

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА

ГРОМАДСЬКА ОРГАНІЗАЦІЯ «УКРАЇНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ЦЕНТР
МІЖНАРОДНОЇ СПІЛКИ ДІЯЧІВ ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК «УНІМА–УКРАЇНА»

ВОЛИНСЬКИЙ АКАДЕМІЧНИЙ ОБЛАСНИЙ ТЕАТР ЛЯЛЬОК

НАУКОВЕ ТОВАРИСТВО ІМЕНІ ШЕВЧЕНКА (ТЕАТРОЗНАВЧА КОМІСІЯ)

Театр ляльок України: історичні виміри і сьогодення



ЗБІРНИК ТЕЗ
Всеукраїнської наукової конференції з міжнародною участю

Луцьк, 19–20 березня

УДК УДК 792.97.01.03.(477)"654":001.891](06)

T29

*Рекомендовано до друку Вченою радою
факультету культури і мистецтв
Львівського національного університету
імені Івана Франка
(протокол № 14 від 18 березня 2026 р.)*

Відповідальні за випуск:
Софія Роса–Лаврентій, Роман Лаврентій, Мирослава Циганик

Театр ляльок України: історичні виміри і сьогодення : тези Всеукраїнської наукової конференції з міжнародною участю / відп. за випуск: С. Роса–Лаврентій, Р. Лаврентій, М. Циганик. – Львів, 2026. – 104 с.

У збірнику подано тези доповідей Всеукраїнської наукової конференції з міжнародною участю «*Театр ляльок України: історичні виміри і сьогодення*», присвяченої дослідженню історії, теорії та сучасних практик мистецтва театру ляльок. Матеріали охоплюють широкий спектр проблем, зокрема історію становлення українського театру ляльок, аналіз сучасних режисерських і сценографічних практик, питання театральної педагогіки, а також соціально–адаптаційний потенціал театру ляльок у сучасному суспільстві. У тезах представлено наукові розвідки дослідників, митців–практиків, викладачів і студентів, що сприяють осмисленню актуальних процесів розвитку театру ляльок в Україні та його ролі в сучасному культурному просторі.

ЗМІСТ

СЕКЦІЯ ІСТОРИЧНА

Історичні дослідження у сфері театру ляльок України

Підсекція 1

Дар'я Іванова-Гололобова

Не «бідний родич»: український вертепний
Козак у ляльковому родоводі Європи.....6

Леся Овчієва

Вплив традицій комедії дель арте на формування
архетипних образів у театрі ляльок: маска як художній засіб.....10

Роман Лаврентій

Зародження українського професійного театру ляльок у Львові:
«Вертеп наших днів» (кін. 20-х – поч. 30-х років ХХ ст.).....16

Софія Роса-Лаврентій

Журнал «Вертеп» (1930) як потенційна платформа формування
професійної ідентичності українських лялькарів
Східної Галичини міжвоєнного періоду.....22

Підсекція 2

Тетяна Сільченко

Режисер як автор театру:
історичні та сучасні аспекти режисури в театрі ляльок.....29

Уляна Мороз

Незручна спадщина та місця сили – ДНК інституції. Досвід
Львівського академічного обласного театру ляльок.....34

Олександра Колісніченко

Еволюція документального театру в контексті театру ляльок.....40

Михайло Урицький

Еволюція кримського театру ляльок:
інституційні процеси, творчі персоналії та
репертуарна модель (від заснування до 2013 року).....44

СЕКЦІЯ АНАЛІТИЧНА

Критика та експертна аналітика процесів у сфері театру ляльок

Руслан Неупокоев

Вертеп як обрядова матриця мистецтва.....48

Катерина Пенькова

Тема інакшості у виставі «Казка про Мару» Ліни Костенко
у Львівському театрі ляльок:
режисерські та сценографічні рішення.....53

СЕКЦІЯ ПЕДАГОГІЧНО-ПРАКТИЧНА

Практика і педагогіка у театрі ляльок України

Марія Погребняк

Емоційне макетування як метод формування
Просторово-образного мислення у підготовці
сценографів театру ляльок.....61

Тимофій Лях

Співіснування актора-свідка та ляльки-персонажа:
пошук балансу між прямою розповіддю та художнім образом.
Існування актора в документальному театрі.....67

Дарія Харлампова

Мультимедійні практики в сучасному театрі ляльок.....72

СЕКЦІЯ СОЦІАЛЬНО-АДАПТАЦІЙНА

Театр ляльок як дієвий інструмент соціальної адаптації вразливих груп та побудови міцних соціальних громад

Катерина Лук'яненко

Огляд цифрової та суспільно-громадянської безбар'єрності
в театрах ляльок України.....76

Валерій Дзех

Естетичні засади театру анімації як засіб адаптації
та подолання травм після стресового періоду.....81

Олена Мудрієвська

Психологічна реабілітація дітей в театрі ляльок
у воєнний період.....88

Яна Антків

Арттерапія чи терапевтичне мистецтво?
Особливості методики в контексті українського театру.....94

Данило Трофименко

Тенденції використання елементів горору в
українському театрі ляльок.....98

СЕКЦІЯ ІСТОРИЧНА

Історичні дослідження у сфері театру ляльок України

Підсекція 1

НЕ «БІДНИЙ РОДИЧ»: УКРАЇНСЬКИЙ ВЕРТЕПНИЙ КОЗАК У ЛЯЛЬКОВОМУ РОДОВОДІ ЄВРОПИ

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2277-5240>

Дар'я ІВАНОВА-ГОЛОЛОБОВА

кандидатка мистецтвознавства, старша викладачка Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, президентка Громадської організації «УНІМА–УКРАЇНА»

Постать Козака як головного героя національного українського театру ляльок (Різдвяного вертепу) розглянуто із застосуванням параметрів аналізу, запропонованих Йосипом Федасом щодо народних лялькових героїв Європи. Зокрема предметом аналізу стали: зовнішній вигляд, характер дії, мова, функції персонажа і тип вистави. Проведений аналіз доводить, що український герой має всі підстави бути включеним до спільної генеалогії комічних лялькових персонажів Європи.

Ключові слова: театр ляльок, лялька, вертеп, народний театр, Козак, Запорожець, Європа.

Постановка проблеми. Вписування українського контексту до спільного європейського ландшафту лялькової культури, зокрема лялькового родоводу народних героїв, може багатьом видатися дивним, можливо, навіть і хибним. Це й не дивно, адже українське класичне лялькове мистецтво у більшості театральних діячів і дослідників асоціюється виключно з Різдвяним вертепом, а не з вуличними ширмовими комедіями з рукавичковою лялькою.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Один зі знаних українських фольклористів Йосип Федас у статті «Персонажі вертепу: Запорожець», аналізуючи Пульчинеллу, Полішинеля, Панча, Піккельгерінга, Гансвурста, Касперле, Кашпарека, Петрушку, Васиlake, вважає, що «оскільки Запорожця не можна зарахувати до справжніх комічних героїв, його навряд чи коректно ставити у названий вище ряд» [6, с. 23]. Параметрами для таблиці, виведеної в результаті цього дослідження, стали зовнішній вигляд, характер дії, мова, функції, тип вистави.

Мета дослідження. Довести, що образ вертепного Запорожця за своїми характеристиками має підстави бути включеним до спільної генеалогії народних лялькових героїв Європи.

На наше переконання, п'ять із п'яти вибраних науковцем характеристик прослідковуються в образі вертепного Запорожця. Перший критерій – зовнішній вигляд українського героя. Попри відсутність ознак деформованої фігури (великого живота, горба та писклявого голосу), іншими елементами зовнішньої характерності (яскравою кольоровою гамою та неодмінним атрибутом прикраси голови – як не гостроверхим капелюхом, так чуприною) Козак дуже схожий зі своїми європейськими побратимами.

Другий параметр, виокремлений Йосипом Федасом, стосується характеру дії героя та передбачає «бійку, біганину» [6, с. 23]. Власне, вертепний Козак «характеризувався <...> діями», що наочно «реалізувалося у сценках–сутичках та сценках–презентаціях» [2, с. 59], пересичених епізодами фізичної експресії, часто–густо й агресії протагоніста з неодмінним застосуванням зброї.

Третій параметр – мова героя, котра, за Федасом, приперчена «фамільярністю», «лайкою», «жаргоном» [6, с. 23]. І в цьому Запорожець не пасе задніх у порівнянні зі своїми європейськими родичами – низка історичних причин сприяли певній вульгаризації текстів світської частини вертепної драми. Відтоді, як релігійна містерія, різдвяна зокрема, з церков і храмів «видіставшиися на волю і зустріта народом з відкритими руками», наблизилася до народних мас,

«сміхи, жарти, дотепи й колючки, сатиричний елемент», «народний гумор» [1, с. 10] стали основним засобом комунікації вертепних ляльок із глядачами.

З четвертим параметром, який передбачав «смішити публіку жестами, вигуками, гримасами» [6, с. 23], Козак справлявся достеменно «на відмінно». Попри схильність до агресивної експресії, він був «позитивним персонажем», котрий разом з іншими любимими публіці героями «висміював панів, зажерливих попів, корчмарів», неодмінно супроводжуючи «дійство <...> танцями та піснями» [3, с. 42].

П'ятий параметр – тип вистави – за Йосипом Федасом містить елементи «ланцюг комічних дій» та «герой завжди переможець» [6, с. 23], котрі також можна застосувати для характеристики класичної поведінки Запорожця. Вертепній драмі в цілому притаманна «калейдоскопічність» [5, с. 169], а її друга дія «складається з цілої низки інтермедій», де «центральный герой вертепу» – Запорожець – виступає як сполучна ланка, ніби цементуючи «всі сцени другої частини вистави» [4, с. 10]. Таким чином, своєю присутністю й активністю герой забезпечує перебіг, згаданого Йосипом Федасом, ланцюга комічних дій.

Стосовно другого елементу п'ятого параметру – «герой завжди переможець» [6, с. 23]. Кого ж, як не Козака – і реального воїна війська Запорізького, і його лялькову репліку у вертепній скрині, – українці прагнули бачити безстрашним героєм? Це багатогранно відбилося в українській народній культурі. З огляду на запропонований Йосипом Федасом останній компонент стосовно невідвортної фінальної перемоги, доречніше вилучити зі зведеної таблиці персонажів російського Петрушку – він єдиний зі згаданих лялькових маскотів неодмінно гине наприкінці вистави (й не від рук Смерті чи Диявола – пропадає у пащі собаки). Натомість звитязний Козак, подібно до численних своїх європейських лялькових побратимів, перемагає самого чорта, а в деяких варіантах текстів вертепних драм навіть двох.

Тож, можемо зробити висновок – за п'ятьма параметрами ляльковий маскот України має всі підстави посідати чільне місце поруч з іншими ляльковими протагоністами Європи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Возняк М. Початки української комедії (1619–1819). 2–ге вид. New York : Говерля, 1955. 251 с.
2. Зінов'єва Т. Вертепний театр ляльок як український культурний ген супротиву російській агресії: персонаж Москаль. *Філософія та гуманізм*. 2023. № 1(17). С. 58–65.
3. Курочкін О. Легенда у скриньці. *Локальна історія*. 2023. № 10 (60). С. 40–43.
4. Приходько О. М. Театр кукол Украины: национальные традиции и их современное развитие. Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. ис-я : спец. 17.00.01 «Театральное искусство». Київ. 1991. 20 с.
5. Ревуцький В. Від Києво–Могилянської академії до сучасного українського театру. *Сучасність*. 1988. № 7–8. 163–170.
6. Федас Й. Персонажі вертепу: Запорожець. *Етнічна історія народів Європи*. 2004. № 17. С. 21–31.

NOT A «POOR COUSIN»: THE UKRAINIAN VERTEP COSSACK IN THE EUROPEAN PUPPET FAMILY TREE

Daria IVANOVA-HOLOLOBOVA

The figure of the Cossack as the central character of the Ukrainian national puppet theatre (Christmas vertep) is examined using the parameters of analysis proposed by Yosyp Fedas for European folk puppet figures. In particular, the analysis focuses on: character's appearance, actions, language, functions, and type of performance. The analysis proves that the Ukrainian hero has ample grounds to be included in the common genealogy of comic puppet characters in Europe.

Keywords: puppet theatre, puppet, vertep, folk theatre, Cossack, Zaporozhets, Europe.

**ВПЛИВ ТРАДИЦІЙ КОМЕДІЇ ДЕЛЬ АРТЕ НА ФОРМУВАННЯ
АРХЕТИПНИХ ОБРАЗІВ У ТЕАТРІ ЛЯЛЬОК:
МАСКА ЯК ХУДОЖНІЙ ЗАСІБ**

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3632-8641>

Леся ОВЧІЄВА

*докторка філософії, старша викладачка кафедри сценічної мови
Київського національного університету театру кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого*

У роботі досліджується вплив традицій комедії дель арте на формування архетипних образів у театрі ляльок з акцентом на маску як ключовий художній засіб сценічної виразності. Комедія дель арте розглядається як історично сформована система типових персонажів, у якій маска виконує не лише декоративну, а насамперед семантичну функцію, узагальнюючи характер, соціальну роль і поведінкову модель героя. Зазначено, що архетипна природа образів комедії дель арте сприяла їхній трансформації та адаптації в різних театральних формах, зокрема у театрі ляльок.

Ключові слова: комедія дель арте, театр ляльок, архетип образів, імпровізація, інтерпретація, маски.

Постановка проблеми. Театр ляльок як особлива форма сценічного мистецтва ґрунтується на принципах умовності, знаковості та типізації образів. Одним із ключових художніх засобів, що забезпечують цю умовність, є маска, яка у театрі ляльок набуває специфічного втілення у формі лялькового обличчя, фіксованої міміки та гротескної пластики. Водночас історичні витоки маски як сценічного інструмента значною мірою пов'язані з традиціями комедії дель арте, де вона виконувала функцію формування сталих архетипних персонажів і визначала спосіб акторської гри. Незважаючи на очевидну типологічну

спорідненість між персонажами комедії дель арте та образами театру ляльок, проблема впливу маски як художнього засобу на формування архетипів у ляльковій сценічній практиці залишається недостатньо систематизованою в сучасному театрознавстві. Переважна більшість досліджень розглядає комедію дель арте та театр ляльок як автономні явища, не приділяючи належної уваги механізмам трансформації маски з живого акторського театру в лялькову форму. Постає проблема з'ясування того, яким чином маска комедії дель арте – як носій узагальненого характеру, соціального типу та архетипної поведінки – вплинула на формування системи образів у театрі ляльок, а також як змінилися її функції в умовах іншої сценічної природи. Актуальним є питання не лише спадкоємності зовнішніх образних форм, але й передачі принципів сценічного мислення: типізації, гротеску, ритмічної пластики та умовної драматургії. Таким чином, проблема полягає у необхідності комплексного аналізу маски як художнього засобу, що поєднує традиції комедії дель арте з поетикою театру ляльок та відіграє вирішальну роль у формуванні архетипних сценічних образів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретичні дослідження цієї проблематики були висвітлені у працях таких авторів як Л. Дмитрової «З історії всесвітнього театру», В. Бабенко «Авторська версія *commedia dell'arte* у творчості Луїджі Піранделло», «Трансформація комедії дель арте в контексті сучасного стильового синтезу (на матеріалі п'єси Л. Петрушевської «Квартира Коломбіни»)», О. Литовської «Давня аттична комедія дель арте діалог у «Великому часі», Я. Юхимчук «Образи персонажів *commedia dell'arte* у постмодерністській прозі (на матеріалі романів Ю. Іздрика, П. Хьога та Д. Рубіної)» та Н. Jurkowski «*Dzieje teatru lalek*».

Метою дослідження є виявити та аналізувати вплив традицій комедії дель арте на формування архетипних образів у театрі ляльок, зокрема через осмислення маски як художнього засобу, що забезпечує типізацію персонажів, узагальнення характерів та специфіку сценічної виразності лялькової форми. У межах дослідження передбачається з'ясування особливостей трансформації

маски комедії дель арте в театрі ляльок, а також визначення її ролі у формуванні архетипних моделей поведінки, пластики та драматургічної умовності лялькових персонажів.

Комедія дель арте, що сформувалася в Італії XVI століття, стала унікальним феноменом європейської театральної культури. Її основою були сталі типажі–архетипи, імпровізаційна структура та маска як ключовий художній інструмент. Як стверджує польський театрознавець, історик і теоретик театру ляльок Г. Юрковський: «Сценічна першість належала *zanni* (*zanni* – комічний персонаж кмітливого слуги) та їхнім комічним діям, званим *lazzi*, які на ляльковій сцені домінували над діями всіх персонажів, відкриваючи шлях до розквіту таких постатей, як Пульчінелла, Полішинель, Панч і Петрушка – спочатку у формі маріонеток, а згодом рукавичкових ляльок» [3, с. 142]. Ці та багато інших персонажів комедії дель арте – Арлекіно, Панталоне, Дотторе, Брігелла, Коломбіна – втілювали соціальні, психологічні й моральні узагальнення, зрозумілі глядачеві незалежно від часу й культурного контексту. На думку дослідниці В. Бабенко «лацці – жартівливі, ігрові вставні номери – з'явилися в італійській *commedia dell'arte* як продовження давньої театральної традиції (згадаймо тут парабасу, невід'ємний елемент давньої аттичної комедії), згідно з якою окремі сцени вистави повинні були з'єднуватися за допомогою спеціальних фрагментів, не пов'язаних з триманням п'єси. Вони представляли собою невеликі сценки, завершальні один епізод і знаменують початок наступного» [2, с. 544]. Саме ця універсальність і зумовила потужний вплив традицій комедії дель арте на інші театральні форми, зокрема театр ляльок, де умовність і типізація є органічними складниками сценічної дії.

Комедія дель арте сформувалася як професійний імпровізаційний театр, у якому основою драматургії стали сталі персонажі–маски, що репрезентували узагальнені соціальні та психологічні типи. Кожна маска поєднувала в собі фіксований зовнішній вигляд, визначену модель поведінки, характерну пластику та мовленнєві особливості. Таким чином, образ існував не як індивідуальна

особистість, а як архетип, впізнаваний глядачем незалежно від конкретного сюжету. Цю думку підтверджує дослідниця В. Бабенко: «Одним з основних принципів комедії дель арте була імпровізаційність. В основі твору лежав сценарій (лібрето), що мав лише стислу сюжетну схему. Протягом сценічної дії сценарії розширювалися завдяки імпровізаційним обробкам виконавців. Звичайно, імпровізація потребувала особливого узгодження між акторами, що нині йменується ансамблевистю. До того ж імпровізація в комедії масок не обмежувалася створенням сценічного тексту. Вона визначала й пантоміміку вистави» [3, с. 64]. Маска у комедії дель арте виконувала функцію художнього узагальнення, концентруючи характер персонажа в чіткій візуальній формі. Вона обмежувала міміку актора, натомість активізуючи тілесну виразність, ритм рухів і сценічний жест. Саме цей принцип – домінування знаку над психологічною деталізацією – став одним із ключових чинників подальшого впливу комедії дель арте на театр ляльок. У комедії дель арте маска є не лише елементом костюма, а структуроутворювальним компонентом сценічного дійства. Вона визначає характер руху, спосіб взаємодії з іншими персонажами та загальний ритм вистави. Маска фіксує домінуючі риси характеру, перетворюючи її на сценічний знак. У театрі ляльок цей принцип отримує подальший розвиток. Лялька, як і маска, має фіксоване обличчя, яке не змінює виразу, проте здатне передавати широкий спектр емоцій завдяки руху, положенню в просторі та темпоритму дії. Таким чином, маска комедії дель арте стає першоосновою лялькового образу, а лялька – її логічним продовженням у межах іншої театральної системи.

У процесі історичного розвитку маска комедії дель арте зазнає трансформації, переходячи з живого акторського театру в лялькову форму. У театрі ляльок вона частково втрачає функцію прикриття обличчя актора і перетворюється на обличчя самої ляльки, що поєднує в собі риси маски, скульптурного образу та символу. Ця трансформація зумовлює посилення умовності та гротеску. Лялькові персонажі, подібно до масок комедії дель арте,

не прагнуть до психологічної достовірності, а існують у площині типових моделей поведінки. Архетипні образи – трикстера, скупого старця, хитрого слуги, самозакоханого вченого – набувають у театрі ляльок нових форм, зберігаючи при цьому своє смислове ядро. Архетип у театрі ляльок, як і в комедії дель арте, виконує функцію швидкої комунікації з глядачем. Впізнаваність типу забезпечує миттєве зчитування образу, що є особливо важливим для лялькової сцени, орієнтованої на умовність і метафоричність.

Завдяки спадщині комедії дель арте театр ляльок успадковує принцип побудови сценічної дії через зіткнення архетипів, а не розвиток індивідуальної психології. Маска тут виступає інструментом узагальнення, що дозволяє зосередитися на конфлікті характерів, соціальних ролей і моральних моделей. Маска як художній засіб визначає специфіку сценічної виразності ляльки. Вона сприяє: концентрації образу; гіперболізації характерних рис; чіткості драматургічної структури; активізації невербальних засобів виразності. Ці ознаки безпосередньо пов'язані з естетикою комедії дель арте, де маска задавала канон поведінки персонажа. У театрі ляльок цей канон трансформується, але не зникає, зберігаючи архетипний характер сценічних образів.

У ході аналізу основної частини дослідження встановлено, що традиції комедії дель арте мали визначальний вплив на формування архетипних образів у театрі ляльок, насамперед через утвердження маски як провідного художнього засобу сценічної виразності. Маска в комедії дель арте виконувала функцію узагальнення характеру та соціального типу, що забезпечувало стабільність і впізнаваність персонажів, а також формувало особливу систему сценічного мислення, засновану на умовності та типізації. З'ясовано, що маска вийшла за межі декоративного елемента і набула статусу структуроутворювального чинника сценічної дії. Вона визначала пластику, ритм, модель поведінки персонажа та принципи його взаємодії з іншими образами. Ці ознаки стали близькими за своєю природою до образної мови театру ляльок, у якому фіксованість форми поєднується з динамікою руху як основним носієм

емоційного та смислового навантаження. У результаті дослідження виявлено, що у процесі трансформації маски комедії дель арте в театрі ляльок відбувається зміна її функціонального статусу: від маски, що приховує обличчя актора, до лялькового образу як самостійного сценічного знака. Водночас зберігається архетипне ядро персонажа, яке реалізується через гротеск, типову поведінкову модель та умовну драматургію. Архетипність є спільною естетичною основою комедії дель арте й театру ляльок. Обидві театральні системи тяжіють до узагальнення, символізації та відмови від психологічного реалізму на користь знаковості й метафоричності сценічного образу. Маска в цьому контексті виступає універсальним інструментом формування сценічного характеру та засобом швидкої комунікації з глядачем. Отже, маска як художній засіб постає ключовою ланкою, що забезпечує спадкоємність між традиціями комедії дель арте та поетикою театру ляльок, визначаючи специфіку архетипних образів, їхню виразність і сценічну умовність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Бабенко В. Авторська версія *commedia dell'arte* у творчості Луїджі Піранделло. *Матеріали XXXII Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції «Тенденції та перспективи розвитку науки і освіти в умовах глобалізації»* 31 січня 2018 року, 33 (32). С. 544–548.
2. Бабенко В. Тяглість традиції, закономірності поетичних прийомів, переосмислення канонічного канону *dell'arte*. Жанрова трансформація *commedia civile rusticale* у *commedia dell'arte* (італійська драматургія). *Літературний процес: методологія, імена, традиції. Філологічні науки*. Київ: Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, 2019, № 13. С. 63–69.
3. Jurkowski H. *Dzieje teatru lalek*. Lublin, 2014. 510 s.

**THE INFLUENCE OF THE TRADITIONS OF COMMEDIA DELL'ARTE ON
THE FORMATION OF ARCHETYPAL IMAGES IN PUPPET THEATER:
THE MASK AS AN ARTISTIC MEDIUM**

Lesia OVCHIEVA

The article examines the influence of the traditions of commedia dell'arte on the formation of archetypal images in puppet theater with an emphasis on the mask as a key artistic means of stage expressiveness. Commedia dell'arte is considered as a historically formed system of typified characters, in which the mask performs not only a decorative, but primarily a semantic function, generalizing the character, social role and behavioral model of the hero. It is noted that the archetypal nature of commedia dell'arte images contributed to their transformation and adaptation in various theatrical forms, in particular in puppet theater.

Keywords: commedia dell'arte, puppet theater, archetype of images, improvisation, interpretation, masks.

**ЗАРОДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ПРОФЕСІЙНОГО ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК
У ЛЬВОВІ: «ВЕРТЕП НАШИХ ДНІВ»
(КІН. 20-Х – ПОЧ. 30-Х РОКІВ ХХ СТ.)**

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4434-6647>

Роман ЛАВРЕНТІЙ

*кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
театрознавства та акторської майстерності
Львівського національного університету імені Івана Франка*

У дослідженні розглянуто суспільний запит у Галичині 1920–1930-х років на розважальний музичний репертуар і модернізацію мистецької мови західноукраїнського театру. Висвітлено процес утвердження української міської

театральної культури у Львові та інших містах регіону та роль у ньому театрив–кабаре «Співомовки», «Розрада», театру ревію «Цвіркун», а також гротескового театру ляльок «Вертеп наших днів» під керівництвом Л. Лепкого і Р. Купчинського.

Ключові слова: театр ляльок, «Вертеп наших днів», міська культура, міжвоєнний період (1920–1939), політична сатира, гротеск, автоіронія.

Постановка проблеми. Історія українського театру ляльок у Галичині до середини ХХ ст. залишається недостатньо дослідженою, що створює хибне уявлення про відсутність цієї форми театру в українському мистецькому середовищі Львова та інших міст регіону до приходу радянської влади. Така ситуація зумовлена як часовою віддаленістю явища, так і політичними чинниками, адже пронаціональне мистецтво Галичини було табуоване в радянському театрознавстві, а діяльність багатьох митців замовчувалася або витіснялася з історичної пам'яті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Із сучасних дослідників, які безпосередньо чи опосередковано писали про український театр ляльок у Галичині, насамперед варто назвати театрознавицю Олену Боньковську. В її розлозі огляді «Театральне мистецтва на західноукраїнських землях у 1918–1939 роках» [2] виділено короткий пасаж і для театру ляльок «Вертеп наших днів» (згодом ці напрацювання були передруковані у підручнику «Історія українського театру» [16]. Принагідно, коротко, але доволі предметно пише про «Вертеп наших днів» і львівська музикознавиця Роксолана Гавалюк, досліджуючи історію приміщення Вищого музичного інституту імені М. Лисенка у Львові (нині – корпус Львівського музичного коледжу імені С. Людкевича) та нотуючи усі театральні колективи, які виступали там [10]. Найбільш розлогим сучасним матеріалом про історію українського театру ляльок у Галичині йдеться у статті ««Вертеп наших днів» – гумористичний барометр галицького суспільства» Наталії Стрілець – наукової співробітниці Музею Богдана Лепкого у Бережанах.

Мета дослідження. Мета статті – проаналізувати становлення українського театру ляльок у Львові, його сатиричний характер, репертуарні пошуки та рецепцію глядачами.

Після поразки національно–визвольних змагань західноукраїнські землі опинилися у складі Польщі, яка намагалася інкорпорувати їх до власного культурно–політичного простору. В умовах загрози полонізації українська спільнота розбудовувала мережу культурних інституцій для підтримки національної ідентичності. Важливу роль у цьому процесі відігравав театр, що розглядався як інструмент суспільного впливу. Українські мандрівні театри, підтримувані громадськими організаціями, орієнтувалися на виховання патріотичної аудиторії, пропонуючи національно маркований репертуар. Водночас така стратегія спричиняла певну консервацію мистецьких форм і відставання від модернізаційних тенденцій, що зумовило потребу оновлення театральної мови та формування нового міського репертуару. Важливим сегментом міжвоєнної культури Галичини стали естрадні жанри – кабаре, ревію та сатиричний театр ляльок. Практика театрів-кабаре у Львові сформувалася ще на зламі XIX–XX ст. і особливо поширилася перед Першою світовою війною.

Першим постійним театром такого типу був польський Літературно–мистецький театр «Вулик» («Ul»), заснований 1911 року, до програм якого входили також виступи маріонеток («Львівські маріонетки»). Український компонент у цій сфері на початку XX ст. був представлений лише окремими фрагментами національного репертуару в інтернаціональних розважальних програмах. У міжвоєнний період у Галичині поширюються театри малих форм, що орієнтувалися на популярний у Європі жанр ревію. Перехід від «літературно–мистецького» кабаре до комерційніших розважальних форм був зумовлений соціокультурними змінами міжвоєнної доби. Перші українські кабаре–ревійові колективи виникли на початку 1920–х років, однак зіткнулися з браком сформованої традиції такого театру в українській культурі, оскільки популярний легкий репертуар у великих містах України розвивався переважно в російському

або польському культурному середовищі. Серед перших українських спроб були театри «Співомовки» (1921) під керівництвом Тиберія Горобця (Степан Чарнецький) та Левка Лепкого і театр «Розрада» (1921–1922) Ярослава Давидовича. Вони прагнули поєднати розважальні форми з національним змістом, пропонуючи програми з піснями, гумористичними монологами та сатиричними сценками. Водночас ці ініціативи зустрічали певний скепсис консервативної частини української публіки. У другій половині 1920-х років дедалі більшого поширення набуває ревію – мобільний і доступний жанр, який поступово витісняє кабаре. У 1930-х роках ревію заповнило сцени польських, українських і єврейських театрів Галичини, спричинивши явище так званої «ревіюманії». Львів і Станиславів стали важливими центрами гастролей легких театрів із Варшави та Кракова.

У цих умовах українські театри, переймаючи форму ревію, нерідко зазнавали критики за запозичення «чужих» культурних моделей. Попри це, українські театри малих форм продовжували розвиватися. Серед них вирізнявся львівський театр ревію «Цвіркун» (1930–1936; 1937–1938), який під керівництвом Петра Сороки та Романа Залуцького сформував популярний міський репертуар українського характеру. У виставах театру поєднувалися гумористичні номери, музичні композиції, патріотичні мотиви та актуальні політичні алюзії, деякі з яких увійшли до міської культури Львова. У цьому ж культурному контексті виник і український політично–сатиричний театр ляльок. Найяскравішим його прикладом став львівський «Гротесковий театр ляльок «Вертеп наших днів» (1926 – початок 1930-х), створений Романом Купчинським і Левком Лепким за участі художників Павла Ковжуна, Едварда Козака та Андрія Коверка.

Вистави театру поєднували традицію вертепної драми з формами політичної сатири та естрадного ревію. Ляльки мали портретні риси відомих громадських і політичних діячів, а персонажі часто позначалися зашифрованими іменами та мовними каламбурами. Така система образів надавала виставам

характеру інтелектуальної гри та вимагала від глядача обізнаності з актуальним політичним і культурним контекстом. Водночас тексти поєднували традицію барокового вертепу з модерними формами естрадної сатири. Критики наголошували, що відродження вертепної традиції як інструмента суспільної сатири відповідає духовним потребам часу і свідчить про зрілість нації, здатної іронічно осмислювати власне суспільство. Проєкт «Вертеп наших днів» існував у кількох випусках (1926, 1928, 1931) і гастролював у багатьох містах Галичини, а 1930 року був представлений також у Канаді та США. Проте складна система алюзій і специфічний гумор обмежували його аудиторію переважно інтелектуально підготовленим глядачем. Згодом творці театру зіткнулися з вичерпанням тем і цензурними обмеженнями, що вплинуло на подальший розвиток проєкту.

Висновки. Міжвоєнна театральна культура Львова характеризувалася активними модернізаційними процесами, появою нових жанрів і зростанням ролі розважального репертуару. Особливо відкритими до експериментів були театри малих форм, що розвивалися спочатку у форматі кабаре, а згодом – ревію. У цьому контексті поява українського сатиричного театру ляльок у формі політичного кабаре стала важливим явищем культурного життя Галичини, засвідчивши модернізаційні тенденції українського театру та прагнення сформуванню власний урбаністичний культурний дискурс.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Боньковська О. Львівський театр товариства «Українська бесіда». 1915–1924. Львів : Літопис, 2003. 342 с.
2. Боньковська О. Театральне мистецтво на західноукраїнських землях у 1918–1939 роках. *Студії мистецтвознавчі*. Ч. 4 (20). Театр. Музика. Кіно. Київ, 2007. С. 35–52 ; Ч. 2 (22). Театр. Музика. Кіно. Київ, 2008. С. 27–48.
3. Бох[енський] Я. Вертеп наших днів. *Кіно*. Львів, 1931. Ч. 9. С. 11. (З театру).
4. *Вертеп*. Самбір, 1930. 1 жовтня. Ч. 2. С. 2–3.
5. («Вертеп наших днів»). *Діло*. Львів, 1926. 10 лютого. Ч. 30. С. 4. (З театру).

6. Вертеп наших днів (виймок з III-ої дії). *Зиз*. Львів, 1928. 1 червня. Ч. 11. С. 3–4.
7. «Вертеп наших днів». Лялькова гротеска в 3-ох явах з прольогом. Постановка Галактіона Чіпки і Леле. Ляльки виконав арт. Коверко : програма. *Архів Р. Гавалюк* (м. Львів).
8. Весела сценка у Львові. *Обрії*. Львів, 1936. 27 лютого. Ч. 4. С. 5. (Театр і кіно).
9. Вечір «Розради». *Діло*. Львів, 1922. 6 вересня. Ч. 5. С. 6. (Новинки).
10. Гавалюк Р. Велика театральна історія однієї невеликої сцени. Частина четверта: наче квіти крізь асфальт. *Фотографії старого Львова*. 25.05.2020. URL: <https://photo-lviv.in.ua/velyka-teatral-na-istoriia-odniiei-nevelykoi-stseny-chastyna-chetverta-nache-kvity-kriz-asfal-t/>.
11. Галактіон Чіпка [Купчинський Р.]. Вертеп Наших Днів. *Діло*. Львів, 1926. 9 лютого. Ч. 29. С. 3. (Відгуки дня).
12. Галактіон Чіпка [Купчинський Р.]. Самосуд. (Замість рецензії на «Маскараду», II. серію «Вертепу наших днів»). *Діло*. Львів, 1926. 13 травня. Ч. 103. С. 3. (Відгуки дня).
13. Галактіон Чіпка і Леле з Вертепом. *Зиз*. 1926. 15 травня (ч. 9). С. 4.
14. Гарбузюк М. Зародження професійного театру ляльок у Львові: вільні лялькові колективи. *My Smart Digital Class. Study History of Puppetry Art Worldwide*. 15 лютого 2023 р. Ч. 1. URL: <https://youtu.be/fngWJmsbENs?si=EKgsVU3HeR8pOijj> ; Ч. 2. URL: <https://youtu.be/7vEF6Vgc1wY?si=qH6F9jU0uwm0kGTt>.
15. *Діло*. Львів, 1932. 3 вересня. Ч. 195. С. 4. (Дописи. Рава-Руська).
16. *Історія українського театру* : у 3 т. Т. 3. Київ, 2009.
17. Клим[овський] Я. Театр «Криве дзеркало» під кер[івництвом] Яреми Стадника. *Наш театр. Книга діячів українського театрального мистецтва 1915–1991* / за ред. Г. Лужницького і Л. Полтави. Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто : Об'єднання мистців української сцени (ОМУС), 1992. Т. II. С. 527–529.
18. Козак-Еко Е. Торги у четверги. *Сучасність*. Мюнхен, 1984. Вересень. Ч. 9 (281). С. 55–60.
19. Крушельницький А. Артистичний театр «Комета». (Під протекторатом кооперативи «Український Театр» під артистичним проводом Миколи Вороного). *Діло*. Львів, 1925. 24 травня. Ч. 113. С. 3. (З театру).
20. Лаврентій Р. Львівський український театр ревію «Цвіркун» (30-і роки XX ст.). *Вісник НТШ* : Інформаційне видання Світової Ради Наукових товариств ім. Шевченка. 2008. № 40 (осінь–зима). С. 25–27.

**THE BIRTH OF UKRAINIAN PROFESSIONAL PUPPET THEATRE
IN LVIV: «VERTEP OF OUR DAYS»
(LATE 1920S – EARLY 1930S)**

Roman LAVRENTII

The study examines the public demand in Galicia in the 1920s and 1930s for entertaining musical repertoire and the modernisation of the artistic language of Western Ukrainian theatre. It highlights the process of establishing Ukrainian urban theatre culture in Lviv and other cities in the region and the role played in this by the cabaret theatres Spivomovky, Rozrada, the revue theatre Tsvirkun, and the grotesque puppet theatre «Vertep of our days» under the direction of Lev Lepkyi and Roman Kupchynskyi.

Keywords: puppet theater, «Vertep of our days», urban culture, interwar period (1920–1939), political satire, grotesque, auto–irony.

**ЖУРНАЛ «ВЕРТЕП» (1930) ЯК ПОТЕНЦІЙНА ПЛАТФОРМА
ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ УКРАЇНСЬКИХ
ЛЯЛЬКАРІВ СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ МІЖВОЄННОГО ПЕРІОДУ**

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7550-1131>

Софія РОСА-ЛАВРЕНТІЙ

*кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри
театрознавства та акторської майстерності
Львівського національного університету імені Івана Франка*

У статті проаналізовано журнал «Вертеп» (Самбір, 1930) як потенційну платформу формування професійної ідентичності українських лялькарів Східної Галичини міжвоєнного періоду. Розглянуто історію створення та

функціонування видання, заснованого Євгеном Рудим у середовищі самбірського театру ляльок при товаристві «Просвіта». Визначено основні тематичні напрями журналу: історичні дослідження лялькарства, перекладна драматургія для театрів ляльок, публікації з техніки та практики лялькового театру, а також інформаційні матеріали про розвиток лялькарства у світі. Особливу увагу зосереджено на ролі часопису як комунікаційного майданчика для формування професійної спільноти лялькарів та інтеграції українського лялькарського руху у міжнародний контекст, зокрема через контакти з Міжнародною унією лялькарів (UNIMA). Попри короткий період існування та обмежену читацьку аудиторію, журнал «Вертеп» став важливою спробою інституціоналізації українського лялькарства та розвитку фахового дискурсу в цій галузі театрального мистецтва.

Ключові слова: журнал «Вертеп», українське лялькарство, Східна Галичина, міжвоєнний період, театр ляльок, професійна ідентичність, UNIMA.

Постановка проблеми. Історія українського лялькового театру міжвоєнного періоду на західноукраїнських землях залишається малодослідженою у сучасному театрознавстві. Особливо недостатньо вивченими є процеси формування професійної спільноти лялькарів, а також роль періодичних видань у становленні фахового дискурсу та комунікації між митцями. Одним із таких маловідомих, проте показових джерел є ілюстрований журнал «Вертеп», що видавався у Самборі 1930 року з ініціативи Євгена Рудого. Попри короткий період існування, часопис став спробою створення інформаційної та професійної платформи для українських лялькарів, популяризації театру ляльок і налагодження контактів із міжнародним лялькарським середовищем.

У зв'язку з цим актуалізується потреба дослідити журнал «Вертеп» як джерело до історії українського лялькарства та як можливий інструмент формування професійної ідентичності українських лялькарів Східної Галичини міжвоєнного періоду.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика історії українського театру ляльок поступово входить до кола зацікавлень сучасних театрознавчих та культурологічних досліджень. У науковій літературі окремі аспекти становлення та розвитку українського лялькарства розглядаються у ширшому контексті історії національного театру, сценічного мистецтва та культурних процесів ХХ ст. Водночас питання розвитку лялькового театру на західноукраїнських землях у міжвоєнний період, а також процеси формування професійного середовища лялькарів і відповідної фахової комунікації залишаються недостатньо висвітленими.

Важливу джерельну основу для дослідження цього явища становлять матеріали міжвоєнної періодики, зокрема публікації спеціалізованого журналу «Вертеп», у яких відображено організаційні, мистецькі та технічні аспекти розвитку українського лялькарства. У статтях Євгена Рудого представлено відомості про діяльність самбірського театру ляльок при товаристві «Просвіта», висвітлено питання техніки ляльководіння, драматургічного репертуару, а також подано інформацію про міжнародний лялькарський рух і контакти з Міжнародною унією лялькарів (UNIMA) .

Доповнюють джерельну базу окремі енциклопедичні та публіцистичні публікації, присвячені діячам, пов'язаним із самбірським осередком лялькарства, зокрема матеріали про художника і театрального декоратора Богдана Стебельського. Однак у науковому дискурсі ці відомості здебільшого мають фрагментарний характер і розглядаються переважно в біографічному або загальноісторичному контексті.

Мета дослідження. Метою дослідження є проаналізувати журнал «Вертеп» (Самбір, 1930) у контексті розвитку українського лялькарства Східної Галичини міжвоєнного періоду та визначити його роль як потенційної платформи формування професійної ідентичності українських лялькарів, а також як засобу популяризації театру ляльок і налагодження комунікації з міжнародним лялькарським середовищем .

Щомісячний журнал «Вертеп» видавався у Самборі ентузіастом, видавцем та драматургом Євгеном Рудим. Впродовж 1930 року йому вдалося видати тільки два номери журналу (за вересень та жовтень). У часописі зазначено, що це журнал професійного об'єднання українських лялькарів. При товаристві «Просвіта» у Самборі існував театр ляльок впродовж 1928–1930 рр. Журнал мав стати популяризатором театрів ляльок у краї, простором для дослідження цього різновиду театру. Автором більшості статей є сам Є. Рудий, який робить огляди світових лялькарських з'їздів (у яких брав участь), розміщує інформаційні статті про театри ляльок в УСРР, публікує статті із техніки лялькарства (напр. «Модерна техніка лялькового театру» (Ч. 1, 1930)) [5; с. 2.]. У своєму листі Є. Рудий пояснює причини закриття журналу: перш за все організаційно-правові, а також фінансові, які впливали із дуже малої кількості читачів журналу, що не покривало навіть витрати на друк, відповідно дуже невисока зацікавленість громадськості таким вузькопрофесійним журналом фактично не дала можливості розвивати його далі. Попри це професійний рівень, з якого стартував Є. Рудий дуже високий.

Напрямки, у яких працював часопис — це насамперед історичні дослідження; перекладна драматургія для театрів ляльок (у двох номерах переклади чеських п'єс); статті, що присвячені практиці театру ляльок: аналіз театральних ляльок, роз'яснення технічної специфіки ляльководіння; поради щодо організації самого процесу створення театру ляльок як інституції та створення самих вистав; також у часописі маємо інформативні статті щодо актуальних подій у сфері театру ляльок у світі. Стиль написання можемо окреслити як науково-популярний. Часопис має оригінальний дизайн, а також створені мальовані ілюстрації. У одній із заміток головний редактор Євген Рудий згадує, що дизайн часопису створює Маланій Володимир. Також знаємо, що видання друкували в самбірській друкарні Йосифа Мецгера. Мимохіть у одній із інформаційних заміток часопису згадано ім'я Гозіяша Стефана як секретаря, який однак займався не тільки розсилкою номерів журналу, але й був

таким собі «івент-менеджером» самбірського театру ляльок, який приймав запити з околиці на проведення вистав та займався їхньою організацією.

Власне, поступово перед нами розкривається історія створення часопису «Вертеп», який, як логічно було очікувати з'явився вже як результат досить активної діяльності невеликої лялькарської спільноти при місцевому товаристві «Просвіта». Спочатку 1 січня 1928 р. датовано заснування театру ляльок при товаристві, яке діяло по вул. Шопена, 6 (сьогодні вул. Стебельського). Довідуємося з преси, що театром завідували Дмитро Артимович та Маруся Козелівна; ляльки створював проф. Єлемінка, а декорації здійснював — Богдан Стебельський. Якщо про перших трьох діячів поки що знаємо небагато, то про декоратора маємо трохи більше інформації. З української канадської газети «Свобода» (1994) дізнаємося про те, що Богдан Стебельський походив з відомої самбірської інтелігентної родини — маляр, мистецтвознавець, педагог, журналіст, 1934—1939 рр. студіював у краківській Академії мистецтв на відділах малярства і театральної декорації сцени (учень В. Вайса, К. Фріча та В. Яроцького), 1949 р. виїхав із сім'єю до Канади. Працював редактором часопису «Гомін України» та інших видань [2]. Євген Рудий у другому числі часопису подає список гастролей театру за січень, де вказується місто чи село, де грали виставу, а також фіксується певна соціологія глядачів (підраховано кількість дорослих глядачів та кількість дітей). Маємо також опис самих ляльок, які «... були рухомі, порушувані дротом згори» [6; с. 2.]. Також дізнаємося, що деякі ляльки були порцелянові (замовлені зі Львова, деякі замовляли у Празі), а ще інші виконані вже місцевим майстром проф. Єлемінкою.

Крім того, Євген Рудий описує ідею створення організації, яка б об'єднувала українських лялькарів «самбірські прихильники українського лялькарства видвигнули думку створення лялькарської організації, яка малаби на меті навязати зносини з чужиною та довести українське лялькарство бодай до того степені, щоби заложити один-два зразкові театри і об'їздити повіт, а згодом

пропагувати ідею лялькових театрів у цілому краю» [6; с. 2.] Власне у цьому напрямі велася робота впродовж двох років. Театр працював, а тим часом Євген Рудий шукав шляхів для контактів зі світовою спільнотою лялькарів. А тому, 1929 р. 26—30 жовтня Є. Рудий їде до Парижа на З'їзд лялькарів Уніма як гість. Основною метою цього з'їзду було укладення статуту. Євген Рудий згадує про переписку з тодішнім президентом Уніми Інджихом Весели і його сприяння організації театру ляльок на західноукраїнських землях. А вже на з'їзд лялькарів 1930 р. у м. Льєж (Бельгія) було запрошено Євгена Рудого як офіційного представника від товариства лялькарів західноукраїнських земель. А проте, на жаль, Євген Рудий пише, що поїхати не зможе та делегує голос товариства чеському осередку.

Та попри, це фактично маємо факт створення українського товариства лялькарів (від частини України у складі Польщі) 1930 р., а також залучення цього товариства до Міжнародної унії лялькарів УНІМА.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Весели І. З Міжнародного лялькарського з'їзду в Парижі. *Вертеп. Ілюстрований часопис призначений для студій українського лялькарства*. 1 вересня Ч. 1. Самбір, 1930. С. 3.
2. Винниченко І. Стебельський Богдан. Енциклопедія історії України. URL: http://www.history.org.ua/?termin=stebelskyj_bogdan
3. Дідюк В. На вічну пам'ять доктора Б. Стебельського. *Свобода*. 22 листопада (Джерсі-Сіті), 1994.
4. Рудий Е. III Міжнародний Конгрес лялькарський в Бельгії. *Вертеп. Ілюстрований часопис призначений для студій українського лялькарства*. 1 вересня Ч. 1. Самбір, 1930. С. 15.
5. Рудий Е. Модерна техніка лялькового театру. *Вертеп. Ілюстрований часопис призначений для студій українського лялькарства*. 1 вересня Ч. 1. Самбір, 1930. С. 2.
6. Рудий Е. Перші спроби заложення лялькарської організації. *Вертеп. Ілюстрований часопис призначений для студій українського лялькарства*. 1 жовтня. Ч. 2. Самбір, 1930. С. 2.

THE JOURNAL ‘VERTEP’ (1930) AS A POTENTIAL PLATFORM FOR THE FORMATION OF THE PROFESSIONAL IDENTITY OF UKRAINIAN PUPPETEERS IN EASTERN GALICIA DURING THE INTERWAR PERIOD

Sofiia ROSA-LAVRENTII

This article analyses the journal *Vertep* (Sambir, 1930) as a potential platform for the formation of the professional identity of Ukrainian puppeteers in Eastern Galicia during the interwar period. It examines the history of the creation and operation of the publication, founded by Yevhen Rudyi within the Sambir puppet theatre at the ‘Prosvita’ society. The main thematic areas of the journal are identified: historical studies of puppetry, translated plays for puppet theatres, publications on the techniques and practice of puppet theatre, as well as information on the development of puppetry worldwide. Particular attention is focused on the role of the journal as a communication platform for the formation of a professional community of puppeteers and the integration of the Ukrainian puppetry movement into the international context, in particular through contacts with the International Union of Puppetry (UNIMA). Despite its short existence and limited readership, the journal *Vertep* represented an important attempt to institutionalise Ukrainian puppetry and develop professional discourse in this field of theatrical art.

Keywords: *Vertep* journal, Ukrainian puppetry, Eastern Galicia, interwar period, puppet theatre, professional identity, UNIMA.

СЕКЦІЯ ІСТОРИЧНА

Історичні дослідження у сфері театру ляльок України

Підсекція 2

РЕЖИСЕР ЯК АВТОР ТЕАТРУ: ІСТОРИЧНІ ТА СУЧАСНІ ВИМІРИ ТЕРНОПІЛЬСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ОБЛАСНОГО ТЕАТРУ АКТОРА ТА ЛЯЛЬКИ

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3924-1410>

Тетяна СІЛЬЧЕНКО

*докторка мистецтва, доцентка, заслужена артистка України,
завідувачка кафедри мистецтва театру ляльок Київського національного
університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*

У доповіді розглядається розвиток Тернопільського академічного обласного театру актора та ляльки у контексті професіоналізації українського театру ляльок 1980–2020–х років із акцентом на постать режисера як автора театру. Аналізуються три ключові етапи становлення художньої ідентичності театру, пов'язані з діяльністю Євгена Ткаченка, Сергія Калини та Володимира Лісового. Висвітлюється формування авторської моделі театру у 1980–х роках, заснованої на домінуванні драматичного мислення, ансамблевій грі та вихованні універсального актора; окреслюється період 1990-х років як етап експериментального пошуку нової режисерської ідентичності та синтетичних форм; аналізуються тенденції стабілізації репертуару та поєднання різних систем ляльок із живим актором у творчості Володимира Лісового. Доводиться, що еволюція театру є показовою моделлю трансформації українського театру

ляльок, у якої режисер є рушійною силою художнього розвитку та носієм довготривалої естетичної стратегії.

Ключові слова: український театр ляльок; Тернопільський театр актора та ляльки; режисер як автор театру; режисерська стратегія; актор і лялька; художня ідентичність.

Постановка проблеми. У процесі розвитку українського театру ляльок постає питання ролі режисера як ключової постаті, що формує художню ідентичність театру, його естетичну стратегію та репертуарну політику. Особливо показовим у цьому контексті є досвід Тернопільського академічного обласного театру актора та ляльки, історія якого демонструє зміну режисерських підходів і моделей взаємодії актора та ляльки впродовж кількох десятиліть.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Окремі аспекти історії Тернопільського академічного обласного театру актора та ляльки та діяльності його режисерів висвітлюються у публікаціях В. Касіяна, І. Коваленка, Т. Моцар, Я. Сачка та В. Стецька. Проте питання режисера як автора театру та носія довготривалої художньої стратегії в контексті розвитку цієї інституції потребує подальшого наукового осмислення.

Мета дослідження. Проаналізувати роль режисера як автора театру у формуванні художньої ідентичності Тернопільського академічного обласного театру актора та ляльки та визначити основні етапи його творчої еволюції.

Вирішальним етапом професіоналізації українського театру ляльок стають 80–ті роки ХХ століття. Саме в цей період театр остаточно перестає бути лише інституцією дитячого дозвілля й утверджується як самодостатній художній організм, у якому обличчя театру визначається масштабом особистості художнього керівника. Назва театру дедалі більше асоціюється не з регіональною належністю, а з авторським стилем режисера.

У цьому загальноукраїнському контексті формується і Тернопільський театр ляльок – один із наймолодших театрів західного регіону, історія якого

наочно демонструє зміну режисерських стратегій, естетичних орієнтирів і моделей взаємодії актора та ляльки.

1. Режисер Євген Ткаченко. Формування авторської моделі театру (1980–1990 рр.).

Культурне середовище Тернопільщини, з її глибокими традиціями вертепу, народного театру та активним студійним рухом, створює сприятливі умови для появи професійного театру ляльок. Важливу роль у його заснуванні відіграє Юліан Кройтор – організатор і директор, який закладає професійні та адміністративні основи майбутнього театру і запрошує на посаду головного режисера Євгена Ткаченка.

Є. Ткаченко, сформований в традиціях «уральської зони», фактично створює авторський театр, у якому режисер виступає ідейним центром, а актор формується як універсальний виконавець. Режисер послідовно формує в театрі модель інтелектуального виховання актора. Репетиційний процес ґрунтується на обов'язковій роботі з літературою, аналізі психології персонажа, написанні внутрішнього монологу ролі тощо.

Значним кроком у розширенні художніх меж театру стає звернення до вистав для дорослого глядача, де режисер зменшує або повністю усуває ляльку, а пріоритетом на сцені стає живий актор [3]. Водночас режисер свідомо ризикує, інколи перевантажуючи дитячі вистави філософським підтекстом, що зумовлює неоднозначне сприйняття критикою та глядачем [5].

2. Сергій Калина. Пошук нової режисерської ідентичності (1990–1998 рр.).

Початок 1990–х років, пов'язаний із проголошенням незалежності України, радикально змінює умови існування театру. Режисер Сергій Калина, який приходить у театр на початку десятиліття, орієнтується на експеримент і пошук нової аудиторії. Його вистави демонструють тяжіння до синтетичних форм (вертеп, балет–опера, драма), в них активно використовуються пластика, хореографія, маска, переосмислюється роль ляльки як допоміжного знака [4].

3. Естетика режисера Володимира Лісового. Тенденції розвитку Тернопільського театру ляльок (1996–2019 рр.)

Подальший 20-річний розвиток театру визначається насамперед режисерською естетикою Володимира Лісового. На відміну від експериментальних пошуків Сергія Калини, Лісовий вибудовує більш стабільну модель театру, зорієнтовану переважно на дитячу та юнацьку аудиторію. Його репертуар поєднує класичні сценічні рішення з використанням різних систем ляльок – рукавичних, тростинних, планшетних, паркетних тощо [1].

Згодом у постановках режисера все частіше з'являється принцип поєднання ляльки і актора в драматичного плану, що пізніше стає однією з ключових рис його творчості, а лялька поступово набуває знакової або допоміжної функції. За час його роботи театр практично трансформується у театр юного глядача з різножанровим і віково диференційованим репертуаром, а його постановки й сьогодні складають основу репертуарної афіші театру, визначаючи його художню ідентичність [6].

Дослідження історії Тернопільського академічного обласного театру актора та ляльки показує, що режисер у цьому театрі є справжнім автором мистецького організму, формує його стиль, естетику та художню ідентичність. Три ключові режисери – Євген Ткаченко, Сергій Калина та Володимир Лісовий – визначають три етапи розвитку театру: становлення авторської моделі та універсальної акторської майстерності, пошук нових театральних форм та експериментальна переосмисленість ляльки, а згодом стабілізація репертуару та формування впізнаваного драматично-лялькового стилю [2]. Таким чином, історія театру демонструє, що режисер виступає носієм довготривалої художньої стратегії, забезпечуючи спадкоємність традицій, розвиток інституції та її актуальність у сучасному театральному процесі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Касіян В. Наш театр – світло в кінці тунелю: [Розм. з гол. реж. театру ляльок В. Лісовим]. *Вільне життя*. 1997. 15 березня.
2. Коваленко І. Тернопільський академічний обласний театр актора і ляльки 40 років дарує дітям радість! *Свобода*. 2021. 22 червня. URL: <https://svoboda.te.ua/ternopilskyj-akademichnyj-oblasnyj-teatr-aktora-i-lyalky-40-rokiv-daruye-dityam-radist/>
3. Моцар Т. Ляльки складають іспит: [Нотатки з першого республ. фестивалю]. *Культура і життя*. 1983. 21 серпня.
4. Сачко Я. «Журавлине пір'я» – [так називається вистава, якою колектив розпочав новий сезон]. *Тернопіль вечірній*. 1998. 19 вересня.
5. Стецько В. Люди рідкісних професій. *Ровесник*. 1981. 1 серпня.
6. Тернопільський академічний обласний театр актора і ляльки отримав перемоги в трьох номінаціях. *Реально. Новини Тернополя*. 2020. 8 жовтня. URL: <https://lnk.ua/ANDxRj6Nx>

**THE DIRECTOR AS THE AUTHOR OF THE THEATRE: HISTORICAL
AND CONTEMPORARY DIMENSIONS OF THE TERNOPIIL ACADEMIC
REGIONAL ACTOR AND PUPPET THEATRE**

Tetiana SILCHENKO

The report examines the development of the Ternopil Academic Regional Theater of Actor and Puppets in the context of the professionalization of the Ukrainian puppet theater in the 1980s–2020s with an emphasis on the figure of the director as the author of the theater. Three key stages of the formation of the theater's artistic identity are analyzed, associated with the activities of Yevhen Tkachenko, Serhiy Kalyna, and Volodymyr Lisovyi. The formation of the author's model of theater in the 1980s, based on the dominance of dramatic thinking, ensemble play, and the upbringing of a universal actor, is highlighted; the period of the 1990s is outlined as a stage of experimental search for a new directorial identity and synthetic forms; the tendencies of repertoire stabilization and the combination of different puppet systems with a live actor in the work of Volodymyr Lisovyi are analyzed. It is proven that the evolution of

the theater is an illustrative model of the transformation of the Ukrainian puppet theater, in which the director is the driving force of artistic development and the bearer of a long-term aesthetic strategy.

Keywords: Ukrainian puppet theater; Ternopil Theater of Actor and Puppet; director as the author of the theater; directorial strategy; actor and puppet; artistic identity.

**НЕЗРУЧНА СПАДЩИНА ТА МІСЦЯ СИЛИ – ДНК ІНСТИТУЦІЇ.
ДОСВІД ЛЬВІВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ОБЛАСНОГО
ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК**

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4302-178X>

Уляна МОРОЗ

в.о. директора – художнього керівника

Львівського академічного обласного театру ляльок

У дослідженні розкрито вісім «привидів комунізму» закладених із заснуванням Львівського академічного обласного театру ляльок у 1945 році, які гальмують реформи сьогодні і вісім «місць сили», які незважаючи ні на що є опорними стовпами і варті бути традицією сьогодні. Проаналізовано репертуарні та управлінські моделі, сформовані в умовах тоталітарної системи, зокрема феномен «актора-виконавця», культивування страху та нормалізацію інституційного насильства. Окрему увагу приділено аналізу ознак пропаганди та деконструкції драматургічних текстів, на прикладі Євгена Шварца, як носіїв тоталітарних патернів. Окреслено сучасні трансформаційні процеси театру після 2017 року та запропоновано ціннісні «антидоти» радянському ДНК інституції: гідність, свободу творчості, солідарність і культуру діалогу.

Ключові слова: театр ляльок, незручна спадщина, ДНК інституції, радянська пропаганда, антидоти пропаганді.

Постановка проблеми. Питання інституційної пам'яті та «незручної історії» постає сьогодні як один із найважливіших викликів для сучасного українського театрального середовища, що перебуває у процесі активної деколонізації та пошуку власної ідентичності. Львівський академічний обласний театр ляльок, заснований навесні 1945 року, є надзвичайно промовистим кейсом того, як інституція, створена радянською владою як інструмент ідеологічного впливу на дитячу аудиторію, проходить шлях болючої трансформації. Незручна спадщина в цьому контексті – це не те, що можна просто викреслити або замінити новою, «зручною» версією минулого. Це фундамент, який потребує глибокого осмислення, прийняття навіть неприйнятних із погляду сучасності фактів, оскільки саме вони формують ДНК організації, з якою доводиться працювати сьогодні. Лише через таку рефлексію, а не через витіснення чи нову пропаганду, можливе будівництво справді європейського театру.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика інституційної пам'яті, деколонізації культурних інституцій та переосмислення радянської спадщини все активніше досліджується в сучасному українському гуманітарному дискурсі. Окремі аспекти історії українського театру ляльок, зокрема діяльність режисерки Антоніни Мацкевич та розвиток театрального середовища ХХ століття, висвітлюються у працях Г. Веселовської, публіцистичних матеріалах У. Рой та інших дослідників. Водночас питання осмислення «незручної спадщини» та її впливу на сучасну інституційну культуру театрів ляльок потребує подальшого наукового аналізу.

Мета дослідження. Проаналізувати вплив радянської ідеологічної спадщини на формування інституційної культури Львівського академічного обласного театру ляльок та окреслити сучасні трансформаційні процеси, спрямовані на подолання тоталітарних практик і утвердження нових цінностей театрального середовища.

Театр ляльок відігравав особливу роль у пропагандистській системі, адже за його допомогою можна було ізолювати дитину від альтернативних світоглядних впливів та замінити їх ідеологічно контрольованим контентом за межею сім'ї.

Лєвова частка репертуару з 1960 р. по 1985 р. базувалася на однозначності та відсутності заохочення до критичного мислення. Ставилися вистави за російськими казками: «Чебурашка», «По щучому велінню», «Буратіно», «Морозко», «Царівна-жаба» та інші. Поруч із російськими казками з'явилися відверто пропагандистські вистави, як-от «Залізний малюк» про боротьбу з хунтою, «Казка карпатського лісу» про піонерку Оксанку чи революційно-пригодницьку повість «Червоні дияволята» [3]. Навіть європейські сюжети переписувалися для надання їм потрібного ідеологічного забарвлення.

Важливо розуміти, що пропаганда завжди пропонує готові рішення, за які споживач не несе відповідальності, і використовує емоції замість аргументів. Ключовою цінністю радянської системи була Людина як інструмент для досягнення комунізму, а метою – виховати бездумну робочу силу, здатну чітко виконувати вказівки. Одним із запобіжників пропаганді є екосистема культури свободи (за Миколою Скибою): досвіди – рефлексії – осмислення вироблення гіпотез – рішення – цінності – сенси – наративи – практики – нові досвіди – і знову рефлексії. Отже, як антидот цій системі сьогодні ми маємо протиставити цінності громадянського суспільства: свободу творчості, яка базується на власному виборі за який є особиста відповідальність, поклику серця та емпатія, довіра і критичне мислення, де культура є як простір діалогу.

Радянська модель виховала особливий тип «актора-виконавця», чий стержень ламали ще на етапі навчання. Акбюрська школа зачасти була переплетена з упокоренням та приниженням. Режисери старого гарту, як-от Михайло Шурупов часто практикували агресивний стиль управління [1]. Система звань використовувалася як метод контролю, а штучно створена конкуренція та доноси перетворювали колектив на «акторський тераріум». Лише одиниці з цього акторського покоління можуть вголос говорити про те, з чим

стикали за тих часів. Антидотом цій руйнівній практиці є перехід до культури співпраці та гідності. Це передбачає не лише зміну ставлення, а й впровадження юридичних політик протидії дискримінації та харасменту, а також відмову від радянських звань на користь прозорих механізмів преміювання.

Окремої уваги заслуговує деконструкція п'єс-«цвяхів», які роками вважалися гуманістичними. На прикладі аналізу п'єси «Снігова королева» Євгена Шварца, написаної у 1938 році, виявляються глибоко зашиті тоталітарні патерни [4]. Снігова Королева і Комерсант є втіленням абсолютного нормалізованого системного зла, яке не покаране і не осмислене. Вибір Кая піти за Сніговою Королевою ніяким чином не аналізується. Сама ж Герда в радянській оптиці є культом жертви, а не суб'єктності. Її сила полягає у готовності мовчки терпіти приниження заради вищої мети, що нормалізує самопожертву як єдину форму моральності та виключає право на особисті кордони. Такий текст виховує «зручного» громадянина, без права на власні почуття і кордони, цінність якого у покорі та черезмірній жертвості. Антидот тут полягає у відмові від подібних текстів та написанні нової драматургії, що враховує цінності гідності, відповідальності та поваги до меж іншої людини.

Проте в історії театру є і «місця сили», які дають надію точки сильного фундаменту і здорової традиції. Засновниця театру Антоніна Мацкевич, учениця Леся Курбаса, вела складну гру з режимом. Опрацювання оригінальних режисерських примірників свідчить, що вона часто творчо переінакшувала прислані з Москви тексти, вичищаючи з них пропаганду. Вона відмовилася від створення агітаційних «одноденок». Натомість намагалася написати репертуар українським фольклором (наприклад, «Івасик-Телесик»), європейською класикою («Кіт у чоботях», «Ріккі-Тіккі-Таві»), а також виставами для дорослої аудиторії [2]. Її постановка опери Миколи Лисенка «Коза-Дереза» у смокінгах, введення інтермедій про князя Данила Галицького та переховування у театральній майстерні Юрія Сінгалевича (український бандурист, актор, лялькар, художник, засновник і керівник капел бандуристів) є актами

прихованого спротиву режиму та влади, за які її тричі усували з посади у театрі [5].

Сьогодні Львівський театр ляльок перебуває на шляху осмислення власної історії. Це шлях від «машини пропаганди» до «екосистеми свободи». Розуміння ДНК інституції, її історії та того, як цілі створення інституції впливають на її стан через десятиліття, дозволяє свідомо розвертати цей корабель у бік європейських цінностей. Головним антидотом для театру стає Гідність – як у творчості, так і у внутрішніх взаєминах. Тексти мають значення, і наше завдання сьогодні – не копіювати старі зразки, а створювати простір, де виховується відповідальний громадянин, здатний до критичного аналізу та солідарності. Це тривалий процес очищення від привидів минулого, але він є єдиним способом забезпечити життєздатність культури в майбутньому.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Актриса, 66 років : інтерв'ю. *ЛІА : Центр міської історії* : сайт. 17.09.2013. Режим доступу: <https://lia.lvivcenter.org/uk/interviews/100-liateatrgriadoval20130917quotes/> (дата звернення: 02.02.2026).
2. Веселовська Г. Жінки – українські театральні режисерки 1920–40-х років. *Open Kurbas* : сайт. Режим доступу: <https://openkurbas.org/wp-content/uploads/2023/02/stattya-veselovskoi.pdf> (дата звернення: 01.02.2026).
3. Рой У. Дзеркало 80 сезонів. *Zbruc* : сайт. 2025. Режим доступу: <https://zbruc.eu/node/120620> (дата звернення: 03.02.2026).
4. Театральний Львів. 1982. № 4. 24 с.
5. Волошин Л. Юрій Сінгалевич, великий бард і митець. *Zbruc* : сайт. – 2021. – Режим доступу: <https://zbruc.eu/node/106000> (дата звернення: 01.02.2026).

AN UNCOMFORTABLE HERITAGE AND PLACES OF POWER – THE DNA OF AN INSTITUTION. THE EXPERIENCE OF THE LVIV ACADEMIC REGIONAL PUPPET THEATRE

Ulyana MOROZ

The article examines the concept of «uncomfortable heritage» through the history and contemporary transformation of the Lviv Academic Regional Puppet Theatre. The study explores repertoire and management models shaped by the totalitarian system, including the phenomenon of the «actor-performer,» the cultivation of fear, and the normalization of institutional violence. Special attention is paid to the deconstruction of Yevhen Schwartz's plays as carriers of totalitarian patterns. The article outlines post-2017 transformation processes and proposes value-based «antidotes» to the Soviet institutional DNA: dignity, creative freedom, solidarity, and a culture of dialogue.

Keywords: puppet theater, inconvenient legacy, institutional DNA, Soviet propaganda, antidotes to propaganda.

ЕВОЛЮЦІЯ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ТЕАТРУ В КОНТЕКСТІ ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-3619-7575>

Олександра КОЛІСНІЧЕНКО

студентка 1 курсу (м)МТЛ другого (магістерського) рівня вищої освіти, спеціальність В6 «Перформативні мистецтва» Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

*Наукова керівниця – СІЛЬЧЕНКО Тетяна Іванівна
доцентка, докторка мистецтва, заслужена артистка України, завідувачка кафедри мистецтва театру ляльок Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*

У цьому дослідженні розглядається трансформація документального театру в контексті театру ляльок. Авторка аналізує причини зростання кількості вистав про визначні постаті України, пов'язуючи це з пошуком нових методів роботи в умовах кризи суспільної ідентичності.

Ключові слова: театр ляльок, документальний театр, вертеп, вербатім, історична пам'ять, метафора, суспільна травма.

Постановка проблеми. На сьогоднішній день в українському театрі ляльок спостерігається кількісне збільшення вистав, що мають на меті відтворити життєпис відомої української постаті. З аналізу постановок у різних театрах ляльок ми можемо сказати, що за останні двадцять років, вистави які висвітлюють життєпис відомих українців значно збільшилось. Це зумовлено через умови зростаючого інтересу до збереження історичної пам'яті та

суспільної ідентичності, через що український театр ляльок шукає нові форми та методи роботи.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Документальний театр це форма що базується виключно на документах та фактах, що відтворюються на сцені без будь якої творчої вигадки [1]. Це форма, що виникає у наслідок гострої реакції на соціальні та політичні події, у період між Першою та Другою світовими війнами. Основним аспектом є відображення реального життя на сцені за допомогою документів та фактів.

П. Паві у своєму словнику описує документальний театр як «Театр, де використовують тільки автентичні документи та джерела, відібрані й «змонтовані» відповідно до соціологічної тези драматургії <...> Монтаж та театральна інсценізація політичних фактів наділяють сцену функцією естетичного, а не прямого впливу на реальність [2, с. 490].

З огляду на це, ми можемо зазначити, що театр ляльок стає певним інструментом для пропрацювання суспільних травм та фіксації історії оскільки не просто копіює документальні методи, а створює м'який діалог з глядачем, через певну рефлексію, де неживий об'єкт стає носієм людської правди.

Мета дослідження. Проаналізувати трансформацію документального театру в контексті театру ляльок та визначити його роль у відтворенні історичної пам'яті, суспільного досвіду й сучасних соціальних тем у сценічному мистецтві.

У давнину театр ляльок був певним аналогом «соціальним медіа» до винайдення сучасних ЗМІ. Народна лялька ніколи не існувала у відриві від соціального контексту, а навпаки, виступала частиною «рефлексії на сучасні події». Середньовічний лялькар не грав класичні тексти, він імпровізував на актуальні теми.

В українському вертепі також простежується ця тенденція. Якщо перша релігійна частина була незмінною, то друга виступала як «медіум реальної історії». Лялькарі миттєво вводили в сюжет нових персонажів, використовували

народну говірку, живий сленг та реальні побутові ситуації. Персонажі у вертепі були впізнаваними типажми тогочасного суспільства: Козак, Шляхтич, Циган, Єврей, Селянин тощо. Це була «жива антропологія» українського народу. Козак був голосом національні ідеї, висміював загарбників та транслював тогочасні політичні настрої. Таким чином створювалися нові сенси та транслювалась певна історична складова і пропаганда. Це була пряма відповідь на запит суспільства – функція, яку сьогодні виконує документальний театр, зокрема вербатім як «форма, що означає дослівно, слово в слово, буквально. Цей термін використовується для опису точного відтворення мовлення, тексту або свідчень (наприклад, у журналістиці, перекладі або театрі, де вистави складаються з реальних монологів) [4].

Сучасний документальний театр підіймає низку важливих рис – він фокусується на реальних подіях, фактах і свідченнях, що робить його потужним інструментом для дослідження суспільних проблем таких як: війна, політичні конфлікти, проблеми ЛГБТ-спільноти тощо.

У сучасному театрі ляльок при роботі з документальним текстом лялька слугує метафорою, що допомагає пережити певні історичні та світові події. Використання об'єкта замість живого актора у документальній виставі дозволяє працювати з темами, які важко відтворити фізично – наприклад, травматичні спогади про війну чи втрату. Лялька або об'єкт у цьому випадку виступає «щитом» для людської психіки, зберігаючи при цьому документальну гостроту свідчення. Документалісти та лялькарі не прагнуть до повної ілюзії життєподібності. Лялька створює необхідну дистанцію, яка дозволяє глядачеві не просто співпереживати, а аналізувати факт. Це споріднює театр ляльок із брехтівською традицією документалістики.

Підсумовуючи ми можемо зазначити, що актуальність цього питання зумовлене стрімкою еволюцією, що несе за собою розмиванням кордонів у сучасному сценічному мистецтві. Театр ляльок, який тривалий час сприймався масовою свідомістю як розважальний або ж дитячий сегмент, на сьогоднішній

день стає потужним інструментом осмислення реальності, оскільки документалізм і театр ляльок звертаються до історичних витоків. Адже, як зазначає театрознавиця О. Шамрай: «Художня складова у документальному театрі це процес створення вистави, що інтуїтивно прагне до автентичності...» [3]. Але вже на новому технологічному та філософському рівні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Документальний театр як інструмент комунікації між громадянами. Тренінг Галини Джикаєвої [Електронний ресурс]. *InResPublica*. URL: <https://inrespublica.org.ua/bez-kategoriyi-uk/dokumentalnyj-teatr-yak-instrument-komunikatsiyi-mizh-gromadyanamy-trening-galyny-dzhykayevoyi.html> (дата звернення: 11.12.2025).
2. Паві П. Словник театру / пер. з франц. М. Якуб'як. Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 640 с. https://shron1.chtyvo.org.ua/Pavis_Patrice/Slovnuk_teatru.pdf (дата звернення: 11.12.2025).
3. Шамрай О. О. Документальний театр в Україні XXI століття: провідні тенденції розвитку : кваліфікаційна робота магістра, спеціальність 026 – Сценічне мистецтво (спеціалізація «Театрознавство») / Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2024. URL: <https://ir.knutkt.edu.ua/bitstream/handle/123456789/876/ШАМРАЙ%20O.docx.pdf?sequence=3&isAllowed=y>(<https://ir.knutkt.edu.ua/bitstream/handle/123456789/876/ШАМРАЙ%20O.docx.pdf?sequence=3&isAllowed=y>) (дата звернення: 11.12.2025).
4. Cambridge Dictionary : [Електронний ресурс]. URL: <https://dictionary.cambridge.org/> (дата звернення: 08.02.2026).

THE EVOLUTION OF DOCUMENTARY THEATER IN THE CONTEXT OF PUPPET THEATER

Oleksandra KOLISNICHENKO

This article examines the transformation of documentary theater in the context of puppet theater. The author analyzes the reasons for the increase in the number of

performances about prominent figures in Ukraine, linking this to the search for new methods of work in conditions of crisis of social identity.

Keywords: puppet theater, documentary theater, vertep, verbatim, historical memory, metaphor, social trauma.

ЕВОЛЮЦІЯ КРИМСЬКОГО ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК: ІНСТИТУЦІЙНІ ПРОЦЕСИ, ТВОРЧІ ПЕРСОНАЛІЇ ТА РЕПЕРТУАРНА МОДЕЛЬ (ВІД ЗАСНУВАННЯ ДО 2013 РОКУ)

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-3704-863X>

Михайло УРИЦЬКИЙ

старший викладач кафедри мистецтва театру ляльок

Київського національного університету театру, кіно і телебачення

імені І. К. Карпенка-Карого

Дослідження розглядає історію створення Кримського театру ляльок у 1939 році, його розвиток у довоєнний період, під час другої світової війни та у повоєнний час, інституційні процеси та еволюцію аматорського колективу у професійний театр. Особлива увага приділяється знаковим персоналіям, що мали вплив на розвиток театру. Висвітлюється репертуарна політика театру у різні періоди його існування. Акцентується діяльність театру під час керівництва Борисом Азаровим з 1980-х років ХХ сторіччя по 2013 рік до періоду російської окупації Криму. Висвітлюється проблема створення вистав українською та кримсько-татарською мовами у часи агресивної політики нав'язування російського репертуарного контенту.

Ключові слова: Кримський театр ляльок, мистецтво, театр ляльок, Борис Азаров.

Постановка проблеми. Збереження історії створення театру, його розвитку та еволюції творчих процесів є надзвичайно важливим для дослідження

театральних явищ в Україні. Особливо це стосується Кримського театру ляльок, історія якого після 2014 року опинилася поза системним науковим осмисленням. З огляду на трагічні події окупації Криму доступ до архівів театру став обмеженим, а участь колективу в українських фестивалях припинилася, що унеможливило повноцінний професійний діалог у національному культурному просторі¹.

Офіційною датою створення театру вважається 1939 рік, однак архівні документи засвідчують ухвалення урядового рішення про організацію пересувного дитячого лялькового театру ще у жовтні 1938 року. Засновницею та першою керівницею стала Марія Шурінова, яка на основі аматорського гуртка вихователів сформувала первинний склад трупі та окреслила засади репертуарної політики. Дебютна вистава «Червоненька квіточка» за С. Аксаковим визначила орієнтацію на класичні сюжети та активну гастрольну діяльність у сільських районах Криму.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика розвитку театру ляльок та його історії розглядається у працях українських і зарубіжних дослідників. Окремі аспекти становлення Кримського театру ляльок, його репертуарної політики та творчих персоналій висвітлюються у дослідженнях В. Куренкової, І. Ковальчук, Ю. Щукіної. Водночас цілісне наукове осмислення інституційного розвитку театру від моменту заснування до 2013 року залишається недостатньо дослідженим.

Мета дослідження. Проаналізувати еволюцію Кримського театру ляльок, зокрема інституційні процеси його становлення, діяльність провідних творчих персоналій та формування репертуарної моделі від часу заснування до 2013 року.

Друга світова війна перервала діяльність колективу, проте вже у 1944 році театр було відновлено як Кримський державний театр ляльок. Пovoєнний період характеризувався кадровою нестабільністю та пошуками професійної моделі існування. Суттєва стабілізація відбулася після приходу у 1950 році режисера

Андрія Трапані. За його керівництва сформувалася нова генерація митців, серед яких Валерій Вольховський, Борис Смірнов і Вадим Жуков, які згодом стали провідними діячами лялькового мистецтва.

У 1950–1960-х роках театр отримує стаціонарне приміщення, розширює художній склад і звертається до експериментів із жанровою формою, зокрема створює вистави для дорослої аудиторії. Важливою стала співпраця з драматургом Володимиром Орловим, чії п'єси істотно вплинули на формування репертуарної моделі та здобули популярність у лялькових театрах пострадянського простору.

Новий етап розвитку пов'язаний із діяльністю режисера Сергія Морозова та художника Віктора Майорова. Їхній творчий тандем сприяв оновленню сценографічної мови, впровадженню технічних інновацій у конструкцію ляльок і розширенню виражальних можливостей театру. Показовою стала постановка «Нерозмінний рубль», у якій поєдналися механізовані форми та символічна образність.

Найбільш плідним періодом в історії інституції стала доба керівництва Бориса Азарова (1978–2013). Протягом тридцяти п'яти років він сформував авторську модель театру з виразною естетикою, орієнтованою на синтез музики, пластики та складних сценографічних рішень. У 2007 році театр отримав статус академічного².

Репертуарна політика цього періоду вирізнялася жанровим розмаїттям і художнім ризиком. На сцені з'явилися інтерпретації творів Дж. Б. Прістлі, Й. Рачека, Г. Юрковського. У незалежній Україні було здійснено етапну виставу «Арзи-Киз» (1996) за кримсько-татарською легендою, що стала символічним привітанням повернення кримських татар на історичну батьківщину³.

Важливою подією стало створення вистави «Український вертеп», режисером якої виступив Сергій Єфремов у співпраці з художником Олександром Рестенком. Моновиставу виконав актор Олександр Капустюк, продемонструвавши виняткову виконавську майстерність⁴.

Значну роль у формуванні художньої цілісності спектаклів відігравали композитори Алемдар Караманов, Лев Перевеслов, Євген Пшемецький і Лариса Хітряк. Їхня музика ставала самостійним драматургічним чинником. Художники-постановники Анатолій Чечик та Олександр Гончарук створювали концептуальні сценографічні рішення, а балетмейстери Людмила Котляренко і Валерій Донцов розвивали пластичну мову вистав.

Отже, історія Кримського театру ляльок постає як послідовний процес інституційного становлення та творчого пошуку. Від аматорських витоків до міжнародного визнання театр демонстрував культурну тяглість і здатність до художнього оновлення, що визначало його репертуарну стратегію до 2014 року.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Куренкова В., Ковальчук І. Кримський театр кукол. Время Азарова. Ришон ле-Цион: Medial, 2016. 73 с.
2. Урицький М. Я. Кримський театр ляльок доби Бориса Азарова. *Сучасне мистецтво*. № 19. 2023. С. 137–152.
3. Щукіна Ю. П. Процеси оновлення художньої мови театру анімації в другій половині ХХ – на початку ХХІ століття : навч.-метод. посібник / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : Колегіум, 2023. 280 с.

THE EVOLUTION OF THE CRIMEAN PUPPET THEATRE: INSTITUTIONAL PROCESSES, CREATIVE PERSONALITIES AND REPERTOIRE MODEL (FROM ITS FOUNDATION TO 2013)

Mykhailo URYTSKYI

This study examines the history of the Crimean Puppet Theatre's founding in 1939, its development in the pre-war period, during World War II and in the post-war period, institutional processes and the evolution of an amateur troupe into a professional theatre. Particular attention is paid to key figures who influenced the theatre's development. The theatre's repertoire policy during different periods of its existence is highlighted. Emphasis is placed on the theatre's activities under the leadership of Boris Azarov from the 1980s to 2013, before the Russian occupation of

Crimea. The problem of creating performances in Ukrainian and Crimean Tatar during the period of aggressive policy of imposing Russian repertoire content is highlighted.

Keywords: Crimean Puppet Theatre, Keywords: Crimean Puppet Theatre, art, performance, Boris Azarov.

СЕКЦІЯ АНАЛІТИЧНА

Критика та експертна аналітика процесів у сфері театру ляльок

ВЕРТЕП ЯК ОБРЯДОВА МАТРИЦЯ МИСТЕЦТВА

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4823-9435>

Руслан НЕУПОКОЄВ

*заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри мистецтва театру ляльок
Київського національного університету театру кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого*

У дослідженні розглянуто український вертеп як обрядову матрицю мистецтва та особливу форму художньої події, у якій поєднуються сакральне й профанне, лінійна драматургія та нелінійна естрадна сценічність. На основі праць Івана Франка, а також сучасних гуманітарних концепцій (зокрема ідей Ж. Дельоза та В. Тернер) вертеп інтерпретується не як форма репрезентації біблійного сюжету, а як подієва онтологічна практика, спрямована на переживання сакрального досвіду «тут і тепер». Доведено, що синкретична природа вертепу зумовлює його потенціал як методологічної моделі для сучасних режисерських і перформативних практик, відкриваючи перспективи використання традиції у контексті новітніх театральних форм.

Ключові слова: вертеп, обряд, театр ляльок, сакральне і профанне, синкретизм, режисерські практики.

Постановка проблеми. Український вертеп у сучасному гуманітарному дискурсі здебільшого трактується як історико-культурний феномен, що

належить до барокової традиції та розвивається в межах народної драматургії й театру ляльок. Класичні фольклористичні та літературознавчі студії, започатковані М. Драгомановим [1], В. Гнатюком [2], Ф. Колессою [3] та О. Воропаєм [4], заклали основу для описового аналізу вертепу як пам'ятки народної культури. Проте такий підхід здебільшого редукує вертеп до сценічного «відображення» біблійного сюжету, залишаючи поза увагою його фундаментальну обрядову природу та подієвий характер. Культурологічні та мистецтвознавчі праці О. Забужко [5] інтерпретують вертеп як концентроване втілення барокового мислення, побудованого на парадоксі та поєднанні протилежностей. Однак і ці підходи залишаються в межах репрезентаційної логіки, трактуючи вертеп як форму зображення або інтерпретації сакрального сюжету.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. І. Франко у працях «До історії українського вертепа XVIII в.» та «Із секретів поетичної творчості» [6; 7] одним із перших системно зафіксував внутрішню подвійність вертепу – поєднання сакральної містерії та профанної інтермедії, біблійного часу і «теперішньої» соціальної дійсності, високого й низького стилю. Сучасне осмислення дозволяє трактувати таке поєднання як онтологічну умову виникнення сенсу. Ж. Дельоз у «Логіці сенсу» показує, що сенс народжується не в єдності, а в розщепленні, на поверхні події, у напрузі та взаємодії між двома планами [8]. Цю думку підсилює В. Тернер, який у концепції «лімінальності» доводить, що сенс і трансформація виникають саме у проміжному стані [11]. Подвійність простежується також у конфесійному вимірі: православна основа поєднується з окремими західнохристиянськими мотивами, зокрема сюжетом трьох царів [9; 10], що з одного боку демонструє здатність культури до діалогу й синтезу, а з іншого – народжує нові сенси саме на межі дотику культур. Таким чином подвійність вертепу є не просто описовою рисою, а структурною умовою його онтологічної дії.

Мета дослідження. Осмислити український вертеп як обрядову матрицю мистецтва та подієву форму сценічності, у якій синкретично поєднуються сакральне і профанне, лінійна драматургія та нелінійна естрадна дія.

У контексті франкової подвійності зазначимо, що у вертепі співіснують дві форми сценічного мистецтва: театральнo-репрезентаційна, яку ми спостерігаємо у першій, лінійній частині, та естрадна – друга, нелінійна, побудована на трюку, номері, імпровізації та подієвій присутності. Структура другої частини нагадує концертні номери, найяскравішим прикладом є короткий скетч про діда з козою, що функціонує за логікою концертного номеру із комічним ефектом і прямим контактом із глядачем. Це свідчить про закладені у вертепі онтологічні риси концертного номеру з лялькою. Таким чином автентичний вертеп постає як модель поєднання лінійної та нелінійної сценічності, які співіснують у нерозділеному синкретичному стані.

В контексті подвійності вертепу варто наголосити на вже зазначеній синкретичності, тобто його перебуванні в нерозділеному стані, оскільки існує величезний ризик змістити оптику у бік синтезу, та трактувати вертеп як поєднання двох його природ у різних сферах. Проте такий підхід буде методично невірним, оскільки онтологічно вертеп, що народився з богослужіння, повторюючи шлях від синкретичного обряду до виділення з нього окремих видів мистецтва (таких, як модерне мистецтво театру ляльок та мистецтво естрадної ляльки), пройшов той самий шлях, що і давньогрецька трагедія, яка народилася з діонісій за спільною логікою розвитку мистецтва від синкретичності до синтезу. Перша частина, що має оповідальний характер, лише на перший погляд може бути інтерпретована як театр репрезентації. Проте такий підхід є наслідком модернізації оптики, коли ми дивимось на історичний процес через сучасну призму. Виключивши цю оптику, ми визначимо, що репрезентаційність першої частини вертепу є вторинною: лінійний сюжет включено до обряду з метою проілюструвати сам обряд, як це робиться під час богослужінь у різних християнських конфесіях, наприклад читання Євангелія як

частини обряду. Такі читання у літургії є вторинним щодо акту богослужіння, адже мета будь-якого обряду—отримання сакрального досвіду [9]. Те саме відбувається і у вертепі: його мета—не просто розповісти історію народження Ісуса Христа, а створити акт присутності у час Його народження. І відтак, вертеп постає не як театр репрезентації, а як обряд, у якому сюжет виконує допоміжну функцію, підсилюючи сакральний досвід. Вертеп не репрезентує Різдво – він його здійснює «тут і тепер», перетворюючи сценічну дію на обряд метафізичного переродження глядача-учасника. Подія народження Ісуса Христа переживається не як минулий факт, а як актуальна онтологічна реальність. Цей процес здійснюється на рівні ритуалу, символу та колективного переживання. В. Тернер показує, що ритуал створює простір трансформації [11], а Р. Барт доводить, що культурні форми є процесами смислотворення [12]. У такому випадку друга, постдраматична частина вертепу, яка не несе елементів репрезентаційності, органічно поєднується із першою частиною в один єдиний синкретичний обряд. Отже, вертеп слід розглядати не як репрезентацію, а як подієву онтологічну практику: він не відтворює минуле, а здійснює сакральний акт у теперішньому.

Таким чином, вертеп постає як онтологічна модель художньої події, у якій сакральне й профанне, лінійне й нелінійне, репрезентація й здійснення співіснують у синкретичній єдності, а нероздільна подвійність стає умовою цілісності художнього досвіду. Це відкриває перспективу його осмислення в контексті сучасних теорій події, метамодерністських тенденцій та режисерських постдраматичних практик, де обрядовість стає основою нової – онтологічної – режисури. Погляд на вертеп не як на історію народження Ісуса Христа, яке сталося багато років назад, а як на обряд переродження учасника із метою отримання сакрального досвіду дає можливість переосмислити саму природу перформативних мистецтв взагалі та театру ляльок зокрема для застосування у професійній діяльності.

Вертеп як обрядова матриця мистецтва має потенціал бути методологічною моделлю для сучасних режисерських практик: він демонструє, як синкретичність може стати джерелом нових форм сценічності, де поєднання лінійного сюжету та постдраматичної нелінійності створює простір для перформативного акту. Такий підхід дозволяє не лише відтворювати традицію, а й використовувати її як живий інструмент для створення сучасних театральних і перформативних проєктів. Вертеп із його синкретичною природою може бути застосовано як матриця для створення нових форм перформансу, що інтегрують українську традицію у ширший гуманітарний дискурс, зберігаючи її культурну специфіку й водночас демонструючи універсальність обрядової логіки мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Воропай О. Звичаї нашого народу. Київ : Обереги, 1993. 512 с.
2. Гнатюк В. Народні вертепи. Львів : Наукове товариство ім. Шевченка, 1909. 84 с.
3. Драгоманов М. Вибрані твори. Київ : Наукова думка, 1991. 512 с.
4. Забужко О. Філософія українського бароко. Київ : Факт, 2007. 368 с.
5. Колесса Ф. Українські народні пісні та драми. Львів, 1928. 276 с.
6. Кримський С. Архетипи української культури. Київ : Либідь, 2001. 296 с.
7. Попович М. Нариси історії культури України. Київ : АртЕк, 1999. 728 с.
8. Франко І. Я. До історії українського вертепа XVIII в. *Записки Наукового товариства ім. Шевченка*. Львів, 1906. Т. 71–73. С. 170–345.
7. Франко І. Я. Із секретів поетичної творчості. Львів : Друкарня НТШ, 1898. 412 с.
8. Barthes R. *Mythologies*. Paris : Éditions du Seuil, 1957. 222 p.
9. Deleuze G. *Logique du sens*. Paris : Minuit, 1969. 392 p.
10. Turner V. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago : Aldine Publishing Company, 1969. 192 p.

VERTEP AS A RITUAL MATRIX OF ART

Ruslan NEUPOKOIEV

The research considers the Ukrainian vertep as a ritual matrix of art and a special form of artistic event, combining the sacred and the profane, linear dramaturgy and non-linear stage performance. Based on the works of Ivan Franko, as well as contemporary humanities concepts (in particular, the ideas of Gilles Deleuze and

Victor Turner), the vertep is interpreted not as a form of representation of a biblical plot, but as an event-based ontological practice aimed at experiencing the sacred 'here and now'. It has been proven that the syncretic nature of the vertep determines its potential as a methodological model for contemporary directing and performance practices, opening up prospects for the use of tradition in the context of the latest theatrical forms.

Keywords: vertep, ritual, puppet theatre, sacrum and profane, syncretism, stage directing practices.

**ТЕМА ІНАКШОСТІ У ВИСТАВІ
«КАЗКА ПРО МАРУ» ЛІНИ КОСТЕНКО У ЛЬВІВСЬКОМУ ТЕАТРИ
ЛЯЛЬОК: РЕЖИСЕРСЬКІ ТА СЦЕНОГРАФІЧНІ РІШЕННЯ**

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-1380-3143>

Катерина ПЕНЬКОВА

студентка 4 курсу спеціальності

«Сценічне мистецтво. Театрознавство»

кафедри театрознавства та акторської майстерності

факультету культури і мистецтв

Львівського національного університету імені Івана Франка

Науковий керівник – Роман ЛАВРЕНТІЙ,

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри театрознавства та

акторської майстерності

Львівського національного університету імені Івана Франка

У дослідженні проаналізовано сценічну інтерпретацію міфопоеми Ліни Костенко «Казка про Мару» у постановці Львівського театру ляльок (режисерка Яна Титаренко, сценографка Інесса Кульчицька). Основну увагу зосереджено на режисерських і сценографічних рішеннях вистави та їхній ролі у розкритті філософської проблематики твору. Досліджено особливості просторової композиції вистави, використання символічної сценографії, відеопроєкцій та принципу поділу ролі між двома акторками як засобів візуалізації внутрішнього конфлікту героїні. Показано, як засобами театру ляльок інтерпретується тема інакшості, подвійності людської природи та взаємодії особистості із соціумом.

Ключові слова: міфопоема, театр ляльок, сценографія.

Постановка проблеми. Сучасний театр ляльок активно розширює свої художні можливості, звертаючись до складних літературних текстів та філософської проблематики. У цьому контексті особливий інтерес становить сценічна інтерпретація міфопоеми Ліни Костенко «Казка про Мару», вперше здійснена у Львівському театрі ляльок у 2025 році. Постановка актуалізує питання можливостей театру ляльок у роботі з поетичним текстом та засобів сценічного втілення теми інакшості, подвійності людської природи і конфлікту між особистістю та соціумом. Саме тому аналіз режисерських і сценографічних рішень цієї вистави є важливим для осмислення сучасних тенденцій розвитку українського театру ляльок.

Аналіз останніх досліджень. Міфопоема «Казка про Мару» належить до раннього періоду творчості Ліни Костенко. Твір був опублікований у другій збірці поезії письменниці під назвою «Вітрила» ще в 1958 році. Попри значний інтерес до поетичної спадщини авторки, цей твір тривалий час залишався поза театральними інтерпретаціями. Постановка у Львівському театрі ляльок фактично стала першою спробою сценічного прочитання тексту.

Оскільки вистава є новою, ґрунтовні наукові дослідження її сценічної інтерпретації поки що відсутні. Основними джерелами для аналізу є матеріали, присвячені прем'єрі, одна театральна рецензія від театральної критикині,

продюсерки Київського незалежного театру ляльок «Равлик» та голови комісії по роботі з приватними театрами в громадській організації УНІМА–УКРАЇНА – Олександрі Тітарової, а також публікації у медіа та інформаційні матеріали з сайту театру.

Метою дослідження є аналіз режисерських та сценографічних рішень у виставі «Казка про Мару» у Львівському театрі ляльок, а також визначення того, як засобами театру ляльок інтерпретується тема інакшості та конфлікту між особистістю і соціумом.

Над візуальним рішеннями вистави працювала головна художниця Львівського театру ляльок – Інесса Кульчицька. Вистава розпочинається зі звуку поодиноких крапель води, які створюють медитативний настрій ще до відкриття завіси. Після цього глядач бачить відеопроєкцію води, що відбивається від великого білого полотна, натягнутого півколом від стелі до підлоги.

Йдучи повністю за сюжетом твору, оповідь починається словами: «На оболоні пасуться коні», і в цей момент з-за тканинної стіни з'являються лісові істоти. Паралельно на екрані демонструється проєкція гончарного кола з глиною – символу зародження світу і людини. Така образна система задає філософський контекст вистави.

Режисерка Яна Титаренко вибудовує структуру вистави за принципом емоційних хвиль: спокійні, медитативні епізоди змінюються динамічними сценами, що різко пришвидшують розвиток сюжету. Зміни мізансцен і декорацій відбуваються відкрито, без приховування технічного процесу, що підкреслює театральну умовність та залучає глядача до спостереження.

Важливим сценографічним елементом є система з дванадцяти кубів. У певний момент увага глядачів концентрується лише на одному з них: відкривши бічну стінку, акторки переносять дію до історії конкретної родини. Саме тут відбувається різкий емоційний злам: у родині народжується дитина, яку вважають «нелюдською». Раптове підвищення темпу, різкі рухи кубом-хатиною та зміна інтонації створюють атмосферу тривоги.

Поступово куби складаються у трирівневу конструкцію, і глядачі розуміють, що кожен із них має своє місце у загальній композиції. Разом вони формують великий портрет головної героїні Марисі. Величезний портрет, складений з дванадцятьох кубів, чітко поділений на дві частини. Одна його сторона казково чарівна, з блискітками, м'якими лініями та в голубо-білих тонах. Натомість інша контрастно відрізняється. Там лінії декорації гострі, переважають темні кольори, а самі куби підсвічені червоним світлом. Це сценографічне рішення дозволяє поступово розкривати образ головної героїні та водночас утримувати інтригу.

Уже на цьому етапі, коли на сцені взаємодіють шість акторок, відкривається весь акторський склад. Поки що вони рівні між собою, однакові, таємничі, містичні оповідачки історії, настільки давньої, що бере вона початок ще «за царя Тимка».

Вбрані акторки в сукні з пастельними синьо-фіолетовими забарвленнями. Сукні довжиною в підлогу, з глибокими вирізами з обох боків і без рукавів, відкривають трико тілесного кольору з візерунками, створюючи ефект татуювання. Грим і зачіски лише підкреслюють образ: дивні «гнізда з пір'ям» у волоссі, багато блискіток. Усе разом викликає асоціації з морем і містичними русалками.

Зміна мізансцени й декорацій відбувається відкрито, на очах у глядачів. У виставі присутня гра з масштабом: увага глядача з усього сценічного простору концентрується на одному з дванадцяти кубів. Відкривши бічну стінку, вистава переходить до історії однієї сім'ї. Щоб зробити чіткий акцент на маленьких ляльках і їхньому побуті, використовується яскравий промінь світла. Тоді акторки, навіть перебуваючи ближче до глядача, залишаються в тіні.

Центральною темою вистави є подвійність людської природи і складний вибір між внутрішньою цілісністю та зовнішнім прийняттям. Історія Мари виходить за межі казкового сюжету про «потворність» і «красу», перетворюючись на роздуми про те, як суспільство формує людину, нав'язуючи

їй власні уявлення про норму. Потворність у виставі постає не лише фізичною рисою, а й символом інакшості, яку соціум не готовий прийняти.

Подвійність героїні, окрім сценографії, також підкреслюється режисерським рішенням: роль Марисі поділена між двома акторками – Анжеолою Семчук та Анною Назаревич. Такий прийом дозволяє візуалізувати внутрішній конфлікт персонажки. Протягом вистави у сценографії ця подвійність підсилюється контрастами світлого і темного, м'яких і гострих форм, зміною темпоритму та синього світла на червоне.

За сюжетом мати оберігає доньку від світу і навіть від дзеркал, щоб та не усвідомила власної інакшості. Однак з часом створений батьками простір стає для Марисі затісним, і вона виходить до людей. Сцену багатолюдного села втілено через розписаний посуд: дев'ять тарілок із силуетами людей, ніби в танці. Швидко передаючи тарілки одна одній, акторки створюють ефект жвавого, цікавого до всього натовпу. Село у виставі постає як безликий колективний організм, який швидко оцінює і відштовхує тих, хто не відповідає загальноприйнятим нормам.

Переломним моментом у виставі є прийняття поразки, через незмогу Марисі постійно пропонувати людям лише привабливу сторону лица. В цьому моменті вперше у виставі застосовано прийом театру тіней. Один із кубів підсвічується зсередини, і в світлі з'являється силует Мари. Тоді вона вирішує ходити з опущеною головою і лише на самоті може розправити плечі й бути собою. Саме в цій сцені акапельний спів, який глядач чує впродовж усієї вистави, розкривається найяскравіше.

Марисю не намагаються зрозуміти – її лише оцінюють. Якщо вона красива, то прийнятна; якщо дивна – небезпечна. Таким чином вистава демонструє механізм соціального виключення на рівні інстинкту, що залишається актуальним і в сучасному суспільстві.

У момент усвідомлення, що так більше жити не можна, Мара вперше з'являється на сцені у вигляді ляльки. Вона вирізьблена з суцільного шматка поролону, заввишки лише приблизно 30 см, із тендітними рисами.

Згадавши розповіді людей про Мудру Бабу, Мара вирушає до неї, щоб та вирішила її проблему. Образ Баби складений із фрагментів: ноги, голова, куб замість шапки і довге сиве волосся. Її тарабарська мова, божевільна поведінка й хитрі жарти створюють яскравий характер. Основне прохання Мари, щоб не двоїлося обличчя. Та Баба «хороша лише в поганих речах». Але побачивши розпач Мари, Мудра Баба порадила піти їй до Дурного Чоловіка, якого люди так назвали саме за безкорисливу доброту.

Особливо гостро звучить фінальний вибір героїні. Замість традиційного «казкового щасливого кінця» Мара обирає зовнішню красу, відмовляючись від внутрішньої. Саме відсутність хепі-енду стає одним із найсильніших драматургічних моментів вистави, адже ламає очікування глядача щодо жанру казки, тим більше в театрі ляльок, який часто сприймається як суто дитячий.

Після трансформації персонажки Анна Назаревич веде роль, втілюючи темну сторону Мари. Її героїня стає гучною, агресивною та різкою, що підкреслює внутрішню спустошеність героїні.

На зворотному шляху, зайшовши до Мудрої Баби, Мара хоче показати нову себе. Чому ця сцена цікава? Бо у ній відкривається ще одна робота з конструкцією сценографії. Повернувшись її на 90 градусів, розсувний механізм починає рухатися не вбік, а прямісінько в глядацький зал. Цей рух є неочікуваним, він має надзвичайно ефектний вигляд і глядач завмирає не знаючи, що очікувати далі. Одразу після цього вмикається дим-машина. Повітря наповнюється ілюзією холодного, снігового вітру. Це сильний сценічний прийом, який метафорично передає холод і спустошення душі.

Важливою є також тема відповідальності суспільства за наслідки власних рішень. Люди, які спочатку відштовхнули Марисю, зрештою отримують Мару –

красиву, але жорстоку. Вистава підкреслює, що неприйняття інакшості здатне породжувати руйнівні наслідки.

Повернувшись додому, мати Мари починає гарно вбирати доньку. Куби знову складаються в портрет, проте цього разу обличчя Мари прекрасне з обох боків. Із кубів акторки дістають велике намисто та сережки, якими щедро прикрашають образ красуні. Так Мара вирушає на свої перші гулі.

Звісно, тепер вся увага прикута до неї. Та Марі потрібен найкращий парубок. Проте він уже з іншою дівчиною. Переконана у власній перевазі, Мара вирішує відбити хлопця. Візуально її образ у цій сцені втілений у формі бубна, а доповнюють його постаті хлопця і дівчини. Як і раніше, селяни зображені на тарілках, немов у розписі. Символічним є контраст: на бежевому бубні чорний силует Мари, а на чорних тарілках світлі силуети хлопця та дівчини.

Коли хлопець опиняється поруч із Марою, він пильно придивляється, постійно порівнюючи Марисю з Галею. У Галі руки працьовиті, тож Мара йде до мудрої Баби і робить собі такі самі; у Галі червоні щоки й красива родимка, Мара копіює й це. Чим більше вона намагається відповідати очікуванням, тим більшою стає внутрішня порожнеча. Ставши зовні ідентично схожою на Галю оприлюднюється найбільша комічність і трагізм всієї історії. Бо виявляється хлопець не хоче бути з Марою. Хоч вона й нагадує Галю зовні, душа в неї залишається відразливою. І виходить так, що не лише зовнішність важлива...

Фінальні сцени передають внутрішній крах героїні: акторки розсипають намиста, якими була прикрашена Мара, куби знімаються з конструкції, а декорація виглядає зруйнованою. Світло майже згасає, на білому полотні з'являється синє сяйво, а кульки намиста, падаючи на сцену, створюють звук, схожий на плескіт крапель води. У фіналі глядач знову бачить коней на оболоні – вистава повертається до початку історії, формуючи відчуття циклічності.

Висновки. Постановка «Казки про Мару» у Львівському театрі ляльок демонструє можливості сучасного театру ляльок у роботі зі складним поетичним матеріалом. Режисерські та сценографічні рішення вистави створюють

багаторівневу сценічну структуру, що дозволяє розкрити філософські теми твору – інакшості, подвійності людської природи та взаємодії особистості із соціумом.

Використання знаків у сценографії, гри з масштабом та поділу ролі між двома акторками підсилює драматургію внутрішнього конфлікту героїні. Водночас вистава актуалізує проблему соціального виключення та відповідальності суспільства за формування людської ідентичності. Таким чином постановка має не лише мистецьке, але й значне соціальне та культурне значення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Костенко Л. В. Вітрила : лірика; ред. Ю. П. Петренко. Київ : Радянський письменник, 1958.
2. Титаренко Я. Реалізація режисерського задуму від сценічної редакції міфопоєми до сценічних засобів виразності (вистава «Казка про Мару» Львівського обласного академічного театру ляльок, 2025). *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*. № 51. 2025. С. 136–140. Режим доступу: <https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/1035> (дата звернення: 7.03.2026).
3. Тітарова О. Мара, що живе всередині нас – про виставу Яни Титаренко за міфопоємою Ліни Костенко. *Театраріум*. 31.10.2025. Режим доступу: <https://teatrarium.com/mara-shcho-zhyve-vseredyni-nas-pro-vystavu-yany-tytarenko-za-mifopoemoyu-liny-kostenko/> (дата звернення: 27.02.2026).

THE THEME OF OUTSIDERS IN THE PLAY THE TALE OF MARA BY LINA KOSTENKO AT THE LVIV PUPPET THEATRE: DIRECTING AND SET DESIGN DECISIONS

Kateryna PENKOVA

This study analyses the stage interpretation of Lina Kostenko's mythopoeic *The Tale of Mara*, as performed by the Lviv Puppet Theatre under the direction of Yana Tytarenko and with set design by Inessa Kulchytska. It focuses primarily on the directorial and scenographic choices in the performance and their role in illuminating the work's philosophical themes. The study examines the spatial composition of the performance, the use of symbolic scenography and video projections, and the decision to divide the role between two actresses to visualise the heroine's internal conflict. The study demonstrates how the themes of otherness, duality and the interaction between the individual and society are interpreted through the medium of puppetry.

Keywords: mythopoeic, puppet theater, scenography.

СЕКЦІЯ ПЕДАГОГІЧНО-ПРАКТИЧНА

Практика і педагогіка у театрі ляльок України

ЕМОЦІЙНЕ МАКЕТУВАННЯ ЯК МЕТОД ФОРМУВАННЯ ПРОСТОРОВО-ОБРАЗНОГО МИСЛЕННЯ У ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ СЦЕНОГРАФІВ ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-0825-4242>

Марія ПОГРЕБНЯК

*старша викладачка кафедри мистецтва театру ляльок,
Київського національного університету театру, кіно і телебачення
ім. І. К. Карпенка-Карого*

У дослідженні розглядається метод емоційного макетування як ефективний інструмент формування просторово-образного мислення у процесі

професійної підготовки сценографів театру ляльок. Акцент зроблено на емоційному переживанні як важливому чиннику сценографічного проєктування, що впливає на характер сценічного простору та його сприйняття глядачем. Розглянуто специфіку роботи з емоційними якостями на початковому етапі навчання, коли майбутні сценографи ще не володіють достатнім художнім та афективним досвідом. Емоційне макетування розглядається як процес трансформації абстрактних понять та чуттєвих станів у просторово–композиційні структури засобами композиції та використанням емоційно активних об'єктів. Обґрунтовано, що зосередження на емоційному впливі форми, а не на ілюстративному відтворенні, сприяє розвитку образного мислення, усвідомленню взаємозв'язку між сценічним простором і драматургією, та підготовці студентів до роботи з чуттєво–емоційним сприйняттям глядача в сучасному театрі ляльок.

Ключові слова: емоційне макетування, театр ляльок, сценографія, емоційне переживання, просторово–образне мислення, форма, об'єкт, сценічний простір.

Сучасна сценографія, як різновид художнього дизайну, орієнтується не лише на створення функціонального та концептуального середовища, а й на формування емоційного досвіду глядача [2; 15–18]. У театрі ляльок ця тенденція набуває особливої ваги, оскільки сценічний простір, матеріальність та форма об'єктів виступають основними носіями драматургічного та емоційного змісту. У традиційній сценографічній освіті макетування переважно зводиться до композиційно–ідейного моделювання, що методично складно для студентів без попередньої художньої підготовки, та розвиненого структурного і образного мислення, необхідного для цілісного свідомого узагальнення. Це зумовлює необхідність переосмислення ролі макетування в освітньому процесі та впровадження методів, орієнтованих на формування емоційно–образного мислення [10; 21].

У сучасних теоретичних дослідженнях театру ляльок значна увага приділяється матеріальній природі сценічної дії та ролі об'єкта як носія

емоційного змісту. Зокрема, американська дослідниця Клаудія Оренстайн зазначає, що театр ляльок вбудовує драматургію безпосередньо в форму сценічного об'єкту, наділяючи його здатністю формувати емоційну траєкторію вистави [9; 8].

Натомість, професор–емерит Колумбійського університету Арнольд Аронсон визначає сценографію як всеохопний візуально–просторовий конструкт та динамічну систему, у межах якої простір, форма та матеріальність беруть активну участь у формуванні сценічного сенсу [4; 7].

Концептуальне осмислення матеріальної природи театру ляльок поглиблюється у теоретичних розвідках практика фізичного театру Гарвардського університету Кейт Брем, яка вводить поняття «матеріальної перформативності» та розглядає мистецтво театру ляльок як особливу форму чуттєвого та тілесного переживання. Вистава театру ляльок «постає не лише як сукупність образів або технік анімації, а як феномен сприйняття, у якому матеріальність, рух і простір формують цілісний афективний досвід глядача» [7; 233].

У вітчизняному науковому контексті подібні ідеї розвиває викладач, режисер та сценограф Сергій Маслобойщиков, визначаючи сценічний простір як динамічний образ, що формується у взаємодії з драматургією та здатний трансформувати емоційне сприйняття вистави [1; 26–29].

Отже, аналіз наукових джерел засвідчує, що спільним для цих концепцій є розуміння форми та матеріальності як активних чинників формування емоційного досвіду, що є принциповим саме для театру ляльок. На відміну від драматичного театру, у театрі ляльок емоційний вплив формується не через психологічну ідентифікацію з актором, а через взаємодію з матеріальною формою, масштабом, фактурою та ритмом простору. Водночас питання методів цілеспрямованого розвитку просторово–образного й емоційного мислення у професійній підготовці сценографів театру ляльок потребує подальшого осмислення, що й зумовлює звернення до методу емоційного макетування.

Метою дослідження є обґрунтування методу емоційного макетування як засобу формування просторово–образного та емоційного мислення у підготовці сценографів театру ляльок.

Емоційне макетування базується на принципі трансформації абстрактного слова або чуттєвого стану у просторово–композиційну структуру. Початковим етапом роботи є формулювання емоційного завдання, яке визначає характер сценічного простору та логіку композиційних рішень. У процесі створення макету студенти працюють із засобами композиції та емоційною текстурою об'єктів, зосереджуючись на їх афективному впливі, уникаючи ілюстративного відтворення [8; 52–56]. На наступному етапі відбувається просторове кодування емоцій через формоутворення та композиційна організація емоційно активних об'єктів, адже вони «здатні активізувати увагу, включати асоціації та запускати процеси емоційної трансформації [6; 275]. Матеріальність макету –фактура, щільність, прозорість – виступає засобом емоційного кодування простору, а світло–тіньове моделювання емоційної текстури об'єктів виявляє драматургічні акценти та афективну динаміку середовища. Формування емоційного переживання через просторову форму ґрунтується на закономірностях чуттєвого досвіду, окресленого американським психологом та теоретиком мистецтва Рудольфом Арнхеймом: «візуальне сприйняття є формою мислення, а емоція виникає з самої структури композиції [3; 34–36].

У контексті театру ляльок емоційне макетування дозволяє моделювати атмосферу майбутньої вистави та прогнозувати чуттєво–емоційне сприйняття глядача. За концепцією німецького філософа Гернота Бьоме, атмосфера виникає у взаємодії між простором, об'єктом і глядачем, не належачи повністю жодному з них [5; 118–120].

Метод емоційного макетування дозволяє систематизувати процес емоційного проектування сценічного простору та сприяє усвідомленому використанню формотворчих засобів. Його застосування у підготовці сценографів театру ляльок підвищує емоційну виразність макетів, розвиває

образне й емоційне мислення та поглиблює розуміння взаємозв'язку між простором, формою і драматургією. Запропонований підхід корелює з актуальними тенденціями сценографічної освіти та готує майбутніх фахівців до роботи з афективним досвідом глядача. Водночас метод може бути застосований не лише в педагогічній практиці, а й у дослідженнях емоційної драматургії простору в сучасному театрі ляльок.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Маслобойщиков С. В. Візуальний образ як динамічний простір у сценографії в театрі, кіно та екранних мистецтвах // *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 44, т. 2. С. 26–29.
2. Норман Д. *Емоційний дизайн. Чому ми любимо (або ненавидимо) повсякденні речі* / Дональд Норман ; пер. з англ. Київ : Наш формат, 2019. 320 с.
3. Arnheim, R. (1974). *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley, CA: University of California Press. 508 p.
4. Aronson A. *Looking into the Abyss: Essays on Scenography*. Ann Arbor, MI : University of Michigan Press, 2005. 248 p.
5. Böhme G. Atmosphere as the fundamental concept of a new aesthetics // *Thesis Eleven*. 1993. No. 36. P. 113–126.
6. Begiato J. Moving objects: emotional transformation, tangibility, and time travel // *Feeling Things: Objects and Emotions through History* / ed. by S. Broomhall. Oxford : Oxford University Press, 2018. P. 271–292.
7. Brehm K. Puppetry as phenomena // *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance* / ed. by D. N. Posner, C. Orenstein, J. Bell. Abingdon, Oxfordshire ; New York : Routledge, 2014. P. 233–244.
8. Dooren K., van, Stappers P. J., Bekker M. Emotions in design-based learning // *International Journal of Design*. 2021. Vol. 15, no. 2. P. 21–36.
9. McKinney J., Palmer S. *Scenography expanded: an introduction to contemporary performance design*. London : Bloomsbury Methuen Drama, 2017. 352 p.
10. Orenstein C. Practice // *Making Meaning in Puppetry: Materials, Practice, Perception* / ed. by D. N. Posner, C. Orenstein, A. Mello. London ; New York : Routledge, 2025. P. 8–9.

EMOTIONAL MODEL–MAKING AS A METHOD FOR DEVELOPING SPATIAL AND IMAGINATIVE THINKING IN THE PROFESSIONAL TRAINING OF PUPPET THEATER SCENOGRAPHERS

MARIIA POHREBNIAK

The article examines emotional model–making as an effective method for developing spatial and imaginative thinking in the professional training of puppet theatre scenographers. The study focuses on emotional experience as a significant factor in scenographic design that influences the formation of stage space and its perception by the audience. Attention is given to the specificity of working with emotional qualities at the initial stage of education, when students lack sufficient artistic and affective experience. Emotional model–making is defined as a process of transforming abstract concepts and sensory states into spatial and compositional structures through compositional means and the use of emotionally active objects. It is substantiated that an emphasis on the emotional impact of form, rather than on illustrative reproduction, supports the development of imaginative thinking, enhances understanding of the relationship between stage space and dramaturgy, and prepares students to engage with the sensory–emotional perception of the audience in contemporary puppet theatre.

Keywords: emotional model–making, puppet theatre, scenography, emotional experience, spatial and imaginative thinking, form, object, stage space.

**ПОШУК АКТОРСЬКОЇ ПРИСУТНОСТІ В ДОКУМЕНТАЛЬНІЙ
ВИСТАВІ: ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ БЕРТОЛЬТА БРЕХТА ТА
ЕРВІНА ПІСКАТОРА**

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-0132-3337>

Тимофій ЛЯХ

*студент 1 курсу (м)МТЛ другого (магістерського) рівня вищої освіти,
спеціальність В6 «Перформативні мистецтва» Київського національного
університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*

*Наукова керівниця – СІЛЬЧЕНКО Тетяна Іванівна
доцентка, докторка мистецтва, заслужена артистка України, завідувачка
кафедри мистецтва театру ляльок
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*

Дослідження присвячене трансформації ролі актора в документальному театрі через спосіб існування актора епічного та політичного театру. Автор

аналізує важливість балансу між актором—свідком та лялькою—символом в документальній виставі на сцені театру ляльок.

Ключові слова: документальний театр, існування актора, відчуження, свідок, театр ляльок, політичний театр, епічний театр, лялька символ.

Постановка проблеми. У сучасному театральному мистецтві зростає інтерес до документального театру як форми сценічного висловлювання, що ґрунтується на реальних подіях, свідченнях та автентичних документах. У цьому контексті особливо актуальним постає питання способу існування актора, який має поєднувати функцію художнього виконавця та свідка реальних подій. Аналіз цих принципів у контексті епічного театру Бертольта Брехта та політичного театру Ервіна Піскатора дозволяє глибше зрозуміти особливості акторської присутності в сучасній документальній виставі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретичні засади епічного театру та принципу «відчуження» ґрунтовно розроблені у працях Бертольта Брехта, де актор розглядається як оповідач, що демонструє події, зберігаючи дистанцію щодо персонажа. Значний внесок у формування політичного та документального театру зробив Ервін Піскатор, який активно використовував документальні матеріали та мультимедійні засоби на сцені. Окремі аспекти документального театру також висвітлюються у театрознавчих дослідженнях, зокрема у працях Патріса Паві, однак питання специфіки акторської присутності в документальній виставі театру ляльок потребує подальшого осмислення.

Метою дослідження є аналіз особливостей акторської присутності в документальній виставі крізь призму теоретичних засад епічного театру Бертольта Брехта та політичного театру Ервіна Піскатора, а також визначення специфіки взаємодії актора і ляльки в документальному театрі.

У сучасному мистецькому просторі України ми бачимо, як стрімко зростає інтерес до документального театру. Це особлива форма художнього висловлювання, яка сьогодні підіймає найгостріші соціальні та особисті теми. Головна особливість такого театру – це свідома відмова від художньої вигадки.

Тут основою стає сама реальність: біографії, інтерв'ю, щоденники, листи та свідчення очевидців. Як зазначав теоретик Патріс Паві це простір, «де використовують тільки автентичні документи та джерела, відібрані «змонтовані» відповідно до соціологічної тези драматургії»[2; 490]. Проте найцікавіше питання виникає тоді, коли ми розглядаємо, як саме у такому просторі має існувати актор. Для цього нам необхідно звернутися до основ та порівняти два фундаментальні підходи: традиційний драматичний театр та епічний театр Бертольта Брехта.

Традиційний драматичний театр, який часто називають «арістотелівським», будується на ілюзії перетілення. У такому театрі актор прагне повністю злитися зі своїм персонажем, аби глядач забув, що він перебуває в залі. Глядач ніби потрапляє в інший світ, проживаючи кожну подію разом із героями вистави. Натомість епічний театр, засновником якого був Бертольт Брехт, пропонує зовсім інший шлях. Драматург прагнув створити театр дієвим та аналітичним, адже вважав, що людина завжди зберігає здатність до вибору, навіть у найскладніших ситуаціях. Брехт стверджував що: «Завдання «епічного театру» – змусити глядачів відмовитися... від ілюзії, начебто кожний на місці героя діяв би так само» [1].

Це розмежування безпосередньо впливає на те, як актор відчувається на сцені. В епічному театрі, що зароджується в ті ж самі роки, як і документальний театр, актор не «стає» персонажем, а «демонструє» його. Він виступає як оповідач або доповідач, який знає історію до кінця і пропонує глядачеві розібратися в причинах подій. Тут виникає знаменитий прийом «відчуження» який можна трактувати як: «принцип філософського пізнання світу» [1]. Його мета – не просто показати щось дивне, а викликати у глядача критичне ставлення до того, що він бачить. Глядач повинен не просто відчувати емоції, а думати, сперечатися та робити висновки. Брехт виступав проти того, щоб герої були просто «рупорами ідей» автора. На його думку, сцена має належати живим людям з усіма їхніми внутрішніми суперечностями та справжніми пристрастями.

Разом із тим, актор зобов'язаний зберігати свідому дистанцію між власною особистістю та сценічним образом.

Зв'язок між епічним та документальним театром стає ще тіснішим, якщо згадати співпрацю Бертольда Брехта з Ервіном Піскатором. Саме Піскатор, реформатор і засновник політичного театру, активно використовує яскраві механічні прийоми а саме: «кінохроніка, фотографії, гасла, тощо» [3; 227]. Застосування таких засобів виразності дає поштовх до розуміння театру як інструменту впливу на свідомість мас через реальні події епохи. Коли ми переносимо ці принципи на сучасну документальну виставу, виявляється, що актор стає свого роду свідком. Він виходить до глядача як реальна людина, яка презентує факти. Це надзвичайно важливо, адже встановлюється прямий «коридор спілкування» між актором і залом, де панує довіра до викладеної інформації.

Варто зазначити, що принцип документальної достовірності знаходить своє унікальне продовження в театрі ляльок, де об'єкт стає не просто ігровим елементом, а візуальним свідченням. У такому контексті викликає цікавість робота актора з лялькою або об'єктом. Якщо в традиційній виставі лялька – це переважно персонаж, то в документальному театрі вона може стати «символом» або «речовим доказом». Тут виникає складний баланс: з однієї сторони, ми маємо актора–оповідача, який розповідає правдиву історію в живому плані, з іншої – ляльку–персонажа. Актор у цей момент стає партнером об'єкта. Він не намагається сховатися за ним, а, навпаки, підкреслює де актор–оповідач говорить від себе, а де персонаж. Таке існування вимагає від актора особливої чіткості у роботі з лялькою, адже саме через специфічну відстороненість лялькаря від об'єкта стає можливим практичне втілення ідей Брехта.

Порівнюючи епічний театр Брехта та сучасний документальний театр, ми бачимо, що головна схожість полягає в інтелектуальному підході. Обидва напрями закликають глядача бути активним учасником процесу, а не просто пасивним спостерігачем. Проте є й відмінність. У Брехта «відчуження»

допомагає філософськи пізнавати світ і змінювати суспільство. У документальному театрі лялькар часто використовує цю дистанцію, щоб впоратися з надто важким або болючим реальним матеріалом. Наприклад, розповідаючи про катастрофу чи війну, актор не може дозволити собі просто «грати біль», бо це буде виглядати фальшиво, порівняно з реальним документом. Замість цього він використовує об'єкт–символ, який дозволяє глядачеві емоційно опрацювати інформацію через художню метафору.

Підбиваючи підсумки, зазначимо, що існування актора в документальному театрі на сцені театру ляльок – це безперервний пошук рівноваги між автентичним фактом та художньою вигадкою. Головна особливість його роботи полягає у здатності миттєво перемикатися між роллю свідка, який апелює до інтелекту глядача, та актора, який оживляє ляльку. Спираючись на спадщину Брехта та Піскатора, ми бачимо, як трансформується роль виконавця: актор перестає «грати» і починає транслювати реальність через себе та об'єкт, його існування на сцені перетворюється з імітації життя на акт передачі пам'яті. Саме цей баланс між особистою розповіддю та свідченням документа визначає актора як центральну фігуру документального театру, здатну перетворити сухий факт на глибоке мистецьке висловлювання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

- 1.Епічний театр Б. Брехта: теоретичні засади і творча практика. Бібліотека Української Літератури. УкрЛіб.
URL: <https://www.ukrlib.com.ua/referats-zl/printit.php?tid=7670> (дата звернення: 28.01.2026).
- 2.Паві П. Словник театру. Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 640 с.
URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Pavis_Patrice/Slovyk_teatru.pdf
- 3.Стайн Д. Л. Сучасна драматургія в театрі та театральній практиці. Книга 3. Експресіонізм та епічний театр. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2004. 288 с.

**SEARCHING FOR ACTOR PRESENCE IN DOCUMENTARY THEATER:
THE THEORETICAL FOUNDATIONS OF
BERTOLT BRECHT AND ERVIN PISKATOR**

Тymofii LIAKH

This study is devoted to the transformation of the role of the actor in documentary theater through the mode of existence of the actor in epic and political theater. The author analyzes the importance of the balance between the actor–witness and the puppet–symbol in a documentary performance on the stage of a puppet theater.

Keywords: documentary theater, actor’s existence, alienation effect, witness, puppet theater, political theater, epic theater, symbolic puppet.

МУЛЬТИМЕДІЙНІ ПРАКТИКИ В СУЧАСНОМУ ТЕАТРІ ЛЯЛЬОК

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-0218-1735>

Дарія ХАРЛАМПОВА

*студентка 1 курсу (м)МТЛ другого (магістерського) рівня вищої освіти,
спеціальність В6 «Перформативні мистецтва» Київського національного
університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*

*Наукова керівниця – СІЛЬЧЕНКО Тетяна Іванівна
доцентка, докторка мистецтва, заслужена артистка України, завідувачка
кафедри мистецтва театру ляльок Київського національного університету
театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*

У роботі досліджується явище мультимедійних практик у сучасному театрі ляльок як один із визначальних чинників його художньої трансформації на початку ХХІ століття. Проаналізовано основні форми інтеграції мультимедійних технологій у вистави для дітей та дорослих, зокрема використання відеопроєкцій, анімації, цифрових декорацій, інтерактивних екранів та медіасценографії. Особливу увагу приділено українському контексту розвитку театру ляльок, у якому мультимедійні засоби виступають не лише як технічне доповнення, а як повноцінний художній інструмент осмислення актуальних соціальних і культурних проблем.

Ключові слова: театр ляльок, мультимедіа, відеопроєкція, медіасценографія, сучасний театр, сценічні технології.

Постановка проблеми. Сучасний театр ляльок перебуває в активному процесі переосмислення власної художньої природи, реагуючи на виклики цифрової культури та зміну глядацьких очікувань. Одним із найпомітніших проявів цих змін є впровадження мультимедійних практик, які істотно впливають на традиційні форми театру ляльок.

Питання взаємодії театру та мультимедіа активно досліджується в працях сучасних театрознавців, культурологів і сценографів. Окремі аспекти цифровізації сценічного простору розглядаються у працях, присвячених постдраматичному театру, медіатеатру та новим формам візуальної культури. Водночас мультимедійні практики саме в контексті театру ляльок України залишаються недостатньо систематизованими, що зумовлює актуальність даного дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика використання мультимедійних технологій у сучасному театрі розглядається в працях театрознавців і культурологів, присвячених медіатеатру, сценографії та цифровізації сценічного простору. Зокрема, Д. Руда досліджує візуальну складову вистав театру ляльок, Д. Задорожня аналізує застосування цифрових технологій у сучасному українському театрі ляльок, а Д. Колот розглядає

особливості інтеграції мультимедіа у театральний простір. Водночас питання використання мультимедійних практик саме в українському театрі ляльок залишається недостатньо систематизованим і потребує подальшого наукового осмислення.

Метою статті є виявлення особливостей використання мультимедійних практик у сучасному театрі ляльок та визначення їхнього впливу на художню мову, драматургію й сценічну структуру вистави театру ляльок.

Мультимедійні технології в театрі ляльок виконують численні функції: від ілюстративно-декоративних ролей до визначальних семіотичних значень. Це сприяє формуванню нової семіотичної системи, де традиційний знак ляльки наповнюється додатковими сенсами завдяки цифровим ефектам. За словами Д. Рудої: «Особливого значення в образній системі вистав театру ляльок набуває візуальна складова, утворена з сукупності зображень, символів, метафор, завдяки яким глядачі можуть бути занурені до подій вистави, відчувати емоції персонажів і переживати їхню історію» [4]. Наприклад, у виставі «Місто за шпалерами» в театрі ляльок на лівому березі Дніпра [0] у сценографії застосовано LED-стрічки, що створюють додаткові візуальні ефекти, а проєкції використовуються для представлення іншого виміру існування персонажів та побудови візуальних художніх прийомів передачі образів. Це сприяє розширенню просторового й образного діапазону вистави за рахунок взаємодії матеріального та цифрового.

Анімаційні елементи дозволяють оживлювати сценографію, підкреслювати психологічні стани персонажів та посилювати метафоричність образів. Як зазначає Д. Задорожня: «Новітні технології більшою мірою зорієнтовані на утворення візуальних образів, тому їхнє використання у сценографії виправдано з точки зору універсалізації процесу створення вистави (від ідеї на ескізі до втілення в реальності)» [2]. У сучасних українських виставах театру ляльок мультимедіа часто інтегрується у взаємодію з живим актором і лялькою, формуючи нову систему сценічної комунікації. Цифрові

образи можуть виступати рівноправними «партнерами» ляльок, трансформуючи уявлення про матеріальність сценічного персонажа. До прикладу, у перформативному читанні п'єси «Хмарочос» на сцені навчального театру «Arlek_inn» основним виразним засобом є графопроектор: у реальному часі акторки формують на екрані збільшені графічні образи персонажів – «графічних ляльок», одночасно будучи учасницями тієї ж сцени та взаємодіючи з намальованим світом. Такий підхід демонструє, як мультимедіа створює простір для екранного співіснування ляльки й актора у межах живого перформансу.

Водночас надмірне використання мультимедіа може призводити до втрати специфічної поетики театру ляльок, знецінення ручної роботи та безпосереднього контакту з матеріальним об'єктом – лялькою. За словами Даніїла Колота: «Перенасиченість часто призводить до серйозних ускладнень сприйняття вистави, зміщення акцентів з концептуальних ідей на другорядні <...> перетворення вистави у видовище, шоу без глибини думки і проблематики, порушення загальної естетики, властивої сучасному театру» [3]. Тому ключовим завданням режисера та сценографа є гармонійне поєднання технологічних інновацій із традиційними засобами лялькової виразності.

Мультимедійні практики є важливим чинником розвитку сучасного театру ляльок, що відкриває нові можливості для сценічного експерименту та комунікації з глядачем. В українському театрі ляльок мультимедіа поступово перетворюється з технічного доповнення на самостійний художній інструмент. Водночас збереження унікальної природи лялькового мистецтва потребує усвідомленого та виваженого використання цифрових технологій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Апостоленко О. Сучасні вистави Київського академічного театру ляльок [Електронний ресурс]. URL: <http://puppet-theater.kyiv.ua/vistavi/> (дата звернення: 10.02.2026).
2. Задорожня Д. Цифрові технології у мистецтві сучасного театру ляльок України [Електронний ресурс]. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. URL:

- <https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/780/911> (дата звернення: 10.02.2026).
3. Колот Д. Інтеграція мультимедійних технологій у простір театру [Електронний ресурс]. URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/38_2021/part_2/4.pdf (дата звернення: 10.02.2026).
4. Рудая Д. О. Візуальна складова образної системи вистави театру ляльок [Електронний ресурс]. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. URL: <https://nv.knutkt.edu.ua/article/download/318079/317300> (дата звернення: 10.02.2026).

MULTIMEDIA PRACTICES IN CONTEMPORARY PUPPET THEATRE

Daria KHARLAMOVA

The article examines the phenomenon of multimedia practices in contemporary puppet theatre as one of the determining factors of its artistic transformation at the beginning of the 21st century. It analyses the main forms of integration of multimedia technologies into performances for children and adults, in particular the use of video projections, animation, digital scenery, interactive screens and media scenography. Particular attention is paid to the Ukrainian context of puppet theatre development, in which multimedia means act not only as a technical addition, but as a full-fledged artistic tool for understanding current social and cultural issues.

Keywords: puppet theatre, multimedia, video projection, media scenography, contemporary theatre, stage technologies.

СЕКЦІЯ СОЦІАЛЬНО-АДАПТАЦІЙНА

Театр ляльок як дієвий інструмент соціальної адаптації вразливих груп та побудови міцних соціальних громад

ОГЛЯД ЦИФРОВОЇ ТА СУСПІЛЬНО–ГРОМАДЯНСЬКОЇ БЕЗБАР'ЄРНОСТІ В ТЕАТРАХ ЛЯЛЬОК УКРАЇНИ

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2908-3033>

Катерина ЛУК'ЯНЕНКО

*докторка мистецтва, старша викладачка кафедри мистецтва театру
ляльок Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені
І. К. Карпенка-Карого*

У дослідженні розглянуто поняття інклюзивного середовища та безбар'єрності як комплексного соціокультурного явища, що виходить за межі фізичної доступності та охоплює широкий спектр суспільних груп. Дослідження здійснено з фокусом на цифрову та суспільно–громадянську безбар'єрність. На основі моніторингу 25 державних театрів ляльок України проаналізовано рівень доступності їхніх цифрових ресурсів і наявність інклюзивного мистецького продукту. Виявлено, що більшість театрів частково представлені в цифровому просторі, проте повністю відсутня сенсорна доступність вебресурсів. Інклюзивні вистави в постійному репертуарі є поодинокими, а системний підхід до впровадження інклюзії відсутній. Результати дослідження засвідчують необхідність упровадження єдиних стандартів цифрової доступності та розвитку інклюзивного театрального контенту як важливого чинника соціальної інтеграції.

Ключові слова: інклюзія, інклюзивна вистава, цифрова безбар'єрність, суспільно–громадянська безбар'єрність, театр ляльок

Постановка проблеми. Інклюзивне середовище та безбар'єрність сьогодні не мають обмежуватися лише фізичною доступністю чи роботою з людьми з інвалідністю. Це поняття має значно ширший зміст і передбачає формування паритетних умов доступу для широкого кола соціальних груп. Зокрема,

нейровідмінних осіб, внутрішньо переміщених осіб, ветеранів, людей старшого віку. До цього переліку можуть бути включені й інші категорії осіб, які з різних причин зазнають дискримінації або залишаються поза межами повноцінної соціальної інтеграції. Окрему групу становлять іноземні громадяни, для яких відсутність субтитрування унеможливорює повноцінне сприйняття театральної вистави, а отже – обмежує їх вільний доступ до мистецького продукту.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика інклюзії та безбар'єрності в культурному середовищі активно досліджується в контексті сучасної соціокультурної політики України. Зокрема, питання доступності культурних інституцій відображені у Національній стратегії зі створення безбар'єрного простору в Україні до 2030 року, де визначено основні напрями розвитку безбар'єрності. Водночас дослідження рівня цифрової та суспільно–громадянської безбар'єрності саме у сфері театрів ляльок України залишаються поодинокими і потребують системного аналізу.

Мета дослідження. Проаналізувати рівень цифрової та суспільно–громадянської безбар'єрності у державних театрах ляльок України на основі моніторингу їхніх цифрових ресурсів і наявності інклюзивного мистецького продукту.

У 2021 році була прийнята Національна стратегія із створення безбар'єрного простору в Україні на період до 2030 року. Стратегія схвалена розпорядженням Кабінету Міністрів України від 14 квітня 2021 року № 366–р. [2]. Згідно з цим документом виділяють 6 напрямів безбар'єрності: фізична, інформаційна, економічна, цифрова, суспільно–громадянська та освітня. Дотримання всіх цих напрямів передбачає комплексний підхід до розбудови безбар'єрності для всіх суспільних груп.

В даному дослідженні було проаналізовано два з цих ключових напрямків: цифрова безбар'єрність (доступність інформаційних ресурсів) та суспільно–громадянська безбар'єрність (наявність інклюзивного мистецького продукту).

Репрезентативність вибірки забезпечена залученням даних щодо 25 державних театрів ляльок, які офіційно представлені на сайті громадської організації УНІМА–УКРАЇНА [1]. Це дозволило провести комплексний моніторинг сектору державних театрів ляльок у межах всієї країни станом на початок 2026 року. Отже, результати дослідження наведені нижче.

Цифрова безбар'єрність державних театрів ляльок України

- Сайт (84%): 21 театр має власний сайт.
- Функціональність (56%): Лише 14 закладів забезпечують можливість онлайн–купівлі квитків, що є базовою вимогою для маломобільних груп населення.

- Міжнародна інтеграція (20%): Лише 5 театрів – Львівський обласний академічний театр ляльок, Закарпатський академічний обласний театр ляльок «Бавка», Хмельницький академічний обласний театр ляльок, Черкаський академічний обласний театр ляльок та Творча майстерня «Театр маріонеток» (хоча сам сайт не функціонує з 2021 року) мають англomовну версію сайту. Варто відзначити, що Хмельницький театр ляльок має ще німецьку, іспанську, польську, французьку та італійську версії сайту.

- Сенсорна доступність (0%): Наразі жоден із досліджуваних театрів не має сайту, адаптованого для людей з порушеннями зору.

Суспільно–громадянська безбар'єрність державних театрів ляльок України

- Репертуарні інклюзивні вистави (12%): Лише 3 театри з 25 мають по одній інклюзивній виставі у постійному репертуарі: Івано–Франківський академічний обласний театр ляльок імені Марійки Підгірянки, Полтавський академічний обласний театр ляльок та Львівський академічний обласний театр ляльок.

- Досвід інклюзії (16%): 4 театри мали досвід постановки інклюзивних вистав у минулому, але наразі вистави відсутні: Київський академічний театр ляльок, Тернопільський академічний обласний театр актора і

ляльки, Чернігівський академічний обласний театр ляльок та Миколаївський академічний обласний театр ляльок.

- Відсутність (72%): У 18 театрах інклюзивний мистецький продукт повністю відсутній та не був апробований.

За результатами моніторингу виявлено наступні показники:

- Театри ляльок України не в повній мірі наявні в цифровому просторі (84%) та фактично недоступні для глядачів із сенсорними порушеннями (0%);
- В середньому кожен театр має 1–2 прем'єрні вистави на театральний сезон, проте за 2023–2024 та 2024–2025 театральні сезони жоден з театрів не випустив інклюзивну виставу;
- Жоден з театрів не має 2 та більше інклюзивних вистав в репертуарі театру. Тож суспільна безбар'єрність у секторі перебуває на етапі поодиноких ініціатив, а не системної державної стратегії.

Підсумовуючи, робимо висновок наскільки нагально необхідне впровадження єдиного стандарту цифрової доступності (WCAG) для сайтів та інтеграція онлайн-продажу квитків у всіх закладах для забезпечення автономності глядача. Також створення інклюзивного контенту (сенсорних вистав, вистав з аудіодискрипцією, вистав театру відчуттів, вистав жестовою мовою), що дозволить перетворити театри ляльок на центри соціальної інтеграції.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Громадська організація «Український національний центр міжнародної спілки діячів театру ляльок» УНІМА–Україна. Веб-сайт URL: <https://unima.org.ua/derzhavni-teatry-lialok/>
2. Про схвалення Національної стратегії із створення безбар'єрного простору в Україні на період до 2030 року URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/366-2021-%D1%80#Text>

REVIEW OF BARRIER-FREE DIGITAL SPACE AND SOCIAL-CIVIC INCLUSION IN UKRAINIAN PUPPET THEATRES

Kateryna LUKIANENKO

This research examines the concepts of inclusion and barrier-free as a complex socio-cultural phenomenon that extends beyond physical accessibility and encompasses a wide range of social groups. The research focuses on digital and civic accessibility. Based on a monitoring of 25 state puppet theatres in Ukraine, the study analyzes the level of accessibility of their digital resources and the availability of inclusive performances. The findings indicate that most theatres are only partially represented in the digital space, while sensory accessibility of web resources is entirely absent. Inclusive performances within permanent repertoires are rare, and a systematic approach to the implementation of inclusion is lacking. The results highlight the urgent need to introduce unified barrier-free digital space standards and to develop inclusive theatrical content as an important factor in social integration.

Keywords: inclusion, inclusive performance, barrier-free digital space, social-civic inclusion, puppet theatre.

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

Валерій ДЗЕХ

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-2459-5692>

Офіцер Збройних сил України,

випускник Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського

Дослідження даної роботи напряму пов'язане із викликами та випробуваннями які отримує світове суспільство вже багато років поспіль, що безпосередньо впливає на психологічний стан та призводить до ускладнення ментального і фізичного здоров'я людини. У психології, якщо написати про це поверхнево, є терміни які визначають необхідність людини в психологічній адаптації до нових умов чи правил та прийняття іншої якості себе й свого життя (якщо мова йде про постійний стресовий період пов'язаний зі складними умовами існування та фізичними травмами). Досліджуючи тему адаптації та подолання труднощів після стресового періоду отримуємо велику джерельну спадщину до цього питання ще за давніх часів та саме в історії ляльки як образу чи символу. Практичне значення дослідження полягає у всебічному аналізі проблематики психологічної травми на різних рівнях та пошук реалізації знайдених інструментів саме у сценічному відтворенні за допомогою естетичних засад театру анімації.

Ключові слова: адаптація та подолання труднощів після стресового періоду, театр анімації, джерельна спадщина за давніх часів, лялька як образ чи символ, ментальне і фізичне здоров'я людини.

Постановка проблеми. Сучасні соціальні та воєнні виклики спричиняють значні психоемоційні травми, що потребують ефективних способів психологічної адаптації та відновлення. У цьому контексті актуальним постає питання використання естетичних можливостей театру анімації та ляльки як художнього інструменту, здатного сприяти подоланню наслідків стресового досвіду й підтримці психоемоційного стану людини.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідник культури та мистецтва та по праву названий "батько" історії театру ляльок Шарль Маньян, у книзі «Історія маріонеток в Європі з найдавніших часів до наших днів» опублікованій в 1852 році, зафіксував велике дослідження появи й подальшого розвитку маріонетки в різних народах світу. Автор використовує метод дискусії з іншим талановитим дослідником та письменником Шарлем Нодьє, який вважав що

маріонетка є сучасником першої дівчинки з інстинктом гри в ляльки як прояву перших материнських відчуттів.

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

«Лялька, до якої ми дійшли в цій науковій генеалогії, очевидно, є сучасною першій колісці, в якій спала маленька дівчинка. Її (ляльку) не можна зрозуміти без маленької дівчинки, як і маленьку дівчинку не можна зрозуміти без неї (ляльки).

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

Історикиня античності, яка спеціалізується на давньогрецькому театрі, механічних фігурах та античних маріонетках, Малі Анніка Скотхайд у власній статті «Лялька і ляльковик у Стародавній Греції: Фрагменти мистецтва» спирається на взаємозв'язок між контекстом вистав та естетикою давньогрецького лялькарства. Дослідниця також пише, що лялькарі античного періоду, відомі як *thaumatoioi* («творці див») або *neurospastai* («ті, хто смикає за нитки»), виступали в різних контекстах давньогрецького світу у процесіях і громадських театрах.

Мета дослідження. Дослідити можливості театру анімації та використання ляльки як художнього засобу психологічної підтримки, що сприяє адаптації людини та подоланню наслідків травматичного досвіду.

«Естетика давньогрецького лялькарства ґрунтувалася на понятті *thauma*, як «диво» та «захоплення». Це почуття подиву перед тим, що глядач не може осягнути: таким що здається неможливим або таким, що суперечить очікуванням. Ляльки здатні викликати *thauma*, оскільки вони є неживими

об'єктами, які рухаються, наче живі істоти. Подив, спричинений наслідуванням (mimesis), характеризує не лише лялькові вистави, але також автомати, мім і пантоміму. Почуття thauma мало важливу функцію в давньогрецькій релігії, адже воно пов'язувалося з подивом перед божественним» –цитата Малі Анніки Скотхайм, яку вона використовує для роз'яснення термінів у статті [8].

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

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

Американська дитяча психологиня, терапевт та дослідниця впливу ляльок, іграшок і медіа на психіку дітей, Сьюзен Лінн в статті «Це не я! Це він! – Інтерактивна гра з ляльками як засіб допомоги дітям впоратись з переживаннями» [14], називає ляльковий театр одним із найцінніших інструментів ігрової терапії. Власне її розуміння ґрунтується на психодинамічній теорії, зокрема на концепції об'єктних відносин між автором та аудиторією.

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

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

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

Для даної роботи було підготовлено декілька виразних маріонеток: хлопчик, пташка і котик. Між ними, на інстинктивному рівні, вже закладалися підстави до непростих відносин. Проте дітям пропонувалось вигадати імена для персонажів та наділити їх рисами характеру і самостійно визначити взаємини між ними. Маріонетки та закладені в них образи становили основу для невимушеної гри з імпровізацією між автором та конкретною аудиторією. У процесі спільної творчості формувался сюжет, що ставав відображенням внутрішнього стану дітей. Визначальним методичним підходом став метод співавторства з глядачем, який передбачав активну залученість дітей у побудові творчого процесу та, як наслідок, створення лялькової вистави.

Діти поступово осмислювали власний досвід та разом з маріонетками підіймали теми самотності, втрати дому, страху й надії перетворюючи їх на естетичні засади які мали вплив на глядачів, що спостерігали за творчим процесом без участі в ньому. Після завершення процесу відбулося обговорення головних мотивів творчої гри, якими ставали: пошук дому, відчуття захищеності, взаємодопомога та турбота. Таким чином у межах методу співавторства створювався простір де учасники знаходили символічну «домівку», а саме місце спільного співчуття, прийняття й підтримки. Було встановлено позитивне сприяння емоційного вивільнення та нормалізації

психоемоційного стану. У різних соціальних групах, незалежно від віку учасників та зв'язків, формувалася єдина моральна теза: «Як добре, що ми турбуємося один про одного» – що свідчило про активне почуття співучасті та емпатії.

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

«Ваша робота дуже глибока. Вона працює з внутрішнім ресурсом людини (глядача). Під час сеансу дуже помітно, як військовослужбовці згадують важливі емоції та повертаються до себе. Травматичний досвід припиняє блокувати емоції та відчуття» –цитата офіцера–психолога Ігоря Приходько, який проводить рекреаційну роботу з травмованими військовослужбовцями у санаторії «Роца» в Харківській області.

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

Такий метод виявився корисним не лише як форма психологічної підтримки, але і як спосіб групового згуртування, що сприяє формуванню відчуття взаємної підтримки та довіри. Завдяки цьому більшість присутніх на зустрічах відкривалась значно глибше ніж в роботі з кваліфікаційними

психологами, які своєю чергою теж відвідували сеанси з маріонетками для спроби власного аналізу спостереження за конкретною аудиторією.

Як результат, було створено декілька сюжетів за мотивами історій якими ділилися військовослужбовці та саме це стало основою для проведення дослідницьких спостережень над ефективністю використання маріонеток у даному методі. Конкретна аудиторія верталася емоційно в відчуття дитинства та занурювалась до уявного та метафоричного світу образів і приймала метод гри у співавторстві з автором. Розкриваючи емоції та почуття, військовослужбовці спостерігали перед собою всі свої внутрішні переживання та опинялися поза травматичного досвіду з можливістю погляду зі сторони. Це дозволило військовим відійти психологічно від обставин в яких вони перебувають та відпочити, іншими словами психологічно перезавантажитись.

Отже, театр анімації та використання ляльки можуть виступати ефективним художнім засобом психологічної підтримки у період адаптації після стресових переживань. Залучення глядача до творчої взаємодії з лялькою сприяє емоційному вивільненню, осмисленню травматичного досвіду та формуванню почуття взаємної підтримки й емпатії. Практичні спостереження засвідчують, що такий підхід допомагає учасникам безпечним символічним способом пережити складні емоції та сприяє нормалізації психоемоційного стану. Отже, естетичні засади театру анімації мають значний потенціал для використання у мистецьких і терапевтичних практиках, спрямованих на подолання наслідків стресових ситуацій та відновлення внутрішніх ресурсів людини.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Aristotle. *Metaphysics*. Ed. W. D. Ross. Oxford Classical Texts. Oxford: Clarendon Press, 1924.
2. Linn S., «It's not me! It's him! Interactive puppet play to help children cope». *Journal of Applied Arts & Health*, 2020. p. 104.
3. Magnin Ch. *Histoire des marionnettes en Europe*. 2^e édition, revue et augmentée. Paris: Techener, 1852. 338 p.
4. Nodier Ch. *Fantaisies du dériseur sensé*. Paris: Charpentier, 1845, P. 387–389.

5. Skotheim, M. A. The Puppet and the Puppet–Master in Ancient Greece: Fragments of an Art Form, 2022.

AESTHETIC PRINCIPLES OF ANIMATION THEATRE AS A TOOL OF ADAPTATION AND OVERCOMING DIFFICULTIES AFTER A STRESSFUL PERIOD

Valerii DZEKH

This research is directly connected with the challenges and trials that global society has been facing for many years, which affect psychological well-being and lead to complications in a person's mental and physical health. In psychology, *speaking in general terms*, there are concepts(terms) that define the human need for psychological adaptation to new conditions or rules, as well as for accepting a new sense of self and one's life (particularly in the case of a prolonged stressful period associated with difficult living conditions and physical injuries).

Exploring the topic of adaptation and overcoming difficulties after a stressful period, reveals a rich body of sources on this issue dating back to ancient times, particularly in the history of the puppet as an image or symbol.

The practical significance of this research lies in a comprehensive analysis of psychological trauma at various levels and in seeking ways to implement the identified tools specifically through stage representation by means of the aesthetic principles of animation theatre.

Keywords: adaptation and overcoming difficulties(healing) after a stressful period, animation theatre, ancient source heritage, puppet as image or symbol, mental and physical health.

ПСИХОЛОГІЧНА РЕАБІЛІТАЦІЯ ДІТЕЙ ЗАСОБАМИ ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК У ВОЄННИЙ ПЕРІОД

ORCID:

Олена МУДРІЄВСЬКА

*Режисерка – постановниця, завідувачка театральною трупною, акторка
КЗ «Кіровоградський академічний обласний театр ляльок»*

У дослідженні театр ляльок розглядається як інструмент психологічної реабілітації дітей в умовах війни, а також використання лялькотерапії як одного з арттерапевтичних методів. Завдяки театральній діяльності дитина пізнає навколишній світ не лише на когнітивному, а й на емоційно–ціннісному рівні, формуючи власне уявлення про добро і зло.

Ключові слова: арттерапія, театр у воєнний час, психічне здоров'я дітей, лялькотерапія.

Постановка проблеми. Повномасштабна війна зумовила значне зростання кількості психологічно травмованих дітей. До цієї групи належать діти, які пережили бомбардування, артилерійські обстріли та ракетні атаки; стали свідками загибелі людей, руйнування житлових будинків і масштабних пожеж; втратили близьких; є внутрішньо переміщеними особами; діти військовослужбовців і волонтерів; діти полонених та осіб, зниклих безвісти.

Усі зазначені категорії дітей пережили або продовжують переживати психотравмівні події, наслідки яких мають тривалий вплив на їхнє психічне здоров'я, поведінку та здатність до формування конструктивних соціальних зв'язків.

Аналізуючи останні дослідження і публікації українських науковців, ми знаходимо підтвердження ефективності театральних практик у роботі з психологічно травмованими дітьми. Так, О. Кочубей акцентує увагу на розвитку

емпатії та формуванні довіри через театральні техніки, а Г. Лисенко зазначає зниження рівня тривожності та підвищення самооцінки дітей у процесі участі в театральних програмах (за Бабій, 2014). О. Вознесенська розглядає театротерапію як ефективний груповий метод у роботі з вимушеними переселенцями, виділяючи різні її форми – від драматизації до плейбек-театру (Вознесенська, 2015).

Мета дослідження. Попри зростання кількості досліджень, присвячених арттерапії, недостатньо висвітленим залишається питання системного використання театру ляльок як засобу психологічної реабілітації дітей у контексті воєнної травми, що й зумовлює актуальність та новизну.

Театр у воєнний час як ресурс психологічної підтримки

Війна спричиняє глибокі трансформації соціального простору, способу життя та системи цінностей суспільства. В умовах воєнного часу особливої вразливості зазнають діти, які через обмежений життєвий досвід менш здатні до самостійного подолання психотравмивних впливів. Пережиті травматичні події можуть призводити до порушень психоемоційного розвитку, формування тривожних і депресивних станів, а також ускладнення процесів соціалізації.

Водночас в умовах війни відбувається трансформація функцій театального мистецтва. Театр перестає бути виключно культурно-естетичним простором і набуває терапевтичного значення, стаючи місцем емоційного розвантаження, переосмислення подій та збереження гуманістичних цінностей. У цьому контексті театр у воєнний час виконує важливу соціально-психологічну функцію підтримки особистості.

Збереження психічного здоров'я дітей є важливою умовою їхнього гармонійного розвитку, майбутньої соціальної реалізації та формування людського потенціалу суспільства загалом. Тому актуальним є впровадження

методів психологічної реабілітації, що ґрунтуються на творчих та інтерактивних підходах.

Арттерапія та театротерапія в роботі з дітьми

Одним із найбільш ефективних методів психологічної допомоги дітям є арттерапія, яка створює безпечний простір для самовираження, емоційного розвантаження та усвідомлення внутрішніх переживань. Термін «арттерапія» набув поширення у 1930–х роках, а його популяризацію пов'язують з ім'ям А. Гілла (Gussak, Rosal, 2016).

В основі арттерапії лежить ідея про можливість встановлення зв'язку між підсвідомими переживаннями та їх усвідомленим емоційним проявом через творчу діяльність. Арттерапевтичні методи сприяють зниженню психологічного напруження, дозволяють виразити емоції, які важко вербалізувати, та виявити приховані внутрішні конфлікти.

Одним із різновидів арттерапії є театротерапія, що використовує засоби театрального мистецтва – рольову гру, імпровізацію, драматизацію – з метою емоційної регуляції та особистісного розвитку. Особливе місце в театротерапії посідає театр ляльок, який є доступним і психологічно безпечним засобом роботи з дітьми.

Лялькотерапія як засіб психологічної реабілітації

Театр ляльок виступає потужним інструментом самовираження для дитини, оскільки лялька виконує роль посередника між внутрішнім світом дитини та зовнішньою реальністю. У процесі лялькової гри дитина має змогу опосередковано відтворювати власний травматичний досвід, проживати емоції в безпечному середовищі та поступово відновлювати здатність до комунікації.

Лялькотерапія включає такі форми діяльності, як виготовлення ляльок, пантоміма, інсценізація, рольові ігри, рух під музику, створення й обговорення казкових історій, перегляд вистав та безпосередню участь у них. Зазначені види діяльності активізують уяву, сприяють зниженню психоемоційного напруження,

розвитку мовлення, рухової координації, емоційної саморегуляції та покращенню міжособистісної взаємодії.

Лялькотерапія як один з методів реабілітації дітей з особливостями розвитку

Зачасту до арт-терапії, а особливо до лялькотерапії, звертаються у процесі реабілітації дітей з особливостями розвитку. Діти з відхиленнями у розвитку мають труднощі з адекватним сприйняттям навколишнього світу, унаслідок чого їм складно знайти своє місце в житті та стати повноцінними членами суспільства. Як наслідок, характер їхньої взаємодії з соціальним середовищем набуває деструктивних форм.

Як засвідчує практика роботи в «Ляльковій майстерні «Кроп-puppets», яка працює на базі комунального закладу «Кіровоградський академічний обласний театр ляльок», лялькотерапія є одним із найбільш природних і гуманних методів психотерапевтичного впливу на особистість. Творча діяльність стимулює прагнення дітей з особливими освітніми потребами до спілкування та розширення міжособистісних контактів. Вона сприяє зменшенню почуття ізольованості, формуванню відчуття приналежності не лише до окремої соціальної групи, а й до суспільства загалом.

Використання комплексу соціально-психологічної підтримки, що включає прийоми та методи лялькотерапії у корекційній роботі, створює сприятливі умови для самовираження дітей з порушеннями розвитку та підвищує їх інтерес до навколишньої дійсності. При цьому відбувається не лише процес навчання і виховання, а й активна соціалізація таких дітей.

Висновки. Театр ляльок у воєнний час виходить за межі традиційного мистецького простору та набуває значення ресурсу психологічної підтримки й реабілітації. Використання театру ляльок у роботі з дітьми, які зазнали психотравмивного впливу війни, сприяє емоційному відновленню, зниженню тривожності, розвитку навичок саморегуляції та соціальної адаптації.

Таким чином, театр ляльок може розглядатися як ефективний інструмент психологічної реабілітації дітей в умовах воєнного часу та перспективний напрям подальших наукових і практичних досліджень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Бабій І. В. Теорія і практика арттерапії. Умань : Алмі, 2014. 256 с.
2. Вознесенська О. Л. Ресурси арт-терапії на допомогу вимушеним переселенцям : практичний посібник. Київ : Human Rights Foundation, 2015. 100 с.
3. Вознесенська О., Робело–Тимченко Н., Спейзер В. М., Спейзер Ф., Старовойтов А. Арттерапія в роботі з колективною травмою. Простір арттерапії. 2023. № 33(1). С. 4–27.
URL: <https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/737692/1/Art%20Therapy%20Space-Coll.of%20scient.articles-2023-Issue%2033%281%29.pdf>
4. Лазоренко Б. Театр одного актора у реалізації стратегії відновлення та збереження психологічної цілісності особистості. Простір арттерапії: мистецтво відновлення психічного здоров'я в часи війни : матеріали XX Міжнародної міждисциплінарної науково-практичної конференції (31 березня – 2 квітня 2023 р.). Київ, 2023. С. 47–50.
URL: <https://ispp.org.ua/wp-content/uploads/2023/03/arttherapy-zbrn-23.pdf>
5. Gussak D. E., Rosal M. L. The Wiley Handbook of Art Therapy. Hoboken, NJ : John Wiley & Sons, 2016. 608 p.
URL: https://books.google.com.ua/books?id=u4_NCgAAQBAJ

PSYCHOLOGICAL REHABILITATION OF CHILDREN USING PUPPET THEATRE IN WAR TIME

Olena MUDRIEVSKA

*Director – producer, head of the theater troupe, actress of
Kirovohrad Academic Regional Puppet Theater*

The article considers puppet theater as a tool for psychological rehabilitation of children in wartime, and also provides examples of the use of puppet therapy as one of the art therapy methods. Thanks to theatrical activity, the child learns about the world

around him not only on a cognitive, but also on an emotional and value level, forming his own idea of good and evil.

Keywords: art therapy, theater in wartime, mental health of children, puppet therapy.

**АРТТЕРАПІЯ ЧИ ТЕРАПЕВТИЧНЕ МИСТЕЦТВО?
ОСОБЛИВОСТІ ЦІЇ МЕТОДИКИ В КОНТЕКСТІ
УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ**

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-2914-0672>

Яна АНТКІВ

студентка 4 курсу спеціальності

«Сценічне мистецтво. Театрознавство» факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка, завідувачка літературно-драматичної частини Львівського академічного театру естрадних мініатюр «І люди, і ляльки».

Наукова керівниця – Софія РОСА–ЛАВРЕНТІЙ, кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імені Івана Франка.

У дослідженні розглядається розмежування понять «клінічна арттерапія» та «терапевтичне мистецтво» в контексті сучасного українського театру ляльок. Аналізується методологія вистави Валерія Дзеха «Історія балерини та мишеняти на темному горіщі» Львівського академічного театру естрадних мініатюр «І люди, і ляльки» як унікального емпіричного досвіду роботи з травмою війни. Авторка зосереджує увагу на інструментарії театру анімації (лялька як «безпечний контейнер», метафора, ритм) та структурі взаємодії з глядачем «вхід – дія – вихід». У роботі доведено, що використання таких методів сприяє психосоціальній підтримці та легалізації травматичного досвіду в безпечному середовищі. На прикладі конкретної вистави продемонстровано, як візуальний мінімалізм, музичний супровід та тактильна взаємодія з маріонеткою дозволяють глядачеві дисоціюватися від болю та перейти до емоційного відновлення.

Ключові слова: арттерапія, терапевтичне мистецтво, театр ляльок, травма війни, маріонетка, психосоціальна підтримка.

Постановка проблеми. Травма, за визначенням Кеті Карут – це не просто власність того, хто її пережив, а істина, яку мають відкрити для себе інші. Сьогодні в українському культурному просторі термін «арттерапія» набув надзвичайної актуальності, проте разом із цим виникло багато суперечок щодо його значення. Особливо гостро це питання постало під час повномасштабного вторгнення: як працювати з травмованим війною суспільством? Часто будь-яке мистецьке дійство з елементами діалогу помилково називають арттерапією. Відтак, актуальним є наукове структурування цього поняття та визначення межі між професійною клінічною допомогою та терапевтичним потенціалом театру.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Основи концепції заклав британський художник Адріан Хілл у 1942 році, виявивши, що творчість допомагає ветеранам у госпіталях відновлюватися. Сьогодні Американська асоціація арттерапії (ААТА) визначає її як інтегративну професію у сфері психічного здоров'я. Важливим є розмежування клінічної арттерапії (лікування розладів ліцензованими фахівцями) та терапевтичного мистецтва (соціально-підтримуюча функція, якою займаються митці). У контексті роботи з травмою вагомими є проєкти Келлі Хантер (ритм і тілесна гра) та Найджела Осборна (музика як «безпечний звуковий контейнер»).

Мета дослідження полягає у теоретичному обґрунтуванні вистави Валерія Дзеха «Історія балерини та мишеняти на темному горищі» як явища терапевтичного мистецтва та аналізі її специфічного інструментарію.

В Україні існує проблема з відсутністю єдиної системи ліцензування арттерапевтів, що призводить до плутанини в термінах. Проте митці успішно використовують «терапевтичне мистецтво» для реабілітаційної роботи. Унікальним у цьому контексті є досвід Валерія Дзеха – актора театру ляльок та військовослужбовця. Працюючи з дітьми на деокупованих територіях та з побратимами, він емпірично виокремив метод, заснований на створенні метафоричних образів.

У театрі анімації лялька стає ідеальним посередником. Спираючись на концепції Дональда Віннікотта про гру та Сьюзен Лінн, Дзех використовує маріонетку для створення «утримувального середовища» (holding environment). Лялька бере на себе травматичний досвід, дозволяючи людині подивитися на біль з боку, дисоціюватися від нього, але не заперечувати.

Вистава «Історія балерини та мишеняти на темному горищі» базується на п'єсі Олександра Т. Попеску. Сюжет про поламаану порцелянову балерину Пітт та грайливе мишеня Муф стає метафорою зцілення через дружбу. Візуальне рішення підсилює терапевтичний ефект: статичні, монохромні фігури балерини

втілюють «заморожену» в часі травму, тоді як тактильно «тепле» мишеня уособлює саме життя.

Особливістю вистави є її структура «вхід – дія – вихід». Режисер розмиває «четверту стіну», знайомлячи глядачів з творцями (акторами Олегом та Христиною, художницею Валентиною Дзех, композитором Михайлом Олійником) ще до початку дії. Це будує атмосферу довіри та переводить глядача в позицію співавтора. Фінальний етап передбачає вербальне обговорення та тактильну взаємодію з ляльками, під час якої діти часто починають довіряти маріонетці власні історії.

Висновки. Згідно зі стандартами ААТА, вистава не є клінічною арттерапією, проте є взірцевим прикладом терапевтичного мистецтва. Метод Валерія Дзеха дозволяє легалізувати травму через метафору «тауми» – дива оживлення матерії. В умовах гострого суспільного запиту такий театр стає необхідним інструментом психосоціальної підтримки та внутрішнього відновлення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Дзех В. Мистецтво проти хвороби: емпіричний досвід та теорія ігрової терапії. Магістерська робота. 2026.
2. Карут К. Невизнаний досвід: травма, наратив та історія. (Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, 1996).
3. Попеску О. Т. Сонячний промінь. П'єса для театру ляльок.
4. American Art Therapy Association (AATA). URL: <https://arttherapy.org> (дата звернення: 23.11.2025).
5. Hill A. *Art Versus Illness*. 1945.
6. Hunter K. *Shakespeare's Heartbeat: Drama in the Autism Classroom*. 2014.

ART THERAPY OR THERAPEUTIC ART? KEY FEATURES OF THIS APPROACH IN THE CONTEXT OF UKRAINIAN THEATRE

Yana ANTKIV

The study examines the distinction between «clinical art therapy» and «therapeutic arts» within the context of modern Ukrainian puppet theatre. It analyzes the methodology of Valerii Dzekh's performance «Story of a Ballerina and a Little Mouse on a Dark Attic» as a unique empirical experience in processing war trauma. The author focuses on the tools of animation theatre (the puppet as a «safe container», metaphor, rhythm) and the «entry–action–exit» interaction structure. The paper proves that using such methods facilitates psycho social support and the legalization of traumatic experiences in a safe environment. Through the example of a specific performance, it is demonstrated how visual minimalism, musical accompaniment, and tactile interaction with a marionette allow the viewer to dissociate from pain and move towards emotional recovery.

Keywords: art therapy, therapeutic arts, puppet theatre, war trauma, marionette, psycho social support.

ТЕНДЕНЦІЇ ВИКОРИСТАННЯ ЕЛЕМЕНТІВ ГОРОРУ В УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРИ ЛЯЛЬОК

ORCID:

Данило ТРОФИМЕНКО

*студент 1 курсу (м)МТЛ другого (магістерського) рівня вищої освіти,
спеціальність В6 «Перформативні мистецтва» Київського національного
університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого
Науковий керівник – НЕУПОКОСВ Руслан Валентинович
художній керівник курсу, професор, заслужений діяч мистецтв України*

У роботі розглядаються тенденції використання елементів горору в сучасному українському театрі ляльок як важливого чинника його художньої трансформації наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття. Проаналізовано специфіку ляльки як сценічного образу, здатного поєднувати умовність і психологічну напругу, а також окреслено теоретичні підходи до поняття «моторошного» в мистецтві. Досліджено історичні витоки естетики страху в українській традиції мистецтва театру ляльок, зокрема в контексті вертепу та народної демонології. Особливу увагу приділено сучасним тенденціям розвитку жанру горору в театрі ляльок, пов'язаним із психологізацією драматургії, орієнтацією на дорослу аудиторію та впливом соціальних потрясінь і воєнних дій. Зроблено висновок, що використання елементів горору сприяє розширенню художньо–виражальних можливостей театру ляльок і дозволяє осмислювати складні екзистенційні та соціокультурні проблеми засобами умовної сценічної мови.

Ключові слова: театр ляльок, горор, естетика страху, моторошне, лялька як образ, сучасний театр.

Постановка проблеми. Сучасний український театр ляльок переживає період активних художніх трансформацій, у межах яких розширюється його жанрова палітра та з'являються постановки, орієнтовані на дорослу аудиторію. У цьому контексті дедалі помітнішим стає використання елементів горору, що дозволяють осмислювати складні психологічні та соціокультурні теми засобами умовної сценічної мови.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Окремі аспекти естетики страху та специфіки образу ляльки розглядаються у працях Р. Неупокоева, а також у дослідженнях, присвячених історії українського театру ляльок і вертепній традиції. Теоретичні засади феномену «моторошного» у мистецтві розкриваються в працях З. Фрейда, а символічну природу сценічного образу

аналізує Е. Г. Крег. Водночас використання елементів горору саме в сучасному українському театрі ляльок досліджене недостатньо системно.

Мета дослідження. Метою дослідження є виявлення основних тенденцій використання елементів горору в сучасному українському театрі ляльок та визначення їхнього впливу на художню мову і тематику вистав.

Виникнення та розвиток жанру горору в світовій культурі

Жанр горор має давнє коріння в літературі й народній фантастиці, його витoki пов'язують із готичною літературою XVIII–XIX століть, яка відображала страхи та соціальні турбуленції свого часу. Особливо важливим для його формування стали події XX століття. Після Першої світової війни західні митці активно звернулися до теми травми і страху, що знайшло відображення в експресіоністських фільмах та літературі жахів. У Німеччині після війни виникла експресіоністська кінохвиля, що істотно вплинула на подальший розвиток жанру, їхні фільми відображали психологічні переживання та страхи суспільства.[7]

У США жанр горору також набував нових рис під впливом великих історичних потрясінь. Під час Великої депресії 1930–х років у кіно та літературі почали з'являтися твори, що віддзеркалювали соціальні страхи та невизначеність своєї епохи, а громадськість шукала в жахах форму емоційного звільнення від реальних проблем. Таким чином, жанр горору формувався не лише як розвага, а й як культурна реакція на колективну тривогу та невпевненість у майбутньому.[8]

Тенденції використання елементів горору в українському театрі ляльок

Сучасний український театр ляльок переживає період активних естетичних трансформацій. Поряд із традиційним репертуаром для дітей дедалі частіше з'являються вистави для дорослого глядача, у яких використовуються елементи містики, тривоги, гротеску та горору [1]. Ця тенденція пов'язана як із

внутрішньою природою мистецтва театру ляльок, так і з загальноєвропейськими театральними процесами [1].

Театр ляльок за своєю суттю є мистецтвом умовності та символу. У ньому сценічним персонажем може стати будь-який предмет, який набуває ознак живої істоти [3]. Саме ця подвійна природа ляльки – одночасно предметної і «живої» – створює особливий психологічний ефект, що здатен викликати відчуття тривоги або моторошності [5]. У психології та естетиці це явище пов'язують із поняттям «моторошного» яке описав Зигмунд Фройд [6].

У театральній теорії подібні явища розглядав Едвард Гордон Крег, який сформулював концепцію «надмаріонетки» та підкреслював символічність сценічних образів [5]. Саме горор як поєднання «живого та неживого» сприймається страшно саме у міметичному середовищі. Умовність же створює естетичні умови для їхнього органічного поєднання.

Український театр ляльок історично походить від вертепу – народного театру ляльок XVII–XVIII століть. У вертепних виставах поряд із біблійними сценами існували світські, часто сатиричні або гротескні епізоди з чортом, смертю та іншими демонологічними образами [2]. Таким чином, елементи страхітливого та містичного були притаманні українській традиції театру ляльок ще на ранніх етапах розвитку [2].

У XX столітті, особливо в радянський період, театр ляльок був орієнтований передусім на дитячу аудиторію. Проте наприкінці XX – на початку XXI століття відбувається зміна репертуарної політики: з'являються постановки для дорослих. Виставі "Чортів млин" у Харкові понад 60 років, вистави для дорослих з'явилися в репертуарах театрів ще в першій половині 20 сторіччя (Скупа, Демені, Образцов, Афанасьєв, Сікало) ця традиція тягнеться ще від театру Бунраку, у яких порушуються складні психологічні та соціальні теми. Сучасні дослідники зазначають, що театр ляльок дедалі частіше звертається до експериментальних форм, синтезу різних видів сценічного мистецтва та нових жанрових моделей [4].

У цьому контексті горор стає не лише жанром, а й художнім інструментом. Сучасні постановки використовують образи страху, смерті, демонологічних істот, а також теми війни, травми та внутрішнього роздвоєння особистості. Лялька як «нежива істота, що оживає», стає особливо влучним символом та специфічним засобом виразності мистецтва театру ляльок [4].

Розвиток горору під час воєнних дій у сьогоdnішньому світі

Використання елементів горору в сучасному українському театрі ляльок є закономірним етапом його художнього розвитку та реакцією на соціокультурні трансформації кінця ХХ – початку ХХІ століття. Специфіка ляльки як образу, що поєднує живе й неживе, умовність і психологічну напругу, створює унікальні можливості для втілення естетики страху та феномену «моторошного». Історичні витоки цього явища простежуються ще у вертепній традиції та народній демонології, що підтверджує органічність горор–елементів для українського театру ляльок.

У сучасному контексті, зокрема під впливом воєнних дій і колективних травм, горор набуває не лише жанрового, а й глибокого психологічного та соціального значення, стаючи засобом переосмислення страху, втрати й екзистенційної тривоги. Таким чином, використання специфічних засобів виразності горору розширює художньо–виражальні можливості театру ляльок, сприяє його поширення серед дорослої аудиторії та утверджує цей вид мистецтва як повноцінний інструмент сучасного культурного діалогу..

Основні тенденції використання елементів горору в українському театрі ляльок

1. Звернення до народної демонології та фольклору

Українська традиція має багатий пласт образів: від русалок і лісовиків до потойбічних істот, які легко втілюються у ляльковій формі [4;6].

2. Психологізація сюжету

У сучасних виставах страх часто виникає не з зовнішньої загрози, а з внутрішнього стану персонажа [4].

3. Естетичний експеримент і синтез форм

Сучасний театр ляльок поєднує живого актора, предмет, тінь, відео та об'єктний театр, що створює нові можливості для формування атмосфери тривоги [4].

4. Орієнтація на дорослу аудиторію

З'являється дедалі більше вистав, адресованих саме дорослим глядачам, де горор використовується для осмислення соціальних і психологічних проблем [4; 6].

5. Приклад «Калинової сопілки»

У Харківському театрі ляльок ім. В. Афанасьєва в постановці «Калинова сопілка» використано містичні та містично–травматичні образи, що підсилюють драматургію та дозволяють глядачам відчувати глибокий психологічний резонанс страху та спогадів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Енциклопедія сучасної України. *Ляльок театр*. – К., 2016. – С. 45–47. (дата звернення: 20.11.25)
2. Кисіль В. *Український вертеп*. – К.: Мистецтво, 2001. – С. 12–18. (дата звернення: 26.01.26)
3. Неупокоев Р. В. Онтологія мистецтва ігрової ляльки як культурне втілення театрального образу / Р. В. Неупокоев // *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого* [Електронний ресурс]. – 2018. – URL: <http://nv.knutkt.edu.ua/article/view/216649> (дата звернення: 03.02.2026).
4. Цап'як М., Лавриницький К. *Волинський театр ляльок у контексті культурних трансформацій*. – Луцьк, 2022. – С. 63–68. (дата звернення: 14.11.25)
5. Craig E. G. *On the Art of the Theatre*. – London, 1911. – P. 54–59. (дата звернення: 15.12.25)
6. Freud S. *The Uncanny*. – London, 1919. – P. 220–226. (дата звернення: 20.01.26)

7. War and the Horror Genre // *Psychology Today*. – URL: <https://www.psychologytoday.com/us/blog/the-asylum/202308/war-and-the-horror-genre> (дата звернення: 27.12.25)
8. «Класика жанру: яким має бути горор» – *Galera News*. URL: <https://galera.news/klasyka-zhanru-iakym-maie-buty-horor-15203/> (дата звернення: 19.12.25)

TRENDS IN THE USE OF HORROR ELEMENTS IN UKRAINIAN PUPPET THEATER

Danylo TROFYMENKO

This paper examines trends in the use of horror elements in contemporary Ukrainian puppet theater as an important factor in its artistic transformation at the end of the 20th and beginning of the 21st centuries. It analyzes the specificity of the puppet as a stage image capable of combining conventionality and psychological tension, and outlines theoretical approaches to the concept of «horror» in art. It explores the historical origins of the aesthetics of fear in the Ukrainian puppet tradition, particularly in the context of the vertep and folk demonology. Particular attention is paid to contemporary trends in the development of the horror genre in puppet theater, related to the psychologization of dramaturgy, orientation towards adult audiences, and the influence of social upheavals and military actions. It is concluded that the use of horror elements contributes to the expansion of the artistic and expressive possibilities of puppet theater and allows for the interpretation of complex existential and sociocultural problems through the means of conventional stage language.

Keywords: puppet theater, horror, aesthetics of fear, eerie, puppet as an image, contemporary theater.

