистами Кримсько-татарського театру став Рінат Бекштаєв. Цією виставою Б.Азаров символічно привітав повернення кримських татар на історичну батьківщину. У театрі ляльок вистава гралася російською, а в Кримсько-татарському — їхньою національною мовою. При цьому лялькарі вчили своїх колег ляльководінню, а ті лялькарів — татарським народним танцям і пісням. У задумі та втіленні Олександром Рестенком умовних ляльок до цієї вистави відчувалася опора на автентичну бахчисарайську і місхорську культури.

З відновленням Незалежності України природним було звернення театрів ляльок до різноманітних версій вертепних постановок. Особливо актуальною ця тенденція стала для західноукраїнського регіону. Водночас з тим, у Кримському театрі ляльок С. Єфремовим було втілено постановку «Український вертеп» (1996).

Вертеп народився на малій сцені театру як безпрецедентна за виконавською складністю моновистава актора Олександра Капустюка. Вихованець харківської школи лялькарів, учень Е. Смирнової, у цій виставі він дочекався своєї «зоряної години» у театрі Б. Азарова. У цій виставі О. Капустюк постав актором-особистістю рідкісно чистої ментальної органіки.

«Український вертеп» актор розпочинав із того, що ритуально засвічував свічку і виносив її до глядачів із «первозданої пітьми». Акторський спів а капела налаштувував молитовно. Проте, уходячи за вертупну скриню, О. Капустюк почергово брав одну або двох ляльок і з лицедійською яскравістю балаганного виконавця «перевтілювався» на десятки протилежних характерів.

У цій моновиставі на сцені Кримського театру ляльок вдало поєдналися і височінь ритуального таїнства, і теплий затишок родинного обряду. Художник Олександр Рестенко висвітлив ляльок і виконавця камерно, інтимно, так, що здавалось ніби все дійство осяяне лише свічкою на даху «скрині» — там, угорі, де мешкали янголи з білими пухнастими крилами й Бог, простий, «селянський».

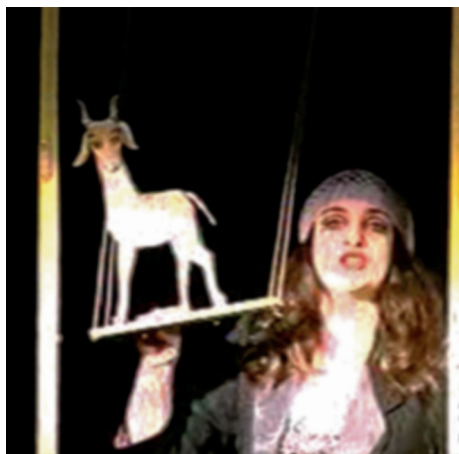
Ляльки О. Рестенка були текстильними, з намальованими очима, вусами. У них легко зчитувались канонічні образи: Ірод із частоколом зубів був увесь у червоному — кольорі пекла та крові. Образ Рахілі поставав несподівано не в чорному, жалібному, а в білому, наче свята великомучениця. Марія та Йосип були зі схожими «очима», одвічно спрямованими на немовля Ісуса. Екзотичний елемент додавали до «селянської» легенди по-царськи розкішні ляльки волхвів: мавр, жовтолиций азіат і європеєць.

Оскільки Ірод був відрозливим земним царем, то і Смерть його подавалася театром іронічно — у білому савані, з рідкими пасмами волосся на черепу і з тонким скальпелем замість хрестоматійно відомої «трудової» коси. Така Смерть не лякала, а скоріше посміювалася над героєм. Одним з оригінальних і вдалих образів за мотивами українського «танатоса» стало у цій виставі маленьке чортеня — бісеня-поросся. Чорне, зубасте, з вибанняченими очима, але й із перламутровим черевцем. «Азм єсть цар»? — передражнявала самовпевненого Ірода інфернально налаштована Смерть, і його голова вже повисала на спині, здавалося, від самого її демонічно тихого сміху. Механізація пекла була розроблена

ще віртуозніше: бусурман із перламутровим черевом забирав Ірода в пекло, де в червоному фільтрі вже танцювала і співала йому «осанну» добра сотня чортів (ляльки-стрибуни були закріплені у скрині на пружинках).

Друга частина вертепу традиційно була значно жвавішою та ігровою. Очі лялькаря сяяли від задоволення, коли він представляв публіці простих вертепних ляльок: Діда, Бабу, Солдата. Солдатка Дарія Іванівна була схожою на ляльку з купецького самовару. Циганка Хвеська вабила Запорожця надміру рухливим у танці бюстом. Запам'ятався і вдало винайдений, нехрестоматійний образ Шинкаря: волоокий, з до сині виголеним підборіддям, він був жалюгідним та наляканим сміливцем Запорожцем. Кожного з героїв характеризувала його пісня або танок. Шляхтич танцював із Полькою, Шинкар співав на східний мотив тужливу свою пісню, ну а Запорожець з'являвся у супроводі такої собі міфологізованої, епічно-відчуженої козацької думи (при цьому фонограма «фоніла», навмисно нівелюючи героїчний пафос). Кожному з трьох з половиною десятків зіграних у виставі персонажів Олександр Капустюк знайшов виправдання, свій штрих або навіть кілька. Зрештою, незважаючи на те, що всі вони були персонажами характерними, а не ідеальними, помітною була симпатія О. Капустюка до Запорожця. Можливо, саме тому таким життєстверджувальним гумором світився цей герой у фіналі вистави: «Чорт забрав Ірода, забрав Шинкаря, от тільки Запорожця не подолав. То що ж! Треба ж нам і з Чорноморським флотом щось вирішити!» — переможно-пророцьки завершував виставу О. Капустюк.

Позачасову високомистецьку актуальність режисури Б. Азарова зафіксував його останній оригінальний шедевр вечірнього репертуару — у Різдво «Міленіуму» відбулася прем'єра містерії «Бик, Віслук і Зірка» за п'єсою М. Бартенева й А. Усачова (за мотивами новели Жюльє Сьупервіля). І за «космічним» звучанням одвічних філософських тем, і в



**«Бик, Віслук і Зірка» (2000).
Скріншот з відео запису вистави.
Архів КАТЛ**

плані новизни, лаконічності образного рішення вистави стояла значно вище над усе, досі здійснене Б. Азаровим у театрі. Разом з тим почасти містерія «Бик, Віслук і Зірка» перегувалася з резонансною виставою режисера початку 1980-х — «Хлопчик-Зірка».

Як і в тій виставі Б. Азаров відтворив на сцені паралельний сюжету новели сюжет. Актори налашту-

увалися на виставу: Сергій Забродін і Олекса Шило розгортали ковролін (цьому процесу акомпанували звуки «проб голосів» інструментів у оркестрі). Олекса вправно замітав на сцені, а Оксана Дмитрієва у капцях, лосинах і залаштунковому халатику гойдалася на гойдалці і надувала мильні бульбашки. Райдужні сфери невдовзі розвивалися у виставі в один з її образних лейтмотивів.

Нестрункий гул оркестру уривався. Лунав прадавній східний наспів (Б. Азаров сам складав з добору музичну драматургію вистави). Перед глядачами вже доісторична, Біблійна земля. О. Дмитрієва лише закуталась у величезну хустку — і от вона вже Марія. Вишневим поглядом Богородиці дивилася вона з середньої стулки вітваря-вертепа. Мізансценами в цьому мініатюрному просторі для плоских вивідних ляльок ставали навіть порух погляду, навіть контрастна виразність освітлених і затінених облич. Так, «з нічого», вибудовувався на сцені простір притчі.

У прозі цієї п'єси режисер, художник і актори розчули поезію власно вистави. Переважна статика, зосередженість дії у вертепному просторі акумулювала внутрішню динамі-

ку трагедії. Босоногі, «первісні» лицедії під музику Вангеліса розігрували камерну трагедію найвідданішого адепта (Бика), який був полишений своїм кумиром (божественним немовлям).

Страшною та магнетичною була Біблійна Ніч у цій виставі. Розчинялася в ній кароока Мадонна, щоб поступитися місцем бенгальському вогню сузір'їв і Гермесу (О. Шило), який ніс полум'яну гілку. З його відчайдушного танцю народжувалася Зірка, та її промінь будував лазерний перпендикуляр від вершини вертепу до зали. На світло Зорі під рондо «Болеро» М. Равеля з'являлися і прямували пустелею волхви.

Божественне немовля спало в хліву під охороною новоявлених Дон Кіхота і Санчо Панси — Бика (С. Забродін) і Віслюка (О. Шило), а паперові янголи-охоронці всю ніч гронами чатували над вертепом. Ляльки Ірини Уварової були плоскими, вивідними. На тлі Марії, Йосипа і Віслюка особливою красою, наче жеребом, вирізнялася лялька Бика. Нею не лише керував, але й «вболівав» за нею Сергій Забродін (у червоній хустці, що туго обтягувала його голову, і в чорному вбранні — гнучкий та стрункий — актор виглядав «справжнім палестинцем»).

Лихо приходило на штиках римських легіонерів. Зорово нагадуючи старовинні щити, лялькова армія заповнювала собою всі сектори вертепу, тим самим перетворюючи вівтар на бійниці. Сцена переслідування ними святого сімейства режисером музично була вирішена через рок-експресію.

Після «космічної» кульмінації трагедії наставала черга тиші. Прощання самозреченого Бика з найріднішим для нього на Землі немовлям С. Забродін грав через очуження — промовляючи монолог свого персонажу, актор напружено вдивлявся у ляльку. Безумовно, ця роль стала кращою в акторській біографії С. Забродіна. Коли у фіналі він озвучував ремарку: «А Бик? Він лишився лежати. Він настільки заслаб, що не може йти», — він промовляв ці слова на таму-



«Бик, Віслук і Зірка» (2000). Скріншот з відео запису вистави. Архів КАТЛ

ванні серцевого болю, з певним викликом. Сила партнерських струмів у виставі була до такої міри значущою, що, за зовнішньої скутості, актори вступали у взаємодію навіть поглядом, навіть ледь помітною зміною ракурсу ляльки. І тому навіть те,

чого з зали не можна було розгледіти, проте глядачами відчувалося всім серцем у сцені прощання Бика з божественним немовлям, так це те, як у мовчазної Мадонни від сліз починало тремтіти підборіддя.

У фіналі вистави Борис Азаров все ж таки винагороджував Бика вічним щастям поруч із немовлям. У чорному небі тривав парад сузір'їв, серед яких глядачі могли впізнати і контури зменшеної копії ляльки Бика. Потужність художнього символу змушувала залу пережити мить катарсису. Сяйво Зірки, взяте в рамки і водночас у тисячу разів помножене відбиттям у дзеркальних стулках вертепу, давало фізично побачити, як Євангельський міф розпадався на атоми, і міріади таких самих скляних (лише маленьких) сфер зависали у нічному небі над вертепом. Різдво приходило до кожної оселі. Диво народження божественного немовляти ставалося не лише «тоді» і «там», але й тут і зараз. Остаточну ж форму рондо виставі додавала вже незрима для глядачів, проте започаткована Б. Азаровим традиція приносити після завершення кожного показу акторам до гримерки подарунок — апельсини, яскраві та символічно сферичні плоди тієї самої Палестини.

На головній ляльковій сцені Галичини протягом 1980–2000-х рр. здійснювали постановки режисер драматичного

театру Анатолій Ротенштейн і фахові лялькарі Сергій Єфремов та Олександр Куцик. Провідними виставами для дітей були: «Дикі лебеді», «Мама для мамонтеня», «Поросятко Чок» і «Золоте курча». До вистав духовної проблематики Львівський театр ляльок звертався неодноразово. Однією з постановок-довгожителюк стала «Дорога до Вифлеєму» (2009) О. Куцика за п'єсою Сергія Ковальова. П'ятеро акторів різних поколінь не просто ведуть у ній кожен свою ляльку (ляльок), а ще й допомагають партнерам «оживлювати» їх персонажів, досягаючи повноти ансамблевості. Сценограф Людмила Скітович наповнила виставу персонажами, вирішеними в різних системах ляльок. Ліричний герой вистави Віслучок (Іван Макаришин) має внутрішній конфлікт. Не бажаючи обслуговувати свого жадібного господаря (гостро-характерний образ, створений корифеєм трупі В'ячеславом Курилком), він прагне стати однією із зорь на небі. Романтичний, добрий герой показаний за допомогою ляльки-штокової маріонетки. Решта персонажів вистави — вивідні ляльки (навіть Марію з Йосипом режисер побачив у їх земній іпостасі). В анімаційному ряді поруч з ними постає особлива лялька Чорта (вставний номер з нею виконавиця ролі Крота Ірина Остюк похмуро коментує: «Докопався до Пекла»). Ця лялька — фантом. Її актори «збирають» з довгої смуги чорної тканини на очах у глядачів і змушують «дати лихо закаблукам». Попри те що залишаються запитання до драматурга, наскільки поява цього Чорта вмотивована розвитком подій, до його вирішення режисером і сценографом — питань нема. С. Ковальов взагалі побудував твір за номерним принципом. Намацування ключової теми вистави, заявленої в її назві, як і кульмінаційної події — представлення глядачам якщо не самого немовляти Ісуса, так принаймні святого сімейства, доводиться чекати довго... Акторки С. Курилко і І. Остюк прекрасно розробляють характерність своїх епізодичних на шляху Віслучка до Вифлеєму персонажів — Порося і Крота. Попри фрагмен-

тарність сценічного життя їх персонажів, загалом зрозуміло, що для режисера О. Куцика ці тварини стали алегоріями іншого (відносно Віслючка, з його ідеєю служіння Богові-немовляті, заради якого він навіть відмовляється від своєї мрії стати зіркою) образу мислення. Крім енергійно шукає Бога... під землею. А обмежене Порося ладне замінити Бога образом наявного господаря. Місце в ряді цих персонажів посідає і сценічно рельєфний образ Лева, якого грає Олександр Довгань. Виразний, небанальний профіль та «скошена на бік» грива змушують запам'ятати Лева як одну з найоригінальніших у виставі ляльок. Лев — цар звірів, але його переконання до пори ґрунтуються на культі сили. Цікаво, що той самий актор в зовсім іншій тональності грає у виставі Йосипа (несподівано юного, ліричного).

Таким чином шлях Віслючка до Віфлеєма проглядається у виставі як шлях метафізичний, алегорія шляху людства до істини. Це, звісно, акценти не для 5–7-річних діточок у залі (другі з них просто дивляться «історію», перші — кумедно підстрибують поміж рядами, копіюючи «заразливую» пластику ляльки, що в руках І. Макаришина маленькими упертими крочками долає довгу дорогу до Віфлеєма (розтягнене акторами на авансцені полотно оливкового кольору). До речі, всі ці анімовані тканини у виставі О. Куцика заримовані з костюмами акторів у «живому плані». Накинуті на коробку-віфлеєм, вони унаочнюють «захист» святому сімейству. Розкинуті різнокольоровими ріками на столі, що служить акторам замість ширми для ведення ляльок, асоціюються зі східним базаром. У середині вистави актори медитативно танцюють із цими різнокольоровими хустками.

Актуальність вистави є беззаперечною. Практично на початку «Дороги до Віфлеєма» є естетично окремішня сцена — сніжно-витинанкового Раю тварин, рослин і людей (пласкі умовні зображення). Та в якусь мить на очах глядачів Білий Рай перетворюється на Червоне Пекло — люди

не цінували щасливого життя в Раю та наповнили життя на Землі болем та агресією. Не названа і не матеріалізована в анімаційних образах тема війни в контексті війни, що розпочалася у 2014 році, сама собою складається у свідомості глядача, набуваючи ефекту емоційної візуалізації. Та й мотиви ідеолога винищення немовлят юдейського народу Ірода та нишпорок-солдатів, що буквально наводнили та мілітаризували Віфлеєм, надзвичайно перегукується з сучасними реаліями України.

Тематично та енергетично цій темі загрози миру і життю протиставлені у виставі образи Діви Марії (одна з корифеїв трупи Слава Курилко) та Віфлеємської зорі (І. Остюк). Різні жіночі тембри виконавиць, їх музичність в інтонуванні легендарної історії, і те, до якої міри вони вкладаються в творені ними образи, викресають з глядачів потрібні емоції та нерв. Інструментальним лейтмотивом вистави є «Тиха ніч, свята ніч...», що дуже вдало налаштовує залу на розмову про таїнство народження та божественного порятунку Христа. І жоден театральний апофеоз не замінив би у цій виставі благословенної, сакральної тиші її фіналу, коли акторки виходять на авансцену і дзеленчать маленькими дзвониками.

Режисура Олександра Куцика являє собою мудре поєднання ретельно вибудованого лялькового плану з елементами плану «живого», музичною культурою і театральною атмосферністю. Він вміє, не впадаючи у змагання з шаленим блиском новорічних вітрин та льодових катків, зрежисувати загадковість і сакральність долучення малечі до театру й до євангельської теми.

На межі 1990-х відбулися знакові зміни у Харківському театрі ляльок. Вистава «Тінь» (1991) за Є. Шварцем стала яскравим проявом відродження його творчої слави, відбивши розширення репертуарного спектра та мистецької мови колективу. У плані змістів і моральної проблематики постановка, здійснена (що, безумовно, символічно) нещодавнім

випускником кафедри театру ляльок ХІМ імені І. П. Котляревського Олегом Трусовим, буквально втілила програмні ідеї «перебудови».

Обравши характерний для часів перегляду репертуарних цінностей радянського театру високохудожній та алегоричний твір донещодавна напівзабороненого автора, режисер заручився підтримкою переважно творчої молоді трупі. Помічницею О. Трусова у вирішенні сміливих формальних завдань стала художниця-постановниця Ірина Борисова. Провідною системою ляльок у виставі була паркетна вивідна (уперше в історії цього колективу). На лялькових образах лежала печатка потворності, мертвотності, одвертої гротесковості шварцівського світу.

Жанр вистави театр визначив як філософську «страшну казку» для дорослих. Концептуальним було обрання для сценографії та костюмів «Тіні» лише двох кольорів — білого і чорного (а також похідних від них відтінків сірого). У такому контексті яскравий червоний акцент ковпака Ката сприймався як кричуща пляма крові. У ролі Тіні В. Гіндін матеріалізував образ-субстанцію, втіливши енергію чорної блискавки, що своєю появою в мирному житті Вченого остаточно розтинала світ на білий та чорний (таке тлумачення пластики героя подвоювало заявлену в сценографії трагічну лінію «зигзага розлому»). Але актор зміг окреслити і таку потужну у Є. Шварца тему соціального замовлення на подібного штибу «негативні спецефекти» — згубного для беззбройної інтелігенції кар'єризму вискочки з потужною волею до влади.

Якщо В. Гіндін переконливо створив образ антигероя у виставі, то образ героя так само ідеально припав до обличчя Ігореві Мирошниченку. На відміну від Тіні, його Вчений був вирішений зовсім без сценічних ефектів. Але сама ця скромність у поєднанні з граничною чесністю, сповідальністю проголошуваних Вченим ідей від імені всього покоління «двадцятип'ятирічних» виявилися вкрай необхідними

для цієї ролі. За понад двадцять років життя вистави цей мирошниченківський герой став кумиром для не одного покоління глядачів театру, адже в актора очевидно була рідкісна органіка «світлого лицаря», заступника за добро, справедливість і людську гідність.

Решта персонажів «Тіні» були зіграні ляльками, якими актори керували, прихованими під конвенційними плащами. Гострохарактерними, голомозими, зі зневажливими гримасами на обличчях та деформованими пропорціями тіла були ляльки-міністри, сцену гри якими у шахи (такий от подвійний прийом гри ляльок великими шаховими фігурами) в імпровізаційному стилі проводили два характерні актори трупи середнього покоління Володимир Бардуков та Олексій Рубінський. Вередлива Принцеса в інтерпретації інтелігентної, з вишуканими манерами акторки Ірини Золотарьової викликала симпатію та співчуття. І. Золотарьова привнесла в цей образ чарівливість і щирість. Такою ж «нейтральною» була і лялька Принцеси — зі «співочою» лінією рук, із сумним обличчям, із завжди примруженими під важкими віями очима. Акторка Юлія Джулі у виконанні Валентини Ричагової була образом протилежного темпераменту. Навіть у мовчанні її лялька була більш ніж красномовною. Малюнок мінісукні дива утворювали чорні та білі пазли-п'ятірні, що суцільно «обіймали» її звабливу постать. Роль аморальної, розкішної акторки чудово виявила яскраво характерну обдарованість В. Ричагової: Юлія прикидається короткозорою, коли їй це вигідно, і солодкоголоса люб'язна із тими, від кого можна отримати «підношення». Єдиною бездоганною героїнею в цій виставі була Аннунціата Людмили Мельникової. Свою Аннунціату акторка зробила не «блакитною героїнею», а доброю, чуйною жінкою, яка парадоксально відбулася як така всупереч спадковості по лінії батька Людожера (укрупнену в масштабах ляльку із головою з важкою щелепою водив Володимир Горбунов). Акторка підкреслювала здатність героїні



**«Тінь» (1991). Архів ХДАТЛ
ім. В. Афанасьєва**

на відчайдушно сміливий вчинок — Аннунціата, як ніхто, усвідомлювала і була готовою поділити долю нонконформіста Вченого. Зняття актором каптура з голови, за законами цієї вистави, могло сигналізувати лише одне — повне «розгримування» почуттів героя. Так і відбувалося у фіналі із доброю Аннунціатою, яка більше не намагалася приховати свого кохання до Вченого.

У виставі «Скотарня» Дж. Оруела (1993) О. Трусов розвинув напрям соціальної сатири в ляльках, проте цього разу з експериментальними для Харко-

ва тростинними ляльками, що мімують (І. Борисова) та з «живоплановим» кабаре з зонгами (музика І. Гайдєнка). На жаль, ця вистава режисера виявилася надто близькою як за концепцією і за реалізацією «живопланової дії» (дівчата-міми з вар'єте та Мефісто-протагоніст), так і за сценографічним простором (дощата фактура єдиної сценографічної установки) до етапної вистави театру анімації минулого десятиліття — «Гулівер і Гулівер» Р. Агура.

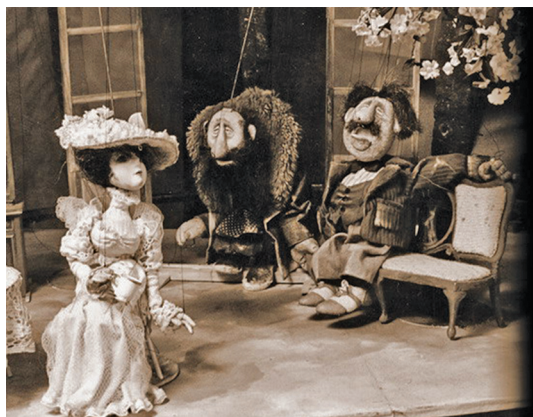
Добою в історії Харківського театру ляльок став період мистецького керівництва Є. Гімєльфарба. У виставах «Лелєчення та Опудало» Г. Кричулової та Л. Лопєйської (1993) — для дітей; «Декамерон» за Дж. Боккаччо (1994), «Майстер і Маргарита» за М. Булгаковим (1996), «Моя чарівна леді» (2003) — вечірнього репертуару — розкрилися хист і досвід

майстра тотального театру анімації. Є. Гімельфарб — режисер-сатирик, митець, який гостро відчуває театральну форму, упевнено «граючи на усій клавіатурі» анімаційних об'єктів. Виставу «Декамерон» режисер вирішив на протиставленні сцен ідеального кохання (тростинні ляльки М. Кужелевої) — фарсовим картинам у масках і ляльках-костюмах у дусі венеційського карнавалу (Н. Денисова).



«Декамерон» (1994). Архів ХДАТЛ ім. В. Афанасьєва

У рамках однієї вистави режисер послідовно застосовував ляльок різних систем для визначення духовних змін, що відбуваються в герої. Зокрема, в «Моїй чарівній леді» Еліза (О. Кривошлик) — вульгарна квіткарка — була представлена лялькою-рукавичкою. Проте «в руках» своїх вчителів Хіггінса (В. Гіндін) та Пікерінга (І. Мирошніченко) вона швидко перетворювалася на слухняну і несамотійну «маріонетку». Вже в наступній своїй рекреації героїня набувала подоби до людини (тростинна лялька), а в сцені на балу почувалася не в своїй тарілці (акторка була буквально



«Вишневий сад» (1999). Сайт https://kievtown.net/ukr/kiev_theaters/theater_marionette.html

встромлена у тантамареску-сукню). Наприкінці вистави Еліза виходила моральною переможницею з «двобою» з Хіггінсом і пропонувала вже йому приміряти на себе не лише її бальну сукню-тантамареску, але й взяті на прокат діаманти. І вже не квіткарка, а славетний професор фонетики

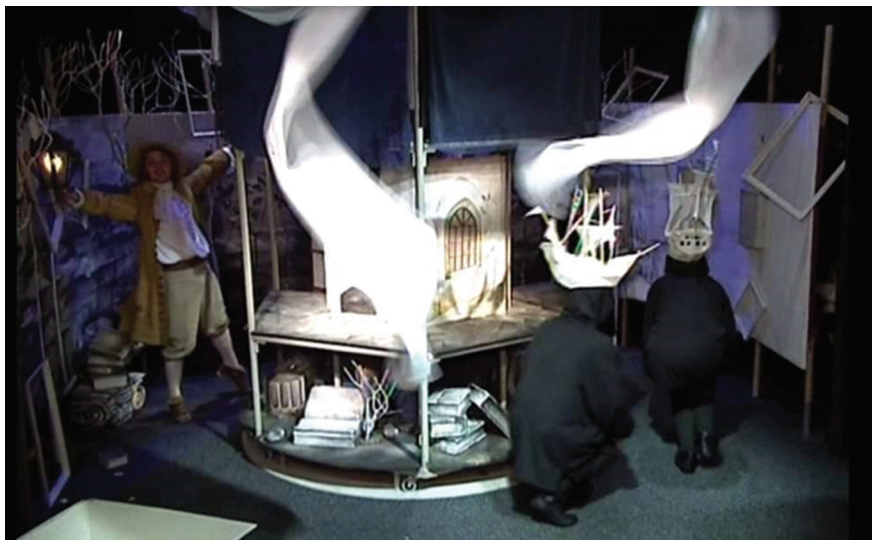
завершував своє сценічне життя у виставі Є. Гімельфарба у вигляді тростинної ляльки.

Серед недержавних театрів ляльок, що постали на хвилі активного театроутворення кінця 1980-х, — Творча майстерня «Театр маріонеток» (м. Київ). Методологічно стрункий мистецьки рафінований творчий тандем випускників першої в СРСР кафедри театру ляльок режисера Михайла Яремчука і художниці Тетяни Торбенко спершу здійснював небуденні вистави для дітей: «Був собі дід» (1990), «Котилася торба» (1995), «Червона шапочка» (1997).

Та вже на завершення першого десятиліття театр започаткував вечірній репертуар: «Вишневий сад» (1999), «Дім, який побудував Свіфт» (2002), «Макбет» (2007). А. Чехов, Г. Горін і В. Шекспір (твір останнього послужив приводом для сценічного розгортання «шаманства» в душі України язичницької) склали триптих — інтелектуально-поетичний маніфест режисера театру маріонеток М. Яремчука і художниці Т. Торбенко.

Вистава «Дім, який побудував Свіфт» (в українському перекладі п'єси Г. Горіна режисером) мала бездоганну естетичну та ігрову форму. Кожна мізансцена — витвір

образотворчого та сценічного мистецтва. У фактурах вистави поєдналися стихії «Півночі» (Дж. Свіфт був деканом Дублінського собору святого Патрика) та золотаво-охристого «тепла» всередині Дому. Любовно відтворені художниками елементи барочних декору, реквізиту, костюмів і перук сприяли зануренню глядачів до чарівного ілюзійного світу «ліліпутів» та велетнів. Злиті у єдине ціле мистецтво анімації ляльки, музика голосів акторів, аудіотреків вистави, світла і художнього образу заворожували.



**«Дім, який побудував Свіфт» (2002). Скріншот з відеозапису вистави.
Архів М. Яремчука**

Процес співтворчості акторів із режисером ідеально відповідав специфіці «майстерні». Так, над виготовленням декорації працювали актори театру О. Дядюра, Б. Книженко, К. Корецький і С. Святненко. Асистентом М. Яремчука в процесі створення скульптур ляльок також був Б. Книженко. Таким чином, майстер заповнював брак постановочного факультету у вищій мистецькій школі України вихованням підмайстрів у процесі репетицій.

Крім виконавців головних ролей в живому плані: Свіфта (В. Кожевніков) та лікаря (К. Корецький), всі задіяні у постановці актори створили за допомогою ляльок кожен по кілька дрібнообразів. Крім того, вони ще й грали живо-планових городян, зодягнених у чорні плащі з каптурами. Це вони на початку вистави, наче саме Лицедійство, проходили перед очима глядачів у танці з музичними інструментами. Вони ж розмовляли із прибулим до Дубліна лікарем, розповідаючи йому про дивну звичку Свіфта бути пунктуальним у смерті (він помирає щ о р а з у о п'ятій годині), внаслідок чого гість остаточно переконувався, що всі тутешні є божевільними.

Постаті Свіфта та лікаря у п'єсі та виставі є такими, що кристалізують авторську тему — спадкоємності творчого «божевілья» від Вчителя до Учня. Недаремно у М. Яремчука актори, які грають ці ролі, є дуже схожими, особливим блиском в очах і фактурно. Декан постає перед очима лікаря єдиним у світі цієї вистави — у гримі міма. Решті персонажів, створених фантазією Свіфта, його постать протиставлено за принципом творця — створінням, або всемогутнього Бога (недаремно ж декан може собі дозволити померти і знову воскреснути) — людям-ліліпутам. Трагічно зосереджений на «багатьох знаннях — багатьох смутках», значущий і до пори виключно мовчазний Свіфт-В. Кожевніков інтригував глядачів поглядом очей із поволокою в трагічних «обводках» гриму.

У сценографії «Дому, який побудував Свіфт» заримувався вуличний/корабельний ліхтар із триярусним «ліхтарем» самого Дому. Цоколь будинку сприймався своєрідним «підмурком» європейської цивілізації. Тут зберігалися запилені книжки та фрагменти давньогрецьких колон. Другий поверх був «робочим», на ньому мешкали строга, мов черниця, але добра і самозречено закохана і віддана Свіфту секретарка Ванеса (ляльку із бездонними очима оживлювала О. Юхименко) та дворецький Патрик. Освітлений зсе-

редини Дім-ліхтар мав дерев'яні сходи, балкончик і вікна. Саме на цьому поверсі, мов на острові, після загибелі корабля Гуллівера, з усіма ознаками пробудженої ілюстрованою дитячою книжкою шизофренії, приходив до тьми лікар. При цьому руки, ноги і голова його стирчали з вікон і дверей Дому, наче в керролівської Аліси. «Я — Гуллівер»! — безпосередньо перед тим проголосив лікар, вдягнувшись у камзола і капелюха із широкою тулією. А тоді випростувався на мотузковій корабельній драбині і закалатав у корабельний дзвін. Слідом за цим у руках К. Корецького «ожив» і «поплив» білосніжний фрегат, а на самому Домі розпустилися і спали донизу шовкові «вітрила». Новий світ шалено закружляв навкруги лікаря, і ось вже з'явилася на обрії і пройшла повз його «корабель» ціла сліпуча флотилія («мережані» снастями кораблі на головах в акторів у конвенційному одязі). Відчуття морського бризу, свіжого вітру далеких мандрів доповнювала електронно-інструментальна музика японського композитора й аранжувальника Кітаро. Лише третій поверх сценографічної конструкції був наглухо закритим від поглядів глядачів. Адже звідси, з піддашся, часто-густо навколішках актори керували довгими нитками маріонеток.

Матеріалізовані деканом-фантастом ідеї та сутності, що тепер повсякчасно сновигали будинком, завдавали кругленькому, із побутовою свідомістю та тріскотливим голосом, дворецькому Патрику (Б. Книженко) багатьох незручностей. «Всі до саду!» — вкотре на день, зриваючи голос, кричав на «гостей» Патрик. Для нього, наприклад, «Дехто» (сумна, довговолоса маріонетка в античному вбранні, із меандровим кантом на подолі хітону, «оживлена-одухотворена» С. Щокіним) — це просто нудний співрозмовник. На відміну від Свіфта, Патрик не цінував у людях неординарності. І саме тому симпатизував лікарю із наївним обличчям вчорашнього школяра. Тривіальності міркувань Патрика акомпанував рояль — теж майстерно

виконана маріонетка, в якій клавiші «самі по собі» грали «Чижика-пижика». Ця неவிбаглива інструментальна тема теж створювала свого роду «затишок» у будинку, втім, мабуть, і проти такого роду «благ» протестував суцільною мовчанкою Свіфт! Б. Книженком також були зіграні Губернатор і Чорний констебль, втім, найзначущою його роллю в «Домі, який побудував Свіфт» став ліліпут Рельб.

У виставі М. Яремчук пророщував з побуту особисті долі предметів. Вони парадоксально «виходили на сцену» і грали власну вирішальну «роль» після того, як ми вже при звичалися бачити в них лише утилітарний сенс. Зокрема, на початку вистави Свіфт пив чай з гранчака в підскляннику. А згодом саме цей предмет ставав місцем страшної трагедії ліліпутів.



«Дім, який побудував Свіфт» (2002).

Скріншот з відеозапису вистави.

Архів М. Яремчука

спільну жінку та махінацію Фліма з устилками.

Флім С. Щокіна був таким самим «високим» у власних прагненнях та ідеалах, як і Рельб. Тема невлаштованості долі талановитого музики на чужині у постановці М. Яремчука виходила на передній план, залишаючи суперництво

У буфеті, де посуд господаря служив ліліпутам меблями, а кубики рафінаду виглядали крейдяними скелями, маленькі «емігранти» Флім і Рельб розмовляли про сенс існування в країні з вищим рівнем життя. Два носії суто слов'янської ностальгії спочатку правили розмови на високі теми, а згодом кидалися битися через

двох чоловіків далеко позаду. А Рельб у виконанні Б. Книженка був добрим, справедливим, із пригнобленим, але живучим почуттям гідності (із якою пристрасністю він мотивував друга не їхати від них із Бетті, триматися своїх, але й не знижувати свій рівень музики до грання на потребу публіки на підпитку). Саме через те, що Рельб всією душею вкладався у долю Фліма, він із обуренням сприймав той факт, що друг все життя прикидався вищим, носячи у чоботах устилки. Під впливом звинувачень Рельба у Флімі прокидалося бажання будь-якою ціною говорити правду. Стрибаючи на чайній ложці, буквально у «безодні на краю», Флім С. Щокіна, нарешті, набував такого важливого митцеві відчуття польоту. Втім, ілюзія безсмертя вартувала йому життя. За іронією Г. Горіна, Флім потону в склянці чаю саме в мить тріумфу людської гідності над тваринним плазуванням і брехнею. Його маленький двійник, друг Рельб був свідком цієї агонії з кисневими бульбашками на поверхні води, він волав до людей про порятунок, він метушився навкруги склянки, бажаючи Фліма не лишати його самого, але не в змозі був допомогти йому.

Протягом другої половини вистави М. Яремчук дав глядачам відчутти поступове змужніння лікаря як нового героя вистави. Під впливом загадкового вчителя, Свіфта, лікар ставав дедалі сумнішим, його пригнічувало набуте знання людської природи. Він вже навіть був здатним приміряти на себе обладунки лицаря Ланцелота (саме із їх зображенням із отвором для голови в намальованому шоломі лікар розмовляв із Глюмом). А в іншій сцені, поспілкувавшись із Свіфтом, лікар лишався із портретною рамою на шиї, мов з ярмом призначення всьому тут бути свідком, всім дивам вести реєстр. Задану тему світ вистави продовжував догравати, навіть коли лікаря на сцені не було. Режисер майстерно фокусував увагу на відчуженому в каламарі з гусячим пером образі літописця-душоприказника.

Зарозумного для свого оточення велетня Глюма у виставі зіграв В.Самбор. Образ було розщеплено на фрагментарно живопланову та лялькову іпостасі. Лялька Глюма мала вигляд пухкого добряка, і вести її допомагала акторові О. Юхименко. А живопланове вторгнення Глюма до будинку декана героїчно відбивав Патрик — глядачі тільки-но і встигали «перелякатися» від знакової диспропорції маленької хороброї маріонетки перед справжньою людською ногою у брудному чоботі. Крім цього образу В. Самбор зіграв у виставі роль Рудого констебля та Екскурсовода.

Фінал «Дому, який побудував Свіфт» лишався відкритим. Свіфт сповідувався залі: не може він обрати Стелу або Ванесу, просто не має права, адже кохає їх обох. У мить, здавалося б, реальної смерті декана герой В. Кожевнікова заспокоював лікаря та разом глядачів: «Не дивіться так перелякано — я серед друзів. Одні прийшли провести, інші зустріти». Виряджання у довгу путь було геніально обставлене Свіфтом як автором і «режисером» своєї кільканадцятої смерті. Білі завіси спадали згори, знову окрилюючи цей дім-корабель. І от уже сам Свіфт скидав осоружну мантию декана, лишаючись перед глядачами, наче душа перед Господом, у самій білій сорочці. Та завершальний монолог лікаря про Джонатана Свіфта як найзначнішого з відомих йому акторів, віртуозного лицедія, який і «мертвим» йому підморгнув, ставив у виставі не крапку, а трикрапку. Адже, безумовно, людина є смертною, а справжній митець — невмирущим.

У 2002 році за цю постановку М. Яремчука було номіновано на здобуття Театральної премії «Київська пектораль» («За театральний пошук»).

Здобувши освіту лялькаря на кафедрі, заснованій М. Корольовим, режисер С. Брижань у тандемі з головним художником Михайлом Ніколаєвим удмухнули нове життя у Хмельницький театр ляльок. Серед знакових вистав колективу різних років: «Богдан» Б. Стельмаха, «Від-

луння» за поетичними текстами XIX–XX ст., «Хом’ячок і Північний вітер» Х. Паукште, «Івасик-телесик», «Чарівна лампа Аладдіна», «Стара вітряниця» за Г.К. Андерсеном і багато інших.

Митці-однодумці також часто здійснювали постановки на сценах інших театрів. Зокрема, у Кримському театрі ляльок втілили одну з його найкращих вистав XXI століття — «Чарівна зброя Кензо» (2004) М. Супоніна. До того С. Брижань уже апробував цю екзотичну казку на хмельницькій сцені (внесок митців в український театр анімації очевидний, оскільки до культури загадкової Японії тут зверталися лічені рази).

Вистави С. Брижаня є дуже різними: інколи він вивільняв свій сарказм і парадоксальність мислення, іншим разом вдавався до кольорового аскетизму та мінімалізму, а інколи цілком віддавався царині краси та ілюзії. Разом з М. Ніколаєвим вони застосовували у виставах маріонеток, вивідних тростинних ляльок, звичайні іграшки, маски (часто колажували ці анімаційні об’єкти у винахідливі інсталяції). «Чарівна зброя Кензо» — виразно художня вистава, власну роботу в якій актори порівнювали з розчерком пензлів на картині майстра. М. Ніколаєв вирішив виставу на протиставленні чорно-білого світу Добра-Зла, в якому головний герой Кензо (Анатолій Фомін) шукав сенс життя, і пурпурового світла у фіналі, що сигналізувало про позачасову цінність кохання як головного багатства людини. Небосхил казки ставав променисто чистим після падіння злих чар Відьми, коли звільнений від «чорного кабінету» задник розкривався в усю лазурну глибину.

Планшетні текстильні ляльки Кензо і його коханої Юкіко (Ірина Лизлова) літали в повітрі, не торкаючись ногами земної тверді (цей прийом митці позичили з театру Бунраку, ляльок якого Ролан Барт влучно назвав «зорями, що пливуть у просторі»). А навкруги ляльок буяло усе різноманіття форм японського декоративного мистецтва.

Битва на мечах і гра віялами була стилізацією традиційного театру Но.



«Чарівна зброя Кензо» (2004). Архів С. Брижання.

У «чорному кабінеті» можливим виявилися будь-які перетворення і містифікації, за якими зала спостерігала з неослабним захопленням: розмотувалися в руках акторів сувої-батики, вказуючи на місце дії: будинок, смереку, сакуру біля води; срібний півмісяць ставав сталевим ятаганом воїна; гаряче червоне сонце — гонгом. Чарівність вигаданих японським народом казкових історій режисер підкреслив миттєвими перетвореннями образа-ляльки на образ-людину. Як це було, приміром, із Чайкою (Д.Ярошенко), яку Кензо порятував, а згодом вона зустрілася йому на дні морському в образі чудової дівчини, доньки володаря підводних нетрів. Цей епізод було вирішено через ефектний танок дівчини з віялом, який нагадував махи крил морської чайки.

Для зазначення кордонів володінь підводного царя С. Брижання і М. Ніколаєв здійняли над сценою гнучке тіло грандіозного Дракона, що виблискувало срібною лускою. Його гребінець у світлі лампи «ПРК» прочитувався як пінні

верхівки хвиль, а «дорогоцінна» шкіра японського тотемного аспіда мерехтіла і світилася, наче вода під місячним сяйвом. Все, що відкривалося надалі очам глядачів, автоматично сприймалося ними як морська безодня. С. Брижань і М. Ніколаєв подарували кримчанам справжню феєрію. В ультрамариновому світлі під чарівні звуки музики «плавали» керовані руками акторів срібні риби, а поруч із ними щоразу дивували найекзотичніші мешканці дна: медуза, схожа на чарівний китайський ліхтар; розіп'ята на каркасі сукня і капелюх — немов скат, що плескав по воді плавниками; мушля-веретено, що відсвічувала перламутровим боком.

Робота художника і режисера з масками і масочним гримом як домінантою виразності японського актора була універсальною. Білосніжні маски на обличчях акторок прочитувалися як перламутрові пелюстки кольору сакури. Голосами, що бриніли, немов дзюрчання, зачакловані красуні в унісон попереджали добрих героїв про небезпеку. Рогата червона маска Людожера (його грав Сергій Забродін) відсилала глядачів до японської маски мстивого демона Хання, але значно театральнішим був розвиток цієї маски. У сцені загибелі Людожера Кензо зривав з поваленого ворога його жахливу (з вибаньченими очима, вишкіреними зубами і висолопленим язиком) маску — і під нею відкривалася чорна, глуха, мов сама безвихідь, маска смерті. Свого роду маска була і на Відьмі (Оксана Дмитрієва). Лице її було вкрите чорною вуаллю. А здатність бачити в цієї аномальної істоти було повністю передоручено чорному дзеркалу — його Відьма носила в руці, наче маску «в маскараді». Сама героїня була подібною до чорної хмари. Творячи чари, незряча Відьма (такий собі японський варіант Вія) розводила у повітрі руками, і китайські віяла за її спиною здавалися чорними крилами кажана. Образ Відьми вийшов у виставі дуже важливим не лише завдяки пластичному і художньому вирішенню.

Чималу роль відіграла голосова, інтонаційна партитура, розроблена акторкою: голос О. Дмитрієвої в цій ролі був тягучим, томним, артистичним і, водночас, лякаючи нетутешнім.

Театр С. Брижаня і М. Ніколаєва — одне з явищ вітчизняного мистецтва сценічної анімації кінця XX — початку XXI століть. Їхні вистави неодноразово були відзначені на зарубіжних міжнародних фестивалях, засвідчивши високий євроінтеграційний потенціал сучасного українського театру. Тотально анімаційному мисленню Сергія Брижаня притаманні водночас зануреність в аутентичні джерела і постмодерна ускладненість, кодованість змістів. Здійснені ним і художником постановки на сценах Хмельницького, Сімферополя, Одеси, Львова та ін. сукупно є авторським поетичним театром Брижаня — Ніколаєва.

Провідні режисери 2000–2010-х рр.: Юлія Білінська, Ярослав Грушецький, Оксана Дмитрієва, Олекса Кравчук, Ніко Лапунов, Марина Богомаз, Володимир Підцерковний, Андрій Солоняк, Михайло Урицький, Ігор Федірко, Юрій Чайка.

Без перебільшення подією українського театру ляльок стала вистава «Попелюшка» в режисурі Сергія Забродіна (2010), яка вкотре підтвердила здатність Кримського академічного театру ляльок викликати захоплення не лише маленьких глядачів та їх батьків, але й членів журі міжнародних лялькових форумів.

П'єсу Є. Шварца (за казкою Ш. Перро) режисер втілює у виставі із парадоксальним жанровим визначенням: «лірична буфонада». Історію Попелюшки було розіграно лише двома акторами у «живому плані» — Олексієм Шило (згодом його заступив Валерій Бережко) і Костянтином Гапоновим та невеликою кількістю ляльок. Оскільки виставу було створено в етюдному методі, то навіть від гри другого складу виконавців залишається враження, що ця казка щоразу фантазується тут і зараз.

Сценографія Людмили Рестенко наочно матеріалізувала мрію кожної Попелюшки про чарівну і всемогутню Фею-покровительку. Саме її розкішний кринолін став єдиною сценографічною установкою вистави. Але достатньо було одному з акторів підставити власне обличчя замість таємничої безликої «маски» під капелюшком Феї, як відбувалося диво одухотворення матерії, і образ субстанційно присутньої в долі Попелюшки Феї набував конкретності та дієвості. На широкій тулії капелюшика, між іншим, примостився чималенький ляльковий оркестр, навіть із справжнісінькою арфою (музику для вистави написав сам С. Забродін).

Зі скриньок старовинного французького комоду актори весело витягали на театральний світ ляльок. Ці самі скриньки, обтягнуті тканиною, що виблискувала у світлі бальних шандалів, перетворювалися на каскад чарівної ріки, якою Попелюшка та Принц подорожували Чарівною країною.



«Попелюшка» (2010). Архів КАТЛ

Вивідні планшетні ляльки Л. Рестенко були схожими на дзвоники з голівками — всередині порожнього «тіла» кожної (свого роду зменшеної моделі криноліна Феї) дзеленчав язичок дзвіночка — «душа». Дотепно було вирішено сцени перевдягнень героїнь до балу — достатньо акторам просто обернути ляльку-дзвоник до глядачів «спиною», як це вже — цілком новий образ. Фактично ці ляльки Л. Рестенко апелювали до традиції «перетворень» ляльок-дволик Янусів у виставах піонерів авторського театру ляльок 1930-х років: «Макбет» Ніни Сіманович-Єфімової, а також «Коник-Горбоконик» Івана Шаховця, Ольги Фомішкіної та Євгенії Гуменюк.

Режисер С. Забродін запропонував своїм акторам «однокашникам» добре відомий їм за співпрацею із Борисом Азаровим і Сергієм Брижанем спосіб акторського існування в ролі. Всі сатиричні персонажі казки були створені акторами за допомогою по-брехтівськи оціночних і по-вахтангівськи заразливих прийомів, із щохвилинними імпровізаціями та оцінками сценічних подій, спілкуванням через партнера або через залу. У такому способі існування виявилися доречними навіть «капустні» трюки з елементами комічної диспропорції: наприклад, у сцені примірювання туфельки, з-під платформи на коліщатках, на якій зазвичай пересувалися сценою планшетні ляльки Мачухи, Анни і Маріанни, раптом вилазила брутально-зухвала у власній «живоплановій» одвертості чоловіча нога. Акторський «другий план» казкової ситуації ставав до смішного очевидним — кришталева туфелька унікальної Попелюшки аж ніяк не могла бути в пору її ординарним і вульгарним сестрам.

У цьому «буфонному» середовищі ліричні із мрійливими очима образи ляльок Принца та Попелюшки сприймалися як два унікуми, яким пощастило зустріти одне одного.

На матеріалі «Попелюшки» С. Забродін і Л. Рестенко вигадали бездоганно стильну і чудову виставу, яка ідеально

відтворювала настрій старовинної європейської казки про Диво, що осяяло життя доброї та справедливої мрійниці.

Становлення Ніко Лапунова в театрі ляльок відбувалося під впливом відомого педагога О. Самохвалової та головного режисера Кримського театру ляльок Б. Азарова. Водночас з тим він успішно спробував свої акторські та режисерські сили на сцені українського театру у м. Сімферополь. Після Революції гідності та анексії Криму режисер виїхав на материкову Україну, здійснив низку постановок у театрі ляльок Миколаєва, а від кінця десятиліття став головним режисером Полтавського театру ляльок (поставлена Н. Лапуновим вистава «А хай то Качка топне» у Тернопільському театрі ляльок принесла йому лауреатство Фестивалю-премії «ГРА» у 2021 році). Як режисер, художник, модельєр сценічного костюму в одній особі Н. Лапунов успішно розвиває у ХХІ столітті сміливі творчі новації Б. Азарова. Так само, як і вчитель, Н. Лапунов не боїться навантажувати «лялькову сцену» філософськими, психологічними і класичними творами, застосовуючи для цього весь арсенал засобів тотального театру анімації (це особливо проявилось у виставі «Великий льох», 2021). Крім того, Н. Лапунов полюбляє «першоекранні» втілення творів на українській анімаційній сцені. Так, у Полтаві, за сприяння директорки театру Т. Вітряк, ним успішно реалізовані, зокрема, ексклюзивні вистави для дітей («Крабат — учень Диявола») та вечірнього репертуару («Леді в лавандовому»).

Режисер сам виступив автором інсценізації новели британського прозаїка та драматурга «Леді у лавандовому» В. Дж. Локка (переклад українською Дар'ї Тітарової), а також сценографом і автором костюмів. Найцінніше у виставі (прем'єра 2020 р.) — це атмосфера, музичне і поетичне «дихання» північного моря, що акомпанують внутрішнім драмам героїв. Партер театру немов розташувався перед самісінькою лінією прибою, і до нього перекочуються зі сцени хвилі почуттів і класичної музики доби Романтиз-

му. Налаштовуючи приймач на радіохвилю, героїні вистави у віддаленому куточку старенької Європи чують позивні Другої світової війни (голос належить дикторці «Суспільне мовлення» Олені Никифоренко). Хоча В. Локк помер у 1930 році, Н. Лапунов переніс час дії вистави у кінець десятиліття. У виставі, зокрема, згадуються погроми євреїв у Польщі, жертвою яких став герой Андреа. Така транспонація дозволяє глядачам максимально споріднитися із героями вистави — пораним біженцем-вигнанцем та його рятувальницями-іноземками. Естетизм і водночас «темперамент» режисури Н. Лапунова передає той факт, що в ліричній мелодрамі він і на рівні інсценізації та музичної енергетики й у предметній символіці вистави (особливе навантаження перебрала на себе динамічна світлова партитура) прагнув відтворити драму суспільної катастрофи. У Н. Лапунова, який здійснює постановки від початку 2000-х, у Полтаві окреслився «архітектурний період» творчості. Адже і у виставі «Крабат — учень диявола», і в «Леді у лавандовому», і в наступній постановці «Великий льох» сцена театру грає додатковими вимірами, а сценографія дієво трансформується на очах у глядача. У центрі видається півмисом верстат зі стінами напівзруйнованої будівлі — він і дощатий пірс, що омивають бурхливі хвилі, і острів самотності іноземця Андреа в оселі сестер, і столична сцена, де він зазнає тріумфу. Вітер змін колише або аж полоще на вітру катастроф білу фіранку, що надає будинку подібності до розбитого у шторм корабля із розірваним вітрилом. В опатному особняку, де мешкають сестри і куди переносять пораненого, по суті межують дві «фортеці» старих дів. Це унаочнюють два «мольберти»-розкладні будинки з освітленими віконцями в дусі вікторіанських іграшок для панянок. Вони ж перетворюються на ложі Ковент-Гарден, де сидять «лялькові» глядачі, а в першому ряді — кумедно урочисті та зосереджені на значущій миті провінціалки із ляльками-двійниками та оберемками квітів для Андреа.

У «Леді у лавандовому» дві героїні й обидві — у сукнях старомодно вишуканого димчастого кольору. Тож, назва вистави, певною мірою, інтригує — глядачам надається можливість обрати серед них єдину, «свою», героїню. Як старість, так і молодість Джанет та Урсули акторки делекують лялькам. Скульптури окрилених, довговолосих ельфійок на гойдалках (сестер у їх спогадах) і текстильних планшетних ляльок (сьогодення героїнь) створені за ескізами самого режисера. У «живому плані» акторки не грають вік, а передають сутності, душі персонажів. Андреа (Сергій Мамон), звільнившись від своїх милиць, остаточно припиняє існувати у виставі як образ-лялька. Наче душа його героя скинула з себе пута залежності (нехай і від турботливих рук) і полетіла за своєю мрією — стати визнаним музикою у Лондоні. До певного часу вимушені «ляльководи» Андреа — Урсула і Джанет, у свою чергу, повсякчасно є заручницями власних ляльок-двійників. Достатньо подивитися на те, як урочисто «прикрашають» собою сестри світське чаювання. Функціональність таких персонажів, як служниця, соціально підозрілий лікар і захоплена хистом Андре Ольга підкреслює те, що вони позбавлені людської іпостасі, а в світлі рами з'являються як ляльки із старих «валіз» пам'яті героя чи його нащадків.



**«Леді в лавандовому» (2020). Скріншот з відеозапису вистави.
Архів ПАОТЛ**

Зігравши свою роль, ці персонажі-функції знову зникають під замками валіз. Наскрізний прийом скидання акторами пилу з ляльок перед тим, як почати «грати» ними ролі, напряду пов'язаний із категорією Часу, який Н. Лапунів зробив четвертим героєм вистави.

Ляльки-сестри виглядають, наче близнючки — до такої міри вони злилися в єдине ціле, живучи пліч-о-пліч десятки років. Проте акторки в «живому плані» щедро індивідуалізують образи. Валентина Щокіна вражає в ролі Урсули, не боячись виставити свою тендітну героїню в негарному світі. З появою Андреа вона заздрить кожному його погляду на старшу сестру, її манірність, нещирість та знервованість є свого роду захисною маскою від Дженет і сторонніх людей, зрештою, її героїня виснажує себе почуттям до юнака, за яке чіпляється, мов за останній сплеск молодості та кохання у в'янучій душі. Однак їй, зрештою, вистачає сили перебороти в собі почуття і сум'яття та стати знову колишньою Урсулою. Дженет Алли Вітрук ставиться до своєї сестри м'якше, сердечніше, а от конфлікт «уповільненої дії» поміж Урсулою і Дженет Марфи Буторіної відчуваєш майже з перших сцен. Героїня М. Буторіної приваблює як цілісна особистість. Її спокій, врівноваженість, коректність (але не бездушність) виразно контрастують із екзальтованою поведінкою сестри. Стримане почуття гумору виказує безсумнівну приналежність героїні до ментальності англійців. С. Мамон нелінійно існує в образі Андреа. З одного боку, він розкриває нетривіальний образ вільного творця, який прямує до своєї надмети, навіть ризикуючи виглядати невдячним. Та, з другого боку, постать скрипаля режисер певної мірою символізує. Адже у виставі «Леді у лавандовому» акварельні сцени садибного затишку заступають сцени епічного, пасіонарного забарвлення (електричні спалахи почуттів, епізоди, що унаочнюють покликання, що жене Юнака зі Скрипкою за стіни цього прихистку, або навіть бомбування Лондона у вечір концерту Андреа).

У масштабній постановці «Великий льох» Н. Лапунов послідовно збільшив градус драматизму — виставу вирішено у жанрі необарокової містерії.

Привернув увагу глядачів до ексклюзивних вистав вечірнього репертуару і В.Підцерковний в Івано-Франківському театрі ляльок ім. М.Підгірянки. Його вистава «Витівка великого Мертвіарха» стала єдиним у театрі ляльок України досвідом втілення твору геніального бельгійського драматурга-модерніста Мішеля де Гельдерода (у цьому випадку йдеться про мало відому його п'єсу *La Balade du grand macabre*). Поетика М. де Гельдерода вибухова, вона привертає увагу богохульством і божественним началом творця, поєднанням фарсу і містерії.



«Витівка великого Мертвіарха» (2014). Архів ІФАОТЛ ім. М. Підгірянки

Написані прозою драми читаються як витвір генія поетичних образів. М. де Гельдерод — пекельно розумний людинознавець, гострий на язик блазень і похмурий романтик, патріот і співець батьківщини — колись славетної Фландрії.

Здійснена у 2014 році вистава несла у собі відгомін буремних суспільних подій. Якщо у драмі наскрізно лунає

«Реквієм», то у постановці цитується гімн України, вульгарність остогидлої філософу дружини асоціюється в режисера із піснями з індійського кіно, та все ж, головною мірою, тут лунає оригінальна музика композитора Віктора Новожилова.

Час і місце дії драми, як завжди у М. де Гельдерода — абстрактні, притчові — «колись у Брейгеландії». Тому так актуально сприймаються в контексті України 2014 року притаманні написаній у 1928 році п'єсі мотиви: долі демократії, відставки уряду, переписування історії країни на догоду чинній владі, загальної мобілізації, двадцяти податків, уведених попереднім правителем (дотепний Гельдерод перераховує серед них, зокрема, податок на похмурий настрій) і мору населення.

У «Витівці великого Мертвіарха» традиційно паралельні реальності чистилища, пекла та земного життя перемішані. Смерть і воскресіння відбуваються із героями перманентно, оскільки вони не реальні люди, а фарсові алегорії ганджів і містичних сутностей: сір Ненажердон, принц Брейгеландії — дегенеративний, неспроможний правити нащадок династії із визначальною рисою ненажерства; Сизоніс — музика-пияк; Пустомелер — філософ, пародія на вченого Фауста; ну а Мертвіарх — чергова реінкарнація в «земній» оболонці янгола-відступника від Бога, провокатора людських пороків і, водночас, парадоксального карателя тих, хто перевершив у гріху самого Сатану.

Сценографію у «Витівці великого Мертвіарха» створила Карина Чепурна. Відчувається, що режисер і художниця відштовхувалися у пошуках художнього образу безаналогової в Україні вистави від картин П. Брейгеля та І. Босха, роблячи це із усвідомленням того факту, що численні ремінісценції цих картин розчинені в поезиці драм М. де Гельдерода. Зокрема, пластичною цитатою картини «Тріумф смерті» П. Брейгеля сприймається вершник-Мертвіарх із косою. Театральних ляльок ця вистава не має. «Витівка

великого Мертвіарха» є постановкою театру анімації, яка грається акторами переважно у «живому плані». У ній поєдналися: маска-декорація (у прологу маска, що скидається на посмертну, висить над склепом-підводним човном, і, до речі, є цілком оригінальним режисерським образом, з якого матеріалізується Мертвіарх, адже у драмі він падає з дерева); лялька-декорація (дерев'яна конячка Ненажердона); ляльки-костюми (образи міністрів Василіска-Петра Бабінця та Аспіда-Миколи Мацьківа); елементи костюму, за допомогою яких образ стає тантамарескою (хобот слона, що відокремлюється від маски і вдягається Мертвіархом на «стегна») і, безпосередньо, маски в дусі «дель арте» та венеційського карнавалу на Мертвіарху (Юрій Полек) та Ненажердоні (Ігор Прокоп'як).

В. Підцерковний дуже влучно обрав для постановки в театрі ляльок твір М. де Гельдерода, адже драматург формувався під впливом «драм для театру маріонеток» М. Метерлінка, та в його драматургії перманентно проявляються «першоелементи» театру анімації. Аналіз лише однієї цієї драми М. де Гельдерода виявив наявність в її тексті відсилки до ляльки-рукавички (міністр Аспід витягає її з кишені та розіграє алегоричну сценку перед принцем) і маски (Ненажердон носить венеційську маску із довгим дзьобом, аби не чути смердіння трупів мешканців свого королівства). Попри суголосність мотивів і героїв «Витівки великого Мертвіарха» з академічним «Фаустом» Й. Гете, у творі М. де Гельдерода значно більше спільного з його праматір'ю — ляльковою «Комедією про доктора Фауста, видатного нігроманта». Адже в ній, як і в німецькій народній комедії, діють слуги-пияки, володарі-ідіоти, чорти та комічні вчені.

Вистава В. Підцерковного є зовні ефектною, епатажною і вражаючою. Гадаю, безпосередньо в глядацькій залі відчуття від неї у багато разів підсилені. Масові сцени кінця першої та початку другої дії поставлені із розмахом, костюми і пластика (балетмейстер Андрій Довбуш) колективно-

го портрета «горланної глотки юрби» (Ольга Гнатюк, Надія Деркач, Любомир Йосифів, Петро Камінський, Володимир Кочмар, Наталія Лемчак, Марія Мельник та ін.) несуть потрібну за сюжетом енергію. Якщо у фіналі першого акту на сцені та в залі розгортається революція, волає репродуктор (до речі, використовувати його у постановках за своїми драмами придумав сам М. де Гельдерод, що і було зроблено вже у виставі А. Отан-Лари 1920-х років), то в сцені очікування Судного дня на початку другого акту К. Чепурна вмістила акторів у саркофаги, наче коштовних ляльок у коробки.

Дослідники сходяться на думці, що «Витівка великого Мертвіарха» — не краща, композиційно крихка драма генія. Про це згадуєш під час перегляду понад тригодинної вистави В. Підцерковного. Тексти М. де Гельдерода вже не тішать так, як при читанні драми, коли вони промовляються акторами «крупним помелом», без усвідомлення ними «шматків і завдань», без дотримання логіки структури монологу, без належного відчуття щомиті присутньої в тексті «єдності і боротьби протилежностей» фарсу та містерії. Хоча виконавцеві ролі Мертвіарха Юрію Полеку найбільш серед усіх учасників вистави вдалося наблизитися до розуміння складної поетики драматургії М. де Гельдерода. А от вирішені із натяком на «садо-мазо» сцени потворної Слюніани (Надія Деркач) та її «підкаблучника» чоловіка-філософа Пустомелера (Олексій Бакін) явно потребували скорочення. Зрештою, статичність мізансцен і довгі текстові шматки входять у суперечність не лише з інтересами глядачів, але й із заявленим театром жанром вистави — фарсом. Фарси не бувають ані затягнутими, ані переобтяженими риторикою.

У драмі поруч із апокаліптичними містерійними сценами іскряться яскравими театральними барвами фарсові епізоди; в ній є місце ліриці досвітанкового співу птахів і рожевому сходу сонця, що так тішить Сизоноса (у виставі — типажний, характерний Тарас Винник) у момент усві-

домлення, що падіння комети не знищило Землю. Проте реальність вистави В. Підцерковного інша: це даність безпросвітної ночі, в якій копирсаються пороки, спалахують червоним і куряться димами (художники з освітлення Данило Добровольський і Петро Сенчук) прояви інфернальних сил, заварюється Зло Світу. Режисер прочитав драму М. де Гельдерода крізь призму творів Ф. Дюренматта або стрінбергівської «Пляски смерті». У виставі немає притаманного гельдеродівським драмам повного спектра комічного — гумору, сатири, іронії. Тут панує лише злий, грубий сарказм як спосіб змальовування вульгарних явищ найнижчої, найаморальнішої реальності.

Можливо, саме через одноманітність тону вистави режисер не знайшов для неї природного фіналу — не відшукав сценічної формули для проголошення оптимістичного послання глядачам. Перемога Смерті і Мертвіарха коханням і новим життям, зачатим у гробниці (там Мертвіарх зачинив Адріана — Олену Хомякову та Жасміну — Зоряну Ягас), із янголами-велетами та постаттю, в масштабі та абстрактності якої вгадується Творець, ніяк не ув'язувалася із попередньою дією.

Втім, попри всі критичні спостереження щодо цієї вистави Івано-Франківського театру ляльок, варто віддати належне естетизму вибору В. Підцерковного на користь невідомої в Україні драми класика світового авангарду та визнати, що цією постановкою Театр ім. М. Підгірянки розширив європейський інтелектуальний сегмент репертуарної політики театрів ляльок, зокрема, і театру України в цілому.

Протягом згаданого періоду керівництво Чернігівського театру ляльок ім. О. Довженка ініціювало трилогію вечірнього репертуару: «Великий льох» Т. Шевченка (2014), «Гамлет-машина» Г. Мюллера (2016) в постановці головного режисера Віталія Гольцова та «Ріка життя» (2015) у втіленні запрошеного режисера Олександра Ковшуна.

Вистава «Гамлет-машина» — перше прочитання на українській сцені драми Гайнера Мюллера. Втілення класичного твору європейського постмодернізму В. Гольцовим відбулося за підтримки Goethe-Institut в Україні, переклад п'єси здійснила львів'янка Наталка Сняданко. Спектакль такого рівня художньої культури на цій сцені постав уперше: експериментальна, цілком лабораторна робота колективу довженківців, художниці Олени Загребіної, хореографа Артема Вінтовки та композитора Федора Ткачова. Досвідчений режисер Віталій Гольцов, на рахунок якого десятки постановок про «котиків», «півників», «незнайок» і «комет», раптом відкрився як «дисидент» від театру ляльок, а реалізувати його бачення філософії твору в матеріалі виявилася здатною молода художниця. Етапна в історії колективу вистава спричинила гострі дискусії навколо себе.



«Гамлет-машина» (2016). Архів ЧОТЛ ім. О. Довженка

Образ Гамлета у переважної більшості викликає асоціації з рефлексуючим інтелектуалом. У Г. Мюллера Гамлет —

цілковито в традиціях психоаналізу — провідник, жертва і кат власних ідеалів водночас.

На головну роль запросили актора Чернігівського молодіжного театру Олексія Биша, оскільки в трупі лялькарів просто не було репертуарного прецеденту, щоб зростити свого Гамлета. П'єса, а слідом і вистава, поставили проти побутової оповіді в історії принца Данського. В них виокремлено цілковито актуальні як для драматурга 1970-х, так і для авторів спектаклю 2010-х метатемати, що підносять у простір асоціацій понад сюжетом, який всім є хрестоматійно відомим: «Сімейний альбом», «Європа жінки. Скерцо». «Чума в Будапешті»... У п'єсі Г. Мюллера бруталність поєднується з іронічністю та позначена постмодерною десакралізацією кількохсотрічних міфів гамлетіанства. Саме повсякчасне зіткнення в «Гамлет-машині» із різючими змістовими оксюморонами викликає у глядачів шок. Приміром, Офелія із батогом для «дорослих ігор», що, мов дволикий Янус, перетворюється на Гертруду. Її вбрання нагадує тіло спрута з щупальцями, а голова оцирена шоломом матері-дітовбивці. Тут змінені, переплутані полюси «добра» та «зла». Якщо, згідно з усталеною думкою, після зустрічі з Привидом Гамлет стає маріонеткою ідейної помсти, то у виставі Гамлет, навпаки, буквально ексгумує тіло померлого із саркофага (з написами «брутто/нетто»), а безжиттєві кінцівки пращора жалюгідно смикаються, коли нащадок розкручує його над головою і викидає на смітник.

«Гамлет-машина» явив дисонанс поміж існуючим у театрі простором і заявленим прагненням до змін. Здіймаючись на виставу білими мармуровими сходами з перилами, що нагадують палац наречених, глядач несподівано наштовхується на вкритий чорною тканиною погост, у глибині якого важко пульсує на моніторі серце «Гамлета-машини». Мелодика музики Федора Ткачова гнітюча і створює атмосферу панахиди. У залі ж спостерігаєш нейтральний оксамитовий

одяг сцени з фалдами. Вкупі з початком дії (виття сирени, постріл у залу зі сцени) вони творять кричуще протиріччя двох підходів до мистецтва: умовно академічного та анатомічно-публіцистичного (недарма художниця програмно вирішила фактуру костюмів героїв через імітацію оголених м'язів та сухожиль). Буквальна боротьба театрів «учорашнього» і «завтрашнього» додавала «Гамлету-машині» ще одного, незапланованого Г. Мюллером, конфліктного виміру.

Не випадково «протестний» спектакль породив серед виконавців у процесі репетицій конфлікти з режисером, заяви про «вихід з гри» — напевно, далася взнаки інерція самозбереження меж звичного жанру. З чотирьох акторів театру ляльок, задіяних у виставі, двоє — Ігор Мажуга та Олена Денисенко — належать до покоління «ширмового» театру радянського періоду. Тут варто віддати належне режисеру, адже йому вдалося досягти експресивної драматичної дії. В «Гамлеті-машині» акторська енергія вперше для цього колективу агресивно втручається у зазвичай мирно-непорушний глядацький простір. У перші ряди летять автомобільні шини як символ зруйнованої вежі революції. Відеопроєкція документальної хроніки подій на Майдані 2014 року пульсує на обличчі Гамлета ріками натовпу протестувальників, чадять чорним димом пожежі Революції гідності. Універсальність драматургічної моделі «Гамлета» відсилає до людських катастроф різних часів: від нацизму до загибелі героїв на Майдані.

Головні зауваження режисеру прибічників традиційного театру ляльок стосувалися відсутності ляльок у виставі цього «профілю». Вистава є прикладом грамотно побудованого твору тотального театру анімації з притаманним цьому типу знаковим поєднанням різнорідних анімаційних предметів. Якоїсь миті стає подібною до великої мотанки «сумарна» героїня. Етюд «темних сил» із білосніжною скульптурою унаочнює тезу про те, що від

поклоніння богам до їх осквернення — лише один крок. На сцені засобами пантоміми відтворено знайомі нам реалії: скидання з п'єдесталів кумирів. Повсякчас присутні у спектаклі загрозливі ширми-манекени з позначенням різноманітних небезпек (радіації, вулканізації тощо). Для Гамлета вони є попередженнями: «не влізай у гру — вб'є!». Взаємодія акторів із цими анімаційними об'єктами щоразу вражає різноманіттям метафор: коли із брязкотом відчиняються їх отвори, вони нагадують піч крематорію в концтаборі; відчуття зла, що причаїлося усюди, виникає, коли з порожніх каптурів-зениць манекенів визирають інфернальні «пики», підсвічені мертвотним фільтром. Маска Гамлета стає візуалізацією прийнятого ним рішення стати сталевим чудовиськом. Коли людське обличчя актора ховається під деформованим протигазом, виникає передчуття трагедії солдата — жертви війни. Без колективно створеної пластично та енергетично субстанції зла незрозумілим був би внутрішній конфлікт героя — бридкі істоти у гіперфізіологічних костюмах з моторошними вигуками копірсаються, казяться, колом стискаючи єдину несліпонароджену серед них людину — Гамлета. Гамлет не філософ і аж ніяк не принц, а радше солдат, машина, покликана вбивати, в якій попри все живе просте людське прагнення до справедливості та миру. Кульмінація образу та вистави вражає в її агресивній тоновій партитурі скорботним молінням Гамлета: не хочу більше бути машиною. Розвинені пластичні можливості Олексія Биша дозволяють творити йому третій — до драматичного та анімаційного планів — вимір конфлікту Гамлета з середовищем. У буквальному розумінні ляльки (ростові) все ж з'являються у сцені розвінчування Гамлета-мученика на медійного героя, такого собі танцюриста диско. На «підтанцюваннях» у нього тут монструозні герої «казкової класики» театру. Тож якщо весь спектакль мав на меті відбити в дзеркалі сцени дегуманізацію суспільства, то в цьому епізоді театр

жорстко спародіював власні масово популярні «вчора» та «сьогодення».

Протягом зазначеного вище періоду у стійкому тандемі творять на сцені Черкаського театру ляльок та як запрошені постановники на сценах інших театрів режисер Ярослав Грушецький і сценограф з режисерською освітою, художниця по ляльках Карина Чепурна. Поміж здійснених ними останніми роками робіт найбільше привернула увагу «готична казка» «Карлік Ніс» на сцені Кропивницького театру ляльок (2021). За винятком музичної еkleктики, суто візуально вистава полишає враження стильової цілісності. Цікавим є співвідношення акторів у «живому плані», з масочним гримом: Ковбасниця, Чаклунка Травозная (у цій ролі досвідчений актор Г. Стогодюк вразив концентрованою гротесковістю та пластичною виразністю) з ляльковими образами. Режисерові вдалося передати у виставі особливу похмуру містичність казки В. Гауфа, унаочнивши її зв'язок з німецьким вуличним театром часів Середньовіччя.

У 2010-ті роки активно займається постановочною діяльністю в театрах ляльок і театрах для дітей вихованка харківської школи лялькарів (майстерня О. Інюточкина) Ірина Ципіна. Однією з найяскравіших здійснених нею робіт стала постановка для вечірньої сцени Полтавського театру ляльок «Мій дідусь був вишнею» (2019) за А. Нінетті. Вистава явила історію родини та роду, що не гучно й органічно навчає повазі до старших і любові до менших у сім'ї. Вистава «Мій дідусь був вишнею» приваблює широтою «поетичного дихання», у чому не остання заслуга композиторки Олени Шевченко-Міхаловської; теплою та злагодженістю ансамблю виконавців (Сергій Мамон — Тоніно, Юлія Шустова — Мати, Алла Вітрюк — Бабуся та ін.). Просто і сердечно актори торкаються у виставі найбільш чужих для сприйняття тем: чому ми маємо втрачати своїх рідних? Що стається з людиною після смерті?



«Мій дідусь був вишнею» (2020). Архів Ірини Ципіної

Вивідні ляльки Наталії Ягупової дивляться на світ водночас мудрими та безликими очима. Їх тонко виконані маски викликають асоціації з ламким внутрішнім світом героїв символістичних творів. На контрасті з їх білизною костюми ляльок мають локальні кольорові акценти (над «домотканими» костюмами стриманих кольорів для «живого плану» працювала Ася Кравчук, яка також є авторкою

відеоряду вистави). Відтворений Н. Ягуповою центральний образ вистави — рясні віти вишні — служать варіативним мізансценам (ляльки забираються на крону, розгойдуються на гілках, немов на ліанах) і асоціюються з дровом життя взагалі. Постановка І. Ципіної «Мій дідусь був вишнею» рідкісний приклад влучно (за адресатом) обраного матеріалу для постановки вистави вечірнього репертуару в нестоличному театрі ляльок. Поетика цієї «кольорової» вистави щасливо нагадала чорно-білі стрічки італійського неореалізму.

У першій половині 2010-х стрімко увійшла до процесу театру ляльок України нова режисерська генерація — випускники кафедри театру ляльок Л. Попова у КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого.



«Крап-Ля» (2019). Фото з офіційного сайту <http://akadempuppet.kiev.ua/>

Режисерка Марина Богомаз працює над виставами з художницею Ольгою Філончук. Анімаційні об'єкти в їх виставах включають у себе ляльок різних систем (часто модифіковані) та «паперовий театр». Фактично завдяки їх тандему в театрах ляльок України було запроваджено явище «бейбі-театру». Специфіка цієї групи вистав — це орієнтованість на глядачів від нуля до трьох років (у театрі запровадили в маси гасло: «театр для тих, хто в підгузках»). Цей тип вистав для наймолодших передбачає тонку репертуарну, постановочну і виконавську своєрідність (з обов'язковими урахуванням психології сприй-

няття вистави дитиною та інтерактивною складовою). У «бейбі-театрі» режисер часто виступає й автором драматургічної основи для вистави тривалістю від пів години до п'ятидесяти хвилин.

Прем'єра «Крап-Ля» Київського академічного театру ляльок («Замок на горі») відбулася у 2019 році. М. Богомаз і О. Філончук здійснили у цьому театрі три «бейбі-вистави»: крім «Крап-Лі», постановки «Сніг» і «Каляки-маляки» (друга має спільну із «Крап-Лею» сценографію). Всі ці вистави — інтерактивні, розраховані на контактність із її простором та героями як малят, так і їх дорослих.

Сюжет вистави для глядача, який часто-густо ще навіть не розмовляє, не може будуватися на самій змістовності слова. М. Богомаз часто відштовхується в ідеях подібних вистав від «див» довколишнього світу: снігу, дощу. Маленький глядач, подорожуючи світом такої вистави, впізнає в її казкових мотивах власну повсякденну реальність. Казка вчить малюка усвідомлювати себе невід'ємною частиною природи. Пізнаючи природу, малюк пізнає разом і себе. У випадку з «Крап-Лею» сюжет — типова казка-ланцюжок. Слідом за акторами, які, бавлячись, медитативно музично вимовляють чи співають: «Ми краплинки... ми дощу/озера/моря/океану частинки», старші серед дітей вже в змозі повторити ці слова. Паралельно з цим актори пропонують малечі стати до спільної гри, послідовно відтворюючи, «граючи в усе», про що говорять.

Ліана Хабелія-Забродіна втілює у виставі «Крап-Ля» образ Озера. Спокійна, вродлива, із ритуально-урочистими і плавними жестами, вона привертає до себе увагу значущістю та загадковістю головної казкарки вистави. Л. Хабелія-Забродіна грає роль у складному костюмі-декорації. Адже її кринолін-озеро є «столом», за яким бавляться іграшками дрібні діти. Цей образ приховує в собі кілька сюрпризів-здатностей до трансформації. В якийсь момент Озеро розпускає хвилі-стрічки, і дітки мають можливість

триматися за них. Але повністю інтрига костюму-декорації розкривається наприкінці, коли маленькі глядачі досліджують море. Тоді акторка вперше за виставу підводиться на повний зріст, а за її сукнею тягнеться вгору і синя тканина (половик). Цієї миті коливання десятків метрів тканини народжує образ моря, в якому дітки бавляться, стовбичать посеред «хвиль», наче буйки.

Дві інші акторки утворюють неподільний образ. Вони — наче дві молекули однієї краплинки: Крап (Марина Бут) і Ля (Валентина Корсунська-Марченко). В акторок однакові сині сукні у формі краплі, а також ідентичні за конфігурацією «куафюри», які скидаються на тістечка безе (гастрономічні асоціації дітям підсвідомо до вподоби). За «драматургією» образи цілковито ідентичні, проте акторам не цікаво грати свою краплинку позбавленою індивідуальності, тому в Крапі Марини Бут відчувається пацаняча задержуватість (втім, це не заважає акторці делікатно спілкуватися із малечею, граючи в ігри), а в Лі Валентини Корсунської-Марченко приваблює ліричне начало. Поруч із Крап-Лею в «живому плані» знаходяться маленькі ляльки-краплинки. Ляльки із кумедними фізіономіями, мов сині груші, звисають зі стелі, а акторки «зривають» їх і дають бавитися дітям.

На різних поворотах сюжету діти зустрічаються із різними представниками казкової фауни. У сценах моря та океану з'являються велетенські тростинні ляльки тропічних риб із яскравими хвостами, акваріуми із текстильними рибками анілінових кольорів, крабами і кониками. Але поміж глядачами і мешканцями акваріуму немає традиційного скла, і діти можуть торкатися ляльок і долучати інших до морської екібани всередині акваріумів-телевізорів. Збираючи разом із Крапом і Лею великі блискучі перлини до сачку або дивлячись знизу вгору на велетенську медузу під стелею, маленькі глядачі та їх батьки відчувають себе, наче на дні морському. У світі цієї вистави навіть під дощ потрапити

не страшно. Дощ із хмарок — то велетенський блискучий «дощик», мерехтливі, різнокольорові стрічки, за яким малечі так цікаво пробігати, торкатися його, наступати на його «калюжі».

Феєрію добра і води доповнює особливе акустичне середовище «Крап-Лі». Композиторкою Оленою Яцкулинець враховано рекомендації психологів щодо типу музики, яка найбільш заспокійливо, гармонійно впливає на підсвідомість малюків. Тому у виставі лунають дрібні дзвоники, фортепіанна «крапель» (тембр цього інструменту дуже влучно передає стукіт крапель) та характерні для країн Сходу та Південної Америки інструменти шейкер і маракас. Акустичну магію доповнюють звуки голосів акторок, що в такому невеликому просторі малої сцени знаково посилюються мікрофоном.

У цьому напрямі вистав для дітей успішно працюють також, зокрема, Львівський академічний театр ляльок (постановки директорки У. Мороз) та Полтавський академічний театр ляльок (вистава Юліти Ран «На хвилі» — лауреатка фестивалю-премії «ГРА» 2019 року).

Серед вихованців Л. Попова помітний доробок на кількох українських сценах має Ігор Федірко, якому вдається поєднувати режисерську діяльність з успішною акторською (за роль Оскара в однойменній виставі Михайла Урицького за Е.-Е. Шміттом він здобув лауреатство «Київської пекторалі»).

Плідним був період діяльності І. Федірка на сцені Миколаївського театру ляльок. Зокрема, вистава «Іванкова сопілка» за казкою В. Орлова, поставлена лише на двох акторів, стала водночас і бенефісом Костянтина Гроссмана та Валерія Байла, і переконливою режисерською роботою І. Федірка. Режисер майже в кожній своїй виставі невимушено акцентує свою громадянську позицію. Зокрема, в «Іванковій сопілці», яка вийшла до глядача у рік анексії Криму та окупації Донецька та Луганська, він дотепно протиставив

образу «плішивого» російського царька гумористично-епічні сцени двох козаків у «живому плані», використавши для цього відповідне світло й дими. Цій виставі притаманний ретельно вибудований анімаційний план (вивідні ляльки), пружний темпоритм, влучний гумор і вільне імпровізаційне самопочуття сценічних партнерів.

У 2017 році режисер очолив трупу Київського академічного театру ляльок. Для відкриття міжнародного фестивалю Puppet.UP I. Федірко здійснив поетичний за стилем перфоманс «Легенда про Київ». Для свого експерименту в жанрі вуличного театру вигадав гігантських ляльок у стилі Bread and Puppet.

Співтворчість у цьому театрі з таким знаним майстром сценографії, як Микола Данько відкрила перед молодим режисером нові творчі можливості. Щоправда, інколи



«Іванкова сопілка» (2013). Фото прес-служби фестивалю-огляду
«Прем'єри сезону»

М. Данько «перемагав» колегу силою свого потужного візуального бачення постановки. Так сталося, зокрема, з виставою «Попелюшка» (2021), всі живопланові сцени «переможного добра» у якій виглядають необов'язковими та риторичними (Попелюшка — Анастасія Бучинська, Анна Сєдова, Принц — Володимир Грабовський), у той час як ляльки-костюми фарсових персонажів вражають щедрою театральністю та несподіваною вишуканістю. М. Данько презентував концепцію «білої вистави», у якій зодягнені ним актори сприймаються водночас як придворні у бальних суцільно мережних фешн-костюмах та як циклопічні сніжинки.

Шукаючи відповідного до історичного моменту (російсько-українська війна, подекуди — розбрат поміж сходом і заходом родини-України) матеріалу для постановки, І. Федірко написав інсценізацію «Кайдашевої сім'ї» І. Нечуй-Левицького. Зміст і пафос цієї двогодинної вистави вечірнього репертуару, прем'єра якої вийшла у 2018 році, істотно відрізняється від першоджерела. І. Федірко концептуально переосмислив жанр першотвору. Якщо І. Нечуй-Левицьким було створено побутову соціально-психологічну історію, то режисер побачив у ній потенціал для епіко-філософської вистави з комедійними вкрапленнями. Епічного звучання виставі надали десяток маловідомих широкому загалу народних пісень Черкащини, над вивченням та аутентичним виконанням яких акторський колектив працював упродовж року. Живий спів добудував особливу атмосферу вистави на кону театру ляльок. Щодо вибору провідної у «Кайдашевій сім'ї» системи ляльок режисер зазначав: «Ми всі прив'язані до неба, маємо благословення згори і самі цей зв'язок руйнуємо своїми буденними вчинками. Тому бачимо у виставі маріонеток — ляльок на ниточках, що ніби керуються нитками Творця. Спочатку весь їхній світ прив'язаний до неба, а потім він обривається» [І: 10]. М. Данько, який особливо

тонко відчуває виразні можливості сучасної сценографії за мотивами народного мистецтва, крім маріонеток, населив світ тотально анімаційної вистави «Кайдашева сім'я» ляльками-мотанками і дерев'яними штоковими ляльками й скульптурами. Деякі сцени подаються у виставі І. Федірка у «живому плані» (традиційно сильною стороною роботи М. Данька є костюми).

Сценографія М. Данька поділила світ роду на «горній» та «дольній». А сполучним між родинним столом і небом став вітряк. На його лопатях — немов орнамент вишивки — чергувались хати під стріхами з вертикалями тополь. Під ними — зображення святих.

В ансамбль «Кайдашевої сім'ї» режисер поєднав майстрів сцени (Вікторія Огородня — Баба Палажка, Ангел, Чорт; Юлія Шаповал — Кайдашиха) із студентами магістратури КНУТКиТ імені І.К.Карпенка-Карого (Юрій Друпп — Кайдаш, Руслан Драпалюк — Лаврін, Валентина Корсунська-Марченко — Мелашка, Роман Молодій — Карпо).

У 2010-х роках набув молодого та енергійного головного режисера і Одеський театр ляльок. Ним став випускник Л. Попова Юрій Чайка. З його вистави «Тринадцята зірка» почалася нова сторінка стабільно існуючого вечірнього репертуару цього театру (у 2022 р. Ю. Чайка став головним режисером Хмельницького театру ляльок). Здійснена за п'єсою В.Ольшанського (за мотивами повісті Е.Сетона-Томпсона «Джек — бойовий коник») вистава згуртувала ансамбль акторів трьох мистецьких поколінь театру під началом Ю. Чайки і хореографа Олени Кочергіної. Актори грають виставу у відкритому прийомі ляльководіння. М'які текстильні вивідні ляльки Марії Погребняк задають узагальнені образи, без зайвої для стильної вистави-притчі деталізації, проте із окресленими індивідуальними рисами. Вбрання акторів відсилає до кабаре (чорні чаплінівські капелюшки, графічні контури костюмів, грим мімів). Легка зміна серед-

овища (графічний куб з чотирьох ребер-ширм) постійно перебудовується на очах глядачів щоразу по-різному, відповідно до мізансцен. Музичний супровід виступає емоційним каталізатором переходу від сцени до сцени.

У «Тринадцятій зірці» утворилася сценічно виразна опозиція Джека (Іван Цуркан) і Громили (Дмитро Павлов). Молоді актори чудово зрозуміли «правила гри» у виставі-притчі. Їх лялькові кролі — це історія взаємин героя й антигероя у «ляльковому» масштабі, проте цікаво також спостерігати за живою плановим проживанням акторами світоглядних людських сутностей Джека і Громили. Знайшла своє місце у виставі й органічність Євгенії Глухової (Пушок), героїня якої стала найвідданішим адептом поглядів Месії життя на волі Джека.

Режисер впевнено підводить глядачів до алюзії кролячих перегонів, де дужчий витісняє слабшого брата, аби перемагати в жорстокій грі ініціаторів змагань, на наше життя.

Поміж «втечею на волю» та існуванням у звичному замкненому колі кролячих перегонів друге обирає наставниця початківців у перегонах Вислоуха (цю роль Ю. Чайка доручив Ніні Лук'янченко, багаторічний акторський досвід якої зумовився на відтінку гіркоти прожитої нею на сцені Долі). Так само відмовляється втікати з полону людей Ясноглазка (така життєво впізнавана, зі свідомо заглушеним внутрішнім голосом сумління, героїня красуні Марини Замчевської), адже своє призначення вона вбачає у житті поруч і задля Громили.

Режисер чітко розставив акценти — альтернатива несвободі дарується кожному, питання лише в тому, що невеликий відсоток особистостей відчуває потребу цим скористатися. А звідси і зловісний сарказм Диявола цього кролячо-людського Всесвіту — Слаймена: «На волю тікають лише два кролі та навіжений старий!» (цю зворушливу роль гуманіста Міккі Ду грає Анатолій Лук'янченко). Роль Слаймена режисер доручив Станіславу Михайленкові. За

визначенням Ю. Чайки, «цей невеликий, але дуже відповідальний образ — таке собі втілення вселенського зла — по суті є і зав'язкою, і кульмінацією вистави».



**«Вовк і семеро козенят». Фото прес-служби фестивалю-огляду
«Прем'єри сезону»**

На відміну від інших (поганих чи добрих) героїв вистави, яких актори грають у діалозі з планшетними ляльками, Слаймен позиціонується в системі координат анімаційної вистави як надістота. На ньому тонка півмаска, а в руках рушниця. Якщо ляльок актори «оживлюють», то рушниця покликана умертвляти.

Ансамбль мімів у чаплінівських капелюшках з «Тринадцятої зірки» набув розвитку у стильному кабаре вистави «Вовк і семеро козенят» (2014). Повноправним співавтором анімаційних вистав Ю. Чайки в Одесі став балетмейстер Олег Гусаренко, який має великий досвід в естрадній хореографії. Ю. Чайка сам написав п'єсу у віршах за відомою казкою, адже має ще й хист драматурга. Цій постановці

властивий особливий музичний шарм. Актори з драйвом грають у ній як у «живому плані», так і вивідними ляльками у відкритому прийомі.

Особливо вдалися С. Прокоф'євій ляльки козенят. І хоча лялька Вовка не така бездоганна як з технічної точки зору, так і з візуальної, С. Михайленко є настільки виразним у «живому плані» та в ексцентричній вокальній партії, що сценічний образ казкового хижака виглядає у виставі харизматичним. «Юра зміг знайти свій поворот казки, — говорить актор. — Вона стильна та сучасна, тому мені аж ніяк не можна було грати побутового казкового вовка». Образ антагоніста утворився з елементів кабаре (С. Михайленкові пасує фрак із загнутими, мов якір, фалдами і в тон до нього — елегантний чорний циліндр, а також сліпучо-білі рукавички й шалик); гіньйолю (вовчисько в тіньовому прийомі виє на Місяць); вокальної та пластичної ексцентрики й імпровізаційного самопочуття в образі. Маркером мюзик-хольної естетики виступає і коло прожектора, спрямоване на «зірку» програми. У цій музичній виставі Станіслав має унікальну можливість продемонструвати свій широкий вокальний діапазон: якщо, йдучи від власної природи, «брутал» та цинік Вовк співає куплети-лейтмотив «Я Вовком працюю у казці...» джазовим хрипким баритоном, то, передражняючи матусю-Козу, актор вдається до тенорової теситури з фальцетною кодою.

Магічне враження справляє на дітей і дорослих ілюзіонна сцена уроку музики. У флуоресцентному світлі «чорного кабінету» лялька Вовка стрибає по клавіатурі рояля, інструмент відгукується на дотик, а сім різнокольорових нот матеріалізуються на нотному стані. Під час цього шоу-уроку Вовк «дострибується» до самісінького «до», витягнувши шию і вибалувивши очі від несподівано високих децибелів власного голосу.

У своїх постановках молодий режисер тяжіє до естрадності, широко використовує монтажні та стильові прийоми концерту, шоу і реву.

Вистава «Попелюшка» (2015) Ю. Чайки і С. Прокоф'євої стала першою в історії українського театру анімації, створеною без ляльок, суцільно за допомогою тантамаресок. Лише поодинокі образи (Попелюшка, Принц і королівські блазні) були вирішені у «живому плані» на протиставленні персонажам гротесковим і сатиричним. Особливо ефектним був у виставі образ Феї, яка скоріше нагадувала бешкетницю Дінь із «Пітер Пена», ніж всемогутню хрещену Попелюшки (маленьке лялькове тільце під обличчям акторки Лілії Цвелікової, яку актори-чоловіки у конвенційному одязі знімали високо над сценою, та «аеродинамічний» слід від сріблястої чарівної палички Феї у «чорному кабінеті» сцени створювали ефект магічного польоту). Продовженням пошуків на шляху творення вистав театру анімації-ілюзійону була позначена і вистава «Русалонька» (2021), в якій Ю. Чайка та С. Прокоф'єва вдалися до засобів мультимедія (відеозображення підводного царства з його рибами, коралами та медузами накладалося на спеціальний сценічний екран, доповнюючи живу дію акторів із ляльками). Водночас з тим, захопившись технологічною новацією, творці вистави замало потурбувалися про закони виразності театрального мистецтва. Тому вистава «Русалонька» скидається на театральну копію мультфільму кінокомпанії Walt Disney.

Крім здійснених Ю. Чайкою вистав, на одеській сцені подіями стали високоестетичні вистави «Коняги» Р. Москової та «Червона Шапочка» П. Когана в постановці М. Яремчука і «Баби Бабеля» у втіленні білоруського режисера Євгена Корняга, яка стала переможницею Всеукраїнського фестивалю-премії «ГРА» (2018).

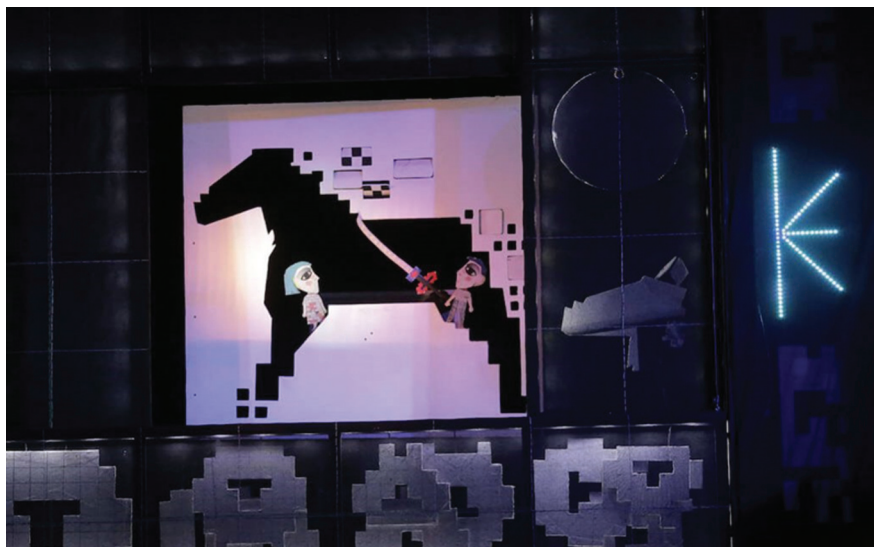
Подіями 2010-х років у Львівському академічному театрі ляльок стали вистави «Садок вишневий» (за творами Т. Шевченка) та «Золоторогий олень» Д. Павличка у постановці С. Брижаня і «Святкові сни» у втіленні Яни Титаренко та І. Кульчицької.



«Садок вишневий» (2014). Архів ЛАОТЛ

Характерними для цих робіт є технологічні новації. Поетичну виставу «Садок вишневий» втілено за допомогою пісочної анімації та «живопланових» акторських робіт. Вистава до дня святого Миколая «Святкові сни» вражає конструктивною сценографією. У сценографічних «пазлах» свідомо закладено асоціації сучасної дитини з пікселями майнкрафту, але підсвідомо — з «кодом» України, орнаментом вишиванки. У поєднанні з плоскими вивідними ляльками Святка і Злати сценографія викликає асоціації з постмодерним вітражем. Сама декорація розміром чотири на чотири метри замислювалася І. Кульчицькою як найбільша «лялька» у «Святкових снах», адже їй притаманні постійні трансформації. У художньо варіативному світлі жодна мізансцена у цій виставі (з начебто сценічно невідгідним плоским рішенням) не повторюється.

«Засвітне танго» (2021) стало першою за багато років виставою вечірнього репертуару у Львівському академічному театрі ляльок. Масштабну, вражаючу епічним розмахом сценічних подій та новаторським мистецьким



«Святкові сні» (2018). Архів ЛАОТЛ

рішенням постановку здійснено за підтримки Українського культурного фонду та фінансової підтримки львівських обласної та міської рад. В основі «Засвітнього танго» — роман-фентезі сучасника Юрія Винничука «Танго смерті». Робота над виставою тривала безпрецедентно для цього колективу довго — три роки. За цей час задум розробляли і втілювали троє режисерів.

Авторкою ідеї першої постановки за романом «Танго смерті» виступила директорка і художня керівниця театру, режисерка Уляна Мороз. Її співпостановником був головний режисер театру Володимир Підцерковний, але після його відходу з життя репетиційну естафету підхопила призначена головною режисеркою Яна Титаренко. Якщо У. Мороз у тандемі з авторкою інсценізації роману Валентиною Тужиною концептуально визначила теми і структуру вистави, то Я. Титаренко як фахова режисерка театру ляльок детально опрацювала з акторами партитуру ляльководіння. Світ «Засвітнього танго» — багатофігурний, кожен з акторів грає по кілька різнопланових ролей.

У виставі задіяні корифеї трупи В'ячеслав і Слава Курилки та заслужена артистка України Христина Гаврилюк. Серед молодшого покоління виконавців Мар'яна Бовцайло, Наталя Дяченко, Анна Назаревич та Ірина Остюк. У центрі сюжету — четверо хлопців, згодом юнаків, побратимів, які пережили спільну біду — втрату батьків у Першу світову війну: українець Орест (актор Василь Когут), єврей Йосько (Олександр Довгань), німець Вольф (Михайло Вікс) і поляк Ясь (Юрій Полек). Також Йоська і Вольфа зіграли студенти дипломного курсу Володимир Бойко й Олег Андрощук. Курс (випуск 2022) було набрано кафедрою театрознавства і акторської майстерності ЛНУ імені Івана Франка як цільовий для театру ляльок, і методологія традиційно сильної харківської школи лялькарів, носієм якої є Я. Титаренко, сталася у нагоді для виховання молоді. Створюючи виставу з амбітним задумом, У. Мороз запросила фахівців з інших львівських сцен. Роль філософа-хронікера історії Львова ХХ століття (а може й самого Бога) створив заслужений артист України Роман Біль (Національний театр ім. М. Заньковецької). Навіть його роботі притаманна анімаційна образність (персонаж-тантамареска), яку унаочнює пластика «неживої», лялькової руки. Старий, мов Львів, Йосип так давно чекав на появу геніальної учениці, щоб передати їй разом із нотами естафету Пам'яті, що сам мало не перетворився на кам'яницю. Образ юної учениці маестро типажно окреслила (зіграти «геніальність» — завдання з невдячних) скрипалька львівської філармонії Соломія Ониськів.

Виставу, сюжет якої суміщає міжвоєнний та радянський періоди історії Львова з фантастикою, слушно вирішено як тотально анімаційну. Системи ляльок тут відповідають різним «реальностям». Наприклад, образи дідуся і бабусі в одній сцені вирішені в різних системах. Такий прийом сприяє розумінню ментальної інакшості персонажів. Деякі ляльки мають унікальну авторську механізацію (загалом,

кілька десятків ляльок І. Кульчицька зробила для вистави власноруч).



«Засвітнє танго» (2021). Архів ЛАОТЛ

Сценографія І. Кульчицької до «Засвітнього танго» — потужний трансформер, який протягом двох із половиною годин дії складається щоразу в новий образ (інженер декорацій Ян Галас). Взаємодія акторів у химерних головних уборах (маски-вуалі) зі сценографією є ускладненою. Ігровий простір запитує в акторах таку фахову якість, як швидке реагування. Адже пандус-сцена повсякчасно перебудовується, оснащується додатковими вимірами, опускаються згори вертикалі готичних вітражів або риштування брам. Акторам необхідно збігатися в «точках» мізансцен із незвично складною партитурою світла (Борис Дегтярьов), а ще часто-густо удвох із партнером керувати однією лялькою. Там, де інсценізація неминуче локалізувала роман Ю. Винничука до окремих епізодів, саме сценографія «розкриває купюри», вивільняючи образи поезики автора та

матеріалізуючи на сцені стародавнє європейське Місто крізь магічний кристал Часу. Вітер історії гуляє серед колон, а образ середмістя доповнюють готичні тіні будинків і перехожих. У виставі сцена концептуально звільнена від «одягу», ліхтарі на штахетниках доступні очам глядачів (це вони творять той чарівний ефект марева, густу світлову завісу львівського туману або задимленого паротягами вокзалу в сцені лихоманки евакуації). У кількох епізодах до образу кінетичної сценографії інсталюється відеопроєкція (календар нестерпно довгих днів війни та окупацій Львова, криваві маки, як символ скорботи за жертвами Другої світової війни).

У «Засвітньому танго» талановито варіюється символіка труни-футляра скрипки-безсмертя Духу в шкаралупці тлінного тіла. Важкі кофри тягнуть по життю матері хлопчаків, мов пам'ятники загиблим молодим чоловікам. Маленькі футляри заворожують білосніжною шовковою підкладкою, перетворюючись на метеликів у сцені закоханості Ореста, але вже в картині початку війни вони стають очевидно заважкими валізами в руках тих, хто метушиться вокзалом, намагаючись порятувати життя втечею. У відтвореній І. Кульчицькою та режисерками графічній картині світу, що постійно перебуває «на межі» (війни і миру, життя і потойбіччя, історії та сьогодення) широко застосовується прийом контрасту і диспропорції.

Як та опозиція «світу дорослих» — чорні силуети великих паркетних ляльок (до пальт яких актори дотепно підставляють власні руки з тростинами або парасольками) та «світу дітлахів» — білосніжних ляльок хлопчаків, які, бавлячись, стрибають пандусом. Смугасті манекени-мішені з'являються в епізоді концтабору (І. Кульчицька прочитувала тут всесвітньо відому антифашистську виставу «Репліка» Юзефа Шайни). З кількох велетенських трикутників (що самі по собі викликають асоціацію з листами «похоронками») актори, мов із пазлів, складають літак

«визволителів», з п'ятикутними зірками на фюзеляжі. Цей образ миттєво зчитується як погони уповноважених будь-якою ціною «радянізувати» регіон працівників МДБ. Сцена каральної операції сталіністів у львівській в'язниці жахає радше енергетично, адже анімаційна мова дозволяє щасливо уникнути натуралізму. Завмерлі частини лялькових тіл стають тут мовчазним свідченням абсурду радянського Театру смерті.



«Засвітне танго» (2021). Архів ЛАОТЛ

Образно-емоційною кульмінацією вистави стала сцена, де скрипалька, яку вчитель закликав грати для людей хоч на вокзалі, хоч на подвір'ї в'язниці, пробуджує знервований та зболілий голос скрипки у веремії історичних катаклізмів. Засобами театру рук твориться подоба німбу або штриховки світла довкола тендітної постаті дівчини — відбувається сакралізація образу жертвовного митця в часи суспільних трагедій. Ця мить вистави являє той рідкісний випадок, коли апріорі гучніша фонограма не заглушає тему

соло живого серця скрипальки — вони резонують, існують у діалозі.

Рішення цілком відповідне до трагедійного масштабу зображених подій, адже накладання фонограми на живий звук тут нагадує взаємодію античного хору з корифеєм. Хореографія Катерини Погорелової та Юлії Скиби і музика Дмитра Микитина та Сергія Гаврилюка окреслили музичні й пластичні лейтмотиви вистави «Засвітне танго», додавши їй ексклюзиву.

Заснований у 1990 році Олегом Новохацьким Львівський театр естрадних мініатюр «І люди, і ляльки» зазнав концептуального оновлення після призначення директором-художнім керівником театру Олексія Кравчука. Помітними виставами кінця 2010-х — початку 2020-х стали «Пустостан» М. Пшесьлюги, «Гамлет» В. Шекспіра (у перекладі Ю. Андруховича, з Надією Крат у головній ролі), «Діти Ноя» Е.-Е. Шмітта (вистава М. Урицького з оптично ілюзійною сценографією Уляни Кульчицької та тонким психологічним ансамблем).

У першому прочитанні в Україні драми «Пустостан» (2019) сучасної польської авторки Маліни Пшесьлюги О. Кравчук продовжив прямувати курсом на цілковито оригінальний контент вечірнього репертуару. «Пустостан» полишає враження вистави європейської естетики. У цій виставі є цілісна атмосфера, дух таїнства Святвечора. У виставі сам О. Кравчук вперше вийшов на кін як актор-ляльковод. Крім того, що він з вивідною лялькою грає одну з ролей, тонкою інсинуацією стало втілення його руками субстанційного образу — Року для всіх персонажів «Пустостану». Вдалий як у літературному, так і в театральнорельєфному сенсах переклад драми здійснила задіяна у виставі Н. Крат. Їй вдалося передати саркастичну інтонацію авторки драми.

Крім планшетних ляльок та елементів театру рук, у виставі представлені акторські роботи в «живому плані»:



«Пустостан» (2019). Фото з сайту <https://theatre.love/performances/pustostan/>

роль Бабусі (Алла Новікова) і Пса (Василь Сидорко). Зауважу, що відчуття еклектичності постановки не виникає, оскільки ці різноманітні анімаційні форми застосовано режисером і художниками О. Россол та О. Сергієнко в рамках стрункої

художньої системи і з усвідомленням їх мети. Спектакль належить до тотального театру анімації. Художники з режисером створили простір для гри «і ляльок, і людей», де життя пересипається і витікає крізь пальці піском забуття, а земля випаровує доброту в холодну космічну порожнечу людських стосунків (ці спецефекти з димом стали однією з вагомих складових неповторної образності «Пустостану»). Майже вся дія точиться на невеликому столі, на якому вміщено «лялькові» святковий стіл, стільці і похилену та обшарпану ялинку з елементами прикрас (тужливо доводиться їй, пересадженій з лісу до цього синтетичного ґрунту «пісочниці»). Здавалося б, така сценографія мала б спричинитися на статисти дії. Але світло, відповідна до драми тональність музики (зовсім не сентиментальної), а головне — деталізоване ляльководіння роблять завдання глядача цієї вистави напрочуд цікавим, захопливим. У «Пустостані» — виставі із напруженим духовним конфліктом — саме таке рішення видається дуже доречним. І статика мізансцен у сценографічному вимірі наповнюється акторами внутрішньою динамікою. У протиставленні молодих членів родини (рухливі планшетні ляльки) старенькій

(яка окремо від своєї ляльки в затемненому «живому плані» на авансцені на стільчику представлена акторкою Аллою Новіковою) сто відсотково реалізовано провідний конфлікт вистав театру анімації — рухомого і не рухомого, живого і неживого. Це протиставлення не є любовим. У якісь моменти вистави відчуваєш, наскільки зовні статичне мовчання Бабусі є наповненішим знанням життя за метушню маленьких ляльок.

Другий «живоплановий» герой вистави Пес спочатку здається оповідачем цієї історії, а згодом починає асоціюватися із Дідусем, який за сюжетом помер десять років тому. На це вказує і борода на обличчі молодого артиста. Через половину вистави проходить рефреном вигук-протест Бабусі: «Хочу до діда!».

Головним чином до такої асоціації спонукає дзеркальність мізансцен персонажу Василя Сидорко і героїні Алли Новікової. Зрештою, можна читати перетворення сутності, втіленої актором, і як реінкарнацію душі померлого у Псі, який прибився до цієї оселі та родини у Святвечір. Промовистою є остання мізансцена вистави, коли Пес і Бабуся (у ляльковому плані) підносяться місячним шляхом, полишаючи землю невдячних дітей. У фокусі дослідження авторки драми — три покоління родини: стара, сорокап'ятирічні «діти» й онуки шкільного віку. В кожному віці проблеми свої, але спільною для них все ж є одна: всі біологічно рідні герої «Пустостану» є чужими одне одному. Адже нічого спільного нема поміж хлопцем, який хоче дивитися «Сам удома» (із промовистим «сакральним» атрибутом Святвечора в родинному колі — телевізором), і бабцею. «Молитва» заради годиться, «молитва» скоромовкою і навипередки не має сенсу. Єдина територія щирості, де «молитва» ще може пробитися крізь брукс «ботоксу, тампаксу», це діалог сам на сам зі своєю душею. Цим зонам «моно» для кожного з головних героїв О.Кравчук знайшов відповідне місце у структурі вистави.



«Пустостан» (2019). Фото з сайту <https://theatre.love/performances/pustostan/>

Акторський ансамбль у «Пустостані» проявився у специфічній, вловленій усіма, дошкульній і сучасній авторській інтонації. Інтонаційна лінія «Пустостану» також приваблює гострою галицькою говіркою. Особлива принада спектаклю — в культурі артистичного співу акторів, причому співу саме в контексті безперервності розгортання образів.

Найзначнішим здобутком українського театру анімації кінця 2000–2020-х років став авторський театр анімації режисерки Оксани Дмитрієвої та сценографа Наталії Денисової у Харківському академічному театрі ляльок ім. В. А. Афанасьєва.

Жанрово-універсальний театр світової класики О. Дмитрієвої та Н. Денисової включає у себе, за словами Є. Русаброва «фольклорне дійство та високу трагедію, ліричну комедію і трагікомічний гротеск, чарівну казку і містичну драму».



«Майська ніч» (2009). Фото А. Авдеєнка.

У переважній більшості вистав О. Дмитрієвої переважає «живий план», проте — у грамотному співвідношенні з такими анімаційними об'єктами, як тінь, скульптура, маска, ростова лялька, паперова лялька, театр рук, анімована фактура або, навіть, стихія (вогонь, вода). Такими є тотально анімаційні вистави «Прості історії Антона Чехова» (2008), «Король Лір» (2009) і «Гамлет» (2018) В. Шекспіра, «Майська ніч» М. Гоголя (2008), «Чевенгур» А. Платонова (2012), «Діти райка» Ж. Превєра (2019).

Дуже показовим для постмодерного тотального театру анімації О. Дмитрієвої та Н. Денисової є рання вистава «Майська ніч», у якій семантичні пласти християнства та язичництва не просто перетинаються, але й виходять далеко за межі національного колориту. О. Каленіченко писала у статті про виставу: «Активно використовуються планшетні, тіньові, пальчикові ляльки, різні види масок, живий план, символіка. Переплетення національного і інонаціонального, православного і язичницького, звернення

до виразних можливостей української музики, традиційної народної і в авторських обробках, до пластики сучасного балету...» [І: 6, с. 149].

Пролог до вистави відкриває очі на Україну Інкогніта — з настроєм символізму карпатської ночі (художник зі світла В. Мінаков), де сплелися у складну акустичну атмосферу звуки трембіт, позіхання, шурхіт, передзвін та інтонаційні лейтмотиви, якими перекидаються, немов м'ячиком, учасники «місячного чаклунства»: актори Вікторія Міщенко, Наталля Гранковська, Юлія Галдун, Володимир Шапошников та Павло Савельєв. Багато разів підсилене закінчення слова «Нічччччч», яке лунає в атмосфері вистави, промовляє само за себе. «Ніч»-сон, «ніч»-чернота, «ніч» — нечччччччч сила! Втім, саме на цьому тлі — розгортаються прості до прозорості стосунки двох закоханих («Левко кохає Галю, Галя кохає Левка, а ще вони обидва дуже любляють цілуватися!»).

Коромислом встав через усю сцену місяць — роги священного бика, розцяцькованого зірками. Кольорова та звукова символіка тут, дійсно, не полтавська — християнська, а язичницька, з помітним ухилом в карпатський колорит. Не випадковими є і «трембіти», в які «сурмлять» на всі голоси актори, і костюми — червоно-сині, святкові, казкові. Буцімто з темряви століть виходять на авансцену парубки, що здаються велетнями, у монументальних свитках та шапках, що нагадують силуети тополь (сценографія та костюми головного художника театру Н. Денисової).

Вистава чимало завдячує аутентичною енергетикою музичному оформленню П. Польщікова. Акапельно співають витончено стилізовані народні пісні актори, лунають фонограма композицій гурту «Даха-Браха» та рідкісні музичні інструменти (гурт «Драбина» та Сава Борис). Саме бій барабанів, на яких, розкидаючи бризки води (пластика Р. Никоненко), грають актори у фіналі, стверджують відчуття народного свята з чітким язичницьким підґрунтям.

Оксана Дмитрієва поділила світ вистави, немов у вертепі — на земний та потойбічний, містичний. Розкинулися на два боки сцени пагорби, увінчані малесенькими хатками. Під кожною стріхою загадково світяться віконця. Ландшафти пунктиром зазначені підвішеними над сценою драбинками з мотузки — стежки-доріжки. Надзвичайно дотепно вирішений колективний образ дівчат та парубків — насаджені на одну лінійку, ляльки «спілкуються» між собою, чіпляються до п'яного Каленика, співають та гуляють селом, при цьому ніколи не полишаючи спільної «грядки».

Простуваті, навіть по-народному грубуваті ляльки Левко и Галя знаходяться поруч з містичними тотемами заввишки в усю сцену — Биком, Півнем, з Головою — маскою, яка плаває та літає у темному просторі сцени, позначаючи того самого голову села, упертого батька Галі. Скільки ж у цьому образі суто гоголівської двоїстості — голова села був побачений режисером саме Головою, що, подібно до Носу, відокремилася від свого тіла! Напівліричні-напівпобутові стосунки Галі та Левка (Н. Гранковська і В. Шапошников) відбуваються немовби у середовищі України споконвічної, язичницьки-міфологічної. Її наївне щебетання підслуховують духи і панночка-русалка. Актриса В. Міщенко створює напівпрозорий образ. В обрисі Паночки проглядає не типова відьма — скоріше П'єро, персонаж, якого дуже полюбляє режисерка О. Дмитрієва. По-сільському намотана навкруги обличчя та шиї хустка, довгелезні рукави ... П'єро в українському селі Гоголя?! А чом би й ні? Де Місяць, там і П'єро. А всі події цієї вистави відбувається при світлі півмісяця.

Захоплює те, як режисерка видобуває сценічний еквівалент гоголівському стилю у побутових сценах. Являючись ніби продовженням ритуальних, вони наслідують їх інтонаційно. Через те ж то герої навіть лаються лірично. І ось вже витончуються у глибині села, в розцяцькованій зірками

ночі уславлені М. Гоголем домовиті українські прокльони в душі: «а, трясця вашій матееерііі-іііі!». А ось подорожує п'яний Каленик — легка лялька з ногами, що повсякчасно заплітаються (П. Савельєв) — такий собі місцевий Агасфер, він то з характерно кумедним звуком перераховує спиною пороги сільської місцевості, а то раптом фантастично катапультиує та стрімко перетворюється зі смішного сільського п'янички на чимдалі віддаленішу точку на склепінні Чумацького Шляху.

І скільки б не жахали віяла-киціни лапи зі страшними пазурами або потужно енергетична музика «Даха-Браха», все ж О. Дмитрієвій явно ближчим виявився не містицизм, а поетичний романтизм. Оксана Дмитрієва сміливо зіштовхує фарби містицизму Гоголя з побутом, який розвінчує будь-який містицизм. Так, парубки, що несуть ляльку величезного Півня — символ світанку — до абсурду багато разів повторюють традиційне побажання доброго ранку, і в нас на очах жанр з ритуалу перетворюється на самопародію. Режисер цілковито зруйнувала ліричність амплуа «живих» головних героїв, зробивши виключення лише для трагічної Панночки, яка не має спокою навіть після смерті.

Сама специфіка театру анімації, з його образністю, антипатією до натуралізму дозволила відтворити поетику М. Гоголя сценічно багатозарово. Спектаклю О. Дмитрієвої властива парабола від гумору до жаху, від ліризму до буфонади, з відтворенням присутньої у гоголівському творі мелодики, загальною музикальністю та ритуальним ритмом.

Серед систем ляльок Н. Денисова й О. Дмитрієва найчастіше віддають перевагу вивідним планшетним. Однак неодноразово (наприклад, у «Королі Лірі») мисткині вдавалися до постмодерних модифікацій існуючих класичних систем ляльок. Театральну ляльку як таку режисерка відчуває дуже тонко, що засвідчила ілюзійна вистава в «чорному кабінеті» «Їжачок з туману» за казками С. Козлова (2011),

у якій актори максимально точно виконували складну партитуру дії за технологічно новаційним для цього колективу екраном (його використовували для анімації) і при цьому будували ансамбль на засадах сьогоденного партнерського відчуття.

Сама режисерка визнає, що її улюблений виразний прийом — співставлення в одній «картинці» вистави живого пульсуючої жилкою, обличчя актора і неживої застиглої маски.

Незважаючи на те, що «театр поетичної метафори» О.Дмитрієвої та Н.Денисової є концептуальним театром режисера і художника, їм вдалося виховати не одну генерацію акторів. Є. Русабров писав про «вільне володіння (їхніми — прим. Ю.Щ.) акторами технікою складних переходів від драматичного, «живопланового» способу сценічного існування до епізодів тонкої, нюансованої анімаційної роботи» [27].

Вистави цього тандему привертають увагу магією сценічної атмосфери, яку допомагають створити витончена музична драматургія, яку О. Дмитрієва добирає сама, побутова пластика, сучасна хореографія та складна партитура художнього світла.

Фестивалі театрів анімації в Україні:

«Прем'єри сезону» (Київ), *Puppet.UP* (Київ), *Anima* (Харків), «Різдвяні містерії» (Луцьк), «Зоряний шлях» (Полтава), *Scene-Fest* (Кропивницький), *DniproPuppetFest* (Дніпро), «Подільська лялька» (Вінниця), «Дивень» (Хмельницький), «Інтерлялька» (Ужгород), «Лялькові береги» (Івано-Франківськ), «І люди, і ляльки», «Різдвяні історії», фестиваль «Волоцюги та ляльки» (Львів), бієнале «Золотий телесик» (Львів).

Питання для самоконтролю:

1. Які впливи авангардної режисури театру ляльок СРСР середини 1970-х — 1980-х років, відкриттів майстрів театру Балтії та світової режисури ви вбачаєте у розвитку сучасного театру анімації України?

2. Поміркуйте над тим, наскільки змінився «вечірній» репертуар українського театру анімації порівняно з театром 1950–1960-х. Окресліть місце національної та світової класики у творчих пошуках сучасних митців

3. Окресліть різноманіття та своєрідність сучасного театру на прикладах відомих тандемів режисерів і сценографів театру анімації України

4. Які типи вистав для дітей середнього і молодшого віку пропонує сучасний театр анімації України?

ТЕМА 7. Акторське мистецтво у театрі анімації України в 1980-х — 2020-х рр.

Акторське мистецтво провідних майстрів Київського академічного театру ляльок: А. Буряковського, Є. Солодар, Б. Гончарова і В. Гончарова, В. Огородньої та Є. Огороднього, С. Чуркіна, В. Доценка.

Близька півстоліття служить сцені Київського академічного театру ляльок Людмила Ясиновська. Кожен сценічний образ майстрині відтворено за допомогою ретельно вибудованої та прожитої через ляльку психологічної і пластичної партитури. У її репертуарі переважали ліричні образи, траплялися травестійні, проте з роками Л. Ясиновська відчула смак до ролей гострохарактерних.

В актуальному переліку ролей акторки: черниця Миронія у виставі «За двома зайцями» (з гротесково виразними тростинними ляльками Віктора Гукайла), Ніф-Ніф у постановці «Трое поросят», Лисиця у «Червоному капелюшку», Золоте курча в однойменній виставі, Мати і Щука



Л. Ясиновська у виставі «Шукай вітра в полі». Архів КДАТЛ

у постановці «За щучим велінням» (всі — Ю. Сікала), Джон у виставі «Пітер Пен» (реж. Л. Попов), Бабуся у «Чому ростуть діти» режисерів К. Лук'яненко і Р. Драпалюка.



М. Бут серед учасників вистави «Кайдашева сім'я» (2018). Офіційний сайт akadempuppet.kiev.ua

Серед молодого покоління трупи привертає увагу Марина Бут — талановита різнопланова акторка, чий діапазон включає у себе ролі як ліричного, так і гострохарактерного плану. Зайнята як у виставах вечірньої сцени, так і у виставах для дітей та бейбі-виставах. Співоча, пластична акторка, що володіє комплексом даних для роботи в сучасному театрі анімації (однаково вільно та імпровізаційно почувається на сцені як у «живому плані», так і з ляльками всіх систем). Серед ролей М. Бут: Аліса («Аліса в країні див» Я. Титаренко в навчальному театрі ХНУМ імені І. П. Котляревського), Мотря, Анна («Кайдашева сім'я», «Попелюшка» І. Федірка), Крап («Крап-Ля» М. Богомаз).

Видатні майстри Театру ляльок на лівому березі Дніпра:
А. Балашова, О. Лозовська, Е. Смирнова, Ш. Фоєрберг.

Початок творчої біографії Елеонори Смирнової відбувся у Донецькому та Харківському театрах ляльок. Всупереч проблемній для сцени фактурі, акторка ідеально володіла увагою та симпатією глядачів у виставах ілюзійного типу (особливо «ширмових»). Е. Смирнова — акторка рідкісної чистоти ліричної сценічної теми, яка навіть у казковому репертуарі створила досконалі нюансовано психологічні образи.

Е. Смирнова володіла майже всім арсеналом анімаційних об'єктів (тростинні, маріонетки, вивідні ляльки, лялька-скафандр, котурни). У виставах «Казка про рибака і рибку» (1983), «Маленький принц» (1984), «Руська сіль» (1987) актор-



Е. Смирнова з лялькою. Фото з архіву
ДАОТЛ.

ка створювала роль за допомогою ляльки у відкритому прийомі. Бенефісом Е. Смирнкової стала вистава «Принцеса, що стрибає» (1983), у якій вона продемонструвала характерний універсалізм. Удвох з Ш. Фоєрбергом вони виконували у цій постановці вісім ролей. Однією з етапних в українському виконавському мистецтві ролей, зіграних Е. Смирновою, стало Мишеня Муф у виставі «Сонячний промінь» — образ, психологічне і поетичне звучання якого фахівці вважають еталонним. На Всесоюзному фестивалі румунської драматургії акторку було нагороджено дипломом лауреата за виконання цієї ролі.

Шарль Фоєрберг — провідний актор Харківського театру ляльок (1972–1981), на сцені якого зіграв Люціуса («Чортів млин», реж. В. Афанасьєв), Крокодила («Таємничий гіпопотам», реж. О. Юдович), Буржуїна («Військова таємниця», реж. В. Левченко), Холмс («Шерлок Холмс проти Агента 007, або Ось де собака заритий», реж. В. Афанасьєв).

З початку 1980-х рр. Ш. Фоєрберг — майстер сцени Київського театру ляльок на лівому березі Дніпра. Помітною роботою раннього київського періоду для актора стала вистава С. Єфремова «Маленький принц» (1984), де він зіграв свого сучасника, самотнього батька дорослого

сина, а також образи А. Екзюпері: Короля, Марнославця, П'яницю. Так само низку образів втілював він у виставі-балагані «Руська сіль» (1987): господаря балагана, старого Чорта, Короля і Кухаря. Вершиною акторської діяльності Ш. Фоєрберга стала моновистава «Все буде добре» (реж. С. Єфремов, художник І. Уварова, 1994) за щоденниками Я. Корчака. З цією виставою актор гастролював у Німеччині, Швейцарії, Австрії, Угорщині, Польщі, Португалії, Мексиці, нерідко граючи мовою тієї країни.

Маючи дуже виразний сценічний голос, в останні роки життя актор нерідко озвучував у виставах «голос казки» («Ворон», «Кіт у чоботях» реж. С. Єфремов).

Лідер на сцені, Ш. Фоєрберг поєднував у виконавській манері інтелектуалізм і технічність.

Майстри Київського театру маріонеток: Б. Книженко, В. Кожевніков, В. Самбор, В. Топчій, О. Юхименко.



В. Кожевніков у виставі «Дім, який побудував Свіфт».

Скріншот з відеозапису вистави. Архів М. Яремчука

Вадим Кожевніков — напрочуд фактурний актор театру анімації, професійна фізична форма якого неодноразово

мала попит у виставах режисера М. Яремчука. Серед зіграних В.Кожевніковим ролей вирізняються шекспірівський Макбет і горінівський Свіфт.

Ці ролі відображають наявний у актора діапазон технік. Свіфт зіграний у поетично-ігровій виставі за законами психологічного театру. Макбет — протагоніст постановки, в якій шекспірівське слово позбавлене звичного навантаження, а багатофігурна трагедія зведена до п'ятих персонажів: смертельно закоханого подружжя вродливих, юних Макбета і Леді та трьох ведів. У «Макбеті» режисер створив світ неовертепу з акторами-мотанками, елементами театру предмета і логікою розвитку вистави пластичного театру. Особливу складність для В. Кожевнікова та його партнерів утворювала партитура вистави, яка передбачала майже джазове паралельне багатоголосся. Іншою особливістю перебування в образі у цій виставі для В. Кожевнікова стало чергування трагедійно наповнених сцен із комічними, практично фарсовими.

Провідні майстри Львівського академічного театру ляльок: С. Кабанова, Л. Грядова, С. Курилко, О. Кочергін, О. Ясинський.

Визначні актори Львівського театру естрадних мініатюр «І люди, і ляльки»: Л. Зборовська, Н. Крат, А. Новікова, В. Сидорко.

Митці Дніпровського академічного театру ляльок: В. Васильєв, Н. Воронкова, В. Святенко, А. Курдюмов.

Визначні майстри сцени Кримського академічного театру ляльок: А. Азарова, С. Забродін, О. Дмитрієва, Г. Мартянов, С. Усаніна, О. Шило.

Провідні актори Чернігівського театру ляльок ім. О. Довженка: О. Денисенко, І. Маджуга, С. Несміянов, А. Шеремок.

Олена Денисенко — провідна акторка театру від 1990-х рр. Майстриня сцени універсального діапазону. Крім різнопланових ролей у «ширмових» виставах для



О. Денисенко у виставі «Великий льох».
Фото прес-служби фестивалю-огляду
«Прем'єри сезону»

дітей, завдяки культурі гри у «живому плані», драматичному обдаруванню і вокальному хисту, стала провідною виконавицею у виставах вечірньої сцени: Офелія («Гамлет-машина» В. Гольцова), («Великий льох» В. Гольцова). У сучасних постановках акторка створює образи за допомогою масок, костюмів-

трансформерів, складних авторських модифікацій ляльок.

Майстри сцени Полтавського академічного театру ляльок: М. Буторіна, А. Вітрюк, С. Момон, С. Циба, В. Щокіна, Ю. Шустова.



С. Циба у виставі «Портрет з годинником, що літає...». Фото Н. Денисової

Переважна частина творчого життя Сергія Циби пройшла під знаком ролей у репертуарі для дітей. Відкриття його потенціалу актора вечірньої сцени пов'язане з ролями у виставах О. Дмитрієвої: Креонт («Антигона»), Шагал («Портрет з годинником, що літає. Марк Шагал...») та Н. Лапунова — один із виконавців поетичної містерії «Великий льох». Актор сучасної стриманої виконавської манери, здатний концентруватися на драматичному зерні образу, тонкий сценічний партнер, митець, який вміє вписати свій сценічний образ у складну поліфонію сучасного анімаційного світу вистави.

Майстри сцени Хмельницького театру ляльок: Н. Брижань, В. Глазков, І. Грабченко, А. Іванченко, В. Палагін, І. Пекар, М. Святкевич. Л. Сорока.



Н. Брижань у виставі «Стара вітряниця». Архів ХАОТЛ

Наталя Брижань — універсальна, співоча акторка, яка відчуває специфіку створення образу як у виставі для дітей, так і у форматі вистави для фестивальної публіки. Тонка

партнерка, яка вміє розчинитися в ансамблі («Відлуння» за поезією Срібної доби), та майстриня сцени, персона, яка навіть сам на сам із глядачем цілковито утримує увагу в моновиставі.

Унікальну в театрах ляльок України 2000-х років моновиставу «Стара вітряниця» в постановці С. Брижаня (за Г. К. Андерсеном) акторка грає в окулярах (вітряниця-бо пенсійного віку) і костюмі, частиною якого є чотири великі та полегшені до візерунчастих контурів крила вітряка (художники вистави І. Уварова, І. Кульчицька, М. Ніколаєв). Класифікувати анімаційний образ вітряниці можна або як ляльку-костюм, або як тантамареску. У грі акторки виявлявся визначальний для театру анімації сценічний ефект оживлення-одухотворення. Буквально надихаючись вітром у крилах, стара вітряниця співала (чи то співав вітер у її крилах). Пісні їх були різними: і натхненними веснянками, і тихесенькими колісковими. Чим енергійніше рухалася, пританцьовувала акторка, тим веселіше бігли лопаті, і це створювало враження буквального зв'язку між її діями та партитурою руху чотирьох крил вітряка. Сама акторка партнерськи взаємодіяла із залом, підбурюючи глядачів творити подуви вітру, і навіть дорослі активно долучалися до цієї забавки. «Стара вітряниця» — лірико-філософська поетична мініатюра. Тексту як такого у виставі обмаль, а поезія існує у фольклорному пісенному форматі. Переважну більшість дії утворювала взаємодія Н. Брижань із предметним середовищем. У центрі подій вистави образ-символ, образ-алегорія: вітряниця-Батьківщина, -Мати, -Життя, -Янгол-охоронець, а може, і стареньке верховне божество світу, в якому люди жили в гармонії з богами і природою. Музика Ф. Латенаса в контексті змісту «Старої вітряниці» дуже пасувала до північно-європейської казки, виступаючи повноправною партнеркою Н. Брижань.

Провідні майстри Одеського театру ляльок: О. Богданович, М. Замчевська, Н. Лук'янченко, С. Михайленко, О. Смирнова-Кошелева, В. Стрілець, І. Цуркан.

Станіслав Михайленко — рідкісний у театрі анімації актор, у творчості якого послідовно прослідковується відданість особистій темі.



С. Михайленко, В. Стрілець, І.Цуркан у виставі
«Надзвичайний концерт». Архів ОАОТЛ

Його персонажі — від Вовка («Вовк і семеро козенят», реж. Ю. Чайка) чи Старого коня («Коняги», реж. М. Яремчук) до Христа («Баби Бабеля», реж. Є.Корняк) — постаті не побутові та магнетичні. Однак це не заважає йому відчувати гостру форму комедійних, сатиричних персонажів. Актор має повний комплекс даних для сцени: високу статуру, виразні риси обличчя, звучний голос. Крім цього, С.Михайленко обдарований музично, і його авторське начало (композиторський, поетичний, вокальний дар) додає кожному створеному ним на сцені образу значущості. Руки С. Михайленка — гіпервиразний, чутливий інструмент лялькаря. Актор працює з паркетною, вивідною, тростинною ляльками, а також із маскою і в техніці тантамарески. Однак саме в ролях, де актор поєднує ляльководіння з грою в «живому плані», найяскравіше виявляється його обдарування. С. Михайленко належить до особливої когорти митців сцени, наділених професійною вимогливістю і «режисерським» баченням кожної ролі. Тому для штатних

і запрошених постановників робота з ним — завжди випробування на професіоналізм.

Харківська школа лялькарів (Академічний театр ляльок імені В. А. Афанасьєва) на прикладах представників різних генерацій

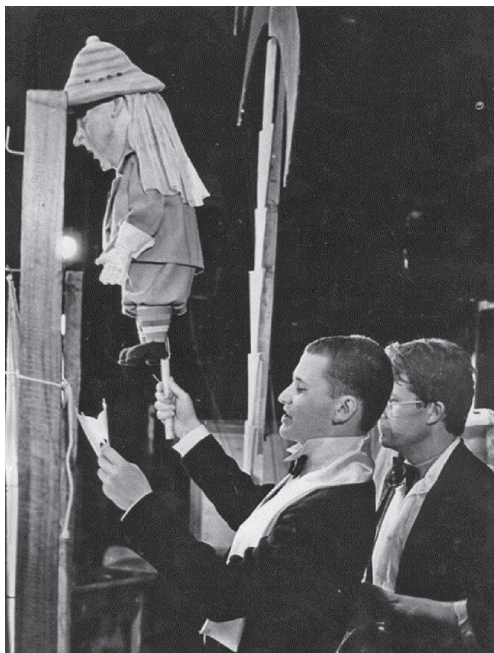
Світлана Фесенко (випускниця курсу М. Корольова у «ЛГИТМиК», 1972 р.) — впродовж 1970-х — 1990-х провідна акторка театру. З 1970-х і до сьогодні — провідний педагог харківської вищої школи лялькарів. Її майстерності притаманні синтетичність (пластична, музична, унікальна голосова культура) і жанрово-стильова універсальність.



С. Фесенко у виставі «Попелюшка». Архів ХДАТЛ ім. В.Афанасьєва

Ці риси особливо оприявнилися у виставах вечірнього репертуару: в діапазоні від фарсу (Перонелла в «Декамероні») до іронічної казки для дорослих (Дішперанда у «Чортівному млині»), неоміфологічної комедії (Галатея у «Чарівній Галатеї» В. Шраймана) і до філософської вистави про людей театру (Аліса «Аліса в країні див» Є. Гімельфарба). Акторка володіє всіма анімаційними системами, вміє творити сце-

нічний образ на перетині анімаційного та живого плану (вибудовувати який навчена неоднопланово), хоча переважно працювала з тростинною лялькою, якою володіє досконало. Від 1979 року викладаючи на кафедрі театру ляльок (нині майстерності актора і режисури театру анімації), С. Фесенко виховала кілька поколінь лялькарів України (серед яких О. Богданович, М. Бут, В. Кожевніков, В. Ричагова, Я. Титаренко та багато інших, в тому числі — лауреати престижних театральних фестивалів та премій).



В. Гіндін і В. Горбунов у виставі «Театрик «Зелена Гуска...»» (1988). Архів ХДАТЛ ім. В Афанасьєва

Серед провідних акторів театру від 1990-х рр.: заслужені артисти України В. Гіндін, В. Горбунов, Г. Гуріненко, І. Мірошниченко, актори Н. Гранковська, О. Коваль, В. Міщенко, В. Ричагова, Т. Тумасянц.

В'ячеслав Гіндін — актор інтелектуальної, іронічної фарби, майстер влучної сценічної імпровізації, відомий не лише своїми ролями у театрі, але й капустницькою діяльністю, а також кіноролями та роботами з дубляжу. В різні роки ним створені образи в етапних виставах театру: конферансьє («Театрик «Зелена Гуска...»»), Дресировальник («Скотарня» О. Трусова), Люціус («Чортів млин»), Копенкін, Ведмежатко («Чевенгур», «Їжачок з туману» О. Дмітрієвої).

Актор прекрасно відчуває ляльку (тростинну, вивідну, паперову), проте його візитівками традиційно є живопланові ролі. Роль Тіні стала першою етапною на творчому шляху В. Гіндіна. Спосіб акторського існування був тут однаковою мірою естрадно-публіцистичним та масочно-символістичним. Його Тінь — це зловісний мім зі страдницьки-викривленою лінією рота на набіленому обличчі, з руками в білих рукавичках та матеріальністю, що витончується, сходить нанівець. Тінь-В. Гіндін буквально випромінював потужність інтелекту зі знаком мінус — властивість прабатька всіх тіней на землі. Тінь стала «чорним» шедевром актора, домалювавши до його образу чарівливо-дотепного конференсьє або майстра гротескової маски в комедії — експресивно трагічну іпостась. Вершиною «живопланових» ролей В. Гіндіна у різні десятиліття



Т. Тумасянц у виставі «Прості історії Антона Чехова». Фото А. Авдеєнка

стали Коров'єв у «Майстер і Маргарита» Є. Гімельфарба, Гуров у «Простих історіях Антона Чехова» та Арган в «Удаваному хворому» О. Дмитрієвої.

Тетяна Тумасянц — провідна акторка, чия оригінальна індивідуальність, непересічна фактура та хореографічна підготовка дозволили їй посісти місце характерної героїні трупи. Репертуар акторки в різні роки включав у себе головні живопланові ролі (Маргарита у «Майстер і Маргарита» Є. Гімельфарба) і ролі, зіграні за допомогою тростинної ляльки (Марія Антонівна у «Ревізор» Є. Гімельфарба).

Від кінця 2000-х Тетяна стала протагоністкою стильного інтелектуального авторського театру анімації О. Дмитрієвої та Н. Денисової. Її Анна Сергіївна («Прості історії Антона Чехова»), Королева Ізабель («Про принців і принцес»), Їжачок («Їжачок з туману»), Раневська («Вишневий сад»), Гертруда («Гамлет»), Анна Філдінг («Матінка Кураж») демонструють володіння акторкою всім комплексом синтетичної сценічної майстерності, її вміння створювати образ за допомогою різних систем ляльок як у «чорному кабінеті», так і у відкритому прийомі.

Олексій Рубінський — видатний лялькар українського театру анімації. Провідний майстер сцени (середина 1970-х — 2010-ті рр.), дослідник історії театру, професор ХНУМ імені І. П. Котляревського. Починав акторський шлях у виставах В. Афанасьєва, однак роль Відлюдника в одній з них — «Чортів млин» — творчо удосконалював упродовж всього життя.

Його майстерності притаманний реалістичний метод у театрі ляльок. Вершиною ляльководіння майстра стала галерея створених ним ролей із тростинною лялькою (Наполеон в «Скотарні» реж. О. Трусова, Городничий у «Ревізорі» реж. Є. Гімельфарба). Крім того, О. Рубінський — майстер тонкої пародії, капустницького жанру, естрадного номеру з лялькою.

У виставі «Святий і грішний» (реж. О. Інютчкін) актор грав у масці-скафандрі, в «Декамероні» (реж. Є. Гімельфарб) — у масці та костюмі з товщинками.

У «живому плані» ним зіграна така знакова роль як Воланд у «Майстер і Маргарита» (реж. Є. Гімельфарб). Яскрава, невгамовна творча індивідуальність О. Рубінського знайшла свій вияв і в його кіноролях, і у персональних виставках графічних робіт, і в досвіді драматургічно-режисерської творчості (вистава-тріптих «Мініатюри», з якою актор представляв Україну на всесвітньому фестивалі лялькарів у Шарлевіль-Мезьєрі у 2000 році), і в театрознавчих



Олексій Рубінський у виставі «Король Лір». Фото Н. Денисової

експедиціях в історію свого театру, наслідком яких стали кілька наукових статей та три монографії. Останнє десятиліття сценічної творчості майстра було пов'язане з режисурою О. Дмитрієвої. У складному поетичному тотальному театрі анімації цієї режисерки О. Рубінський сягнув вершин трагедійного репертуару — Ліра і Фірса.

Питання для самоконтролю

1. На прикладах відомих українських митців сцени виявіть діапазон розуміння поняття «актор сучасного театру анімації»
2. Охарактеризуйте стан виконавського мистецтва в театрі анімації на сучасному етапі
3. Проілюструйте прикладами тенденцію зростання ролі «живого плану» в майстерності актора театру анімації
4. Якими були «взаємини» актора і ляльки в різні періоди 1980–2020-х років?

Тематика семінару 1

— Й. Скупа як предтеча авторського театру ляльок у Європі.

— «Цендеріке» М. Нікулеску на чолі процесів оновлення мови театру анімації.

— Діяльність «Unima».

— Внесок І. Жолі в розвиток театру рук і предметів.

— Політичний трагіфарс «Король Убю» в постановці М. Мешке.

— Етапи розбудови вищої професійної освіти лялькарів;

— Діяльність УТО як фактор активізації українського театру анімації;

— Корифеї української сцени у 1960-1970-і роки;

— Особливості генерації перших професійних режисерів театру ляльок 1970-х років;

— Заснування останньої ланки мережі професійних театрів ляльок у другій половині 1960-х — середині 1970-х рр. (лідери, репертуарні пріоритети, діапазон анімаційних об'єктів у виставах);

— Причини виникнення авангардної течії в театрі ляльок останніх десятиліть існування СРСР.

— Внесок режисерів-вихідців з українських театрів ляльок у театр анімації СРСР кінця 1970-х — початку 1990-х рр. (репертуарна стратегія, жанрові пріоритети, співвідношення актора й ляльки).

— Сценографічні та режисерські відкриття театру ляльок країн Балтії.

— Синтез ідей «епічного театру» Б. Брехта й виразних засобів тотального театру анімації, діапазон музичних вистав у постановках Р. Агура.

— Поетичний театр анімації В. Мазураса.

— Зародження та розвиток режисерського театру анімації в Польщі 1960-х — початку 1990-х рр.

— Точки перетину театру анімації України та країн басейну Балтійського моря.

Тестові завдання 1

Варіант А

1. Виконавською специфікою в театрі «Цендеріке» 1950-х — 1970-х рр. стало:

- а) поєднання «живого плану» з лялькою тростинної системи;
- б) пластично-анімаційне дійство;
- в) робота акторів лише в ширмовому типі вистав;
- г) поєднання ляльок-маріонеток, вивідних і тантама-ресок із фонограмами голосів акторів.

2. Особливостями репертуару театрів «Уральсько-сибірської зони» стало:

- а) збільшення частки вистав для малюків;
- б) тяжіння до філософсько-притчової проблематики;
- в) робота лише вечірньої сцени;
- г) лише соціально спрямовані вистави.

3. Характерні особливості театру країн Балтії 1960-х — 1990-х рр.:

- а) потужний розвиток візуального театру;
- б) наслідування натуралістичної концепції театру ляльок С. Образцова;
- в) орієнтація на поетично-фольклорне начало;
- г) помітний політичний акцент вистав.

4. Якими були «взаємини» театрів «Уральсько-сибірської зони» та театрів культурних столиць?

- а) за всієї відмінності шляхів ці театри коректно співіснували, визнаючи за кожним право на своєрідність;
- б) театри «зони» прокладали нові шляхи для театрів «столиць», якими ті далі впевнено крокували;
- в) відверто антагоністичними як з погляду засад творчої діяльності, так і за способом мистецького висловлювання;
- г) театри «зони» наслідували театри Москви, Ленінграду та Києва.

5. Європейський театр, який відкрив нову анімаційну мову наприкінці 1950-х:

- а) Театр ляльок у Білостоку;
- б) Мюнхенський театр маріонеток;
- в) Театр «Цендеріке» в Бухаресті;
- г) пражський Театр «S+H».

6. Із чого починалася драматургія пражського Театру «S+H»?

- а) з концертних монологів і діалогів на соціальну тему й таких, що розкривають взаємини батьків і дітей;
- б) з агітаційних антифашистських номерів;
- в) із шекспірівської драматургії;
- г) з концертних номерів для дітей.

7. Кому з діячів театру анімації генерації 1970-х при-
таманне поєднання великих штокових маріонеток із грою
акторів у «живому плані»?

- а) В. Вольховському;
- б) Р. Віндерману;
- в) В. Мазурасу;
- г) Р. Агуру.

8. Хто з діячів світового театру анімації зазнав переслі-
дувань з боку нацистського режиму Німеччини?

- а) П. Шуманн;
- б) Г. Носек;
- в) М. Нікулеску;
- г) Й. Скупа.

9. Які панівні тенденції сценографії світового та «ліво-
го» театру анімації СРСР 1950-х — 1980-х рр.?

- а) авангардність мови, тотальна відмова від реалізму в зображенні персонажів;
- б) простір тотального театру анімації, керування ляль-
кою лише у відкритому прийомі;
- в) авангардність мови, поєднання об'єктів різної есте-
тичної реальності;
- г) скасування ширми, відмова від ляльки на користь
предмета, скульптури, тіні.

10. Із якими анімаційними об'єктами вперше на території СРСР почали працювати у виставах «Уральсько-східно-східної зони» митці-вихідці з України?

- а) «живий план» і лялька;
- б) тростинна лялька й предмет;
- в) театр тіней і маріонетка;
- г) ростові ляльки й манекени.

Варіант В

1. Специфіка ляльок у празькому Театрі «S+H»:

- а) запозичення основних персонажів з німецької фольклорної традиції;
- б) поєднання традиційної для чехів системи маріонетки з абсолютно новим авторським характером і «маскою» персонажа;
- в) ляльки без фіксованого виразу обличчя;
- г) традиційність щодо народного театру Чехії.

2. Які панівні тенденції у виконавській майстерності театру анімації 1960-х — 1980-х рр.?

- а) вміння працювати з ляльками універсальних систем і збільшення вимог до вокальної майстерності;
- б) вміння працювати з універсальними анімаційними об'єктами та виконувати завдання ускладненого професійного рівня в «живому плані»;
- в) пластична й вокальна розкутість;
- г) опанування пантомімою та системою ростової ляльки.

3. Які чинники спільні у формуванні поглядів режисерів «Уральсько-східно-східної зони» та театрів ляльок країн Балтії?

- а) більшість із них — випускники майстерні М. Корольова, носії його методу;
- б) пієтет перед моделлю театру, представленою колективом ГЦТК на чолі із С.Образцовим;
- в) несприйняття типу театру, представленого ГЦТК і його провінційними adeptами;

г) географічна провінційність у межах СРСР.

4. Які причини завершення феномену театру «Уральсько-сибірської зони» в СРСР?

- а) заборона радянською владою постановок з «езоповою мовою»;
- б) вичерпність естетичних новацій і зниження ідеологічного тиску на митців у добу «перебудови»;
- в) перехід на засади реалізму та натуралізму в театрі ляльок творців «зони»;
- г) виїзд усіх творців «зони» за кордон.

5. Найпопулярніші драматурги «Уральсько-сибірської зони»:

- а) Софокл, Є. Шварц, Г. Горін;
- б) В. Шекспір, Б. Брехт, М. Куліш;
- в) Б. Брехт, Є. Шварц, В. Шекспір;
- г) М. Гоголь, О. Блок, М. Кропивницький.

6. Характерні особливості театральної мови «Цендеріке» класичного періоду:

- а) наявність у кожній виставі якоїсь окремої системи ляльок;
- б) перевага умовних зображень персонажів, анімаційна мультисистемність;
- в) суцільно абстрактна авангардна лексика;
- г) увага до деталізації обставин дії та характерів у ляльках і сценографії.

7. Хто з режисерів театру анімації звертався до філософських трагедій В.Шекспіра?

- а) Н. Сімонович-Єфімова та М. Борнштейн;
- б) В. Вольховський та О. Лесявський;
- в) М. Борнштейн та О. Лесявський;
- г) Є. Деммені й О. Лесявський.

8. У виставах якого майстра набув розвитку популярний у 1920-х жанр концерту з ляльками?

- а) В. Штейн;
- б) М. Нікулеску;

в) Й. Скупа;

г) Р. Агур.

9. Кому з режисерів покоління 1970-х притаманне поєднання сучасної анімаційної лексики та занурення у світоглядні й фольклорні джерела національної культури?

а) М. Нікулеску;

б) В. Шрайману;

в) В. Мазурасу;

г) Р. Агуру.

10. Провідні лялькарі, відзначені Міжнародною премією «Еразмус»:

а) М. Нікулеску та Й. Скупа;

б) Й. Скупа та П. Шуманн;

в) П. Шуманн і Є. Деммені;

г) І. Жолі та М. Нікулеску.

Тематика семінару 2

- Світовий театр анімації 1970-х-2010-х років: лідери, напрямки, жанрові, тематичні та технологічні новації;
- Специфіка синтезу мистецтв у виставах Ф. Жанті і Д. Пайви;
- Діапазон застосування маріонеток у світовій режисурі 1980–2010-х рр.;
- Репрезентативні митці театру анімації України 1980–1990-х років;
- Форми побутування анімаційної вистави-кабаре в світі та Україні;
- Світові школи лялькарів: напрямки та особливості підготовки;
- Режисура та сценографія українського театру у ХХІ столітті: своєрідність і взаємовплив творчих майстерень;
- Своєрідність мистецьких тандемів:
В. Бугайова і В. Нікітіна,
С. Брижання і М. Ніколаєва,
М. Яремчука і Т. Торбенко,
О. Дмитрієвої та Н. Денисової.
- Охарактеризуйте внесок наймолодшої генерації режисерів у театр анімації України (друга половина 2010-х рр.)
- Провідні актори українського театру анімації 1970-2000-х рр.
- Охарактеризуйте специфіку виконавської майстерності українських лялькарів у світовому контексті на сучасному етапі.

Тестові завдання 2

Варіант А

1. У творчості яких світових режисерів набули найбільшого відображення політичні та соціальні мотиви?

- а) І. Жолі і Ф. Жанті;
- б) П. Шуманн і М. Мешке;
- в) Р. Габріадзе і П. Шуманн.

2. Першим керівником столичного професійного театру ляльок в якій країні Балтії став харків'янин актор театру маріонеток Іван Руденков?

- а) Литва;
- б) Естонія;
- в) Латвія;
- г) Польща.

3. Які театри в Україні мали історію до Другої світової війни, втім відновили діяльність через десятиліття після її завершення?

- а) Кримський і Луцький;
- б) Чернігівський і Донецький;
- в) Луганський і Харківський;
- г) Чернігівський і Київський.

4. Оберіть правильну послідовність заснування державних театрів ляльок:

- а) Чернігів — Харків — Львів;
- б) Одеса — Київ — Львів;
- в) Суми — Київ — Межигір'я;
- г) Львів — Харків — Київ.

5. Оберіть провідних художників театру ляльок першої половини ХХ ст.:

- а) В. Безуля, Е. Босович, Є. Гуменюк;
- б) П. Джунковський, О. Фомішкіна, Г. Нероде;
- в) М. Данько, В. Задорожня, Е. Ледньов;
- г) Л. Маркелова, В. Нікітін, П. Оленін.

6. Кого з режисерів театру анімації відносимо до новаторів-шістдесятників?

- а) М. Нікулеску і І. Жолі;
- б) М. Нікулеску та М. Яремчука;
- в) С. Брижаня і В. Афанасьєва;
- г) Д. Пайва та В. Шестака.

7. Метод якого з режисерів театру анімації кінця ХХ ст. визначають як сюрреалістичну режисуру?

- а) Р. Агур;
- б) А. Розер;
- в) Ф. Жанті;
- г) Р. Габріадзе.

8. Провідні фестивалі театрів ляльок України:

- а) «Прем'єри сезону» і «Мельпомена Таврії»;
- б) «Різдвяні містерії» та «Прем'єри сезону»;
- в) «І люди, і ляльки», Фестиваль-премія «ГРА»;
- г) «Грудневі театральні вечори», «І люди, і ляльки».

9. В яких світових театрах ляльки співають опери?

а) Празький театр маріонеток і Білостокський театр ляльок;

б) Стокгольмський театр маріонеток і Харківський театр ляльок ім. В. Афанасьєва;

в) Одеський театр ляльок і Мюнхенський театр маріонеток;

г) Театр маріонеток Р.Габріадзе і Мюнхенський театр маріонеток.

10. Яку драматургію український театр анімації уперше осягнув у 2000-х – 2020-х рр.?

- а) твори Ф.-Г. Лорки і Л. Керолла;
- б) драми А. Чехова, В. Шекспіра, Б. Брехта;
- в) французький поетичний авангард Ж. Кокто, Ж. Ануя;
- г) абсурдистські твори С. Мрожека, Г. Пінтера, Е. Йонеску.

Варіант В.

1. В якому місті України було здійснено перший набір акторів-лялькарів та кого з його випускників ви знаєте?

- а) у Львові, А. Мацкевич;
- б) у Харкові, В. Афанасьєв;
- в) у Харкові, В. Бугайов;
- г) у Києві, Н. Бучма.

2. Хто зі світових режисерів спеціалізувався на втіленнях драматургії В. Шекспіра?

- а) О. Лесявський і Р. Агур;
- б) А. Розер, І. Жолі;
- в) О. Лесявський і С. Брижань;
- г) П. Шуманн, Ф. Жанті.

3. Митець театру, в чийй практиці нерозривно переплетені мистецтва танцю та анімації:

- а) В. Кунчева;
- б) Р. Габріадзе;
- в) Д. Пайва;
- г) І. Жолі.

4. Творці авторських театрів анімації:

- а) Ф. Жанті і С. Брижань;
- б) Д. Пайва і Б. Азаров;
- в) О. Дмитрієва та Н. Лапунов;
- г) М. Яремчук і П. Шуманн.

5. Характерна особливість харківської школи лялькарів від 1950-х до 2020-х років:

- а) поєднання в кожній виставі «живого» й анімаційного планів дії;
- б) першими в Україні застосували тантамареску та ростову ляльку;
- в) досконале, деталізоване перенесення на образ у ляльці психофізичного малюнку ролі в «живому плані»;
- г) віртуозне володіння лялькою-маріонеткою.

6. Оберіть художників театру анімації нашого часу:
- а) Л. Сафронова, Л. Рестенко, О. Фомішкіна;
 - б) В. Нікітін, М. Ніколаєв, Є. Гуменюк;
 - в) Т. Торбенко, Г. Нероде, С. Прокоф'єва;
 - г) І. Кульчицька, Н. Денисова, М. Данько.
7. До якого періоду належить явище бейбі-театру в Україні?
- а) початок 2010-х рр.;
 - б) друга половина 2000-х рр.;
 - в) 2020-ті рр.;
 - г) кінець 2010-х рр.
8. У яких містах і в якому десятилітті в УРСР відбувалися плідні науково-творчі конференції лялькарів?
- а) Харків, Сімферополь, Київ у 1960-ті рр.;
 - б) Харків, Сімферополь, Київ у 1950-ті рр.;
 - в) Сімферополь, Київ, Одеса у 1970-ті рр.;
 - г) Ялта, Київ, Миколаїв у 1960-ті рр.
9. Які з державних театрів в Україні були засновані пізніше за інші?
- а) Львівський і Франківський;
 - б) Чернігівський і Полтавський;
 - в) Одеський, Миколаївський;
 - г) Луцький, Хмельницький.
10. Оберіть акторів однієї мистецької генерації:
- а) А. Буряковський, О. Шило, О. Дмитрієва;
 - б) Н. Крат, Ш. Фоєрберг, Е. Смирнова;
 - в) В. Гіндін, С. Михайленко, М. Бут;
 - г) О. Рубінський, С. Фесенко, В. Горбунов.

Методичні рекомендації до самостійної роботи

Види самостійної роботи здобувача вищої освіти

1. Читання літератури
2. Конспектування літератури
3. Власні інтерв'ю з діячами театру
4. Перегляд вистав у театрах (може додаватися перелік)
5. Перегляд відеоматеріалів до курсу
6. Конспектування професійних вражень від перегля-

нутих вистав

7. Підготовка реферату, його написання та оформлення

Вимоги до реферату: має містити титульну сторінку, зміст і список посилань на літературу або інші ресурси. Вміст реферату (не менше 8 сторінок, форматування стандартне) має розкривати одну з розглянутих тем або дотичну до них тему, відповідну географічним та хронологічним межам цього змістового модулю.

Перелік тем рефератів до підсумкового семінарського заняття (за тематикою змістового модулю 4):

1. Й. Скупа як творець першого авторського театру ляльок в Європі.

2. Діяльність Іва Жолі.

3. Альбрехт Розер — видатний лялькар і театральний педагог.

4. М. Нікулеску на чолі UNIMA та роль театру «Цендеріке» в жанрово-стильову реформу театру анімації.

5. Реставрація діяльності театрів ляльок України у післявоєнний період.

6. Українське товариство лялькарів як фактор оптимізації роботи театру ляльок.

7. Внесок уродженців України в ідейно-естетичний феномен авангардного театру анімації «Уральсько-східської зони».

8. Празький театр маріонеток: сторінки історії та сучасності.

9. Мюнхенський театр маріонеток
10. Рейн Агур як визначний представник режисури країн Балтії.
11. Віталіус Мазурас як провідний митець театру анімації країн Балтії.
12. Театр ляльок Польщі у 1950–1980-і роки
13. Режисура генерації 1970-х: Б. Азарова, В. Бугайова, С. Єфремова, О. Інюточкіна, Л. Попова, Ю. Сікало.
14. Особливості театру маріонеток М. Яремчука.
15. Синтез пластичного та анімаційного мистецтва у роботах Д. Пайва.
16. Сюрреалістичний театр анімації Ф. Жанті.
17. Режисура Р. Габріадзе
18. Театр П. Шуманна «Bread and Puppet»
19. Драматургія театру ляльок другої половини ХХ ст.
20. О. Трусов та Є. Гімельфарб як реформатори Харківського театру ляльок.
21. Провідні сценографи театру ляльок 1970–2010-х рр..
22. ТанDEM лялькарів В. Бугайова та В. Нікітіна.
23. Поетичний театр С. Брижання і М. Ніколаєва.
24. Жанрові та репертуарні тенденції в театрі анімації України на сучасному етапі.
25. Провідні театри ляльок столиці України. Історичні особливості розвитку.
26. Покоління перших професійних акторів-лялькарів 1970–1980-х рр.
27. Тенденції акторського мистецтва 1990–2010-х: стиль, репертуарні передпосилки.
28. Лялькарські школи у світі та Україні.
29. Особливості акторського методу народного артиста України Олексія Рубінського.
30. Основні представники режисури 2000–2010-х рр.
31. Провідні сценографи 2000–2010-х рр.
32. Своєрідність театру анімації О.Дмітрієвої та Н.Денисової.

Відеоматеріали для самостійної роботи

Вистава «Чарівна флейта» Мюнхенського театру маріонеток (реж. З. Бьомке) <https://www.youtube.com/watch?v=Zn0yI2Dj2jc>

Вистава «Весілля Фігаро» Зальцбурзького театру маріонеток (реж. Л. Вольф-Дітер)

<https://www.youtube.com/watch?v=5KQdTAUvOzU>

Телепортрет Альбрехта Розера: <https://www.youtube.com/watch?v=WhHSp8SZxfc>

Промо вистави «Рапунцель» Бухаретського театру «Цендеріке» (реж. Г. Пінте) <https://www.youtube.com/watch?v=AKXRz1Nx75k>

Вистава «На краю неба» Державного театру ляльок у Пловдиві (реж. В. Кунчева) <https://www.youtube.com/watch?v=LnukxgTg19M&feature=share...>

Вистава «Край землі» Театральної компанії Філіпа Жанті у Парижі de

Вистава «Каптанка» Театру у Віровітиці і Театр ляльок Задару, Хорватія (реж. В. Відов) <https://www.youtube.com/watch?v=V2nZNl567-8>

Вистава «Принцеса і Луна» Талліннського театру маріонеток (реж. Р. Агуп) <https://www.youtube.com/watch?v=zfq2cbWXCzw>

Вистава «Петрик і Вовк» Талліннського театру маріонеток (реж. Р. Агуп) <https://arhiiv.err.ee/video/vaata/petja-ja-hunt>

Вистава «Гуллівер і Гуллівер» Талліннського театру маріонеток (реж. Р. Агуп) <https://arhiiv.err.ee/video/vaata/gulliver-ja-gulliver-1>

Вистава «Мумі-казка» Талліннського театру маріонеток (реж. Р. Агуп) <https://arhiiv.err.ee/video/vaata/muumimuinasjutt>

Вистава «Фаустіка» Талліннського театру маріонеток (реж. Е. Спріт) <https://arhiiv.err.ee/video/vaata/faustike-1>

Вистава «Легенда про Слоненятко» Талліннського театру маріонеток (реж. Ф. Вейке) <https://arhiiv.err.ee/video/vaata/elevandipoeq>

Промо вистави «Я — Бенджамінс Бетонс» Латиського театру ляльок (реж. Е. Нікласонс) <https://www.youtube.com/watch?v=NBotL9veHPk>

Вистава «Егле — королева вужів» Литовського театру «Леле» (реж. В. Мазурас) <https://www.youtube.com/watch?v=ItDOdrjdKew>

Вистава «Лускунчик» Литовського театру «Леле» (реж. В. Мазурас) <https://www.youtube.com/watch?v=UTcNbaOnoSc>

Промо вистави «Небеса» Литовського театру «Леле» (Реж. А. Багочіюнайте) <https://www.youtube.com/watch?v=xpBB6aHi83I>

Інтерв'ю з Т. Тиніссоном, робочі моменти вистави «Мандри Гуллівера» Талліннського театру ляльок https://www.youtube.com/watch?v=1e_Y3r5E4Mw

Промо вистави «Золотий кінь» Латиського театру ляльок (реж. Д. Пайва) <https://www.youtube.com/watch?v=x7NOtv2czcM&t=4s>

Технологія виготовлення ляльок вистави «Золотий кінь» <https://www.youtube.com/watch?v=kW0Q1h2rMWQ>

Вистава «Мертві душі» Челябінського театру ляльок (реж. В. Вольховський) https://www.youtube.com/watch?v=J_wnNBqC9Zc

Вистава «Кар'єра Артуро Уї, якої могло не бути» Челябінського театру ляльок (реж. В. Вольховський) https://www.youtube.com/watch?v=RYlcYwpk_gc

Телепортрет Р. Віндермана <https://www.youtube.com/watch?v=kwiY4K--aMc>

Інтерв'ю з С. Єфремовим та фрагмент вистави «Білосніжка та 7 гномів» у Київському театрі ляльок на Лівому березі Дніпра <https://www.youtube.com/watch?v=bUcpnIUj4TM>

Промо вистави «Снігова квітка» у Київському театрі ляльок на Лівому березі Дніпра (реж. С. Єфремов) <https://www.youtube.com/watch?v=4F6KwGT2bBQ>

Вистава «Крап-Ля» Київського академічного театру ляльок (реж. М. Богомаз) <https://www.youtube.com/watch?v=zbTkUDPHZZQ>

Вистава «Хто розбудить сонце?» ТМ Театр маріонеток (реж. М. Яремчук) <https://www.youtube.com/watch?v=OP87-j4G6jk>

Вистава «Червона Шапочка» ТМ Театр маріонеток (реж. М. Яремчук) <https://www.youtube.com/watch?v=NKFR0B1xDlg>

Вистава «Котилася торба» ТМ Театр маріонеток (реж. М. Яремчук) <https://www.youtube.com/watch?v=RpfkBPuZsBA>

Вистава «Чарівна зернина» Хмельницького театру ляльок (реж. І. Рожко) <https://www.youtube.com/watch?v=mhPzr182mcs>

Вистава «Куди ти, лоша?» Хмельницького театру ляльок (реж. Л. Попов) 35

Передача про Вінницький театр ляльок <https://www.youtube.com/watch?v=4EImh9CANAe>

Вистава «Гамлет-машина» Чернігівського театру ляльок (реж. В. Гольцов) https://www.youtube.com/results?search_query=%D0%B3%D0%B0%D0%BC%D0%BB%D0%B5%D1%82-%D0%BC%D0%B0%D1%88%D0%B8%D0%BD%D0%B0+%D1%87%D0%B5%D1%80%D0%BD%D1%96%D0%B3%D1%96%D0%B2

Вистава «Великий льох» Полтавського театру ляльок (реж. Н. Лапунов) <https://www.youtube.com/watch?v=ZWct3lxFCsQ&t=5s>

Вистава «Слонення» Одеського театру ляльок (реж. М. Урицький) <https://www.youtube.com/watch?v=2RhiDTNcbQg>

Вистава «Русалонька» Одеського театру ляльок (реж. Ю. Чайка): <https://www.youtube.com/watch?v=6UBwdO8mt8w>

Вистава «А де ж п'яте?» Одеського театру ляльок (реж. О. Куцик) https://www.youtube.com/watch?v=9X_qTC0ltFY

Вистава «Гамлет» ЛАТЕМ «І люди, і ляльки» (реж. О. Кравчук) <https://www.youtube.com/watch?v=CIVpRPDd42o>

Вистава «В гості до сонечка» ЛАТЕМ «І люди, і ляльки» (реж. М. Маржець) <https://www.youtube.com/watch?v=cDbGQe7EtKk>

Інтерв'ю О. Кравчука про ЛАТЕМ «І люди, і ляльки» <https://www.youtube.com/watch?v=--TgLHG7Jlw>

Вистава «Пустостан» ЛАТЕМ «І люди, і ляльки» (реж. О. Кравчук) <https://www.youtube.com/watch?v=1JzmVPGXcFg>

Промо вистави «Діти Ноя» ЛАТЕМ «І люди, і ляльки» (реж. М. Урицький) <https://www.youtube.com/watch?v=farnCSqV3Y>

Промо «Еклезіаст» ЛАТЕМ «І люди, і ляльки» (реж. О. Кравчук) <https://www.youtube.com/watch?v=zirePjxoxp8>

Репортаж про фестиваль «І люди, і ляльки» <https://www.youtube.com/watch?v=DldzglBGOTs>

Ретро-передача про Харківський театр ляльок «Ці загадкові ляльки» https://www.youtube.com/watch?v=DjEN4n22nnQ&list=PL1GlpqvqHOVLSP-viDwIz-LX-HyWRfEw_&index=20

Програма про Харківський театр ляльок ім. В. Афанасьєва https://www.youtube.com/watch?v=dtimW-8YGuY&list=PL1GlpqvqHOVLSP-viDwIz-LX-HyWRfEw_&index=15

О. Рубінський. Фрагмент лекції «Сучасний театр ляльок. Який він?» https://www.youtube.com/watch?v=GKzHCVf85i4&list=PL1GlpqvqHOVLSP-viDwIz-LX-HyWRfEw_&index=21

Репортаж про виставу «Їжачок з туману» Харківського театру ляльок (реж. О. Дмитрієва) https://www.youtube.com/watch?v=4Jt6DZNG8JI&list=PL1GlpqvqHOVLSP-viDwIz-LX-HyWRfEw_&index=33

Передача про актора Харківського академічного театру ляльок Г.Гуріненка <https://www.youtube.com/watch?v=zt0G8QuzpVc> культура

Передача про виставу «Історія роду, який згубили марні надії...» Харківського театру ляльок (реж. О. Дмитрієва) <https://www.youtube.com/watch?v=UaScbjV8SBE>

Репортаж про виставу «Король Лір» Харківського театру ляльок (реж. О. Дмитрієва) https://www.youtube.com/watch?v=m9JkJuS-Rjo&list=PL1GlpqvqHOVLSP-viDwIz-LX-HyWRfEw_&index=4

Вистава «Матінка Кураж та її діти». Учебний театр КНУТКиТ ім. І.К. Карпенка-Карого (реж. О. Дмитрієва) https://www.youtube.com/watch?v=UrkcJoL-cJE&list=PL1GlpqvqHOVLSP-viDwIz-LX-HyWRfEw_&index=

Промо вистави «Золоторогий олень» Львівського академічного театру ляльок (реж. С. Брижань) <https://www.youtube.com/watch?v=iRK4Qnc4qsQ>

Промо вистави «Святкові сні» Львівського академічного театру ляльок (реж. Я. Титаренко) <https://www.youtube.com/watch?v=h8Z5qVB9T1I>

Репортаж про виставу «Святкові сні» (реж. Я. Титаренко) [v=hX8ym1YYyls&list=PL0SZu5oMamXf3LpiCkbY6PvPJBN2vD6Pf&index=11](https://www.youtube.com/watch?v=hX8ym1YYyls&list=PL0SZu5oMamXf3LpiCkbY6PvPJBN2vD6Pf&index=11)

Передача про виставу «Зоря благодатна» Львівського академічного театру ляльок (реж. В. Підцерковний) <https://www.youtube.com/watch?v=4-iv-DSqzRo>

Промо вистави «Засвітне танго» Львівського академічного театру ляльок (реж. У. Мороз, Я. Титаренко) https://www.youtube.com/watch?v=_bFclKU_1k

Методи контролю й розподіл балів

У рамках 4-го модулю освітньої компоненти «Історія і теорія театру анімації» для здобувачів вищої освіти передбачено форми контролю у вигляді двох семінарських занять (перше є поточним, а друге — рубіжним) та підсумкову форму контролю — іспит.

Підсумкова оцінка з дисципліни «Історія і теорія театру анімації» складається з оцінок за реферат (10 балів за кожен вид роботи), за усну або письмову відповідь на семінарах (10 балів за кожен вид роботи) та з оцінки, отриманої здобувачем на іспиті.

Критерії оцінювання знань здобувачів на іспиті.

90–100 — А — відмінно. Здобувач ясно і чітко сформулював відповіді на теоретичні питання, проілюстрував відповіді додатковим матеріалом, показав грамотне використання понятійного апарату дисципліни, правильно відповів на додаткові питання.

82–89 — В — добре. Здобувач твердо знає матеріал, грамотно і по суті викладає його, не допускаючи суттєвих неточностей у відповіді на питання, правильно застосовує теоретичні положення при вирішенні практичних питань і завдань, володіє необхідними навичками і прийомами їх виконання.

74–81 — С — добре. Здобувач сформулював відповіді на теоретичні питання, але допустив 3-4 неточності або неповно розкрив суть одного з питань; показав грамотне використання понятійного апарату дисципліни, недостатньо повно відповів на додаткові питання.

64–73 — D — задовільно. Здобувач сформулював повну відповідь на половину теоретичних питань, другу половину питань розкрив поверхнево, з 1-2 принциповими помилка-

ми; проявив недостатнє знання понятійного апарату дисципліни; не зміг відповісти на додаткові питання.

60–63 — Е — задовільно. Здобувач сформулював повну відповідь на половину теоретичних питань, другу половину питань розкрив поверхнево, з 4-5 принциповими помилками; проявив недостатнє знання понятійного апарату дисципліни; не зміг відповісти на додаткові питання.

35–59 — FХ — незадовільно (з можливістю повторного складання). Здобувач не зміг відповісти на жодне з теоретичних питань, або відповів на кожен поверхнево, з принциповими помилками; проявив незнання понятійного апарату дисципліни; не зміг відповісти на додаткові питання.

0–34 — F — незадовільно (з обов'язковим повторним вивченням дисципліни). Здобувач не зміг відповісти на жодне з теоретичних питань, проявив незнання понятійного апарату дисципліни; не зміг відповісти на додаткові питання.

Список літератури

1. Аннічев О. Незвично, але цікаво. Веч. Харків. 1988. 13 серп.
2. Бойко Б. Заслужена артистка України Елеонора Смирнова: нариси творчості. К. : Веселка. 2009. 115 с.
3. Веселовська Г. Сучасне театральне мистецтво: навч. посіб. К. : НАКККиМ. 2014. 143с.
4. Гарбузюк М. Незнищенність вертепу. Просценіум. Театрознавчий журнал. 2003. № 5. С. 48–53.
5. Інютчкін О.О. Мала енциклопедія режисера театру анімації: Навчальний посібник. Харків: Колегіум, 2012. 167 с.
6. Грицук В. Іграшковий Макбет. Кіно-Театр. 2007. № 5. С. 19–20.
7. Грушецький Я. Маріонетка на українській сцені останньої чверті XX ст. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки..., 2012 . Вип. 4. С. 219–222.
8. Грушецький Я. І. Режисерські пошуки в театрі ляльок України останньої чверті XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 “Театральне мистецтво” / Грушецький Ярослав Ігорович ; НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : [б. в.], 2013. 20 с.
9. Грушецький Я. Український театр ляльок «різних засобів виразності» — зародження, утвердження, розвиток. Наук. вісник КНУТКиТ імені І.К.Карпенка-Карого. 2013. Вип. 12. С. 69–83.
10. Долганова Інга. Паралельні світи художника Нікітіна. Просценіум. Театрознавчий журнал. 2021. № 56–58. С. 57-64.
11. Задорожня В.М. Леонід Петрович Попов дорогами життя... (Майстри лялькової сцени України). К. : Логос. 2013. 234 с.

12. Коваленко Ю. Казанова: сни про щастя та смерть у Венеції. Український театр. 2014. № 2. С. 20–21.

13. Коваленко Ю. Нова доба театру. «Король Лір» ХАТЛ ім. В. Афанасьєва. Український театр. 2011. № 6. С. 4–5.

14. Коваленко Ю. Таємниче задзеркалля театру ляльок / огляд репертуару Харківського академічного театру ляльок до 70-річчя від його заснування. Просценіум. Театрознавчий журнал. 2010. № 1 (26). С. 144–145.

15. Коваленко Ю. «Театрик «Зелений Гусак», або Не дражніть публіку» К. Галчинського: досвід європейського театру абсурду на сцені ХАТЛ ім. В. Афанасьєва. Польські рефлексії в літературі та мистецтві Слобожанщини: Матеріали Міжнародного наукового симпозиуму, Харків, 2014. Харків : Майдан, 2015. С. 169-179.

16. Коваленко Ю. Тотальна UNIMAcія. Український театр. 2014. № 5. С. 48–49.

17. Коваленко Ю. Трістан одеської сцени. Просценіум. Театрознавчий журнал. 2015. № 1–3 (41–43). С. 67–75.

18. Лялькарі України : збірник. Вип. 3 / Український центр Міжнародної Спільки діячів театру ляльок (УНІМА) ; упоряд. С. Єфремов ; худож. В.О. Виходцевський. Київ : Веселка, 2011. 174 с.

19. Мартовська О.А. Лялькар Сергій Єфремов. К. : Веселка. 115 с.

20. Прево М. Природний дар художника Наталі Денисової. Просценіум. Театрознавчий журнал. 2013. № 1–3 (35–37). С. 44–52.

21. Прево М. Інтерпретації «Лісової пісні» у театрі ляльок України. Шляхи рівняйте Духові Його. Леся Українка: погляд зі Сходу. Матеріали науково-практичного форуму «Леся Українка й театр». Харків. 2021. с. 58–63.

22. Різдвяна містерія. Матеріали наук. симпозиуму «Традиції різдвяної драми в театрі ляльок» за ред. Н. Корнієнко і Дж. МакКорміка. Луцьк : ПрАТ «Волинська обласна друкарня». 2013. 448 с.

23. Рой У. В гостях у «Золотого Телесика» — 2009. Просценіум. Театрознавчий журнал. 2009. № 1–2. С. 104–110.

24. Русабров Є. Т. «Безличное — вочеловечить»: кафедра майстерності актора та режисури театру анімації // Pro Domo Mea: Нариси. / Ред. Т.Б. Веркіна, Г.А. Абаджян, Г.Я. Ботунова та ін. / Х.: Харків. Держ. ун-т мистецтв імені І.П. Котляревського, 2007. 336 с. С. 284–289.

25. Русабров Є. З джерела живої води. Культура і життя. 1989. № 35.

26. Русабров Є. Театр ляльок як типологічна модель режисерського театру // Евгений Теодорович Русабров : Творческое наследие [исследования, критические статьи, методические работы, пьесы, выступления, письма]. Воспоминания современников. Сб. / концепция и общ. ред. Ю. Коваленко. Харьков : Коллегиум, 2013. 560 с., ил. С. 47–54. С. 54–60.

27. Русабров Євгеній. Типологія театру ляльок // Евгений Теодорович Русабров : Творческое наследие [исследования, критические статьи, методические работы, пьесы, выступления, письма]. Воспоминания современников. Сб. / концепция и общ. ред. Ю. Коваленко. Харьков : Коллегиум, 2013. 560 с., ил. С. 47–54.

28. Русабров Є.Т. Час наших надій // Зоряний час університету мистецтв: Нариси до 95-річчя утворення ХНУМ імені І.П. Котляревського / Ред. упоряд. Г.І. Ганзбург. Харків: Видавництво ТОВ «С.А.М.», 2012. 400 с. : іл. С.277–303.

29. Швець Ю. М. К. Тандера: «Ляльковий театр — це серйозно». Ленінська зміна. 1988. 23 лип.

30. Фесенко С. Школа лялькаря: від тренінгу до образу з лялькою / Посібник. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. 2019. С. 129.

31. Jurkowski H. Dzieje teatru lalek. Warszawa. 1970. 280 с.

32. Teater Laia tänava nurgal. Auratrükk, Tallinn. 2022. Lpp. 120

Рекомендовані інтернет-ресурси

1. Васильєв Сергій За ширмою та перед нею. Проблеми українського театру ляльок середини 1980-х — початку 1990-х років // МІСТ. Мистецтво. Історія. Сучасність. Теорія. Зб. наук. праць. ІПСМ НАМ України. Вип. 15. К. : Фенікс. 2019. С. 34–74. URL: <http://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/MIST-15.pdf?fbclid=IwAR2bXHvYsWuzRJTJAoJVTaV5fPY2r7uLfBE3LxpzyfTEj22kBXlwNhIFFTs>

2. Васильєв С., Чужинова І., Тукалевська О.. Український театр: шлях до себе. Здобутки. Виклики. Проблеми. Київ: ГО «Культурна Асамблея», КЖД «Софія», 2018. 145 с. URL: http://nstdu.com.ua/wp-content/uploads/2019/02/Doslidjennya_UKR_PDF_Final.pdf

3. Вашкель Г. Театр ляльок у Польщі // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Театр: історія, теорія, практика : зб. наук. статей. Вип. 51. Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. Котляревського. Харків : ХНУМ. 2018. С. 164–179. URL: https://intermusic.kh.ua/vypusk51/51_9_%D0%B2%D0%B0%D1%88%D0%BA%D0%B5%D0%BB%D1%8C.pdf

4. Вашкель М. Режисер театру ляльок // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Театр: історія, теорія, практика : зб. наук. статей. Вип. 51. Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. Котляревського. Харків : ХНУМ. 2018. С. 180–188. URL: https://intermusic.kh.ua/vypusk51/51_10_waszkel.pdf

5. Веселовська Г. На березі неба, на дні долі, на межі можливого... Кіно-театр. 2020. № 2. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=2434

6. Каленіченко О.М. Інтерпретація творів М. В. Гоголя на сцені театру ляльок (на матеріалі спектаклю О. Дмитрієвої «Майська ніч, або Місячне чаклунство»). Аспекти

історичного музикознавства : зб. наук. статей. Вип. 17. Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. Котляревського. Харків : ХНУМ. 2019. С. 148–162. URL: https://aspekty.kh.ua/vypusk17/asp_17_10_kalenichenko.pdf

7. Клековкін О.Ю. Bread end Puppet // Клековкін О.Ю. Mise en scene. Ідеї. Концепції. Напрями / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. К.: Фенікс. 2017. 800 с. С. 721–723. URL: http://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Klekovkin-MISE_EN_SCENE-text.pdf

8. Корнієнко Н. Трансформація професії «режисер» у постнекласичному просторі культури: оптимістичний і песимістичний прогнози // Курбасівські читання. 2009. № 5. С. 7–22. URL: http://www.kurbas.org.ua/projects/kurb_chyt_5/5-22.pdf

9. Липківська А. Вистава «Гамлет» Харківського державного академічного театру ляльок ім. В.А. Афанасьєва // Альманах II Всеукраїнського фестивалю-премії «ГРА». 2020. С. 186–187. URL: https://docs.google.com/viewerng/viewer?url=http://nstdu.com.ua/wp-content/uploads/2021/01/GRA_book_2020_a4_print-compressed.pdf

10. Овчаренко Е. Ігор Федірко: «Театр ляльок для дорослих більшості невідомий». Сайт I-ua.tv. 27.09.2018. URL: <https://i-ua.tv/culture/14356-igor-fedirko-teatr-lialok-dlia-doroslykh-bilshosti-nevidomyi>

11. Театр Цендеріке у 70 років / Radio România Internațional. 21.11. 2015. URL: https://www.rrri.ro/uk_uk/%D0%A2%D0%B5%D0%B0%D1%82%D1%80_%D0%A6%D0%B5%D0%BD%D0%B4%D0%B5%D1%80%D1%96%D0%BA%D0%B5_%D1%83_70_%D1%80%D0%BE%D0%BA%D1%96%D0%B2-2537064

12. Фесенко Світлана. Основи тренінгу і техніки актора театру ляльок. Навчальний посібник. Львів. ХНУМ імені І.П. Котляревського, ЛНУ імені Івана Франка. 2009. 64 с. URL: <https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/>

uploads/2021/04/Fesenko-Lialky.pdf

13. Халдей Вадим. Рамона — найніжніший з маневрових паровозів. Маріонетки Габріадзе на фестивалі Лінкольн-центру. Сайт Runy.web. 3.08.2015. URL: <http://www.runyweb.com/print/articles/19/ramona-by-gabriadze-theatre-at-lcf-2015.html>

14. Щукіна Ю. Є. Русабров як перший історик театру ляльок в Незалежній Україні //My Smart Digital Class — Study History of Puppetry Art Worldwide» of the programme «Ukraine Digital: Ensuring Academic Success in Times of Crisis» offered by the German Academic Exchange Service (DAAD) and funded by the German Federal Ministry of Education and Research (BMBF). URL: <https://rise.articulate.com/share/PcN3sQ2hpL5BBOIBRLSUioHuCUy4PhS7>

15. Bitinaitė-Širvinskienė Raimonda. Vitalijus Mazūras. Visuotinė Lietuvių enciklopedija. URL: <https://www.vle.lt/straipsnis/vitalijus-mazuras/>

16. Cramésnil Joël. Yves Joly. URL: <https://wepa.unima.org/en/yves-joly/>

17. Duda Paiva Company. Офіційний сайт. URL: <https://dudapaiva.com/voorstellingen/>

18. Helbig Jack. La Compagnie Philippe Genty Chicago Reader. 1996 11 Apr.. URL: <https://chicagoreader.com/arts-culture/la-compagnie-philippe-genty/>

19. Historia. Офіційний сайт Białostocki Teatr Lalek. URL: <https://www.btl.bialystok.pl/historia>

20. Ivanova Anna Rezo Gabriadze. URL: <https://wepa.unima.org/en/rezo-gabriadze/>

21. Mordo Michael. Albrecht Roser. URL: <https://wepa.unima.org/en/albrecht-roser/>

22. Skadina Dace. Latvian Puppet Theatre. URL: <https://wepa.unima.org/en/latvia/>

23. Soloski Alexis/ Review: ‘Ramona,’ a Puppet Tale About Trains in Love The New York Times 2015. 30 July URL: <https://www.nytimes.com/2015/07/31/theater/review->

ramona-a-puppet-tale-about-trains-in-love.html...

24. Tomaszewska Ewa. Tam i z powrotem. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. Katowice. 2014. URL: https://sbc.org.pl/Content/377043/tam_i_z_powrotem-rzecz.pdf

25. Valter Radu. Tandarica. URL: <https://wepa.unima.org/es/tandarica/>

26. Värk Eike. Rein Agur // World Encyclopedia of Pappetry Arts. URL: <https://wepa.unima.org/en/rein-agur/>

Довідково-інформаційні дані для розв'язання навчальних задач

Глосарій

Анімаційний об'єкт (за Є. Русабровим) — це матеріальні втілення живих істот або персоніфікованих сутностей, що створюються, демонструються або керуються актором-аніматором у процесі сценічного оживлення-одухотворення. У польському театрознавстві а.о. — аніманти.

Анімовані фактури — «оживлення-одухотворення» акторами у процесі вистави матеріалів, які не можуть вважатися театральною лялькою як такою (целофану, тканини, паперу, тощо).

Бейбі-театр (англ. Toddler theater) — це вистава, орієнтована на глядачів від 0, 5 до 3 років, процес постановки якої характеризується вивченням командою засад дитячої психології. Бейбі-вистава має форму гри. Театральний простір в них — тотальний. Велику роль у бейбі-виставі перебирає на себе кожна ігрова деталь створеного художником середовища, атмосфера, в тому числі, акустичні ефекти.

«Відкритий прийом» — (вести ляльку у «відкритому прийомі») у значенні такого способу керування лялькою, при якому глядач однаковою мірою слідкує на сцені за лялькою і за технікою оживлення-одухотворення її актором, в тому числі, проживанням актором образу через ляльку.

Візуальний театр — вид театру, який поширився у світі від 1980-х років, що оперує у виставах візуальними образами, а не вербальним текстом. Для візуального театру характерним є сполучення акторської гри з сучасним візуальним мистецтвом, зокрема, медіа-технологіями, а також танц-театром, цирком, пантомімою.

«Живий план» — аналогічний способу творення ролі в драматичному театрі принцип гри у театрі ляльок безпосередньо актором, без анімаційних об'єктів.

Ілюзійний театр анімації (за Є. Русабровим) — тип вистави, для якого характерною є наявність ширми, що приховує ляльководу, тяжіння до натуралізму, до копіювання сценічної мови театру живих акторів, до повноцінної в дійовому відношенні драматургії, а також граничне ускладнення механізації ляльок та віртуозна майстерність актора-аніматора.

Ілюстраційний театр анімації (за Є. Русабровим) — тип вистави, який характеризує питома вага епічного начала в драматургічній основі вистави, наявність оповідача (його роль може брати на себе і ляльковод), відверто умовна сценічна мова, що виявляє театральну ситуацію, підкреслена декоративність мови зображальної.

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

Лялька-рукавичка або **лялька-петрушка** (за С. Фесенко) — лялька, якою актор керує, надягнувши її на руку. Будова цієї ляльки лише віддалено нагадує людську, а отже, застосування її у виставі призводить до створення більш умовного образу, ніж з лялькою тростинною. Лялька-петрушка вимагає узагальнюючого, ретельно дібраного, своєрідного жесту.

Маріонетка — одна з систем верхових ляльок, механізація та спосіб керування якою є найскладнішими у театрі анімації. Керування лялькою-маріонеткою потребує ідеально сбалансованого «інструменту»-ляльки та володіння актором технікою керування ляльки за допомогою ваги (хрестовини), на якій закріплені нитки. Маріонетки поділяються на ляльки на нитках, ляльок на струнах (струнні маріонетки) і штокові маріонетки.

Паркетна лялька — різновид вивідної ляльки, яка може бути у 2/3 зросту актора або одного зросту з ним. Керує нею

актор за допомогою ручки, яка доєднана до голови ляльки. Інколи ноги ляльки закріплені на литках актора, що дозволяє їм рухатися синхронно.

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

Пластичний театр — особливий вид вистави, в якому експресія, емоційна напруга, риси характеру героїв та типу їх взаємин передаються через рух. Процес перевтілення в роль тут щільно пов'язаний з зовнішньою технікою (виразне тіло, пластика, володіння голосом). Решта засобів виразності у пластичному театрі залежать від особливостей конкретної постановки.

Поетичний театр — споріднений з ігровим та ритуальним тип театру, метод якого передбачає побудову вистави не за принципом психологічної ілюстрації поетичного тексту, а за створенням ігрових поетичних структур. В поетичному театрі немає звичних «ролей», а діють максимально узагальнені образи (архетипи).

Постдраматичний театр (нім. Postdramatisches Theater) — театр з високою мірою незалежності від драматургії. Антиілюстративний по відношенню до драми тип вистави, виражальними засобами якого можуть бути візуальний контент, пластичний театр, пантоміма, танець, засоби музичного та анімаційного театрів.

Ростова лялька або лялька-костюм — лялька, яку актор вдягає на себе, немов костюм, задля оживлення-одухотворення якої може користуватися ходулями. Цей тип ляльки ідеально пасує вуличному театру анімації, але зрідка використовується у постановках на традиційній сцені.

Силуетний театр — один з підвидів театру анімації, вистава якого твориться за допомогою напівпрозорого екра-

ну, пласких тростинних ляльок і джерела світла за ними. Особливістю цього типу візуального театру є знебарвленість силуетів на екрані.

Тантамареска — анімаційний об'єкт, який утворюється актором-аніматором у процесі вистави з «лялькової» частини образу та частини власного тіла. Найпоширеніший тип танамарески — голова та руки актора, підставлені до тіла ляльки.

Театр анімації (за Є. Русабровим) — це вид сценічного мистецтва, художня мова якого будується на основі дієвої персоніфікації і сценічного оживлення-одухотворення актором-аніматором анімаційних об'єктів (ляльки, тіні, предмету, тощо).

Театр ляльок — історично найбільш розвинений та усталений підвид театру анімації, сценічний образ у якому твориться актором за допомогою театральної ляльки.

Театр «третього виду» (за Г. Юрковським) — проміжковий вид сценічного мистецтва, що перебуває поміж стилями драматичного театру і театру ляльок, вид, у якому у «відкритому прийомі» поєднуються як рівноправні партнери лялька і живий актор. Як тип вистав, побудований на синтезі мистецтва драматичного театру і гри актора різними анімаційними об'єктами, театр «третього виду» є синонімом тотального театру анімації.

Театр рук — один з підвидів театру анімації, специфічним засобом виразності актора в якому є пластика рук.

Театр тіней — підвид театру анімації, який найближче стоїть до візуального мистецтва. Для вистави театру тіней необхідними є напівпрозорий екран, пласкі тростинні ляльки (колір та візерунки на яких може бути видно) та джерело світла за екраном.

Театр «Уральсько-сибірської зони» — останнє в СРСР авангардно спрямоване угруповання митців театру анімації, об'єднане не лише територіальною дислокацією театрів, у яких вони творили, але й спільною, по суті антирадян-

ською, ідейно-естетичною програмою, а також значним впливом режисерської методології М. Корольова. Хронологічно існував з середини 1970-х до кінця 1980-х рр.

Театр художника — особливий вид сценічної творчості, який за своєю поетикою відрізняється від театру драми, балету, опери, ляльок. Особливістю є пріоритет візуальної образності театру цього виду. Вистави театру художника створюються за допомогою сценографії, зокрема, надскладної світлової партитури, різноманітних об'єктів (що споріднює театр художника з інсталяцією), актора (часто-густо мінімально «навантаженого» вербальним текстом) та музики.

Тотальний театр анімації — (за Є. Русабровим) тип театру анімації, якому властива ускладнена мова, намагання включити у свій сценічний ужиток різнорідні елементи, сполучити в межах однієї вистави ляльки різних систем, маски, складні костюми, живих акторів, динамічну сценографію, інші форми та засоби. Всі ці різнорідні елементи ігрового простору та анімаційних об'єктів тотальний театр перетворює на певний ігровий мікрокосм.

Тростинна лялька або гапітна лялька (за С. Фесенко) — лялька, чия анатомія найближче до людської. Основою цього типу ляльки є гапіт, а керування руками ляльки актор здійснює за допомогою тростин. Тростинна лялька відрізняється своєю механізацією. Її анатомія враховує рухливість суглобів людини. Голова ляльки обертається або нахиляється чи підіймається завдяки гапіту, а також може мати механізацію очей і рота. Різновидом гапітної ляльки є лялька, що мімує.

«Чорний кабінет» — тип організації дії акторів з анімаційними об'єктами у сценічному просторі в ілюзійному типі анімаційної вистави без ширми. Актори працюють у спеціальному конвенційному одязі (у каптурах, а інколи навіть у масках), що при спеціальному освітленні робить їх постаті за ляльками або предметами невидимими для глядачів.

«Чорний театр» — (поширений у Чехії) вид театральної постановки з використанням принципу «чорного кабінету» — оптичного ефекту, який досягається за допомогою ультрафіолетового випромінювання на темній сцені з чорним фоном з метою приховати акторів, декорації, реквізити та предмети, або ж підкреслити їх.

Репертуарні таблиці

Постановки Рейна Агура

Естонський національний театр ляльок:

1963 — «Качечка Пірникоза» Оскара Лііганда

1964 — «Нільс Хольгерссон» Рейн Агур за Сельма Лагерльоф

1965 — «Тигрик-Петрик» Г. Янушевської за Дж. В. Вілковським

1965 — «Чотири майстри» Юхана Кангіласкі

1966 — «Палечко-Лісі та ластівка» Олександра Бруштейна

1967 — «Моммік» Оскара Лііганда

1967 — «Божевільний день» Юхана Кангіласкі

1968 — «Що таке добре і що таке погано?» Сергія Прокоф'єва і Генріха Сапгіра

1968 — «Будинок на колесах» Атанаса Павлова

1968 — «Я хочу бути велетом» Герніха Сапгіра

1968 — «Мій любий критике» Арді Лійвса

1969 — «Золотий ключик» Рейна Агура за Олексієм Толстим

1969 — «Таємний поліцейський Кепп» М. Тадеа (навчальна студія)

1969 — «Вінні-Пух» Рейна Агура за Артуром Мілном

1970 — «Казка про мишеня» Кіма Мешкова

1970 — «Історія коваля» Оскара Лііганда

1970 — «Власний острів» Раймонда Каугвера

1971 — «Хитрі мурахи і старий язичник» Юхана Кангіласкі

1971 — «Школа» Юхана Кангіласкі

1971 — «Труба-блискавка» Оскара Лііганда

1971 — «Ляльководи» Рейна Агура і Естер Пур'є

1971 — «Божевільні комарі» Оскара Лііганда

- 1971 — «Давні оповідання» Ернста Петерсон-Сяргава
- 1972 — «Кіцик, Мицик і тітонька Марі» Юхима Чеповецького
- 1972 — «Денний пес, який хотів літати» Іко Маран
- 1973 — «Червона шапочка» Маті Унта і Рейна Агура
- 1973 — «Не визнає себе винним» Григоріуса Кановичюса
- 1973 — «Коник, який любив жарартувати» Іко Марана і Харрі Отса
- 1974 — «Шукач страху» Ікоа Марана
- 1974 — «Мумі-казка» Туве Янссон, Юхана Саара
- 1974 — «Радість зеленої пісні» Кіма Мешкова
- 1975 — «У всьому винні сардини» Зигмунта Зейдлера Зборовскі
- 1975 — «Маленький Іллімар» Фрідеберта Тугласа і Рейна Агура
- 1975 — «Божевільне Мумі-літо» Туве Янссон і Юхана Саара
- 1976 — «Принцеса і Луна» Власти Поспішилової
- 1977 — «Казка про мишеня» Кіма Мешкова
- 1978 — «Слідами людини» Антона Хансена Таммсааре і Рейна Агура
- 1978 — «Петрик і вовк» Рейна Агура і Сергія Прокоф'єва
- 1979 — «Гулівер і Гулівер» Маті Унта
- 1979 — «Історії Лиса Рейнуадера» Ернста Петерсона-Сяргава
- 1979 — «Попелюшка» Ліло Тунгал
- 1981 — «Кіт у чоботях» Ліло Тунгал і Раймо Кангро
- 1981 — «Пастушок — король» за естонською фольклорною казкою
- 1982 — «Тернова троянда» Якоба і Вільгельма Грімм і Пірета Сіккель
- 1983 — «У нашому домі» Рене Пійо
- 1984 — «Як кіт і собака» Михайла Гіндіна / Володимира Сінакевича

1984 — «Ромео і Джульєтта» Вільяма Шекспіра
1987 — «Гулливер і Гулливер» Маті Унта
1989 — «Різдвяне шоу» Рейна Агура і Ану Пресярв
1990 — «Пунга Март і Уба-Каарел» Августа Кітцберга
1991 — «Різдво у Віфлеємі» Ліло Тунгал
1992 — «Сонячний промінь» Олександра Попеску
1993 — «Соловей» Доріс Карева за Гансом-Крістіаном
Андерсеном, Вольтером, Антоном Хансеном Таммсааре,
Вільямом Шекспіром і Пабло Нерудом
1994 «Сон літньої ночі» Вільяма Шекспіра

Таллінський молодіжний театр:

1976 — «Лісова пісня» Лесі Українки
1977 — «Пігмаліон» Джорджа Бернарда Шоу

Театр ляльок у Лахті (Фінляндія):

1979 — «Кіцик, Мицик і тітонька Марі» Ю. Чеповець-
кого

Мурманський театр ляльок:

1979 — «Петрик і вовк» Рейна Агура за Сергієм
Прокоф'євим

Ленінградський державний театр ляльок «Казка»:

1981 — «Куди ти лоша?» Ради Москової

Ляльковий театр міста Вааса (Фінляндія):

1984 — «Біла казка» Валерія Петрова

Магдебурзький театр ляльок (Німеччина):

1977 — «Червона Шапочка» Рейна Агура і Маті Унта
1985 — «Сон літньої ночі» Вільяма Шекспіра

Челябінський театр ляльок:

1987 — «Сон літньої ночі» Вільяма Шекспіра

1995 — «Спляча красуня» Рейна Агура за Якобом і Вільгельмом Грімм

1995 — «Червона шапочка» Рейна Агура за Якобом і Вільгельмом Грімм

Театр ляльок Тарговиште (Болгарія):

1988 — «Снігова казка» Валерія Петрова

Школа мистецтва та інформатики Турку (Фінляндія):

1988 — «Геракл і авгієви стайні» Фрідріха Дюрренматта

1993 — «Буря» Вільяма Шекспіра

Русський державний театр ляльок (Болгарія):

1993 — «У нашому домі» Рене Пілло

Театр ляльок Раума (Фінляндія):

1993 — «Пессі та Ілюзія» Юрйо Кокко

1994 — «Оз, чарівник Землі» Джона Брауна

1995 — «Червона шапочка» Рейна Агура за Якобом і Вільгельмом Грімм

Уфімський державний театр ляльок (Башкирія, росія):

1996 — «Маленький Іллімар» Рейн Агур за Фрідебертом Тугласом

1996 — «Спляча красуня» Рейн Агур за Якобом і Вільгельмом Грімм

Театр фон Глена (Таллінн, Естонія):

1996 — «Початок» Рейна Агура за текстами Янно Пілдма, Антона Хансена Таммсааре та Йогана Гете

Театр «ВАТ» у Будинку Чорноголових (Рига, Латвія):

1998 — «Цимбелін» Вільяма Шекспіра

2000 — «Генріх V» Вільяма Шекспіра

Латиський театр ляльок (Рига):

1999 — «Цимбелін» Вільяма Шекспіра

Московський центральний театр ляльок ім. С. Образцова (росія):

1998 — «Комедія помилок» Вільяма Шекспіра

«Театр у валізі» (Таллінн, Естонія):

2001 — «Маленький Іллімар» Рейн Агур / Фрідеберт Туглас, Хейно Сельямаа

2002 — Програма пісень Хейно Сельямаа

2005 — «Радість творення» Рейна Агура за «Щоденником Адама і Єви» Марка Твена і сонетами Вільяма Шекспіра).
Диплом IV курсу Ризької художньої академії на сцені Ризького театру ляльок

Театр «Туулевескі» (Естонія):

2007 — «Петрик і вовк» Сергія Прокоф'єва

2008 — «Театральна манія» Бориса Пастернака

Театр фон Крала (Таллінн, Естонія):

2018 — «Естонець не нудьгує» Рейна Агура

Режисерські роботи Віктора Шраймана

Харківський обласний театр ляльок ім. Н. Крупської
1972 — «Оленка і солдат» Володимира Ліфшиця та Ірини Кичанової

1972 — «Чарівна Галатея» Б (?). Гадора і С (?). Дарваш

Магнітогорський театр ляльки і актора «Буратіно»:

1973 — «Надзвичайні пригоди Буратіно і його друзів»
Віктора Шраймана за Олексієм Толстим

1973 — «Сембо» Юрія Єлісєєва

1973 — «Божествена комедія» Ісідора Штока

1975 — «Айболит проти Бармалея» Ролана Бикова,
Вадима Коростильова

1976 — «Маугли» Віктора Шраймана за Редьярдом
Кіплінгом

1976 — «Три мушкетери» Марка Рехельса за Олександром
Дюма

1976 — «Вишневий сад» Антона Чехова (реж. Михайло
Скоморохов, худ. кер. Постановки Віктор Шрайман)

1977 — «Вінні-Пух і всі-всі-всі» Алана Мілна

1977 — «Мальчиш-Кібальчиш» Віктора Шраймана за
Аркадієм Гайдаром

1979 — «Людина з Ламанчі» Мітча Лі, Джо Деріона і
Дейла Вассермана

1980 — «Варшавська мелодія» Леоніда Зоріна

1980 — «Дракон» Євгена Шварца

1981 — «Оленка і солдат» Володимира Ліфшиця та
Ірини Кичанової
1982 — «Слідство у справі Віллі Старка»
Віктора Шраймана за романом Роберта Воррена «Вся королівська рать»

1984 — «Смерть Тарелкіна» Олександра Сухово-Кобиліна

1985 — «Дім, якмй побудував Свіфт» Григорія Горіна

1988 — «Той самий Мюнхгаузен» Григорія Горіна

- 1989 — «У відкритому морі» Славомира Мрожека
1990 — «Син Людський» Віктора Шраймана за мотивами Євангелія від Луки та ершлаїмських глав «Майстра і Маргарити» Михайла Булгакова
1997 — «Полонез Огінського» Миколи Коляди
1998 — «Що трапилось в зоопарку» Едварта Олбі

Оренбурзький театр ляльок:

- 1986 — «Голоси» (моновистава Євгена Терлецького)
1999 — «Дозвольте Вам вийти геть» Віктора Шраймана за «Ювілей» і «Весілля» Антона Чехова

Театр юного глядача (Перм):

- 2004 — «Зима» Євгена Гришковця
2007 — «Батьки і діти» Івана Тургенєва

Свердловський театр ляльок:

- 1975 — «Казки Пушкіна» за «Казкою про рибака і рибалку», «Казкою про попа і робітника його Балду»

Тюменський театр ляльок:

- 1976 — «Сембо» Юрія Єлісєєва

Вроцлавський театр ляльок:

- 1980 — «Алінечка і жовнеж» Володимира Ліфшиця та Ірини Кичанової

Ієрусалімський театр ляльок:

- 1990 — «Ліліпути» Віктора Шраймана за «Дім, який побудував Свіфт» Григорія Горіна
1995 — «Ведмідь» Антона Чехова

Режисерські роботи Оксани Дмитрієвої

Кримський академічний театр ляльок (Сімферополь):
2004 — «Балаганчик» Олександра Блока (дипломний спектакль)

Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені Івана Карпенка-Карого:

2007 — «Кохання дона Перлімпліна» Федеріко Гарсія Лорка

Харківський національний університет мистецтв імені Івана Котляревського:

2015 — «Одруження Фігаро» П'єра Бомарше

2015 — «Білий пароплав» Чингіза Айтматова

2016 — «Матінка Кураж та її діти» Бертольда Брехта

2016 — «Василина»

2017 — «Отак загинув Гуска» Миколи Куліша

2019 — «Червоний готель» за казками Братів Грімм

2020 — «Крапинка» Анні Шмідт

Полтавський академічний обласний театр ляльок:

2007 — «Крила для Дюймовочки» Ганса-Крістіана Андерсена

2013 — «Антигона» Софокла

2013 — «Портрет з літаючим годинником. Марк Шагал „Мое життя“ — ілюстрації»

2015 — «Івасик-Телесик» за мотивами української народної казки

Київський державний академічний театр ляльок:

2017 — «Любов дона Перлімпліна» Федеріко Гарсія Лорки

2018 — «Отак загинув Гуска» Миколи Куліша

2019 — «Казка для маленького зайчика» за Сергієм Козловим

Харківський державний академічний театр ляльок
імені В. А. Афанасьєва:

2007 — «Чарівне кільце» Олександра Цуканова

2008 — «Дюймовочка» Ганса-Крістіана Андерсена

2009 — «Травнева ніч, або Місячне чаклунство» Миколи
Гоголя

2009 — «Прості історії Антона Чехова» за творами
«Дама з собачкою», «Чорний монах» та «Скрипка Ротшиль-
да» Антона Чехова

2010 — «Король Лір» за Вільямом Шекспіром

2011 — «Про принців і принцес» Анні Шмідт

2012 — «Їжачок з туману» Сергія Козлова

2012 — «Чевенгур» за Андрієм Платоновим

2014 — «Казанова» венеціанський карнавал за творами
Марини Цвєтаєвої та Джакомо Казанови

2015 — «Айболить» Корнія Чуковського

2015 — «Одруження» Миколи Гоголя

2016 — «Івасик-Телесик» за мотивами української
народної казки

2016 — «Вишневий сад» Антона Чехова

2016 — «Як стати королем» Анні Шмідт

2017 — «Уявний хворий» Жана-Батіста Мольєра

2018 — «Гамлет» Вільяма Шекспіра

2019 — «Діти райка» Жака Превера

2019 — «Стійкий олов'яний солдатик» Ганса-Крістіана
Андерсена

2020 — «Казка для маленького зайчика» Сергія Козлова

2020 — «Крапинка» Анні Шмідт

2021 — «Історія роду, який згубили марні надії, бойові
півні та безпутні жінки» Лєни Лягушонкової та Катєрини
Пєнькової за мотивами латиноамериканських романів

2022 — «Я норм» Ніни Захоженко

2022 — «Вертеп» (спільно з Львівським обласним ака-
демічним театром ляльок)

Навчальне видання

Юлія Петрівна Щукіна

ПРОЦЕСИ ОНОВЛЕННЯ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ
ТЕАТРУ АНІМАЦІЇ
В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ —
НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Навчально-методичний посібник
із дисципліни «Історія і теорія театру анімації»

В обкладинці використані фото М. Ніколаєва
і з офіційних сайтів Латиського театру ляльок
і Пловдивського театру ляльок

Редактори *Олена Козюк,*
Галина Сапожникова

Комп'ютерна верстка *Віктор Тарасенко*
Обробка фото *Марія Прєво*

Підп. до друку 09.03.2022.
Формат 60×84/16. Друк цифровий. Гарнітура шкільна.
Умов. друк. арк. 16,02. Умов. вид. арк. 10,16. Тираж 300 прим.
Зам. № 1787.

Видавництво «Колегіум».
Свідоцтво про держреєстрацію: серія ДК № 1722 від 23.03.2004.
61093, м. Харків, вул. Іллінська, 57/121. Тел./факс: (057) 703-53-74

Надруковано у друкарні ФОП Тарасенко В. П.
Свідоцтво №24800170000043751 від 21.01.2002 р.
61124, м. Харків, вул. Зернова, 6/267.
Тел.: +38-097-273-11-77.