МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА
СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ТЕАТРУ, КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ ІМЕНІ І . К . КАРПЕНКА-КАРОГО

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

РУДАЯ ДАР'Я ВОЛОДИМИРІВНА

УДК : 792.97(477)''20''(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

ОБРАЗНА СИСТЕМА ВИСТАВ СУЧАСНОГО ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК УКРАЇНИ: ВІЗУАЛЬНИЙ КОМПОНЕНТ

Спеціальність 026 – сценічне мистецтво
Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

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

_____ Д. В. Рудая

Науковий керівник: **Ржевська Майя Юріївна**,
доктор мистецтвознавства, професор

Київ – 2025

АНОТАЦІЯ

Рудая Д. В. Образна система вистав сучасного театру ляльок України: візуальний компонент. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво». – Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Міністерство культури та стратегічних комунікацій України. Київ, 2025.

Актуальність дослідження. Сучасний театр ляльок України є складним і яскравим мистецьким явищем, що демонструє широкий діапазон художніх можливостей на різних жанрово-стильових рівнях. Важливе місце в сукупності виражальних засобів вистав театру ляльок нині посідають ті елементи, що є носіями візуальної інформації. Домінування візуальності, що виступає одним з ключових складників у формуванні сценічної концепції, є проявом двох тенденцій: з одного боку, посилення значення низки іманентних особливостей цього виду театру, а з іншого – дедалі більш активного поширення впливу так званого візуального повороту в сучасній культурі в цілому. Візуальний компонент образної системи вистави в усій повноті й різноманітності його складників є визначальним у формуванні видовищності сценічного твору, що постає як важлива (й необхідна) якісна характеристика сучасного мистецького продукту.

Історичні й теоретичні аспекти функціонування й розвитку мистецтва театру ляльок досліджують вчені різних країн. Театр ляльок України стає об’єктом уваги вітчизняних науковців, у працях яких висвітлюється динаміка творчих процесів в означеній сфері, приділяється велика увага специфіці театру ляльок та його виражальних можливостей. Однак,

системного дослідження візуального компонента образної системи вистав сучасного театру ляльок України до цього часу не було здійснено.

Мета дослідження – висвітлити особливості візуального компонента образної системи вистав театру ляльок сучасної України.

Наукова новизна отриманих результатів. У дисертації *вперше* на основі аналізу значного масиву культурологічних та мистецтвознавчих праць окреслено коло проблем дослідження візуальності та видовищної культури в проєкції на театр ляльок; застосовано поняття «моносистемність» і «полісистемність» для визначення взаємозалежності технологічних та змістовних характеристик постановки; здійснено розгляд значного масиву вистав, що репрезентують творчий доробок сучасних українських митців-лялькарів. У роботі *поглиблено* уявлення про структуру образної системи вистави театру ляльок. *Уточнено й доповнено:* інформацію про особливості методології та специфічні аспекти дослідження театру ляльок; тлумачення поняття «образна система вистави», характеристику співвідношення її елементів. У дисертації *систематизовано:* наявні підходи до наукового осмислення феномена театральної ляльки; сучасні постановки театру ляльок за ознакою використання специфічних засобів виразності. *Набули подальшого розвитку* характеристики особливостей запровадження сучасних технологій у театральних постановках.

Результати дослідження. Проблеми видовищної культури знаходяться в центрі уваги численних дослідників, свідченням чого є накопичення значного масиву культурологічних та мистецтвознавчих праць. У комплексі виражальних засобів сценічного мистецтва посилилася питома вага тих, що мають візуальну природу. Особливо виразно це виявляється у сфері театру ляльок, де візуальний компонент нерідко виступає головним інструментом реалізації художнього задуму, забезпечує можливість сприйняття вистави як видовища. Видовище як явище й

видовищність як специфічна риса сценічних творів висвітлюються в різних аспектах. Важливим є уточнення понятєво-категоріального апарату таких досліджень, здійснене, зокрема, в працях К. Станіславської. Розглядаються також механізми функціонування видовища як інструменту соціокультурної комунікації. Стверджується, що через театралізацію, що є невід'ємним елементом видовищної культури, реалізується вплив театру на соціальні, культурні та комунікативні процеси сучасного суспільства. Досліджуються шляхи формування в межах театральних вистав візуальних образів, що здатні поповнювати сукупність культурних кодів. У мистецтві театру ляльок з його виразною специфікою візуальні засоби охоплюють всі прояви того, що глядач бачить на сцені: лялька (або предмет, що її замінює), сценічний одяг, фактура, кольори, інші засоби сценографії, пластичне вирішення, освітлення.

Театральна лялька як головний специфічний засіб втілення художніх образів і носій смислів в аналізованій сфері сценічного мистецтва стала об'єктом уваги сучасних українських дослідників. Вони характеризують специфіку систем ляльок як традиційних, так новітніх (О. Бучма), висвітлюють питання онтології мистецтва ігрової ляльки (Р. Неупокоєв), досліджують прийоми художньої виразності імпровізованої ляльки та метафоричності пластичного жесту (Т. Сільченко). У дисертації стверджується, що використання тих чи інших систем ляльок може служити підставою для поділу вистав на два типи: моносистемні (ті, де задіяна лише одна система ляльок) і полісистемні (де задіяні дві чи більше системи ляльок, а також виступають актори в «живому плані»).

Художній образ формується як результат внутрішньої рефлексії митця, що народжує втілюваний у творі багатошаровий ідейно-символічний та емоційний зміст. Образ у мистецтві театру ляльок може розглядатися як інструмент, що дає змогу структурувати й інтерпретувати світ завдяки його метафоричній і символічній природі, що визначає

характер взаємодії між глядачем та лялькою. Своєю чергою, образна система утворюється як сукупність взаємозалежних образів, що втілюються через застосування специфічних виражальних засобів. Її формування в театрі ляльок є складним творчим процесом, що реалізується у взаємодії між режисером, художником, композитором, акторами, звукорежисерами, освітлювачами. При цьому головними авторами концепції постановки та керівниками її втілення є режисер і художник-сценограф, які працюють у своєрідному тандемі. Провідна роль художника у створенні образної системи театру ляльок зумовлена значенням її візуальних елементів.

Структура образної системи вистави театру ляльок включає складники, що мають специфічну природу. Вона утворена сукупністю елементів різної ґенези: образотворчої (візуальної), літературної (драматургія), музичної (аудіальної). Візуальний компонент як комплекс елементів, спрямованих на зорове сприйняття, виконує у виставі театру ляльок системотворчу функцію. Символічна образність театру ляльок реалізується передусім через поєднання форм, кольорів, світла. Центральним елементом тут є театральна граюча лялька. Її костюм (*костюм персонажа*), грим та аксесуари, що компенсують відсутність можливостей «живої» акторської гри, посилюють смислове навантаження, сприяють досягненню ефекту об’ємності образу. Більш нейтральний *костюм-уніформа*, однак також стає чинником створення візуального образу в цілому. З природою театральної ляльки нерозривно пов’язана сценографія, що визначає вибір та організацію декораційного простору на сцені, включно з фонами, реквізитом тощо. Важливу функцію виконує освітлення, що забезпечує використання співвідношення світла і тіней як важливого художнього прийому. Розширити можливості візуальних елементів та посилити їхній художній ефект дозволяє застосування новітніх технологій. Відбувається рух від відображення на спеціальних екранах або поверхнях фонових проєкцій з використанням відео або фотографії до

більш складних форм включення інформаційних технологій як на підготовчих етапах, так під час демонстрації вистави. Сукупність охарактеризованих елементів надає завершеності та цілісності образності театрального видовища.

У дисертації було проаналізовано низку вистав, що ґрунтувалися на використанні лише однієї системи ляльок. Поміж найбільш репрезентативних у контексті проблематики роботи – «Чарівна скрипка» (2009, КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра», режисер – М. Урицький, художник – В. Задорожня), «Шапочка. Червона» (2019, Львівський обласний театр ляльок, режисер – Р. Неупокоєв, художник – В. Задорожня), «Каракулі Каракуля» (2024, КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра», режисер – Г. Тюпін, художник – В. Задорожня). Підтверджено тяжіння моносистемних вистав до монообразу, що зумовлено однорідністю виражальних засобів, що належать до візуального складника образної системи. Моносистемність передбачає зосередженість на одній домінантній системі ляльок, що диктує подальше сценографічне вирішення, сприяючи стилістично-художній цілісності, глибшому зануренню до головної ідеї вистави, акцентує увагу на нюансах обраної техніки, забезпечуючи при цьому структурну єдність сценічної виразності. Водночас моносистемність накладає певні обмеження при втіленні творчого задуму, що зумовлено меншою варіативністю у побудові сценічного простору, а також вужчим спектром можливих художніх рішень. Проте, режисери можуть свідомо обирати моносистемність задля створення стилістично однорідних та концептуально виважених вистав, глибше досліджуючи виражальний потенціал кожного засобу. У сучасному мистецтві театру ляльок моносистемні вистави створюються більше у традиційному напрямку, однак експериментальність в даному випадку також доречна, що підтверджує актуальність та художню цінність окресленого типу вистав.

Представлені в дисертації полісистемні вистави демонструють різноманітність у застосуванні творчих рішень. Найбільш показовими є «Пригоди Слоненяти» / «Слоненя» (2015, Одеський академічний театр ляльок, режисер – М. Урицький, художник – М. Данько), «Мюнхгаузен» (2020, КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра», режисер – Р. Неупокоєв, художник – В. Задорожня), «Засвітнє танго» (2021, Львівський академічний обласний театр ляльок, режисери – У. Мороз, Я. Титаренко, художник – І. Кульчицька), «Захмарна леді» (2021, КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра», режисер – Р. Неупокоєв, художник – М. Данько), «Івасик-Телесик» (2023, Рівненський академічний обласний театр ляльок, режисер – О. Ткачук, художник – І. Кульчицька). Полісистемність формує багаторівневу образну систему вистави, розширюючи можливості метафоричного висловлювання, а також сприяючи гнучкості сценічної умовності (один персонаж може існувати в різних формах: його роль може виконувати лялька, через кілька хвилин ту саму роль вже виконує актор в «живому плані» тощо). Полісистемні вистави передбачають застосування комбінацій різних технік ляльководіння (двох та більше систем ляльок різного типу водіння: як відкритого, так і закритого) та різноманітних виражальних засобів (інтеграція акторів в «живому плані» як персонажів-учасників творчого задуму постановки), що створює багатозначну образну систему вистави, у якій взаємодіють і традиційні, і новітні художні засоби виразності. Поєднання різних систем ляльок, комбінування технік ляльководіння можуть створювати багаторівневий сценічний простір, де кожний тип ляльки виконує свої функції в залежності від сформованого художнього завдання. У полісистемних виставах взаємодія різних технік та засобів виразності сприяє розширенню виражального потенціалу візуального складника мистецтва театру ляльок.

Теоретичне значення дисертації зумовлене висвітленням проблем візуального у створенні театральної вистави як видовища в проєкції на сучасний театр ляльок. Сформульовані в дисертації теоретичні положення можуть бути використані в дослідженнях сучасного театрального процесу, стати підґрунтям для подальших театрознавчих розробок у галузі вивчення нових форм театрального мистецтва, режисерських практик, особливостей сценічного простору і взаємодії з глядачем.

Практична цінність одержаних результатів. Основні положення та висновки дисертації можуть бути використані при підготовці освітньо-професійних програм зі сценічного мистецтва, у підготовці спеціальних курсів для театрознавців, а також збагатити вже існуючі лекційні курси та стати в пригоді при розробці планів семінарських занять.

Ключові слова: візуальність, видовищність, засоби художньої виразності, лялька, мистецтво ігрової ляльки, мистецько-видовищні форми, національна культура, образна система, режисура, сценічне мистецтво, сценічний простір, театральна комунікація, театр ляльок, театральна маска, український театр, художня творчість, художній експеримент.

ABSTRACT

Rudaia D. V. The figurative system of performing in the contemporary Ukrainian Puppet Theatre: the visual component. – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

The dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the speciality 026 “Stage Art”. – I. K. Karpenko-Kary Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television, Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine. Kyiv, 2025.

Relevance of the study. Contemporary puppet theatre in Ukraine is a complex and vibrant artistic phenomenon, demonstrating a wide range of artistic possibilities at various genre and stylistic levels. An important place in the set of expressive means of puppet theatre performances is now occupied by elements that are carriers of visual information. The dominance of visuality, which is one of the key components in the formation of the stage concept, is a demonstration of two trends: on the one hand, the growing importance of a number of immanent features of this type of theatre and, on the other hand, the increasingly active spread of the influence of the so-called visual turn in contemporary culture as a whole. The visual component of the figurative system of a performance, in its entirety and diversity, is decisive in shaping the spectacle of a stage work, which appears as an important (and necessary) qualitative characteristic of a contemporary artistic product.

Historical and theoretical aspects of the functioning and development of puppet theatre are studied by scholars from various countries. The Ukrainian puppet theatre has become the object of attention of Ukrainian scholars, whose works highlight the dynamics of creative processes in this field, pay great attention to the specifics of puppet theatre and its expressiveness. However, a systematic study of the visual component of the figurative performance system of contemporary Ukrainian puppet theatre has not yet been carried out.

The purpose of the study is to highlight the specific features of the visual component of the figurative system of puppet theatre performances in contemporary Ukraine.

The scientific significance of the study. The thesis for the first time: based on the analysis of a significant body of cultural and artistic works, outlines the range of problems of studying visuality and spectacular culture in the projection on puppetry; applies the concepts of “monosystemicity” and “polysystemicity” to determine the interdependence of technological and content characteristics of the production; examines a significant body of performances representing the

creative work of contemporary Ukrainian puppeteers. The work deepens the understanding of the structure of the figurative system of a puppet theatre performance. The information on the peculiarities of the methodology and specific aspects of puppet theatre research, the interpretation of the concept of "figurative system of a performance", the description of the relationship between its elements have been clarified and completed. The dissertation systematises the following: existing approaches to the scientific understanding of the phenomenon of puppet theatre; contemporary puppet theatre productions based on the use of specific means of expression. The characteristics of the peculiarities of the introduction of modern technologies in theatrical productions have been further developed.

Research results. The problems of spectacular culture are the focus of the attention of many researchers, as evidenced by the accumulation of a significant body of cultural and art historical works. In the complex of expressive means of the performing arts, the proportion of those of a visual nature has increased. This is particularly evident in the field of puppet theatre, where the visual component is often the main tool for realising an artistic idea, making it possible to perceive a performance as a spectacle. The spectacle as a phenomenon and the spectacle as a specific feature of stage works are dealt with in different aspects. It is important to clarify the conceptual and categorical apparatus of such studies, carried out in particular in the works of K. Stanislavska. The mechanisms of the spectacle's functioning as an instrument of socio-cultural communication are also considered. It is argued that through theatricalisation, which is an integral part of spectacle culture, the influence of theatre on the social, cultural and communicative processes of modern society is realised. The ways in which visual images are formed within theatrical performances that can replenish the set of cultural codes are explored. In the art of puppet theatre with its expressive specificity, visual means include all aspects of what the spectator sees on stage:

a puppet (or an object that replaces it), stage costumes, textures, colours, other means of scenography, plastic design, lighting.

The theatrical puppet as the main specific means of embodying artistic images and as a carrier of meanings in the analysed field of performing arts has become the object of attention of contemporary Ukrainian researchers. They characterise the peculiarities of both traditional and modern puppet systems (O. Buchma), highlight the ontology of the art of puppetry (R. Neupokoiev), and study the techniques of artistic expression of the improvised puppet and the metaphorical nature of the gestural plasticity (T. Silchenko). The dissertation argues that the use of certain puppet systems can serve as a basis for dividing performances into two types: monosystemic (those involving only one puppet system) and polysystemic (where two or more puppet systems are involved, as well as live actors).

An artistic image is formed as a result of the artist's inner reflection, which gives rise to a multi-layered ideological, symbolic and emotional content embodied in the work. The image in the art of puppet theatre can be seen as a tool that allows us to structure and interpret the world through its metaphorical and symbolic nature, which determines the nature of the interaction between the viewer and the puppet. In turn, the imaginative system is formed as a set of interdependent images embodied through the use of specific expressive means. Its formation in the puppet theatre is a complex creative process, realised in the interaction between the director, artist, composer, actors, sound engineers and lighting designers. At the same time, the main authors of the production concept and the leaders of its implementation are the director and the set designer, who work in a kind of tandem. The artist's leading role in the creation of the puppet theatre's imaginative system is due to the importance of its visual elements.

The structure of the imaginative system of a puppet theatre performance includes components of a specific nature. It is formed by a combination of elements of different genesis: visual (pictorial), literary (dramatic), musical

(audio). The visual component, as a set of elements aimed at visual perception, has a systemic function in a puppet performance. The symbolic imagery of puppet theatre is realised primarily through a combination of shapes, colours and light. The central element is a theatrical puppet. Its costume (character costume), make-up and accessories compensate for the lack of opportunities for 'live' acting, increase the semantic load and contribute to the effect of a three-dimensional image. A more neutral costume uniform, however, also becomes a factor in the creation of a visual image as a whole. Scenography is inseparable from the nature of the puppet, which determines the choice and organisation of the scenic space on stage, including backdrops, props, etc. An important function is played by lighting, which ensures the use of the relationship between light and shadow as an important artistic technique. The use of the latest technologies allows us to expand the possibilities of visual elements and increase their artistic effect. There is a movement from the display of background projections on special screens or surfaces using video or photography to more complex forms of incorporation of information technology, both in the preparatory stages and during the performance. The combination of these elements gives completeness and integrity to the visual language of the theatrical spectacle.

The dissertation analyses a number of performances based on the use of a single puppet system. Among the most representative in the context of the work's problematics are “The Magic Violin” (2009, Kyiv Puppet Theatre on the Left Bank of the Dnipro, directed by M. Urytskyi, artist – V. Zadorozhnia), “Little Red Riding Hood” (2019, Lviv Regional Puppet Theatre, director – R. Neupokoiev, artist – V. Zadorozhnia), “Scribble's scribble” (2024, Kyiv Puppet Theatre on the Left Bank of the Dnipro, director – H. Tyupin, artist – V. Zadorozhnia). The tendency of monosystem performances to gravitate towards the mono-image is corroborated, which is due to the homogeneity of expressive means belonging to the visual component of the image system. Monosystemicity implies a focus on one dominant puppet system, which dictates

further scenographic solutions, promotes stylistic and artistic integrity, deeper immersion in the main idea of the performance, focuses on the nuances of the chosen technique, while ensuring the structural unity of the stage expressiveness. At the same time, monosystemicity imposes certain restrictions on the implementation of creative ideas, due to less variability in the construction of the stage space, as well as a narrower range of possible artistic solutions. However, directors can consciously choose monosystems to create stylistically homogeneous and conceptually balanced performances, exploring the expressive potential of each medium in greater depth. In contemporary puppetry, monosystem performances are created in a more traditional way, but experimentalism is also appropriate here, confirming the relevance and artistic value of this type of performance.

The polysystem performances presented in this dissertation thesis demonstrate a variety of creative solutions. The most illustrative are "The Adventures of the Elephant" / "The Elephant" (2015, Odesa Academic Puppet Theatre, directed by M. Urytskyi, artist – M. Danko), "Munchausen" (2020, Kyiv Puppet Theatre on the Left Bank of the Dnipro, directed by R. Neupokoiev, artist – V. Zadorozhnia), "Otherworldly Tango" (2021, Lviv Academic Regional Puppet Theatre, directed by U. Moroz, Y. Titarenko, artist – I. Kulchytska), "The Cloud Lady" (2021, Kyiv Puppet Theatre on the Left Bank of the Dnipro, directed by R. Neupokoiev, artist – V. Zadorozhnia), "Ivasyk-Telesyk" (2023, Rivne Academic Regional Puppet Theatre, directed by O. Tkachuk, artist – I. Kulchytska). Polysystemicity establishes a multi-level figurative system of the performance, expanding the possibilities of metaphorical expression, as well as contributing to the flexibility of stage conventions (one character can exist in different forms: his role can be played by a puppet, in a few minutes the same role is played by an live actor, etc.). Polysystem performances involve the use of combinations of different puppetry techniques (two or more puppet systems of different drives, both open and closed) and different expressive means (the

integration of live actors as characters participating in the production's creative intent), creating a multifaceted figurative system of performance in which both traditional and modern artistic means of expression interact. The combination of different puppet systems and puppetry techniques can create a multi-level stage space, where each type of puppet fulfils its own function according to the artistic task at hand. In polysystem performances, the interaction of different techniques and means of expression helps to expand the expressive potential of the visual component of puppetry.

The theoretical significance of the dissertation lies in the fact that it addresses the problems of the visual in the creation of a theatrical performance as a spectacle in the projection on contemporary puppet theatre. The theoretical positions formulated in the thesis can be used in studies of the contemporary theatrical process and become the basis for further theatrical developments in the field of studying new forms of theatrical art, directorial practices, characteristics of the stage space and interaction with the audience.

Practical value of the results obtained. The main provisions and conclusions of the thesis can be used in the preparation of educational and professional programmes in the performing arts, in the preparation of special courses for theatre scholars, as well as enriching existing lecture courses and being useful in the development of seminar plans.

Keywords: visuality, spectacle, means of artistic expression, puppet, puppetry, artistic and spectacular forms, national culture, figurative system, directing, stage art, stage space, theatrical communication, puppet theatre, theatrical mask, Ukrainian theatre, artistic creativity, artistic experiment.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, де опубліковані основні наукові результати дисертації

Публікації у фахових виданнях України, включених до міжнародних наукометричних баз

1. Задорожня Д. Моносистемність та полісистемність вистав сучасного театру ляльок України (на прикладі сценографії Віри Задорожньої). *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого* : збірник наукових праць / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого; редкол.: Сакун Айта (голова) та ін. К., 2023. Вип. 32. С. 63–69. 186 с.
URL: http://nv.knutkt.edu.ua/article/view/281324.
DOI: https://doi.org/10.34026/1997-4264.32.2023.281324

2. Задорожня Д. Цифрові технології у мистецтві сучасного театру ляльок України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наук. зб. / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов ; редкол.: Г. П. Чміль, В. Г. Виткалов, П. Е. Герчанівська та ін. ; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне : РДГУ, 2024. Вип. 48. С. 251–256. 570 с.
URL: https://sborniki.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/780.
DOI: https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.780

3. Рудая Д. Візуальна складова образної системи вистави театру ляльок (на прикладі постановок Київського муніципального академічного театру ляльок на лівому березі Дніпра). *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого* : збірник наукових праць / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення

ім. І. К. Карпенка-Карого; редкол.: Ірина Ян та ін. Київ, 2024. Вип. 35. С. 88–96. 318 с.
URL: http://nv.knutkt.edu.ua/issue/view/18702.
DOI: https://doi.org/10.34026/1997-4264.35.2024

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

4. Задорожня Д. Драматургія на сцені сучасного театру ляльок: проблеми й перспективи оновлення. *Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва* : збірник матеріалів VIII Міжнародної науково-практичної конференції. 27.04.2023 р. Київ : КНУТКТ ім. І. К. Карпенка-Карого, 2023. С. 42–43. 202 с.

5. Задорожня Д. Поняття «моносистемність» та «полісистемність» у дослідженнях вистав сучасного театру ляльок. *Український театр в сучасному соціокультурному просторі. Актуальні проблеми театрознавства, організована кафедрою театрознавства* : збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції (кафедра театрознавства) 15.05.2023 р. К. : КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого, 2023. С. 34-36. 70 с.

6. Задорожня Д. Музика у сучасних виставах театру ляльок України. *Традиція та сучасність* : збірник матеріалів VII Міжнародної студентської конференції (Батумський державний педагогічний університет), 26 квітня 2024. Батумі, 2024. С. 59–60. 126 с.

Zadorozhnia D. Music in contemporary performances of the Ukrainian puppet theatre. *Tradition and Contemporaneity* : VII International Student Conference (Batumi Art State Teaching University). April 26, 2024. Georgia, Batumi, 2024. pp. 59–60. 126 p.

7. Задорожня Д. Поняття «образна система вистави» у дослідженнях сучасного театру ляльок. *Сучасні дослідження в галузі культури і*

мистецтва : збірник матеріалів IX Міжнародної науково-практичної конференції. 24.10.2024 р. Київ : КНУТКТ ім. І. К. Карпенка-Карого, 2024.

8. Задорожня Д. Цифрові технології у мистецтві театру ляльок. *Сучасна професійна підготовка фахівців сценічного мистецтва: полілог театральних шкіл України* : збірник матеріалів II Всеукраїнської науково-творчої конференції. 25–26 березня 2024 р. Київ : Видавни- цтво Ліра-К, 2024. С. 84–86. 126 с.

Додаткові публікації

9. Задорожня Д. Приголомшливий «Струс» театральної комунікації! *Міжнародний мультижанровий фестиваль-конкурс для молодої аудиторії «СТРУС»* : науково-практичний збірник «Струс». Львів, 2021. № 1. С. 50–53.

ЗМІСТ

ВСТУП ...……19

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ……..……..27

1.1. Вистава театру ляльок у контексті проблем видовищної культури…27

1.2. Методологія та специфічні аспекти дослідження театру ляльок..…...36

1.3. Феномен театральної ляльки в науковому осмисленні.…….……...44

РОЗДІЛ 2. ОБРАЗНА СИСТЕМА ВИСТАВИ ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК: СТРУКТУРНО-ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ АСПЕКТ.....52

2.1. Художній образ у театральному мистецтві та специфіка образної системи вистави театру ляльок.....52

2.2. Композиція як основа втілення образної системи вистави.....63

2.3. Складники образної системи вистави, спрямовані на візуальне сприйняття.....67

2.4. Драматургія та музика як складники образної системи вистави.....105

РОЗДІЛ 3. ВТІЛЕННЯ ВІЗУАЛЬНИХ СКЛАДНИКІВ ОБРАЗНОЇ СИСТЕМИ ВИСТАВИ: РІЗНОМАНІТНІСТЬ ТВОРЧИХ РІШЕНЬ

……..119

3.1. Моносистемні вистави ……119

3.1.1. Вистави з ляльками закритого типу водіння….……120

3.1.2. Вистави з ляльками відкритого типу водіння…….....127

3.2. Полісистемні вистави ……129

3.2.1. Вистави з ляльками закритого типу водіння…..……..130

3.2.2. Вистави з ляльками відкритого типу водіння……132

ВИСНОВКИ...……166

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ……..171

ДОДАТКИ ……204

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Сучасний театр ляльок України є складним і яскравим мистецьким явищем, що демонструє широкий діапазон художніх можливостей на різних жанрово-стильових рівнях. Важливе місце в сукупності виражальних засобів вистав театру ляльок нині посідають ті елементи, що є носіями візуальної інформації. Домінування візуальності, що виступає одним із ключових складників у формуванні сценічної концепції, є проявом двох тенденцій: з одного боку, посилення значення низки іманентних особливостей цього виду театру, а з іншого – дедалі більш активного поширення впливу так званого візуального повороту в сучасній культурі загалом. Візуальний компонент образної системи вистави в усій повноті та різноманітності його складників є визначальним у формуванні видовищності сценічного твору, що постає як важлива (й необхідна) якісна характеристика сучасного мистецького продукту.

Історичні та теоретичні аспекти функціонування й розвитку мистецтва театру ляльок досліджують вчені з різних країн: Дж. Белл [258], Е. Весткотт [311], М. Міллар [286], К. Оренштайн [290], С. Тілліс [308; 309] та ін. Театр ляльок України стає об’єктом уваги вітчизняних науковців, поміж яких відзначимо О. Бучму [30; 31; 32; 33; 34], Я. Грушецького [53], Д. Іванову-Гололобову [87; 88; 89], К. Лук’яненко [139; 140], Р. Неупокоєва [157; 158 159], Г. Павленко [173], Т. Сільченко [197; 198; 199; 200; 201; 202]. В їхніх працях висвітлюється динаміка творчих процесів в означеній сфері, приділяється значна увага специфіці театру ляльок та його виражальних можливостей. Однак системного дослідження візуального компонента образної системи вистав сучасного театру ляльок України до цього часу не було здійснено. Сказане зумовлює актуальність теми дисертації.

Зв'язок роботи з науковими програмами, науковими напрямами університету та кафедри, на якій виконувалася дисертація. Дисертаційна робота виконана на кафедрі театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Тема дисертації була уточнена на засіданні Вченої ради університету 26 березня 2024 року (протокол №4).

Мета дослідження – висвітлити особливості візуального компонента образної системи вистав театру ляльок сучасної України.

Реалізація означеної мети зумовила необхідність вирішення таких **завдань:**

- на основі аналізу культурологічних і мистецтвознавчих праць охарактеризувати стан дослідження проблем видовищної культури у проєкції на театр ляльок;
- виявити особливості методології та специфічні аспекти дослідження театру ляльок;
- систематизувати наявні підходи до наукового осмислення феномена театральної ляльки;
- окреслити специфіку художнього образу в театральному мистецтві та його втілення в образній системі вистави театру ляльок;
- охарактеризувати структуру образної системи вистави театру ляльок, виокремивши сукупність елементів, спрямованих на візуальне сприйняття;
- проаналізувати особливості втілення візуальних складників образної системи в моносистемних виставах;
- продемонструвати різноманітність творчих рішень у полісистемних виставах.

Об'єкт дослідження – театр ляльок сучасної України.

Предмет дослідження – візуальний компонент образної системи вистав театру ляльок сучасної України.

Хронологічні межі дослідження – 2000-2024 рр.

У процесі дослідження було застосовано такі **методи**:

- *історичний* – для пояснення соціокультурних умов динаміки театрального процесу;
- *типологічний* – для класифікації вистав за принципом застосування різних систем ляльок;
- *системний* – для з'ясування структури образної системи вистави та взаємодії її елементів;
- *структурно-функціональний* – для аналізу зв'язків і взаємовпливів між задумом та технічними можливостями його втілення;
- *джерелознавчий* – для відбору і опрацювання джерел, що висвітлюють театральний процес;
- *семіотичний* – для з'ясування смислового навантаження виражальних компонентів у виставах театру ляльок та виявлення їх семантичної варіативності;
- *метод реконструкції вистави* – для висвітлення особливостей вистав, що стали матеріалом дослідження;
- *метод узагальнення* – для формулювання висновків.

Теоретичну базу дослідження становлять:

- теоретичні розвідки з філософії, естетики, культурології та теорії мистецтва (Д. Акімов [2], Р. Арнхейм [253], В. Бабенко [10], Ж. Бодрійяр [21; 257], В. Бойко [22], І. Гарнага [47], Г. Гегель [48], А. Горбатюк [50], Д. Дідро [56], Т. Домненко [63], Й. Іттен [276], О. Каленюк [92], М. Кандзюба [94], І. Кант [95; 96; 97], Дж. Кемпбелл [98], О. Кришталь [125], О. Кундаревич [127], О. Найден [153], О. Оленіна [165], О. Оніщенко [168; 169], П. Паві [293; 294], Є. Пахомова [176],

С. Прищенко [184; 185], Л. Прокопович [186], Р. Рорті [301], Я. Славінський [304; 305], Г. Спенсер [306]);

– праці закордонних науковців, присвячені семіотичним аспектам дослідження театральної діяльності (Ж. Дельоз [264; 265], Дж. Ділі [57], У. Еко [269], Е. Марконі, А. Роветта [285], Ч. Морріс [287; 288], П. Паві [292; 295], Е. Фішер-Ліхте [272]);

– дослідження, присвячені феноменам видовища та видовищності (М. Абисова [1]; В. та Л. Берелет [15], О. Бувалець [29], К. Гайдукевич [45], О. Жуковін [75], Н. Кисла [99; 100], О. Логвінова [134; 135; 136; 137], Л. Наумова [154], В. Романчишин [191], К. Станіславська [215; 216; 217]);

– праці, присвячені загальним проблемам театрального мистецтва (А. Аппіа [252], Е. Барба [254], Р. Барт [255], Л. Бевзюк-Волошина [12; 13; 14], О. Білас [17; 18], Т. А. Бойко, М. Г. Татаренко [23; 24], Б. Брехт [25], П. Брук [27; 260], А. Горбов [51], М. Гринишина [52], С. Деркач [54], О. Клековкін [102; 103; 104; 105; 106], Е. Г. Крег [122], Х.-Т. Леман [283], А. Липківська [129], Г. Локарева [138], О. Мацепура [147], Л. Прокопович [186], М. Ржевська [188; 189; 190], В. Фіалко [226], Г. Фількевич [230; 231; 232], А. Хельбо [274], Д. Чайковський [238]), зокрема мистецтва театру ляльок (О. Бучма [32; 34], Йорік [277], Д. Плассар [299], Я. Савощук [302], О. Ситник [195], Х. Юрковський [279; 280]);

– наукові дослідження, де розглянуто питання історії і теорії українського театру (Д. Антонович [7], Г. Веселовська [38; 39; 40; 41], І. Волошин [44], Н. Єрмакова [68], Н. Корнієнко [117], О. Красильникова [121], О. Островерх [170], Р. Пилипчук [178], В. Фіалко [228; 229]), зокрема театру ляльок (С. Єфремов, Б. Бойко [74; 141]; В. Виходцевський [42], Д. Іванова-

Гололобова [89], Р. Коломієць [114; 115], О. Приходько [183]), а також історії костюма (А. Дмитренко [59], Н. Доброєр [60], І. Несен [155; 156], Т. Ніколаєва [162], М. Олійник [166], Л. Оніщенко [167], Ю. Пігель [179], К. Стамеров [210],);

– праці, де охарактеризовано специфіку засобів виразності у сфері сценічного мистецтва (В. Кочетков [119], К. Малярчук [144], М. Сімінько [203], К. Юдова-Романова [242; 245]), зокрема театру ляльок (О. Бучма [35], В. Виходцевський [43], С. Єфремов [72], Т. Сільченко [198], Є. Русабров [193]);

– праці, присвячені висвітленню питань сценографії (А. Алішер [3; 4; 5; 6], Л. Бевзюк-Волошина [12; 13; 14], О. Вакуленко [36], І. Вериківська [37], Дж. Вокер [310], А. Драк [64; 65], О. Ковальчук [109; 110; 111], Л. Лимаренко [128]; Д. Лідер [131; 132], Р. Набоков [151]; Р. Никоненко [160; 161], В. Пацунов [177], О. Попова [180; 181; 182], В. Проскуряков, Д. Ярема [187], М. Френкель [233; 234], О. Цугорка [237], К. Юдова-Романова [175; 244; 247; 248]);

– наукові дослідження з питань інтеграції до театрального мистецтва мультимедійних технологій (Л. Бабушка [11], С. Діксон [267], О. Камишникова [93], Л. Михайленко [149], О. Москвич [150], Т. Совгира [206], О. Тонкошкура [220]);

– окремі праці, присвячені семіологічним дослідженням в театральній сфері (О. Афоніна [9], Т. Брейзек [259], А. Галас [46], О. Зайцев [84], А. Кліменкова [107], Л. Клодісон [261], М. Крипчук [124], Т. Сільченко [201], І. Сорока [207; 208], монографія [194]).

Матеріалом дослідження стали постановки таких театрів ляльок України, а саме: Вінницького академічного обласного театру ляльок, Волинського академічного обласного театру ляльок, Дніпровського

міського театру ляльок «Театр актора і ляльки», КЗ «Закарпатський академічний обласний театр ляльок “Бавка”», Запорізького академічного обласного театру ляльок, Івано-Франківського академічного обласного театру ляльок ім. Марійки Підгірянки, Київського академічного театру ляльок, КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра», Кіровоградського академічного обласного театру ляльок, Львівського академічного обласного театру ляльок, Львівського академічного театру естрадних мініатюр «І люди, і ляльки», Одеського обласного театру ляльок, Полтавського академічного обласного театру ляльок, Рівненського академічного обласного театру ляльок, Харківського державного академічного театру ляльок ім. В. А. Афанасьєва, Херсонського академічного обласного театру ляльок, Хмельницького академічного обласного театру ляльок «Дивень», Чернігівського обласного театру ляльок ім. Олександра Довженка, Черкаського академічного театру ляльок, Чернівецького академічного обласного театру ляльок.

Наукова новизна отриманих результатів зумовлена здійсненою у дисертації спробою осмислення візуального складника образної системи вистав театру ляльок України в усій повноті його проявів.

У роботі *вперше*

– на основі аналізу значного масиву культурологічних і мистецтвознавчих праць охарактеризовано коло проблем дослідження візуальності та видовищної культури у проєкції на театр ляльок;
– застосовано поняття «моносистемність» і «полісистемність» для визначення взаємозалежності технологічних та змістовних характеристик постановки;
– здійснено розгляд значного масиву вистав, що репрезентують творчий доробок сучасних українських митців-лялькарів.

поглиблено

– уявлення про структуру образної системи вистави театру ляльок.

уточнено й доповнено

– інформацію про особливості методології та специфічні аспекти дослідження театру ляльок;
– тлумачення поняття «образна система вистави», характеристика співвідношення її елементів;

систематизовано

– наявні підходи до наукового осмислення феномена театральної ляльки;
– сучасні постановки театру ляльок за ознакою використання специфічних засобів виразності;

набули подальшого розвитку

– характеристики особливостей запровадження сучасних технологій у театральних постановках.

Теоретичне значення дисертації зумовлене висвітленням проблем візуального у створенні театральної вистави як видовища у проєкції на сучасний театр ляльок. Сформульовані в дисертації теоретичні положення можуть бути використані в дослідженнях сучасного театрального процесу, стати підґрунтям для подальших театрознавчих розробок у галузі вивчення нових форм театрального мистецтва, режисерських практик, особливостей сценічного простору і взаємодії з глядачем.

Практична цінність одержаних результатів. Основні положення та висновки дисертації можуть бути використані при підготовці освітньо-професійних програм зі сценічного мистецтва, спеціальних курсів для театрознавців, збагатити вже наявні лекційні курси та сприяти розробці планів семінарських занять.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійною, оригінальною роботою, результати якої отримані автором особисто. Опубліковані статті й

матеріали доповідей, що містять результати дослідження, написані без співавторів.

Апробація результатів дослідження. Дисертаційні матеріали обговорювалися на засіданнях кафедри театрознавства Київського національного університету театру кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Основні положення дисертації були представлені в доповідях на науково-теоретичних, науково-практичних конференціях, читаннях:

– *міжнародних*: «Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва» (VIII Міжнародна науково-практична конференція, 27 квітня 2023 р., м. Київ, Україна); «Традиція і сучасність» (VII Міжнародна студентська конференція, 26 квітня 2024 р., м. Батумі, Грузія); «Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва» (IX Міжнародна науково-практична конференція, 24 жовтня 2024 р., м. Київ, Україна);

– *всеукраїнських:* «Український театр в сучасному соціокультурному просторі. Актуальні проблеми театрознавства» (Всеукраїнська науково-практична конференція, 27 квітня 2023 р., м. Київ, Україна); «Сучасна професійна підготовка фахівців сценічного мистецтва: полілог театральних шкіл України» (II Всеукраїнська науково-творча конференція, 25-26 березня 2024 р., м. Київ, Україна).

Публікації за темою дисертації. Основні положення та висновки дисертаційного дослідження висвітлено у трьох одноосібних статтях, опублікованих у фахових виданнях, затверджених МОН України, а також в тезах п’яти доповідей, опублікованих у збірниках матеріалів наукових конференцій.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, дев’яти підрозділів, висновків, списку використаних джерел (311 найменувань) та додатків. Загальний обсяг дисертації становить 331 сторінку, обсяг основного тексту – 170 сторінок.

РОЗДІЛ 1
ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Вистава театру ляльок у контексті проблем видовищної культури

Сучасний період розвитку соціокультурних (а в їхніх межах і мистецьких) процесів ознаменований очевидним переважанням різних проявів візуальної культури в поєднанні з так званим «візуальним поворотом» у гуманітаристиці, результатом якого стало формування цілого напряму досліджень. Візуальність як явище привернула увагу таких видатних філософів і культурологів, як Жан Бодріяр [257], Ролан Барт [255], Жак Дерріда [266], Жак Лакан [282] та ін., а також численних мистецтвознавців. Один з останніх, американський дослідник Кіт Моксі, обрав у 2008 році об'єктом своєї уваги накопичений на початок XXI століття масив студій в галузі візуальної культури, висвітливши різні підходи до вивчення візуального образу й візуальної культури загалом [289].

Збагачення проявів візуального в мистецтві повною мірою проявилося в театрі, синтетичний характер якого передбачає органічне поєднання різних елементів. У комплексі його виражальних засобів важливу функцію виконують ті, що мають візуальну природу. Видовищність як іманентна властивість театрального мистецтва набула нової динаміки в другій половині XX століття з діяльністю митців різних поколінь, які, отримавши професійну освіту як сценографи або художники, зробили успішну кар'єру режисерів: Франко Дзефіреллі (1923-2019), Крістіан Люпа (нар. 1943), Ромео Кастелуччі (нар. 1960).

Комплекс виражальних засобів, що мають візуальну природу, набуває особливого значення у театрі ляльок, де він виступає своєрідним каналом зв'язку з глядачем, чинником формування загальної атмосфери дійства.

Візуальний компонент нерідко стає чи не найголовнішим інструментом реалізації драматургічного конфлікту.

Видовище як явище й видовищність як специфічна риса певних мистецьких творів останнім часом привертають дедалі більш пильну увагу дослідників, які вивчають їхню специфіку і в історичному, і в теоретичному аспектах. Комунікативна природа видовища дозволяє розглядати його як форму емоційно-естетичного та ідейно-естетичного спілкування [142, с. 51].

Значний внесок у розробку понятєво-категоріального апарату в цій сфері зробила Катерина Станіславська, яка спрямувала свої зусилля на формування коректної термінологічної бази, необхідної для подальших досліджень окресленого феномена. *Видовище* вона пропонує розуміти як «зриму форму (об'єкт чи дійство), на якій фокусується увага суб'єкта-реципієнта з метою зосередженого споглядання та духовної взаємодії» [211, с. 86]. Термін *видовищність* застосовується в межах запропонованої концепції для позначення якості «творчо-діяльнісного акту, що втілюється у низці експресивних прийомів і спричиняє залучення глядача (тією чи іншою мірою) до дійства» [211, с. 86]. Спроєктоване на мистецьку сферу, явище видовищності дозволяє говорити про *мистецько-видовищну форму,* що постає як «художня структура, що поєднує систему мистецьких засобів виразності із зовнішнім видовищним виявом» [211, с. 86].

Зростання питомої ваги видовищності в культурі загалом багато в чому було зумовлено стрімким розвитком аудіовізуальних можливостей колективної комунікації суспільства, коли візуальна форма стає функціональнішою за слово. За спостереженнями культурологів, процеси, що були започатковані наприкінці XIX століття великою «революцією зображень», мали природним наслідком нинішню щораз більшу інтенсифікацію генерації й циркуляції образів, запустивши процеси визначення винятkового явища «візуалізації» [240, с. 45].

Сучасне суспільство характеризується високою швидкістю обробки інформації, де нерідко саме візуальні образи стають основним носієм змісту. Цей процес впливає на всі сфери культурного життя, сприяючи формуванню нових естетичних норм та комунікативних стратегій. Образ стає потужним засобом формування колективної пам'яті, позначаючись на сприйнятті минулого і майбутнього, що впливає на реконструкцію культурних наративів, які формують сучасну культурну парадигму.

Так званий «візуальний поворот», завдяки якому суттєво посилилася значущість відповідного типу сприйняття у сучасній культурі, вплинув на способи комунікації та інтерпретації дійсності [28]. Складність пов'язаних із цим культуротворчих процесів інспірувала активність численних науковців в осмисленні нових тенденцій. Зазначається, окрім іншого, небезпека утворення негативних явищ, коли, наприклад, домінування екранної культури формує орієнтацію на ізольованість, віддаленість суб'єкта. Як наслідок, виникає ризик наповнення візуального середовища спотвореними образами, що приймаються за істинні. «Віртуальна реальність породжує лише симулякри, але ці симулякри утворюють нових богів оптикумуму, які утворюються як сценічно-візуальні образи, тобто образи комп'ютерної сцени екранного світу. Тотальна імагінація – візуальна і вербальна – переводить категорію «світ» в категорію «образ», – застерігає Людмила Танська [218, с. 65].

Видовищність є однією з родових властивостей театрального мистецтва. Однак у світі, де зображення, знаки-символи та іконічні знаки стають чи не основним носієм змісту, ця якість набуває дедалі більшого значення. Як наслідок, театр зазнає відповідних трансформацій, адаптуючись до нових умов. Застосовуються новітні технології (приміром, мультимедійні ефекти) та режисерські прийоми, відбувається пошук динамічних сценічних рішень. Перехід від домінування вербальних текстів

до візуальності актуалізує здатність зображень миттєво і безпосередньо передавати складні ідеї та емоції.

Історичний розвиток театрального видовища відображає домінування візуальності, яка нерідко стає центральною при створенні сценічної концепції. Візуальність виступає однією з ключових складових театрального мистецтва, не лише допомагаючи розповісти історію, а й надаючи їй багаторівневого змісту. Можемо констатувати, що театрально-сценічне видовище несе в собі сформовану систему ідей, яка відповідає розумінню візуального дійства як культуротворчого феномену. При цьому візуальність є тим універсальним чинником, що постійно супроводжує культуру.

Театральне видовище завжди слугувало потужним інструментом соціокультурної комунікації. Відомий український режисер і театральний педагог Віктор Кісін стверджував, що видовище є публічною демонстрацією соціально значущої поведінки [101]. Крім того, воно виконує функції вирішення проблем організованого дозвілля [126].

Еволюція видовища як феномена світової культури спонукає науковців до подальших спроб осмислення цього процесу. Наведемо як приклад міркування Олександра Жуковіна, який підкреслює, що видовище, вийшовши з історичних пластів світової культури, є природним її продовженням і тому зберігає певні основи свого походження та існування. Дослідник вважає ці обставини важливими для сучасної теорії й практики організації естетичної та культурно-дозвіллєвої діяльності [75]. Отже, театральне видовище виступає не лише як форма мистецтва, але й як важлива складова культурного дозвілля, що сприяє відпочинку і психологічно-емоційному збагаченню суспільства.

На подібних якостях візуальних образів наголошує і Еріка Фішер-Ліхте, яка стверджує, що видовищність у перформативних художніх формах є основним фактором впливу на сприйняття мистецтва та його роль

у суспільстві, сприяючи глибоким змінам у свідомості і виконавців, і глядачів [273].

Звичайно, театрально-сценічне видовище не обмежується виключно візуальними образами, а створюється за допомогою багатоскладової системи засобів виразності. Однак, саме зображально-візуальний інструментарій безпосередньо працює в налагодженні процесів комунікації через метафоричні форми побудови змісту, лаконічність та символічність. Видовище наповнюється важливими сенсами завдяки засобам театралізації, які корегують напрям розвитку видовища. Своєю чергою засоби театралізації включають широкий спектр можливостей, які дозволяють перетворювати будь-який простір чи подію на справжнє видовище.

Театралізація, будучи невід'ємним елементом видовищної культури, посилює вплив театру на соціальні, культурні та комунікативні процеси сучасного суспільства. Ця обставина схиляє дослідників до думки, що «провідне місце в культурі належить саме візуальному образу видовища в поєднанні з режисурою, театралізацією, масовою сценізацією» [133, с. 50]. «Мистецтво видовища розуміється вже як вміння сформувати образну реальність, – пише О. Логвінова. – Вивчення минулого досвіду свідчить, що процес театралізації кардинально змінюється, набуває нових якостей» [133, с. 50]. Йдеться про, умовно кажучи, вихід театру за власні межі, посилення впливу театральності на візуальні прояви різних сфер культурної діяльності. Театралізоване видовище впливає на інтелектуальний та емоційний стан суспільства, розкриваючи творчі можливості особистості і покращуючи сприйняття загальнолюдських цінностей.

Відомо, що театр формує й реалізує власну естетику через художні образи, що фіксуються у пам'яті глядача. В межах його вистав створюються візуальні образи, що згодом можуть поповнювати сукупність культурних кодів. Подібне трапляється у разі, коли певні образи виходять за межі

конкретної постановки, набуваючи універсального символічного значення. Уможливлює такий ефект сама природа кодів мистецько-видовищних форм, що є складно організованими, «обов'язково включаючи до своєї структури дійовість, масовість, експресивність, ігрову стихію, підвищений рівень емоційності, розгорнення на глядача, двонаправленість комунікаційних зв'язків» [213, с. 31]. Візуальний компонент театральної образності реалізується через знаки й символи, що відображають глибинні культурні, соціальні і психологічні процеси, роблячи виставу своєрідним здобутком спільного досвіду.

Сучасний театр продовжує впроваджувати різні прояви візуального, інтегруючи традиційні образи з інноваційними технологіями та сучасними формами виразності. Завдяки цифровим медіа, новітнім сценографічним рішенням та інтерактивним постановкам театральне мистецтво зберігає свою здатність до створення сильних символічних образів, які не лише відображають сучасні реалії, а й стають результатом багатовекторних діалогів із культурною спадщиною минулого. Отже, видовищність постає як важливий чинник формування театрального досвіду, стимулюючи глядачів до роздумів про сутність мистецтва, пам'ять та ідентичність.

Для видовища, що пройшло еволюційний шлях від традиційних ритуалів до театральної вистави, постає нове завдання – пристосуватися до сучасних тенденцій цифровізації. Розвиток технологій зародив нові перспективи в мистецтві, затвердивши видовищну культуру як основу формування масового мистецького виробництва і споживання. К. Станіславська пише: «Сучасне видовище, в тому числі мистецьке, з об'єкта споглядання перетворюється на феномен, що залучає або спонукає до участі у дійстві самого глядача, який свідомо чи несвідомо приміряє на себе роль співавтора, співтворця: подібне спостерігається у формах художньої акції, інструментального та хорового театру, перформансу, хепенінгу, тотальної інсталяції, флешмобу, боді-арту, стріт-арту,

електронної відеогри. Сучасна публіка вже не хоче просто спостерігати – глядач потребує сильніших вражень та відчуттів, і така «погоня за емоціями» сприяє тому, що він стає повноправним учасником візуального дійства» [214, с. 182].

Можемо зазначити, що, з одного боку, театральне видовище тяжіє до осучаснення, а з іншого – звертається до прийому інтерактивності, який допомагав започаткувати його існування. Подібний розвиток подій можемо спостерігати в мистецтві театру ляльок. Спочатку ширма перестає ховати акторів-лялькарів від глядача, а згодом використання «відкритого прийому» стає чи не основною тенденцією сценографічного вирішення постановок. Однак на цьому прагнення актуальності не зупиняються, і на сучасному етапі вже існують такі вистави, в яких робиться акцент на кінестетику. З подоланням бар'єра сцени створюється такий сценічний простір, де глядачам пропонують доторкнутися до мистецтва у прямому сенсі цього слова.

У сукупності проявів сучасного театру ляльок існують такі, що базуються на вибраних, чітко диференційованих комплексах виражальних засобів. Маємо на увазі «інклюзивний театральний продукт – ... різновид вистави, який створюється з урахуванням сприйняття людей з інвалідністю, де розроблюються певні адаптації для максимального включення всіх людей у ролі реципієнтів» [139, с. 188]. При створенні таких вистав враховуються можливості сприйняття потенційної публіки. «На основі вивчення типів інклюзивних вистав встановлено, що кожна вистава має звертати увагу на конкретні форми нозології людей з інвалідністю», – зазначає режисерка та дослідниця Катерина Лук'яненко [139, с. 188]. У виставах, розрахованих на інклюзивних глядачів із вадами слуху, основний потік інформації передається через зорові канали зв'язку [281]. Натомість інклюзивний театральний продукт, розрахований на сприйняття незрячих та слабозрячих реципієнтів, у природний спосіб виключає візуальні засоби

виразності, спрямовуючи свою дію на інші сенсорні системи (тактильні, слухові, нюхальні, смакові), але переважно використовується мова тіла, ритмічність і музичність. Названі засоби компенсують відсутність акценту на видовищність,

У театральному мистецтві візуальний компонент є не лише засобом естетичного оформлення, а й фундаментальним інструментом передачі емоцій, характерів і наративних структур. Візуальні елементи мають здатність миттєво впливати на психоемоційний стан глядачів. За допомогою символічних образів, кольорів та форм театр створює емоційний контекст, який може посилити драматургічну напругу, забезпечуючи глибоке занурення в сюжет вистави.

Французький теоретик театру Патріс Паві під візуальністю мав на увазі гру акторів, іконічність сцени, сценографію і сценічні образи [171, с. 70]. У мистецтві театру ляльок з його виразною специфікою візуальні засоби охоплюють всі прояви того, що глядач бачить на сцені. Це може бути:

1. Лялька або предмет, що виконує її функцію.
2. Сценічний одяг учасників вистави. Костюми та грим дозволяють акторським образам набувати нових, іноді символічних, значень. Вони є не тільки декоративним елементом, а й засобом візуальної ідентифікації персонажів. Використання нестандартних матеріалів та ефектів допомагають створити художні образи, що виходять за межі традиційної театральної естетики, проте своєю стилізацією можуть надавати характеристику персонажів, відображати епоху та інше.
3. Фактура (будь-яких елементів сценографічного вирішення). Художній образ вистави може створюватися через фактуру (глина, пісок, вода, дерево тощо). Якщо у глядача є досвід доторку до фактури, він може отримати кінестетичні відчуття через зоровий

образ. За цих обставин, спираючись на власний досвід, глядач зазнає відчуття від побаченого.

4. Кольори. Колірна гама впливає на вектор художньої образності вистави, визначаючи асоціативність сприйняття реципієнтів.
5. Інші засоби сценографії. Окрім оформлення простору, сценографія створює емоційний контекст, що формує атмосферу вистави. Просторове вирішення вистави відбувається через засоби створення зображально-пластичного образу, тобто за допомогою декорацій (рухомі, статичні), костюмів як частин динамічної декорації або «живої сценографії», реквізиту, технічного оснащення тощо.
6. Пластичне вирішення. Хореографія, рухи, стиль поведінки диктують принципи існування учасників дійства на сцені.
7. Освітлення. Світловий дизайн здатний не лише розкрити просторову організацію сцени, а й підсилити драматургічний ефект через гру світла й тіні. Додатковим є використання технічної фасцинації (фото- й відеоматеріали, проєкції, анімація, доповнена і віртуальна реальність тощо), що дозволяє створювати динамічні сценографічні простори, здатні змінюватися в реальному часі.

Сценічний простір створюється через групування різних компонентів в одну цілісну структуру. Тому кожне видовище утворене своєрідною поліфонією багатьох елементів образної системи вистави. Однак не можна не враховувати такі явища, як асоціативне мислення, синестезія, перцепція тощо, що впливають на формування глядацьких вражень. Тому важливо зазначити, що візуальні компоненти неможливо розглядати окремо від аудіальних та текстуальних, адже сприйняття є комплексним психічним процесом.

З огляду на все вищесказане можемо стверджувати, що сучасне видовище синтезує одночасно і традиції свого походження

(інтерактивність), і нинішні тенденції (досягнення технологічного прогресу).

Сучасна театральна практика демонструє, що інтеграція традиційних та інноваційних візуальних рішень здатна відкривати нові горизонти творчості, водночас зберігаючи орієнтацію на культурну спадщину. Однією з основних тенденцій театрального мистецтва стає іконічність засобів виразності, що формує нову базову мову театралізованого видовища для комунікації з аудиторією. У новітньому культурному процесі стверджується домінування видовищності завдяки можливостям візуального компонента, який є ключовим чинником формування загального сприйняття вистави, стимулюючи емоційний, інтелектуальний та сенсорний досвід аудиторії.

1.2. Методологія та специфічні аспекти дослідження театру ляльок

Театру ляльок як вагомому складнику усього театрального мистецтва властиві експериментальність і пошуки нових виражальних та сенсозмістовних форм. На сучасному етапі динамізм візуальності формує певні умови для комунікації з аудиторією за посередництва художніх образів через засоби виразності, невживані раніше.

Театральні процеси сучасної української культури актуалізують питання, що дозволяють осмислити феномени дійсності, які проявляються у філософських роздумах, уявленнях та образах, що у своїх формоутворюючих проявах розкривають багатство смислових відтінків, приховані підтексти та натяки, закладені при створенні театрального продукту.

Смислове кодування у виставах українського театру ляльок існувало завжди, проте з новим осмисленням розкрило свій потенціал наприкінці XX століття, незважаючи на різнобарвність естетики, різноплановість

стилістики, різнорівневість майстерності творців та виконавців того часу. Основні характерні риси, притаманні театральній практиці кінця XX – початку XXI століття, полягають у пошуках нового і неповторного, що створило відчуття лабораторності стану сучасного мистецтва і потребує додаткового теоретичного осмислення.

Семіотика продемонструвала «знаковість» як одну з фундаментальних властивостей мистецтва театру ляльок. Початок XX століття ознаменувався зміщенням центру уваги від тексту до його візуального втілення (постановки).

Визначення поняття «знак», а також функціонування знакових систем в теорії театру висвітлювалися по-різному. Тадеуш Ковзан визначив загальну теорію знаку як науку, яка розвивається переважно на базі логіки і мовознавства, тому є невід'ємною вихідною точкою для семіології. Однак дослідник зауважив, що поняття знаку так і не було утвердженим та повністю зрозумілим [112].

Праці Умберто Еко [269], Емо Марконі, Алессандро Роветта [285], Ірени Славінської [303] та інших заклали необхідну методологічну основу для семіотичних досліджень, що допомогли виявити головні принципи функціонування театральної мови як знакової системи. Лінгвістичні та філософські концепції мови, розроблені американським науковцем Чарльзом Сандерсом Пірсом [296], швейцарським лінгвістом Фердінаном де Сосюром [209], американським філософом та одним із засновників семіотики Чарльзом Вільямом Моррісом [287], були прийняті у сфері театру. Проте через неспроможність виявити окремий універсальний театральний знак роботи дослідників теорії театру, як-от Патріса Паві [291; 292; 293; 294], Умберто Еко [268; 269] та інших, вже не були спрямовані виключно на театральний знак, а мали більш загальнотеоретичний характер.

У театральному мистецтві знаки мають різну природу, адже театр, будучи синтетичним мистецтвом, поєднує різні системи (візуальну, вербальну, звукову, жестову, просторову). За словами Т. Ковзана, в театрі зазвичай вербальний знак супроводжується інтонаційним, мімічним і руховим, утворюючи багаторівневу систему комунікації. Водночас сценічні засоби виразності (сценографія, костюми, грим, освітлення тощо) взаємодіють в єдиному знаковому просторі вистави. Вони впливають на глядача одночасно, формуючи при цьому складну комбінацію знаків, що можуть взаємодоповнювати, підсилювати або уточнювати (і навіть заперечувати) одне одного. «Та все ж таки видовище, як і більшість комбінацій знаків, пов'язане однаковою мірою і в часі, і в просторі, і це ще більше ускладнює аналіз та систематизацію», – пише дослідник [112, с. 128].

Розробка важливого інструментарію для аналізу театральних вистав, особливо мистецтва театру ляльок, базується на багатому теоретичному фундаменті семіотики, яка допомагає розкривати знакову природу елементів сценічної постановки.

Наголошуючи на багатоваріативності тлумачення змісту, звернень до алегорії, тяжінні до колажу і відкритості, Микола Кравченко акцентує увагу на тому, що «сучасне театральне мистецтво часто розглядається як феномен «листкового пирога», де кожен у міру своїх естетичних потреб знімає той чи інший шар: співпереживає на суто фабульному рівні або відкриває для себе образи, шифри, коди тощо. Іншою характеристикою сучасного театрального мистецтва є синтез різнорідних стилів і жанрів, участь глядача у постановці, де він виступає як творець власного сприйняття побаченого і почутого» [120, с. 38]. Відповідно до цього можна аналізувати виставу як систему знаків різної природи (візуальні, аудіальні, просторові, рухові), а семіотичний метод уможливлює ширше і глибше розкривати

сенсозмістовні шари вистави, розглядаючи її як багатоскладову комунікативну систему.

Французький філософ і семіотик Ролан Барт з'ясував механізми функціонування кількох систем знаків одночасно, коли синхронне використання декількох кодів (візуального та аудіального) формує зміст [255; 256]. Наприклад, на сцені театру ляльок це може проявлятися у взаємодії візуальних знаків (ляльки, реквізит, декорації, проєкції тощо) з аудіальними (шумові ефекти, музичні інструменти, співи, фонограми тощо). Такий підхід дозволяє аналізувати процес поєднання окремих кодів задля створення нових смислів.

Розглядаючи театральну виставу як текст, що існує в межах певного культурного контексту, взаємодіючи із глядачами через мистецькі коди, Юрій Лотман зазначив, що текст не може бути закритою системою, адже його сенс залежить від контексту і взаємодії з іншими текстами [284]. Втім для мистецтва театру ляльок притаманне доволі обмежене використання вербальних текстів, тому їх не завжди можна розглядати як культурні коди, що формує нові смисли через взаємодію з аудиторією. Проте сучасний театральний процес своєю цифровою технологізацією додає нових вимірів знаковій природі мистецтва. Використання роботизованих ляльок, віртуальної реальності, світлодіодних пристроїв тощо створює інноваційні знакові системи, що вимагають нових підходів до аналізу постановок [270]. Сучасний дослідник Колін Реннетт зауважив, що цифрові технології не лише збагачують знакову палітру, вони ще й формують нові моделі взаємодії глядача з художнім текстом [300]. Тобто, нові технології створюють новий рівень іконічності, оскільки віртуальні ляльки імітують рухи і вигляд реальних істот.

Театр ляльок є простором, в якому взаємодіють іконічність, індексальність та символічність, відкриваючи нові перспективи для розуміння цього мистецтва. Культурний контекст іноді відіграє вирішальну

роль у розумінні знаків в театральному мистецтві. Втім український театр ляльок, як і європейський, нерідко звертається до абстрактних форм, що застосовують універсальні символи. У такий спосіб підкреслюється ідея Р. Барта стосовно багатозначності символу, де смисл театрального знака завжди відкритий для переосмислення залежно від контексту [256]. Тобто, знаки в театрі виступають певним мостом між матеріальним та уявним і залежать від готовності глядача до сприйняття [271].

Власне, аспект сприйняття глядачами різних типів знаковості (іконічності, індексальності, символічності) є надзвичайно важливим для аналізу вистави та розуміння її впливу на різні соціальні і культурні групи. Неоднакові аудиторії декодують знакові сигнали театрального мистецтва по-різному залежно від їхнього культурного і когнітивного досвіду. Наприклад, діти схильні до іконічного сприйняття, натомість дорослі можуть зосереджуватися на символічному значенні. Проте відмінності не лише у віці, а й в освіті, різноманітному досвіді глядачів, що впливає на визначеність того, як вони розпізнають та інтерпретують знакову систему вистав театру ляльок.

Емоційний резонанс виступає одним із найважливіших механізмів сприйняття та інтерпретації знакової системи в мистецтві, оскільки саме через емоційний відгук відбувається процес розшифрування символів, метафор і алегорій. Емоційний резонанс у театрі ляльок формується через поєднання іконічного впливу (миттєва реакція на подібність) та символічного впливу (глибинне емоційне та інтелектуальне переживання). Іконічність забезпечує швидкий чуттєвий відгук, тоді як символічність відкриває простір для рефлексії та осмислення, формуючи складний, багаторівневий емоційний ефект.

Аналіз, що застосовується до вистави, передбачає дослідження логічних будов (сюжет чи його відсутність, дискурс, спрямований на взаємодію з публікою, конфлікт тощо), де театральний простір є цілісною

системою, що охоплює як сценічну, так і глядацьку зони, забезпечуючи їхню взаємодію у процесі комунікації. У такій структурі мистецтво постає знаковою системою, що кодує та транслює ідеї, формуючи загальну культурну парадигму сучасності. Отже, театр виступає не лише засобом комунікації, а й механізмом репрезентації культурної парадигми свого часу.

Семіологічний аспект допомагає при створенні драматургії, режисури, символічної виразності, сприйняттю та комунікації у полісистемі театрального простору. Кожний елемент сценографічного рішення має сенс. Зчитування усіх деталей відсилає до інтерпретації образу, авторського тексту чи феномену режисури, тобто реципієнт накопичує смисли від носіїв на різних рівнях.

Розглядаючи мистецтво театру ляльок як засіб передання інформації (закодованої), маємо звернути увагу на її сприйняття глядачем. Усе, що бачить глядач у сценічному просторі (ляльки, бутафорія, декорації, костюми, грим, музика тощо) є знаками, які різняться за типами і мірою умовності. Можна стверджувати, що всі знакові компоненти театральної вистави, які заявлені і поміщені у сценічний простір, підлягають семіотизації, підкреслюючи, що кожна деталь на сцені є знаком. У театрі глядач постійно стикається із завданням розрізнювати вербальні і невербальні знаки, закладені у виставі, задля розуміння самих себе та оточення. Така гра смислів, взаємин між актором та аудиторією у контексті вистави завжди припускає глибоку семіотичну залежність. Театральна постановка займається створенням контекстів, призначених для аудиторії, тому не може ігнорувати глядача.

Проте потрібно зауважити, що знаки в театральному просторі не обмежуються інформаційною функцією. Самі знаки та їхні різноманітні комбінації в мистецтві завжди мають естетичне та емоційне значення. Їхня функція полягає і в переданні інформації, і у створенні художнього сенсу, а також у формуванні емоційного резонансу, символічного змісту та досвіду

глядача. Можна виокремити семантичний, естетичний та емоційний аспекти театрального знака, які взаємодіють у процесі сценічної комунікації. «Питання чи проблема автономних естетичних і емоційних знаків міститься в межах семіології, тому можна стверджувати, що естетичне чи емоційне навантаження може становити головну, (якщо не єдину), рацію існування деяких знаків, використаних у виставі», – наголошує Т. Ковзан [112, с. 151].

Естетика театрального знака полягає у проєкції особистого свідомого творчого імпульсу до того, хто сприймає. Отже, знакове поле на сцені може виникати лише тоді, коли глядач сприймає комплекс об'єктів, звуків і дії, кожен з яких презентований знаковою системою, але за межами глядацького сприйняття не виконує комунікативної цінності. Знаходимо підтвердження цієї думки в теорії Жиля Дельоза [264] про «двійку» як найменшу цифру, де сенс виникає при взаємодії двох «одиниць». Відповідно, одна з них є виставою, а друга – глядачем. Зазначимо, що сенс буде виникати у взаємодії з дискурсом кожного із глядачів, який був сформований системою цінностей та особливостями сприйняття через індивідуальну інтерпретацію. Водночас поняття «дискурс» набуває транскультурного характеру, проникаючи до кожної сфери дійсності. Адріана Скорик пише: «Феномен «дискурс» став розумітися як складне комунікативне явище, котре, окрім тексту, включає також низку позалінгвістичних факторів (установок, думок адресатів, самооцінку і оцінку іншого тощо)» [204, с. 8].

Під час створення вистави митці відштовхуються від певних знакових систем, беручи за основу своє світосприйняття, однак необов'язково це все сприйметься глядачем. А може бути і навпаки, коли режисер якось інтуїтивно вибудовує низку метафор без чіткого плану, і тому наприкінці вистави саме глядачем розкривається глибинний підтекст всього показаного.

Режисер використовує п’єсу відповідно до власних задумів, створюючи новий мистецький витвір. Для сучасного мистецтва театру ляльок є важливим саме сценічний результат (вистава), відсуваючи на другий план те, про що намагався сказати драматург, чия п’єса стає лише приводом до постановки. Через це може виникати конфлікт інтересів автора і режисера, бо останній прагне виступати як повноцінний творець, доповнюючи текст автора своїми ідеями. Проте, з іншого боку, така практика дозволяє наново осмислити класичні твори та побачити в них нові підтексти, зробивши їх актуальними і співзвучними сучасності. Режисери та актори, створюючи виставу, користуються принципами імпровізації, змішуванням стилів, дистанціюванням від персонажів тощо, але саме глядач виявляється тим елементом, що надає завершеності творчому процесу.

Отже, театр є формою живої комунікації, що передбачає взаємодію між відправниками і одержувачами знаків. Розуміння комунікації з позиції семіотики щодо театрального дійства вказує на постійно змінювану природу коду у процесі театральної постановки. Вистава, будучи закодованим посланням, несе в собі особливу інформацію, яку глядач декодує та інтерпретує.

Семіологічний підхід у мистецтві театру ляльок відкриває нові перспективи для аналізу вистав, дозволяючи розглядати кожен елемент як частину єдиної комунікативної системи. Такий підхід допомагає зрозуміти, як фізична умовність в мистецтві театру ляльок трансформується у складну образну систему, що впливає на сприйняття глядачів.

Семіотичні сигнали в театрі ляльок викликають складні когнітивні й психологічні реакції, які залежать від віку, освіти і культурного досвіду глядачів. А лялька стає потужним медіатором між реальним і символічним світами, стимулюючи емпатію, асоціативне мислення і культурну

інтроспекцію. Це робить мистецтво театру ляльок потужним інструментом для передачі як універсальних, так і специфічних культурних значень.

Мистецтво театру ляльок намагається домогтися максимальної глибини співпереживання, змушуючи глядачів відчувати перипетії героїв як власні, в такий спосіб пізнаючи себе глибше. Стів Тілліс вважає, що суть театру ляльок – «це не більше і не менше, ніж спосіб виконання, в якому глядач сприймає театральну фігуру як об'єкт і водночас уявляє, що він має життя, завдяки психологічній стимуляції, що забезпечується її репрезентативними функціями» [309, с. 134]. У театральному просторі глядач почувається, як у реальності, через психологію сприймання вигадки за правду, водночас розуміючи, що це світ ілюзій. Тобто, мистецтво балансує на межі реальності та фантазії.

Важливим є не лише пошук значень у кореляції художніх образів із реальністю, а й насичення сенсами усього театрального процесу, починаючи з режисерського задуму й до інтерпретації його сценічного втілення (вистави) глядачем.

1.3. Феномен театральної ляльки в науковому осмисленні

Сучасне мистецтво театру ляльок звертається до глядача за допомогою широкого діапазону театральних прийомів і виражальних засобів. З плином історії театр ляльок неодноразово зазнавав радикальних змін як у художньому плані, так і в функціональному (технічному). Нині він продовжує бути ареною для запровадження новацій, що посилює можливості створення різнопланових образів.

Театр ляльок володіє особливим способом художньої виразності, завдяки якому неодухотворений предмет набуває емоційності, рухливості, одним словом – «життя». «В силу онтології мистецтва ігрової ляльки під «оживленням неживого матеріалу» слід розуміти імітацію неживим матеріалом поведінки живих істот, що здійснюється актором-

лялькарем» [159, с. 29]. Втім це не просто механічне маніпулювання лялькою, цей процес глибший у своєму балансуванні між матеріальним та ілюзорним.

Е. Г. Крег вважав, що актор має піти, а на його місце повинна прийти «надмаріонетка», адже визнав ляльку «найчистішим» видом актора, оскільки її рухи і прояви повністю контролюються творцем [263, с. 11]. Однак, можна стверджувати, що лялька на сцені виступає метафорою, через яку транслюється внутрішній стан або сутність персонажа. Її роль як об'єкта (позбавленого природної, невимушеної фізіологічної реакції) підкреслює контрольований характер сценічного образу. Завдяки цьому режисер може створити певний символічний пласт, в якому лялька стає відображенням психологічних та емоційних характеристик героя, залишаючись дистанційованою від «живої» експресії. Це дозволяє глядачеві проєктувати свої емоції на дії ляльки, стаючи учасником процесу створення образу за допомогою власних інтерпретацій і рефлексій. При цьому лялька виступає певним полотном, на яке проєктуються внутрішні конфлікти, переживання та інші емоції реципієнтів. У такий спосіб лялька стає не просто інструментом артикуляції, а й носієм смислів, що існує у межах сценічної реальності.

Лялька, будучи головним специфічним засобом втілення художніх образів, піддається постійному оновленню й удосконаленню. Крім традиційних семи систем – лялька-рукавичка, тростинна лялька, маріонетка, площинна лялька тіньового театру (не лише тіньового), вертепна, скафандрова (або ростова), планшетна, – з'являються й гібридні системи ляльок (п'ятачково-рукавичкова, шарнірна, мімічна тощо).

На думку Мервіна Міллара, «рух повинен бути більш переконливим, ніж форма» [286]. Це надасть ляльці (або будь-якому предмету, що виконує її роль) переконливості в тому, що вона «жива».

Кожна система має свої технічні особливості роботи і передбачає певні психофізичні умови перебування актора-лялькаря поряд з нею, що впливає і на семантичне навантаження засобів виразності. Використання різних систем ляльок у межах однієї вистави зумовлює потребу в пошуках нових підходів до їхнього дослідження, що, зокрема, може виявлятися у спробах здійснення класифікації й типологізації.

Важливу роль у дослідженні аспектів оновлення різних систем ляльок відіграють роботи Ольги Бучми [31; 34; 35]. Проблему «третього жанру» як сценічного простору існування акторів у відкритому прийомі поруч із ляльками висвітлив Ярослав Грушецький [53]. Перспективи розвитку театру ляльок сучасної України певним чином намічені в дисертації та статтях Дар'ї Іванової-Гололобової, що присвячені характеристиці одного з важливих етапів історії театру ляльок [86; 89]. Окремої уваги заслуговують статті Руслана Неупокоєва, який фіксує в них свій творчий досвід режисера-експериментатора, порушуючи питання онтології мистецтва ігрової ляльки, екзистенціальні особливості естрадного номера з лялькою та інше [159]. Дослідження Тетяни Сільченко присвячені проблемам прийомів художньої виразності, імпровізованої ляльки та пластики рук, а також метафоричності пластичного жесту [198; 201; 202]. Здійснивши аналіз публікацій в галузі мистецтва театру ляльок, можемо констатувати, що завдання всебічного висвітлення засобів створення цілісного художнього образу не втрачає своєї актуальності.

Головний принцип мистецтва театру ляльок полягає у процесі «оживлення» неживого. Театр ляльок відрізняється від інших видовищних мистецтв своїм способом створення сценічного образу, що забезпечується використанням особливого художнього інструменту – театральної ляльки. Саме за посередництва ляльки актор переважно звертається до глядачів.

Лялька не має можливості явно змінювати свою міміку, вона говорить «не своїм голосом», вона завжди умовна і малоприродна. Втім лялька-

персонаж залежно від задуму може мати будь-яку форму, розміри та пропорції. Михайло Френкель зауважив, що головною на сцені є лялька, яка не повинна губитися серед сценічних предметів, тому силует ляльки має відрізнятися від силуетів інших предметів, а колірна гама та фактура матеріалів, з яких виготовлена лялька, мають бути виключені з матеріального світу середовища [233].

Символічна образність досягає свого найвищого ступеню значимості саме у театрі ляльок. Його привілеєм є майже необмежена свобода у виборі матеріалів, у визначенні художньої концепції й остаточної форми, що своєю чергою компенсує відсутність міміки в ляльок-персонажів.

Базуючись на виражальних засобах семи основних систем ляльок, можна диференціювати види сценографічного вирішення вистав: вистави з ляльками закритого типу водіння (верхові, які працюють виключно над ширмою) і з ляльками відкритого типу водіння (низові, ті, що виводяться на підлогу сцени).

У виставах з використанням закритого типу водіння (верхових) ляльок ширма може виконувати не лише маскувальну функцію, а й мати важливе значення у сценографічному вирішенні, доповнюючи образно-зоровий малюнок вистави своєю побудовою, кольором чи візерунком. Дедалі популярнішим у виставах театру ляльок стає «живий план», який не завжди є обґрунтованим драматургією, але з подальшим розвитком мистецтва театру ляльок такий прийом все більш органічний та продуманий у художньому плані.

Для позначення синтезу специфіки драматичного мистецтва і специфіки мистецтва театру ляльок до театрального лексикону було введено термін «третій жанр» (його автор – польський мистецтвознавець Хенрік Юрковський [278]). Явище з назвою «третій жанр» набуло надзвичайної популярності у 1970-х роках серед режисерів-лялькарів,

проте на сучасному етапі розвитку мистецтва театру ляльок застосування цього терміну вважається не актуальним.

В українському театрі ляльок відбулося розмежування режисерів і творчих колективів за приналежністю до певних естетичних тенденцій. До послідовників традиційної школи належав, наприклад, видатний режисер Віктор Афанасьєв, який впродовж тридцяти років очолював Харківський театр ляльок. На противагу цьому зростало нове покоління митців, які змінили стиль театру ляльок. Сергій Столяров, Валерій Вольховський, Євген Гімельфарб та інші стали відомими авангардистами; декларуючи зовсім нові форми втілення ідей, вони поєднували у своїх виставах прийоми, що раніше здавалися несумісними, та іноді навіть взагалі відмовлялися від ляльки [53; 146]. Українська дослідниця Ольга Мартовська описала цей процес так: «Відхід від форми традиційного театру ляльок – «ширма та лялька» – і вихід на сцену актора, який відкрито демонструє процес «оживлення» мертвої скульптури, зробили переворот у мистецтві театру ляльок того часу. Передові митці намагалися розірвати звичне коло побутової правдоподібності й ляльковості ілюстративності, вирватись зі сфери імітації в іншу, більш поетичну зону» [146].

Різноманітність режисерських рішень ставить перед дослідником проблему пошуку відповідних аналітичних інструментів. Як один із них пропонуємо аналіз вистав за критерієм використання систем ляльок. Залежно від вибору творців вистави, вона може бути *моносистемною* чи *полісистемною*[1].

[1] Поняття «моносистемність» і «полісистемність» вперше були введені авторкою цієї дисертації в її магістерській роботі (Задорожня, 2020) для характеристики вистав КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра». Ці терміни побіжно згадуються у захищеній у той же час дисертації Д. Іванової-Гололобової (Український театр ляльок 1920-х років: організаційні та художні засади, 2020).

Під *моносистемністю* вистав маємо на увазі використання на сцені театру ляльок лише однієї системи, своєрідну гомогенність художніх засобів. Якщо художнє вирішення буде обране у форматі класичної ширмової вистави, то в умовах моносистемності на цій ширмі може з'являтися будь-який вид верхових ляльок закритого типу (тростинна, лялька-рукавичка, гібрид п'ятачково-рукавичкової тощо), однак братиме участь у виставі лише одна з перерахованих систем. Винятковими вважаються ті вистави, де введення актора (в однині) за сценарієм як окремого персонажа є допоміжним чинником.

Під *полісистемністю* розуміємо застосування двох чи більше систем ляльок, а також використання появи акторів у «живому плані» як персонажів-учасників творчого задуму постановки. Якщо для втілення художнього образу автори звертаються до вивідної ляльки відкритого типу (планшетна, маріонетка або штокова маріонетка), якщо актори не ховаються у сценічному просторі і залишаються видимими для глядачів тощо, маємо приклад полісистемної вистави, адже на сцені глядач поруч із лялькою майже постійно бачитиме актора в «живому плані», який найчастіше буде відкритий для глядача, виступаючи частиною художнього задуму. Винятковими вважаються вистави з використанням вивідної ляльки в чорному кабінеті, де актори подаються глядачеві начебто невидимими, але залишаються помітними.

Використання полі- або моносистемності у виставах театру ляльок впливає на створення і самого художнього образу вистави, адже кожен із принципів диктує свої знакові системи та певні умови існування кожної деталі на сцені.

У моносистемних виставах образна система вистави будується завдяки одному головному художньому образу. Моносистемність – монообраз. За основу образної системи вистави береться якийсь один

центральний художній образ як символ, що підкреслює основний сенс постановки.

Натомість створення образної системи полісистемної вистави полягає в можливостях художніх засобів виразності. Використання різних виражальних засобів і принципів існування в одному сценічному просторі допомагає виражати багатовимірність художнього образу вистави.

Отже, сучасні тенденції розвитку театру ляльок характеризуються експериментальністю, багатовимірністю, мультижанровістю витворів мистецтва, що безпосередньо пов'язано з наявністю нових технічних, технологічних і візуальних можливостей. У мистецтві театру ляльок все більше відбувається тяжіння до використання у просторі однієї вистави різноманітних засобів, поєднання різних типів (систем) ляльок. Однак здійснений аналіз доводить також, що потенціал однорідних систем ляльок зовсім не вичерпаний. На противагу широті можливостей полісистемності, моносистемність, попри деяку обмеженість засобів художньої виразності, апелює до можливостей традиційної школи. Застосування нової термінології сприяє точнішому відображенню специфіки мистецьких явищ в їхній множинності й різноманітності.

Висновки до розділу 1

Проаналізовані джерела дають плідне теоретичне підґрунтя для комплексного дослідження мистецьких процесів сучасного театру ляльок України. Можна сформулювати основні тенденції розвитку формування образної системи вистав (основоположним аспектом якої є візуальність), посилаючись на роботи українських та закордонних дослідників, мистецтвознавців і критиків. Проте видається очевидним, що чимало питань щодо візуального складника у формуванні образної системи вистав залишаються нерозкритими.

Окремі дослідження, присвячені історичним процесам театрального мистецтва, аналізу специфічних засобів виразності театру ляльок, дослідженню образної системи, аналізу сценографічного мистецтва, впливу цифрових технологій та інші не розкривають повною мірою особливості візуального компоненту образної системи вистав сучасного театру ляльок України. Відповідно до цього, проблематика заданої теми дисертаційного дослідження в контексті сучасної театральної творчості українського мистецтва театру ляльок лишається маловивченою, а наявні дослідження та наукові публікації не висвітлюють специфіку візуальних компонентів у художньому образі вистави.

РОЗДІЛ 2
ОБРАЗНА СИСТЕМА ВИСТАВИ ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК: СТРУКТУРНО-ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ АСПЕКТ

2.1. Художній образ у театральному мистецтві та специфіка образної системи вистави театру ляльок

Театр є видом мистецтва, що постійно оновлюється через пошук свіжих прийомів, спрямованих на втілення творчого задуму через посередництво релевантної задуму системи образів. Художні образи вистави вибудовуються в певному умовному просторі за заданими правилами, зумовленими творчим задумом. Образна система вистави складається з численних взаємопов'язаних елементів, створених відповідно до драматургії й режисерської концепції, сценографії, сценічної дії та освітлення, мізансцен, костюмів, аудіального супроводу.

Образ є ключовим елементом у мистецтві, що відображає і перетворює дійсність, надаючи їй нових сенсів. К. Станіславська, узагальнюючи безліч визначень, запропонувала вважати художнім образом «відтворену, інтерпретовану, репрезентовану творчою уявою митця дійсність» [212, с. 119]. У контексті мистецтва будь-якого театру художній образ стає не просто копією зовнішньої дійсності, а формується як результат внутрішньої рефлексії митця, що дозволяє передавати і сюжет (за допомогою візуальних елементів), і багатошаровий ідейно-символічний та емоційний зміст. Можна стверджувати, що художній образ несе в собі спрямованість свідомості автора (задум, мету, основну суть, спосіб існування твору), формуючи сенсозмістовний каркас, що допомагає глядачу розшифровувати підтексти для розуміння основної ідеї театрального видовища. Крім того, він виступає комунікативною системою, забезпечуючи діалог між митцем і реципієнтом, завдяки здатності впливати на асоціативне сприйняття та мислення. «Художній образ несе в собі цілісно-духовний зміст, у якому органічно поєднано емоційне та

інтелектуальне ставлення до світу. Способом сприйняття художнього образу є не тільки споглядання (слухання), а й переживання, що і є мірилом ставлення до мистецтва та рівня його художності» [85, с. 111]. Сценічна правда театральної постановки втілюється через образ, що набуває нових смислових відтінків за допомогою творчості митця, сприяючи своєрідному діалогу між особистісним баченням автора та колективним сприйняттям глядачів.

Митці пропонують глядацькій аудиторії художню форму, образність якої містить основні ідеї, підтексти, символи, знаки, що формують нове розуміння дійсності. А глядач на підставі цього має можливість формувати власну інтерпретацію художнього образу, яку «може транслювати назовні у вигляді написаного тексту (екфрасис), поділитися враженнями, долучаючи літературні або мовленнєві засоби» [212, с. 119]. Отже, художня образність є тим механізмом, що перетворює абстрактні ідеї на конкретні, емоційно насичені образи, що здатні трансформувати сприйняття глядача. Образність відкриває нові можливості для інтерпретації та сприйняття мистецького твору, стаючи фундаментальним інструментом в естетичній і комунікативній функціях театру.

Театральна творчість здатна створювати художні образи, що не лише оживають у сценічному просторі, а й проникають до свідомості глядацької аудиторії, утворюючи потужний емоційний і символічний резонанс. За допомогою цілісності образної системи вистави, де гармонійно поєднуються усі складники, творчий задум перетворюється на видовище, що дозволяє глядачу, окрім споглядання, активно переживати та інтерпретувати створений образ. Це доводить, що театральний процес є потужним засобом комунікації. Глядачі сприймають мистецьке явище через поєднання різноманітних сенсорних вражень (у цьому випадку зір, слух), а також емоційне сприйняття. Завдяки такому синтезу формується комплексне бачення твору, що дозволяє не лише отримати загальне

уявлення про дійство, а й вникнути в авторський задум, втілений за допомогою образної концепції. У такий спосіб сценічне «дійство засобами театру впливає на психофізичний апарат людини» [133, с. 51]. Образність, виступаючи важливим інструментом театральної постановки, спонукає митця ретельно добирати засоби художньої виразності. Тоді форма (візуальність) та зміст (суть) гармонійно взаємодіють, створюючи цілісний, сповнений сенсами сценічний простір.

Образна система, своєю чергою, є сукупністю взаємозалежних образів, що разом створюють цілісний, багаторівневий світ твору; окремі елементи пов'язують різні образи в єдине смислове поле. Тобто, образна система є не просто засобом передачі естетичних даних, а виступає як динамічний механізм, завдяки якому відбувається комунікація між твором мистецтва і глядачем. Театральне видовище постає у форматі своєрідної платформи для обміну смисловими кодами, де суб'єктивний досвід кожного з реципієнтів сприяє виникненню нової, багатозначної реальності. Цей процес дозволяє вийти за межі індивідуального сприйняття – глядач, сприймаючи художні образи та взаємодіючи з ними, може розшифровувати авторські задуми, активно доповнюючи їх власними інтерпретаціями. Отже, театральне мистецтво набуває здатності стимулювати аналітичне мислення і уяву, відкриваючи простір для когнітивних процесів та психологічних переживань, стимулюючи розвиток культурного діалогу на більш філософському рівні.

У мистецтві театру ляльок поняття «образна система вистави» є центральним для розуміння способів створення художньої реальності на сцені, синтезуючи різні компоненти в єдину структуру. Елементи, що входять до складу образної системи, взаємодіють і підсилюють один одного, забезпечуючи комплексне емоційне та інтелектуальне сприйняття. Це дозволяє глядачу отримати, окрім задоволення від процесу споглядання, можливість інтерпретування та переосмислення художнього задуму.

Формування образної системи вистави стало результатом тривалих пошуків, спрямованих на синтез класичних театральних традицій з інноваційними експериментальними підходами на різних етапах театрального процесу. Образна система вистави постійно перебуває в еволюційному стані, інтегруючи новітні засоби виразності, сучасні технології та прогресивні філософські концепції, що впливає на розширення меж перцепції та творчого потенціалу театрального мистецтва.

Основи сценічної образності було закладено в античному театрі через взаємодію тексту, музики, хореографії та архітектури. У «Поетиці» Арістотеля підкреслено важливість наслідування реальності через вивчення мови, дії та характеру як фундаментальних елементів, що формують цілісність театрального твору [8]. Давньогрецькому театру притаманна символічна образність – статичні маски, узагальнені костюми, сценічний простір, що сприяло розвитку уяви глядачів.

Швейцарський театральний художник Адольф Аппіа, наслідуючи концепцію *Gesamtkunstwerk* Р. Вагнера, одним із перших висвітлив необхідність інтеграції усіх елементів вистави для створення єдиної художньої реальності на сцені. Завдяки його працям, було закладено теоретичні і практичні основи ґрунтовних трансформацій театрального мистецтва. У своїй роботі «Створення живого мистецтва» А. Аппіа сформулював низку важливих положень, а саме: світло є основним елементом створення просторової ілюзії; декорації повинні бути умовними, підкреслюючи символічний, а не реалістичний характер сценічного простору; актор стає центральною фігурою, введеною до сценічного середовища через гру світла і тіней [252].

Представник символізму Едвард Гордон Крег, розглядаючи сцену не як набір окремих, незалежних елементів, а як єдиний художній організм, запропонував новий підхід не тільки до організації сценічного простору, а й до ролі актора. Усі компоненти вистави (архітектурні, світлові, пластичні

тощо) мають гармонійно об’єднуватися в узгоджене повідомлення, що відображає головну художню ідею. За переконаннями англійського театрального діяча, завдання режисера полягає у створенні «єдиної сценічної картини», здатної викликати глибокі емоційні та інтелектуальні переживання. Таким чином, його підхід руйнує розділення між технічними та артистичними аспектами, формуючи нове бачення театрального мистецтва [262].

Театр ляльок на сучасному етапі свого розвитку об’єднує різні тенденції. Окрім вдосконалення традиційного формату ширмових вистав, що збагатилися новітніми конструкціями та різноманітними способами їхнього використання, відбуваються пошуки нових театральних форм, здійснюються експерименти у сфері сценічних прийомів. Взаємодія різноманітних засобів виразності формує художні елементи, що у своєму поєднанні перегукуються, співпрацюють та доповнюють один одного, утворюючи при цьому певну цілісність, для визначення якої використовується поняття «образна система».

Означене поняття застосовується у цілій низці наукових праць щодо різних мистецьких явищ. Розгляду образних систем української художньої культури в історичному та типологічному аспектах у сферах театру, музики, образотворчого мистецтва присвячено колективну монографію науковців ІМФЕ ім. М. Т. Рильського [164].

Про чинники формування образної системи вистав українського театру 70-80-х років ХХ століття йшлося в дослідженнях Валерія Фіалка [227]. Його ідеї знайшли продовження у працях наступників, як-от у статті Руслана Никоненка, який приділив увагу розгляду принципів формування художньо-образної системи вистави [160].

Юрій Мельничук, висвітлюючи режисерські підходи в роботі над літературними текстами, оперував поняттями «концепція вистави» та

«образна система вистави» як взаємопов'язаними і взаємообумовленими [148].

Формування образу вистави є складним творчим процесом, який неможливо звести до роботи окремих індивідів. Синергія між режисером, художником, композитором, акторами, звукорежисерами та освітлювачами створює унікальну театральну реальність. Гармонійне вибудовування образної системи вистави залежить від злагодженої командної роботи. Спочатку аналізується текст п'єси або сценарій, вивчаються характери персонажів, сюжет та ідентифікуються ключові моменти. Цей етап формує низку питань, які вирішують візуальну концепцію (костюми, декор), аудіальне оформлення (звуковий дизайн, музика), освітлення сцени та атмосферу постановки загалом. «Чим точніше і ретельніше режисер і актор вибудовуватимуть психофізичне життя сценічного образу, тим повнозвучнішою буде атмосфера спектаклю, тим сильніше вона захопить свідомість глядачів» [236, с. 232]. Атмосфера володіє важливою якістю створювати контекст, в якому актор може заглибитися у свого персонажа, більш повно відчуваючи емоційні та психологічні стани. Відбувається стимуляція внутрішнього світу актора, а не лише його зовнішнє виконання, що сприяє органічному та багатогранному дійству на сцені.

Усі елементи образної системи повинні гармонійно взаємодіяти між собою, утворюючи цілісний образ вистави, який не лише розповідає сюжет, а й передає глибокі підтексти, емоції і думки, що мають бути відчутними і зрозумілими глядачам. Робота над текстом, пошуки художніх образів, метафор, символів, роздуми над сценографічним вирішенням разом із художником, підбір фактур, матеріалів тощо – все це відбувається з однією метою – «знаходження режисерського прийому як засобу донесення змісту до глядача» [148, с. 271]. Це допомагає формувати концепції щодо вирішення сценічного простору, відповідних засобів виразності, образів, інсценізацій літературного твору.

Свобода вибору у створенні театральних постановок надає можливість побудувати окремий театральний світ, який містить у собі символи і знаки та балансує на межі винахідливості творця, що вкладає підтексти, та сприйняття глядачів, які зчитують ті закладені сенси. Підтекст підсвічує внутрішнє світобачення митця, будучи загальним підґрунтям того, що сприймає та відчуває глядач [207, с. 161].

У сучасному театральному процесі режисери можуть самостійно писати тексти (виконуючи роль драматурга), обирати акторський склад, композиторів і художників (за їхніми творчими роботами у створенні декорацій та костюмів). Окрім цього, режисери, маючи власне бачення, обирають, які саме елементи мають бути основними при постанові. «Режисерський акцент у сценічному творі може бути спрямований на будь-що заради виділення головного, донесення до глядача певного ідейного змісту, наскрізної дії вистави та її образного рішення» [219, с. 288]. Процес створення вистави стає актом творчого тлумачення, в якому режисер займається не відтворенням тексту, а формуванням його змісту (через посилення власних ідей, певних конфліктів, характеристик персонажів тощо), що є достатньо символічним і знаковим для передачі режисерського задуму. Під час розробки постановки митці стикаються з низкою питань, що охоплюють широкий спектр теоретичних та практичних викликів.

Проблеми створення сценічного образу стають центральними в працях українських дослідників театру ляльок. Ольга Бучма розкрила, наприклад, особливості цього творчого процесу через характеристику роботи з театральними ляльками різних систем [33]. Інші аспекти проблеми висвітлені Русланом Неупокоєвим, зокрема, через уточнення визначення специфіки мистецтва ігрової ляльки [159].

Образна система у виставах театру ляльок є унікальною, адже лялька здатна виконувати символічну функцію, а також втілювати різні ідеї. Образ у мистецтві театру ляльок виступає не просто візуальним елементом, а стає

потужним символічним інструментом, завдяки якому відбувається переосмислення світу та його структурування. Взаємодія між глядачем і лялькою створює особливий простір, використовуючи метафори та символи. Образність театру ляльок збагачує естетику вистав, сприяючи глибшому зануренню глядачів у символічний світ цього мистецтва. Еудженіо Барба у своїх дослідженнях концепції «sats» пише про момент динамічної підготовки, коли невідчутною субстанцією можна маневрувати, моделювати, проєктувати у простір [254, с. 49], що може бути застосовано до розуміння анімації ляльки, яка є не просто предметом, а особливою категорією театральної дії. Лялька через процес «оживлення» набуває особливого смислу і сили впливу, відображаючи двобічну природу: неживого об’єкта та символу.

У цьому контексті образна система у виставах театру ляльок здатна створити власну естетичну реальність, в якій образи набувають одухотвореності через «оживлення», взаємодіючи з аудиторією на психо-емоційному рівні. Отже, лялька несе в собі культурні коди, які дозволяють глядачу тлумачити події не лише через призму реалістичного сприйняття, а й через відображення внутрішніх переживань і соціокультурних процесів.

Образ у театрі ляльок виконує функцію своєрідного (символічного) медіатора, який здатен як відображати, так і вибудовувати багатозначне смислове поле. Завдяки метафоричній природі ляльки, мистецтво театру ляльок володіє унікальною можливістю створювати систему образів, що функціонує як динамічний простір сценічної дії.

Зазначений вид мистецтва має у своєму арсеналі цілу низку засобів виразності, притаманних лише йому. Особливого значення в образній системі вистав театру ляльок набуває візуальний складник, утворений із сукупності зображень, символів, метафор, завдяки яким глядачі можуть бути занурені в події вистави, відчувати емоції персонажів та переживати їхню історію. Образи, кольори, форми і світло допомагають створити

візуальну мову, яка доповнює словесний сценарій, розширюючи його зміст. Символічна образність театру ляльок реалізується через використання усіх засобів образотворчого мистецтва – об'єму, виразного силуету, фактури, кольору тощо – в різних поєднаннях.

Однак спосіб створення художньої образності на сцені театру ляльок, що лежить в основі, – це лялька, якою керує актор (або предмет, що виконує роль ляльки, який містить у собі розробку і організацію візуальних образів і композицій), які передають історію, емоції та ідеї на сцені. Театр ляльок використовує усі специфічні засоби виразності, притаманні цьому виду мистецтва. «У загальномистецькому дискурсі поняття «оживлення» має метафоричний характер, а в мистецтві ігрової ляльки у процесі «оживлення» неживий предмет за допомогою актора починає поводитись, як жива істота, – саме ця риса і вважається головним фактором специфіки» [159, с. 29]. Тому у виставах театру ляльок історія має розповідатися саме специфікою «оживлення». Проте на цьому етапі може виникати плутанина через можливість різних засобів виразності «оживлення» (наприклад, способи існування актора поруч із лялькою у сценічному просторі вистави), що приводить до появи в театральному лексиконі терміна «третій жанр», автором якого є польський мистецтвознавець Хенрік Юрковський [278; 279; 280]. Виникає цей термін для позначення у виставі синтезу специфіки драматичного мистецтва і специфіки мистецтва театру ляльок «п'ятдесят на п'ятдесят». Таким чином, історія має розповідатися із залученням рівною мірою як специфіки драматичного театру, так специфіки театру ляльок: перетворення актора поєднується з наданням неживому предмету (ляльці) ознак живого через імітацію дії [157]. Проте з часів появи терміна «третій жанр» (1970-ті рр.) не було створено такої вистави, в якій рівною мірою застосовувалися б обидві специфіки. У сучасному мистецтві театру ляльок цей термін вважається застарілим.

Так, Р. Неупокоєв висловлює сумніви стосовно коректності використання терміна «третій жанр», який просто констатує формальне поєднання специфічних та неспецифічних [118] засобів виразності [159]. Властивою ознакою «третього жанру» було пристосування актора в «живому плані» до ляльки, з якою він знаходився поруч у сценічному просторі. Але таке існування актора поруч із лялькою-персонажем може ніяк не впливати на процес «оживлення» неодухотвореного матеріалу, відповідно, не мати жодного стосунку до специфіки мистецтва театральної ляльки. Так само постановники драматичного театру не рідко звертаються до сценічних прийомів із застосуванням ляльки як доцільного засобу виразності, що також не зовсім відповідає специфіці мистецтва театру ляльок. «Лише факт застосування та домінування специфіки мистецтва ігрової ляльки у виставі є критерієм ідентифікації її як вистави театру ляльок. Якщо специфічні засоби виразності виконують у виставі лише допоміжну роль, а головними є засоби виразності драматичного театру, то така вистава є драматичною, навіть якщо постановка здійснена в театрі ляльок. Таким чином, «третій жанр», що виник у результаті об'єднання специфічних та умовно специфічних засобів виразності, нічим не відрізняється від мистецтва ігрової ляльки взагалі, а значить, окремий термін не є актуальним» [159, с. 31].

Отже, можна стверджувати, що до засобів виразності в мистецтві театру ляльок можна віднести як ляльку, так і будь-який інший предмет, який можна «оживити», і навіть форма, утворена за допомогою рук чи тіл акторів, якщо їхнє використання буде зумовлене застосуванням специфіки цього виду мистецтва. Метафоричність тіла посилюється його тяжінням до образної інтерпретації, що, своєю чергою, посилює естетичну привабливість [213, с. 297]. Таким чином, у мистецтві театру ляльок є важливою не стільки сама форма предмета (ляльки), скільки процес його

«оживлення» (художня образність, візуальність), що перетворює цей елемент на активного учасника сценічної дії.

На сьогодні існує різна кількість основних систем ляльок. У дисертаційному дослідженні використовується здійснений О. Бучмою аналіз виражальних засобів основних систем ляльок, завдяки якому вдалося класифікувати їх за принципом існування на сцені: на ширмі (закритого типу) та на планшеті сцени (відкритого типу). Науковиця встановила, що «в сучасному мистецтві театру ляльок визначаються сім основних, принципово різних за технікою керування, систем театральних ляльок: лялька-рукавичка; тростяна; маріонетка; планшетна; площинна; вертепна; скафандрова. Кожна із цих систем має свої технічні особливості роботи з нею і передбачає свої психофізичні умови існування поряд із собою актора-лялькаря» [33, с. 191].

Дідьє Плассар вважає кожну ляльку подвійною: від обличчя (яке може бути абсолютно реалістичним), через обмежену рухливість кінцівок та міміки, й до дивного звучання матеріалів, з яких вона може бути зроблена. Та важливою також є присутність актора-ляльковода – «усе це разом оживляє своєрідну матеріальність під її ілюзорним життям, матеріальність, що ставить життя під сумнів і деконструює його» [298, с. 20]. Головний прийом театру ляльок вирізняється радикальною трансформацією акторського досвіду, коли традиційна природа актора відходить на другий план. У процесі пристосування голосом та емоціями до штучно створеного об’єкта виникає нова форма сценічної правди [35, с. 237]. Таким чином, актор має відмовитися від репрезентації людської природи, аби створити унікальний образ, який не відповідатиме жодному суб’єкту. Це дозволяє режисеру генерувати багатозначний символічний код для створення неповторного сценічного простору.

Також режисер може брати на себе відповідальність за вибір стилю постановки, будуючи власні знакові образи. Режисер стає на шлях пошуку

театральних виражальних засобів, що сприяють створенню уявного мосту між театральною умовністю та віртуальною реальністю [61, с. 201]. Все це допомагає створити художній світ, в якому ляльки «оживають», передаючи історію глядачам, викликаючи в них емоційний резонанс.

Можна стверджувати, що зорові образи (візуальні елементи) «витягують» за собою всі інші складники образної системи, утворюючи оригінальні сценографічні вирішення вистави.

Отже, театр ляльок володіє різноманіттям технічних форм і засобів втілення сценічних образів, де основним інструментом виступає театральна граюча лялька. Будь-який знак, символ, метафора в мистецтві театру ляльок можуть слугувати формою вираження психо-емоційних станів, що здатні існувати в контексті психологічних маніпуляцій. Природа театру ляльок безмежна в поєднанні різних систем і видозмінюється залежно від художнього завдання, що виникає перед ним.

Кожен елемент образної системи вистави відіграє свою важливу роль, а їхня взаємодія створює цілісну видовищну концепцію, забезпечуючи гармонію між візуальним та драматургічним аспектами вистави, залучаючи глядачів до дослідження різних шарів постановки, сприяючи збагаченню їхнього враження.

2.2. Композиція як основа втілення образної системи вистави

Образна система вистави поєднує у собі символи, метафори та безліч візуальних елементів, і саме композиція виступає тією основою, що допомагає гармонійно розташувати образи, органічно інтегруючи їх у загальну систему, додаючи смислової наповненості.

Робота над сценічним твором у театрі ляльок починається з вибудовування структури оригінальних композиційних рішень. Композиція може сприяти розкриттю творчого задуму, визначати своєрідність вистави, надавати оригінальності, допомагаючи виділитися

серед інших постановок [172]. Закони композиції є відображеним узагальненням закономірностей та взаємозв'язків явищ навколишнього світу. Завдання митця полягає у тому, щоб створити власні образи, трансформуючи вже наявні структури в нову художньо осмислену форму відповідно до унікального авторського бачення. Композиція може об'єднувати усі елементи мистецького твору (починаючи з розташування візуальних конструкцій у сценічному просторі і завершуючи ритмічною побудовою), задаючи певні умови взаємодії всіх складників, що не просто ізольовано існують, а співпрацюють з іншими компонентами. Завдяки композиції кожна деталь працює на створення єдиної образної системи. Застосування принципів композиції дозволяє визначити домінуючі та другорядні складники твору, організовуючи їхню взаємодію так, щоб підсилювати основний задум. «У пластичних мистецтвах композиція об'єднує часткові моменти побудови художньої форми (реальне або ілюзорне формування простору й об'єму, симетрію й асиметрію, масштаб, ритм і пропорції, нюанс і контраст, перспективу, групування, кольорове рішення тощо)» [224, с. 9-10]. Отже, можна стверджувати, що закони композиції дозволяють структурувати безліч компонентів (візуальні, аудіальні засоби виразності тощо), синтезуючи їх у гармонійну, цілісну систему, що стає відображенням переосмисленої дійсності, демонструючи глибину творчого процесу.

Твори театрального мистецтва відчуваються глядачем усіма органами сприйняття, але провідне значення має зоровий апарат. Саме завдяки законам оптики відбувається сприйняття навколишнього середовища, розрізняння кольорів та форм предметів у реальному просторі. Спрямованість на візуальне сприйняття зумовила необхідність врахування низки законів, що забезпечують гармонізацію композиційної площини: закону перспективи; закону цілісності та єдності, що відповідає за впорядкованість складників композиції за своїм значенням у вираженні ідеї

мистецького твору; закону актуальності та доцільності, що відповідає за чіткий розподіл центрових компонентів композиції, грамотно виділяючи сенсозмістовні акценти; закон супідрядності частин цілому, що відповідає за підпорядкованість одна одній окремих частин, об'єднаних зв'язками (подібними або контрастуючими групами), при цьому утворюють сукупне ціле; а також закон рівноваги, що відповідає за візуальний баланс складників у гармонійному застосуванні світла й тіні. Можна стверджувати, що особливості зорового сприйняття, так би мовити оптичні ілюзії, також відіграють важливу роль у композиційних побудовах [85, с. 18].

Композиція дозволяє авторові твору цілеспрямовано структурувати його за принципами першочерговості і другорядності задля досягнення максимального вираження змісту та його форми через образну єдність. Такий підхід наголошує на наявних факторах і засобах, що впливають на реципієнта, попри різницю між природною та мистецькою формами. Дія на свідомість відбувається через сприйняття світла й тіні, хроматичних і ахроматичних кольорів, вертикалі й горизонталі тощо. Можна стверджувати, що кожен витвір мистецтва є закінченою, цільною, самостійно сформованою умовною реальністю, яка своїм впливом може протиставлятися природі. Але водночас умовність мистецтва передбачає відображення реальних, об'єктивно наявних у природі (відповідно, і в людській свідомості) явищ і предметів.

Композиція вистави може бути формою існування творчого задуму, що виражається за допомогою співвідношення частин і цілого. Цілим є сама вистава, відповідно, частини – це її події, епізоди, фрагменти. Задля композиційного вирішення постановки потрібно розібрати драматургічний матеріал на події, які визначають вчинки дійових осіб, потім розібратися з художніми акцентами (пластичними, світловими, колірними, музичними тощо), віднайти місце кожного персонажа для створення атмосфери сценічного дійства. Форми, конструкції, пропорційність, ритмічність,

масштабність, симетричність, контрастність, динамічність тощо – все це композиція містить у собі, вирішуючи завдання, що виникають, відповідно до кожного із зазначених понять.

Композиція вистави може складатися з таких компонентів: тема, ідея, завдання, надзавдання, наскрізна дія, логічно вибудований хід подій, мізансцени, темпоритм, характери персонажів, стиль, атмосфера, сценографічне (зокрема, художнє і музичне) вирішення. Композиції властива цілісність, яка і об'єднує усі її елементи. Можна вважати, що композиція організовує елементи художньої форми, підпорядковуючи їх один одному і цілому, надаючи виставі єдності та цілісності. Окрім композиційної єдності (структурна цілісність форми), ще існує єдність форми і змісту. Композиційна цілісність форми може відображати органічний зв'язок ідеї та її втілення.

У кожній виставі проглядаються прагнення до композиційної рівноваги, яка відповідає за збалансованість усіх елементів композиції між собою. Симетричні форми допомагають створити передумови такої рівноваги, проте не гарантують її. Такий стан композиційного вирішення організовується завдяки зоровій рівності усіх елементів. Візуальні об'єкти не мають створювати враження хаотичного нагромадження випадкових предметів (якщо це не використовується як театральний прийом, що має відображати творчий задум митців), в іншому разі це може викликати дискомфортне сприйняття глядачем.

Домінантою композиційної єдності в мистецтві театру ляльок стають саме ляльки та актори, які ними керують (якщо це відкритий прийом). Лялька як переважна ідея композиційної цілісності здебільшого має фокусувати та утримувати увагу глядацької аудиторії на собі.

Цілісну композицію може виділяти гармонійність образів, упорядковано розміщених на сцені. Гармонійність так само властива

композиції і виникає через взаємодію її частин (ритм, масштаб, колір, контраст, симетрія тощо).

Для кожної вистави створюється своя композиційна єдність, притаманна лише певній постановці. Проте суттєва ознака більшості елементів композиції полягає в універсальності і можливості пристосування до різних ситуацій, що виникають при формуванні сценічного простору вистави.

Кожну виставу можна вважати завершеним витвором мистецтва, що існує цілим і за своєю суттю є самостійною умовною реальністю. Композиційна єдність просторових елементів може впливати на свідоме сприйняття глядачем вибудованої сценічної правди.

Отже, композиція є тією основою, що надає мистецькому твору організованої і завершеної форми, єдності та цілісності, встановлюючи гармонійний зв’язок між усіма складниками, що дозволяє передати художній задум митців.

2.3. Складники образної системи вистави, спрямовані на візуальне сприйняття

Мистецтво театру ляльок має у своєму арсеналі цілу низку специфічних засобів виразності (пластика ляльки, можливості її міміки, залежно від типу ляльки, символіка, взаємодія із глядачем через анімацію неживих об’єктів тощо). Проте через особливе сприйняття ляльки як образу, що поєднує символічне та реальне, через роль сценографії у створенні атмосфери постановки тощо візуальний компонент відіграє ключову роль у формуванні образної системи вистав театру ляльок. Художні образи, кольори, форми і світло допомагають створити візуальну мову, яка не лише доповнює, а й по-особливому розкриває драматургічний текст. Символічна образність театру ляльок реалізується через

використання усіх засобів образотворчого мистецтва (об’єму, виразного силуету, кольору тощо) в різних поєднаннях.

Сучасне мистецтво театру ляльок звертається до глядача за допомогою широкого діапазону театральних прийомів і виражальних засобів, демонструючи гнучкість та здатність до синтезу різних художніх форм. З плином історії театр ляльок неодноразово зазнавав радикальних змін як у художньому плані, так і в функціональному (технічному). Нині він виходить за межі усталених канонів, перетворюючись на майданчик для експериментів і міждисциплінарного діалогу, що дозволяє актуалізувати сучасні теми та залучати до комунікації як дитячу, так і дорослу аудиторію. Така багатовимірність та адаптивність визначає театр ляльок як унікальний і динамічний сегмент сучасного мистецтва, відкритий до нових форм вираження та смислових пошуків.

Режисер постановки виражає власне розуміння дійсності за допомогою інструментарію художньої образності, використовуючи і традиційні, й інноваційні засоби театральної мови. Через відображення дійсності в образах режисер може здійснювати не лише творчу рефлексію власного світобачення, а й відкривати нові способи взаємодії між глядачем і сценічним дійством, актуалізуючи смисли на рівні інтелектуального та емоційного сприйняття. У цьому процесі вирішальне значення мають образні механізми мислення режисера в тандемі з художником, що охоплюють і асоціативне, і метафоричне мислення. Це допомагає творчому дуету «режисер – художник» вибудовувати багатошарові візуально-семантичні конструкції, де кожен елемент (світло, колір, звук, рух, взаємодія персонажів тощо) набуває естетичної і смислової функції. Важливим є також здатність митців до символічного узагальнення, коли конкретний сценічний образ може стати втіленням універсальних ідей та архетипів. Таким чином, інструментарій художньої образності в руках режисера та художника стає засобом формування авторської інтерпретації

дійсності, де образні механізми мислення стимулюють складний процес смислотворення та естетичного переживання.

Створюючи виставу, митці здійснюють складний процес кодування власної свідомості у формі знаків та символів, використовуючи великий арсенал художніх засобів виразності. У цьому процесі дійсність піддається інтерпретації, трансформується й переводиться в умовну художню площину, де реальні події та явища набувають метафоричного значення. Саме цей перехід від реальності до умовності дозволяє митцям створити багаторівневу художню мову, в якій кожен знак набуває потенційного значення залежно від контексту вистави та внутрішньої логіки її образної системи. Глядач під час взаємодії з цією системою знаків може виступати не пасивним реципієнтом, а активним інтерпретатором. Зчитуючи художні знаки, він накладає на них власний життєвий досвід, культурний багаж та ментальні установки, що дозволяє йому будувати індивідуальний образ у своїй свідомості. У цьому процесі важливим є не лише зміст, вкладений у виставу режисером, а і той смисл, що формується на основі особистого сприйняття глядача. Отже, відбувається своєрідний процес співтворчості, коли мистецький твір постає відкритою структурою, яка завершується лише у свідомості глядача під час його естетичного переживання.

Комунікація через художню образність відкриває доступ до особливої реальності, яка не є безпосереднім відображенням об’єктивного світу, а виступає його метафоричною інтерпретацією. Така художня реальність існує за власними законами, де можуть зміщуватися причинно-наслідкові зв’язки і спотворюватися звична логіка часу та простору, але водночас може створюватися цілісна система образних знаків, у межах якої вибудовується новий смисловий контекст. Ця умовна реальність і стає основою для художньої рефлексії, яка дозволяє глядачеві не лише сприйняти авторський задум, а й включити його у власну парадигму, співпереживаючи та інтерпретуючи особисто. Таким чином, процес

створення вистави можна поділити на три рівні: рефлексія митців, знакова система художньої мови та інтерпретація глядача. Вдалим такий процес може вважатися, якщо режисер у співпраці з художником та іншими учасниками постановки здатні створити багатозначний, але й структурований художній простір, у межах якого глядач зможе вільно інтерпретувати закладені смисли, проєктуючи їх на власний досвід та систему світосприйняття.

Режисер із художником свідомо поєднують засоби виразності, узгоджуючи різні системи, створюючи цілісну та структуровану образну реальність вистави. У театрі більше не дотримуються моносистемності вистави, демонструючи прагнення до використання усіх засобів виразності, які можуть виявитися корисними, знаходячи безліч прийомів, що допомагають зобразити час і місце дії. Кожна ділянка сцени перетворюється на багатозначний простір, здатний змінювати свою ідентичність залежно від контексту й режисерського задуму. Сцена як художній простір є умовною та багаторівневою за своєю природою, що дозволяє їй слугувати втіленням будь-якого місця чи ситуації (від конкретного побутового середовища й до символічного чи абстрактного виміру). Можна стверджувати, що сценічний простір функціонує як система знаків, у якій значення формується не лише через наявність конкретних елементів (сценографія, реквізит, освітлення тощо), а й через їхню відсутність. Відсутність знака, порожнеча на сцені може стати таким самим потужним засобом виразності, як і наповнений сценічний простір. отже, відсутність знака може ставати знаком сама собою.

Образна система вистави є складною синтетичною структурою, яка поєднує зображення, метафори, символи та інші візуальні елементи, що походять як з театрального мистецтва, так і з суміжних мистецьких сфер (живопис, скульптура, хореографія, кіно, дизайн та мультимедійні технології). Візуальні компоненти, окрім виконання функції естетичного

сценографічного фону, є важливим засобом драматургічного вираження, що сприяє розкриттю змісту вистави на рівні асоціативного та емоційного сприйняття. Кожен складник образної системи є частиною єдиного художнього коду і має свою вагому роль. Однак працює ця система ефективно лише тоді, коли всі її елементи функціонують у гармонії, підпорядковуючись єдиній естетичній логіці вистави.

Організація образної системи вистав у театрі ляльок вимагає особливого підходу із врахуванням специфіки цієї театральної форми, побудованого на свідомому виборі ляльок за їхньою природою виразності та взаємодії з актором. Для створення образів використовуються різні типи ляльок в усій багатоманітності їхніх характеристик. Вибір певного типу ляльок впливає на спосіб їхнього існування у сценічному просторі та взаємодію з іншими елементами вистави. Декорації в театрі ляльок створюються з урахуванням масштабу ігрової ляльки та специфічних потреб постановки. Вони повинні допомагати створювати відповідну атмосферу, час та місце дії, передаючи контекст вистави. Костюми ляльок також мають важливе значення для передання образів персонажів. Вони можуть відображати характер, стиль та індивідуальні риси кожного персонажа. Використання аудіального супроводу може допомогти створити належну обстановку, підкресливши дію та емоційну напруженість видовища. Вибір сценарію і режисерська концепція дуже важливі у формуванні образності вистави. Режисерське бачення допомагає визначити стиль, настрій і спосіб передачі образів через мистецтво театру ляльок. Усе це допомагає створити художній світ, в якому ляльки «оживають», розповідаючи історію та передаючи емоції глядачам. Таким чином, образна система вистави містить у собі компоненти, кожен з яких виконує важливу смислотворчу функцію.

Окреслимо коло складників образної системи вистав театру ляльок, що спрямовані на візуальне сприйняття.

Ляльки виступають головним образотворчим засобом у виставах цього виду мистецтва, можуть бути виготовлені з різних матеріалів (дерево, тканина, пап'є-маше, пластик тощо), мати рухомі елементи, які дозволяють акторам-лялькарям керувати їхніми рухами й виразністю. Розмір, форма, матеріал, дизайн і характер впливають на сприйняття глядачів та передачу смислового навантаження. Різновиди ляльок можуть варіюватися від класичних до гібридних форм. Ляльки мають свою зовнішність, дизайн, рухові можливості і характеристики, що допомагають створювати образи персонажів. Рух ляльок контролюється акторами-лялькарями, і він відіграє важливу роль у передачі дійства та емоційної виразності. Механізми (маріонеткові нитки або інші засоби керування) допомагають створювати реалістичний і динамічний рух.

Костюм. Оскільки ляльки не мають живих тіл, костюми (а також грим та аксесуари) виступають важливим елементом, що допомагають визначити характери та індивідуальні риси лялькових персонажів, їхній стиль і соціальний статус. Одяг акторів, який допомагає втілити образи персонажів і передати їхню психофізику, може бути історичним, фантастичним, сучасним або символічним.

Сценографія. Образна система містить у собі вибір та організацію декораційного простору на сцені. Декорації, фони, реквізит та інші елементи, які створюють візуальне оточення для вистави, можуть бути спеціально розробленими для певної вистави, що є доречними відповідній системі ляльок з урахуванням їхньої розмірності та особливостей. Великі конструкції, які створюють фон і простір для дії вистави, можуть відтворювати реалістичні локації, абстрактні або символічні образи.

Освітлення. Правильне використання світла і тіней має значний вплив на візуальну ефективність вистави з ляльками, що допомагає підкреслити образи, розташувати акценти і створити потрібну атмосферу. Фонові проєкції, які використовують відео або фотографії, що

відображаються на спеціальних екранах або поверхнях, створюють віртуальні образи або розширюють простір сцени.

Всі елементи образної системи взаємодіють між собою задля створення цілісної концепції, забезпечуючи гармонію між візуальним, аудіальним і драматургічним аспектами вистави, залучаючи глядачів до дослідження різних шарів постановки, сприяючи збагаченню їхнього враження. «Кожен елемент театральної системи набуває важливого та рівноправного значення, працюючи на розкриття режисерської концепції вистави, стаючи «співтворцем, співрежисером» [143, с. 8]. Можна стверджувати, що система образів у театральній постанові є складною художньою конструкцією, що формується як результат творчого акту, в якому поєднуються індивідуальне бачення режисерсько-художнього тандему, драматургічний матеріал, акторська майстерність, аудіальний супровід та інші засоби виразності театрального мистецтва. Унікальність кожної образної системи полягає в тому, що вона щоразу народжується заново у процесі створення нової вистави як результат неповторного синтезу ідей, емоцій, естетичних та стилістичних стратегій і художніх знахідок.

Театральна лялька є основним засобом виразності, за посередництва якого передається зміст вистави. У театрі ляльок вона виступає знаком подвійного кодування. З одного боку, лялька є матеріальним об’єктом, що має конкретні зовнішні характеристики (форма, розмір, матеріал, текстура, колір тощо), а з іншого – вона виступає художнім символом, наділеним метафоричним значенням. Лялька (або предмет, що виконує її роль) є тим об’єктом, на який людина може переносити ознаки живої істоти. Здатність глядача вірити, що лялька живе власним життям, спонукала до пошуків різноманітних можливостей для «оживлення» цього неодухотвореного елемента. Культура людства

проявлялася у свідомому прагненні людини створити свою маленьку копію, що можна інтерпретувати як віддзеркалення глибинного архетипу творця – спробу уподібнитися Богу чи вищій творчій силі. У мистецтві театру ляльок це прагнення проявляється через процес «оживлення» неживого об'єкта – ляльки, яка набуває психофізичних характеристик завдяки майстерності актора-ляльковода. Умовна природа театру ляльок, де лялька фізично залишається об'єктом, але в межах сценічного простору сприймається як суб'єкт, дає відсилання до сакрального архетипу творення життя. Глядач, усвідомлюючи умовність того, що відбувається на сцені, все одно емоційно реагує на поведінку ляльки, проєктуючи на неї людські якості (характер, почуття, волю тощо) через свою здатність до емпатії та асоціативного мислення. Виразний потенціал символічного образу ляльки сприяє більш яскравому її існуванню через можливість вільно володіти нею актором-ляльководом, який передає свої емоції та інтенції через пластику, жести, інтонації, створюючи ілюзію того, що лялька має власну волю. Цей процес викликає складний механізм подвійного сприйняття: з одного боку, глядач бачить актора, який контролює ляльку, а з іншого – актор відходить на другий план, і глядач концентрує увагу на ляльці як на суб'єкті дії. Для цього створюється доцільна конструкція, що дозволяє висвітлити сутність образу ляльки, наділяючи її відповідною поведінкою. Анатомія театральної ляльки відіграє чи не найголовнішу роль у створенні поведінки персонажа у сценічному просторі. Конструкція залежить від завдань ляльки, що втілює художній образ дійової особи.

Сучасний театр ляльок визначається різними системами театральних ляльок. Вважається, що існує сім основних систем, які принципово різняться способом керування. Визначення шістьом з них надав Михайло Корольов [118]. Отже, до основних систем відносяться такі: лялька-рукавичка, тростинна лялька, маріонетка, площинна лялька, вертепна,

планшетна і скафандрова (або ростова, визначення якої не надає М. Корольов).

Кожна система оснащена власними технічними особливостями роботи, які диктують певні умови перебування актора-ляльковода поряд із лялькою та методи керування, відображаючи багатство форм і технологій у традиційних та експериментальних проявах мистецтва театру ляльок.

Лялька-рукавичка вже своєю назвою вказує на принцип управління, де засобом вираження виступає пластика рук актора-ляльковода. «Специфіка «оживлення» ляльки-рукавички зумовлює певні правила стосовно характерних і жанрових особливостей майбутнього образу» [33, с. 191]. Втілення візуального образу ляльки-рукавички відбувається через змодельований костюм персонажа, який одягається на руку ляльковода, рухи пальців і кисті, що відповідають за міміку, жести і пластику ляльки-персонажа. Завдяки гнучкості конструкції та матеріалів, що використовуються при створенні цієї системи, рухи ляльки набувають експресивності, створюючи персональний характер персонажа. Робота з лялькою-рукавичкою полягає в поєднанні технічної вправності з емоційним вираженням ляльковода, що надає персонажу «живої» динамічності. Пластика ляльки-персонажа залежить від фізичних можливостей руки актора, що не просто виконує механічні рухи, а й відображає внутрішній світ героя. Ляльковод цієї системи переважно працює за ширмою.

Отже, у системі ляльки-рукавички кожен рух руки ляльковода втілює художній образ персонажа, забезпечуючи емоційне вираження за посередництва психофізичного інструмента актора та його майстерності.

Тростинна лялька відрізняється своєю системою, конструкція якої передбачає керування гапітом всередині, надаючи змогу ляльководу рухати головою ляльки однією рукою, а іншою – спеціальними тростинами, що відповідають за жестикуляцію кінцівок ляльки. Корпус ляльки створюється на основі каркаса, забезпечуючи певну стабільність, а тростини кріпляться

до кінцівок. Загальний процес керування такою системою дозволяє робити кивки та повороти голови персонажа, нахиляти корпус, жестикулювати руками тощо.

Зазвичай актор-ляльковод цієї системи працює за ширмою. Залежно від розмірів ляльки такої системи передбачається керування одним і більше ляльководами, забезпечуючи виразність рухів сформованого образу персонажа. Серед усіх учасників процесу «оживлення» такої ляльки виділяється один актор, що є відповідальним за втілення художнього образу героя за допомогою занурення у свого персонажа, відповідаючи за надання голосу та поведінкових оцінок. Інші актори допомагають із керуванням, виконуючи тільки технічні функції. Правдоподібність рухів ляльки залежить від координації актора/акторів, оскільки доводиться одночасно керувати гапітом (корпус, голова) і тростинами (кінцівки). «Наявність виразної жестикуляції ляльки й можливість її міміки, у разі певної механізації, підвищує внутрішню динаміку образу та можливе емоційне навантаження під час використання тростинної ляльки у виставах різної жанрової спрямованості» [33, с. 192].

Отже, система тростинної ляльки за посередництва техніки водіння спеціальної конструкції демонструє процес «оживлення» неживого матеріалу, створюючи повноцінного сценічного персонажа із притаманною йому виразністю.

Маріонетка за своєю системою вважається однією з найскладніших у керуванні. Рухи такої системи ляльок виконуються за допомогою ниток, що одним кінцем кріпляться до тулуба, голови, кінцівок і суглобів ляльки, а іншим чіпляються до ваги, яку тримає актор однією рукою, а другою рукою він перебирає нитками. Така конструкція дозволяє досягати плавної анімації та деталізації рухів ляльки, виконуючи складні хореографічні елементи у сценічному просторі. Саме ця система вимагає високого рівня майстерності (за допомогою постійної практики), адже велика кількість

ниток ускладнює процес керування, потребуючи від ляльковода чіткого знання, яка з ниток відповідає за рух конкретної частини тіла ляльки. При належній майстерності актора-ляльковода персонаж може максимально реалістично відтворювати рухи. «Маріонетка є єдиним прикладом, коли зовнішній пасивний темпоритм стимулює активне емоційне зростання» [33, с. 195].

Проте слід зазначити про використання штоків як додаткових важелів управління, що допомагають запобігти небажаному хитанню ляльки, надаючи їй більшої стабільності та водночас динамічності. Такий підвид ляльки-маріонетки існує під назвою ***штокова маріонетка***.

Отже, система цього типу ляльки є складною, але точність механічної конструкції у поєднанні з майстерністю ляльковода надає можливість віртуозної координації рухів, утворюючи повну ілюзію «живої» істоти.

Площинна лялька представляє плаский силует, який може бути вирізаним із будь-якого матеріалу (папір, картон, дерево, каркас, обтягнутий тканиною, шкіра тощо). Основний принцип роботи такої системи полягає у використанні дрібних кріплень, що поєднують рухомі елементи ляльки, дозволяючи їй рухатися у заданій площині. Кожна рухома частина ляльки створюється як окремо вирізаний елемент, який кріпиться до основи силуету, що допомагає акторові створювати певні жести або змінювати позиції персонажа.

Така система використовувалася раніше переважно в техніці тіньового театру, де площинного персонажа розташовували перед джерелом світла, що проєктувалося на ширму (імітацію екрана). Такий прийом дозволяє створювати виразні образні картинки, сфокусовані на пластиці контуру. Та відносно недавно площинних ляльок почали використовувати в театрі без тіньового антуражу, безпосередньо на ширмі, подіумі чи планшеті сцени, що передбачає певні умови існування актора поряд із лялькою, продиктовані режисерським задумом. «Під час роботи з

ними головним є розуміння образності рішення вистави та пошуки акторських пристосувань на основі структури обраної концепції» [33, с. 196].

Через відсутність об'єму така система ляльки схильна до експериментів з формою та розписом (графічні техніки, колірні рішення, візерунки), що формують особливий художній стиль. Двовимірна природа цієї системи обмежена у діапазоні рухів, однак може забезпечити унікальний візуальний ефект, підсилений грою світла й тіні.

Отже, площинна система ляльки працює силуетним персонажем (іноді утворюючи ефект вирізанки), що «оживає» завдяки продуманій конструкції у поєднанні з візуальними засобами виразності (колір, насиченість, техніка розпису, світло тощо).

Вертепна лялька є частиною традиційного українського переносного театру ляльок. Переважно ця система ляльок створюється невеликими за розміром фігурками (з дерева, тканини, пап'є-маше тощо), які мають спрощені, але виразні риси, що підкреслюють характер персонажа. Ляльки цієї системи кріпляться до невеличких тростин (знизу або ззаду), за допомогою яких і відбувається керування. Така лялька доволі примітивна в координаційно-технічному опануванні. Рухи несуть більш символічний характер через свою обмеженість, спрямовані на акцентування комічності чи драматичності моменту. У традиційному використанні цієї системи кожна лялька втілює певний архетип, що зумовлює узагальненість образу персонажів. «Образи вертепу позбавлені можливості розвитку внутрішньої та зовнішньої ліній дії, вони завмирають, щойно рука лялькаря знімається з гапіту, й оживають, як тільки він знову починає керувати ними» [33, с. 197].

Використання цієї системи переважно відбувається для трансляції релігійних сюжетів і народних традицій, що вказує на можливу прив'язку специфічних технологій ляльки до певних соціокультурних контекстів.

Отже, керування вертепною лялькою відбувається завдяки простій, але функціональній механіці, суть якої полягає не у складній анімації, а в символічності традиційних типажів, що покликані створювати обрядово-театральне дійство.

Планшетна лялька використовується у відкритому прийомі, пересуваючись подіумом, планшетом або будь-якою поверхнею, яка виступає в ролі сцени. Конструкція такої системи передбачає наявність опор, що утримують ляльку у стабільному вертикальному положенні. Специфіка роботи з такою системою ляльок полягає в тому, що актор-ляльковод, який не є окремим персонажем, стає повністю видимим для глядача. Актор має синхронізувати всі свої рухи з пересуваннями ляльки, щоб не концентрувати увагу глядача на собі, а робити акцент на ляльці, водночас виразність емоцій не повинна активно відображатися на обличчі актора, аби не зміщувати акцент на себе. У деяких випадках керування планшетною лялькою може відбуватися більше ніж одним актором (це зумовлено крупними розмірами або складною механізацією ляльки). Всі учасники процесу «оживлення» координують рухи персонажа, слідкуючи за загальною виразністю образу. «Для опанування цим прийомом необхідно концептуально виправдовувати всі суто технічні пристосування лялькаря до ляльки, не позбавляючи драматичний образ власної пластики» [33, с. 193].

Планшетна система ляльки демонструє естетичні та технічні особливості роботи актора-ляльковода у відкритому прийомі сценічного простору. Таким чином, планшетна система ляльки демонструє принцип існування персонажа-ляльки без підтримки ляльковода (бо має стійкий контакт із поверхнею), керування яким відбувається для динамічності рухів об’єкта.

Скафандрова лялька (ще використовується як ***ростова***) кардинально відрізняється своїм принципом керування, що повністю залежить від

пластики актора та його уміння користуватися механізмами, вбудованими всередину ляльки, яка повністю одягається на актора. «Особливість скафандрової ляльки − в унікальному способі водіння, що робить її основною системою. Отже, «оживлювати» таку ляльку треба всім тілом, що й зумовлює поведінку актора» [159, с. 32]. Така система створює враження величезної ляльки-персонажа, що самостійно рухається та взаємодіє з оточенням. Корпус такої ляльки створюється на основі жорсткого каркасу, що добре тримає форму, а внутрішній простір розрахований для комфортного перебування актора всередині, що має можливість здійснювати рухи, керуючи персонажем, утворюючи ілюзію, що лялька «оживає» сама собою. Ляльковод, координуючи власні рухи з внутрішніми механізмами, може відтворювати доволі складну пластику. Проте дещо обмежене поле зору актора (найчастіше є лише вузькі отвори) вимагає від виконавця додаткової обережності. Громіздка конструкція впливає на пластику рухів, надаючи характерної (іноді комічної) поведінки персонажу.

Таку систему як вид основних дійових персонажів вистави нечасто використовують саме в мистецтві театру ляльок. Однак як яскравий виражальний засіб скафандрова система ляльки може створити другорядний образ або незвичного епізодичного персонажа, що буде контрастувати з рештою героїв – ляльками іншої системи.

Скафандрова система ляльок демонструє експериментальну форму, що нагадує конструкцію костюма, створюючи ефект деякої оболонки навколо персонажа. Такі інноваційні підходи та специфічні конструктивні рішення виникають внаслідок використання нових матеріалів і технологій. Таким чином, скафандрова (ростова) лялька через специфіку «оживлення» такої системи забезпечує масштабні, емоційно виразні жести персонажів.

На додачу до основних семи систем у сучасному мистецтві театру ляльок з’являються гібридні системи, що поєднують технічні характеристики двох і більше основних систем ляльок [118]. Поява

гібридних систем викликана необхідністю розширити виразні можливості персонажів-ляльок, збагачуючи їхню пластику та емоційність, виходячи за межі традиційних технік. «Як правило, принцип оживлення гібридів тяжіє до домінуючої в гібриді системи ляльки» [33, с. 217]. Гібридні системи надають мистецтву ігрової ляльки ще більшої виразності та актуальності.

Така класифікація вказує на збереження традиційних форм історичної спадщини, при цьому відкриває можливості для сучасної експериментальності в напрямі новітніх технологій, що сприяє розвитку мистецтва театру ляльок, збагачуючи засоби виразності. Системи ляльок охоплюють широкий спектр конструктивних та естетичних засад, що є важливим для розуміння специфіки мистецтва театру ляльок.

Спираючись на аналіз виражальних засобів семи систем ляльок, можна диференціювати види сценографічного вирішення вистав, тобто ми можемо поділити їх на два основні види (не враховуючи гібридних): вистави з лялькаами закритого типу водіння (верхові, які працюють виключно над ширмою) та з лялькаами відкритого типу водіння (низові, ті, що виводяться на підлогу сцени).

Сучасні тенденції мистецтва театру ляльок демонструють тяжіння постановників працювати у форматі з лялькаами відкритого типу. «Ширма поступово перестає бути обов'язковим атрибутом лялькових вистав – актор і лялька грають на одній сцені» [196, с. 139].

Варто зауважити, що людина і лялька на сцені поруч виглядають абсолютно органічно за умови виправданого застосування такого сценографічного рішення.

Театральний костюм є елементом художнього оформлення вистави, створюючи особливу атмосферу навколо акторів, що є важливим не лише для якісного виконання ролі, а й для впливу на глядачів (вони здатні зчитати характеристики персонажа навіть просто за його зовнішнім виглядом). У

контексті сценічного мистецтва костюм постає як багаторівневий художній знак, що комунікує із глядачем на декількох рівнях: візуальному, символічному, смисловому та емоційному. Його роль виходить за межі суто декоративної функції, адже костюм може ставати інструментом втілення історичного контексту, створення характеру персонажа, підкреслення соціального статусу та внутрішнього світу героя, а також засобом взаємодії із простором та дією на сцені.

Можна стверджувати, що костюм є цілісним ансамблем предметів одягу, взуття, аксесуарів, зачіски та гриму, єдність яких зумовлена прикладними, естетичними і навіть знаково-символічними функціями. «Трансляція такої інформації базується на системі костюмованих кодів (іноді їх називають «дрес-кодами»), які визначають правила користування умовними знаками для передавання смислових повідомлень за допомогою одягу та його елементів» [239, с. 27]. Театральний костюм є важливим елементом художньої структури вистави, що виконує декілька функцій одночасно: формує характер персонажа та його соціальний статус, локалізує події в часі та просторі, підкреслює стильову єдність постановки, створює емоційний фон і підсилює драматичну дію, а також функціонує як символ.

Зазвичай театральні костюми створюються для кожної вистави індивідуально, як і для кожного актора, проте є універсальна форма, що створюється за певними критеріями (одяг для закритого типу водіння ляльки та одяг для відкритого типу водіння ляльки). Зважаючи на це, пропонуємо класифікувати театральний костюм за його функціональністю на два типи: *костюм персонажа* і *костюм-уніформа*.

Костюм персонажа є одягом дійових осіб вистави і відповідає за створення художнього образу героїв-персонажів у сценічному просторі. Такий тип костюма допомагає розкрити характеристики персонажів, акцентуючи увагу на зовнішніх ознаках, і сприяє перевтіленню актора. Так

само костюми персонажів-ігрових ляльок мають вплив на актора, який керує своїм персонажем, для глибшого розуміння героя і точнішого втілення його образу на сцені. Крім того, костюми мають вплив на глядачів, викликаючи певний асоціативний ряд.

Костюм-уніформа є однаковою формою одягу для акторів на сцені, що виконує функцію хования акторів (не персонажів) від глядачів. Такий тип костюму відповідає за створення загального художнього образу вистави. Для закритого типу водіння ляльки створено однакову форму для акторів, яка є комфортною у використанні, не сковує рухів та не виділяється якимись акцентами (колір, фактура, аксесуари тощо). Для відкритого типу водіння ляльки створюються різні види уніформи. Наприклад, для чорного кабінету шиють чорні костюми, що покривають актора з ніг до голови, аби зробити його невидимим. В інших випадках відкритого прийому уніформа може слугувати фоном для ляльок, утворюючи загальну декорацію, так би мовити, «живу сценографію».

Сценічний одяг набуває виразності через насиченість культурними кодами, стаючи частиною цілісного образу, здатного комунікувати із глядачем на символічному рівні. «Символіка оживляє костюм, наділяє його власною «душею», вкладає неповторний зміст в мистецтво театрального художника, дає волю його творчому пошуку і виключає можливість повторень» [241, с. 218]. Костюм є потужним візуальним засобом виразності, що сприяє глибшому зануренню глядача в контекст та атмосферу сценічної дії.

Виділяючи соціальну та знакову функції театрального костюма, що спрямовані на розкриття образу кожного персонажа, можна стверджувати, що костюм здатен за допомогою своєї виразності інформувати та впливати на емоційне сприйняття сценічного дійства усіма учасниками театрального процесу, формуючи певне враження.

Театральний костюм персонажа виступає індикатором його характерних рис, внутрішніх конфліктів, психологічних станів. «Костюм є знаком персони і водночас засобом що дозволяє de'guisement (від фр. – «перевдягнення», зміна одягу, маски, макіяжу), перевтілення в іншу особу» [58, с. 160]. Можна стверджувати, що злагоджена функціональність всіх деталей костюма дозволяє розкрити його зміст як носія значень, поширення яких відбувається на решту складників образної системи вистави.

Костюм так само працює на створення художнього образу персонажа як повноцінний складник образної системи вистави. Художній образ персонажа вибудовується на типових та індивідуальних рисах, проявляючи характер й особистість героя. З усього комплексу засобів, що перевтілюють актора, особливо виокремлюють костюм, що «найяскравіше розкриває психологічну характеристику свого власника» [241, с. 217].

Костюм ніби кодує у своїх деталях біографію персонажа, національні ознаки і певні риси епохи, в якій відбувається дія. Форма, матеріал, силует, пропорції та інші компоненти костюма можуть мати пріоритетні позиції у проявленні художнього образу, залежно від задуму та втілення сценографії. Можна вважати театральний костюм сценічним образом, сформованим у всій повноті, який для актора є концептом цілісності його ролі [156, с. 155].

Костюм має повністю відповідати характеру персонажа, передаючи його психофізичний стан, проявляючи його через візуальність елементів образу. Костюм є особливою сферою художньої творчості. Художникам із костюмів вдається, опрацювавши всі нюанси стосовно поставлених завдань від режисера, обраного часопростору, лінії поведінки тощо, створити влучні варіанти вбрання (від побутових до фантастичних), що підтримують гармонійний образ як героїв вистави, так і загальної картини постановки. Можна зазначити, що художник має придумувати новий простір для людських тіл, створюючи театральний костюм, відмовляючись від законів

живопису, якщо такий закон не обрано за концепцію художньої виразності [255].

У багатофакторному процесі створення театрального костюма драматургічний задум також відіграє важливу роль. У тексті п'єси заявляється художній образ (у вигляді вказівок, які зазначають історичний контекст, соціальний статус персонажа, зовнішні риси, тип психіки тощо), що слугує орієнтиром при створенні візуального образу костюма. Окрім зросту та пропорцій тіла, враховується ще й індивідуальна манера поведінки (міміка, пластика, темперамент), що впливає на перевтілення актора, та елементи костюма, які можуть підкреслювати чи компенсувати недоліки природніх даних. Костюм персонажа, створений з урахуванням психофізичних можливостей актора, виглядає більш органічним та переконливим. Гармонійна інтеграція тілесної виразності виконавця з візуальним образом персонажа створює переконливішу атмосферу сценічної дії, підсилюючи емоційний контакт із глядачами.

Сучасний етап театрального мистецтва охарактеризовується прагненням художників, окрім втілення на сцені творчого задуму, створити театральний костюм унікальним, самостійним витвором мистецтва, проявляючи фантазію і творчість. Однак, попри такі намагання художника, костюм продовжує бути частиною художнього образу сценічного простору, підпорядковуючись загальному сюжету. Тобто, творчий задум є головним центром, що диктує зміст кожної деталі на сцені. Важливою умовою є досягнути цілісності ідеї та її втілення. «Створюючи костюми для вистави, необхідно також пам'ятати про акторський ансамбль, необхідність його видозмін, враховувати розвиток сценічного образу кожного з персонажів» [108, с. 235]. Цілісність ансамблевої образності і смислове навантаження костюма проявляється через поняття «стиль», що об'єднує і зміст, і художні форми, що формується у певному історично-культурному просторі, характеризуючи відповідну добу в його розвитку. Стиль виступає

цілісною системою принципів конструювання костюма, а також сукупністю смислів і цінностей, структурою впорядкованого світоустрою.

Підкреслимо також здатність костюму своєю унікальністю втілювати певний стиль, будучи частиною культурного процесу. «Театральний костюм постає як предмет – образ – знак» [155, с. 118]. Фактура, крій, колористичні вирішення тощо – все це формує знакове середовище і способи репрезентації ідентичності. Костюм набуває символічності і знаковості у комунікаційних процесах. Театральний костюм можна розглядати як культурну константу етнокультурної ідентичності [60, с. 110].

Можна стверджувати, що до сценічного одягу (як костюма персонажа, так і костюма-уніформи) входять і стилізовані під художнє вирішення постановки елементи костюма, і відповідні аксесуари та взуття. Гармонійне поєднання цих деталей надає художньої завершеності образу героя на сцені, допомагаючи акторові повніше розкривати характер свого персонажа, краще відчуваючи його. Костюм відображає в собі історичну добу, жанр вистави та характеристику персонажа.

Отже, театральний костюм як засіб виразності володіє такими характеристиками: є зовнішнім виразом характеру персонажа, позиціонується як самостійний витвір мистецтва, розрахований більшою мірою на ефектність/видовищність. Це проявляється як у *костюмі персонажа*, так і в *костюмі-уніформі*.

У першому варіанті це відчувається через втілення внутрішніх і зовнішніх ознак персонажа, історичність, епоху, умови існування тощо. У другому – прагнення художників до унікальності приводять до прояву індивідуальності навіть у загальній масі уніформи, що проявляється певними стилістичними акцентами в образах костюма акторів, які по суті не мають відрізнятися один від одного зовсім.

Отже, театральний костюм є динамічним елементом, що стає засобом моделювання візуальних образів, які змінюються протягом вистави, утворюючи додаткові фактурні та колірні ефекти. При цьому костюм тісно пов’язаний із загальним сценічним середовищем. Окрім візуального втілення зовнішніх ознак персонажа, костюм може нести концептуальний чи символічний зміст (орнамент, крій, матеріал тощо). Костюм активно інтегрується з пластикою актора, якому доводиться пристосовуватися до сценічного одягу, щоб органічно рухатися в ньому в театральному просторі. Однак може бути і навпаки, коли задана форма костюма допомагає розкрити внутрішній світ героя.

Існують вистави, в яких протягом розвитку сюжету костюм трансформується у процесі дії, вказуючи на внутрішні зміни персонажів чи поворотні моменти. Костюм може нести символічні підтексти, збагачуючи творчий задум митців. Концепція театральних костюмів враховує примітки, закладені драматургом та режисером (у процесі інсценізації), а також унікальні особливості кожного з акторів, що надає остаточному варіанту візуального образу персонажа природності і цілісності.

Отже, сценічний одяг виступає частиною візуальної мови, допомагаючи глядачам орієнтуватися у часопросторових межах і смислових нашаруваннях постановки. Завдяки своєрідному переплетінню естетичного та ідейно-символічного ознак костюм може стати потужним візуальним інструментом художнього впливу, виступаючи багатофункціональним компонентом образної системи вистави, що надає завершеності та цілісності образності театрального видовища.

Сценографія як елемент образної системи вистави. Сценографія є одним з основних складників образної системи вистави, оскільки вона визначає просторову та візуальну структуру постановки, створюючи сценічний простір як середовище для дії, встановлюючи взаємозв’язок між

сценою та глядацькою залою. Сценографія безпосередньо взаємодіє з усіма компонентами образної системи вистави. Вона тісно пов'язана зі сценічним освітленням, оскільки світло визначає сприйняття фактур, кольорів та об'ємів у сценічному просторі. Динамічне освітлення дозволяє створювати ілюзію руху. Сценографія активно взаємодіє зі звуковим середовищем, працюючи на розкриття емоційного фону вистави, а також визначає просторову логіку дії, задає тональність сприйняття та підсилює драматичний ефект.

Етапи розвитку театральних процесів відзначаються надзвичайною динамікою творчих ідей і самобутністю сценографічних рішень. Початок XX століття ознаменувався посиленим відчуттям синтетичної природи театрального мистецтва, спрямованого на створення зображально-пластичного образу у сценічному просторі при оформленні вистави, а перед театральним художником постало завдання надавати візуальній значимості видовища саме театральної специфіки, усвідомленої «в художній цілісності сценічного дійства» [151, с. 152]. Сценографія визначається невідокремленим складником театрального мистецтва, що об'єднує різноманітні художні практики просторового вирішення: гра світла й тіні та кольорів (від живопису), лінійно-декоративні елементи (від графіки), фактурність та об'ємні форми (від архітектури) тощо. Тобто, сценографія «має спільне з ними коріння, проте не може бути зведена до жодного з них» [160, с. 128]. Художник працює у постійній зв'язці з іншими просторовими видами мистецтва, що впливає на способи художнього вираження. Взаємовплив матеріалів і технік сценографії з іншими мистецькими дисциплінами призводить до появи нових рішень сценічного простору.

Сценографія є видом мистецтва, який за допомогою художніх образів, продиктованих історичними реаліями, доносить основні посили, наголошуючи на значущості театрально-декораційного мистецтва, що

відображає і художні тенденції, і національні культурні особливості. Такий синтез породжує оригінальну візуальну мову, яка формує самобутню атмосферу «видовища, надаючи йому особливого емоційного забарвлення в естетичному сприйнятті театральної вистави» [4, с. 172].

Основним завданням театрально-декораційного мистецтва є оформлення сценічного середовища дійства (реквізит, костюми, світло тощо) задля глибшого розкриття драматургії та художньої ідеї театральної постановки. Діяльність театрального художника стає активнішою у 1920-1930-х рр., впроваджуючи до театрального мистецтва такі явища, як динамічність сценічного простору, цілісність візуального образу вистави і єдність сценографічних побудов із пластикою акторських тіл [160, с. 129]. Сценографія може виступати динамічним візуальним образом, при цьому декорації (як частина сценографічного вирішення) можуть бути як динамічними, так і статичними, залежно від потреби в рухомих деталях. У сучасному театрі сценографія вже не обмежується відтворенням реального середовища чи архітектурного фону, стаючи засобом вираження внутрішнього стану персонажів, створення контексту для розвитку конфлікту та активного впливу на глядача. Динамічна сценографія забезпечує ефект руху, змінюваності та взаємодії з актором, тоді як статична сценографія виконує функцію символічного каркаса, що задає концептуальні межі сценічного простору. Гармонійне поєднання цих двох аспектів створює багатовимірний сценічний простір, який взаємодіє і з драматургією, і з емоційною будовою вистави.

Вагоме і суттєве підвищення значущості художника в театрі відбулося на рубежі XX-XXI століть, що розкрило творчий потенціал художників-сценографів. Якщо раніше художнє вирішення сценічного простору могло сприйматися декоративним доповненням до дії, то в теперішньому контексті сценографія посідає одну із провідних позицій у формуванні художньої образності вистави. «Індивідуальний почерк

художника часто визначає тенденцію здійснення майбутньої постановки – створює не лише загальний сценографічний образ, але й загалом візуальний супровід (освітлення, за потреби – проекційний ряд, необхідні спецефекти)» [221, с. 161]. Таким чином, художник доходить до рівня співтворця з режисером у формуванні цілісної сценічної реальності, стаючи генератором ідей та смислів, що посилює інноваційність та експресивність театрального мистецтва.

Художник допомагає конкретизувати або розширити концепцію, продиктовану режисером. У процесі співпраці можуть народжуватися неочікувані смислові акценти, що сприяють трансформації початкового задуму. В результаті втілення режисерського замислу збагачується символікою, візуальними знаками, що здатні посилювати сенсозмістовне навантаження постановки. Іноді синергія митців базується на поєднанні функцій режисера більше як організатора сценічної дії та функцій сценографа як організатора сценічного простору [160, с. 130]. Таким чином, сценограф у співавторстві з режисером повноцінно формують візуальний складник вистави, забезпечуючи як художню, так і емоційну виразність цілісного театрального дійства. Художник у співавторстві з режисером при вирішенні сценографічного оформлення формує його за допомогою правильно підібраних засобів виразності, візуальних ефектів, гармонійного поєднання театральних прийомів. Така взаємодія сценографії та режисури демонструє виняткові методи вирішення ігрового простору, прагнучи створити цілісний емоційно-чуттєвий образ, що символізуватиме ідею постановки. Сценографія, створюючи візуальний контекст для дії, також формує настрій, емоційний фон і символічне значення вистави. Режисура, своєю чергою, спрямовує сценографію як виразний інструмент, використовуючи її як засіб розкриття ідеї постановки та побудови взаємодії між простором, актором і глядачем. Отже, сценографія може бути потужним інструментом режисерського висловлювання, що допомагає

формувати візуальний і символічний код вистави, забезпечуючи цілісність та змістовну глибину.

Унікальність сценографічних рішень у постановках українських митців, починаючи з кінця XX століття, проявляється через художньо-образне трактування драматургічного матеріалу й інноваційному підході сенсо-змістовної насиченості образної системи вистави. 80-ті роки виділилися активним розвитком різноманітних принципів створення образної системи вистав, а «молода українська режисура надавала перевагу пошуку активних зорових образів» [225, с. 175].

Динаміка сценографії у видовищному мистецтві є одним з головних аспектів театральної практики, що полягає в художньо-просторовому вирішенні вистави. Завдяки художнику режисерський задум може бути донесений зі сценічних підмостків у тій естетичній формі, яка виявиться до смаку будь-якій аудиторії різної вікової категорії.

Сценографія як один із визначальних елементів складного художнього організму під назвою «образна система вистави» має нести завершеність форми у поєднанні зі специфікою змісту. «Сценічний простір завжди має фізичні кордони, які можуть бути найрізноманітнішими: природним ландшафтом, сценічною рампою, архітектурними формами, водоймами тощо» [243, с. 118]. Таким чином, сценографія в театральному мистецтві не може обмежуватися лише естетичним візуальним вирішенням, вона має гармонійно поєднувати візуально-просторову організацію з ідейно-тематичною сутністю постановки. У цьому контексті форма служить ідеї, підсилюючи її вплив на реципієнтів, що доводить органічність сценографічних рішень у формуванні образної системи вистави, які не можуть бути випадковим візуальним фоном. Можна стверджувати, що зовнішня візуальна структура постановки не може існувати окремо від її змісту та драматургічної основи. Сценографія допомагає матеріалізувати ідею вистави через візуальні та просторові засоби, визначаючи характер та

стиль постановки. Гармонійне співіснування режисерської концепції та сценографічного рішення створює єдину систему знаків і символів, у якій кожна текстура, форма, колір та інше працює на розкриття основної ідеї постановки.

У мистецтві театру ляльок сценографію неможливо відокремити від природи театральної ляльки, оскільки вони утворюють єдиний художній простір, у якому відбувається сценічна дія. Взаємодія між сценографією та лялькою створює унікальний художній та семіотичний код вистави, в якому фізичні, пластичні та символічні характеристики ляльки доповнюються і підкреслюються сценічним простором. Обрана система та розміри ляльки, що диктують умови керування та існування актора у сценічному просторі, визначають загальний формат і масштаби сценографії загалом. Лялька у взаємодії з декораціями має органічно існувати в єдиному художньому просторі, відображаючи концепцію постановки. Сценографія та ляльки мають доповнювати стилістику одне одного, утворюючи цілісний візуальний ряд, при цьому вони не повинні зливатися, формуючи безлике ілюстративне полотно. Декорації створюють відповідний контекст для розкриття характерів ляльок-персонажів, сприяючи високому рівню виразності та емоційній комунікації з глядачем. Отже, в театрі ляльок сценографія і лялька є взаємозалежними компонентами єдиної художньої системи.

Сучасний етап сценографічних вирішень вистав у мистецтві театру ляльок відображає глибокі трансформації як у художніх підходах, так і в технічних можливостях оформлення сценічного простору. Поєднання традиційних образно-пластичних прийомів із новітніми технологіями вивело сценографію театру ляльок на новий рівень, де простір став не лише фоном для дії, а й активним учасником драматургічного процесу. Сценічний простір теперішнього театру ляльок пройшов низку модифікацій, які перетворили його на складну функціональну сцену. Іноді

лаконічність форм залишається, а часом експлуатуються крупні механізовані споруди. У будь-якому варіанті їхній візуальний образ створюється відповідним до об'єкта виконання. Сучасні конструкції сцени в театрі ляльок створюють нові можливості як для акторів-ляльководів, так і для сценографів, відкриваючи простір для більшої експресії, пластичної свободи та технічної майстерності у керуванні ляльками. Вдосконалення конструкцій сцени та розвиток технологій створили умови для складніших форм взаємодії між лялькою та ляльководом, а також простором, що сприяє появі нових художніх можливостей у створенні сценічного образу. Можливість використання вільного простору на сцені, відсутність зайвих архітектурних обмежень та використання новітніх матеріалів дозволяють створювати багаторівневі, трансформовані і водночас мобільні сцени, що здатні адаптуватися до потреб різних типів ляльок та технік анімації. У такий спосіб відкритий простір сцени забезпечує свободу руху акторів і синхронізоване керування ляльками, а трансформовані декорації та інтеграція світла і відеопроєкцій можуть створювати багаторівневий художній ефект.

Сучасна сценографія спирається на досягнення технологій і водночас намагається бути осмислено стриманою та екологічною. Поєднуючи інновації (проєкції, 3D-меппінг, роботизовані системи тощо) з творчими засобами (мінімалізм, символізм, інтеракція тощо), сценографія формує у глядача багатошарове естетичне переживання. Таким чином, глядач занурюється у виставу не лише через сюжет і майстерність акторів, але й через потужний візуально-звуковий образ, який створюється за допомогою сценографії.

Отже, сценографія відповідає не лише за художньо-декораційне вирішення сценічного простору, глибина її місії полягає у донесенні до глядача ідеї та смислів через правильно сформовані образи. Засоби виразності мають відповідати концепції вистави, допомагаючи з

розкриттям сюжетної лінії та натякаючи на характери героїв. Також вони можуть конкретизувати час і місце дії, сприяючи створенню емоційного стану комунікативного процесу між сценою та глядацькою залою.

Можна стверджувати, що сценографії дістається чи не найважливіша роль у формуванні художньої образності вистави, що проявляється у визначенні стилістичного вектора постановки, надаючи режисерському задуму естетичної форми візуальності. Іноді в мистецтві театру ляльок може виникати колапс, пов'язаний із повністю сформульованим (на символіко-художньому рівні образності) вирішенням сценічного простору театральної дії, не залишаючи зазору для режисерських пошуків та інтерпретацій. Однак основна функція сценографії полягає у формуванні гармонійного і контекстуального середовища для дії персонажів (ляльок та акторів). У мистецтві театру ляльок сценографія та ігрова лялька утворюють нерозривну єдність, за допомогою такої взаємної відповідності художніх і технічних особливостей досягається природнє «оживлення» ляльки в межах цілісного сценічного простору.

Театральне освітлення є важливим складником при створенні візуального образу. Сучасне театральне мистецтво розглядає освітлення як активний компонент образної системи вистави, що не лише робить видимими акторів і сценографічні елементи, воно так само бере участь у побудові драматургічного конфлікту, формуванні атмосфери, підсиленні емоційного впливу та створенні символічного підтексту. Театральне освітлення в сучасному театрі функціонує на межі технологічного та художнього вимірів. Вдосконалення освітлювальних технологій, поява комп'ютеризованих систем керування світлом, інтеграція світлодіодних і лазерних приладів, а також розвиток відеопроєкцій дозволяють створювати складні світлові партитури.

Сценічне освітлення має суттєвий вплив на загальне сприйняття театрального дійства. «Хороше сценічне освітлення може допомогти створити відчуття реалістичності або фантазії, передати певний настрій або тон, а також створити більш захоплюючий досвід для глядачів» [203, с. 7].

Використання світла у мистецькому просторі постійно еволюціонує, починаючи з використання малояскравих (приглушених) джерел світла й дотепер, коли з розвитком цифрових технологій з'являються інноваційні та креативні світлові сценографічні вирішення.

Однією з перших форм освітлення, яке застосовувалося в театральному мистецтві, було природнє світло. В античному театрі сценічне дійство підлаштовувалося під природні процеси у такий спосіб, аби вони працювали на створення художнього образу вистави. Наприклад, під час постановки п'єси «Цар Едіп» розраховувався таймінг видовища так, щоб сцена, коли головний герой мав виколювати собі очі, припадала на захід сонця. Тоді червоні промені заливали сцену амфітеатру, імітуючи криваві потоки, що підкреслювало всю трагічність моменту.

Початок XX століття відзначився тим, що один із реформаторів А. Аппіа, спираючись на власну теорію координації нерухомого сценічного простору з рухами акторів, музикою та освітленням на сцені, звільнив освітлення від обмежень, переносячи до простору, в якому світло, музика, ритми і рухи людських тіл органічно об'єднуються в єдиній постановці [252]. Друга половина XX століття відзначається новими можливостями сценічного освітлення, яке позиціонується як активний, динамічний і рівноправний елемент образної системи вистави. Чеський сценограф Йосиф Свобода, використовуючи в постановках лазер, голографію і нові види освітлення, інтегрував інноваційні винаходи електроніки, кінетики та оптики до театрального мистецтва [307].

Сьогодні можна спостерігати, як активний технологічний розвиток сприяє трансформації театрального мистецтва, зокрема сценічного

освітлення, яке перетворилося на потужний інструмент проєктування сценічного середовища. Атрибутика функціональності сценічного освітлення (інтенсивність, динамічність, колір, текстура тощо) допомагає аудиторії декодувати презентовані у сценічному просторі візуальні образи. «Освітлення в театрі може використовуватися, щоб показати будь-яке джерело світла (сонце, місяць, вогонь та ін.). Окрім того, кожна культура має багатий регістр символіки, пов'язаний зі світлом та темрявою, що є одним зі способів використання світла на сцені для режисерських символічних функцій» [91, с. 198]. Сценічне освітлення може акцентувати чи приховувати деталі сценографічного вирішення (декорації, реквізит, костюми тощо) залежно від насиченості тонів та інтенсивності кольорів, що впливає не лише на пластичне вирішення вистави, а й на візуальне сприйняття сцени.

Синергія світла й кольору у виставі так само працює на відображення смислового навантаження дії. Колористична насиченість візуального аспекту образної системи вистави зумовлена композиційним розміщенням світла й тіні, а також колірністю сценічної атмосфери. Розглядаючи колір як додатковий інструмент у формуванні своєрідних сценічних реалій, сповнений символічних значень, можна стверджувати, що «естетичні ідеали, відображені колористичними уявленнями, синтезують певні світоглядні принципи, знання, настанови і переконання, що є компонентами народного світогляду» [113, с. 49].

Семантичне підґрунтя колірної палітри слугує додатковим засобом трансляції абстрактних уявлень про світосприйняття, відображення яких відбувається знаковим способом (структурованим та різноплановим), що відіграє одну з важливих ролей у перцепції навколишнього світу.

Теперішній етап театрального мистецтва відрізняється іншим сприйняттям впливу сценічного освітлення та його використанням при створенні художнього образу вистави. У сучасних постановках дається

лише натяк на ідею сценічного твору засобами виразності, які можуть впливати на емоційний та психологічний стан глядача. Митці прагнуть збудити емоції, провокуючи реципієнтів на роздуми через генерацію складних візуальних образів. Завдяки впровадженню цифрових технологій, відбувається поява новітніх методів візуального вираження та театральних прийомів, сценічне освітлення вважається «продуктивним компонентом постановки, функції якого виходять за межі очевидних або прозаїчних рівнів, на яких світло лише генерує тінь або створює колір, фокус та простір, створюючи атмосферні, архітектурні та тілесні елементи» [91, с. 200]. Технологічний розвиток посприяв трансформації сценічного світла, перетворивши його на потужний інструмент проєктування сцени, надаючи можливість використовувати сценічне освітлення як додаткову систему знаків. Таким чином, світлове оформлення допомагає розповісти історію, не лише забезпечуючи освітлення у прямому сенсі (можливість спостерігати за дійством на сцені), але й використовує його функції задля створення атмосфери, можливості моделювати ігрові зони, забезпечуючи вибіркове фокусування (спрямувати глядача на ті нюанси, на яких автор навмисно акцентує увагу). Використання затемнень та світлових акцентів відповідають природному ритму сценічної дії. Художник зі світла маніпулює настроєм, оперуючи кольором та інтенсивністю освітлення, займається «розфарбовуванням» сценічного простору, орудуючи технічним обладнанням (різними джерелами світла).

Можна стверджувати, що сценічне освітлення стає носієм додаткових смислових значень, підкреслюючи кульмінаційні моменти сценічної дії. «Світловий дизайн повинен мати акценти і паузи, динаміку, стиль і гармонію, що не тільки покращить виставу, але й дозволить змінювати світлові ефекти під час вистави» [203, с. 43]. Гармонійне застосування світлових приладів передбачає взаємодію з рештою візуальних та аудіальних елементів образної системи вистави, що відповідає за

формування багатовимірної атмосфери сценічної реальності театрального простору.

Таким чином, освітлення можна вважати самостійним видом мистецтва в контексті театральної постановки, що вимагає творчого підходу, естетичного смаку, технічних навичок та злагодженої роботи у виконавчому процесі, аби трансформувати сценічний простір на динамічний художньо-світловий образ, що насичує ідейний посил, впливаючи на емоційне сприйняття глядачів.

Цифрові технології як чинник візуального компонента образності. Стрімкий розвиток технологічного прогресу позначився на усіх сферах життя людства. Цифрові технології суттєво вплинули на розвиток візуального складника сучасного мистецтва, зокрема у театральній практиці. До традиційних засобів виразності, що раніше перебували у центрі уваги, додалися можливості різноманітних проєкцій та віртуальних середовищ. В епоху цифровізації, що посприяло вільному доступу до інформативного ресурсу, сучасне суспільство стикається з проблематикою кліпового мислення у проявах небажання аналізувати безперервний потік інформації. «Мобільність, візуальність, яскравість, новаторство, спрямованість до кожного з глядачів, активна участь останніх у дійстві – ось основні напрями творчих пошуків режисерів» [249, с. 65] у боротьбі за увагу реципієнтів. Саме тому візуальні компоненти виступають головним фактором, що привертає увагу глядачів.

Поєднання різноманітних видів мистецтв обумовило швидке збільшення видовищного різноманіття творів сценічного мистецтва. Все частіше постановники намагаються виходити за межі традиційного театрального сценічного простору [243, с. 180]. У мистецтві театру ляльок ці процеси відбуваються також. Цифрові технології надали нові можливості для створення ляльок та декорацій, змогу використовувати аудіовізуальні

ефекти для створення атмосфери та емоцій, а також онлайн-трансляції та записи вистав. Постановки театру ляльок стали більш складними технічно. Користуючись новими методами і технологіями, театр ляльок перетворюється на дедалі більш синтетичний.

Сучасні театральні постановники мають в доступі великий діапазон технологічного оснащення (світлове оформлення, проєкційні прилади, відеозображення тощо). Симбіоз мистецтва і модерних технологій дозволяє приймати оптимальні творчі рішення, необхідні для постановного процесу, що сприяє досягненню результатів, які відповідають потребам нинішнього глядача.

У наш час театр ляльок впровадив технічні і технологічні інновації, до яких входять нове світлове, звукове і механічне обладнання як на творчому, так і на організаційному рівнях. До новітніх технологій можна віднести електронні продажі квитків, онлайн-трансляції вистав, застосування мультимедійних систем та комп'ютерних новацій у виставах. Таким чином, можемо констатувати два напрями інтеграції цифрових технологій до театрального мистецтва.

Одним із них є використання інформаційних технологій для заповнення даними (сайти, електронні архіви, реклама, віртуальне спілкування та ін.) вебресурсу. Адже кожен заклад культури потребує динамічної присутності в інтернет-просторі з метою подолання будь-яких бар'єрів у спілкуванні зі значною частиною глядачів, особливо з молодіжною групою, для якої такі технології є звичними та зручними. Це дозволить культурним закладам залишатися конкурентоспроможними [235, с. 41].

Використання цифрових технологій дозволяє змінювати простір взаємодії театру з глядачем. Більшість театрів ляльок створюють свої сайти, сторінки у різних соціальних мережах, заочно залучаючи глядачів, що дозволяє вести з ними діалог, пропонуючи ознайомитися з діяльністю

театру, репертуаром, уривками вистав тощо. Глядач зі свого боку здатен створювати для театрів безкоштовну рекламу за допомогою фото та відео, які роблять на власні електронні пристрої, викладаючи їх потім в інтернет. Крім того, цифрові технології дозволяють проводити театральні фестивалі в інтернет-просторі у режимі онлайн чи з можливістю передивитися вистави, обговорення та інше у записі. Це популяризує мистецтво театру ляльок, адже полегшує присутність більшої кількості учасників не лише з різних міст, а й різних країн. У такий спосіб промоція через цифровий контент формує певні очікування у глядацької аудиторії. Розміщення фотографій, відеороликів, тизерів на онлайн-платформах (соціальні мережі, сайти) створює установку на сприйняття візуальних компонентів вистави.

Можливості цифрового простору урізноманітнили комунікативні механізми театрального мистецтва, що дозволило поширювати мистецький продукт навіть в екстремальних ситуаціях. Так, під час локдауну в часи пандемії COVID-19 здійснювалися пошуки нових форм діалогу з глядачем через контакт із «цифровою аудиторією» [55, с. 35]. Те ж саме відбувається в сьогоденних воєнних реаліях.

Другий напрям інтеграції цифрових технологій до театрального мистецтва проявляється у використанні їх як повноцінних складових у формуванні образної системи вистав, де однією з визначальних тенденцій є превалювання візуального вираження над вербально-змістовним. Інноваційна інженерія, до якої входять проєктори, мультимедійні екрани, лазерне обладнання, а також відповідне цифрове програмне забезпечення, набула масовості й розвитку, і тому впровадження мультимедійних технологій стало однією з визначальних ознак нинішнього театру [130, с. 105].

Теперішній процес глобалізації руйнує традиційні стереотипи уявлення про театральні форми. Новітні технології більшою мірою зорієнтовані на утворення візуальних образів, тому їхнє використання у

сценографії виправдане з погляду універсалізації процесу створення вистави (від ідеї на ескізі до втілення в реальності). Почався етап інноваційного оформлення сценічного простору.

У сучасному театрі ляльок відбувається синтез традиційних театральних технологій з модерними мультимедійними технологіями. У виробництві декорацій продовжують використовувати дерев'яні бруски, фанеру, алюмінієві трубки, аплікації, футер, бязь, які розписуються акриловими, люмінесцентними та іншими фарбами. Для створення бутафорії та ляльок використовують техніку пап'є-маше. І водночас для оформлення сценічного простору вистави (вирішення художнього образу) типовим є використання багатофункціональних світлових пристроїв, світлодіодних елементів, відеопроєкцій, голограм, лазерних шоу тощо. При взаємодії традицій та інновацій у будь-якому виді мистецтва можна виділити характерні ознаки. «По-перше, будь-яка традиція – це колишня інновація, будь-яка інновація – це потенційно майбутня традиція. По-друге, інновація та традиція у творчості митця доповнюють одна одну» [16, с. 194].

Застосування передових технологій дозволяє художнику врівноважити творчу і технічну сторони своєї діяльності, органічно поєднуючи процес створення художнього образу (сценографічного вирішення) та втілення задуму (виготовлення декорацій і ляльок) за власними кресленнями, розрахунками, кошторисами.

Використання цифрових технологій при створенні ляльок чи декорацій у театрі ляльок надає художникам нові можливості для втілення своїх ідей – створювати з майже ювелірною точністю деталі, які раніше були важкодосяжними через недосконалість традиційних методів створення. Крім того, використання цифрових технологій надає змогу експериментувати з формами і матеріалами, створюючи унікальний театральний продукт.

Сьогодення відрізняється не лише своєю формою вистав, а й технологіями створення ляльок та декорацій – з'явилися засоби виготовлення, що точно відповідають ескізам художників. Одним із прикладів використання таких засобів є лазерне різання. Художник створює ескізи ляльок чи декорацій із зазначенням розмірів сценічного простору, передає ці креслення дизайнеру, який переводить дані у 3D-формат і програмує фрезерний верстат (заявлений вище, лазерний), який за чіткими розрахунками вирізає відповідну форму. Художники створюють цифрову модель, яка може відтворюватися у різних матеріалах (дерево, пластик тощо). Це дає змогу виготовляти ляльки і декорації з високим ступенем деталізації і складності, а також експериментувати з різними формами і розмірами.

Іноді формування сценічного середовища відбувається засобами досягнень технологічного процесу через технічне оснащення театрального простору. Мультимедійні технології, що з'явилися у XXI столітті, «сприяють взаємодії реальності з дигітальними конструкціями та реконструкціями – доповненою реальністю, що позиціонується як накладання віртуальних, цифрових елементів на реальність, змінюючи, покращуючи та збагачуючи світ, який сприймає людина» [62, с. 14]. Поява цифрових технологій активізувала надзвичайний розвиток відеомеппінгу.

Зауважимо, що проєкція відео на сцену в театральному мистецтві вже давно є розповсюдженим прийомом, особливо у драматичному театрі. Однак існують суттєві відмінності між роботою з відео та відеомеппінгом, що націлений на формування саме особливого фізичного простору. «Завдяки комплексному впровадженню інтер'єрного відеомеппінгу відбувається формування відчуття максимального занурення людини в ілюзорний простір» [26, с. 34]. Проєкція заливає весь сценічний простір (задник, бокові стіни, підлогу, стелю), що слугує своєрідною заміною сценографії.

У нинішніх умовах відеомеппінг виконує свої функції відповідно до специфіки актуального мистецького простору. «Відеоінсталяції початку XXI ст. формують відношення між простором (зовнішні чи внутрішні стіни будівель, сценічний простір та ін.) та матеріалами, котрі відеолізуються і відображаються на певній поверхні» [62, с. 14]. Таким чином, проєктовані зображення взаємодіють із фізичним простором, що може створювати новий рівень динаміки сценічного середовища, переосмислюючи зв'язок людини з простором. Висловлюється навіть думка, що впровадження подібних засобів надає глядачеві можливість «оцінити формальну красу взаємодії людини з технологіями» [61, с. 201].

Виразним художнім засобом стало світлове оформлення вистав із використанням різноманітних екранів, керованих комп'ютерними системами, і проєкцій (фото-, відео-, лазерних тощо). Проєкції можуть складатися з цифрових елементів реальних об'єктів, віртуальних чи графічних. Такі проєкції з елементами акторсько-ляльковоїгри здатні створювати додаткові рівні трансляції інформації. «Використання проекцій дає можливість здійснювати театральні постановки з мінімальним використанням реальних декорацій та бутафорії» [222, с. 155]. Окрім цифрових декорацій з мультимедійними екранами, можуть залучатися до сценографічного оформлення світлодіодні елементи декорацій та костюмів.

У цьому сенсі театр ляльок рухається в напрямі, спільному для усіх видів сценічного мистецтва, використовуючи досягнення технологічного прогресу в постановочному процесі. За допомогою світлових приладів та проєкцій можна створювати різноманітні ефекти (зміна кольору, інтенсивності освітлення, гра світла й тіні, проєкції або комп'ютерні анімації на сцені), що може доповнювати та підсилювати сюжет, впливати на атмосферу вистави або ставати частиною декорацій.

Можна простежити також еволюцію світломузики, що відбувається відповідно до розвитку нових мультимедійних технологій. «Завдяки

моделюванню та встановленим інфрачервоним датчикам на порожній сцені можна створити тривимірну композицію вулиці мегаполіса, середньовічного замку, військових баталій і не тільки» [249, с. 60]. Створення такого віртуального простору і на сцені, і у глядацькій залі надає можливість виходу за межі класичного уявлення про театр, що дозволяє митцям експериментувати з формами та змістом у тих напрямах, які раніше були надто складними для реалізації.

Модернізація театрального середовища здійснюється також через використання сучасного обладнання для спеціальних сценічних ефектів – генераторів диму, снігу, мильних бульбашок тощо. Однак зауважимо, що для митців головною ціллю є не демонстрація можливостей усієї сценічної техніки, наявної в театрі, а застосування технічних новацій для збагачення театральних прийомів, надаючи технологічним засобам виразності насамперед образотворчих та естетичних функцій. «Мета творчих пошуків форми – сучасною, актуальною мовою втілювати надзавдання. Нові медіа дозволили візуалізувати сміливі перформанси, перетворити постановки у повноцінні мультимедійні проекти, де гармонійно поєднуються театр, музика, танець і експромт» [249, с. 66]. Режисери, різноманітно залучаючи технології до своєї творчості, можуть створювати нові формати театрального дійства для більш доступного сприйняття вистави.

Використання цифрових технологій (комп’ютерних ефектів) на теперішньому етапі мистецтва театру ляльок викликає чимало дискусій, адже театральній сфері немає сенсу змагатися з телевізійними проєктами. При цьому технічні й технологічні інновації мають бути лише додатковим інструментом, який отримують митці; будь-яку інновацію потрібно вводити обережно, перевіряючи її на необхідність, аби не зруйнувати творчої цілісності вистави.

2.4. Драматургія та музика як складники образної системи вистави

Сучасний театральний процес демонструє надзвичайну багатовимірність та динамічність, поєднуючи широкий спектр засобів виразності (візуальних, аудіальних, текстуальних) із залученням новітніх технологій (відеопроєкції, мультимедійні інсталяції, віртуальна реальність тощо). Проте, незважаючи на розмаїття сучасних виражальних засобів та вплив технологічних інновацій на структуру та сприйняття сценічної дії, **драматургія** залишається важливим стрижнем театральної постановки, що забезпечує логічну та емоційну цілісність образної системи. «Еволюція форм візуального сприйняття, або візуальної комунікації, у просторі художньої культури щільно пов'язана зі словом як засобом інтерпретації образної мови мистецтва» [116, с. 84]. Саме драматургія формує внутрішню архітектоніку вистави, задає ритмічний та смисловий остов, навколо якого вибудовується сценічний образ, уможливлюючи глибину розкриття ідейного змісту та повноту художнього впливу на глядача.

Драматургія є важливим складником образної системи вистави театру ляльок, що забезпечує цілісність художнього задуму і структури вистави. Вона виконує подвійну функцію: з одного боку, слугує джерелом смислового та змістовного наповнення вистави, а з іншого – забезпечує взаємодію між текстовим матеріалом та специфічними засобами художньої мови мистецтва театру ляльок. Лялька як художній об'єкт виступає носієм символічного значення, і саме драматургія визначає способи розкриття цього значення за допомогою пластики, голосового звучання, художнього оформлення та музичного супроводу.

Особливістю театру ляльок є те, що персонажами можуть виступати не лише ляльки, а й інші об'єкти, наділені символічними та метафоричними значеннями. У такому разі драматургічна структура вистави стає своєрідною матрицею, яка дозволяє впорядкувати та осмислити ці образи, створюючи цілісний художній простір. Крім того, драматургія в театрі

ляльок нерідко відрізняється підвищеним рівнем умовності та символічності. Відсутність прив'язки до реалістичних форм надає можливість драматургам і режисерам експериментувати з простором і часом, логікою подій, що дозволяє створювати багаторівневі образні конструкції.

Таким чином, в контексті мистецтва театру ляльок драматургія не обмежується словесною формою, а інтегрується з пластикою акторів (відповідною до системи ляльок, яка використовується), із символічністю жестів ляльок та взаємодією з елементами сценічного простору. Завдяки комплексному підходу стає можливим створити унікальне театральне видовище, в якому кожен елемент (від діалогу до невербальних засобів виразності) сприяє сенсозмістовному розкриттю вистави на більш глибокому рівні.

Репертуар театру ляльок за останні кілька десятиліть зазнав суттєвих трансформацій на різних рівнях: тематичному, жанровому, змістовному. Впродовж тривалого часу його основу становили казкові сюжети, що було цілком природним, враховуючи спрямованість на дитячу аудиторію. З ускладненням системи виражальних засобів, появою вистав нових форм, урізноманітненням взаємин акторів та ляльок цей вид театру вийшов на нові обрії. Було збагачено тематику вистав, що зумовило можливість розширення кола глядачів і зміну їхнього вікового цензу. Сюжети зі світової літератури відтворюються нині на сцені театру ляльок в багатій жанровій палітрі: від драми до оперети.

Водночас актуалізується проблема оригінального репертуару, спрямованого на глядача молодшого віку. Драматургічний матеріал для постановок у театрі ляльок здебільшого базується на адаптаціях класичних п'єс, літературних творів чи інсценізаціях відомих сюжетів, що проходять крізь фільтр специфіки мистецтва ігрової ляльки. У театрі ляльок текст нерідко виконує функцію лише часткового компонента художнього

висловлювання, поступаючись пріоритетом візуальним та пластичним засобам виразності (анімація ляльки, взаємодія з предметами, світло, музика тощо). Потреба у специфічному драматургічному матеріалі для театру ляльок зумовлена тим, що цей вид мистецтва оперує умовною мовою символів та знаків, у якій фізичні характеристики ляльки (її рухи, що залежать від системи водіння) стають важливими елементами виразності. Драматургія в театрі ляльок має враховувати пластичну природу цього виду мистецтва, адже лялька не здатна передавати повний спектр емоцій за посередництва міміки, що вимагає від драматурга створення структур, які дозволять компенсувати таку обмеженість за рахунок символіки жесту та музичного супроводу.

У театрі ляльок важливого значення набувають візуальні засоби втілення драматургії, коли образна система вистави формується не лише через текст, а й через взаємодію ляльки, актора-лялькoвода, сценографії, освітлення тощо. Драматург, працюючи над матеріалом для театру ляльок, повинен мислити категоріями просторової та візуальної композиції, оскільки текст має гармонійно поєднуватися із зовнішньою формою сценічного висловлювання. Театру умовностей властива відкрита, відверта «не буквальність» сценічного оповідання. Відповідно, і драматургія має створюватися за принципами, які доречні саме для цього виду театру. Така драматургія не може будуватися за канонами драматичного дійства, адже у театрі ляльок дія переважає над словом, тому діалоги мають бути лаконічними і зрозумілими. Крім того, в театрі ляльок важливими є символічність та метафоричність тексту. Якщо у драматичному театрі текст переважно виконує функцію прямої комунікації між персонажами та глядачем, то у театрі ляльок текст часто стає частиною багаторівневої системи символів. Театральна лялька може уособлювати певний архетип, стан або ідею, тому драматургія має будуватися на багатозначності та підтекстах, що відкривають у процесі сценічної реалізації. У виставах,

розрахованих на дитячу аудиторію, така символічність може набувати алегоричних форм та казкових кодів, тоді як у виставах для дорослих глядачів драматург часто звертається до складних філософських і соціальних тем через образну умовність та багатозначність символів.

Особливості театру ляльок потребують пристосування традиційних драматургічних конструкцій до специфіки цього виду мистецтва. Лялька з власною «мовою виразності» має гармонійно синтезуватися із текстовим наповненням постановки. Режисер самостійно або у співпраці з драматургом має вибудовувати сценічну дію так, щоб вона відображала і внутрішній стан персонажів, і зовнішні соціокультурні контексти. Тобто, драматургічна композиція постановки має виконувати функції моста між словом та візуальним образом, що відкриває нові можливості для інтерпретації класичних та сучасних сюжетів.

Властивості театральної ігрової ляльки визначають особливі межі тематики і сюжетів постановок. Театр ляльок завжди тяжів до казкової фантастичності, гротеску, форми іносказання, метафоричності. Проте це не обмежує пошуки нового у сучасному театрі ляльок. Можливим шляхом розвитку мистецтва театру ляльок на сучасному етапі стає розуміння специфіки принципів створення драматургії для цього виду театрального мистецтва. Написання п’єс має відштовхуватися від обраної театральної форми, тобто якщо береться до уваги сценічний простір театру ляльок, то і матеріал має створюватися відповідно до обраного сегмента театрального мистецтва.

Створення оригінальних п’єс для постановки на сцені сучасного українського театру ляльок має відповідати завданням втілення широкого кола проблем за допомогою засобів, доступних для сприйняття глядачів різного віку, із застосуванням синтезу традиційних наративних схем із сучасними експериментальними підходами. Використання символів та алегорій у втіленні драматургічного тексту на сцені дозволяє створити

емоційний резонанс серед аудиторії, а також спонукати до інтелектуального діалогу на етичні, культурні, соціальні та інші теми. Все це збагачує мистецьке сприйняття вистави, формуючи її як естетично-інтелектуальне явище, що сприяє розширенню меж традиційного театрального дискурсу.

Таким чином, драматургія, будучи одним із засадничих складників образної системи вистави, забезпечує ідейно-структурну базу, на якій вибудовуються інші елементи театральної постановки. Завдяки гармонійній взаємодії драматургії (режисерської інтерпретації тексту), візуальних та аудіальних засобів виразності, виникає унікальний цілісний художній простір, сповнений образності та символіки.

Драматургічний матеріал діє як фундаментальна основа, яка допомагає об’єднувати всі елементи театрального простору в єдину художню цілісність. Сценографія, освітлення, музика, пластика, акторська гра стають інструментами розкриття драматургічного задуму, що втілюється через режисерську інтерпретацію. Драматургія перетворюється на ядро театрального тексту як синтез вербальної, візуальної та пластичної мови сцени, що разом створюють багатошарову художню реальність постановки. Отже, драматургія визначає не лише змістовне наповнення вистави, а й способи його художнього вираження, формуючи унікальну естетичну природу сценічного дійства та забезпечуючи його внутрішню правдивість і переконливість у сприйнятті глядача.

У процесі створення музичного оформлення вистави драматургічний зміст виступає певним концептуальним орієнтиром для композитора у вибудовуванні **музичного складника**, що органічно узгоджується із загальною структурою театральної постановки. Драматургія задає ритм і динаміку сценічної дії, що безпосередньо впливає на музичну партитуру (темпоритм, тональність, характер мелодій, інтенсивність звукового наповнення тощо). У цьому контексті музика може ставати не лише

фоновим супроводом чи емоційною ілюстрацією, а й повноправним учасником сценічного конфлікту, підсилюючи психологічну напругу та розкриваючи внутрішній стан персонажів, тим самим увиразнюючи ідейно-смислову глибину вистави.

Драматургія підказує композитору не лише моменти кульмінації та напруги, які вимагають підкреслення за допомогою музичних акцентів, але й моменти тиші, що набувають символічної ваги. Тиша у театральному контексті переважно виступає не лише як відсутність звуку, а як емоційно-смисловий простір, що відкриває глядачам можливість для осмислення та рефлексії. Тиша здатна так само створювати напруження, контрастувати з музичними темами, а також підсилювати драматичний ефект мізансцени, дозволяючи глядачеві відчути невимовну емоційну глибину моменту.

Таким чином, драматургічний зміст спрямовує композитора на створення цілісної музичної композиції, яка формується за законами внутрішньої драматичної логіки вистави. Гармонійне поєднання музичних акцентів та тиші дозволяє вибудовувати складну систему ритмічних та емоційних контрастів, що підсилюють вплив на глядача та допомагають глибше розкрити смислові та психологічні рівні сценічного твору. Музика і тиша можуть ставати не лише засобами емоційного впливу, а й елементами художньої мови вистави, які підкоряються загальній драматургічній структурі та активно взаємодіють зі сценографією, світловими рішеннями, пластичними тощо, формуючи єдине синтетичне художнє висловлювання.

Музика у театрі ляльок виступає повноправним компонентом образної системи вистави, постаючи як чинник поєднання візуального, пластичного та аудіального складників у єдине сценічне ціле. Театральне мистецтво у взаємодії з музичним «спираються на спільну основу, яка містить передусім моторно-динамічні компоненти: це рух, темп, ритм, динамізм, що, своєю чергою, обумовлює певний тип емоційних реакцій,

особливу природу глядацької емпатії» [19, с. 41]. Оскільки мистецтво театру ляльок за своєю природою вважається умовним і символічним, музика в ньому відіграє особливу роль, посилюючи метафоричність образів, допомагаючи розкрити емоційну природу ляльок-персонажів і створюючи додатковий вимір сценічного простору.

Музичний компонент в театральних виставах має різноманітні прояви (від лейтмотивів персонажів вистави до звукозображальності) і виконує важливі функції, а тому вважається особливим виражальним засобом, що створює необхідну атмосферу і значною мірою розкриває образ артиста [213, с. 181]. Сучасне театральне мистецтво виводить роль музики на принципово новий рівень, розширюючи її функціональні можливості та інтегруючи у процес створення вистави ще на етапі концептуального задуму. Нинішні композитори переважно працюють у тісній співпраці з режисерами, створюючи оригінальні музичні партитури, що враховують темпоритм вистави, пластику ляльок та акторів, просторове рішення тощо. Крім того, в сучасному театрі ляльок музика може виконуватися в режимі реального часу, де музиканти (частіше актори-музиканти), перебуваючи на сцені, відтворюють музичні комппозиції. Такий прийом дозволяє створювати ефект імпровізації, підвищуючи рівень інтерактивності між сценічною дією та глядачем.

Завдяки звуковому ряду у театральному дійстві посилюється аудіальна виразність (інтонаційність, декламаційність, емоційність тощо), що має позитивний вплив на формування цілісного художнього образу у сценічному просторі. Багатство звуків формують аудіальний фон, що може відображати характеристики персонажів, ілюструвати історичну епоху, спрямовувати «увагу глядача на певні кульмінаційні моменти дії» [20, с. 46].

Будь-яке театралізоване видовище потребує аудіального супроводу. Музика виводить емоційний стан вистави на вищий рівень, вона є одним із

потужних засобів виразності, здатних впливати на психологічний стан людини. Вистава у театрі ляльок є складним структурованим організмом, в якому «музично-звукове рішення є вагомим семантичним пластом в контрапунктичному сплетінні всіх компонентів вистави» [174, с. 20].

Звуковий супровід у мистецтві театру ляльок може бути різноманітним: від класичної музики до спеціально створених звукових ефектів. Кожна мелодія чи звук підібрані з урахуванням настрою сцени та дії, щоб поглибити враження від вистави та підкреслити унікальність кожного моменту. «За допомогою музики можна передбачати або, навпаки, завершувати ту чи іншу подію, створивши цілі закінчені форми актів і сцен» [223, с. 83]. Навіть найдрібніші аудіоелементи можуть створити неповторну атмосферу, роблячи її захопливою для глядачів. Музичне оформлення не просто набуває більшої значимості та змістовності як один з елементів образної системи, це відбувається завдяки розвитку засобів втілення, які змінюються у своєму вдосконаленні щодня.

Технічні інновації також сприяють розширенню музичного простору вистави. Використання електронної музики, саунд-дизайну, багатоканальних систем озвучення тощо дозволяє створювати складні звукові ландшафти, що занурюють глядача у глибину сценічного простору.

Художнє і музичне вирішення вистави, її драматургія містять в собі безліч необхідних компонентів, кожен з яких грає власну важливу роль – всі складники вистави працюють на розкриття загальної ідеї сценічного дійства. «Підбираючи музичне оформлення видовища, можна створити ефект реального сприйняття, як то голос людини, що буде ніби проникати у думки, чи глядач почує шум моря з такою точністю, що в поєднанні з проекцією хвиль буде здаватися, ніби, стоячи на площі, ми опиняємося на березі океану чи на палубі корабля» [133, с. 52].

Співвідношення музики і тексту, світла і звуку, режисерського та художнього вирішення вистави є багатовимірними і гнучкими, залежно від

задуму постановників, естетичної концепції та стилістики обраного матеріалу. У театральному мистецтві взаємодія цих компонентів може визначати характер сценічного висловлювання, оскільки кожен з них виконує не лише функціональну роль, а й набуває самостійного художнього значення. Баланс між текстом і музикою, світловими акцентами та аудіальним фоном формується індивідуально в кожній постановці.

Сьогодні застосовуються два основні способи створення музичного ряду вистави: «саундтреки», де компонуються фрагменти вже наявних творів, і авторська музика, написана композитором спеціально для кожної конкретної вистави.

Відбір музичного супроводу, який здійснює сам режисер, стає складним і багатоступеневим творчим процесом, що охоплює як естетичний, так і функціональний рівень. Задля забезпечення гармонійної взаємодії між музикою та іншими складниками образної системи вистави має бути враховано низку важливих параметрів, насамперед стильову відповідність обраної музики загальній концепції вистави. Після етапу відбору музичних творів режисер зіштовхується з питанням інтеграції музики у структуру сценічної дії.

Спектр музичних композицій, що використовуються в таких виставах, демонструє багатство та різноманітність музичних стилів, жанрів і культурних традицій, що відображає глобальний характер сучасного театрального мистецтва та його відкритість до міжкультурного діалогу. Використання класичної музики у театральних виставах є одним з найдавніших і найпоширеніших прийомів у світовій театральній практиці. Записи інструментальних оркестрів, виконання творів композиторів епохи бароко, класицизму, романтизму, модерну – все це дозволяє режисерові занурити глядача в історичний контекст, створюючи відповідний стильовий колорит та підсилюючи драматичну виразність сцени. Водночас використання екзотичних (скажімо, африканських та індійських) мотивів у

театральному мистецтві відображає прагнення до розширення культурних меж і відкриття нових форм естетичного висловлювання. Український фольклор у театрі постає як знак національної ідентичності, відтворюючи глибинні культурні коди.

Проблема вибору музичного матеріалу для театральної постановки полягає у тому, що навіть високохудожній, завершений музичний твір, створений видатним композитором, може не відповідати драматургічній структурі вистави та емоційній динаміці. Цілісна музична композиція, яка має власний завершений розвиток, драматичну логіку і ритмічний малюнок, може конфліктувати з темпоритмом та структурою сценічної дії, що, відповідно, псуватиме загальне враження від сцени або вистави загалом. Підібрати музичний супровід влучно означає знайти баланс між автономністю музичного твору та його функціональною роллю в межах сценічного простору. Іноді режисерові доводиться змінювати структуру музичного твору, скорочувати окремі фрагменти або змінювати темп чи тональність, аби музика відповідала внутрішньому ритму та драматичній логіці вистави. Використання завершених музичних творів у театральній постановці є складним і відповідальним процесом, що вимагає від режисера високого рівня музичної культури та чутливості до внутрішньої драматургії вистави.

Другий спосіб здійснення музичного оформлення – застосування оригінальної музики, написаної для конкретної вистави – передбачає складний та багаторівневий процес творчої співпраці режисера та композитора. У цьому випадку музика напряму залежить від режисерського задуму. Процес написання оригінальної музики для постановки фактично перетворюється на спільний творчий пошук, де композитор і режисер разом формують музичну будову вистави як частину її драматургічної структури. Режисер виступає активним учасником у процесі створення музики. Його завдання полягає у тому, щоб дати композитору чіткі настанови щодо

стилістики, темпоритму, емоційного забарвлення, драматичної функції музики тощо. Загальна композиція вистави вибудовується переважно режисером, а композитор створює музичний супровід за його вказівками. Тому при написанні музики композитор має перейнятися ідеями та творчим задумом режисера, виступаючи співтворцем вистави [163, с. 186].

Одним із основних завдань композитора в процесі створення музичного супроводу для театрального видовища є досягнення гармонійного поєднання музики та тексту, їхнє взаємне доповнення і збагачення. Композитор має створити музичний матеріал, який органічно впишеться у структуру драматургічного тексту, доповнюючи його смислове та емоційне навантаження. Композитор у співпраці з режисером фактично створюють музично-драматургічний простір вистави, в якому музика не лише супроводжує дію, а й вступає з нею в діалог, формуючи додатковий рівень смислів. У театрі ляльок цей процес ускладнюється необхідністю синхронізації музики з рухами ляльок та загальним пластичним вирішенням вистави.

Незалежно від описаних напрямів музичного оформлення, у виставах театру ляльок варто виокремити ще одну важливу тенденцію – виконання музики наживо під час сценічної дії, що нерідко доручається самим акторам. Це створює ефект спонтанності дії, посилює емоційний контакт із глядачем та додає виставі імпровізаційності та відкритості. При цьому різні види використання інструментів наживо («звук на сцені» і «звук за лаштунками сцени») можуть ефективно застосовуватися у межах однієї вистави, створюючи складну багатошарову акустичну структуру сценічного простору. У театрі ляльок така подвійність музичного та звукового супроводу дозволяє досягати ефектів глибини та об’ємності сценічного простору, коли глядач одночасно відчуває як фізичну присутність музики, так і її емоційне забарвлення, що діє на підсвідомому рівні.

Окрім власне музичного ряду, важливу роль у створенні цілісної образної системи вистави відіграє звуковий супровід, що охоплює широкий спектр аудіальних (від музики до природних і техногенних шумів, акустичних ефектів та голосових інтонацій). Режисер вибудовує гармонійне та смислове поєднання сценічної дії з музикою, звуками, шумами та тишею, що органічно випливають із драматургічної структури постановки. Створення таких звукових і шумових ефектів спрямоване на підсилення емоційного впливу на глядачів через досягнення ефекту повної достовірності та природності сценічної дії, яка сприймається як життєво переконлива та смислово обґрунтована.

Стрімкий розвиток художньо-технічного інструментарію музичної звукорежисури уможливлює створення звукових складників комплексного художнього образу вистави. Технічні можливості (обладнання, програми для монтажу) звукорежисерів дозволяють створювати фонограми різного рівня складності. Використання різних форматів мікрофонів, звукозаписи, мікшування звуків, способи обробки звукового матеріалу та зведення його воєдино при створенні фінальної версії музичного оформлення – все це відповідає за формування слухових вражень у глядача.

Музичні спецефекти можуть бути синхронізовані з рухами ляльок або подіями на сцені, що створює атмосферну підтримку для вистави, де глядачі можуть сприймати їх як частину історії, адже спецефекти працюють на посилення емоцій. Щодо використання новітніх технологій при створенні музики і звукового оформлення вистав театру ляльок – композитор може користуватися власною електронною бібліотекою з великою кількістю семплів, формуючи неповторний музичний супровід вистави.

Отже, музика як чинник сценічного вирішення вистави має важливе виражальне значення, постаючи носієм як структурної, так і смислової функції. Її вплив не обмежується лише емоційною сферою, адже музика також впливає на темпоритм вистави, формуючи асоціативні та символічні

зв’язки між персонажами і подіями, й навіть бере участь у створенні просторового контексту.

Висновки до розділу 2

Вистава як мистецький твір формується у результаті синтезу різних елементів, що одночасно виконують як функціональне, так і смислове навантаження. Формування образної системи вистави у театрі ляльок постає як багаторівневий творчий процес, що ґрунтується на гармонійній взаємодії його учасників. Вирішальна роль у цьому процесі належить режисерові та художнику, які виступають співавторами художньої концепції, відповідаючи за її цілісне втілення у сценічному просторі.

У виставах театру ляльок художній образ не лише відображає, а й конструює багатозначне смислове поле. Структура образної системи вистави театру ляльок являє собою складну і багаторівневу єдність елементів різної природи (візуальної, драматургічної, аудіальної), що синтезуються у цілісному художньому просторі. Візуальний компонент відіграє системотворчу роль, оскільки саме через зорові образи реалізується символічна та емоційна виразність вистави. Театральна лялька як центральний елемент образної системи визначає характер сценічного образу. Сценографія встановлює просторові та стилістичні межі вистави. Освітлення допомагає підкреслити драматичність та символічність сценічної дії. Застосування новітніх технологій у театрі ляльок суттєво розширює можливості візуальних елементів, надаючи їм нових художніх якостей і технічного оснащення.

Взаємодія візуальних, вербальних та аудіальних елементів створює комплексний художній простір, де кожен компонент виконує не лише естетичну, а й смислотворчу функцію. Важливу роль у досягненні гармонійної єдності відіграє композиція, яка організовує ці елементи в логічно вивірену структуру, що відповідає режисерському задуму. Таким

чином, завершеність та цілісність театрального видовища є результатом складної взаємодії художніх і технічних складників у межах єдиної образної системи.

РОЗДІЛ 3
ВТІЛЕННЯ ВІЗУАЛЬНИХ СКЛАДНИКІВ ОБРАЗНОЇ СИСТЕМИ ВИСТАВИ: РІЗНОМАНІТНІСТЬ ТВОРЧИХ РІШЕНЬ

Для дослідження візуального аспекту образної системи було обрано вистави, які поповнили репертуар театрів ляльок України протягом періоду від сезону 2000-2001 рр. до сезону 2023-2024 рр. Матеріалом аналізу стали постановки українських митців, що є найбільш показовими у контексті проблеми, що розглядається. Необхідність зосередження на візуальному складнику в усій різноманітності його проявів зумовила гнучкість у доборі стратегій розгляду кожної окремої вистави як носія неповторної образної системи.

Базуючись на аналізі виражальних засобів семи основних систем ляльок, диференціюємо вистави за двома типами: моносистемні та полісистемні. Використання полі- або моносистемності у виставах театру ляльок впливає на створення і самого художнього образу постановки, адже кожен із принципів диктує свої знакові системи та умови існування усіх деталей на сцені. Моносистемні та полісистемні вистави можна поділити на дві групи: з ляльками закритого типу і з ляльками відкритого типу. Деякі вистави за концепцією створення образної системи можна віднести до кількох груп одночасно, проте такі вистави будемо вказувати у більш відповідній за принципом використання групі.

3.1. Моносистемні вистави

Моносистемні вистави використовують на сцені театру ляльок лише одну систему, утворюючи певну однорідність художніх засобів виразності. Це сприяє стилістичній цілісності вистави, формуючи специфіку її художньої виразності, що може сприяти більш глибокому зануренню до естетики вистави. Моносистемність передбачає зосередженість на одній

домінантній системі ляльок, що диктує подальше сценографічне вирішення.

Однак моносистемність накладає певні обмеження при втіленні творчого задуму через меншу варіативність у побудові сценічного простору, а також вужчий спектр можливих емоційних та символічних рішень. Проте режисери можуть свідомо обирати моносистемність задля створення стилістично «чистих» та концептуально виважених вистав, глибше досліджуючи виражальний потенціал кожного засобу.

Пропонуємо виокремити два напрями моносистемних вистав за форматом використання ляльок закритого та відкритого типу.

3.1.1. Вистави з ляльками закритого типу водіння

У цьому форматі моносистемних вистав передбачається використання однієї з верхових систем ляльок закритого типу водіння. Однак винятковими вважатимуться ті вистави, де відбувається введення актора (в однині) за сценарієм як окремого персонажа у вигляді допоміжного чинника. Наведемо приклади.

Почнемо з моносистемної вистави ширмового формату «Коза-Дереза» (2014, КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра», режисер – М. Урицький, художник – В. Задорожня). Перед глядачами постає ширма у вигляді паркану з різними написами, що одразу занурює глядачів в умови візуально вираженої сатири (Додаток Г, іл. 108-109). Усі персонажі вистави виконані у тростинній системі ляльок, навіть головна героїня – Коза-Дереза, чия антропоморфність вказує на подібність до людей та бажання бути сприйнятою ними як рівної. Однак деяка карикатурність Кози-Дерези, що проявляється у загостренні її характерних рис (демонструючи бажання бути вищою за статусом навіть за людей), надає загальній картині комічного ефекту. У виставі через художній образ головної героїні проявляється декілька різних архетипів: перед Дідом вона стає ласкавою (архетип

коханки), з його дружиною вона вступає в суперечки (архетип бунтаря), інших членів родини намагається контролювати (архетип правителя) [250]. Коза-Дереза намагається себе позиціонувати як особистість за посередництва різних архетипів, надаючи змогу передбачити розвиток стосунків між персонажами вистави.

Кольорова гама сценографічного вирішення відображає колорит народного українського середовища. Насичені відтінки зеленого активізують процеси синопсії, створюючи враження дотику до гущі соковитої трави, дихання чистим повітрям, а також відтворюючи атмосферу затишного життя поза міськими межами. Таке яскраве видовище вражає глядачів своєю емоційністю і гумором, водночас доносячи головну ідею постановки про важливість сімейного затишку.

Розберемо ще один приклад моносистемної вистави ширмового формату з використанням однієї системи верхових ляльок – тростинної. «Тілімілітрямдія» (2018, КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра», режисер та художник – В. Задорожня) – лірична комедія, де Їжачок, Ведмідь та Заєць занурюються у пригоди, створивши цілу країну Тілімілітрямдію.

Просторове вирішення вистави базується на зображально-пластичному образі ромашки (Додаток Г, іл. 122), основою якої є коло як символ сонця. Перед глядачами постає ширма у вигляді ромашкового поля, де квіти виконують різні функції. Іноді вони зображені у формі хмаринок, на яких Ведмедик з Їжачком віддаються мріям про безпечну країну, в якій не буває вовків. Часом ромашки створюють видимість лісу, яким бігають одне за одним персонажі вистави (рухливі елементи декорацій додають динаміки статичній ширмі). А деколи ромашки використовуються як допоміжні засоби у взаємодії персонажів із будь-чим, а також між собою (окрім додаткового реквізиту). У фіналі Їжачок дарує Зайцеві на день народження букет ромашок, називаючи їх маленькими сонечками на ніжці.

Після чого у великих квітах ромашок, з яких складається ширма, загоряються серединки (Додаток Г, іл. 124), викликаючи у глядачів асоціації зі справжнім сонцем, і на цьому тлі виникає відчуття тепла й комфорту.

Художник-сценограф, відштовхуючись від задуму створити ширмову виставу, бере за основу художнього образу ромашку, яка органічно вписується у сценічний простір, не заважаючи існуванню персонажів тростинної системи ляльок у запропонованих обставинах.

Поверхня декораційного поля з ромашок (ширма) має певний об'єм, привертаючи увагу глядачів до серединок квітів, які через такий засіб виразності, як фактура, викликають кінестетичні відчуття від побаченого. Гармонійним доповненням у створенні барвистої природи є освітлення. Регулюванням яскравості світла й світловими приладами, що уможливлюють світіння серединок ромашок, досягається потрібна атмосфера кожної мізансцени. Іконографія вистави демонструє, що ромашка є втіленням образу сонця як символу світла, безпеки і щастя.

Розглянемо також приклад моносистемної вистави ширмового формату «Шапочка. Червона» (2019, Львівський обласний театр ляльок, режисер – Р. Неупокоєв, художник – В. Задорожня). У виставі використовуються ляльки тростинної системи, що працюють на ширмі-трансформері, яка подається глядачам спочатку у класичному варіанті, а протягом показу періодично трансформується на ліс. Візуально це продемонстровано через частинки ширми у вигляді силуетів дерев, що виїжджають вверх, створюючи нове місце дії.

Костюми усіх персонажів стилізовані під бароко (Додаток Г, іл. 168-169), що є відсилкою до авторського стилю Шарля Перо, який базується на католицькій традиції – з одного боку, відстоює норми релігійної моралі, а з іншого – підкреслює важливість внутрішнього світу людини. Цей парадигмальний конфлікт переростає у головний конфлікт вистави. Мати

головної героїні тримається осторонь світу в темному лісі, намагаючись організувати раціонально побудовану картинку світу для дочки як замкнене ціле. Проте Бабуся підтримує онучку в бажанні розкрити це «замкнене ціле» назовні, керуючись власними переконаннями, що та не має жити в ізоляції, а повинна навчитися перебувати у жорстокому світі. Антропоморфність ляльок викликає асоціативне сприйняття історії, яка подається у завуальованій формі для того, аби викликати більшу емпатію у глядацької аудиторії.

Незважаючи на те, що вистави за казками більше сприймають як вистави для дітей, цей матеріал аж ніяк не демонструє нам класичний варіант казки. Режисер Р. Неупокоєв вибудовує сюжет так, що глядач до останнього не розуміє, що насправді відбувається в історії, яку усі знають змалечку. У своїй постановці режисер створює підтекст про дорослу дівчину, червоний капелюх якої є символічною концентрацією її поведінки і підсвідомих бажань. Однак, за версією Р. Неупокоєва, Червоною Шапочкою виявляється Бабуся дівчинки, яка свого часу пережила власну трагедію взаємин зі «своїм Вовком» та врятувала його нащадка задля того, щоб поділитися з онукою досвідом, застерігаючи дівчинку від невдалих стосунків з чоловіками. Режисер вводить до своєї версії історії про Червону Шапочку нових персонажів, надаючи виставі детективний відтінок. Кожен із героїв йде власною сюжетною лінією, які переплітаються протягом усього дійства, створюючи загострення пристрастей, а в кульмінаційний момент цей заплутаний клубок вибухає, надаючи глядачеві пояснення того, що відбувалося на сцені.

Ключовим візуальним образом вистави стає червоний капелюшок головної героїні. Він відображає внутрішній виклик дівчини, яка хоче продемонструвати світові, що вона вже доросла і може впоратися із власним життям самостійно. Червоний капелюх – це і бунт проти батьківської опіки, і заклик до пізнання забороненого плоду, і страх, який

межує з інтересом. Врешті-решт червоний капелюх стає символом пережитого досвіду Бабусі (адже це був її капелюх), яким вона ділиться з онукою.

У реалізації візуального втілення режисерського задуму проявляється багатошаровість образного світу вистави. З одного боку, публіці представлена захоплива історія з елементами детективу, а з іншого – демонструється конкретна проблема взаємин людини із собою, передусім між батьками і підлітками (конфлікт поколінь), а також між чоловіком та жінкою. Таким чином, збереглася історія Червоної Шапочки, яка пережила пов'язані з Вовком страхи (до речі, глядачам їх не показують, а лише побіжно згадують про них). А Бабуся зробила все задля того, аби вберегти онуку від небезпечних ситуацій і небажаних стосунків, що здатні зруйнувати надії молодої дівчини та її сподівання на щасливе майбутнє.

Музичне оформлення (композитор – Євген Столяр) створено з нотками «horror atmosphere». Звукові ефекти (від шумів до головної теми видовища) створюють завершеність художнього образу вистави, а червоний капелюх виступає як точка перспективи, що збирає навколо себе усі сценографічні складники, проте є найвиразнішим візуальним елементом донесення режисерської ідеї, уособлюючи символ знань та досвіду, що передаються від покоління до покоління.

Проаналізуємо також моносистемну виставу «Каракулі Каракуля» (2024, КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра», режисер – Г. Тюпін, художник – В. Задорожня) ширмового формату з використанням тростинної системи ляльок. Головний герой Баранчик Каракуль не відповідає вимогам суспільства, що проявляється у неприйнятті «мистецтвознавцями» художньої творчості молодого таланту. Баранчик інтерпретує навколишнє середовище через завитки свого хутра і тому створює картини саме через техніку каракуль. Він малює портрет Каракулезубозавра, над яким насміхаються присутні, говорячи, що такого

не існує – тим самим оточення не визнає творчість Каракуля, через яку він самоідентифікується. У той момент, коли «академіки» художнього світу говорять головному героєві, що його творчість не заслуговує називатися мистецтвом, Каракуль вирішує залишити суспільство, яке його не приймає. Він відправляється у подорож, під час якої рятує тих бідолашних звірів, які не можуть прийняти себе у цьому світі. Створюючи їхні каракульні портрети, Баранчик демонструє їм власну красу через своє світобачення, допомагаючи побороти їхні страхи і комплекси. Подолавши чималий шлях, Каракуль зустрічається з тим Каракулезубозавром, якого намалював найпершим. Тут наче відбувається усвідомлення однієї з власних субособистостей, яка не була прийнята суспільством, але яку Баранчик тепер прийняв сам. У той момент, коли головний герой, пройшовши шлях становлення, приймає свою особистість і вже не потребує схвалення оточення, він повертається додому, і суспільство нарешті бачить Каракулезубозавра. В результаті Баранчика Каракуля тепер повністю сприймають, ще й допомагають йому створити школу художньої творчості. Тобто ми бачимо становлення особистості головного героя, який не поступився власним принципам, подолав всі страхи і невпевненість, та прийшов до того, щоб допомагати іншим відкривати свою індивідуальність.

Основним візуальним образом у виставі виступають каракулі, з яких створено не лише портрети, намальовані головним героєм, а й самі ляльки Баранчика і Каракулезубозавра (Додаток Г, іл. 149-150). Особливість художнього вирішення полягає ще й у використанні нових технологій у поєднанні з «чорним кабінетом» у ширмовому форматі вистави (дворівнева ширма дозволяє персонажам природньо змінювати місце дії). Завдяки такому прийому, при повному ЗТМ (затемненні сцени) на очах у глядачів можна писати портрети персонажів вистави спеціальним лазерним олівцем, що акцентує увагу на зображенні, яке світиться протягом кількох хвилин. Таким інструментом головний герой і малює свої каракульні шедеври. Сам

Баранчик та його субособистість у вигляді Каракулезубозавра створені яскравими і кольоровими, що підкреслює інакшість головного героя. Водночас суспільство, на відміну від Каракуля, виконане у приглушених тонах. Каракулезубозавр створений із завитків, як і сам Каракуль, що й наводить на думку про зв'язок Баранчика з намальованим ним персонажем, що випромінює силу і впевненість, які врешті-решт головний герой віднаходить у собі самому.

Переконлива сценографія та режисура цієї постановки транслюють ідею, що найчастіше герой, якого іноді так потребуєш, вже знаходиться всередині тебе.

За подібним принципом створені вистави «Гуси-лебеді» (2005, Харківський державний академічний театр ляльок ім. В. А. Афанасьєва, режисер – І. Мірошніченко, художник – Н. Волобуєва), «Сестриця Оленка та братик Іванко» (2008, КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра», режисер – С. Єфремов, художник – В. Задорожня), «Кресало» (2010, Харківський державний академічний театр ляльок ім. В. А. Афанасьєва, режисер – Д. Нуянзін, художник – М. Кужелева), «Попелюшка» (2011, Вінницький академічний обласний театр ляльок, режисер – О. Кузьмин, художник – Т. Шабанова), «Оленка та Іванко» (2012, Хмельницький академічний обласний театр ляльок «Дивень», режисер – С. Брижань, художник – М. Ніколаєв), «Тайна королівського саду» (2014, Харківський державний академічний театр ляльок ім. В. А. Афанасьєва, режисер – І. Мірошніченко, художник – І. Борисова), «Снігова Королева» (2015, Харківський державний академічний театр ляльок ім. В. А. Афанасьєва, режисер – І. Мірошніченко, художник – І. Борисова), «Котик та Півник» (2016, Чернівецький академічний обласний театр ляльок, режисери – С. Єфремов, І. Федірко, художник – В. Задорожня), «Каліф-лелека» (2017, Запорізький академічний обласний театр ляльок, режисер – М. Власова, художник – Л. Зінов'єва), «Червона Шапочка, або десять пиріжків для

бабусі» (2021, КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра», режисер – С. Брижань, художник – В. Задорожня).

3.1.2. Вистави з ляльками вивідного типу водіння

У цьому форматі моносистемних вистав передбачається використання однієї з низових систем ляльок відкритого типу, керування яких відбувається умовно невидимими акторами, які залишаються при цьому помітними, але виконують лише функцію «оживлення» ляльки. Наведемо приклади.

У виставі «Чарівна скрипка» (2009, КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра», режисер – М. Урицький, художник – В. Задорожня), сценографічне вирішення вийшло за межі планшета сцени для ляльок. Ще при закритій завісі глядачі залучаються до чарівної зимової атмосфери завдяки гігантським льодовим деревам, розміщеним на порталах сцени. Після відгортання куліс глядачі бачать посеред круглого подіуму для вивідного типу (планшетна система) ляльок велике зимове дерево, яке під час вистави залишається основним місцем дії. У цій моносистемній виставі актори присутні у «живому плані» протягом усього видовища, їхні костюми виконують маскувальну функцію, виступаючи частиною «живої сценографії» (Додаток Г, іл. 97-98). Це дозволяє акторам залишатися менш помітними для глядачів, концентруючи увагу на персонажах-ляльках, кожен з яких передає свій настрій та характер завдяки яскраво вираженій зовнішності.

Головна героїня – маленька дівчинка – починає цікавитися розвитком власної особистості, однак заплуталася у загальнолюдських цінностях. Візуально у виставі це продемонстровано через дії дівчинки – вона сходить зі стежини, яка вела її додому, що приводить до блукань засніженим лісом, в якому дівчина натрапляє на двох лісових гномів. Ці персонажі є уособленням світлої та темної сили природи, що можуть виконати будь-яке

бажання за посередництва чарівної скрипки. Конфлікт полягає у використанні чарів на загальне благо або у корисливих цілях, а скрипка є лише інструментом із магічними властивостями, яка в руках доброї людини творить добро, в руках поганої – зло.

Зорово-пластичні образи цих героїв створені за архетипами бунтаря і мудреця. Персонаж бунтаря створений молодим та зухвалим, що проявляється не лише у поведінці, а й у застиглому виразі обличчя ляльки. На противагу йому персонаж мудреця зображено у вигляді старця, якому відомі біль та скорбота, що відображається через сиве волосся і співчутливий вираз обличчя. Кожен із них намагається напоумити дівчинку, вказати на правильний шлях, проте він у кожного свій. Бунтар впевнений, що правила потрібні для того, аби їх порушувати – цю ідею він і намагається прищепити дівчинці. Натомість мудрець формує у маленької героїні ціннісне ставлення до себе і людей, розвиваючи в ній чуйність та чесність, справедливість і милосердя.

Головна героїня, блукаючи темним лісом власних думок і вчинків, ще не розуміючи межі поганого чи доброго, наприкінці вистави усвідомить відмінності цих понять, обираючи світлу сторону.

Кольорове вирішення сценографії акцентує увагу саме на трьох головних героях (Додаток Г, іл. 96). Переважно білий колір сценічного простору (декорації, костюми акторів, додаткові атрибути) наголошує на персонажах, які виділяються на білому фоні своєю яскравою зовнішністю, завдяки барвистим акцентам. Музичний супровід ненав’язливо створює казкову атмосферу, додаючи чарівності й магічності. Візуальні способи донесення режисерського задуму допомагають розвивати позитивне світосприйняття, сприяючи створенню приємного, доброзичливого середовища.

За цим принципом створені такі вистави: «Лісова пісня» (2007, Полтавський академічний обласний театр ляльок, режисер – О. Іноземцев,

художник – І. Кульчицька), «Рахую до п’яти» (2013, КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра», режисер – М. Урицький, художник – В. Задорожня), «Котигорошко» (2016, Полтавський академічний обласний театр ляльок, режисер – І. Бутняк, художник – Д. Кушніренко), «Трям! Привіт!» (2018, КЗ «Закарпатський академічний обласний театр ляльок “Бавка”», режисер – Н. Орєшнікова, художник – В. Задорожня), «Пустостан» (2019, Львівський академічний театр естрадних мініатюр «І люди, і ляльки», режисер – О. Кравчук, художник – О. Россол).

Отже, моносистемність сприяє стилістично-художній цілісності, глибшому зануренню в естетику вистави, акцентує увагу на нюансах обраної техніки, забезпечуючи при цьому структурну єдність сценічної виразності. На прикладі вистав підтверджено тенденцію моносистемних вистав у тяжінні до монообразу, з намаганням втілювати художній образ за допомогою однорідності виражальних компонентів. Таким чином, напрям моносистемності передбачає вибір єдиної художньої мови, що визначає характер комунікації між сценою та глядачем. У сучасному мистецтві театру ляльок моносистемні вистави створюються частіше у традиційному напрямі, однак експериментальність у цьому випадку також доречна, що підтверджує актуальність постановок та художню цінність.

3.2. Полісистемні вистави

Полісистемні вистави передбачають застосування комбінацій різних технік ляльководіння (двох і більше систем ляльок різного типу водіння як відкритого, так і закритого) та різноманітних виражальних засобів (інтеграція акторів у «живому плані» як персонажів-учасників творчого задуму постановки), що створює багатозначну образну систему вистави, в якій взаємодіють як традиційні, так і новітні художні засоби виразності, формуючи нові естетичні та комунікативні ефекти. Поєднання різних систем ляльок, комбінування технік ляльководіння можуть створювати

багаторівневий сценічний простір, де кожний тип ляльки виконує свої функції залежно від сформульованого художнього завдання. Однією з характерних рис полісистемності вистави є введення актора в єдиний сценічний процес поряд із лялькою (як частину сценічної реальності, як оповідача/ведучого/аніматора, і навіть просто демонструючи актора, який анімує ляльку на очах у глядачів, залишаючись для них видимим).

Полісистемність формує багаторівневу образну мову вистави, розширюючи можливості метафоричного висловлювання, а також сприяючи гнучкості сценічної умовності (один персонаж може існувати в різних формах: його роль може виконувати лялька, через декілька хвилин вже ту саму роль виконує актор у «живому плані» тощо). Таким чином, у полісистемних виставах взаємодія різних технік та засобів виразності сприяють розширенню виражального потенціалу мистецтва театру ляльок.

Так само, як і в попередньому підрозділі, пропонуємо виокремити два напрями полісистемних вистав за форматом використання ляльок закритого та відкритого типу.

3.2.1. Вистави з ляльками закритого типу водіння

У цьому форматі полісистемних вистав передбачається використання (мінімум) двох і більше систем верхових ляльок закритого типу водіння. Не є винятком ті вистави, в яких присутня поява актора в «живому плані» у ролі ведучого, оповідача тощо. Наведемо приклади.

У виставі «Білосніжка» (2012, КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра», режисер – С. Єфремов, художник – В. Задорожня) використовуються дві системи верхових ляльок: гібрид п’ятачково-рукавичкової та тростинна. Дві системи вказують на дві різні природи існування персонажів (Додаток Г, іл. 99). Різні світи проявляються засобами виразності, де персонажі гномів (п’ятачково-рукавичкова

система) мають візуальну відмінність від Білосніжки, Принца та інших людських істот (тростинна система).

Ширма відтворює палац у готичному стилі, який натякає глядачу на часи чаклунства, що не відповідає сучасним реаліям, виступаючи своєрідним порталом до казки. Цікавість сценографії полягає також у вирішенні образів головної героїні Білосніжки та її антагоністки – Королеви (Додаток Г, іл. 101), що мають однакову зовнішність, що різниться мімікою кожної з героїнь, відображаючи різні риси характеру (добра і зла). Окрім магічності того часу, це підсвічує ідею про можливу внутрішню боротьбу головної героїні, де темна сторона намагається знищити світлу, але остання перемагає.

Візуальна комунікація із глядацькою аудиторією допомагає переживати емоції разом із героями вистави, стаючи свідками прекрасного і щирого кохання. Тональне вирішення та музичний супровід додають драматичності видовищу, сприяючи стильовій єдності вистави.

Ще одним прикладом полісистемної ширмової вистави є «Мама для Мамонтеняти» (2017, Дніпровський міський театр ляльок «Театр актора і ляльки», режисери – М. Овсяніков, Р. Гребенюк, художник – В. Задорожня) з використанням верхових ляльок різних систем: тростинні, штокові (на штоку знизу), гібрид гапітової з рукавичковою (де головою керує один актор, а за функціонування рук відповідає інший).

Сценографічне вирішення полягає у графічному малюнку з трикутників на ширмі (Додаток Г, іл. 24-25), де гострі кути натякають на колючість та ворожість зовнішнього світу, в якому опиняється маленьке Мамонтеня. Усі персонажі створені у декоративному стилі (замість хутра – дреди, графічні малюнки як татуювання, яскраві і дещо неприродні відтінки зовнішнього вигляду персонажів), окрім головного героя, персонаж якого виконано у реалістичному стилі. Це підкреслює різні природи існування,

різність вимірів і світоглядів. Проте навіть така візуальна відмінність не стає перешкодою для того, аби віднайти маму.

Зоровий образ вистави на знаково-символічному рівні передає зворушливу історію про найдорожчу істоту у світі – Маму, заради якої дитинча здатне перетнути океан і подолати усі перешкоди на своєму шляху.

До цього виду постановок можна віднести такі вистави: «Півтори жмені» (2014, Чернівецький академічний обласний театр ляльок, режисер – С. Єфремов, художник – В. Задорожня), «Круть і Верть» (2017, Полтавський академічний обласний театр ляльок, режисер – О. Іноземцев, художник – І. Кульчицька), «Чарівна лампа Аладдіна» (2017, Одеський обласний театр ляльок, режисер – В. Кутуєв, художник – С. Прокоф'єва).

3.2.2. Вистави з ляльками вивідного типу водіння

У цьому форматі полісистемних вистав передбачається використання щонайменше двох систем вивідної ляльки, невиключним буде додавання і верхових систем ляльок, використання маски, трансформація планшета сцени на ширму і, навпаки, поява акторів-персонажів на сцені на одному рівні важливості з ляльками та інших засобів виразності тощо. Цю групу полісистемних вистав можемо поділити на такі підгрупи: відкритий прийом (актори-персонажі у «живому плані»); поєднання різних систем ляльок і «живого плану»; використання пласких ляльок; використання маски (що має два варіанти у художньому прояві): театр маски і маска як частина костюма скафандрової ляльки; використання сучасних технологій; виконання музичних композицій наживо за посередництва різних музичних інструментів. Наведемо приклади.

Розглянемо зразок акторів у «живому плані» у взаємодії з персонажами ляльок вивідного типу в полісистемній виставі «Принцеса на горошині» (2004, КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра», режисер – С. Єфремов, художник – В. Задорожня). Цікавість вирішення

полягає у використанні штокових маріонеток через відкритий прийом, де видно і самих акторів, які керують ляльками. Проте актори у «живому плані» ще й взаємодіють із персонажами-ляльками під час вистави.

Сценографічне вирішення створено за принципом придворного театру у стилі бароко. Сценічний простір для ляльок – це майданчик у вигляді королівського палацу, де і відбувається історія кохання головних персонажів (Додаток Г, іл. 90). Паралельно головній темі великого і чистого кохання у виставі демонструється давня народна мудрість «Чоловік – голова, а жінка – шия», натякаючи на можливості жінки скеровувати погляди чоловіка. Візуально це відображається у виставі через легку гротескність ляльок персонажів Короля (кругленький і маленький) і Королеви (висока, з довгою шиєю). Проте така різність Короля і Королеви наголошує і на головній ідеї твору, що будь-яка зовнішність чи статусність втрачає свою силу перед справжнім коханням.

Сценографічне вирішення вистави органічно підкреслює режисерський задум, який доносить думку, що які б випробування не випадали на долю закоханих, вони все подолають – така потужна сила кохання.

Іншим прикладом полісистемної вистави є «Снігова квітка» (2014, КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра», режисери – С. Єфремов, М. Урицький, художник – В. Задорожня). Головним образом вистави стає сніжинка, яка у збільшеному вигляді є зображенням снігової квітки. Сценографічне вирішення полягає у тому, що всі дії вистави відбуваються на сніжинках, які стають рушійною силою трансформації місця дії (Додаток Г, іл. 112). Головні персонажі виконані у системі планшетної ляльки, а актори, які протягом усієї вистави перебувають відкрито перед глядачем, постають у костюмах сніговиків. Актори у поєднанні з деталями сценографії утворюють персонажів (Додаток Г, іл. 110), що зустрічаються Їжачкові на шляху (Дуб, Калина, Сосна).

Разом із головним героєм Їжачком глядачі вирушають на пошуки снігової квітки, оскільки тільки її чарівні властивості можуть врятувати його друга Ведмедика. Заради порятунку друга Їжачок відважно прямує крізь завірюху, долаючи нелегку дорогу засніженим лісом та щиро вірячи в чарівність диво-квітки. Головний герой знаходить квітку (якої не існує ні на землі, ні під землею) на дні озера. Цінуючи життя друга більше за своє, Їжачок приймає рішення пірнути за нею у крижану воду, де виявляється, що диво-квіткою є він сам. Візуально це показано на сцені за допомогою зовнішнього перевтілення головного героя. Протягом своєї подорожі за диво-квіткою Їжачок виглядає звичайним, тобто таким, яким він з'являється на початку вистави, а після того, як виринає з озера, його зовнішність набуває іншого вигляду. Їжачок виглядає надприродньо – повністю білого кольору із блакитними відтінками, замість голок бурульки, покриті напівпрозорими блискітками, що в контексті вистави візуально відтворює чарівну квітку.

Тобто глядачу демонструється як головний герой, подолавши страхи, ставлячи інтереси друга вище за своє его, ризикує власним життям, перетворюючись на надістоту, набуваючи чарівної сили зцілення. Після повернення додому через магію дотику до Ведмедика Їжачок відновлює свій звичайний вигляд, тим самим показуючи, що чарівні властивості покинули його, виконавши своє призначення.

Дивовижну іконографію вистави гармонійно доповнює надзвичайно проникліва музика, яка не лише супроводжувала емоційно складні моменти, а й створила неповторний художньо-музичний образ вистави. Влучне сценографічне вирішення допомагає сприйняттю закладених у постановці ідей: про щирість дружби; надійність того, кого ти вважаєш своїм другом; тепло у серці; самопожертву і безумовну любов, яка здатна творити дива, долаючи усі негаразди на життєвому шляху.

Інший приклад взаємодії вивідної ляльки і акторів в «живому плані» продемонстровано у полісистемній виставі «Була у Зайчика хатинка» (2017, КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра», режисер – С. Забродін, художник – В. Задорожня) за мотивами народної казки «Заєць, Лисиця і Півень». Історія про Зайця, який через шахрайську маніпуляцію Лисиці, впустивши її до власної хатинки, за проявлену доброту опиняється на вулиці з однією валізкою.

У виставі актори у «живому плані» заявлені такими ж блукачами, як і головний герой Заєць. Візуально це відображається через костюми акторів, іманентні образу центрального персонажа. Довгі заячі вуха на головних уборах (Додаток Г, іл. 117), сумки-рюкзаки на плечах і в руках валізи, які трансформуються на місця дії протягом усієї вистави.

Образна система вибудована на ефекті ілюзорності. Заєць та Лисиця виконані у системі планшетної ляльки (Додаток Г, іл. 118), заявляючи глядачам двох головних персонажів, що протистоятимуть одне одному протягом всієї вистави. Однак художній образ ляльки Лисиці створений конотативним овочу морквині, що тим самим не дає Зайцю відчути потенційну загрозу. Замість звичного відчуття небезпеки стосовно ворога він вбачає у Лисиці найбільш безпечне і приємне – їжу.

Декілька інших персонажів створюються на очах у глядачів з підручних матеріалів: Ведмідь народжується з рюкзака, Бик – із хмаринки, а Вовк – з рукавички (Додаток Г, іл. 116). Така поява зазначених вище ляльок натякає глядачам на існування цих персонажів не в реальності, а у підсвідомості головного героя, який намагається набути сили і хоробрості аби захистити свою домівку, проте уявна сила не допомагає впоратися з підступністю Лисиці. Тільки тоді, коли Заєць зустрічається з Півником (ніби своєрідне усвідомлення і прийняття тієї зі своїх субособистостей, що виділяється гострим розумом та кмітливістю), він розуміє, як повернути собі власний дім. Лялька Півника створена пласкою із сяючим оком, дещо

нагадує флюгер, уособлюючи символ мінливості, тільки в цьому випадку флюгер вказує на можливості головного героя змінити обставини, скеровуючи думки в потрібному напрямку. Зайцю, завдяки створеній ним ілюзії небезпеки для його ворога, вдається таким самим маніпулятивним способом, що використовувала Лисиця, позбутися її назавжди.

Символічні декорації виступають певним позначенням місця дії. Три умовні сосни разом із трьома валізами (що належать акторам-персонажам у «живому плані») різних розмірів формують планшет сцени для відповідної системи ляльок (планшетної). Кольорова гама влучно відображає атмосферу лісу, а освітлення допомагає підсвітити потрібні нюанси.

Сценічний простір гармонійно поєднує різні елементи образної системи, демонструючи цілісне (за своєю наповненістю і художнім вираженням) видовище.

Не менш цікавим прикладом полісистемності є вистава «Любов дона Перлімпліна» (2017, Київський академічний театр ляльок, режисер – О. Дмітрієва, художник – С. Сафронова). На сцені, одягненій в чорний кабінет, стоїть конструкція білого кольору. Актори в чорному, ляльки – білі, від шкіри до одягу (Додаток Г, іл. 65-67). З самого початку на сцені протиставляється чорне і біле, виділяючи лише деякі елементи за допомогою кольорів. Жовтий капелюх вказує на щастя дона Перлімпліна (він його надіває, коли одружується з Белісою), розуміючи свою закоханість, радість і сподівання на краще майбутнє. Червоний плащ спочатку символізує пристрасть, любов та мужність (коли Перлімплін одягав його, то здавався Белісі кимось іншим, у кого вона закохувалась). Однак ближче до розв’язки плащ стає сигналом небезпеки, застерігаючи про кров та смерть.

Два шматки з червоної тканини в руках акторів утворюють губи, ще один – нагадує вухо. Губи із захопленням розповсюджують плітки про першу шлюбну ніч Беліси, а вухо із задоволенням все слухає. Пізніше, ці

«злі язики» стануть майже розп’яттям для дона Перлімпліна – руки і ноги його будуть прикуті до конструкції тими ж шматками червоної тканини, з яких утворювалися губи і вухо, а тепер трансформувалися в кайдани. Перлімпліна мучили гидкі розмови про його дружину, і знов же – червоні кайдани символізують кров, біль, небезпеку.

В основі сценографічного вирішення переважає чорно-білий колір, що передає світогляд Перлімпліна, який категорично поділяє світ на добро і зло. Хроматичні кольори спектру (червоний і жовтий) кидають виклик знебарвленому існуванню головного героя. Колірна палітра відображає своєрідний характер зображальності вистави, підсилюючи асоціативне сприйняття глядацької аудиторії.

До такого виду постановок можна віднести ще й такі вистави: «Лісова пісня» (2009, КЗ «Закарпатський академічний обласний театр ляльок “Бавка”», режисер – О. Жюгжда, художник – Л. Лучко), «Коняги» (2010, КЗ «Закарпатський академічний обласний театр ляльок “Бавка”», режисер – М. Яремчук, художник – Л. Лучко), «Чарівна лампа Аладдіна» (2012, Хмельницький академічний обласний театр ляльок «Дивень», режисер – С. Брижань, художник – М. Ніколаєв), «Йшла собака через міст» (2012, Черкаський академічний театр ляльок, режисер – Я. Грушецький, художник – К. Чепурна), «Попелюшка» (2014, Рівненський академічний обласний театр ляльок, режисер – Д. Нуянзін, художник – І. Кульчицька), «Гуси-лебеді» (2015, Київський академічний театр ляльок, режисер – М. Урицький, художник – М. Данько), «Оскар» (2015, Київський академічний театр ляльок, режисер – М. Урицький, художник – О. Філончук), «Івасик-Телесик» (2015, Полтавський академічний обласний театр ляльок, режисер – О. Дмітрієва, художник – Н. Денисова), «Тесей і Аріадна» (2015, Хмельницький академічний обласний театр ляльок «Дивень», режисер – С. Брижань, художник – М. Ніколаєв), «Момотаро» (2016, Івано-Франківський академічний обласний театр ляльок ім. Марійки

Підгірянки, режисер – В. Підцерковний, художник – І. Задніпряна), «Івасик-Телесик» (2016, Харківський державний академічний театр ляльок ім. В. А. Афанасьєва, режисер – О. Дмітрієва, художник – Н. Денисова), «Котигорошко, або Хлопчик із зеленого стручка» (2016, Волинський академічний обласний театр ляльок, режисер – С. Брижань, художник – М. Яремчук), «Солом'яний бичок» (2016, Волинський академічний обласний театр ляльок, режисер – Д. Драпіковський, художник – Н. Ягупова), «Коза-Дереза» (2017, Дніпровський міський театр ляльок «Театр актора і ляльки», режисер – Р. Гребенюк, художник – С. Югова (Циваньонок), «Як загинув Гуска» (2017, Київський академічний театр ляльок, режисер – О. Дмітрієва, художник – Н. Денисова), «Золоторогий олень» (2017, Львівський академічний обласний театр ляльок, режисер – С. Брижань, художник – І. Кульчицька), «Про Івана і Кота» (2018, Івано-Франківський академічний обласний театр ляльок ім. Марійки Підгірянки, режисер – М. Урицький, художник – М. Данько), «Пливе човен, казок повен» (2018, Рівненський академічний обласний театр ляльок, режисер – О. Ткачук, художник – І. Кульчицька), «Солом'яний бичок» (2019, Чернігівський обласний театр ляльок ім. Олександра Довженка, режисер – А. Шеремок, художник – Л. Ковальчук), «Соловейко темного гаю» (2020, Черкаський академічний театр ляльок, режисер – Я. Грушецький, художник – К. Чепурна), «Козак Мамай» (2020, Херсонський академічний обласний театр ляльок, режисер – Д. Драпіковський, художник – Н. Ягупова), «Дерево-диво» (2021, КЗ «Закарпатський академічний обласний театр ляльок "Бавка"», режисер – О. Куцик, художник – Я. Данилів), «Мертві душі» (2021, Одеський обласний театр ляльок, режисер – Є. Корняг, художник – Л. Скитович), «Клубок казок» (2023, Хмельницький академічний обласний театр ляльок «Дивень», режисер – Ю. Чайка, художник – О. Савицька).

Ще одним форматом полісистемних вистав є поєднання декількох різних систем ляльок поруч із персонажами-акторами в «живому плані».

В іншій полісистемній виставі «Дикі лебеді» (2001, КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра», режисер – С. Єфремов, художник – В. Виходцевський) використовуться статично-шарнірові ляльки, які потребують зовсім нового подавання тексту – відсторонення від ляльки, де актори в «живому плані» перевтілюються на головних персонажів, не затьмарюючи ляльок. Окрім шарнірної системи ляльок, задіяно ще й планшетну (брати Елізи, Лебеді та ін.).

Сценографічний простір вирішено у форматі подіуму, на якому змінюються елементи декору, залежно від запропонованих обставин (Додаток Г, іл. 85). Якщо місце дії відбувається в замку, то на подіумі з'являються деталі палацу, якщо дія переноситься до печери, то, відповідно, на подіумі відображається потрібний інтер'єр.

Режисер обирає на ролі злої мачухи і радника короля одну й ту саму актрису, тим самим демонструючи глядачеві магічні здібності злої мачухи, яка перевтілюючись в іншого персонажа, намагається знищити дівчину навіть вдалині від себе, адже не може витримати добре серце Елізи і щирість її намірів.

Сценографічному асамбляжу надає художньої цілісності музичний супровід, який акуратно і плавно відтіняє атмосферу сценічного дійства. Надзвичайно глибока постановка про боротьбу Добра і Зла, де чистота та невинність завжди перемагають пітьму несправедливості.

Прикладом такого формату є також вистава «Дюймовочка» (2012, КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра», режисер – М. Урицький, художник – В. Задорожня), яка розпочинається з акторів у «живому плані», що нагадують загублені душі, застряглі між світлом та темрявою. Вони знаходять занедбаний рояль, що стає композиційним центром сценічного простору для розігрування історії про крихітну дівчинку (Додаток Г,

іл. 102-103). На прикладі її життєвих перипетій демонструється модель поведінки, яка веде до розгубленості і втрати самого себе, якщо вчасно не обрати потрібний шлях.

Задіяність різносистемних ляльок вказує на різність вимірів існування персонажів. Дюймовочка, маленька і неспроможна постояти за себе, постійно опиняється під чиїмось впливом. Створена вона в системі планшетної ляльки маленького розміру (Додаток Г, іл. 104), що легко передається з одних рук до інших, і переважно перебуває на поверхні землі (яку у сценографічному вирішенні уособлює поверхня рояля). Миша та Кріт створені штоковими маріонетками, що дозволяє лялькам спускатися нижче поверхні рояля, адже вони постають перед глядачами мешканцями нижнього рівня як фізичного, так і психологічного: все, що їх цікавить – це матеріальні блага.

Жаби виконані в гібридній системі мапетки з планшетною, що дозволяє пірнати цим лялькам до басейну, зробленого всередині рояля, підсилюючи розбіжність світоглядів персонажів-жаб та головної героїні, яка не може перебувати разом з ними під водою. Жуки також створені у планшетній системі ляльок (Додаток Г, іл. 105), що натякає на схожість за розмірами з Дюймовочкою, і водночас зримо відрізняючись, вони втілюють думку про те, що зовнішня подібність не має значення, коли нема близькості на інтелектуальному рівні.

Лялька Ластівки виконана у гібридній системі рукавичко-п’ятачкової, яка постає в образі дієвої сили, що вихоплює Дюймовочку з виру непотрібних їй подій, даруючи усвідомлення себе як індивіда, що обирає вільне існування. Протягом нелегкого шляху в пошуках себе головна героїня постійно порівнює себе з оточенням – персонажами, які мають інакший світогляд, але врешті-решт Дюймовочка знаходить кохання поміж подібних собі істот (ззовні та зсередини) і здобуває крила.

Мандрівні пригоди крихітної дівчинки несуть її за течією обставин. Персонажі, які зустрічаються на шляху Дюймовочки, намагаються вирішити долю дівчини, використовуючи її задля розв'язання власних проблем. І Дюймовочка покірно плине в течії безрадісного життя доти, доки не зустрічає Ластівку, яка перебуває на межі життя і смерті. У цей момент Дюймовочка вирішує обрати власний шлях. Рятуючи друга, вона рятує і себе.

Глядачам пропонується до перегляду шлях маленької дівчинки, яка стає особистістю через обставини, що позбавили її бездумного існування в комфортних умовах і допомогли здобути крила. Поява крил у Дюймовочки відбувається на сцені фізичним шляхом, але це уособлює той образ свободи і зрілості, що дозволяє героїні обирати себе й робити вчинки, згідно з власними бажаннями та принципами існування.

Таке вражаюче видовище досягається також за допомогою освітлення, яке своїми влучними відтінками формує дещо містичний сценічний простір, збуджуючи глядацький інтерес атмосферністю моментів.

Іншим прикладом є вистава-мюзикл «Лікар Айболить» (2016, КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра», режисер – Р. Неупокоєв, художник – В. Задорожня). Посеред сцени – пігулка-трансформер, на якій переважно й розгортається дія (Додаток Г, іл. 113). Вона виконує на перший погляд цілком прикладні функції: залежно від розвитку сюжету стає або ширмою для верхової системи ляльок (Додаток Г, іл. 114), або планшетом (Додаток Г, іл. 115) для акторів у «живому плані», чи животом Крокодила, що проковтнув вередливого Бармалея... Але водночас ця важлива складова декорацій є носієм глибокого метафоричного сенсу. Це пігулка від упередженості, нездатності простягти руку допомоги тому, хто цього потребує, ставитися з любов'ю і теплом у серці до навколишнього світу. Її

головне призначення – допомогти людям знайти гармонію в їхніх стосунках, вилікувавши хворе суспільство.

У виставі поєднуються актори «живого плану» (у ролі асистентів Лікаря, а також піратів – підлеглих Бармалея) з ляльками різних систем: площинної, гібриду мапетки з тростинною. У художньому рішенні вбачається вплив кінострічки «Матриця», де лікар та асистенти у подібних до заявленої форми плащах намагаються врятувати світ, а пігулка провокує глядача на певний вибір між ілюзією та реальністю.

Пігулка-трансформер посеред сцени перетворюється то на театральні лаштунки для акторів у «живому плані» з ляльками площинної системи, то на ширму для тростинно-мапетних ляльок. Але на початку і наприкінці вистави вона є круглим подіумом для усіх у сценічному просторі, наче рятувальна шлюпка, що намагається допомогти суспільству, яке йде на дно.

Візуальні засоби виразності активно демонструють режисерський задум, підкреслений прийомом рондо, який демонструє глядацькій аудиторії, що все закінчується тим, з чого починалося, натякаючи на недосконаліть буття з постійним рухом по колу.

Ще одним прикладом полісистемної вистави є жартівлива опера «Пан Коцький» (2019, КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра», режисер – С. Брижань, художник – В. Задорожня), де використовується прийом «театру в театрі» і задіяно різні системи ляльок (штокову маріонетку, ляльку на тростині, тантамарезку, мапетку) і взаємодію акторів зі своїми персонажами в «живому плані».

За сценографічним вирішенням вистави ширма, окрім своїх прямих функцій, відіграє роль майданчика для ляльок вивідного типу – штокових маріонеток. Актори демонстративно керують ляльками, що сприймається як метафора – персонажі казки є маріонетками у прямому і переносному сенсах. Декорації виконано в техніці аплікації, а кольорова гама сценічного

простору насичена соковитими барвами (Додаток Г, іл. 126), що підкреслює мальовничу красу України.

Деякі ляльки створено з елементами трюковості (наприклад, тіло персонажа Кабана (Додаток Г, іл. 127) може обертатися навколо себе, при цьому залишаючи голову у статичному положенні), що додає гумору і деякої сатиричності художнім образам героїв.

На початку вистави актори заявляють, що майбутнє видовище є майже оперою – це пояснює постійний музично-співочий супровід протягом усього дійства. Комбінаторика жартівливої опери сприяє безбар'єрному глядацькому сприйняттю.

Іншим прикладом такого формату є казка про дерев'яного хлопчика і золотий ключик під назвою «Витівки Буратіно» (2019, КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра», режисер – Д. Драпіковський, художник – В. Задорожня). На сцені розміщено громіздку ширму-майданчик у вигляді будівлі на реконструкції (Додаток Г, іл. 132), завдяки міцності цієї споруди актори пересуваються як перед ширмою, так і за нею. Починається вистава з екскурсії глядачів (у залі) та акторів (на сцені) в «живому плані» Андріївським узвозом (де, власне, і стоїть ця ширма-будівля на реконструкції). Завдяки магії музики актори в «живому плані» перетворюються на героїв казки і розпочинають розігрувати історію про дерев'яного хлопчика.

На сцені задіяно переважно тростинну систему ляльок з використанням мапетної (Черепаха і Жаби) та акторів-персонажів у «живому плані» (Додаток Г, іл. 129). Дія казки перенесена в сьогодення, де глядачі мають змогу спостерігати за зачарованим будинком, в якому ув'язнено душу Карабаса-Барабаса, що не встиг скористатися золотим ключиком, який може допомогти визволенню. Візуально це відображено через костюми акторів, які буденний одяг перетворюють на сценічні костюми.

Занурившись у підтекст цієї постановки, можна екстраполювати ідею Карабаса-Барабаса, який бажає звільнитися з, так би мовити, чистилища, де він змушений перебувати. Проте свобода залежить не лише від золотого ключика, а й від потрібних дверцят, дорогу до яких не кожен може знайти. Тому Карабас-Барабас залишається довічним в'язнем власної в'язниці скупої душі.

Завдяки використанню «живого плану» доволі чітко простежується розмежування на два світи: звичайних людей та ляльківого середовища. Тому персонажі Карабаса-Барабаса (актор у «живому плані» зі штучною бородою до п'ят) і Дуремара (також у «живому плані») викликають відчуття чужорідності серед інших персонажів-ляльок.

Влучні візуальні образи героїв охарактеризовують ситуацію, що складається протягом усього дійства. Карабас-Барабас підкорив собі майже весь ляльковий простір за допомогою страху і сили, демонструючи, що в ляльок є набагато більше чуттєвості, ніж у нього самого, через що навіть золотий ключик не рятує його від ув'язнення в неприродньому для нього вимірі.

Одним із найяскравіших прикладів цієї групи полісистемного формату є вистава «Мюнхгаузен» (2020, КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра», режисер – Р. Неупокоєв, художник – В. Задорожня). Постановка розпочинається з появи на сцені (перед завісою) головного героя Мюнхгаузена. Відсуваючи завісу, він ніби пропонує глядачам зануритися до внутрішнього світу головного героя, де, здавалося б, неможливі речі стають можливими.

Посеред сцени споруджено скульптуру Мюнхгаузена в оточенні застиглих фігур акторів у «живому плані», які пізніше виявляться втіленням думок головного героя. Візуально це відображено в подібності образів персонажів не лише між собою, а й з головним героєм. Мюнхгаузен вільно спілкується із своїми думками, пояснюючи, що кожен може вистрибнути із

власної шкури і надягти на себе будь-яку іншу. Тобто, кожен здатний стати тим, ким захоче. Ексцентричні діалоги доповнюються співами наживо (композитор – Є. Столяр) та сучасною хореографією (пластика – Д. Зенкін) – взаємодія цих елементів складає повне враження мюзиклу.

Виставу вирішено у стилістиці стімпанку в поєднанні з елементами бароко. Художник відмовляється від класичної ширми, проте її функцію виконують ефектні металеві гармати (Додаток Г, іл. 133-135), які є трансформерами і протягом усієї вистави змінюють свої образи то на Оленя з деревом на голові як духа надприродної сили, то на Рибу, яка поглинає цілий Всесвіт, або на Ведмедя, що символізує смерть. Таку сценографію прийнято вважати дієвою і водночас символічною, що своїми перевтіленнями дає лише натяки та обриси заявлених форм.

У виставі задіяно кілька різних систем ляльок: тростинна, планшетна та на штоках знизу, а сам Мюнхгаузен виступає перед глядачами як у «живому плані» актора-персонажа, так і в ляльках різних систем та розмірів, що підкреслює надможливості головного героя. Наприклад, у мізансцені, коли Мюнхгаузен (тростинна лялька) розгледів у «гармату-телескоп» топірець (який сам закинув на місяць), він вирішує повернути його – і ось перед глядачами вже маленька копія головного героя (планшетна лялька не більше ніж 15 сантиметрів завдовжки), яка дереться по рослині на місяць. У цей час «гармата-телескоп» трансформується в «гармату-супутник» як ознаку космосу, де поруч Мюнхгаузен витягує топірець із місяця вже в іншому варіанті планшетної ляльки (більшою в розмірі за попередню мініатюру), а повертаючись на землю, він застрибує на одне з літаючих ядер. Отже, глядач постійно спостерігає за зовнішніми метаморфозами головного героя протягом усієї вистави.

Режисер працює в естетиці метамодернізму, що проявляється у постановці через головного героя, який за своєю натурою є надлюдиною, але не жертовною, а здатною на все. Від початку й до фіналу Мюнхгаузен

знаходиться у процесі самоідентифікації, намагаючись знайти для себе належне визначення: то він той, хто говорить правду; то той, хто може літати на ядрі; той, хто може розбивати ворожі ядра королівським топірцем, і навіть, закинувши його на місяць, вирушити до космосу, аби повернути топірця до Львівського музею. Та найголовніше – Мюнхгаузен стає тим, хто виводить людей зі шлунку риби, наче Ісус, який вивів душі старозавітних праведників із пекла (відсилання до релігійного сюжету), що прирівнює головного героя до вищої сили. Наприкінці вистави Мюнхгаузен заявляє, що він той, хто він є. Знайшовши відповідь на питання самоідентифікації, головний герой долає зустріч зі смертю, що відносить його до символу метамодернізму.

Художньо це відображається у виставі через взаємодію декількох складових образної системи. Крізь напівтемряву на сцені, серед густого диму, видніється промінь світла. Лунає мелодія, наче з музичної скриньки, поступово нарощуючи гучність, що утримує глядача у стані очікування. Таке поєднання світлового і музичного оформлення стає метафоричним, нагадуючи «світло в кінці тунелю». Крізь серпанок ледь проглядаються силуети Мюнхгаузена і Ведмедя, що зіткнулися у танці смерті, де, здається, головному героєві вдається приручити саму Смерть.

Яскраве, ефектне видовище сповіщає глядачів про те, що Барон Мюнхгаузен виявляється не тим, хто розповідає всім дурниці і байки, адже він той, хто говорить правду, бо сам вирішує, що є правдою, а що – ні. Йому не потрібні додаткові гаджети або суперздібності, аби вирішувати надзавдання, адже він віднайшов вищу форму в самому собі.

Ще одним цікавим прикладом полісистемної вистави є постановка «Був собі Пес» (2023, КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра», режисер – Р. Неупокоєв, художник – В. Задорожня). На початку вистави перед глядачами відкривається глибоке темно-синє небо із зірками, на фоні якого виділяється величезне яйце-крашанка як символ начала (зародка

життя), що складається з декількох частин, наче пазл, у вигляді пташок. Навколо цього яйця починається рух якоїсь субстанції, адже ці безликі тіла (театральні костюми на акторах – комбінезони, що покривають кожну частину тіла і навіть обличчя) повністю зливаються із зоряним небом (задник сцени), стаючи помітними лише через специфічну пластику акторів. Таким чином, режисер заявляє про деяку іншу форму життя, що відрізняється від людської.

Потім ця інопланетна сутність просвічує крашанку променями світла, внаслідок чого яйце-пазл розпадається на частини у вигляді пташок, які розлетілися у різних напрямках, символізуючи процес народження і подальший розвиток («виліт з гнізда»). Частини цього яйця – пташки – виконують роль різнорівневої та різнопланової ширми, на яких протягом вистави розігруються фрагментарні сюжети, тому що основна дія відбувається у відкритому прийомі на планшеті сцени. Головний герой – Пес, що стає причетним до витівок інопланетних істот, зазнає життєвих змін. Через викрадення космічними прибульцями корови господарів він опиняється у темному холодному лісі, зіштовхуючись із кошмаром наяву. Задля того, аби повернути своє попереднє життя у комфорті, Псу доводиться подолати власні страхи і прийняти в собі одну зі своїх субособистостей у вигляді Вовка, який знає, як не просто вижити у страшному лісі, а й віднайти шлях додому. Після повернення, здавалося б, до колишнього життя Пес отримує навіть більше, ніж було раніше, виглядаючи героєм-рятівником в очах своїх господарів. Тобто, у виставі демонструється один з етапів еволюції головного героя, якому доводиться зіткнутися із труднощами на своєму шляху, аби стати сильнішим (кращою версією себе) та віднайти спокій. Після завершення вистави пташки злітаються воєдино, аби знов утворити яйце. Прийом рондо в цьому разі символізує «повернення усього на круги своя», підкреслюючи безперервність життя і постійне переродження.

У виставі задіяно дві системи ляльок (планшетні і пласкі на штоках знизу (Додаток Г, іл. 144-145), актори в «живому плані» також двох видів: інопланетна раса – костюми-комбінезони, людська – у вигляді двох жінок-героїнь, створених за образом фарфорових ляльок. Це архетипи матері та молодої, які демонструють, що жінка може бути власною як символ матріархальності українського народу, або ж бути Дівою, що дає нове життя.

Робота художника потребує окремої уваги, адже лише одні костюми персонажів жінок (Додаток Г, іл. 143) продумані до найменших деталей, які постійно тримають на собі увагу глядачів. Створений художній образ (плаття, головні убори, грим), грамотно підкреслений сценічним світлом, утворює ефект фарфорових ляльок.

Доповнює неповторну картинку музичне оформлення вистави. Композитор (Є. Столяр) створює обробку (своєрідну кавер-версію) української народної пісні «Ой, у вишневому садку…», надаючи їй містичності, додаючи звучання сучасних інструментів, різні електронні звуки, ритмічний малюнок, що викликає асоціації із жанром менуету, поєднуючи з вокальним виконанням тексту пісні в народному стилі. Завдяки такій інтерпретації відома народна пісня осучаснюється і органічно вписується до художнього образу вистави, підкреслюючи актуальність українського фольклору в сьогоденні.

Не менш цікавим прикладом полісистемного типу вистав є постановка «Івасик-Телесик» (2023, Рівненський академічний обласний театр ляльок, режисер – О. Ткачук, художник – І. Кульчицька). Образна система вистави вибудовується через декілька обрядів – це і обряд родючості, обряд ініціації та молитва. Візуально це відображено через декорації. Обряд для родючості зображено через мотання колоди, якій співалися колискові, і з якої «народився» син. Елементи мотання присутні і на ширмі, і на костюмах акторів (Додаток Г, іл. 226). Супроводжується

колисковою, що виступає як культурний код. Колискова стає провідником через смерть до нового народження головного героя – Івасика-Телесика. Історія хлопчика-воїна, який, зникнувши дитиною, самостійно долає ворогів та повертається додому воїном, здатним впоратися з перешкодами на своєму шляху, демонструє обряд ініціації головного героя, що мав вирости і змужніти. Видається важливим виокремити саме один найголовніший образ вистави – руки матері (Додаток Г, іл. 227-228). На сцені це показано через декорації у вигляді жіночих долоней розміром з акторів у «живому плані», які виконують різні функції. Спочатку ці долоні перетворюються на люльку, аби заколисати сина, потім стають щитом задля його захисту, пізніше трансформуються у крила, що допомагають синові дістатися додому. Тобто протягом вистави глядач спостерігає за дієвою сценографією, де величезними долонями керують актори в «живому плані», створюючи потрібні символи. У фіналі костюми і декорації частково переплітаються і вимальовують образ Божої Матері як символу потужного захисту материнської любові.

Ляльки виконано у площинній системі, наче вирізані з дерева, як символ роду, зв’язку між поколіннями. Основними кольорами вистави виступають чорний та білий, і лише червоний та його відтінки стають додатковими акцентами на монохромному полотні. Освітлення сповнює картинку глибиною і таємничістю образів, а музичне оформлення надає завершеності художньому образу вистави через набір різних колискових – від старовинних до сучасних.

Інша постановка вищезгаданого матеріалу стає ще одним прикладом полісистемних вистав зазначеного типу. Вистава «Івасик-Телесик» (2024, КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра», режисер – Р. Неупокоєв, художник – В. Задорожня). Режисер звертається до теми паранормальних явищ, натякаючи глядачу на експеримент над людством зі сторони інопланетних істот. У виставі показано, як літні люди (Дід і Баба) мріють

про дитину, яку природнім шляхом їм не отримати. Баба кутає колоду в пелюшки, заколисуючи в люльці. Саме у цей момент втручаються космічні гості, посилаючи Діду з Бабою хлопчика. Ціль такої поведінки не заявляється, проте дається натяк на можливе бажання представників позаземної цивілізації зібрати дані про наявну на Землі форму життя. Однак для отримання цих знань «іншим» доведеться хлопчика з'їсти.

Візуально це демонструється на сцені за посередництва величезної спіралі, в середину якої і потрапляє колода (інтерпретований варіант еко-запліднення), після чого спіраль стискається і пульсує, імітуючи потуги матки, і вже за декілька секунд замість колоди у сценічному просторі з'являється хлопчик (лялька планшетної системи). Баба з Дідом називають його Івасиком-Телесиком і намагаються вберегти від лиха, застерігаючи про чужинців. Однак персонажі Оленки Зміючки, її матері та подібні їм істоти (як уособлення іншої форми життя) все ж таки вполюють Івасика, спробуючи поласувати ним. Проте Івасик-Телесик виявиться більш розумним створінням, тому замість нього «інші» скуштують Оленку Зміючку. Такі події наводять на роздуми про нижчих істот, які пожирають одне одного (собі подібних), деградуючи і вимираючи як вид. Після усвідомлення акту канібалізму «інші» продовжать полювання на Івасика, який знайде прихисток на високому дереві. Саме в цей момент, наче з подачі вищих сил, з'являються гуси (як символ самої природи), що допомагають головному героєві уникнути трагічної долі. Цей фрагмент можна інтерпретувати як боротьбу Всесвіту (Бог) з іншими формами життя, які утворилися самостійно (створені не за образом та подібністю до Бога). Івасик-Телесик повертається до Баби з Дідом, символізуючи продовження людського роду.

У сценографічному вирішенні домінує спіраль, яка символізує (окрім матки) етапи еволюції – наче історія людства постійно повторюється, але кожен наступний виток символізує наступний етап еволюції. Окрім цього,

спіраль символізує коридор між світами і вимірами (Додаток Г, іл. 146). Лялька головного героя створена у планшетній системі, а інші ляльки виконані в системі гібриду планшетної з мапетною (Додаток Г, іл. 145), якими керують актори «живого плану» в костюмах-комбінезонах, що обтягують та закривають усе тіло з ніг до голови та обличчя, приховуючи емоції і не перетягуючи увагу глядача з ляльки на себе. Пластика акторів у «живому плані», залежно від дій у виставі, відображає заявлені форми життя. Використання лазерних проєкцій та люмінесцентних матеріалів додають художньому образу вистави містичності (Додаток Г, іл. 148).

Для втілення традиційного казкового сюжету композитор (Є. Столяр) створив музику, де алюзії на фольклорні джерела вплетені до цілком сучасної фактури. Наприклад, у сцені, де всі змії збираються разом, аби скуштувати Івасика-Телесика, персонажі вистави танцюють під музику у стилі техно, у такий спосіб дія немовби переводиться до реалій теперішнього часу. Принцип такого застосування елементів фольклору провадиться в усіх музичних номерах у виставі, що робить матеріал більш близьким сьогоднішньому глядачу. Доповнює нестандартний художній образ використання лазерної проєкції, димових завіс та стилізованої хореографії – об’єднання цих елементів у цілісне видовище відтворює сучасну попкультуру.

Отже, ефектна іконографія вистави відображає творчий задум режисера, який зачіпаючи тему пантеїзму, використовує різні засоби виразності (результати технологічного прогресу, зокрема лазерні проєкції, матеріали, що світяться в темряві, димові машини тощо), створюючи незабутній досвід глядацької аудиторії.

До вистав подібного формату можна віднести такі: «Дюймовочка» (2008, Харківський державний академічний театр ляльок ім. В. А. Афанасьєва, режисер – О. Дмітрієва, художник – Н. Денисова), «Гензель і Гретель» (2017, Запорізький академічний обласний театр ляльок,

режисер – О. Лубенець, художник – Л. Зінов'єва), «Олеся. Містифікація» (2017, Одеський обласний театр ляльок, режисер – І. Уривський, художник – А. Пташкіна), «Кайдашева сім'я» (2018, Київський академічний театр ляльок, режисер – І. Федірко, художник – М. Данько), «Про Валибука, принцесу Небійся та Довгобородa» (2018, КЗ «Закарпатський академічний обласний театр ляльок "Бавка"», режисер – Н. Орєшнікова, художник – І. Кульчицька), «Жадібний Раджа» (2019, Івано-Франківський академічний обласний театр ляльок ім. Марійки Підгірянки, режисер – Д. Драпіковський, художник – В. Задорожня), «Казка для маленького Зайчика» (2019, Київський академічний театр ляльок, режисер – О. Дмітрієва, художник – Н. Денисова, художник анімації – А. Брагіна), «Хлопчик-з-мізинчик» (2019, Київський академічний театр ляльок, режисер – Л. Попов, асистент режисера – І. Вороний, художник ляльок та масок – В. Виходцевський, художник сценографії та костюмів – Т. Едемська), «Прийде сіренький вовчок» (2019, Чернігівський обласний театр ляльок ім. Олександра Довженка, режисер – А. Шеремок, художник ляльок та реквізиту – Ж. Григор'єва, художник костюмів – Н. Чеван), «Діти Ноя» (2020, Львівський академічний театр естрадних мініатюр «І люди, і ляльки», режисер – М. Урицький, художник – У. Кульчицька), «Карлик Ніс» (2020, Кіровоградський академічний обласний театр ляльок, режисер – Я. Грушецький, художник – К. Чепурна), «Вечори на хуторі, або билиці про вічне» (2020, КЗ «Закарпатський академічний обласний театр ляльок "Бавка"», режисер – Н. Орєшнікова, художник – І. Кульчицька), «Китайська казка (Легенда про Лисицю та Журавля)» (2021, Одеський обласний театр ляльок, режисер – Ю. Чайка, художник – С. Прокоф'єва), «DAWN-WAY. Дорога в нікуди» (2021, Одеський обласний театр ляльок, режисер – Е. Михайлов, художник – Н. Бакулєва), «Дюймовочка» (2021, Черкаський академічний обласний театр ляльок, режисер – Я. Грушецький, художник – К. Чепурна), «Цяточка» (2022, Харківський державний

академічний театр ляльок ім. В. А. Афанасьєва, режисер – О. Дмітрієва, художник – Н. Денисова), «Як стати королем» (2024, Харківський державний академічний театр ляльок ім. В. А. Афанасьєва, режисер – О. Дмітрієва, художник – Н. Денисова).

Наступним форматом полісистемних вистав є використання маски. Однак і цю групу ми маємо поділити на дві підгрупи: театр маски і маска як частина костюма скафандрової (ростової) ляльки.

Для прикладу театру маски візьмемо виставу «Наталка Полтавка» (2007, КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра», режисер – С. Єфремов, художник – І. Уварова). За режисерськими спогадами вистава визрівала не один рік із підзаголовком «бурсацькі забави». Тут переважає театр маски, де усі ролі дісталися чоловічій половині трупи (Додаток Г, іл. 91-92). Актори постійно перебувають у «живому плані», іноді додаючи ляльок, подібних до мотанки або вертепної ляльки. Також у виставі є фрагмент із використанням штокових маріонеток з іншої вистави задля демонстрації уривку інакшого дійства і атмосфери. Режисер С. Єфремов довірив зіграти цю виставу чоловічому складу трупи театру, провівши складну роботу над роллю кожного з них.

Комедією зречень називає цю виставу сам режисер постановки. С. Єфремов пише: «По-перше, тут спостерігається свідома відмова від реалістичного переживання (персонажі в масках), по-друге, мається на увазі саме сюжетне обігрування зречення (Наталка ж нетверда у своєму виборі, і Петро від неї зрештою відмовляється, а тоді вже й Возний милосердно повертає йому дівчину), і всі начебто керуються благородними мотивами, але ж кидаються серйозним почуттям, як м’ячем» [70, с. 27].

Художні образи персонажів окреслені елементами костюмів та масками на обличчях акторів. Лялька Наталки, подібна до ляльки-мотанки, тільки в театралізованій версії в неї є очі. А лялька Возного сильно нагадує

чортика. У виставі також задіяні штокові маріонетки (ляльки з іншої вистави «Ворон» 1998 р.), а також різний реквізит, що надає атмосферності заявленому періоду.

У фіналі вистави персонажі-бурсаки зривають маски і виставляють на стіл кілька селянських будиночків, а навколо них викладають стиглі червоні яблука, що стає символом туги за домом і справжніми почуттями.

Завдяки сценографічному вирішенню акторам довелося пережити унікальний досвід, даруючи глядачам можливість відчути атмосферу театрального дійства тих років.

У цьому ж напрямі створено такі вистави: «Легенда про Вірність» / «Чарівна зброя Кензо» (2001, Хмельницький академічний обласний театр ляльок «Дивень», режисер – С. Брижань, художник – М. Ніколаєв), «Декамерон» (2004, Харківський державний академічний театр ляльок ім. В. А. Афанасьєва, режисер – Є. Гімельфарб, художники – І. Борисова, Н. Денисова), «Енеїда» (2007, КЗ «Закарпатський академічний обласний театр ляльок “Бавка”», режисер – Н. Орєшнікова, художник – Т. Улинець, сценографія – М. Колодко), «Антигона» (2008, Полтавський академічний обласний театр ляльок, режисер – О. Дмітрієва, художник – Н. Денисова), «Гамлет-Машина» (2016, Чернігівський обласний театр ляльок ім. Олександра Довженка, режисер – В. Гольцов, художник – О. Загребіна).

Для прикладу другої підгрупи, де маски використовується як частина скафандрової ляльки, розглянемо полісистемну виставу «Пригоди Слоненяти» / «Слоненя» (2015, Одеський академічний театр ляльок, режисер – М. Урицький, художник – М. Данько), де контрастність образної системи вказує на розподіл світу на добрий і поганий.

Сценічний простір вирішено завдяки чорно-білим резинкам, що постійно трансформуються на потрібне місце дії протягом усієї вистави (Додаток Г, іл. 180). Мінімалістичні умовні декорації створюють широкий діапазон можливостей для ігрового простору. Поєднання акторів у «живому

плані» разом із персонажами у системі скафандрових (ростових) ляльок та головним героєм – планшетною лялькою – демонструють відмінність вимірів існування як фізичного, так і ментального усіх персонажів вистави (Додаток Г, іл. 181). Головний герой, прагнучи розвитку, вимушений протистояти пихатому оточенню, що уникає змін, та, подолавши усі утиски суспільства, допомагає побачити картину світу не лише в чорно-білому кольорі, а й відчути різні його відтінки.

Персонажі Жирафа, Бегемота і Мавпи створено у системі скафандрових (ростових) ляльок, що надає атмосфери Сафарі. Величезні звірі протиставляються маленькому Слоненяті (планшетна система), тим самим візуально демонструючи конфлікт соціальних норм. Великі звірі вважають за потрібне уникати маленького слоненяти і його запитань, знецінюючи його як особистість.

Костюми, розписані тотемними малюнками, та грим акторів, у поєднанні з пластичним вирішенням вистави (рухи акторів та хореографія) відображають культуру племінних народів. Музичне оформлення доповнює картинку африканського світу відповідними мелодіями з акцентом на ритмах ударних інструментів, а сценічне освітлення надає кожній мізансцені потрібного забарвлення.

Гармонійне поєднання всіх виражальних елементів образної системи постановки створює чіткий та виразний художній образ вистави.

Використання маски як частини скафандрової ляльки можна побачити в таких виставах: «Чому довгий ніс у слона» (2015, КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра», режисер – М. Урицький, художник – М. Данько), «Різдвяна історія про Лускунчика і Марі» (2017, Херсонський академічний обласний театр ляльок, режисер – Б. Чуприна, художник – О. Гоноболіна), «Білосніжка. Диво зимової казки» (2018, Херсонський академічний обласний театр ляльок, режисер – К. Слажнєва, художник – О. Войткевич-Шевченко), «Лускунчик» (2018, Харківський державний

академічний театр ляльок ім. В. А. Афанасьєва, режисер – І. Мірошніченко, художники – І. Борисова, М. Кужелева), «Баби Бабеля» (2018, Одеський академічний театр ляльок, режисер – Є. Корняг, художник – Т. Нерсисян), «Карлик Ніс» (2018, Київський академічний театр ляльок, режисер – Л. Попов, асистент режисера – І. Вороний, художник – М. Данько), «Мауглі» (2019, Київський академічний театр ляльок, режисер – Л. Попов, художник – М. Данько, художник анімації – Д. Волокушина), «Козак Мамарига» (2019, КЗ «Закарпатський академічний обласний театр ляльок "Бавка"», режисер – О. Куцик, художник – О. Россол), «Мауглі» (2020, Волинський академічний обласний театр ляльок, режисер – Д. Драпіковський, художник – Н. Ягупова), «Коза-Дереза» (2020, Вінницький академічний обласний театр ляльок, режисер – О. Свіньїн, художник – Т. Шабанова), «Маленький Мук» (2022, Полтавський академічний обласний театр ляльок, режисер – С. Смеречук, художник – Д. Кушніренко).

Ще одним форматом полісистемних вистав можна вважати використання вивідних пласких ляльок, керування яких відбувається у відкритому прийомі.

Один із прикладів полісистемної вистави з використанням пласких ляльок є «Алі-Баба» (2017, КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра», режисер – М. Урицький, художник – М. Данько), де усі ляльки і переважна частина реквізиту створено пласкими (Додаток Г, іл. 119, 121). Вирізані з дерева силуети, розписані акриловими фарбами, є подібними до перського живопису.

Персонажі жінок зроблено трохи більшими за зріст актрис (Додаток Г, іл. 120), що ними керують. Плаття цих ляльок мають рукави, в які актриси занурюють свої руки, створюючи пластику живої людини. Однак пласке обличчя з нерухомою мімікою створює ефект маски, натякаючи на подвійну гру цих героїнь.

Колірна палітра сценічного простору рясніє яскравими фарбами. Костюми акторів у «живому плані» стилізовані під одяг арабського світу, їхній колір подібний до синього неба вночі над пустелею. Барвисту гаму насичують переливи пурпурного, блакитного, зеленого і помаранчевого, що відображає мальовничість східної культури, де жовто-гарячий нагадує пекучі піски Персії. Золоті елементи декору, а також об'ємний реквізит, асоціюються із скарбами чарівної печери.

Довершеності соковитій сценографії надає музичне оформлення (композитор – Володимир Бистряков), кожна мелодія якого пронизана східними нотками. Музичні композиції супроводжуються співами і хореографією, що утворює враження мюзиклу. Таке захопливе видовище надовго запам'ятовується глядачам, які після завершення вистави залишають глядацьку залу, наспівуючи пісні з поставки.

В іншій виставі такого типу «Захмарна леді» (2021, КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра», режисер – Р. Неупокоєв, художник – М. Данько) пласкі ляльки виправдано сценографічним рішенням, що задає формат 3D-книжки, де карта Лондона постає перед глядачами у вигляді книги-панорами. Персонажі, про яких розповідається історія, живуть у Лондоні, тому ляльок створено відповідно до заявленої форми (Додаток Г, іл. 141). За інтерпретацією режисера Р. Неупокоєва, головний персонаж Захмарна Леді є спецагентом Англії, яку відсилають у минуле задля порятунку країни (Додаток Г, іл. 140). І знову режисер підіймає тему надлюдини, що проявляється у подорожах крізь час та простір з метою врятувати не лише стосунки всередині сім'ї, а й у суспільстві.

У виставі актори Сергій Ганзенко (саксофон) разом із колегою Володимиром Шікалом (акордеон), завдяки грі (наживо) на музичних інструментах у супроводі співу, формують художній образ вуличних артистів, що і розповідають історію Захмарної леді. Актори вистави представлені як звичайні робітники, що займаються чищенням димарів, чи

запалюванням вуличних ліхтарів, коли нема споглядачів. Однак, побачивши в залі людей, вони знову перевтілюються в артистів, розпочинаючи театралізоване видовище.

Протягом вистави глядачі споглядають музичні номери, органічно вписані у полотно вистави, що не переривають сюжетну лінію. Для музичних дуетів С. Ганзенка і В. Шікала композитор Є. Столяр спеціально написав музику, що відповідає режисерським завданням у відображенні часопростору, заданого обставинами.

Пласкі ляльки потребують особливого пластичного вирішення вистави, де прийом відсторонення диктує певні умови існування на сцені акторів у «живому плані». Сценічне освітлення, димові завіси, приглушені відтінки кольорової гами утворюють атмосферу нуару. Головним художнім образом сценографічного вирішення є драбини, з яких постійно утворюються зазначені місця дії (будинок Бенксів, банк, собор, карусель тощо). Ці драбини символізують постійне балансування головних героїв між рухом вгору та вниз.

Театральні прийоми, засоби виразності, візуальні компоненти створюють загадкову атмосферу на сцені, спонукаючи глядачів до роздумів стосовно вибору, який іноді постає між простим та правильним. Однак можна простежити таку ідею, що як би складно не було підійматися вгору, долаючи кожну сходинку, прагнення стати кращою версією себе робить життя цікавішим і щасливішим.

До цього формату вистав із використанням пласких ляльок можна віднести такі: «Тарас» (2003, Львівський академічний обласний театр ляльок, режисер – С. Брижань, художник – М. Ніколаєв), «Думи Кобзаря» (2014, Волинський академічний обласний театр ляльок, режисер – О. Іноземцев, художник – П. Босий), «Снігова Королева» (2015, Хмельницький академічний обласний театр ляльок «Дивень», режисер – С. Брижань, художник – В. Задорожня), «Рибалчина Русалонька» (2016,

Вінницький академічний обласний театр ляльок, режисер – А. Солоняк, художник – О. Книжник), «Святкові сни» (2017, Львівський академічний обласний театр ляльок, режисер – Я. Титаренко, художник – У. Кульчицька), «Правдива козацька казка» (2021, Кіровоградський академічний обласний театр ляльок, режисер – В. Ставріаніді-Стогодюк, художник – О. Шарій).

До іншої групи віднесли вистави з використанням сучасних технологій. Наприклад, у виставі «Маленька Баба Яга» (2019, Київський академічний театр ляльок, режисери – Є. Огородній, І. Федірко, художник – М. Данько) поєднуються ляльки планшетної системи (лялька Баби Яги і Ворона), актори в «живому плані» і використання сучасних цифрових технологій. У виставі задіяно принцип віртуальних декорації (Додаток Г, іл. 80), де сценічний простір, тобто навколишнє середовище ляльок, створено з екранних проєкцій та кольорових анімацій. Такий прийом утворює ефект мультиплікаційного фільму, що виводить мистецтво театру ляльок на новий етап творчості.

Головна героїня – маленька Баба Яга, якій усього 127 років, ще не досить досвідчена відьма і не завжди їй вдаються заклинання з першого разу. Замість практики вона без дозволу старших відьом прилітає на танці у Вальпургієву ніч, де її помічають і замість покарання дають один рік, аби стати хорошою відьмою, і якщо вона пройде екзамен через рік, то зможе танцювати разом з усіма. Ворон Абраксас, який мешкав з Бабою Ягою, умів розмовляти, тому постійно їй нагадував: аби стати доброю відьмою, потрібно робити добрі вчинки. Протягом року маленька Баба Яга вивчила усі заклинання, навчилася чаклувати і допомагала людям, роблячи лише добро. В день іспиту вона здала його без помилок, проте усі її добрі вчинки були сприйняті відьомством як погані, адже хороша відьма має чинити зло.

Головна героїня опиняється перед вибором – бути ізгоєм серед темного світу чи залишатися на стороні Добра.

Пройшовши довгий шлях становлення як особистості, допомагаючи стражденним і отримуючи задоволення від добрих справ, маленька Баба Яга перетворює усіх відьом на звичайних людей без чаклунських знань і можливості їх поновити. Таким чином, головна героїня залишається єдиною відьмою в усьому світі, та ще й доброю.

Костюми акторів у «живому плані» відображають персонажів, якими керують (Додаток Г, іл. 79). Ляльковод Ворона вкритий чорною мантією, імітуючи силует цього птаха, зливається зі своїм героєм в єдине ціле. Костюм актриси, що керує лялькою головної героїні, схожий на костюм чаклунки, однак на відміну від червоного плаття маленької Баби Яги, одяг актриси чорний, що радше нагадує тінь персонажа. У такий спосіб глядачам надається можливість спостерігати саме за персонажами вистави, а не їхніми ляльководами.

Ілюстративність сценічного простору сприймається глядачами як напівоб'ємний мультфільм, у якому головна героїня залишається реальнішою за інших учасників видовища, що підкреслює важливість її емоційного та інтелектуального розвитку.

Іншу полісистемну виставу «Чарівник країни Оз» (2023, Київський академічний театр ляльок, режисер – Д. Драпіковський, художник – М. Данько) створено у форматі музичного телешоу, де герої діляться власними історіями з надією отримати допомогу від Чарівника, який є ведучим цього шоу.

У виставі задіяні, окрім проєкції на сцену, екрани телевізорів, що розташовані на порталах сцени і показують інформацію про кожного персонажа вистави як учасника телевізійного шоу. Таке подання перетворює відому історію на пародію сучасного суспільства, підіймаючи актуальні питання про взаємини людини зі світом. Кожен з персонажів

проходить свій шлях становлення, долаючи труднощі на своєму шляху: Опудало усвідомлює, що у нього є мозок і без чарівника; Дроворуб має серце і вміє кохати більше, ніж будь-хто інший; Лев сам по собі є хоробрим, особливо, коли потрібно рятувати дорогих для нього особистостей; а головна героїня Дороті може віднайти шлях додому.

В костюмах акторів «живого плану» вбачається вплив мультиплікаційної стрічки «Нікчемний Я», де персонажі посіпаки прислуговують головному героєві (Додаток Г, іл. 85-86). Це наводить на думку, що актори виступають як асистенти телевізійних шоу, яких ніколи не видно, проте вони виконують багато складної роботи. Головні ведучі шоу – так само актори в «живому плані» – у костюмах смарагдового кольору з паєтками, що відображають світло софітів, утворюють ефект постійного сяйва. Це створює ефект ілюзорності, коли увагу реципієнтів скеровують на щось незначне, аби відволікти від реальних проблем. Лазерні проєкції зеленого кольору у поєднанні з підсвіткою дають відсилання до смарагдового міста.

Яскраве видовище сповнене різноманітними музичними номерами, відеорядом, фоновими проєкціями, рухомими декораціями тощо, наче феєрверк на сцені, у такій блискучій формі доносять головну думку, що ми самі себе блокуємо через страхи, тому закриваємося від світу замість того, щоб робити його ще кращим.

До цієї ж підгрупи додамо вистави з мультиплікаційними ефектами, зокрема використання анімації на піску у «live» режимі: «Садок вишневий» (2014, Львівський академічний обласний театр ляльок, режисер – С. Брижань, художник – І. Кульчицька), «Т. Шевченко. Спогад» (2015, Хмельницький академічний обласний театр ляльок «Дивень», режисер – С. Брижань, ляльки – М. Ніколаєв, І. Кульчицька, К. Чепурна), «Думи мої, думи…» (2015, Рівненський академічний обласний театр ляльок, режисер – С. Брижань, художник – І. Кульчицька).

І окремо можна виділити полісистемні вистави, образи яких будуються через музичні інструменти, серед яких: скрипка, акордеон, дарбука, мелодика, дримба та інші. Все це створює дивовижну атмосферу кожної вистави.

Одним із прикладів є вистава «Засвітнє танго» (2021, Львівський академічний обласний театр ляльок, режисери – У. Мороз, Я. Титаренко, художник – І. Кульчицька), де художній образ вистави вибудовується через музичний інструмент скрипку.

Сценічна версія роману «Танго смерті» Юрія Винничука, який описує події 30-х років, подається глядачам як творча інтерпретація складних явищ через художні образи. Історія розповідається крізь призму спогадів головного героя Мількера – єдиного, хто залишився живим із чотирьох друзів після війни. Він не має спокою через такі події, проте відчуває, що має передати свій музичний талант наступному поколінню перш ніж приєднається до загиблих друзів. І коли він зустрічає гідного учня, то нарешті може звільнитися від власних мук, передавши свої знання. У виставі це показано через відтворення танго, яке із самого початку вистави лунало через скрипку Мількера. Наприкінці ж вистави танго звучить вже через інструмент в руках учениці Ярки.

Для вистави було створено оригінальну музику, що охоплює основну тему танго з різними варіаціями для скрипки, а також електронні мелодії з відсиланням до сучасності. У виставі звучить жива музика, тому роль головної героїні виконує не актриса, а скрипалька, яка була запрошена для цього проєкту.

Головним художнім образом вистави виступає розтрощена скрипка, що уособлює зламані долі чотирьох друзів та слугує метафорою руйнування і втрати. Архітектоніка сценографічного вирішення, побудована за принципом барельєфа, демонструє глибоку смислову

взаємодію між архітектурою Львова та структурою музичного інструмента, підкреслюючи культурний і символічний контекст вистави. Візуальний простір, вирішений у вінтажному стилі, створює атмосферу ностальгії та відчуття втраченої гармонії, що підсилюється ретельно продуманими деталями інтер'єру та кольоровою гамою (Додаток Г, іл. 170). Важливим художнім прийомом є використання масштабної механічної декорації, яка за допомогою рухомих елементів та трансформації простору забезпечує динамізм сценічної дії, надаючи їй багатовимірності та глибини.

Чотири струни гігантської скрипки на сцені метафорично відображають життєві шляхи та долі кожного з чотирьох друзів, а футляри для музичних інструментів стають уособленням їхніх гробів (Додаток Г, іл. 171). Використання різних систем ляльок (гібрид маріонетки, гапітна, планшетна та інші) створює багатошарову структуру образності, де кожна лялька функціонує як носій певного характеру та символічного змісту. Романтизовані риси персонажів надають виставі відтінку ностальгії, що підсилюється застиглою динамікою костюмів (одяг ляльок виглядає так, наче постійно знаходиться у динаміці). Така художня концепція дозволяє розкрити ідею застиглого руху в часі, де життя і смерть співіснують у межах єдиного сценічного простору.

Візуальна метафорика та художні образи ляльок формують концептуально насичену сценічну реальність, що працює на рівні глибоких психологічних і символічних асоціацій, стимулюючи глядача до рефлексії та емоційного переживання .

Із звучанням музичних інструментів наживо можна виокремити такі вистави: «Весела подорож» (2012, Вінницький академічний обласний театр ляльок, режисер – О. Свіньїн, художник – Н. Павлова), «У нашім раї на землі» (2014, КЗ «Закарпатський академічний обласний театр ляльок "Бавка"» режисер – О. Куцик, художник – Т. Улинець), «Різдвяна рукавичка» (2019, Київський академічний театр ляльок, режисер –

К. Лук’яненко, художник – Т. Загрядська), «Солом’яний бичок» (2019, Дніпровський міський театр ляльок «Театр актора і ляльки», режисер – Р. Гребенюк, художник – Е. Босович), «Шмата. Одного вечора у бомбосховищі» (2022, Львівський академічний обласний театр ляльок, режисер – Я. Титаренко, художник – І. Кульчицька), «Ріпка» (2023, Рівненський академічний обласний театр ляльок, режисер – О. Ткачук, художник – І. Кульчицька).

Отже, відмінність принципу створення образної системи полісистемної вистави від принципу створення моносистемної полягає у використанні усієї різноманітності художніх засобів виразності та різних принципів існування у сценічному просторі. Це обумовлює багатовимірність художнього образу вистави. У полісистемних виставах відкрито більше можливостей для експериментів, що дозволяє мистецтву театру ляльок розширювати межі традиційності, інтегруючись у сучасний театральний процес. Таким чином, полісистемність є однією з ключових тенденцій у розвитку мистецтва театру ляльок, сприяючи оновленню та розширенню його виразних можливостей.

Висновки до розділу 3

Обговорюючи театральне дійство з позиції семіотичної перспективи, відбувається дослідження матеріального втілення знака тою мірою, якою це втілення стосується створення візуальної концепції подій, які демонструються у сценічному просторі. Це сприяє у процесі аналізу театральної постановки досягненню відповідності сприйняття сенсу за рахунок позиціонування знака як одного з найважливіших інструментів для дослідження цілісності сценічного видовища.

Можна стверджувати, що всі знакові компоненти театральної вистави, що представлені та поміщені на сцену, підлягають семіотизації, тобто кожна деталь на сцені вже і є знак. Свобода вибору стосовно

театральних постановок надає реальну можливість побудувати світ, який балансує на межі творчого вкладання підтекстів, символів, знаків, пропорційних винахідливості творця, та сприймання тих смислів глядачем.

Сучасний театр ляльок балансує між традиційною моносистемністю та новітніми експериментами полісистемності. У театрі ляльок активно застосовуються мультимедійні технології, однак це не заважає моносистемності залишатися актуальною. Можна стверджувати, що моносистемні вистави у мистецтві театру ляльок не є застарілим явищем, а навпаки – залишаються важливим художнім типом, що використовується як у традиційних, так і в експериментальних практиках. Натомість полісистемні вистави сприяють розширенню художніх засобів виразності, формуючи нові способи театральної мови.

ВИСНОВКИ

Здійснене відповідно до сформульованих мети й завдань дослідження дозволяє зробити такі висновки.

1. Проблеми видовищної культури знаходяться в центрі уваги численних дослідників, свідченням чого є накопичення значного масиву культурологічних та мистецтвознавчих праць. У комплексі виражальних засобів сценічного мистецтва посилилася питома вага тих, що мають візуальну природу. Особливо виразно це виявляється у сфері театру ляльок, де візуальний компонент нерідко виступає головним інструментом реалізації художнього задуму, забезпечує можливість сприйняття вистави як видовища. Видовище як явище й видовищність як специфічна риса сценічних творів висвітлюються в різних аспектах. Важливим є уточнення понятєво-категоріального апарату таких досліджень, здійснене, зокрема, в працях К. Станіславської. Розглядаються також механізми функціонування видовища як інструменту соціокультурної комунікації. Стверджується, що через театралізацію, що є невід'ємним елементом видовищної культури, реалізується вплив театру на соціальні, культурні та комунікативні процеси сучасного суспільства. Досліджуються шляхи формування в межах театральних вистав візуальних образів, що здатні поповнювати сукупність культурних кодів. У мистецтві театру ляльок з його виразною специфікою візуальні засоби охоплюють всі прояви того, що глядач бачить на сцені: лялька (або предмет, що її замінює), сценічний одяг, фактура, кольори, інші засоби сценографії, пластичне вирішення, освітлення.

2. Специфіка театру ляльок як особливого різновиду сценічного мистецтва зумовлює необхідність пошуків релевантної предмету методології. Наприклад, у працях Т. Ковзана обґрунтовано доцільність застосування методів семіотики для розкриття знакової природи елементів сценічної постановки, що допомогли розкрити одну з фундаментальних

властивостей мистецтва театру ляльок. Стверджується, що семіологічний підхід має потужний потенціал у подальших дослідженнях мистецтва театру ляльок.

3. Театральна лялька як головний специфічний засіб втілення художніх образів і носій смислів в аналізованій сфері сценічного мистецтва стала об'єктом уваги сучасних українських дослідників. Вони характеризують специфіку систем ляльок як традиційних, так новітніх (О. Бучма), висвітлюють питання онтології мистецтва ігрової ляльки (Р. Неупокоєв), досліджують прийоми художньої виразності імпровізованої ляльки та метафоричності пластичного жесту (Т. Сільченко). У дисертації стверджується, що використання тих чи інших систем ляльок може бути підставою для поділу вистав на два типи: моносистемні (в яких задіяна лише одна система ляльок) і полісистемні (де задіяні дві чи більше системи ляльок, а також виступають актори в «живому плані»).

4. Художній образ формується як результат внутрішньої рефлексії митця, що народжує втілюваний у творі багатошаровий ідейно-символічний та емоційний зміст. Образ у мистецтві театру ляльок може розглядатися як інструмент, що дає змогу структурувати й інтерпретувати світ завдяки його метафоричній і символічній природі, що визначає характер взаємодії між глядачем та лялькою. Своєю чергою, образна система утворюється як сукупність взаємозалежних образів, що втілюються через застосування специфічних виражальних засобів. Її формування в театрі ляльок є складним творчим процесом, що реалізується у взаємодії між режисером, художником, композитором, акторами, звукорежисерами, освітлювачами. При цьому головними авторами концепції постановки та керівниками її втілення є режисер і художник-сценограф, які працюють у своєрідному тандемі. Провідна роль художника у створенні образної системи театру ляльок зумовлена значенням її візуальних елементів.

5. Структура образної системи вистави театру ляльок містить у собі складники, що мають специфічну природу. Вона утворена сукупністю елементів різної ґенези: образотворчої (візуальної), літературної (драматургія), музичної (аудіальної). Візуальний компонент як комплекс елементів, спрямованих на зорове сприйняття, виконує у виставі театру ляльок системотворчу функцію. Символічна образність театру ляльок реалізується передусім через поєднання форм, кольорів, світла. Центральним елементом тут є театральна граюча лялька. Її костюм (*костюм персонажа*), грим та аксесуари, що компенсують відсутність можливостей «живої» акторської гри, посилюють смислове навантаження, сприяють досягненню ефекту об'ємності образу. Більш нейтральний *костюм-уніформа*, однак також стає чинником створення візуального образу загалом.

Із природою театральної ляльки нерозривно пов'язана сценографія, що визначає вибір та організацію декораційного простору на сцені, включно з фонами, реквізитом тощо. Важливу функцію виконує освітлення, що забезпечує використання співвідношення світла і тіней як важливого художнього прийому. Розширити можливості візуальних елементів і посилити їхній художній ефект дозволяє застосування новітніх технологій. Відбувається рух від відображення на спеціальних екранах або поверхнях фонових проєкцій з використанням відео або фото до більш складних форм включення інформаційних технологій як на підготовчих етапах, так під час демонстрації вистави. Сукупність охарактеризованих елементів надає завершеності та цілісності образності театрального видовища.

6. У дисертації було проаналізовано низку вистав, що ґрунтувалися на використанні лише однієї системи ляльок. Поміж найбільш репрезентативних у контексті проблематики роботи – «Чарівна скрипка» (2009, КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра», режисер – М. Урицький, художник – В. Задорожня), «Шапочка. Червона» (2019,

Львівський обласний театр ляльок, режисер – Р. Неупокоєв, художник – В. Задорожня), «Каракулі Каракуля» (2024, КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра», режисер – Г. Тюпін, художник – В. Задорожня). Підтверджено тяжіння моносистемних вистав до монообразу, що зумовлено однорідністю виражальних засобів, які належать до візуального складника образної системи. Моносистемність передбачає зосередженість на одній домінантній системі ляльок, що диктує подальше сценографічне вирішення, сприяючи стилістично-художній цілісності, глибшому зануренню в головну ідею вистави, акцентує увагу на нюансах обраної техніки, забезпечуючи при цьому структурну єдність сценічної виразності.

Водночас моносистемність накладає певні обмеження при втіленні творчого задуму, що зумовлено меншою варіативністю у побудові сценічного простору, а також вужчим спектром можливих художніх рішень. Проте режисери можуть свідомо обирати моносистемність задля створення стилістично однорідних і концептуально виважених вистав, глибше досліджуючи виражальний потенціал кожного засобу. У сучасному мистецтві театру ляльок моносистемні вистави створюються більше у традиційному напрямі, однак експериментальність у цьому випадку також доречна, що підтверджує актуальність та художню цінність окресленого типу вистав.

7. Представлені в дисертації полісистемні вистави демонструють різноманітність у застосуванні творчих рішень. Найбільш показовими є «Пригоди Слоненяти» / «Слоненя» (2015, Одеський академічний театр ляльок, режисер – М. Урицький, художник – М. Данько), «Мюнхгаузен» (2020, КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра», режисер – Р. Неупокоєв, художник – В. Задорожня), «Засвітнє танго» (2021, Львівський академічний обласний театр ляльок, режисери – У. Мороз, Я. Титаренко, художник – І. Кульчицька), «Захмарна леді» (2021, КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра», режисер – Р. Неупокоєв,

художник – М. Данько), «Івасик-Телесик» (2023, Рівненський академічний обласний театр ляльок, режисер – О. Ткачук, художник – І. Кульчицька). Полісистемність формує багаторівневу образну систему вистави, розширюючи можливості метафоричного висловлювання, а також сприяючи гнучкості сценічної умовності (один персонаж може існувати в різних формах: його роль може виконувати лялька, через декілька хвилин вже ту саму роль виконує актор у «живому плані» тощо).

Полісистемні вистави передбачають застосування комбінацій різних технік ляльководіння (двох та більше систем ляльок різного типу водіння: як відкритого, так і закритого) та різноманітних виражальних засобів (інтеграція акторів у «живому плані» як персонажів-учасників творчого задуму постановки), що створює багатозначну образну систему вистави, в якій взаємодіють і традиційні, і новітні художні засоби виразності. Поєднання різних систем ляльок, комбінування технік ляльководіння можуть створювати багаторівневий сценічний простір, де кожний тип ляльки виконує свої функції залежно від сформульованого художнього завдання. У полісистемних виставах взаємодія різних технік і засобів виразності сприяє розширенню виражального потенціалу візуального складника мистецтва театру ляльок.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абисова М. Видовище як форма комунікації в умовах комунікаційного плюралізму. *Вісник Національного авіаційного університету. Філософія. Культурологія.* 2011. № 2. С. 109–112.
2. Акімов Д. І. Специфіка спонсорства як технології забезпечення доступу населення до художніх творів у маркетингу мистецтва. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. С. 22–27.
3. Алішер А. В. Концептуальні погляди на феномен сценічного простору у творчій школі Д. Лідера. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку.* 2020. Вип. 34. С. 227–233.
4. Алішер А. В. Мистецтвознавча динаміка театральної сценографії. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 2. С. 170–175.
5. Алішер А. В. Театрально-декораційне мистецтво як складова культури України. *Візуальність в естетичних практиках: український вимір* : матер. VI Всеукр. наук.-практ. конф., м. Черкаси, 24–25 жовт. 2019 р. Черкаси : ФОП Гордієнко, 2019. С. 38.
6. Алішер А. В. Художній простір театральної вистави. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2020. № 2. С. 115–119.
7. Антонович Д. Історія українського театру. Львів : Літопис, 2005. 320 с.
8. Арістотель Поетика: Трактат / пер. з старогрец. Б. Тена. Київ : Мистецтво, 1967. 141 с.
9. Афоніна О. С. Код і культурно-історичні традиції «подвійного кодування» у фольклорі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2016. № 3. С. 45–49.

10. Бабенко В. Видовищні комунікації: методи та форми взаємодії, естетична норма видовищності. *Вісник Львів. ун-ту.* 2011. Вип. 34. С. 4–13.
11. Бабушка Л. Festive видовище як феномен візуальної медіакультури. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. праць; вип. XXXVIII. К. : Міленіум, 2017. С. 3–14.
12. Бевзюк-Волошина Л. Зміна візуальної домінанти у виставах постмодерністського (постдраматичного) театру України (2000–2010 рр.). *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого*. 2015. № 6. С. 47–57.
13. Бевзюк-Волошина Л. Роль сценографа у створенні художньо-просторової моделі драматичної вистави (остання чверть XX – початок XXI століття) : автореф. дис. …канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / НАН163 України. Ін-т мистецвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2018.
14. Бевзюк-Волошина Л. Сценограф чи режисер: пріоритет авторства в сучасному театрі. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.* 2014. Вип. 15. С. 64–71.
15. Берелет В., Берелет Л. Феномен видовища як театрального явища в сценічному просторі. *The 3rd International scientific and practical conference «Science and education: problems, prospects and innovations»* (December 2–4, 2020). Kyoto: CPN Publishing Group, Japan. 2020. pp. 209–212.
16. Бистрякова В., Осадча А., Пільгук О. Інновації та технології в сучасному мистецтві. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2017. Вип. 32. С. 189–199.

17. Білас О. Композиторський стиль як чинник художньої цілісності драматичного спектаклю (на прикладі музики А. Кос-Анатольського та В. Камінського до вистав Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької) : дис. …канд. мистецтвознавства / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2018.
18. Білас О. Роль музики в українському драматичному театрі кінця XIX – початку XX ст. *Українська музика*. 2017. Вип. 3(25). С. 59–68.
19. Білас О. Функції музики в театральних виставах (на прикладі музики Віктора Камінського до вистав Львівського національного академічного українського драматичного театру ім. Марії Заньковецької). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2013. Вип. 29. С. 38–52.
20. Білас О. Функції музики та музичні концепти в новітніх театральних системах першої половини XX ст. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка Музикознавчий.* Львів, 2016. Вип. 38–39. С. 43–59.
21. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / перекл. з франц. В. Ховун. К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. 230 с.
22. Бойко В. Кольорова семантика в українській культурі. Львів : Світ, 2015. 212 с.
23. Бойко Т. А., Татаренко М. Г. Народна маска в історико-культурних реаліях українського театру. *Вісник КНУКіМ.* Серія: Мистецтвознавство. 2021. № 44. С. 127–134.
24. Бойко Т. А., Татаренко М. Г. Сценічні адаптації масок різних епох у режисерських пошуках першої третини XX ст. *Вісник КНУКіМ.* Серія: Мистецтвознавство. 2020. № 43. С. 128–134.
25. Брехт Б. Про мистецтво театру. Київ : Мистецтво, 1977. 366 с.

26. Брижаченко Н. С., Босий І. М. Інтерактивний відеомеппінг в дизайні інтер'єру закладів громадського харчування: принципи впровадження і технічні особливості. *Науковий фаховий журнал: Art and Design*. 2022. № 2. С. 29–41.

27. Брук П. Жодних секретів / пер. з анг. Я. Винницька, О. Матвієнко. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2005. 133 с.

28. Брюховецька С. Візуальний поворот у культурі і культурології : колективна монографія «Культурологія: Могилянська школа». Під ред. М. Собуцького, Д. Короля, Ю. Джулая. Київ : Видавець Олег Філюк, 2018. С. 130–165.

29. Бувалець О. О. Театралізація сучасних мистецько-видовищних форм. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 24–25 квіт. 2014 р. / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України, Ін-т культурології. Харків, 2014. С. 12–13.

30. Бучма О. Є. «Переживання», «удавання» та «відчуження» в прийомах акторської гри театру ляльок. *Культура і сучасність: альманах*. Київ : Міленіум, 2009. № 2. С. 161–165.

31. Бучма О. Є. Мистецтво ігрової ляльки кінця XX – початку XXI століття як синтетичний вид сценічного мистецтва. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць. 2020. Вип. 38. С. 186–190.

32. Бучма О. Є. Новітні акторські технології сучасного театру ляльок як чинник трансформаційних процесів художньої культури : дис. …канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ : НАККіМ, 2015. 191 с.

33. Бучма О. Є. Особливості створення сценічного образу з театральними ляльками різних систем. *Культура України*. 2013. Вип. 41. С. 190–198.

34. Бучма О. Є. Сучасна планшетна лялька як трансформація старовинної ляльки бунраку: до проблеми професійно-творчого опанування. *Мистецтвознавчі записки*. 2014. Вип. 25. С. 215–222.

35. Бучма О. Є. Теорія «надмаріонетки» Гордона Крега як виражальний засіб театру ляльок. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць, 2021. Вип. 39. С. 235–238.

36. Вакуленко О. М. Художній простір хореографічної вистави та його герменевтика. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал, 2021. № 1. С. 103–107.

37. Вериківська І. Художник і сцена. Київ : Наукова думка, 1971. 112 с.

38. Веселовська Г. Живе і мертве в театрі цифрових технологій. *Науковий журнал Художня культура. Актуальні проблеми*. 2018. Вип. 14. С. 160–162.

39. Веселовська Г. Параметри сучасної театральності : Транзит синтез – колаж – бриколаж. *Сучасне мистецтво*. 2010. Вип. 7. С. 87–98.

40. Веселовська Г. Сучасне театральне мистецтво. Київ : НАКККіМ, 2015. 142 с.

41. Веселовська Г. Український театральний авангард : монографія. Київ : Фенікс, 2010. 368 с.

42. Виходцевський В. О. Лялькарі України. Київ : Веселка, 2013. 104 с.

43. Виходцевський В. О. Технологія виготовлення театральної ляльки: навчальний посібник. Київ : Простір М, 2011. 160 с.

44. Волошин І. О. Джерела народного театру на Україні. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1960. 228 с.

45. Гайдукевич К. Видовище та видовищність в сучасній культурі України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2019. Вип. 33. С. 110–116.

46. Галас А. С. Семіотика й критика перекладу драми: точки дотику та впливу. *Науковий вісник ДДПУ ім. І. Франка.* Серія: Філологічні науки (мовознавство). 2016. № 5(1). С. 64–68.

47. Гарнага І. В. Медіа як чинник соціокультурних та художніх трансформацій XXI століття. *Культурологічний альманах*. 2016. № 2. С. 36–41.

48. Гегель Г. В. Ф. Лекції з естетики / перекл. з німец. Київ : Либідь, 2018. 523 с.

49. Герчанівська П. Е. Культурологія: термінологічний словник. К. : Національна Академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2015. 439 с.

50. Горбатюк А. Ю. Феномен технокультури в контексті трансгуманізму: взаємодія між людством і технологіями. *Культура і сучасність* : альманах. 2023. № 2. С. 22–26.

51. Горбов А. Режисура видовищно-театралізованих заходів. Фастів : Поліфаст, 2004. 264 с.

52. Гринишина М. О. Синтетичний театр : монографія / Ін-т проблем сучасного мистецтва Нац. акад. мистецтв України. Київ : Фенікс, 2019. 416 с.

53. Грушецький Я. І. Режисерські пошуки в театрі ляльок України останньої чверті XX століття : дис. …канд. мистецтвознавства: 17.00.02. Київ : КНУТКіТ, 2013. 190 с.

54. Деркач С., Мельник М., Фішер В. Масові театралізовані видовища та свята в полікультурному просторі: мистецтвознавчий аналіз. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2021. Вип 38(1). С. 68–73.

55. Дерман Л. М., Кобилинська М. Ю. Театральне мистецтво як засіб соціокультурної комунікації в епоху цифрових технологій. *Гуманітарний корпус* : збірник наукових статей з актуальних проблем філософії, культурології, психології, педагогіки та історії. Вінниця : ТОВ «ТВОРИ», 2021. Вип. 37(1). С. 33–36.

56. Дідро Д. Парадокс про актора. К. : Мистецтво, 1966. 146 с.

57. Ділі Дж. Основи семіотики / перекл. з англ. та наук. ред. А. Карась. [2-е вид., доп.]. Л. : Арсенал, 2000. 232 с.

58. Дмитренко А. Костюм у контексті українського театру: історико-культурний аспект. *Вісник Львівської національної академії мистецтв.* 2012. Вип. 23. С. 160–168.

59. Дмитренко А. Український театральний костюм початку XX ст.: історіографія проблеми. *Народознавчі зошити*. 2015. № 15(125). С. 1153–1162.

60. Доброєр Н. В., Баторій А. В. Театральний костюм і національна ідентичність: лінії перетину. *Укр. культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наук. зб. : Напрям: Культурологія / за заг. ред. В. Г. Виткалова ; Рівнен. держ. гуманітар. ун-т. Рівне, 2018. Вип. 29. С. 107–114.

61. Доколова А. С. 3D-mapping як засіб створення асоціативних аспектів художнього образу. *Вісник КНУКіМ.* Серія: Мистецтвознавство. 2019. Вип. 40. С. 197–203.

62. Доколова А. С. 3D-mapping як синтез технології та мистецтва: ґенеза, еволюція та актуальність у сучасному світі. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць, 2020. Вип. 37. С. 10–15.

63. Домненко Т. В., Зіненко Т. М. Семантика кольору в контексті культури української вишивки. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*. 2016. Вип. 43(1). С. 141–146.

64. Драк А. Неповторний світ художника сцени. *Український театр*. 1985. № 4. С. 24–27.

65. Драк. А. Українське театрально-декораційне мистецтво. Короткий нарис. Київ : Держ. вид-во образотворчого мистецтва та музичної літератури, 1961. 64 с.

66. Дьяченко В. В. Звук як фізичний процес і художня інформація. *Питання культурології* : зб. наук. праць. Київ: КНУКіМ, 2008. 199 с.

67. Єрмакова Н. П. Мистецька доля і доля мистецтва. Частина друга. Березільські кінорефлексії. *Мистецтвознавство України*. Київ: Фенікс, 2017. № 17. С. 43–78.

68. Єрмакова Н. Проблема «великого» стилю в українському драматичному театрі 90-х років XX століття. *Нариси з історії театрального мистецтва України XX ст*. Київ : Інтертехнологія, 2009. С. 787–826.

69. Єрмакова Н. Співпраця режисера та художника: уроки березільської школи. *Український театр*. 2007. № 6. С. 7–10.

70. Єфремов С. І. Бібліографічний покажчик. Київ : КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого, 2008.

71. Єфремов С. І. Ляльки відкривають світ (про театри ляльок зарубіж. країн, ляльк. фест. та ін.). Київ : Веселка, 2010. 167 с.

72. Єфремов С. І. Монолог з лялькою як спеціальний тренаж у вихованні лялькаря: методичні рекомендації для студентів. К. : Веселка, 2015. 56 с.

73. Єфремов С. І. Незабаром − Наталка «по-бурсацьки»: інтерв'ю. *Український театр*. 2005. № 1/2. С. 16–17.

74. Єфремов С. І., Бойко Б. В. Наш театр ляльок (Київському муніципальному академічному театру ляльок – 30 років). Київ : Веселка, 2013. 159 с.

75. Жуковін О. Видовище як універсальне явище загальнолюдської культури. *Вісник ДАКККіМ*. Київ : Міленіум, 2012. № 1. С. 154–157.
76. Задорожня Д. Драматургія на сцені сучасного театру ляльок: проблеми й перспективи оновлення. *Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва* : збірник матеріалів VIII Міжнародної науково-практичної конференції. 27.04.2023 р. Київ : КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого, 202 с. С. 42–43.
77. Задорожня Д. Моносистемність та полісистемність вистав сучасного театру ляльок України (на прикладі сценографії Віри Задорожньої). *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого* : збірник наукових праць. Київ, 2023. Вип. 32. С. 63–69.
78. Задорожня Д. Музика у сучасних виставах театру ляльок України. *Традиція та сучасність* : збірник матеріалів VII Міжнародної студентської конференції (Батумський державний педагогічний університет), 26 квітня 2024. Батумі, 2024. С. 59–60.
79. Задорожня Д. Поняття «моносистемність» та «полісистемність» у дослідженнях вистав сучасного театру ляльок. *Український театр в сучасному соціокультурному просторі. Актуальні проблеми театрознавства* : збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції (кафедра театрознавства) 15.05.2023 р. К. : КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого. 70 с.
80. Задорожня Д. Поняття «образна система вистави» у дослідженнях сучасного театру ляльок. *Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва* : збірник матеріалів IX Міжнародної науково-практичної конференції. 24.10.2024 р. Київ : КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого, 2024.
81. Задорожня Д. Приголомшливий «Струс» театральної комунікації! *Міжнародний мультижанровий фестиваль-конкурс для*

молодої аудиторії «СТРУС» : науково-практичний збірник «Струс». Львів, 2021. № 1.С. 50–53.

82. Задорожня Д. Цифрові технології у мистецтві сучасного театру ляльок України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наук. зб. Рівне : РДГУ, 2024. Вип. 48. С. 251–256.

83. Задорожня Д. Цифрові технології у мистецтві театру ляльок. *Сучасна професійна підготовка фахівців сценічного мистецтва: полілог театральних шкіл України* : збірник матеріалів II Всеукраїнської науково-творчої конференції. 25–26 березня 2024 р. Київ : Видавни- цтво Ліра-К, 2024. С. 84–86. 126 с.

84. Зайцев О. Д. Семіотичні аспекти дослідження театрально-декораційного мистецтва Закарпаття XXI сторіччя. *Культурологічний альманах*. 2023. Вип. 1. С. 174–180.

85. Зайцева В. І. Практика композиції навчальний посібник для студентів закладів вищої освіти. Київ. ун-т ім. Б. Грінченка. К. : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2021. 116 с.

86. Іванова Д. О. Діяльність театру «Революційний вертеп» у контексті становлення професійного театру ляльок України. *Аркадія*. 2015. № 1. С. 95–98.

87. Іванова-Гололобова Д. О. Авторські моделі осмислення специфіки театру ляльок. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 56(1). С. 70–80.

88. Іванова-Гололобова Д. О. Португальський народний ляльковий герой Дон Роберто: фенікс повсталий з попелу диктатури. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2024. № 49. С. 95–100.

89. Іванова-Гололобова Д. О. Український театр ляльок 1920-х років: організаційні та художні засади : дис. …канд. мистецтвознавства : 17.00.02. Київ : КНУТКіТ, 2020. 252 с.

90. Іващенко Т. В. Візуалізація як невербальний засіб педагогічного семіозису у сучасному комунікативному просторі. *Освітній дискурс* : збірник наукових праць. 2023. Вип. 47(12). С. 101–111.

91. Ільницька О. А., Ільницький В. А. Дигітальні технології сучасного сценічного мистецтва: семіотика освітлення. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць, 2020. Вип. 38. С. 196–200.

92. Каленюк О. М. Метод асоціацій в створенні декоративної композиції. *Вісник Львівського університету.* Серія: Мистецтвознавство. 2015. Вип. 16. С. 169–174.

93. Камишникова О. Театр у добу високих технологій: трансформація традиційної форми. *Сучасні літературознавчі студії.* 2013. № 10. С. 172–178.

94. Кандзюба М. Проблема симулякрів в культурі: культурологічний аспект. *Вісник національного університету «Львівська політехніка»*. 2009. № 636. С. 118–123.

95. Кант І. Відповідь на запитання: Що таке Просвітництво? / перекл. з нім. О. Фешовець. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2003. 7 с.

96. Кант І. Естетика. / Перекл. з нім. Б. Гавришківа. Львів : Аверс, 2007. 360 с.

97. Кант І. Критика практичного розуму / перекл. з нім. І. Бурковським. Київ : Юніверс, 2004. 240 с.

98. Кемпбелл Дж. Тисячоликий герой / перекл. з англ. О. Мокровольський. Львів : Terra incognita, 2020. 416 с

99. Кисла Н. Театральне видовище XX – XXI століття та специфіка його образного узагальнення. *Молодий вчений*. 2018. № 2(1). С. 99–102.

100. Кисла Н. Хронотоп видовища у культурі ХХ століття. *Вісник Національної Академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2015. № 2. С. 140–143.

101. Кісін В. Б. Режисура як мистецтво та професія. Життя. Актор. Образ: Із творчої спадщини. К. : КМ Academia, 1999. 268 с.

102. Клековкін О. Історіографія театру: Напрями. Школи. Методи. Постаті : навч. посіб. Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Київ : АртЕк, 2017. 336 с.

103. Клековкін О. Мистецтво: Методологія дослідження : методичний посібник / Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ : Фенікс, 2017. 144 с.

104. Клековкін О. Містерія у генезі видовищних жанрів. *Мистецтвознавсто України*. 2000. Вип. 1. С. 249–268.

105. Клековкін О. Містерія у генезі театральних форм і сценічних жанрів : навч. посіб. для студентів вищих навч. закладів мистецтв і культури. К., 2001. 256 с.

106. Клековкін О. Theatrica. Старовинний театр у Європі від початків до кінця XVIII століття : Лексикон. Науковий редактор Р. Пилипчук. Київ : «АртЕк», 2009. 568 с.

107. Кліменкова А. Культурні коди як чинник формування ціннісних орієнтацій у сфері споживання. *Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки*. 2013. Вип. 18. С. 42–49.

108. Ковальчук Л. Театральний костюм – важлива складова художнього образу вистави. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки.* 2010. Вип. 3. С. 233–239.

109. Ковальчук О. Специфіка розвитку і функціонування театрально-декораційного мистецтва на зламі XIX-XX ст. Пошуки

передформи і сутнісних змістів. *Художня культура. Актуальні проблеми.* 2015. Вип. 11. С. 133–155.

110. Ковальчук О. Сучасне покоління українських сценографів. Наслідування традицій та спрямованість у майбутнє. *МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія* : зб. наук. праць з мистецтвознавства і культурології. Київ : ХІМДЖЕСТ, 2010. Вип. 7. С. 98–106.

111. Ковальчук О. Сценографічна практика у просторі ХХ століття: київські реалії / ІПСМ НАМ України. Київ : Фенікс, 2019. 272 с.

112. Ковзан Т. Знак у театрі / перек. М. Перуна / *Театр: історія, теорія, практика.* Львів : Вид. центр ЛНУ, 2013. С. 121–155.

113. Ковтун Л. Український колористичний код світотворення. *Вісник Київського національного університету ім. Т. Шевченка*. К. : Вид.-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. С. 49–52.

114. Коломієць Р. Золотий ключик до країни щастя. Вінниця : Книга-Вега, 2008. 192 с.

115. Коломієць Р. Спокуса лялькою, або невідворотність долі. Хмельницький : ПП Мельник А. А., 2010. 286 с.

116. Корнієнко В. В. Художній світ людини як комунікативна система: культурологічне осягнення. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 2. С. 82–86.

117. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Київ : Факт, 2000. 160 с.

118. Королёв М. М. Искусство театра кукол. Л. : Искусство, 1973. 112 с.

119. Кочетков В. Візуалізація та її місце у сучасних естрадно-театральних постановках. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип 48(1). С. 120–124.

120. Кравченко М. Театральний текст як об’єкт семіотичного дискурсу. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург. Харків : Видавництво ТОВ «С. А. М.», 2015. Вип. 42. С. 35–46.

121. Красильникова О. Історія українського театру XX сторіччя. Київ : Либідь, 2003. 208 с.

122. Крег Е. Г. Про мистецтво театру / пер. з англ. Н Корнієнко і Л. Танюка. К. : Мистецтво, 1974. 319 с.

123. Крипчук М. Проблеми створення масового театралізованого видовища (принципи художнього оформлення). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка.* Серія: Мистецтвознавство, 2011. № 2. С. 163–168.

124. Крипчук М. Сценічний символ у контексті художньої образності вистави. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 36(2) С. 19–24.

125. Кришталь О. М. Проблематика створення музичного образу вистави в діяльності звукорежисера. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 1. С. 320–325.

126. Кужельний О. П. Театралізація як метод організації масових видовищ та свят : навч.-метод. посібник. К. : НАКККіМ, 2011.

127. Кундеревич О. В., Кириленко К. М., Бенюк О. Б. Імпресивність як мистецька стратегія початку XXI століття (аналіз театрального досвіду та його філософських підвалин). *Вісник КНУКіМ*. Серія: Мистецтвознавство. 2021. Вип. 45. С. 174–182.

128. Лимаренко Л. Сценографія як необхідна складова цілісного образу вистави студентського театру. *Етнодизайн у контексті українського національного відродження та європейської інтеграції*.

Кн. 2 : зб. наук. пр. / редкол. : гол. ред. М. І. Степаненко ; упоряд. і відп. ред. Є. А. Антонович, В. П. Титаренко та ін. Полтава : ПНПУ ім. В. Г. Короленка, 2019. С. 118–122.

129. Липківська А. Світ у дзеркалі драми. Київ : Кий, 2007. 356 с.

130. Липківська Г. К. Мультимедійні засоби на сучасній театральній сцені. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв.* Серія: Сценічне мистецтво, 2018. № 1. С. 103–126.

131. Лідер Д. Мистецтво перетворення повсякденності. *Мистецькі обрії* : альманах. 2000. № 2. С. 150–156.

132. Лідер Д. Образ вистави. *Український театр*. 1972. № 4. С. 6–8.

133. Логвінова О. О. Концепція театралізації як прояв видовищної культури. *Культура і сучасність*. 2014. № 2. С. 49–53.

134. Логвінова О. О. Культурно-мистецькі трансформації арт-проекту у видовищній культурі України (на прикладі театралізованих fashion-шоу). *Молодий вчений*. 2016. № 5. С. 596–600.

135. Логвінова О. О. Модні покази в системі сучасної видовищної культури. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 22–23 квіт. 2015 р. / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України, Ін-т культурології. Харків, 2015. С. 8–9.

136. Логвінова О. О. Становлення видовищної культури як системи проектного типу. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 21–22 квіт. 2016 р. / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України, Ін-т культурології. Харків, 2016. С. 26–28.

137. Логвінова О. Тенденції трансформації театралізованих жанрів та форм сучасної видовищної культури. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2014. № 7. С. 87–91.

138. Локарєва Г. В., Стадніченко Н. В. Театральне мистецтво як засіб формування суспільних відносин: ґенезис проблеми. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*. 2018. Вип. 3. С. 124–139.

139. Лук'яненко К. О. Інклюзивна театральна вистава: типологічний аспект. *Вісник КНУКіМ*. Серія: Мистецтвознавство. 2021. Вип. 45. С. 183–190.

140. Лук'яненко К. О. Особливості кінестетичної емпатії в сучасному танці. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 2. С. 148–152.

141. Ляльк арі України / Укр. центр Міжнар. Спілки діячів театру ляльок (УНІМА). Вип. 3 / упоряд. С. І. Єфремов; пер. укр. Б. Бойко; худож. В. О. Виходцевський. К. : Веселка, 2011. 174 с.

142. Мазур Б. М. Сучасне мистецтво як інструмент формування свідомості суспільства. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць, 2020. Вип. 37. С. 34–37.

143. Мазур І. В. Колір у сценічному просторі. Класифікація кольорів. Український сценографічний авангард ХХ століття : лекція 2 для студентів V курсу, другий магістерський рівень, спеціальність 024 Хореографія. Львів : ЛДУФК ім. І. Боберського, 2022. 18 с.

144. Малярчук К. Г. Грим і маска як структурні складники сценічного образу. *Вісник КНУКіМ*. Серія: Мистецтвознавство. 2021. Вип. 45. С. 191–198.

145. Мартинюк А. П. Словник основних термінів когнітивно-дискурсивної лінгвістики. Х. : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2011.196 с.

146. Мартовська О. А. Лялькар Сергій Єфремов: нариси творчості. Київ : Веселка, 2013. 104 с.

147. Мацепура О. Архітектоніка музичного компоненту драматичної вистави. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2013. Вип. 105. С. 143–153.

148. Мельничук Ю. С. Режисерська концепція як шлях до створення образної системи вистави. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 3. С. 267–272.

149. Михайленко Л. Інтеграція мультимедійних технологій у театрі ляльок. *Журнал «Культура і сучасність»*. 2021. № 4. С. 58–64.

150. Москвич О. Медіа-реальність як сучасний соціокультурний простір. *Соціологічні студії*. 2014. № 2. С. 52–56.

151. Набоков Р. Г. Сценографія як просторове рішення театру масових видовищ. *Сценограф. Культура України* : зб. наук. пр. / Мін-во культури України, Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2012. Вип. 38. С. 149–158.

152. Набоков Р. Г. Театр масових видовищ: культурно-історичний аналіз. *Культура України*. 2013. Вип. 41. С. 199–206.

153. Найден О. С. Українська народна іграшка: Історія. Семантика. Образ. Своєрідність. Функціональні Особливості. К. : АртЕк, 1999. 255 с.

154. Наумова Л. М. Видовище як феномен культури. Філософський аспект : автореф. дис. канд. філософ. наук : спец. 09.00.04 «Філософська антропологія, філософія культури»; Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. Х., 2004.

155. Несен І. І. Методи дослідження театрального костюма: український досвід. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал, 2022. № 3. С. 114–119.

156. Несен І. І. Роль костюма у формуванні образа персонажа в Театрі Корифеїв (1882–1914 рр.). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва.* 2021. Вип. 2. С. 154–158.

157. Неупокоєв Р. В. Вплив мистецтва драматичного театру на специфічний дискурс мистецтва театру ляльок. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 446–450.

158. Неупокоєв Р. В. Культурний феномен концепту ризоми. *Культурологічна думка: збірник наукових праць*. К. : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2021. № 20. С. 57–66.

159. Неупокоєв Р. В. Онтологія мистецтва ігрової ляльки як культурне втілення специфічних засобів виразності. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого* : збірник наукових праць. Київ, 2018. Вип. 23. С. 27–34.

160. Никоненко Р. М. Вплив розвитку сценографії на художньо-образне трактування в пластичній режисурі. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 42. С. 127–132.

161. Никоненко Р. М. Новаторство візуально-пластичної образності в постановках А. Жолдака. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. Вип. 37. С. 223–227.

162. Ніколаєва Т. Історія українського костюма. Київ : «Либідь», 1996. 171 с.

163. Новосад-Лесюк Х. Співпраця композитора О. Радченка з режисерами театру ім. М. Заньковецької над музичним вирішенням вистав (1930-1968). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 67(1). С. 181–187.

164. Образні системи української художньої культури в історичному та типологічному аспектах: театр, музика, образотворче мистецтво. Колективна монографія / гол. ред. Г. Скрипник; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2019. 588 с.

165. Оленіна О. Ю. Мистецтво як фактор впливу на сучасні комунікативні практики. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура*. 2009. № 2. С. 96–103.

166. Олійник М. Український одяг у системі міської культури Києва (друга половина XIX – початок XXI століття) : монографія / голов. ред. Г. Скрипник / НАН України, ІМФЕ. Київ, 2017. 312 с.

167. Оніщенко Л. Г. Короткий нарис з історії костюма. У кн.: Історія розвитку бального танцю від XV до кінця XIX століття. Вінниця : Нова Книга, 2017. С. 27–31.

168. Оніщенко О. І. Проблема художньої творчості у дослідницькому просторі сучасної культурології. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. 2022. Вип. 31. С. 126–133.

169. Оніщенко О. І. Художні експерименти як стимули культуротвірних процесів: на перехресті «позитивної» і «негативної» психології. *Українські культурологічні студії*. 2024. Вип. 1(14). С. 87–92.

170. Островерх О. Від натуралізму до авангарду. *Український театр XX століття*. Київ : ЛДЛ, 2003. С. 293–420.

171. Паві П. Словник театру. Львів : Вид-во ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. 640 с.

172. Павленко А., Пашукова С., Пшінка Н. Значення композиції в образотворчому мистецтві та її роль у прочитанні художнього твору. *Актуальні проблеми сучасного дизайну* : збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції (20 квітня 2018 р., м. Київ) : у 2-х т. Київ : КНУТД, 2018. Т. 1. С. 98–101.

173. Павленко Г. Момент становлення (про репертуар театру, вистави С. Єфремова). *Український театр*. 1986. № 3.

174. Палачова К. Музика у Харківському державному академічному театрі ляльок ім. В. А. Афанасьєва : історіографічний та феноменологічний аспекти. *Fine Art and Culture Studies*. 2022. № 6. С. 12–21.

175. Панасюк В., Юдова-Романова К. Театр як особливий тип художньої комунікації у сучасному науковому дискурсі. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: Сценічне мистецтво, 2023. № 6(1), С. 35–48.

176. Пахомова Є. Синтезія в оперному театрі Лесі Дичко (на прикладі опер «Золотослов» та «Різдвяне дійство»). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2015. Вип 11. С. 85–92.

177. Пацунов В. Сценографія як потужний інструмент створення сценічних метафор. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2018. Вип. 36. С. 374–382.

178. Пилипчук Р. Історія українського театру (від витоків до кінця XIX ст.) ; Олександр Клековкін (передмова); НВП «Видавництво «Наукова думка» НАН України» ; Львівський національний університет ім. І. Франка, Кафедра театрознавства та акторської майстерності. Львів. : Видавництво ЛНУ ім. І. Франка, 2019. 356 с.

179. Пігель Ю. Сценічний костюм львівських театрів кінця XX – початку XXI століття. Художні особливості, пошуки образності. Львів : Аз-Арт, 2009. 180 с.

180. Попова О. В. Сценічний дизайн як інструмент режисерського рішення. *Мистецтвознавчі записки*. 2022. № 41. С. 8–14.

181. Попова О. В. Сценічний дизайн як об’єкт наукового дослідження. *Взаємодія культури, науки і мистецтва в питаннях розвитку моральності сучасного європейського суспільства* : тези доповідей Міжнар. наук. конф., м. Рига, 28-29 груд. 2021. Рига : Baltik International Academy, 2021. С. 166–170.

182. Попова О. В. Формування сценічного дизайну як просторового середовища вистави: семіологічна концепція. *Мистецтво і дизайн у ХХ столітті: конвергенція форм і сенсів* : тези доповідей Всеук. наук.- практ. конф., м. Київ, 8 груд. 2022. Київ, 2022. С. 42–48.

183. Приходько О. Театр кукол Украины: национальные традиции и их современное развитие : автореф. дис. на соискан. уч. степени канд. искусствовед. : спец. 17.00.01 «Театральное искусство». Киев, 1991.

184. Прищенко С. В. Візуальна мова кольору: авторська концепція комплексного дослідження. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць, 2020. Вип. 37. С. 16–21.

185. Прищенко С. В. Кольорознавство : навчальний посібник / за редакцією Є. А. Антоновича. К. : ДАКККіМ, 2009. 358 с.

186. Прокопович Л. Соціально-філософський аналіз візуалізації культурної ідентичності в «театрі» повсякдення. *Науково-теоретичний альманах «Гані»*. 2019. № 1(22). С. 57–67.

187. Проскуряков В. І., Ярема Д. Р. Сценографія як складова монументально-декоративного мистецтва інтер'єру театру. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*. Архітектура. 2012. № 728. С. 104–108.

188. Ржевська М. Ю. Музичний театр у мережі Internet: формотворчий та комунікативний аспекти. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2024. Вип. 139. С. 65–74.

189. Ржевська М. Ю., Романко В. І. Інструментальна складова як проавідний чинник образної системи прогресив-року. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку.* 2024. Вип. 48. С. 194–200.

190. Ржевська М. Ю., Романко В. І. Рецепція текстів культури в концептуальних альбомах прогресив-року. *Науковий вісник*

Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. 2022. Вип. 133. С. 59–70.

191. Романчишин В. Видовище як складова сучасної культури: до постановки проблеми. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 1. С. 213–216.

192. Рудая Д. Візуальна складова образної системи вистави театру ляльок (на прикладі постановок Київського муніципального академічного театру ляльок на лівому березі Дніпра). *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого* : збірник наукових праць. Київ, 2024. Вип. 35. С. 88–96.

193. Русабров Є. Т. Компоненти та художні засоби театру анімації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків : Харк. держ. ун-т ім. І. П. Котляревського, 2005. Вип. 15. С. 219–225.

194. Семіотичний аналіз явищ культури : монографія / Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України. К., 2021. 396 с.

195. Ситник О. Людина і лялька в просторі театру. *Гуманітарний часопис.* 2006. Вип. 3. С. 68–74.

196. Ситник О. Проблема «оляльковування» в театрі ляльок XX–XXI ст. *Культура України*. Харків : ХДАК, 2010. Вип. 31. С. 133–142.

197. Сільченко Т. І. Важливість імпровізованої ляльки для майбутнього актора-лялькаря. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство / за ред. О. С. Смоляка. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2014. № 2. С. 160–164.

198. Сільченко Т. І. Жест в пластиці рук як прийом художньої виразності в контексті образотворчого мистецтва: типологічний

аспект. *Науковий вісник КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого*. Київ, 2022. Вип. 31. С. 24–35.

199. Сільченко Т. І. Пластична підготовка рук актора для роботи з лялькою / Методичні рекомендації. Київ : Видавництво Ліра-К, 2022. 36 с.

200. Сільченко Т. І. Проблема поєднання пластики ляльки і слова в процесі навчання. *Науковий вісник КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого*. Київ, 2020. Вип. 26. С. 180–185.

201. Сільченко Т. І. Символ, знак, метафора пластичного жесту рук крізь призму філософії. *Матеріали Міжнародної наукової конференції «Культурологія та соціальні комунікації* : інноваційні стратегії розвитку». м. Харків, 17-18 листопада 2022 р. Харків, 2022. С. 272–274.

202. Сільченко Т. І. Художня виразність, уява і фантазія як цільові установки розвитку пластики рук у навчальному процесі. *Науковий вісник КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого.* Київ, 2023. Вип. 32. С. 43–49.

203. Сімінько М. В. Розробка і використання специфічних джерел світла у сценічному мистецтві : кваліфікаційна робота здобувача першого рівня. Кафедра мультимедійного дизайну КНУТД. Київ, 2023.

204. Скорик А. Поліваріативність інтерпретації поняття «культурологічний дискурс» у сучасному медіа-просторі. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2022. № 2(55). С. 7–21

205. Словник театрознавчих термінів і понять / укладачі І. Савченко, І. Ліпницька. Київ, 2021. 144 с.

206. Совгира Т. Використання технічних можливостей візуального мистецтва в сценічному просторі. *Вісник КНУКіМ.*. Серія: Мистецтвознавство. 2018. № 38. С. 60–70.

207. Сорока І. І. Підтекст у сценічному мовленні: термінологічний дискурс. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого* : зб. наук. праць. Київ, 2018. Вип. 23. С. 157–163.

208. Сорока І. І. Системно-концептуальний підхід до вивчення художньо-смислових функцій підтексту. *Сценічне мистецтво: домінуючі проблеми художньо-творчих процесів* : матеріали Всеукраїнської наукової конференції науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів та магістрантів. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2021. 199 с

209. Сосюр Ф. де. Курс загальної лінґвістики / пер. з фр. А. Корнійчука, К. Тищенко. К. : Основи, 1998. 324 с.

210. Стамеров К. Нариси з історії костюмів. Київ : Мистецтво, 1978.

211. Станіславська К. І. Видовищні форми у сучасній культурі. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого* : збірник наукових праць. Київ, 2021. Вип. 29. С. 85–90.

212. Станіславська К. І. Мистецьке, художнє, візуальне, видовищне: до питання базової термінології в естетичній царині сучасної культури. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого* : збірник наукових праць. Київ, 2023. Вип. 32. С. 118–123.

213. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури : монографія / вид. друге, перероб. і доп. Київ : НАКККіМ, 2016. 352 с.

214. Станіславська К. І. Митець і глядач: погляд на взаємини у модусах постмодерністської видовищної культури. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.* 2013. Вип. 13. С. 180–189.

215. Станіславська К. І. Музичний відеокліп як мистецько-видовищна екранна форма сучасної культури. *Вісник ДАКККіМ*. Київ : Міленіум, 2012. № 1. С. 136–140.

216. Станіславська К. І. Специфіка постмодерністської видовищності. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. 2012. Вип. 18(2). С. 263–267.

217. Станіславська К. І. Теоретики видовищної культури про зміст та класифікацію видовищ. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр... Київ : Міленіум, 2012. Вип. 21. С. 190–196.

218. Танська Л. В. Візуальний поворот як інтерпретативна модель сценічного синтезу мистецтв у культурі ХХ-ХХІ століття. *Культура і сучасність : альманах.* 2021. № 2. С. 63–67.

219. Татаренко М. Г. Режисерський акцент як художньо-творчий компонент у загальносценічному задумі театральної вистави. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал, 2022. № 3. С. 286–290.

220. Тонкошкура О. Театр в епоху цифрових технологій. *Художня культура. Актуальні проблеми.* 2022. № 18(2). С. 30–35.

221. Триколенко С. Т. Українська сценографія кінця ХХ – початку ХХІ ст.: основні тенденції розвитку та авторські позиції : дис. …канд. мистецтвозн. : 26.00.01 / АН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2016.

222. Триколенко С. Т. Формування сценічного середовища за допомогою мультимедійних засобів як один з прийомів поєднання

новітнього медійного та традиційного образотворчого мистецтва. *Проблеми розвитку міського середовища*. 2016. Вип. 2. С. 147–156.

223. Ужинський М. Мистецькі технології та звукорежисура у драматичному театрі. *Молодий вчений*. 2019. Вип. 3(67). С. 81–84.

224. Урсу Н. О., Гуцул І. А. Теоретичні основи композиції : навчально-методичний посібник для студентів ЗВО художніх та художньо-педагогічних спеціальностей. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2018. Вид. 2. 166 с

225. Фіалко В. Ігрова лексика вистав режисерів-дебютантів українського театру кінця 70-х – 80-х років XX століття. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. 2014. № 25. С. 162–175.

226. Фіалко В. Образна мова сценічного мистецтва в осмисленні теоретиків і практиків театру. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. 2018. Вип. 22. С. 42-47.

227. Фіалко В. Сценічний час як дієвий чинник формування образних систем вистав українського театру 70–80-х років XX століття. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. 2015. Вип. 17. С. 29–34.

228. Фіалко В. Театр України другої половини XX століття: образна лексика. Київ : Дух і літера, 2016. 432 с.

229. Фіалко В. Український драматичний театр кінця 50-х – початку 70-х років XX століття: соціально-політичні та мистецькі контексти. *Науковий вісник Київського національного університету театру кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. Київ, 2012. С. 40–58.

230. Фількевич Г. Музика в драматичному театрі. Київ, 1998.

231. Фількевич Г. Музика і український театр: започаткування контактів та взаємодії. *Нариси з історії театрального мистецтва України XX ст.* Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 83–102.

232. Фількевич Г. Музика як компонент образного синтезу вистав українського драматичного театру другої половини XX століття. *Нариси з історії театрального мистецтва України XX ст*. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 587–606.

233. Френкель М. Пластика сценического пространства. Київ : Мистецтво, 1987. 184 с.

234. Френкель М. Современная сценография. Київ : Мистецтво, 1980. 132 с.

235. Хвостова Т. В. Сучасний український театр у вимірі інтернет-культури. *Культура і сучасність : альманах*. 2023. № 2. С. 39–43.

236. Хоролець Л. І. Художня атмосфера спектаклю. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2016. Вип. XXXVI. С. 225–234.

237. Цугорка О. П. Художні декорації в театральних постановках як засоби сценографічного формування простору. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 3. С. 291–299.

238. Чайковський Д. С. Режисерський задум вистави. Київ, 2015. 42 с.

239. Шевнюк О. Л. Історія костюма : навч. посіб. К. : Знання, 2008. 375 с.

240. Шинкаренко О. Етичні експлікації «візуального повороту» у сучасній культурі. *Вісник: Українські культурологічні студії*. 2020. № 6(1). С. 45–49.

241. Шутько С. Роль театрального костюма у створенні художнього образу оперної вистави. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2022. № 3–4. С. 212–224.

242. Юдова-Романова К. Вогняні засоби дизайну сценічного простору. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. 2018. № 22. С. 58–64.

243. Юдова-Романова К. Генератори сценічних ефектів як постановочний засіб художньо-образної виразності на сцені. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: Сценічне мистецтво. 2019. № 2(2). С. 179–193.

244. Юдова-Романова К. Експериментальний сценічний простір: проблеми класифікації. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: Сценічне мистецтво. 2021. № 4. С. 39–54.

245. Юдова-Романова К. Засоби пластичного оформлення сценічного простору (з історії українського театру). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: Сценічне мистецтво. 2018. № 2(2). С. 72–92.

246. Юдова-Романова К. Ольфакторна синтезія в сценічному мистецтві. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. 2016. Вип. 19. С. 29–35.

247. Юдова-Романова К. Сценічний простір: проблеми термінології у мистецтвознавчих дослідженнях. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2019. Вип. 33. С. 117–123.

248. Юдова-Романова К. Технічні засоби оформлення сценічного простору. Київ : КНУКіМ, 2017. 314 с.

249. Юдова-Романова К., Стрельчук В., Чубукова Ю. Режисерські інновації у використанні технічних засобів і технологій у сценічному мистецтві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: Сценічне мистецтво. 2019. № 1(2). С. 52–72.

250. Юнґ К. Ґ. Архетипи і колективне несвідоме / перекл. з нім. К. Котюк. Видавництво: Астролябія, 2018. 608 с.

251. Юнґ К. Ґ. Психологічні типи. Видавництво : Астролябія, 2010.

252. Appia A. The Work of Living Art / Translated by H. White. London : Methuen, 1960. 210 p.

253. Arnheim R. Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye. Berkeley : University of California Press, 1974. 508 p.

254. Barba E. The paper canoe: a guide to theatre anthropology / Translated by R. Fowler. London and New York : Routledge, 1995. 188 p.

255. Barthes R. Écrits sur le théâtre. Pari s: Seuil, 1972.

256. Barthes R. Image, Music, Text / Translated by S. Heath. New York : Hill and Wang, 1977. 221 p.

257. Baudrillard J. La transparence du mal: Essai sur les phénomènes extrêmes / Jean Baudrillard, 1990. 179 p.

258. Bell J. Puppets, Masks, and Performing Objects. London: MIT Press, 2001. 204 p.

259. Brejzek T. The scenographic (re-)turn: figures of surface, space and spectator in theatre and architecture theory 1680–1980. *Theatre & Performance Design*. 2015. № 1(1–2). pp. 17–30.

260. Brook P. The Empty Space. New York : Simon and Schuster, 1968. 134 p.

261. Clodisson L. Formation of the theore of scenography and its role in science about theatre. London : England wordsworth classics, 2011. 282 p.

262. Craig E. G. L'art del teatre Thumbnail. Barcelona : Institut del Teatre, 1990. 187 p.

263. Craig E. G. The Actor and the Über-marionette. *The Mask*. 1908. № 2(1). pp. 3–15.

264. Deleuze G. Logic of Sense. London : The Athlone Press, 1990. 405 p.

265. Deleuze G., Guattari F. Rhizome. Paris : Minuit, 1976. 269 p.
266. Derrida J. De la grammatologie. Paris :Ed. de Minuit, 1967.
267. Dixon S. Digital Performance:a history of new media in theater, dance, performance art, and installation. Cambridge : The MIT Press, 2007. 53 p.
268. Eco U. The Name of The Rose. New York : Warner Books, 1986.
269. Eco U. Trattato di semiotica generale. Milano : Bompiani, 1975.
270. Egan K. An Imaginative Approach to Teaching. Jossey-Bass, 2005.
271. Elam K. The Semiotics of Theatre and Drama. London : Methuen, 1980.
272. Fischer-Lichte E. The Semiotics of Theatre. Bloomington and Indianapolis Indiana University Press, 1992. 352 p.
273. Fischer-Lichte E. The transformative power of performance: a new aesthetics / translated by Saskya Jain. USA and Canada : Routledge is an imprint of the Taylor & Francis Group, 2008. 240 p.
274. Helbo A. Les Mots et les Gestes. Essais sur le theatre. Presses universitaires de Lille, 1983.
275. Helbo A. Semiologi des messages sociaux. Edilig. Paris, 1983.
276. Itten J. The Art of Color: The Subjective Experience and Objective Rationale of Color. John Wiley & Sons, 1997. 160 p.
277. Jorick. Storia dell Burattini. Florence, 1902.
278. Jurkowski H. Aspects of puppet theatre. London, 1988. 112 p.
279. Jurkowski H. Dzieje teatru lalek. Wroclaw, 1991. 296 p.
280. Jurkowski H. Szkice z teorii teatru lalek. Lodz, 1993. 184 p.
281. Kovalenko O. Metological and philisiphical foundations of directing «visual theatre». *European Science*. 2022. № sge08–03, pp. 135–156.
282. Lacan J. The Four Fundamental Concepts of Psycho analysis. Book XI. N.-Y, London, 1998.

283. Lehmann H.-T. Postdramatic Theatre. New York : Routledge, 2006. 225 p.

284. Lotman J. The Structure of the Artistic Text / Translated by Ronald Vroon. University of Michigan Press, 1976.

285. Marconi E., Rovetta A. IL teatro come modello generale del linguaggio. Vita&Pensiero/Università Cattolica Milano, 1975. 164 p.

286. Millar M. The Horse's Mouth: Staging Morpurgo's War Horse. London : National Theatre in association with Oberon, 2007.

287. Morris C. W. Foundations of the theory of signs. In Otto Neurath et al. (eds.). International encyclopedia of unified science. Chicago, Illinois : The University of Chicago Press, 1938. № 2(1), pp. 1–59.

288. Morris C. W. Signs, language, and behavior. Writings on the general theory of signs. The Hague : Mouton, 1971.

289. Moxey, Keith. Visual Studies and the Iconic Turn. *Journal of Visual Culture*. 2008. № 7(2). pp. 131–146.

290. Orenstein C. Shank’s Mare: A Transcultural Journey of Puppetry Creation and Performance. *Asian Theatre Journal*. University of Hawai‘i Press, 2018. vol. 35. № 1. pp. 1–26.

291. Pavis P. Dictionnaire du théâtre: termes et concepts de I'analyse théâtrale. Paris: Editions Sociales, 1980.

292. Pavis P. Problèmes de semiologi theatrale, Presses de l'Universite du Quebec. Montréal, 1976. 170 p.

293. Pavis P. Production et réception au théâtre: la concrétisation du texte dramatique et spectaculaire. Revue des Sciences Humaines, LX. № 189 (01–03). 1983.

294. Pavis P. Theatre Analysis: Some Questions and a Questionnaire. *New Theatre Quarterly*. Issue 2(1). May 1985. pp. 208–212.

295. Pavis P. Voix et images de la scene. Essais de semiologie theatrale, Presses universitaires de Lille, 1982.

296. Peirce C. S. Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Harvard University Press, 1931.

297. Peirce C. S. Questions concerning certain faculties claimed for man. *Journal of Speculative Philosophy*. 1878. № 2. pp. 103–114.

298. Plassard D. L'acteur en effigie. Figures del'homme artificiel dans le theatre des avant-gardes historiques. Lausanne, 1992. 371 p.

299. Plassard D. Scenes of disquiet. *Contemporary Puppetry and Criticism* / Editor-in-Chief Igor Tretinjak. Osijek : Academy of Arts and Culture, 2022. pp. 19–27.

300. Rennett C. Digital Theatre: A Cultural Perspective. Cambridge University Press, 2017.

301. Rorty R. Philosophy as a kind of writing: An essay on Derrida. *New lit.history.* Charlottesville, 1978. № 1(10). pp. 146–147.

302. Sawoszczuk J. Tradition and Modernity in Polish Puppet Theatre. Białystok : Podlaskie Museum, 2017. 182 p.

303. Slavinska I. La semiologia del teatro in statu nascendi. *Biblioteca Teatrale*. Paris, 1978. № 21.

304. Sławiński J. O problemach «sztuki interpretacji». *Dzieło – Język – Tradycja*. Kraków, 1998. S. 148–158.

305. Sławiński J. Zwłoki metodologiczne. *Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja*. 1978. № 5(41). S 1–9.

306. Spencer H. A system of synthetic philosophy. Vol. 1: First Principles. London, 1915. 492 p.

307. Svoboda J. The Secrets of Theatrical Space: the memoirs of Josef Svoboda. J. M. Burian (ed. and trans.). New York : Applause, 1993. 144 p.

308. Tillis S. The Art of Puppetry in the Age of Media Production. *The Drama Review.* 1999. № 43.3. pp. 182–195.

309. Tillis S. Towards an aesthetics of the puppet. San Jose State University, 1990.

310. Walker J. Scenography. Glossary of Art, Architecture & Design since 1945. 3rd. ed. 188 p.

311. Westecott E. The Player Character as Performing Object. *Paper presented at the DiGRA 2009: Breaking New Ground: Innovation in Games, Play, Practice and Theory*. London, UK. 2009. pp. 1–6.

ДОДАТКИ

Додаток А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, де опубліковані основні наукові результати дисертації

1. Задорожня Д. Моносистемність та полісистемність вистав сучасного театру ляльок України (на прикладі сценографії Віри Задорожньої). *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого* : збірник наукових праць / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого; редкол.: Сакун Айта (голова) та ін. К., 2023. Вип. 32. С. 63–69. 186 с.

https://doi.org/10.34026/1997-4264.32.2023.281324

2. Задорожня Д. Цифрові технології у мистецтві сучасного театру ляльок України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наук. зб. / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов ; редкол.: Г. П. Чміль, В. Г. Виткалов, П. Е. Герчанівська та ін. ; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне : РДГУ, 2024. Вип. 48. С. 251–256. 570 с.

https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.780

3. Рудая Д. Візуальна складова образної системи вистави театру ляльок (на прикладі постановок Київського муніципального академічного театру ляльок на лівому березі Дніпра). *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого* : збірник наукових праць / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого; редкол.: Ірина Ян та ін. Київ, 2024. Вип. 35. С. 88–96. 318 с.

DOI: 10.34026/1997-4264.35.2024.318079

http://nv.knutkt.edu.ua/issue/view/18702/11856

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

4. Задорожня Д. Драматургія на сцені сучасного театру ляльок: проблеми й перспективи оновлення. *Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва* : збірник матеріалів VIII Міжнародної науково-практичної конференції. 27.04.2023 р. Київ : КНУТКТ ім. І. К. Карпенка-Карого, 2023. С. 42–43. 202 с.

5. Задорожня Д. Поняття «моносистемність» та «полісистемність» у дослідженнях вистав сучасного театру ляльок. *Український театр в сучасному соціокультурному просторі. Актуальні проблеми театрознавства, організована кафедрою театрознавства* : збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції (кафедра театрознавства) 15.05.2023 р. К. : КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого, 2023. С. 34-36. 70 с.

6. Задорожня Д. Музика у сучасних виставах театру ляльок України. *Традиція та сучасність* : збірник матеріалів VII Міжнародної студентської конференції (Батумський державний педагогічний університет), 26 квітня 2024. Батумі, 2024. С. 59–60. 126 с.

Zadorozhnia D. Music in contemporary performances of the Ukrainian puppet theatre. *Tradition and Contemporaneity* : VII International Student Conference (Batumi Art State Teaching University). April 26, 2024. Georgia, Batumi, 2024. pp. 59–60. 126 p.

7. Задорожня Д. Поняття «образна система вистави» у дослідженнях сучасного театру ляльок. *Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва* : збірник матеріалів IX Міжнародної науково-практичної конференції. 24.10.2024 р. Київ : КНУТКТ ім. І. К. Карпенка-Карого, 2024.

8. Задорожня Д. Цифрові технології у мистецтві театру ляльок. *Сучасна професійна підготовка фахівців сценічного мистецтва: полілог*

театральних шкіл України : збірник матеріалів ІІ Всеукраїнської науково-творчої конференції. 25–26 березня 2024 р. Київ : Видавництво Ліра-К, 2024. С. 84–86. 126 с.

Додаткові публікації

9. Задорожня Д. Приголомшливий «Струс» театральної комунікації! *Міжнародний мультижанровий фестиваль-конкурс для молодої аудиторії «СТРУС»* : науково-практичний збірник «Струс». Львів, 2021. № 1. С. 50–53.

Додаток Б
СПЕКТАКЛЕГРАФІЯ

Назва вистави	Рік прем'єри	Режисер	Художник	Театр
«Дикі лебеді»	2001	С. Єфремов	В. Виходцевський	КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра»
«Легенда про Вірність» («Чарівна зброя Кензо)»	2001	С. Брижань	М. Ніколаєв	Хмельницький академічний обласний театр ляльок «Дивень»
«Тарас»	2003	С. Брижань	М. Ніколаєв	Львівський академічний обласний театр ляльок
«Принцеса на горошині»	2004	С. Єфремов	В. Задорожня	КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра»
«Декамерон»	2004	Є. Гімельфарб	І. Борисова, Н. Денисова	Харківський державний академічний театр ляльок ім. В. А. Афанасьєва
«Гуси-лебеді»	2005	І. Мірошніченко	Н. Волобуєва	Харківський державний академічний театр ляльок ім. В. А. Афанасьєва
«Енеїда»	2007	Н. Орєшнікова	Т. Улинець, М. Колодко	КЗ «Закарпатський академічний обласний театр ляльок "Бавка"»
«Наталки Полтавки»	2007	С. Єфремов	І. Уварова	КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра»
«Лісова пісня»	2007	О. Іноземцев	І. Кульчицька	Полтавський академічний обласний театр ляльок

«Сестриця Оленка та братик Іванко»	2008	С. Єфремов	В. Задорожня	КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра»
«Антигона»	2008	О. Дмітрієва	Н. Денисова	Полтавський академічний обласний театр ляльок
«Дюймовочка»	2008	О. Дмітрієва	Н. Денисова	Харківський державний академічний театр ляльок ім. В. А. Афанасьєва
«Лісова пісня»	2009	О. Жюгжда, асистент - Л. Мікулич	Л. Лучко	КЗ «Закарпатський академічний обласний театр ляльок “Бавка”»
«Чарівна скрипка»	2009	М. Урицький	В. Задорожня	КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра»
«Коняги»	2010	М. Яремчук	Л. Лучко	КЗ «Закарпатський академічний обласний театр ляльок “Бавка”»
«Кресало»	2010	Д. Нуянзін	М. Кужелева	Харківський державний академічний театр ляльок ім. В. А. Афанасьєва
«Попелюшка»	2011	О. Кузьмин	Т. Шабанова	Вінницький академічний обласний театр ляльок
«Весела подорож»	2012	О. Свіньїн	Н. Павлова	Вінницький академічний обласний театр ляльок
«Білосніжка»	2012	С. Єфремов	В. Задорожня	КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра»
«Дюймовочка»	2012	М. Урицький	В. Задорожня	КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра»
«Оленко та Іванко»	2012	С. Брижань	М. Ніколаєв	Хмельницький академічний обласний театр ляльок «Дивень»

«Чарівна лампа Аладдіна»	2012	С. Брижань	М. Ніколаєв	Хмельницький академічний обласний театр ляльок «Дивень»
«Йшла собака через міст»	2012	Я. Грушецький	К. Чепурна	Черкаський академічний театр ляльок
«Рахую до п’яти»	2013	М. Урицький	В. Задорожня	КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра»
«Думи Кобзаря»	2014	О. Іноземцев	П. Босий	Волинський академічний обласний театр ляльок
«Тарас»	2014	С. Брижань	М. Ніколаєв	Волинський академічний обласний театр ляльок
«У нашім раї на землі»	2014	О. Куцик	Т. Улинець	КЗ «Закарпатський академічний обласний театр ляльок “Бавка”»
«Коза-дереза»	2014	М. Урицький	В. Задорожня	КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра»
«Снігова квітка»	2014	С. Єфремов, М. Урицький	В. Задорожня	КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра»
«Садок вишневий»	2014	С. Брижань	І. Кульчицька	Львівський академічний обласний театр ляльок
«Попелюшка»	2014	Д. Нуянзін	І. Кульчицька	Рівненський академічний обласний театр ляльок
«Тайна королівського саду»	2014	І. Мірошніченко	І. Борисова	Харківський державний академічний театр ляльок ім. В. А. Афанасьєва
«Гуси-лебеді»	2015	М. Урицький	М. Данько	Київський академічний театр ляльок
«Оскар»	2015	М. Урицький	О. Філончук	Київський академічний театр ляльок
«Пригоди слоненяти» / «Слоненя»	2015	М. Урицький	М. Данько	Одеський обласний театр ляльок

«Івасик-Телесик»	2015	О. Дмітрієва	Н. Денисова	Полтавський академічний обласний театр ляльок
«Думи мої, думи…»	2015	С. Брижань	І. Кульчицька	Рівненський академічний обласний театр ляльок
«Снігова Королева»	2015	І. Мірошніченко	І. Борисова	Харківський державний академічний театр ляльок ім. В. А. Афанасьєва
«Снігова Королева»	2015	С. Брижань	В. Задорожня	Хмельницький академічний обласний театр ляльок «Дивень»
«Тесей і Аріадна»	2015	С. Брижань	М. Ніколаєв	Хмельницький академічний обласний театр ляльок «Дивень»
«Т. Шевченко. Спогад»	2015	С. Брижань	М.Ніколаєв, І.Кульчицька, К.Чепурна	Хмельницький академічний обласний театр ляльок «Дивень»
«Рибалчина Русалонька»	2016	А. Солоняк	О. Книжник	Вінницький академічний обласний театр ляльок
«Котигорошко або Хлопчик з зеленого стручка»	2016	С. Брижань	М. Яремчук	Волинський академічний обласний театр ляльок
«Солом'яний бичок»	2016	Д. Драпіковський	Н. Ягупова	Волинський академічний обласний театр ляльок
«Момотаро»	2016	В. Підцерковний	І. Задніпряна	Івано-Франківський академічний обласний театр ляльок ім. Марійки Підгірянки
«Лікар Айболить»	2016	Р. Неупокоєв	В. Задорожня	КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра»

«Котигорошко»	2016	І. Бутняк	Д. Кушніренко	Полтавський академічний обласний театр ляльок
«Івасик-Телесик»	2016	О. Дмітрієва	Н. Денисова	Харківський державний академічний театр ляльок ім. В. А. Афанасьєва
«Гамлет-Машина»	2016	В. Гольцов	О. Загребіна	Чернігівський обласний театр ляльок ім. Олександра Довженка
«Котик та півник»	2016	С. Єфремов, І. Федірко	В. Задорожня	Чернівецький академічний обласний театр ляльок
«Півтори жмені»	2016	С. Єфремов	В. Задорожня	Чернівецький академічний обласний театр ляльок
«Коза-Дереза»	2017	Р. Гребенюк	С. Югова (Циваньонок)	Дніпровський міський театр ляльок «Театр актора і ляльки»
«Мама для мамонтенятка»	2017	М. Овсяніков, Р. Гребенюк	В. Задорожня	Дніпровський міський театр ляльок «Театр актора і ляльки»
«Гензель і Гретель»	2017	О. Лубенець	Л. Зінов'єва	Запорізький академічний обласний театр ляльок
«Каліф-лелека»	2017	М. Власова	Л. Зінов'єва	Запорізький академічний обласний театр ляльок
«Любов дона Перлімпліна»	2017	О. Дмітрієва	С. Сафронова	Київський академічний театр ляльок
«Як загинув Гуска»	2017	О. Дмітрієва	Н. Денисова	Київський академічний театр ляльок
«Була у Зайчика хатинка»	2017	С. Забродін	В. Задорожня	КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра»
«Алі-Баба»	2017	М. Урицький	М. Данько	КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра»

«Золоторогий олень»	2017	С. Брижань	І. Кульчицька	Львівський академічний обласний театр ляльок
«Святкові сни»	2017	Я. Титаренко	У. Кульчицька	Львівський академічний обласний театр ляльок
«Чарівна лампа Аладдіна»	2017	В. Кутуєв	С. Прокоф'єва	Одеський обласний театр ляльок
«Олеся. Містифікація»	2017	І. Уривський	А. Пташкіна	Одеський обласний театр ляльок
«Круть і Верть»	2017	О. Іноземцев	І. Кульчицька	Полтавський академічний обласний театр ляльок
«Різдвяна історія про Лускунчика і Марі»	2017	Б. Чуприна	О. Гоноболіна	Херсонський академічний обласний театр ляльок
«Трям! Привіт!»	2018	Н. Орєшнікова	В. Задорожня	КЗ «Закарпатський академічний обласний театр ляльок "Бавка"»
«Про Валибука, Принцесу Небійся та Довгобородa»	2018	Н. Орєшнікова	І. Кульчицька	КЗ «Закарпатський академічний обласний театр ляльок "Бавка"»
«Про Івана і Кота»	2018	М. Урицький	М. Данько	Івано-Франківський академічний обласний театр ляльок ім. Марійки Підгірянки
«Кайдашева сім'я»	2018	І. Федірко	М. Данько	Київський академічний театр ляльок
«Карлик Ніс»	2018	Л. Попов, асистент - І. Вороний	М. Данько	Київський академічний театр ляльок
«Різдвяна рукавичка»	2018	К. Лук'яненко	Т. Загрядська	Київський академічний театр ляльок
«Тілімілітрямдія»	2018	В. Задорожня	В. Задорожня	КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра»
«Баби Бабеля»	2018	Є. Корняг	Т. Нерсисян	Одеський обласний театр ляльок

«Пливе човен, казок повен»	2018	О. Ткачук	І. Кульчицька	Рівненський академічний обласний театр ляльок
«Лускунчик»	2018	І. Мірошніченко	І. Борисова, М. Кужелева	Харківський державний академічний театр ляльок ім. В. А. Афанасьєва
«Білосніжка. Диво зимової казки»	2018	К. Слажнєва	О. Войткевич-Шевченко	Херсонський академічний обласний театр ляльок
«Солом'яний бичок»	2019	Р. Гребенюк	Е. Босович	Дніпровський міський театр ляльок «Театр актора і ляльки»
«Козак Мамарига»	2019	О. Куцик	О. Россол	КЗ «Закарпатський академічний обласний театр ляльок "Бавка"»
«Жадібний Раджа»	2019	Д. Драпіковський	В. Задорожня	Івано-Франківський академічний обласний театр ляльок ім. Марійки Підгірянки
«Казка для маленького Зайчика»	2019	О. Дмітрієва	Н. Денисова, худ. анімації - А. Брагіна	Київський академічний театр ляльок
«Маленька Баба-Яга»	2019	І. Федірко, Є. Огородній	М. Данько	Київський академічний театр ляльок
«Мауглі»	2019	Л. Попов	М. Данько, худ. анімації - Д. Волокушина	Київський академічний театр ляльок
«Хлопчик-з-мізинчик»	2019	Л. Попов, асистент - І. Вороний	В. Виходцевський, Т. Едемська	Київський академічний театр ляльок
«Пан Коцький»	2019	С. Брижань	В. Задорожня	КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра»

«Витівки Буратіно»	2019	Д. Драпіковський	В. Задорожня	КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра»
«Шапочка. Червона»	2019	Р. Неупокоєв	В. Задорожня	Львівський академічний обласний театр ляльок
«Пустостан»	2019	О. Кравчук	О. Россол	Львівський академічний театр естрадних мініатюр «І люди, і ляльки»
«Прийде сіренький вовчок»	2019	А. Шеремок	Ж. Григор'єва, Н. Чеван	Чернігівський обласний театр ляльок ім. Олександра Довженка
«Солом'яний бичок»	2019	А. Шеремок	Л. Ковальчук	Чернігівський обласний театр ляльок ім. Олександра Довженка
«Коза-дереза»	2020	О. Свіньїн	Т. Шабанова	Вінницький академічний обласний театр ляльок
«Мауглі»	2020	Д. Драпіковський	Н. Ягупова	Волинський академічний обласний театр ляльок
«Вечори на хуторі, або билиці про вічне»	2020	Н. Орєшнікова	І. Кульчицька	КЗ «Закарпатський академічний обласний театр ляльок "Бавка"»
«Мюнхгаузен»	2020	Р. Неупокоєв	В. Задорожня	КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра»
«Карлик Ніс»	2020	Я. Грушецький	К. Чепурна	Кіровоградський академічний обласний театр ляльок
«Діти Ноя»	2020	М. Урицький	У. Кульчицька	Львівський академічний театр естрадних мініатюр «І люди, і ляльки»
«Козак Мамай»	2020	Д. Драпіковський	Н. Ягупова	Херсонський академічний обласний театр ляльок

«Соловейко темного гаю»	2020	Я. Грушецький	К. Чепурна	Черкаський академічний театр ляльок
«Дерево-диво»	2021	О. Куцик	Я. Данилів	КЗ «Закарпатський академічний обласний театр ляльок “Бавка”»
«Червона Шапочка, або десять пиріжків для бабусі»	2021	С. Брижань	В. Задорожня	КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра»
«Захмарна леді»	2021	Р. Неупокоєв	М. Данько	КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра»
«Правдива козацька казка»	2021	В. Ставріаніді-Стогодюк	О. Шарій	Кіровоградський академічний обласний театр ляльок
«Засвітнє танго»	2021	У. Мороз, Я. Титаренко	І. Кульчицька	Львівський академічний обласний театр ляльок
«Мертві душі»	2021	Є. Корняг	Л. Скитович	Одеський обласний театр ляльок
«DAWN-WAY. Дорога в нікуди»	2021	Е. Михайлов	Н. Бакулєва	Одеський обласний театр ляльок
«Китайська казка (Легенда про Лисицю та Журавля)»	2021	Ю. Чайка	С. Прокоф’єва	Одеський обласний театр ляльок
«Дюймовочка»	2021	Я. Грушецький	К. Чепурна	Черкаський академічний театр ляльок
«Маленький Мук»	2022	С. Смеречук	Д. Кушніренко	Полтавський академічний обласний театр ляльок
«Цяточка»	2022	О. Дмітрієва	Н. Денисова	Харківський державний академічний театр ляльок ім. В. А. Афанасьєва

«Був собі Пес»	2023	Р. Неупокоєв	В. Задорожня	КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра»
«Ріпка»	2023	О. Ткачук	І. Кульчицька	Рівненський академічний обласний театр ляльок
«Івасик-Телесик»	2023	О. Ткачук	І. Кульчицька	Рівненський академічний обласний театр ляльок
«Клубок казок»	2023	Ю. Чайка	О. Савицька	Хмельницький академічний обласний театр ляльок «Дивень»
«Івасик-Телесик»	2024	Р. Неупокоєв	В. Задорожня	КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра»
«Каракулі Каракуля»	2024	Г. Тюпін	В. Задорожня	КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра»
«Як стати королем»	2024	О. Дмітрієва	Н. Денисова	Харківський державний академічний театр ляльок ім. В. А. Афанасьєва

Додаток В
ТВОРЧИЙ ДОРОБОК МИТЦІВ
СУЧАСНОГО ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК УКРАЇНИ

(усі фотоматеріали узяті з офіційних Інтернет-ресурсів театрів, а також з особистого архіву)

Вінницький академічний обласний театр ляльок

«Попелюшка» (2011)

Режисер – О. Кузьмин

Художник – Т. Шабанова



Іл. 1.



Іл. 2.

«Весела подорож» (2012)
Режисер – О. Свіньїн
Художник – Н. Павлова



Іл. 3.



Іл. 4.

«Рибалчина Русалонька» (2016)
Режисер – А. Солоняк
Художник – О. Книжник



Іл. 5.



Іл. 6.



Іл. 7.

«Коза-дереза» (2020)
Режисер – О. Свіньїн
Художник – Т. Шабанова



Іл. 8.



Іл. 9.

Волинський академічний обласний театр ляльок

«Думи Кобзаря» (2014)
Режисер – О. Іноземцев
Художник – П. Босий



Іл. 10.



Іл. 11.

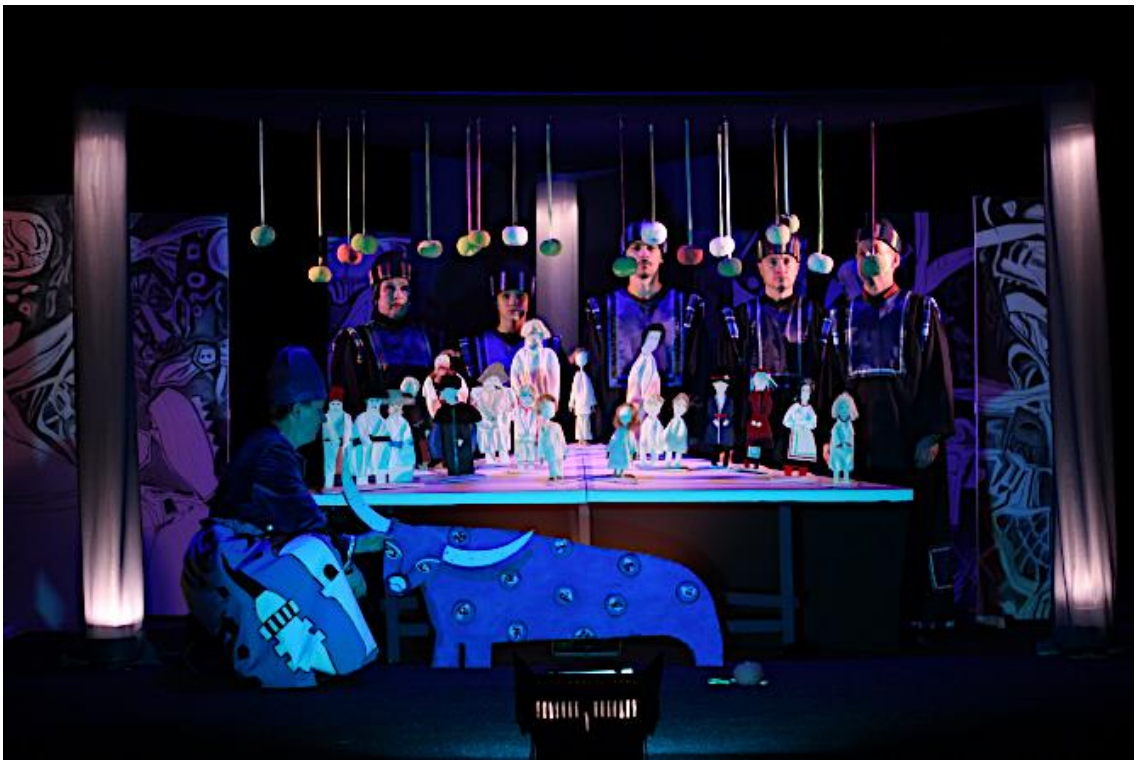


Іл. 12.

«Тарас» (2014)
Режисер – С. Брижань
Художник – М. Ніколаєв



Іл. 13.



Іл. 14.

«Котигорошко або Хлопчик з зеленого стручка» (2016)
Режисер – С. Брижань
Художник – М. Яремчук



Іл. 15.



Іл. 16.

«Солом’яний бичок» (2016)
Режисер – Д. Драпіковський
Художник – Н. Ягупова

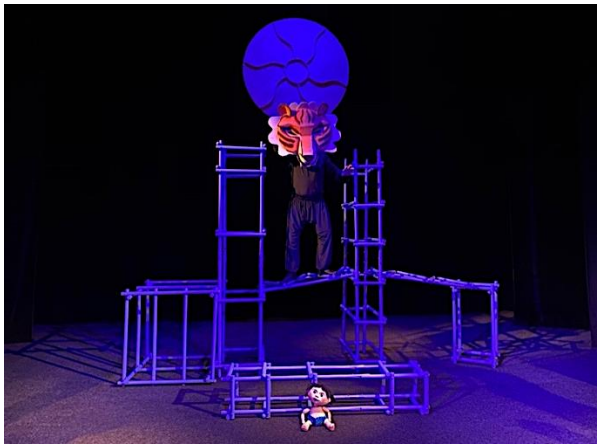


Іл. 17.



Іл. 18.

«Мауглі» (2020)
Режисер – Д. Драпіковський
Художник – Н. Ягупова



Іл. 19.



Іл. 20.



Іл. 21.

Дніпровський міський театр ляльок «Театр актора і ляльки»

«Коза-Дереза» (2017)
Режисер – Р. Гребенюк
Художник – С. Югова (Циваньонок)



Іл. 22.



Іл. 23.

«Мама для мамонтенятка» (2017)
Режисери – М. Овсяніков, Р. Гребенюк
Художник – В. Задорожня



Іл. 24.



Іл. 25.

«Солом’яний бичок» (2019)
Режисер – Р. Гребенюк
Художник – Е. Босович



Іл. 26.



Іл. 27.



Іл. 28.

КЗ «Закарпатський академічний обласний театр ляльок “Бавка”»

«Енеїда» (2007)
Режисер – Н. Орєшнікова
Художник – Т. Улинець
Сценографія – М. Колодко



Іл. 29.



Іл. 30.

«Лісова пісня» (2009)
Режисер – О. Жюгжда
Асистент режисера – Л. Мікулич
Художник – Л. Лучко



Іл. 31.



Іл. 32.

«Коняги» (2010)
Режисер – М. Яремчук
Художник – Л. Лучко



Іл. 33.



Іл. 34.

«У нашім раї на землі» (2014)
Режисер – О. Куцик
Художник – Т. Улинець



Іл. 35.



Іл. 36.

«Трям! Привіт!» (2018)
Режисер – Н. Орєшнікова
Художник – В. Задорожня



Іл. 37.



Іл. 38.



Іл. 39.

«Про Валибука, Принцесу Небійся та Довгобороду» (2018)
Режисер – Н. Орєшнікова
Художник – І. Кульчицька



Іл. 40.



Іл. 41.

«Козак Мамарига» (2019)
Режисер – О. Куцик
Художник – О. Россол



Іл. 42.



Іл. 43.

«Вечори на хуторі, або билиці про вічне» (2020)
Режисер – Н. Орєшнікова
Художник – І. Кульчицька



Іл. 44.



Іл. 45.



Іл. 46.

«Дерево-диво» (2021)
Режисер – О. Куцик
Художник – Я. Данилів



Іл. 47.



Іл. 48.

Запорізький академічний обласний театр ляльок

«Гензель і Гретель» (2017)
Режисер – О. Лубенець
Художник – Л. Зінов'єва



Іл. 49.



Іл. 50.

«Каліф-лелека» (2017)
Режисер – М. Власова
Художник – Л. Зінов’єва



Іл. 51.



Іл. 52.

Івано-Франківський академічний обласний театр ляльок ім. Марійки Підгірянки

«Момотаро» (2016)
Режисер – В. Підцерковний
Художник – І. Задніпряна



Іл. 53.



Іл. 54.



Іл. 55.

«Про Івана і Кота» (2018)
Режисер – М. Урицький
Художник – М. Данько



Іл. 56.



Іл. 57.

«Жадібний Раджа» (2019)
Режисер – Д. Драпіковський
Художник – В. Задорожня



Іл. 58.



Іл. 59.



Іл. 60.

Київський академічний театр ляльок

«Гуси-лебеді» (2015)
Режисер – М. Урицький
Художник – М. Данько



Іл. 61.



Іл. 62.

«Оскар» (2015)
Режисер – М. Урицький
Художник – О. Філончук



Іл. 63.



Іл. 64.

«Любов дона Перлімпліна» (2017)
Режисер – О. Дмітрієва
Художник – С. Сафронова



Іл. 65.



Іл. 66.



Іл. 67.

«Як загинув Гуска» (2017)
Режисер – О. Дмітрієва
Художник – Н. Денисова



Іл. 68.



Іл. 69.



Іл. 70.

«Кайдашева сім’я» (2018)
Режисер – І. Федірко
Художник – М. Данько



Іл. 71.



Іл. 72.

«Карлик Ніс» (2018)
Режисер – Л. Попов
Асистент режисера – І. Вороний
Художник – М. Данько



Іл. 73.



Іл. 74.

«Різдвяна рукавичка» (2018)
Режисер – К. Лук’яненко
Художник – Т. Загрядська



Іл. 75.



Іл. 76.

«Казка для маленького Зайчика» (2019)
Режисер – О. Дмітрієва
Художник – Н. Денисова
Художник анімації – А. Брагіна



Іл. 77.



Іл. 78.

«Маленька Баба-Яга» (2019)
Режисери – І. Федірко, Є. Огородній
Художник – М. Данько



Іл. 79.



Іл. 80.

«Мауглі» (2019)
Режисер – Л. Попов
Художник – М. Данько
Художник анімації – Д. Волокушина



Іл. 81.



Іл. 82.

«Хлопчик-з-мізинчик» (2019)
Режисер – Л. Попов, Асистент режисера – І. Вороний
Художник ляльок та масок – В. Виходцевський
Художник сценографії і костюмів – Т. Едемська



Іл. 83.



Іл. 84.

«Чарівник країни Оз» (2023)
Режисер – Д. Драпіковський
Художник – М. Данько



Іл. 85.



Іл. 86.

КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра»

«Дикі лебеді» (2001)
Режисер – С. Єфремов
Художник – В. Виходцевський



Іл. 87.



Іл. 88.

«Принцеса на горошині» (2004)
Режисер – С. Єфремов
Художник – В. Задорожня



Іл. 89.



Іл. 90.

«Наталки Полтавки» (2007)
Режисер – С. Єфремов
Художник – І. Уварова



Іл. 91.



Іл. 92.

«Сестриця Оленка та братик Іванко» (2008)
Режисер – С. Єфремов
Художник – В. Задорожня



Іл. 93.



Іл. 94.



Іл. 95.

«Чарівна скрипка» (2009)
Режисер – М. Урицький
Художник – В. Задорожня



Іл. 96.



Іл. 97.



Іл. 98.

«Білосніжка» (2012)
Режисер – С. Єфремов
Художник – В. Задорожня



Іл. 99.



Іл. 100.



Іл. 101.

«Дюймовочка» (2012)
Режисер – М. Урицький
Художник – В. Задорожня



Іл. 102.



Іл. 103.



Іл. 104.



Іл. 105.

«Рахую до п’яти» (2013)
Режисер – М. Урицький
Художник – В. Задорожня



Іл. 106.



Іл. 107.

«Коза-дереза» (2014)
Режисер – М. Урицький
Художник – В. Задорожня



Іл. 108.



Іл. 109.

«Снігова квітка» (2014)
Режисери – С. Єфремов, М. Урицький
Художник – В. Задорожня



Іл. 110.



Іл. 111.



Іл. 112.

«Лікар Айболить» (2016)
Режисер – Р. Неупокоєв
Художник – В. Задорожня



Іл. 113.



Іл. 114.



Іл. 115.

«Була у Зайчика хатинка» (2017)
Режисер – С. Забродін
Художник – В. Задорожня



Іл. 116.



Іл. 117.



Іл. 118.

«Алі-Баба» (2017)
Режисер – М. Урицький
Художник – М. Данько



Іл. 119.



Іл. 120.



Іл. 121.

«Тілімілітрямдія» (2018)
Режисер та художник – В. Задорожня



Іл. 122.



Іл. 123.



Іл. 124.

«Пан Коцький» (2019)
Режисер – С. Брижань
Художник – В. Задорожня



Іл. 125.



Іл. 126.



Іл. 127.



Іл. 128.

«Витівки Буратіно» (2019)
Режисер – Д. Драпіковський
Художник – В. Задорожня



Іл. 129.



Іл. 130.



Іл. 131.



Іл. 132.

«Мюнхгаузен» (2020)
Режисер – Р. Неупокоєв
Художник – В. Задорожня



Іл. 133.



Іл. 134.



Іл. 135.

«Червона Шапочка, або десять пиріжків для бабусі» (2021)
Режисер – С. Брижань
Художник – В. Задорожня



Іл. 136.



Іл. 137.



Іл. 138.



Іл. 139.

«Захмарна леді» (2021)
Режисер – Р. Неупокоєв
Художник – М. Данько



Іл. 140.



Іл. 141.



Іл. 142.

«Був собі Пес» (2023)
Режисер – Р. Неупокоєв
Художник – В. Задорожня



Іл. 143.



Іл. 144.



Іл. 145.

«Івасик-Телесик» (2024)
Режисер – Р. Неупокоєв
Художник – В. Задорожня



Іл. 146.

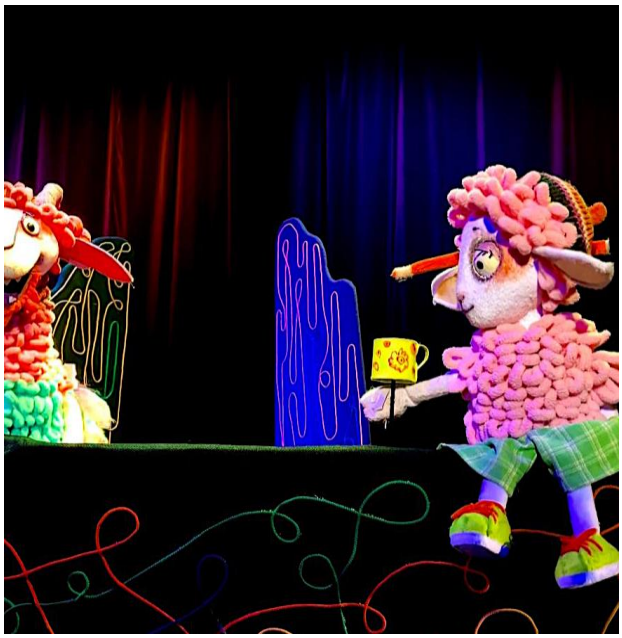


Іл. 147.



Іл. 148.

«Каракулі Каракуля» (2024)
Режисер – Г. Тюпін
Художник – В. Задорожня



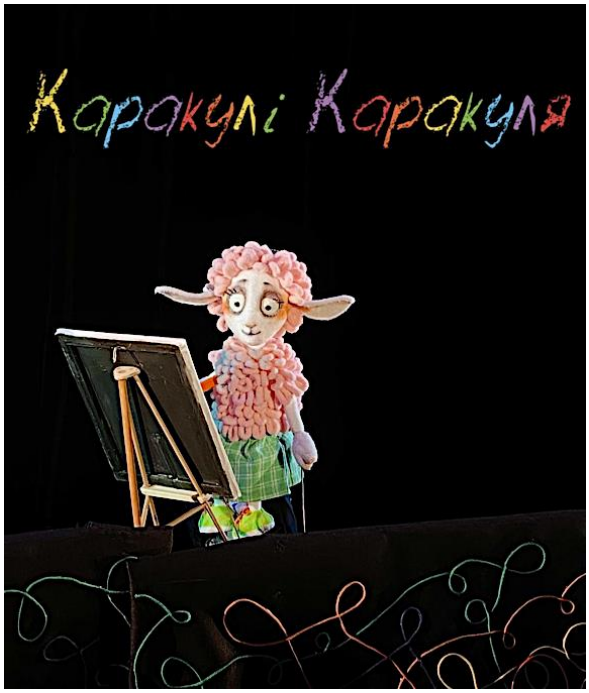
Іл. 149.



Іл. 150.



Іл. 151.



Іл. 152.

Кіровоградський академічний обласний театр ляльок

«Карлик Ніс» (2020)
Режисер – Я. Грушецький
Художник – К. Чепурна



Іл. 153.



Іл. 154.

«Правдива козацька казка» (2021)
Режисер – В. Ставріаніді-Стогодюк
Художник – О. Шарій



Іл. 155.



Іл. 156.

Львівський академічний обласний театр ляльок

«Тарас» (2003)
Режисер – С. Брижань
Художник – М. Ніколаєв



Іл. 157.





Іл. 158.

«Садок вишневий» (2014)
Режисер – С. Брижань
Художник – І. Кульчицька



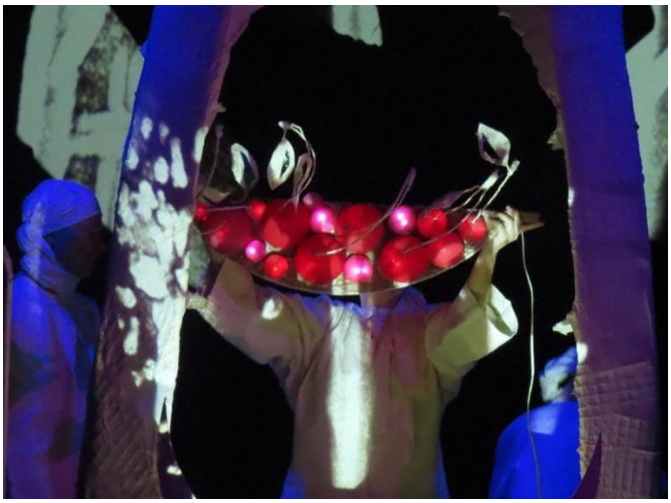
Іл. 159.



Іл. 160.



Іл. 161.



Іл. 162.

«Золоторогий олень» (2017)
Режисер – С. Брижань
Художник – І. Кульчицька



Іл. 163.



Іл. 164.



Іл. 165.

«Святкові сни» (2017)
Режисер – Я. Титаренко
Художник – У. Кульчицька



Іл. 166.



Іл. 167.

«Шапочка. Червона» (2019)
Режисер – Р. Неупокоєв
Художник – В. Задорожня



Іл. 168.



Іл. 169.

«Засвітнє танго» (2021)
Режисери – У. Мороз, Я. Титаренко
Художник – І. Кульчицька



Іл. 170.



Іл. 171.



Іл. 172.

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

«Пустостан» (2019)
Режисер – О. Кравчук
Художник – О. Россол



Іл. 173.



Іл. 174.

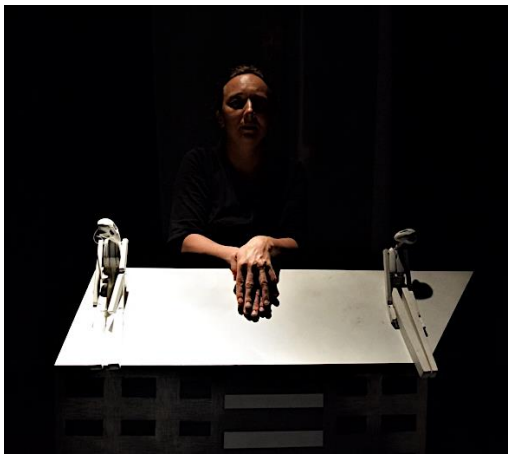


Іл. 175.

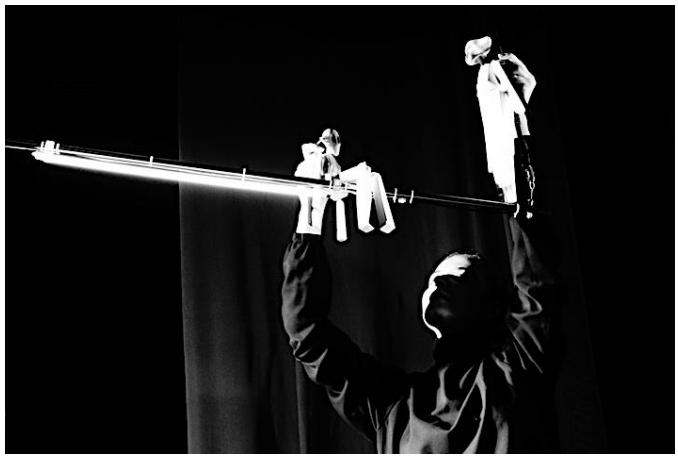


Іл. 176.

«Діти Ноя» (2020)
Режисер – М. Урицький
Художник – У. Кульчицька



Іл. 177.



Іл. 178.



Іл. 179.

Одеський обласний театр ляльок

«Пригоди слоненяти» / «Слоненя» (2015)
Режисер – М. Урицький
Художник – М. Данько



Іл. 180.



Іл. 181.

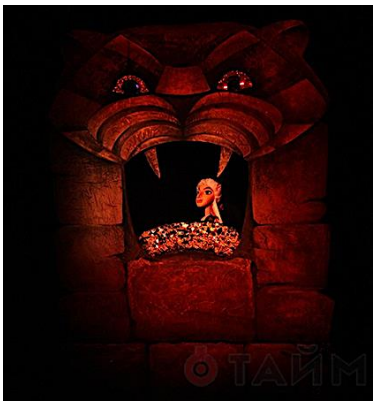
«Чарівна лампа Аладдіна» (2017)
Режисер – В. Кутуєв
Художник – С. Прокоф’єва



Іл. 182.



Іл. 183.



Іл. 184.



Іл. 185.

«Олеся. Містифікація» (2017)
Режисер – І. Уривський
Художник – А. Пташкіна



Іл. 186.



Іл. 187.

«Баби Бабеля» (2018)
Режисер – Є. Корняг
Художник – Т. Нерсисян



Іл. 188.



Іл. 189.



Іл. 190.



Іл. 191.

«Мертві душі» (2021)
Режисер – Є. Корняг
Художник – Л. Скитович



Іл. 192.



Іл. 193.



Іл. 194.



Іл. 195.

«DAWN-WAY. Дорога в нікуди» (2021)
Режисер – Е. Михайлов
Художник – Н. Бакулєва



Іл. 196.



Іл. 197.

«Китайська казка (Легенда про Лисицю та Журавля)» (2021)
Режисер – Ю. Чайка
Художник – С. Прокоф’єва



Іл. 198.



Іл. 199.



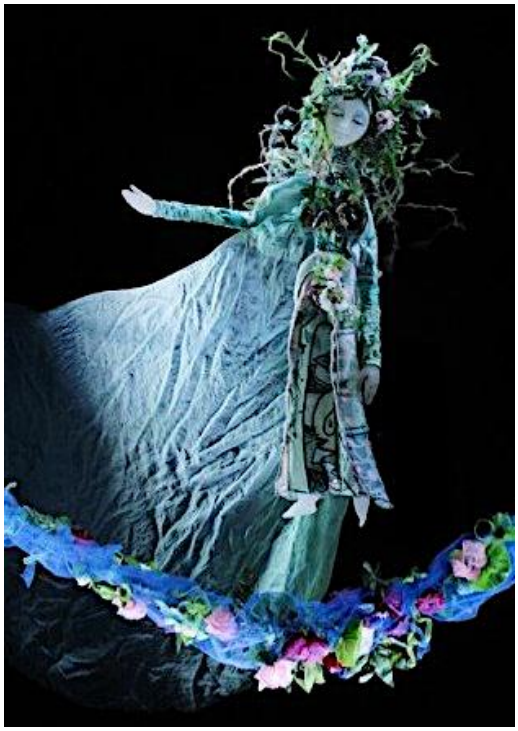
Іл. 200.



Іл. 201.

Полтавський академічний обласний театр ляльок

«Лісова пісня» (2007)
Режисер – О. Іноземцев
Художник – І. Кульчицька



Іл. 202.



Іл. 203.



Іл. 204.



Іл. 205.

«Антигона» (2008)
Режисер – О. Дмітрієва
Художник – Н. Денисова



Іл. 206.



Іл. 207.

«Івасик-Телесик» (2015)
Режисер – О. Дмітрієва
Художник – Н. Денисова



Іл. 208.

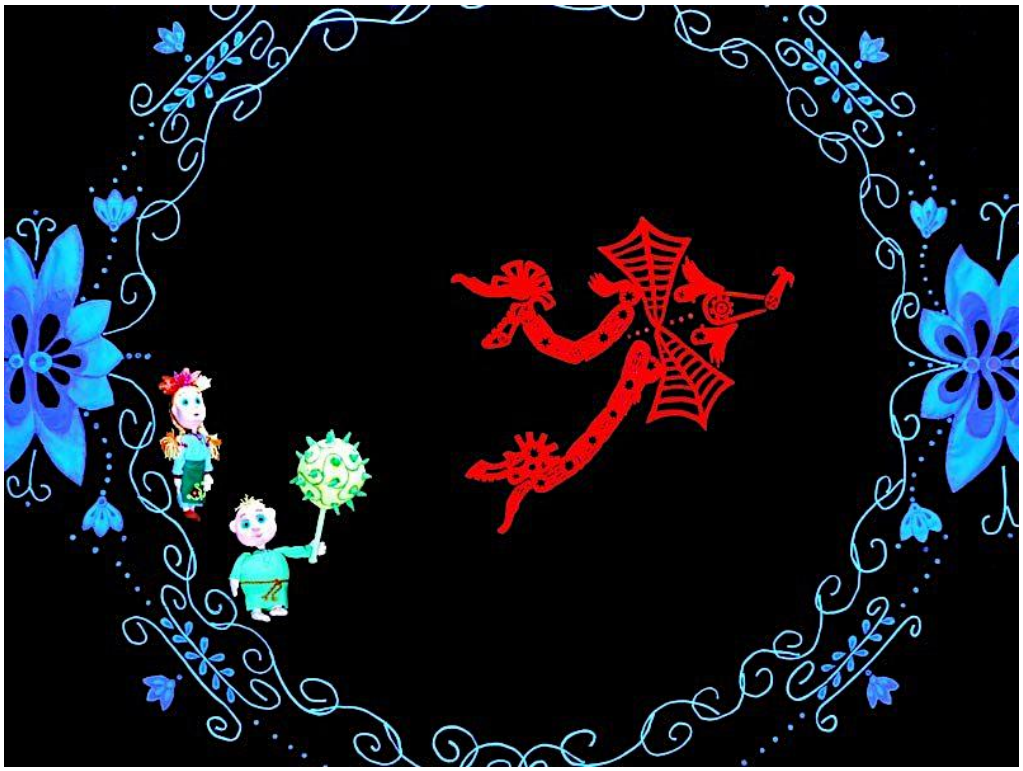


Іл. 209.

«Котигорошко» (2016)
Режисер – І. Бутняк
Художник – Д. Кушніренко

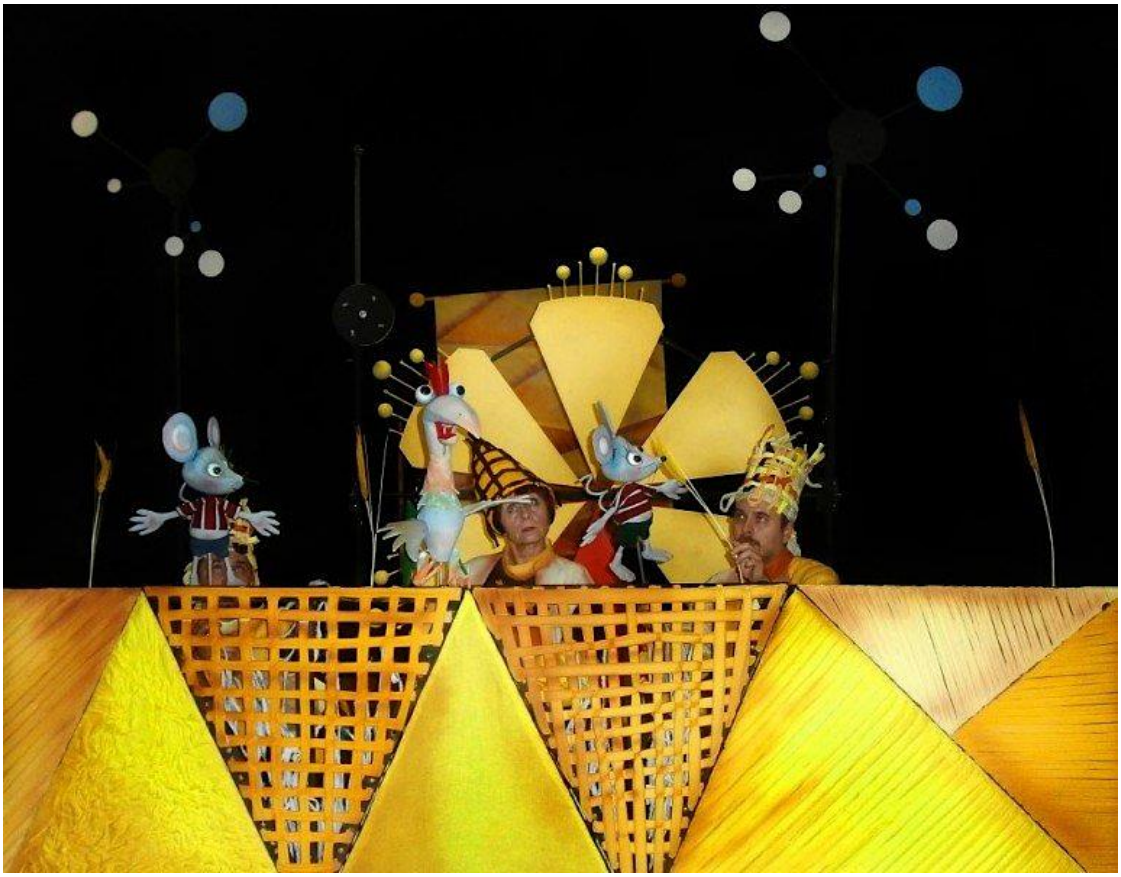


Іл. 210.

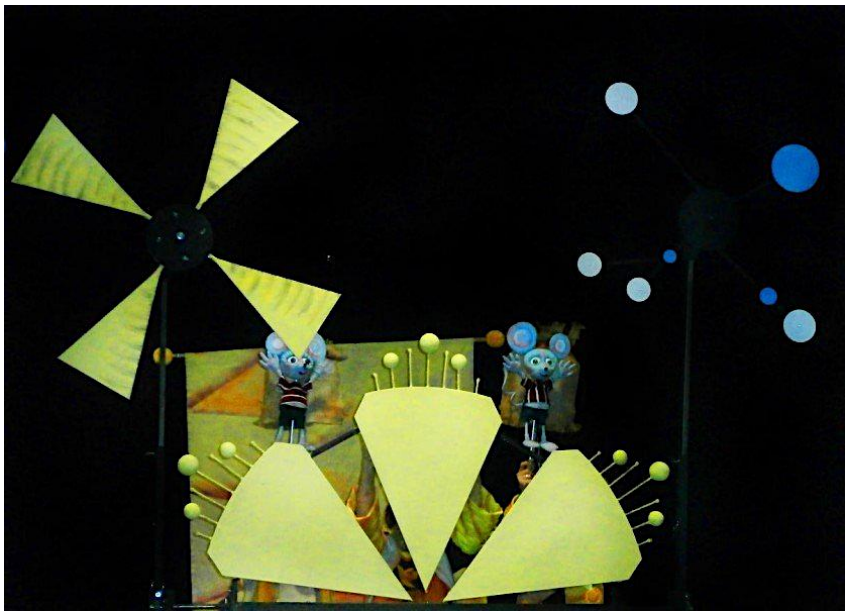


Іл. 211.

«Круть і Верть» (2017)
Режисер – О. Іноземцев
Художник – І. Кульчицька



Іл. 212.

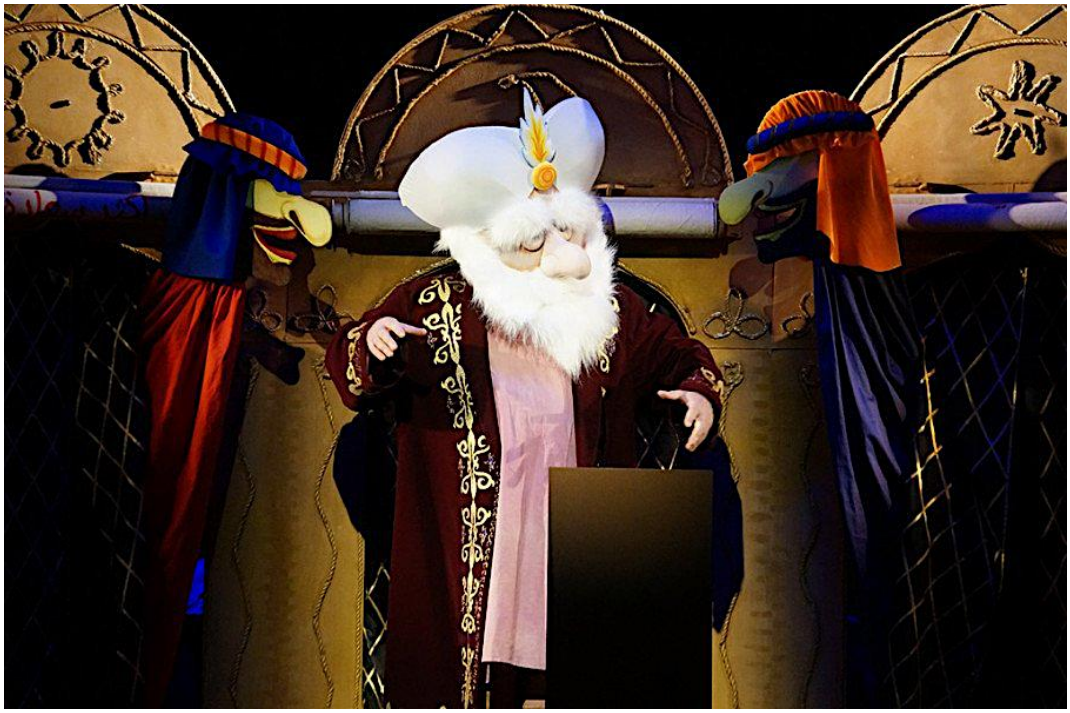


Іл. 213.

«Маленький Мук» (2022)
Режисер – С. Смеречук
Художник – Д. Кушніренко



Іл. 214.



Іл. 215.

Рівненський академічний обласний театр ляльок

«Попелюшка» (2014)
Режисер – Д. Нуянзін
Художник – І. Кульчицька



Іл. 216.



Іл. 217.

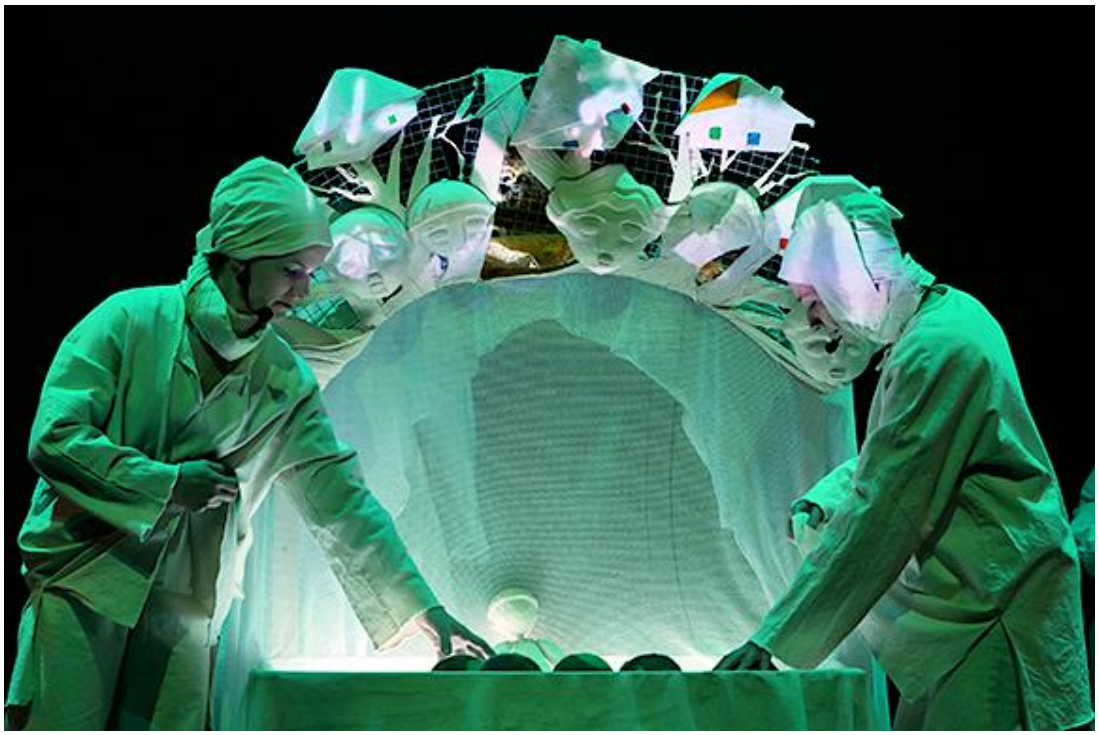


Іл. 218.

«Думи мої, думи…» (2015)
Режисер – С. Брижань
Художник – І. Кульчицька



Іл. 219.



Іл. 220.

«Пливе човен, казок повен» (2018)
Режисер – О. Ткачук
Художник – І. Кульчицька



Іл. 221.



Іл. 222.



Іл. 223.

«Ріпка» (2023)
Режисер – О. Ткачук
Художник – І. Кульчицька



Іл. 224.



Іл. 225.

«Івасик-Телесик» (2023)
Режисер – О. Ткачук
Художник – І. Кульчицька



Іл. 226.



Іл. 227.



Іл. 228.



Іл. 229.

Харківський державний академічний театр ляльок ім. В. А. Афанасьєва

«Декамерон» (2004)
Режисер – Є. Гімельфарб
Художники – І. Борисова, Н. Денисова



Іл. 230.



Іл. 231.

«Гуси-лебеді» (2005)
Режисер – І. Мірошніченко
Художник – Н. Волобуєва



Іл. 232.



Іл. 233.

«Дюймовочка» (2008)
Режисер – О. Дмітрієва
Художник – Н. Денисова



Іл. 234.



Іл. 235.

«Кресало» (2010)
Режисер – Д. Нуянзін
Художник – М. Кужелева



Іл. 236.



Іл. 237.

«Тайна королівського саду» (2014)
Режисер – І. Мірошніченко
Художник – І. Борисова



Іл. 238.



Іл. 239.

«Снігова Королева» (2015)
Режисер – І. Мірошніченко
Художник – І. Борисова



Іл. 240.



Іл. 241.



Рис. Г. 242.

«Івасик-Телесик» (2016)
Режисер – О. Дмітрієва
Художник – Н. Денисова



Іл. 243.



Іл. 244.

«Лускунчик» (2018)
Режисер – І. Мірошніченко
Художники – І. Борисова, М. Кужелева



Іл. 245.



Іл. 246.



Іл. 247.

«Цяточка» (2022)
Режисер – О. Дмітрієва
Художник – Н. Денисова



Іл. 248.



Іл. 249.

«Як стати королем» (2024)
Режисер – О. Дмітрієва
Художник – Н. Денисова



Іл. 250.



Іл. 251.

Херсонський академічний обласний театр ляльок

«Різдвяна історія про Лускунчика і Марі» (2017)
Режисер – Б. Чуприна
Художник – О. Гоноболіна



Іл. 252.



Іл. 253.



Іл. 254.

«Білосніжка. Диво зимової казки» (2018)
Режисер – К. Слажнєва
Художник – О. Войткевич-Шевченко



Іл. 255.



Іл. 256.

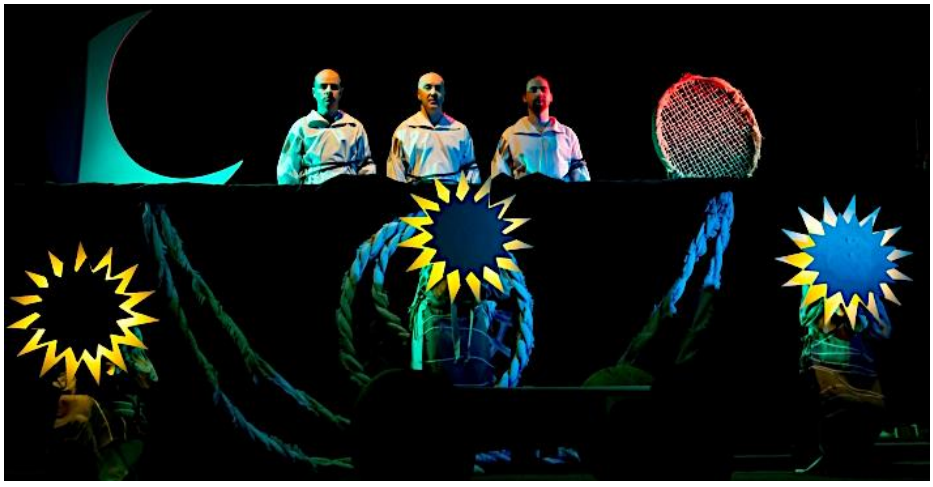
«Козак Мамай» (2020)
Режисер – Д. Драпіковський
Художник – Н. Ягупова



Іл. 257.



Іл. 258.



Іл. 259.

Хмельницький академічний обласний театр ляльок «Дивень»

«Легенда про Вірність» («Чарівна зброя Кензо)» (2001)
Режисер – С. Брижань
Художник – М. Ніколаєв



Іл. 260.



Іл. 261.

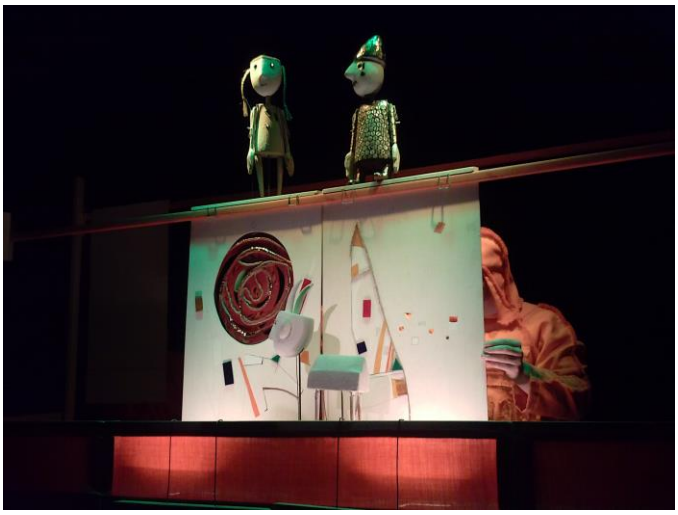


Іл. 262.



Іл. 263.

«Оленко та Іванко» (2012)
Режисер – С. Брижань
Художник – М. Ніколаєв



Іл. 264.



Іл. 265.



Іл. 266.



Іл. 267.

«Чарівна лампа Аладдіна» (2012)
Режисер – С. Брижань
Художник – М. Ніколаєв



Іл. 268.



Іл. 269.



Іл. 270.

«Снігова Королева» (2015)
Режисер – С. Брижань
Художник – В. Задорожня



Іл. 271.

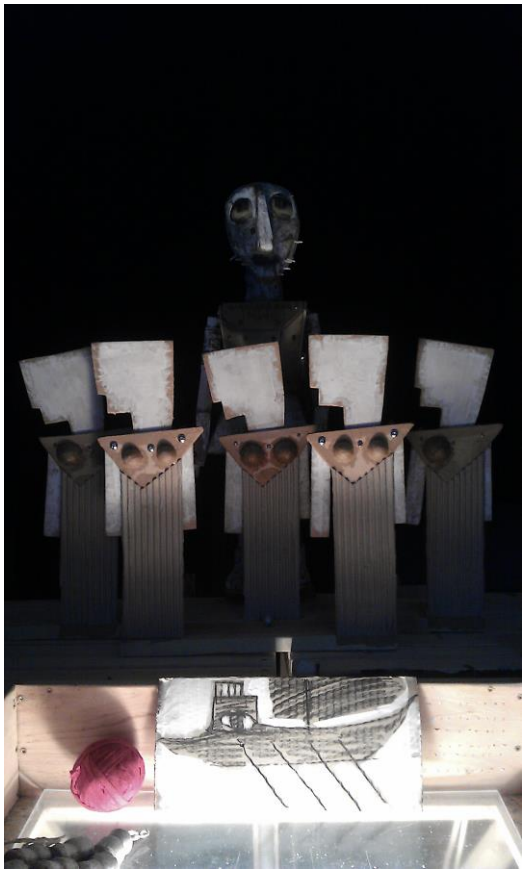


Іл. 272.

«Тесей і Аріадна» (2015)
Режисер – С. Брижань
Художник – М. Ніколаєв



Іл. 273.



Іл. 274.



Іл. 275.



Іл. 276.

«Т. Шевченко. Спогад» (2015)
Режисер – С. Брижань
Ляльки – М. Ніколаєв, І. Кульчицька, К. Чепурна



Іл. 277.



Іл. 278.



Іл. 279.

«Клубок казок» (2023)
Режисер – Ю. Чайка
Художник – О. Савицька



Іл. 280.



Іл. 281.



Іл. 282.



Іл. 283.

Чернігівський обласний театр ляльок ім. Олександра Довженка

«Гамлет-Машина» (2016)
Режисер – В. Гольцов
Сценографія – О. Загребіна



Іл. 284.



Іл. 285.

«Прийде сіренький вовчок» (2019)
Режисер – А. Шеремок
Художник ляльок та реквізиту – Ж. Григор’єва
Художник костюмів – Н. Чеван



Іл. 286.



Іл. 287.

«Солом’яний бичок» (2019)
Режисер – А. Шеремок
Художник – Л. Ковальчук



Іл. 288.



Іл. 289.

Черкаський академічний театр ляльок

«Йшла собака через міст» (2012)
Режисер – Я. Грушецький
Художник – К. Чепурна



Іл. 290.



Іл. 291.



Іл. 292.

«Соловейко темного гаю» (2020)
Режисер – Я. Грушецький
Художник – К. Чепурна



Іл. 293.



Іл. 294.



Іл. 295.

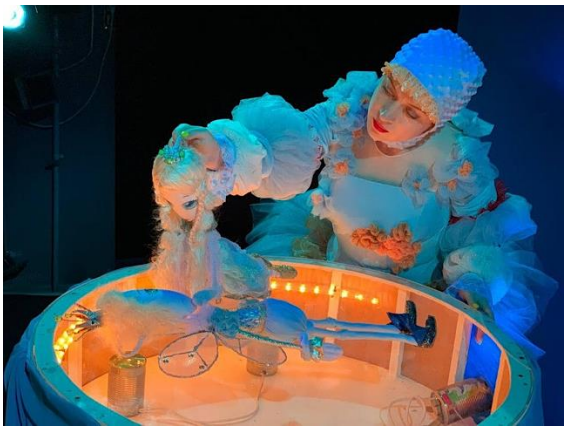


Іл. 296.

«Дюймовочка» (2021)
Текст і постановка – Я. Грушецький
Художник – К. Чепурна



Іл. 297.



Іл. 298.



Іл. 299.



Іл. 300.

Чернівецький академічний обласний театр ляльок

«Котик та півник» (2016)
Режисери – С. Єфремов, І. Федірко
Художник – В. Задорожня



Іл. 301.

«Півтори жмені» (2014)
Режисер – С. Єфремов
Художник – В. Задорожня



Іл. 302.