

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

ФАКУЛЬТЕТ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Кафедра режисури

кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеня «Магістр»

**Театр сценічної анімації як простір для підвищення рівня майстерності
актора-лялькаря**

Виконав:

здобувач вищої освіти
галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
спеціальність 026 «Сценічне
мистецтво»
Олексій ВІНІЧЕНКО

Науковий керівник:

Кандидат педагогічних наук, доцент
Віктор ТОПОЛЕВСЬКИЙ

Наукові рецензенти:

1) Кандидат мистецтвознавства,
старший
викладач ХДАК
Ольга ЛАЧКО

2) Кандидат мистецтвознавства, доцент
ХНУМ ім. І. П. Котляревського
Яна ПАРТОЛА

Допущено до захисту

Зав. кафедри _____/Сергій ГОРДЕЄВ/

«18» січня 2021 року

Харків

2021

Харківська державна академія культури

Факультет сценічного мистецтва
Кафедра режисури
Ступень «Магістр»
Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
Спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»

«ЗАТВЕРДЖУЮ»

Завідувач кафедри режисури

_____ / Сергій ГОРДЄЄВ /

25 вересня 2019 року

ЗАВДАННЯ

на виконання кваліфікаційної роботи магістранта

Олексія ВІНІЧЕНКО

1. Тема: **Театр сценічної анімації як простір для підвищення рівня майстерності актора-лялькаря**
науковий керівник:
кандидат педагогічних наук, доцент
Віктор ТОПОЛЕВСЬКИЙ
затверджені рішенням кафедри режисури від 25 вересня 2019 р.
2. Строк подання роботи – 18 січня 2021 р.
3. Вихідні дані до роботи – досліджується специфіка професійних навичок і вмінь акторів театру сценічної анімації
4. Зміст пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити):
ВСТУП
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ТА МЕТОДИ
ДОСЛІДЖЕННЯ ТЕАТРУ СЦЕНІЧНОЇ АНІМАЦІЇ
РОЗДІЛ 2. ТЕАТР СЦЕНІЧНОЇ АНІМАЦІЇ: СПЕЦИФІКА
АКТОРСЬКОЇ РОБОТИ
РОЗДІЛ 3. ПАРАДИГМА РОЗВИТКУ ТЕАТРІВ
СЦЕНІЧНОЇ АНІМАЦІЇ НА ПРИКЛАДІ КОНКРЕТНИХ
ВИСТАВ
ВИСНОВКИ
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ
ДОДАТКИ

5. Консультанти розділів магістерської роботи

Розділи	Відомості про консультантів розділів магістерської роботи	Підпис і дата	
		Завдання видав	Завдання Прийняв
Вступ	кандидат мистецтвознавства Ольга Лачко		
Розділ 1	кандидат мистецтвознавства Роман Набоков		
Розділ 2	кандидат мистецтвознавства Роман Набоков		
Розділ 3	кандидат мистецтвознавства Ольга Лачко		
Висновки	кандидат мистецтвознавства Ольга Лачко		
Список використаних джерел	кандидат мистецтвознавства Роман Набоков		
Додатки	кандидат мистецтвознавства Ольга Лачко		

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№	Назва етапів магістерської роботи	Строк виконання	Примітка
1.	Вступ		
2.	Розділ 1		
3.	Розділ 2		
4.	Розділ 3		
5.	Висновки		
6.	Список використаних джерел		
7.	Додатки		
8.	Редагування тексту		
9.	Збір рецензій		

Магістрант

Науковий керівник роботи

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТЕАТРУ СЦЕНІЧНОЇ АНІМАЦІЇ.....	9
1.1 Історіографія та джерельна база дослідження.....	9
1.2 Методи дослідження.....	15
1.3 Визначення понять дослідження: театр ляльок, анімація, сценічна анімація, актор-аніматор, театр сценічної анімації.....	17
Висновки до розділу 1.....	28
РОЗДІЛ 2. ТЕАТР СЦЕНІЧНОЇ АНІМАЦІЇ: СПЕЦИФІКА АКТОРСЬКОЇ РОБОТИ	29
2.1 Тенденції становлення та розвитку театру сценічної анімації.....	29
2.2 Засоби художньої виразності у театрі сценічної анімації : компаративний аналіз.....	36
2.3 Основні методи роботи актора театру сценічної анімації.....	51
2.4 Трансформація театру сценічної анімації в контексті сучасної театральної культури.....	61
Висновки до розділу 2.....	64
РОЗДІЛ 3. ПАРАДИГМА РОЗВИТКУ ТЕАТРІВ СЦЕНІЧНОЇ АНІМАЦІЇ НА ПРИКЛАДІ КОНКРЕТНИХ ВИСТАВ.....	66
3.1 Основні принципи режисури театру сценічної анімації у виставі «Майстер і Маргарита» Харківського державного академічного театру ляльок	66
3.2 Вистава «Уявний хворий» Харківського державного академічного театру ляльок: основні засоби художньої виразності.....	68
Висновки до розділу 3.....	71
ВИСНОВКИ.....	72
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	76
ДОДАТКИ.....	81

ВСТУП

Означена теоретична розвідка фокусується на аналізі та дослідженні специфіки роботи актора театру сценічної анімації в контексті розвитку сучасної театральної культури. Робота передбачає висвітлення засобів художньої виразності і ґрунтується на виявленні специфіки умінь та професійних навичок, якими повинен володіти актор-аніматор. У результаті пильного вивчення історичних фактів і комплексу літературних джерел автор наукової роботи спробує віднайти шляхи досягнення порозуміння між актором-аніматором та його анімованим об'єктом.

Обґрунтування вибору теми дослідження визначається необхідністю теоретичного осмислення специфіки професійних навичок і вмінь акторів-лялькарів. Мистецтвознавчі дослідження театру сценічної анімації досить фрагментарні, висвітлені переважно в історико-описових або публіцистичних роботах, тому означена наукова праця сприятиме систематизації знань щодо акторської майстерності у театрі сценічної анімації, яка, між тим, суттєво відрізняється від роботи актора драматичного театру та традиційного театру ляльок. У вітчизняних театрознавчих розвідках означена відмінність, зазвичай, не розглядалася, саме тому автор дослідження спробує провести аналогії між засобами художньої виразності у різних видах театру. Адже, нові історичні реалії потребують від актора-лялькаря змін художніх траєкторій розвитку і, водночас, зумовлюють теоретичні рефлексії щодо його місця і ролі у сучасному театральному просторі. Охарактеризована ситуація визначається як суто прагматичними цілями, так і науковими причинами посилення уваги до поглибленого вивчення рівня виховання актору театру сценічної анімації.

Актуальність даного дослідження пояснюється малочисельністю теоретичних праць, що аналізують та досліджують специфіку роботи акторів-лялькарів у театрах сценічної анімації сьогодення.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами та темами. Магістерське дослідження виконано відповідно до плану наукових

досліджень кафедри режисури та плану Харківської державної академії культури 2016–2020 рр., затвердженого на засіданні Вченої ради (протокол № 12 від 10 лютого 2016 р.), та є складовою теми «Проблеми методологічного забезпечення підготовки режисерських кадрів в умовах вузів культури».

Мета роботи: проаналізувати специфіку роботи актора-лялькаря, систематизувавши вміння, навички та засоби художньої виразності, необхідні для акторської роботи в театрі сценічної анімації.

Поставлена наукова мета зумовила необхідність вирішення таких завдань, зокрема:

Завдання роботи:

- систематизувати джерельну базу за темою дослідження;
- надати авторське визначення таким поняттям як «театр ляльок», «сценічна анімація», «актор-аніматор», театр сценічної анімації;
- проаналізувати тенденції становлення та розвитку театру сценічної анімації;
- визначити основні засоби художньої виразності у театрі сценічної анімації;
- охарактеризувати основні методи роботи актора театру сценічної анімації;
- з'ясувати функціонування театру сценічної анімації в контексті сучасної театральної культури;
- окреслити парадигму розвитку театрів сценічної анімації на прикладі аналізу художніх особливостей вистав «Майстер і Маргарита» та «Уявний хворий»»

Об'єкт дослідження: театр сценічної анімації.

Предмет дослідження: специфіка роботи актора-лялькаря у сучасному театрі сценічної анімації.

Методи дослідження. Наукові положення означеної роботи аргументовані метадискурсом дослідження та є результатом синтезу

позицій мистецько-культурологічних вимірів. Визначення специфіки роботи актора у театрі сценічної анімації будується на використанні сукупності фундаментальних загальнонаукових та спеціальних методів, серед яких метод комплексного аналізу, історичний, аналітичний, біографічний підходи, метод реконструкції вистав, компаративний метод, мистецтвознавчий та культурологічний підходи.

Методологія дослідження ґрунтується, насамперед, на порівнянні різних видів театру, засобів їхньої художньої виразності, специфіці роботи в тому, чи іншому виді театру, а також на аналізі теоретичних та практичних здобутків представників сучасного театру сценічної анімації. Базовими історико-теоретичними матеріалами для дослідження були роботи Н. Смирної, Х. Юрковського, Є. Русаброва, О. Рубінського, М. Корольова. При аналізі розвитку театру ляльок та театру сценічної анімації були використані матеріали періодичної преси, інформаційні інтернет-ресурси театрів.

Серед основних методів наукового дослідження варто відзначити *компаративний*. Завдяки цьому методу ми зможемо зрозуміти різницю між видами театру та вивести для себе формулу театру сценічної анімації.

Аналітичний метод допоможе зрозуміти та систематизувати обсяг умінь, навичок та знань, якими повинен володіти професійний актор-аніматор. Даний метод базується на аналізі теоретичних та практичних здобутків представників сучасного театру сценічної анімації.

Культурологічний підхід потрібен для того, щоб зрозуміти природу і прояви театру сценічної анімації в системі світової театральної культури.

Історичний підхід висвітлив історико-генетичні параметри формування та функціонування театру сценічної анімації.

Мистецтвознавчий підхід використовувався для визначення основних аспектів акторської майстерності в театрі сценічної анімації та дозволив виявити основні виражальні засоби, необхідні для створення лялькових вистав.

За допомогою методу *контент-моніторингу* було проаналізовано такі інтернет-ресурси, як наукові сайти, віртуальні бібліотеки, відео вистави театрів сценічної анімації, он-лайн майстер класи з акторської майстерності тощо, які дали змогу використовувати сучасну актуальну інформацію та відстежити динаміку розвитку театру анімації на території України та за її межами.

Міждисциплінарний підхід надав конкретики у культурологічну та мистецтвознавчу сфери осмислення в межах означеної проблеми, а також посприяв обґрунтуванню творчих складових досліджуваного явища.

Наукова новизна отриманих результатів.

Удосконалено:

- понятійний апарат дослідження, а саме театрознавчі визначення щодо основних наукових концептів театру сценічної анімації.

Набуло подальшого розвитку:

- осмислення специфіки роботи актора-лялькаря в театрі сценічної анімації;
- систематизація засобів художньої виразності сучасного театру сценічної анімації.

Практичне значення отриманих результатів полягає в можливості використання матеріалів цього дослідження в практичній діяльності сучасних театрів, експериментальних творчих об'єднань, для перевірки професійного рівня акторів-аніматорів. Результати наукової роботи будуть корисними для підготовки спецкурсів та методичних посібників для студентів мистецьких ВНЗ, а саме викладання курсів «Режисура театру ляльок», «Акторське мистецтво театру ляльок», «Сценарна майстерність», а також для практичної підготовки акторів театру сценічної анімації.

Апробація результатів дослідження. Основні положення роботи, результати, висновки і текст магістерського дослідження обговорювались на засіданнях кафедри режисури ХДАК.

Апробація дослідницьких результатів здійснена на наступних конференціях:

1. «Міжнародна наукова конференція «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку»»
2. IV міжнародна наукова конференція молодих вчених, аспірантів та магістрантів «Сценічне та аудіовізуальне мистецтво: Творчість і технології»

Основні наукові результати і висновки дослідження містяться у двох публікаціях:

1. Вініченко О.О СПЕЦИФІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ АКТОРА-АНІМАТОРА В ТЕАТРІ СЦЕНІЧНОЇ АНІМАЦІЇ. ЕЛЕМЕНТИ ПРОФЕСІЙНОЇ ТЕХНІКИ/ О.О Вініченко // «Міжнародна наукова конференція «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку»» : матер. міжнар. наук. конф ; 26–27 листопада 2020 року - Харків: ХДАК, 2020.- С.227-229.

2. «Вініченко О.О «ТЕАТР СЦЕНІЧНОЇ АНІМАЦІЇ. СЦЕНІЧНИЙ ПРОСТІР. ЕЛЕМЕНТИ ХУДОЖНЬОЇ ВИРАЗНОСТІ»/ О.О Вініченко // IV міжнародна наукова конференція молодих вчених, аспірантів та магістрантів «Сценічне та аудіовізуальне мистецтво: Творчість і технології» : матер. IV міжнар. наук. конф ; 3 – 4 листопада 2020 року - Київ: Міністерство культури та інформаційної політики України Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв Наукове товариство студентів, аспірантів, докторантів і молодих вчених Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, 2020.» [75-77, с. 1]

Структура роботи: Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (кількість джерел 74 позиції) та додатків. Загальний обсяг магістерської роботи становить 110 стор.; обсяг основного тексту — 69 стор.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ СПЕЦИФІКИ РОБОТИ АКТОРА В ТЕАТРІ СЦЕНІЧНОЇ АНІМАЦІЇ

1.1. Історіографія та джерельна база дослідження

В історії людства лялька з'явилася рано. Магічне створення людини, яка ховала у вигляді ляльки свої почуття, страждання, страхи. Ігрові ляльки багатоликі і багато змістовні. Якщо перерахувати скільки разів письменники, художники, філософи звертаються до ляльки, стає ясно, що тільки з її допомогою можна вирішити деякі проблеми. У цьому світі ляльки були людиноподібними або фантастичними персонажами, або тваринами. Майже повсюдно панували класичні техніки, насамперед, ляльки тростьові і рукавичкові, іноді кийові. Основна увага була прикута до репертуару, який не відрізнявся особливим багатством.

В ті часи актори ще не використовували ширму і, найчастіше, рухали руки-ноги ляльки за нитки, за допомогою дошки-планшету. Існували різні типи планшетів і, відповідно, використовувались різноманітні типи кріплення ниток до рук актора. В такій виставі лялькар, зазвичай, пояснював дії свого персонажу глядачам та виступав казкарем- оповідачем. З розвитком театру ця традиція не зникла, а продовжила своє існування, змінюючись і прогресуючи разом з ним. Ми бачимо оповідача і в комедії Петрушки, і у виставах сучасного театру анімації. Крім цього, присутність оповідача на сцені є спільною рисою театру анімації та «епічного театру» Бертольда Брехта.

Сучасний театр сценічної анімації, який використовує поєднання гри актора- аніматора в «живому плані» та ляльку, ляльку та маску, естрадні номери з використанням ляльки, можна назвати послідовником цієї давньої традиції.

Так, на початку своєї кар'єри, відомий актор та театральний діяч С. Образцов, прославився саме такими номерами. Номер, в якому

виконувався романс «Вернись, я все прощу», був поставлений з великою лялькою, що мала руки ляльکارя. Співачка мала лялькову голову, її рот відкривався, очі блимали. Довершувала образ чорна концертна сукня – С. Образцов керував нею, одягнувши ляльку на голову, а руки лялькаря, оздоблені персями, були водночас руками ляльки. Жестикуляція руками була невід'ємною частиною виконання романсу, що надало постановці змісту, який неможливо вкласти в номер без участі людини [4, с. 111- 112]. Тут С. Образцов поєднав ляльку та актора в одному персонажі. Наступний період розвитку театру, та і не тільки театру припав на післявоєнний час. Театр ляльок цього періоду знов намагався повернутися до «натуралізму».

У 1940-50-і роки сильний вплив на театр ляльок надавав драматичний театр – головним чином в сфері роботи актора з роллю, що з одного боку призводило до копіювання, наслідування: «театр ляльок втрачав власну специфіку, забуваючи про можливості ляльки, ставав на шлях імітації»[13, с. 39]. На це вказував у своїй книзі і М. Корольов: «Захоплення механізацією дійшло майже до межі можливого. Ляльки почали своїми ручками брати телефонні слухавки і повертати їх на місце; відкрилися і стали рухомими роти, очі, навіть брови і щоки. Все робилося з головною метою: добитися найбільшої схожості з людиною»[11, с. 16].

Історик театру ляльок Б. Голдовський в своїй роботі «Російський театр ляльок в період постмодерну» підвів підсумок натуралістичному періоду в житті ГЦТК: «Прагнучи до життєподібності, театр формував унікальний акторський ансамбль, здатний вирішувати найскладніші сценічні завдання» [6]. Нижче автор наводить спогади В. Шраймана про вистави того періоду: «На маленькій ляльковій сцені грали ретельно зроблені ляльки, що зображували точні копії людей і звірів. Режисер В. Шрайман, що застав ще кілька подібних вистав згадував, що ляльки були натуралістичними «зі скляними очима, з зачісками і шкурами з цього хутра, і все-таки був у них якийсь шарм. Ймовірно, тут все вирішував рівень акторської майстерності.

«Натуралістичний» період був недовгим, театр ляльок швидко усвідомив свої ширші естетичні можливості. Театр ляльок через творчість режисерів «Уральської зони» входить в коло тем, актуальних для того часу, прагне до сучасності звучання, розширює горизонти і в виборі виразних засобів. Це стимулює до пошуків нової мови для кожного нового спектаклю. М. Гуревич зазначав: «Характерно, що ми згадуємо окремі спектаклі- дуже вже новий сценічний світ (буквально!) творять лялькарі в кожному випадку».

Захоплююча дух різноманітність можливостей та нестала нова естетична система призвели до порушення «конвенції». У виставах В. Вольховського, В. Шраймана, Р. Віндермана проявилось «тяжіння до різних систем ляльок і масок, до осмисленого поєднання ляльки і людини», що і стало сприйматися сучасниками як «головні формальні ознаки фірмової вистави» уральської зони» [15, с. 20]. Характерно, що театр ляльок під їх керівництвом став називати себе театром ляльки і актора або театром актора, ляльки та предмета. Наприклад, В. Шрайман створив в Магнітогорську театр ляльки та актора «Буратіно». У Томську завдяки Р. Віндерману з'явився театр ляльки і актора «Скоморох». У Курганському театрі ляльок «Гулівер» М. Хусід і Б. Понізовський пробували себе «в несподіваному для театру ляльок жанрі. Суть його актор, лялька, предмет» [18]. По суті, театр ляльок 1960-х зробив те, про що мріяли драматурги і режисери драматичного театру початку ХХ століття: через з'єднання декількох фактур - живого тіла, маски, ляльки - представили той об'ємний матеріально духовний світ на сцені, який задіяв одноразово всі можливості і здібності сприймання суб'єкта - глядача. До 1971 року театр Б. Аблініна, здається, вичерпує себе, всі варіанти взаємодії ляльки, людини і маски їм до цього часу вже випробувані, пошуки в той момент заходять в глухий кут, проте його експеримент в області театру синтетичного (або тотального) був першим кроком до реалізації ідей, маніфестуючих представниками «Уральської зони». Режисерів захоплювала не тільки робота з лялькою як з «художнім інструментом», скільки сама ідея

співвідношення живого і мертвого, гра з простором і матеріальним середовищем, через їх нові комбінації - породження нових змістів.

У 1960-і роки в театрі ляльок СРСР починається важливий процес, який приводить в остаточному підсумку до зміни художньої парадигми і зміни позиції радянського театру ляльок в культурному просторі. Виникає цей процес в Москві та Ленінграді, але розвиток свій отримує в містах від центру віддалених, головним чином на Уралі - Магнітогорську, Свердловську, Челябінську. В ядро цього руху увійшли головним чином учні М. Корольова, випускники ЛГИТМіК: В. Шрайман, В. Вольховський і Р. Віндерман. Пізніше в це коло увійшли Е. Гімельфарб, А. Тучков, М. Хусід, С. Столяров. Виникнення «Уральської зони» в радянському театрі ляльок було обумовлено факторами соціального і естетичного порядку.

У 70-80-ті роки ХХ століття у театрі «Цэндэрикэ» художнім керівником і головним режисером М. Нікулеску були поставлені такі в історії театру анімації вистави, як: «Рука з п'ятьма пальцями», «Три дружини Дона Кристобалья», «Книга з Аполодором», ввели театр в авангард анімаційного мистецтва і визначили напрямок всіх подальших експериментів [8].

Що стосується Уральско-сибірської зони, то її лідерами стали такі режисери, як: Ст. Шрайман (Магнітогорський театр ляльки та актора «Буратіно»), Ст. Вольховський (Челябінський театр ляльок), Р. Віндерман (Томський театр ляльок) і А. Тучков (Краснодарський, а потім, з 1980 р. Тюменський театр ляльок). Серед інших провідних режисерів, акторів, художників театрів ляльок «уральської зони»: артисти Е. Терлецький, С. Железкин, режисери С. Столярів, Тобто Гімельфарб, М. Хусід, Ю. Лобецький та ін., які працювали в Єкатеринбурзі, Кургані, Томську, Пермі, Челябінську, Ярославлі, Петербурзі та інших російських містах.

З 70-х років ХХ століття поєднання ляльки та актора-лялькаря перед ширмою стало властиво театру анімації, як синтетичний сценічний прийом. Як зазначав Х. Юрковський: «Актор з лялькою розкривав публіці не тільки п'єсу, а ще й демонстрував усі секрети свого ремісництва. Поруч із лялькою

та актором по черзі з'являлися маски, реквізит, предмети» [8, с. 35]. Режисери та актори-лялькарі вдавалися до цих перетворень заради того, щоб отримати максимум виразних можливостей, а не заради використання модного яскравого прийому в «порожній» за сенсом виставі.

Для позначення змін, що відбулися вводилися різні визначення, основним з яких стало поняття «тотального театру», термін якого висунув французький письменник, актор, режисер і теоретик театру Антонен Арто. «Тотальний театр» мався на увазі як синтез, переплетіння безлічі театральних форм і сценічних засобів виразності в єдине ціле, що гармонійно виражав художню думку. Неможливо не помітити подібність цього опису з описом результату деконструкції, яке знаходимо у Н. Маньківської: «Результат деконструкції – нове розставання, з універсальною художньою мовою, змішання мов, жанрів, стилів літератури, архітектури, живопису, театру, кінематографа, руйнування кордонів між ними» [6, с. 19]. Подібний опис можна знайти і у Х. Юрковського, який вже на початку ХХІ століття, за результатами перших експериментів і подальшого розвитку сценічної мови театру анімації, справедливо помітив, що на сцені основною стала безперервна гра театральних компонентів, вільне komponування сюжетів і цитат з різнорідних текстів [9, с. 34-45].

З відмовою від ширми в художній формі лялькових вистав також відбулися зміни. Почали виникати різні типи сценічних об'єктів у межах однієї вистави. Окрім ляльок, у виставах почали грати люди-актори, тіні, маски, предмети, декоративні ляльки, кадри кінохроніки, а також окремі частини тіла самих акторів-лялькарів. Це означає, що інструментарій актора-аніматора став майже необмеженим.

Поєднання сценічних об'єктів різних систем і є тією відмінністю, яка будується на традиціях театру ляльок і одночасно руйнує її. Використання нових художніх можливостей породжувала нові змісти – вони народжувалися в символах сценічного оформлення, музики, костюмів, текстів, сценічного малюнка ролі. Можна вважати, що в 2001 р. Х.

Юрковський писав саме про деконструкції в театрі анімації, правда, живляючи термін «дезінтеграція» і, додаючи, що театру анімації поки не залишається нічого, крім вже пройденого [9, с. 34-45]. Твердження цілком закономірно, враховуючи основну специфіку епохи постмодернізму в іронічному переосмисленні вже наявного культурної спадщини. У свою чергу, Н. Маньковська, ґрунтуючись на теорії Ж. Дерріда, зауважує, що результатом деконструкції є не просто іронічне переосмислення, не кінець, але закриття, стиснення метафізики, перетворення зовнішнього – у внутрішньо текстове [6, с. 18]. Подібний процес спостерігається в театрі анімації: переосмислені традиції проявилися в сучасних виставах у вигляді алюзій, стилізацій, метафор, символів, ледь відчутних підтекстів, утворюючи той самий «гіпертекст», про який йдеться в умовах епохи постмодернізму і явища реконструкції.

Підсумовуючи, можна сказати, що художня форма театру анімації, яка піддалась тривалому періоду деконструкції, так і не була повністю трансформована. Сценічна конструкція зазнала деформації, зникли жорсткі рамки простору, представлені ширмою; внаслідок використання сценічних об'єктів різних типів виникла поліжанровість; вистава прийняла вигляд колажу, проте зберігся поділ простору на глядацьку залу і сценічну площадку. Змінилася і форма донесення змісту: актор може доносити його не тільки через ляльку, але і через себе, своє тіло, через будь-які інші засоби виразності. З точки зору теорії деконструкції, цей аспект дуже важливий. Нові змісти народжуються в процесі сприйняття глядачем сценічної дії, її метафоричної мови.

Аналізуючи джерельну базу даного дослідження треба враховувати здобутки діячів традиційного театру ляльок, починаючи з першої половини 20 ст. і до сьогодення. Базовими історико-теоретичними матеріалами для дослідження були роботи Н. Смирнової, Х. Юрковського, Є. Русаброва, О. Рубінського, М. Корольова, С. Образцова та ін. Однак, аналіз джерельної бази засвідчив недостатню розробленість категоріального апарату

досліджуваного явища, тому перспективним напрямом подальших наукових розвідок є висвітлення специфічних особливостей роботи актора-лялькаря в театрі сценічної анімації.

1.2. Методи дослідження магістерської роботи

Вдало обраний методологічний інструментарій магістерського дослідження дозволив ефективно поглибити й розширити знання стосовно специфіки роботи актора в театрі сценічної анімації. Отже, методологія наукової роботи базується на використанні сукупності фундаментальних загальнонаукових методів та підходів.

Компаративний, або порівняльно-історичний метод – шлях аналізу, який застосовуються при вивченні споріднених предметів і явищ, процесів їхнього взаємозв'язку, взаємодії, взаємовпливів на основі порівняльно-історичного підходу. У цій роботі компаративний метод є одним з основних методів наукового дослідження. Завдяки цьому методу ми відповідаємо на питання, що відрізняє сценічну анімацію від інших видів анімації, та що спільного і різного у театрі анімації, та традиційному театрі ляльок.

Аналітичний метод – інструмент детального дослідження специфічних особливостей внутрішньо-системної взаємодії, який насамперед являє собою результати абстрагування, спрощення, формалізації. Але це не самоціль, головне завдання аналітичного методу стосується спрямування на виявлення внутрішніх тенденцій та можливостей розвитку об'єкта. Проаналізувавши теоретичні та практичні здобутки представників сучасного театру сценічної анімації, ми зможемо зрозуміти та систематизувати для себе обсяг умінь, навичок та знань, якими повинен володіти професійний актор-аніматор.

Культурологічний підхід – є сукупністю методологічних прийомів, що забезпечують аналіз будь-якої сфери на основі системотворчих культурологічних понять, таких, як культура, культурні норми й цінності.

Цей підхід необхідний для розуміння природи і проявів постмодернізму в мистецтві театру ляльок та його трансформації у театр сценічної анімації.

Історичний підхід, заснований на вивченні виникнення, формування та розвитку об'єктів у хронологічній послідовності. Він висвітлює історично-генетичні параметри етапів формування, розвитку і функціонування театру сценічної анімації.

Мистецтвознавчий підхід в даній праці використовувався для визначення художньо-образотворчих особливостей театру ляльок періоду постмодернізму, а також його особливостей у подальшому розвитку.

У процесі роботи отримав застосування метод контент-моніторингу, завдяки якому було значно розширено інструментарій дослідження: мистецтвознавчі інтернет-ресурси, віртуальні бібліотеки, електронні журнали та газети, веб-словники та енциклопедії, каталоги, портали тощо.

Міждисциплінарний підхід, як метод наукового пізнання, дуже доречний в межах нашого дослідження. Міждисциплінарність можна розглядати з багатьох ракурсів. З одного боку – це запозичення і перетікання підходів і методів різних наук, з іншого – це здатність побачити, розпізнати, сприйняти те, що стає доступним в межах окремо взятої дисципліни за використання методів та інструментарію інших дисциплін. Оскільки в нашій роботі розглядаються дві великі дисципліни, які з одного боку вважаються окремими, а з іншого боку не можуть існувати одна без одної, оминати цей метод наукового дослідження фактично неможливо.

1.3. Визначення понять дослідження: Театр ляльок, анімація, сценічна анімація, актор-аніматор, театр сценічної анімації.

Проблема будь-якого виду мистецтва – в широкому розмаїтті термінів і понять, з ним пов'язаних. В даному випадку, коли об'єкт дослідження виявляється порівняно молодим по відношенню до усталених видів мистецтва, таких як живопис або музика, і набагато менш вивченим, то проблема виявляється досить актуальною. В сучасному світі існує багато видів анімації. Існує перекладна, мальована, лялькова, пластилінова, комп'ютерна 2д і 3д анімація, а також сипуча, stop motion animation, motion capture – система захвата руху та багато інших (Додаток А). Однак усі ці види анімації відносяться більше до кінематографа та мультиплікації, ніж до театру і виходячи з цього, визначення поняття звучить приблизно однаково.

Анімація – вид кіномистецтва, твори якого створюються за допомогою знімання послідовних фаз руху намальованих або об'ємних об'єктів. Ці твори називають анімаційними або мультиплікаційними фільмами. Існує і таке визначення: «анімацією називається штучне уявлення руху в кіно, на телебаченні або в комп'ютерній графіці шляхом зображення послідовності малюнків або кадрів з частотою, при якій забезпечується цілісне зорове сприйняття образів» [25], (Додаток Б). Тобто люди все ще ототожнюють поняття анімації та мультиплікації. Дана термінологічна неточність з'явилася ще за часів становлення радянської мультиплікаційної школи, і до сьогодення моменту так і не отримала чіткого розмежування, хоча різниця в даних поняттях стає очевидною на початкових етапах аналізу, при зверненні до їх етимології.

«Анімація» означає «пожвавлення», тобто творчий процес наділення створеного образу «Душею», а «мультиплікація» - «множення», «копіювання» - технічний момент в створенні ефекту рухомого зображення, який створюється завдяки «буферу» пам'яті людського ока. Особливо затятим ворогом даного ототожнення був метр вітчизняної анімації Ф.

Хитрук, творець фільмів «Вінні Пух», «Фільм, фільм, фільм» (Додаток В). Він вважав, що саме момент натхнення є ключовим, суттю анімаційного мистецтва: «Ми повинні не просто розворушити малюнок (можливо, це і є мультиплікація, але мистецтва тут ніякого не потрібно), а вдихнути душу, створити особистість» [1]. Найчастіше, проблеми дефініції поняття анімація і класифікації анімаційних типів впливають з даного протиріччя, чітке розуміння різниці понять багато в чому спростило б вивчення природи анімаційного мистецтва. Просто кажучи, різниця полягає в наступному: кінофільм, знятий на кіноплівку, є «живим» дія, розібрана по кадрам, і знову зібрана під час кінопроекції.

Анімаційний фільм – це побудована послідовність статичних кадрів, які під час проекції створюють ілюзію руху. Цього руху немає у фізичній реальності, і з'являється він завдяки створенню нового образу в віртуальному світі проекції. Найпростіший пошуковий запит в Інтернеті покаже, що сьогодні термін «анімація» можна зустріти в багатьох областях людської діяльності: від психології, соціології та медицини до ряду технічних досліджень і праць в області архітектурного моделювання, програмування та ін. Найбільш поширеним є його використання в області соціально-культурної діяльності, що має на увазі анімацію як створення розважальних заходів, організацію дозвілля та активного відпочинку. Поняття застосовується в індустрії лазерних шоу та фєсрверків, маючи на увазі запрограмовану послідовність команд роботи лазерних гармат або піротехнічних установок. Також термін зустрічається в сфері комп'ютерного моделювання, які прогнозують різноманітні ситуації – від запуску космічного корабля, до відтворення роботи кровоносної системи людини.

У кожній з перерахованих вище сфер термін має свої більш точні аналоги. Наприклад, «анімація» в соціально-культурної діяльності називається організацією культурно-масових або заходів дозвілля, в комп'ютерному моделюванні – симуляція, а не «анімація», та ін. На наш погляд, недоречне використання в областях, далеких від його

безпосереднього застосування, помилкове та пов'язане скоріше з виниклим до нього інтересом, своєрідною «Модою», ніж з гострою необхідністю. Проблема точної дефініції терміна виникає і в самій теорії анімаційного мистецтва, в основному, через різноманіття підходів. Погляди практиків і теоретиків анімації часто різняться, будучи протилежними один одному, що розглядають анімацію з точки зору технічного процесу, біологічного процесу сприйняття або досвіду кінематографа.

Провівши значну роботу з пошуку найбільш відповідного визначення поняття анімація, автор виявив велику різноманітність можливих трактувань, що призвело до їх систематизації за категоріями:

- з технічної складової (мультиплікації);
- по психофізичних особливостей людського сприйняття;
- за належністю до різних видів мистецтва;
- за авторським визначенням анімації;
- за коштами створення анімаційного образу (наприклад, рухи в анімації, часу, простору);

складові визначення (що представляють собою набір частин визначень з перерахованих вище позицій, висловлювання відомих людей і ін.).

Найбільш часто зустрічаються дефініції поняття анімація як визначення технічного характеру. Такі, як «вид кіномистецтва, в якому фільм створюється шляхом покадрової зйомки окремих малюнків або театральних сцен» [2], або: «синтез динамічних зображень, що створюють ілюзію руху» [3]. Схожі визначення [4] пропонують кінокритик С. Хейвард [5], президент Міжнародної Асоціації Анімаційного Кіно Д. Халас [6] і вітчизняний режисер анімаційних фільмів І. Вано [7]. Так як дані трактування анімації зводяться до відбиття її технічної суті, стаючи синонімом мультиплікації, і не зачіпають художніх особливостей анімаційного мистецтва, вони, на нашу думку, не відображають повної суті даного явища.

Найбільш повне і переконливе наукове визначення, що висвітлює, в тому числі, і творчий момент, дає американський кінознавець А. Керлоу,

який розглядав анімацію як вид "синтетичного тимчасового мистецтва, в якому з ряду статичних зображень засобами мультиплікації створюється рухомий образ, який під час перегляду може набувати вже інших особливостей і змістів, таких, як «душа», «інтелект», «почуття» [8]. Наскільки б не було зручним дане визначення, для більш об'ємного розуміння поняття необхідно звернутися до висловлювань анімаційних авторів. У. Дісней, наприклад, говорив, що анімація здатна наочно показати все, що народжує людський розум [9]. Б. Берд, творець «Рататуйя», назвав головною особливістю анімаційного процесу створення «ілюзії реального життя, без якої нічого не вийде» [10], (Додаток Г). Аніматори Загребської школи відзначали, що анімація «здатна наділяти малюнок життям, а її персонажів – характерами» [11]. Канадський аніматор Н. МакЛарен заявляв що «анімація- це малюнок руху, а не малюнки, які рухаються» [12].

Всі згадані висловлювання висвітлюють проблему дефініції поняття з боку автора, творця, підкреслюючи його чільну роль у процесі створення твору, проте найбільш лаконічно, немов підводячи підсумок вищесказаному, сказав Д. Вукотич, провідний режисер анімаційних фільмів Хорватії: «Анімація - мистецтво, межі якого збігаються з межами фантазії, а значить, воно не знає кордонів» [13].

Видається необхідним, аналізуючи вищевикладене з мистецтвознавчої точки зору, вивести таке поняття анімації, як вид художньої творчості, що належить до категорії аудіовізуальних мистецтв, та відмінною рисою якого є «пожвавлення», наділення «душею» штучно створеного в різноманітних художніх техніках і засобах виразності образу. Необхідно уточнити, що анімація, будучи частиною аудіовізуальних мистецтв, здатна існувати і без аудіо складової, однак наявність звуку сприяє створенню більш цілісного художнього образу. Тепер коли ми розглянули поняття анімації з погляду кінематографа та культурно-масових заходів можемо перейти та ідентифікувати поняття анімації відносно театру.

«Театр анімації – це вид театрального мистецтва, художня мова якого будується на основі дієвої персоніфікації та сценічного поживлення-одухотворення актором-аніматором представляючих об'єктів» - таке визначення театру анімації дав Є. Русабров [30, с. 52-59]. Спираючись на означену думку, можна стверджувати, що термін «анімація» у театрі сценічної анімації означає сценічну дію, яка являє собою постійну взаємодію актора-аніматора та анімованого об'єкта, шляхом його одухотворення з метою співіснування в межах сценічного простору.

Якщо взяти найпростіший приклад із кожного виду анімації, то ми зрозуміємо, що сценічна анімація на відміну від комп'ютерної, мальованої, пластилінової і багатьох інших видів анімації не потребує якогось професійного технічного обладнання і не залежить від нього. Саме тому цей вид анімації більш самостійний. Також відрізняється технологія оживлення, одухотворення об'єктів. За своєю природою оживлення в театрі сценічної анімації відбувається на очах у глядача і це дивує та викликає вир емоцій, інші ж види анімації не оживлюють об'єкт самостійно. Вони створюють ілюзію руху та оживлення послідовним чергуванням статичних, трохи відмінних один від одного, малюнків одного й того ж об'єкта.

Таким чином ілюзію життя об'єкта можна побачити тільки наприкінці, як результат досконало виконаної до цього праці. Для того щоб зрозуміти різницю між театром сценічної анімації та театром ляльок розглянемо поняття «театр ляльок» - це театральне видовище, в якому ляльки рухаються за допомогою акторів. Найчастіше актори, які керують лялькою сховані від глядача. На відміну від театру сценічної анімації у театрі ляльок головним дійовим об'єктом є лялька. Театральна лялька вже сама собою являє витвір мистецтва. До того моменту, коли лялька потрапляє до рук актора, вона вже набирається певних рис, ознак, має сформований зовнішній вигляд, який вже натякає акторові куди йому рухатись у співпраці з цією лялькою. Тобто акторові треба до всього, що вже придумане внести внутрішній світ та зробити фізичну дію.

Одне із найкоротших і найточніших визначень належить Н. Смирнової: «Театр ляльок – це мистецтво, в якому художній образ створюється за допомогою актора-лялькаря, який приводить у дію театральну ляльку» [27, с. 11]. Дещо по-іншому, розставлені акценти в наступному визначенні відомого режисера і педагога М. Корольова: «Театр ляльок – це вид театрального мистецтва, в основі якого лежить особливий спосіб створення сценічного образу, який замінює натуральні фізичні засоби актора художнім інструментом, тобто лялькою» [17, с. 30].

За словами найбільш відомого історика і теоретика театру ляльок нашого часу польського дослідника Х. Юрковського: «назва «театр ляльок» продовжує охоплювати різноманітні явища, якісно різні між собою» [40, с. 14], а найбільший у ХХ ст. російський дослідник театру ляльок Н. Смирнова висловила припущення про те, що «ми не можемо, мабуть, визначити у всій повноті, що таке взагалі театр ляльок, до тих пір, поки ми не виявимо чіткої і аргументованої класифікації і диференціації всіх тих різноманітних, а часом і протилежних явищ, які об'єднані сьогодні такою місткою і такою розпливчатою назвою» [28, с. 13].

Театр ляльок, досить широкий і вкрай неоднорідний. Не випадково багато дослідників і в минулому, і в сьогоденні постійно стикаються з неминучими при дотриманні цієї термінологічної традиції логічними і концептуальними протиріччями. Тому при серйозній спробі побудувати достатньо повну і послідовну теорію «театру ляльок», рано чи пізно обов'язково виникає питання: «Чи не занадто багато різноманітних театральних-естетичних форм включається зазвичай в коло явищ, які визначаються даним поняттям? Уявлень, в яких діють ляльки (об'ємні і плоскі), що приводяться в рух акторами-ляльководами, найчастіше приховані від глядачів (ширмою)?» [4, с. 118]. Проте, усвідомлюючи що дане формулювання далеко не вичерпує всіх реалій, тобто фактично не відповідає практиці «театру ляльок», автор тут же обмовляється: «Іноді в театрі ляльок

дійовою особою постає умовний предмет (кубик, кулька, паличка та ін), що зображує живу істоту і також приводиться в рух акторами» [4, с. 118].

Роблячи, в свою чергу, також спробу врахувати таку практику, М. Корольов висуває наступне визначення: «Театр ляльок – це такий вид театрального мистецтва, в якому актор створює сценічний образ не безпосередньо сам, своїми природними засобами, а опосередковано, тобто за допомогою штучно створеного, матеріального інструменту» [3, с. 28]. Тут автор дефініції намагається взагалі обійтися без терміна «лялька», замінивши його якимось невизначеним поняттям «інструменту», з тим, щоб під це формулювання підходило якомога більше реально існуючих варіантів сценічного обладнання «лялькаря». Але подібний хід радикально завдання все одно не вирішує, оскільки в сценічному побуті вживаються не тільки «штучно створені інструменти», але і предмети природного походження.

Врахувавши цю обставину, М. Корольов формулює нове визначення: «Театр ляльок – це мистецтво предметів, які оживають від приведення їх в рух актором і викликають асоціації з життям людей» [3, с. 30]. У другій половині двадцятого ст. театр ляльок зазнав великих змін. Виразні форми значно урізноманітнилися. Творець-аніматор виходить на перший план. Все частіше вже не тільки лялька стає персонажем сценічної дії, але й будь-який предмет в руках майстра оживає, набуває певних рис, ознак, стає живою істотою. До того ж дійовою особою в сучасному театрі ляльок може бути будь що із матеріального світу і навіть руки або інші частини тіла актора.

Якщо уважно подивитися, то ми побачимо, що у театрі численні явно не лялькові вистави - театр масок і театр рук, театр тіней і театр силуетів, театр плоских зображень і театр предметів, театр тантамаресок і театр манекенів і ще багато інших – традиційно, всупереч здоровому глузду значилися різновидами театру ляльок, а термін театр анімації і відповідне йому розуміння суті цього виду театрального мета мистецтва - залишалися незатребуваними (Додаток Д).

Тепер про те чи не соромно лялькарям або ляльководам називатися аніматорами, якщо цей термін вже взяли на озброєння і кінематографісти і організатори дозвілля відпочиваючих громадян. По-перше, акторів, оживляючих ляльки, аніматорами називали здавна, принаймні з часів європейського середньовіччя, і традиція ця жива і понині. Той же Х. Юрковський в своїх, що вже стали класичними книгах і статтях досить часто іменує акторів театру ляльок аніматорами. По-друге, якщо вже когось бентежить деяке накладення змістів, пов'язане з неоднозначним вживанням терміна, то і більш звичні нам терміни далеко не бездоганні. Скажімо слово ляльковод активно використовується в соціально політичному контексті для позначення закулісних господарів життя і маніпуляторів громадською свідомістю, а поняття лялькар легко знайти в словнику кримінального жаргону, де воно означає фахівця з виготовлення та збуту ляльки - муляжу грошової пачки. Так що навряд чи варто звертати увагу на подібні переноси змістів, головне що б термін точно описував суть справи. У згоді з цим критерієм аніматором можна назвати як актора, що створює у глядача ілюзію оживлення театральної ляльки, так і його колегу, подібним чином працюючого з іншими сценічними об'єктами. А ось лялькарем або ляльководом актора, що дає вистави з маскою або тінню, плоским зображенням або предметом, керуючись елементарним здоровим глуздом, не назвеш.

Так само поняття театр сценічної анімації - ширше, універсальніше, і разом з тим точніше відповідає закладеним в основі цього виду мистецтва принципам, ніж поняття театр ляльок. Під театром анімації при цьому мається на увазі суверенний вид театрального мистецтва, художня мова якого будується на основі створення актором-аніматором сценічної ілюзії пожвавлення і персоніфікації будь-яких матеріальних об'єктів, крім живих істот включаючи людину в її повному та природному вигляді. Такими об'єктами можуть бути театральні ляльки, маски, плоскі зображення, тіні,

силуети, предмети, руки та інші частини тіла самого актора, тантамарески і.т.п.

Ще в сер. 20-х років один з перших ідеологів українського театру анімації і хрещений батько знаменитого Харківського показового театру ляльок П. Горбенко виступив з програмою створення синтетичного лялькового театру, де одночасно були представлені вертепна, петрушкова форми і тіньовий театр, які можуть з'єднатися в одній виставі. Передбачається така можливість, - писав він далі, - виступів разом з ляльковим театром живих артистів в масках.

Театральні аніматори, які називали себе лялькарями, занадто довго фетишизували частину свого інструментарію: ляльки, маски, силуети дісталися їм від стародавніх сакральних дійств. Лялькарі занадто довго вважали що суть їх мистецтва в підпорядкуванні майстра інструменту. Однак така вже природа театрального мистецтва, що головним в просторі сцени завжди був і залишиться актор. Не підпорядковувати, але вільно володіти – ось принцип, який визначає сучасне розуміння суті актора-аніматора. Тому видову специфіку театру анімації визначає не форма і конструкція ляльки або якого-небудь іншого об'єкта, а тип сценічних відносин між актором аніматором і його предметним інструментарієм.

Завдяки контрастному поєднанню різнорідних елементів (наприклад, сценічному спілкуванню в різних поєднаннях персонажа-ляльки, персонажа-манекена, персонажа-маски, персонажа-тіні, персонажа-живого актора) перед тотальним театром анімації, як показала сценічна практика, відкрилися нові, найширші жанрово-тематичні можливості, які являють собою справжню квінтесенцію його художніх засобів.

Отже, із введенням у науковий обіг поняття театру анімації, всупереч побоюванням наших критиків, театр ляльок нікуди не подівся, а був і залишається найбільш розвиненим, великим, історично й естетично виділеним підвидом театру анімації. Це положення за останні майже 20 років стільки разів було повторено в доповідях на наукових конференціях в

Харкові і Білостоці, Києві і Москві, в публікаціях, вміщених у наукових збірниках і спеціальних журналах, що просто дивно, як інтерпретатори примудряються все переінакшити. Їх саме поширене твердження полягає в тому, що театр сценічної анімації - це, нібито, такий різновид театру ляльок, в якому ляльки не застосовуються.

Керуючись однією лише логікою і висновками, що впливають з визначення даного виду театру, можна говорити про те, що такі твердження невірні, хоча б тому що набір засобів художньої виразності театру анімації набагато ширше ніж в театрі ляльок в звичному розумінні. Серйозно говорити про естетику театру анімації, як про конкретний художній напрям неможливо, оскільки театр анімації - родове поняття, всього лише позначає певний вид театрального мистецтва, всередині якого, звичайно, можуть і повинні народжуватися і розвиватися ті чи інші - різноманітні естетичні течії. Безповоротно пішло в минуле уявлення про актора-лялькаря як про ремісника, вузького фахівця, який, ховаючись за ширмою, створює ілюзію мимовільного руху ляльки.

Театр ляльок в сучасному розумінні – це підвид театру анімації, тобто виду театрального мистецтва який передбачає широкий спектр різноманітних сценічних форм. Ляльки і маски, тіні і силуети, предмети і матеріали різних фактур – все повинно оживати і одухотворюватись в руках актора-аніматора. І вже, звичайно, сучасний лялькаря, оскільки він поставлений в центр дії і на очах у глядача працює на сцені зі своїм предметним середовищем, повинен в повній мірі володіти навичками драматичного актора.

У другій половині ХХ – на початку ХХІ століття всі традиції театру ляльок, підкорились віянням епохи постмодернізму, та були переосмислені і посприяли оновленню сценічної мови в просторі сучасного театру анімації. Нове визначення цього виду мистецтва закономірне: «театр ляльок» – це традиційне мистецтво із замкненою художньою формою та збереженою «чистотою жанру». театр анімації являє собою змішання жанрів та стилів, зміну художньої форми, невпинне збагачення сценічної мови, руйнування

меж між ними. В художній формі вистави театру сценічної анімації залучені різні типи сценічних об'єктів. Крім ляльок, у виставах мають місце люди-актори, предмети, декоративні, штучно створені, ляльки, маски, тіні, руки акторів-лялькарів, проекція, кадри кінохроніки сучасні комп'ютерні технології та ін. Це означає, що інструментарій актора-аніматора майже необмежений. Використанню підлягає все, що може стати в руках режисера, художника, актора засобом передачі сенсу, на одному рівні з лялькою, або спроможним замінити її. Ці різноманітні сценічні техніки звичайно поєднує з театром ляльок загальний принцип анімації, тобто оживлення («*anima* лат.-дух, душа, дихання, життя) та в свою чергу театр, який свою сценічну мову будує на засадах створення ілюзії оживлення, цілком природно називати театром анімації. На нашу думку назву театр анімації слід доповнити і переформулювати у театр сценічної анімації, для того, щоб конкретизувати місце дії даного виду театру та у зв'язку з тим, що на сьогоднішній день дефінуються дуже багато видів анімації і усі вони можуть бути застосовані у театрі, але сценічна дія, яка передбачає постійну взаємодію актора-аніматора з представляючим об'єктом, шляхом пожвавлення-одухотворення цього об'єкта з метою співіснування у сценічному просторі, властива тільки театру сценічної анімації. Варто зазначити, що прагнучи до виявлення принципових засад цього виду театру і, одночасно, до логічної коректності побудови його теорії, необхідно назвати його не театром ляльок, а театром сценічної анімації.

Висновки до розділу 1.

1. Аналіз джерельної бази за темою «Театр сценічної анімації як простір для підвищення рівня майстерності актора-лялькаря» надав змоги зробити висновок, що сам театр сценічної анімації, безперечно дещо у іншому вигляді, бере свій початок ще з прадавніх часів, але до наукового обігу внесено його підвид – театру сценічної анімації, усім відомий як «театр ляльок». Саме тому більша частина наукового дослідження будується на науково-теоретичних працях, пов'язаних із дослідженням та аналізом характерних особливостей «театру ляльок».

2. Методологія дослідження базується на використанні сукупності фундаментальних загальнонаукових та спеціальних методів, серед яких: компаративний метод, метод контент-моніторингу, аналітичний, мистецтвознавчий тощо... Ці методи дають можливість вивчити, поєднати та проаналізувати елементи двох великих дисциплін, які з одного боку вважаються окремими, а з іншого боку не можуть існувати одна без одної

3. В сучасному театральному просторі існує багато дефініцій, стосовно різноманітних видів анімації, але ми з'ясували, що тільки «сценічна анімація» передбачає постійну взаємодію актора-аніматора з представляючим об'єктом. Також ми переконались, що театр ляльок – явище досить широкий і неоднорідне, саме тому складно вибудувати його послідовну теорію. Занадто багато різноманітних театральних-естетичних форм включається зазвичай в коло явищ, які визначаються даним поняттям. Однак, ми змогли виявити, що театр, який будує свою сценічну мову на засадах створення ілюзії оживлення, цілком природно називати «театром анімації».

РОЗДІЛ 2. ТЕАТР СЦЕНІЧНОЇ АНІМАЦІЇ. СПЕЦИФІКА АКТОРСЬКОЇ РОБОТИ

2.1. Тенденції становлення та розвитку театру сценічної анімації

Першим кроком у поєднанні різнотипних сценічних об'єктів стало одночасне використання гри актора-аніматора в «живому плані» з використанням ляльки. Існує багато варіантів комбінації такої гри: актор може виконувати роль оповідача, виступати одночасно з лялькою, або по черзі, або бути окремим персонажем. Такий прийом використовували ще в середні віки у традиційних лялькових виставах. Театр сценічної анімації сучасності, також використовує ці поєднання і тому цей вид мистецтва можна називати послідовником давньої традиції. Одним з перших дослідників театру ляльок, який поєднав актора в «живому плані» та ляльку був автор естрадних номерів з використанням ляльок- С. Образцов. Відомий актор та театральний діяч з дев'ятнадцяти років зацікавився ляльками, і в 20х- 40х роках минулого століття активно виступав з лялькою та став відомим артистом-засновником власного жанру. Його вистави «романси з ляльками» мали неабиякий успіх як на батьківщині, так і за кордоном. Він виступав, переважно, у пародійному жанрі, висміюючи вульгарність, зарозумілість та міщанство естрадних діячів того часу. Його виступи були близькі та зрозумілі глядачеві. В одному з номерів він просто стояв на сцені та виконував колискову, одягнувши на одну руку ляльку на ім'я Тяпа, а другою рукою, підтримуючи її знизу, як батько, який заколисує свою дитину. При цьому, лялька поводи́ла себе аритмічно діям артиста, що додавало враження, що вона живе своїм власним життям та викликало бурхливу реакцію глядача [4, с. 110], (Додаток Е).

Номер «Вернись, я все прощу», був поставлений з великою лялькою, С. Образцов керував нею, одягнувши ляльку на голову, а руки лялькаря були руками ляльки. Цей прийом підсилював іронічний характер та, завдяки

поєднанню людського та лялькового, посилював пародійний ефект в декілька разів. Гра ляльки з одночасним виконанням романсу також походить від початкової культової традиції. Театр і музика були пов'язані між собою з часів первинного створення. Театральні вистави, зазвичай, супроводжуються звуковим оформленням, але у виконанні С. Образцова вони набули інших фарб і сприймалися глядачем, як самостійний естрадний номер, який гармонійно поєднує в собі ці два види мистецтва.

У 1940-50-і роки сильний вплив на театр ляльок надавав драматичний театр – головним чином в сфері роботи актора з роллю, що з одного боку призводило до копіювання, наслідування, «театр ляльок втрачав власну специфіку, забуваючи про можливість ляльки, ставав на шлях імітації»[13, с. 39]. На це вказував у своїй книзі і М. Корольов: «Захоплення механізацією дійшло майже до межі можливого. Ляльки почали своїми ручками брати телефонні трубки і повертати їх на місце; відкрилися і стали рухомими роти, очі, навіть брови і щоки. Все робилося з головною метою: добитися найбільшої схожості з людиною»[11, с. 16].

У післявоєнні роки театр сценічної анімації мав спробу повернутися до натуралізму. Як визначила у монографії «Мистецтво граючих ляльок» Н. Смирнова, «пошуки нової сценічної мови почалися в кінці 50-х років і першочергово були звернені до маски й актора в «живому плані» [6, с. 167]. У зв'язку з цим, знаковою стала вистава «Спрідіт», що в перекладі з латинського означає «Малюк» ризького театру ляльок, поставлена у 1958р. режисером А. Буровим. В її основу лягла відома латинська казка Анни Бригадери про малюка, що переміг велетнів. За словами Н. Смирнової: «Режисер А. Буров та художник П. Шенхоф вирішили: коли у «Спрідіті» співіснують три стихії - люди, природа і бісівське темне царство, - необхідно знайти для них три зображально- динамічних початки, які виявляться здатними висловити цю складну триєдність» [6, с. 167].

Актори-люди та актори- ляльки в цій виставі помінялися ролями. Ляльки виконували у виставі ролі людей, що додавало комедійності виставі, оскільки

означена система ляльок – це невеликі тулуби та круглі кулі-головки. Постановники не прагнули відобразити стан героїв, вони знайшли виразне, умовне відображення їх характерів. Всі герої вистави були відображені з великим відсотком умовності. Бісів, навпаки, грали люди в масках. Маска – це лялькова голова-куля зі схематично зображеними рисами обличчя, яка рухалася в «ляльковій» пластиці. Актори, одягнені у величезні, кульоподібні голови, мали можливість лише пластикою та голосом відтворити стан персонажу. При всьому тому в їх розпорядженні були усі засоби статичного висловлення – графіка поз, виразність рук та ніг. Дуже креативним було також рішення по зображенню навколишнього пейзажу, природи та погоди [6, с. 167-168].

Відомо, що епоха постмодернізму середини ХХ століття не залишила осторонь також і театр ляльок, однак, заглибившись в історію, ми побачимо, що зміни в цій галузі почалися задовго до цієї епохи. Прогрес ХХ століття у різних галузях мистецтва та промисловості лише додав стрімкості цьому процесу. «Натуралістичний» період був недовгим.

Колишній театр ляльок при всіх новаціях припускав як би єдність, непорушність «конвенції», з глядачем ув'язненої. Не треба було кожен раз домовлятися про «правила гри»- і в цьому було велике досягнення зрілого професійного театру. Але з'явилася інша установка.

У Курганському театрі ляльок «Гулівер» М. Хусід і Б. Понізовський пробували себе «в несподіваному для театру ляльок жанрі. Суть його актор, лялька, предмет» (див. [18]) (Додаток Ж).

Такий поворот у сприйнятті ляльки був продиктований загальною ситуацією в культурному просторі тих років. Не випадково мистецтвом театру починають рефлексувати відносини людина - лялька - річ. Змикання цих понять у свідомості епохи дає поштовх до розвитку нового напрямку в театрі ляльок. У 1960-і роки в театрі ляльок СРСР починається важливий процес, який приводить в остаточному підсумку до зміни художньої парадигми і зміни позиції радянського театру ляльок в культурному просторі.

Виникнення «Уральської зони» в радянському театрі ляльок було обумовлено факторами соціального і естетичного порядку.

По суті, театр ляльок 1960-х зробив те, про що мріяли драматурги і режисери драматичного театру початку ХХ століття: через з'єднання декількох фактур - живого тіла, маски, ляльки - представили той об'ємний матеріально-духовний світ на сцені, який задіяв одноразово всі можливості і здібності сприймання суб'єкта - глядача. Держава розглядала мистецтво як засіб ідеологічної боротьби і пропаганди. Але цим воно не обмежувалося, його інтерес простягався і в область творчого метода. Головним художнім методом був визнаний соцреалізм. «Уральська зона» в цій системі стала свого роду символом децентралізації – її представники були розкидані по різних містах, навіть не завжди залишаючись в географічних межах цієї самої зони, але крім того самим фактом свого існування вона створила альтернативний простір, де проходили нові пошуки і ставилися зовсім інші по естетиці спектаклі. Пошуки ці виходили за рамки встановлених уявлень про театр ляльок, йшли вони в сторону театру синтетичного, де лялька є не метою і центром дії, а стає одним з рівноправних елементів створення режисерського висловлювання

Найбільші перші експерименти в галузі трансформації художньої форми вистав театру сценічної анімації припали на 50-60-ті роки (румунський театр «Цэндэрикэ») і 70-80-ті роки ХХ століття (Уральсько-сибірська зона) [2]. У театрі «Цэндэрикэ» художнім керівником і головним режисером М. Нікулеску були поставлені такі в історії театру сценічної анімації вистави, як: «Рука з п'ятьма пальцями», «Три дружини Дона Кристобаля», «Книга з Аполлодором», ввели театр в авангард анімаційного мистецтва і визначили напрямок всіх подальших експериментів [8]. Що стосується Уральсько-сибірської зони, то її лідерами стали такі режисери, як: Ст. Шрайман (Магнітогорський театр ляльки та актора «Буратіно»), Ст. Вольховський (Челябінський театр ляльок), Р. Виндерман (Томський театр ляльок) і А. Тучков (Краснодарський, а потім, з 1980 р. Тюменський театр ляльок)

(Додаток И). Серед інших провідних режисерів, акторів, художників театрів ляльок «уральської зони»: артисти Е. Терлецький, С. Железкин, режисери С. Столярів, Тобто Гимельфарб, М. Хусід, Ю. Лобецкий та ін., які працювали в Єкатеринбурзі, Кургані, Томську, Пермі, Челябінську, Ярославлі, Петербурзі та інших російських містах(Додаток К). Саме ці майстри підхопили хвилю експериментів і своїми працями заклали фундамент для масового прояву деконструкції в театрі сценічної анімації, внесли колосальний внесок в оновлення художньої форми вистав. Нова художня форма вистав, безумовно, вже розглядалася театрознавцями, провідними теоретиками і практиками в області цього мистецтва.

З 70-х років ХХ століття поєднання ляльки та актора-лялькаря перед ширмою стало властиво театру сценічної анімації, як синтетичний сценічний прийом. Щоб його застосувати, використовували різні способи: вживали епізоди з грою актора та ляльки по черзі, практикували ляльководіння у «відкритому прийомі», були задіяні актори в масках та ін. Такий прийом був не стільки даниною театральній моді, скільки свідчив про бажання виявити творчу активність актора-лялькаря повною мірою, розширити можливості та збагатити вираження змістовних підтекстів в театрі сценічної анімації. Збільшувався набір творчих варіацій, розширювався діапазон можливостей у лялькових виставах, виникало безліч прийомів та способів їх поєднань. Як зазначав Х. Юрковський: «Актор з лялькою розкривав публіці не тільки п'єсу, а ще й демонстрував усі секрети свого ремісництва. Поруч із лялькою та актором по черзі з'являлися маски, реквізит, предмети» [8, с. 35]. Режисери та актори-лялькарі вдавалися до цих перетворень заради того, щоб отримати максимум виразних можливостей, а не заради використання модного яскравого прийому в «порожній» за сенсом виставі.

Необхідність поєднання гри ляльки та актора у «живому плані» для розширення можливостей художньої виразності театру сценічної анімації у черговий раз довів О.Чебоксаров у 1972р. Він вирішив поставити у тюменському театрі ляльок «Снігову Королеву» Є. Шварца (Додаток Л).

Складність цієї постановки полягає в тому, що її зміст в повній мірі розкривається завдяки великій кількості тексту [3, с. 31]. В цій п'єсі текст має вирішальне значення, що є незручним для театру ляльок, оскільки для нього найбільш прийнятними є п'єси, в яких на перший план виходить дія, бо саме в дії максимально виразними виглядають лялькові герої.

У п'єсі, де багато текста, є ризик перетворити виставу на нецікаву «говорильню» і позбавити її динаміки дії. Приділяючи увагу цьому факту, режисер О. Чебоксаров вдався до експерименту. На роль Герди, Казкаря і Оленя він ввів в дію акторів в «живому плані». Як пише Є. Калмановський: «Режисер вирішив кожен з трьох ролей ніби роздвоїти - з однієї ролі зробити дві, доручивши половину ляльці на ширмі, а половину - акторові в «живому плані» [3, с. 31-32]. Між актором та лялькою були відтворені особливі відносини, які збагатили виразність і розкрили змістовність лялькового спектаклю.

Найбільш важливий текст актора в «живому плані» був поєднаний з абсолютною або частковою нерухомістю ляльки на ширмі. Вона, ніби, слухала свої ж слова, що були сказані людиною перед ширмою. Актор, при цьому, був одягнений у костюм свого героя. Так, стоячи перед ширмою, Казкар розмовляє з глядачами, кидаючи погляди на ляльку- Казкаря, що оживає на ширмі, а Герда, у виконанні актора- аніматора в «живому плані», говорить Каю теплі слова, розігриваючи його серце, в той час, як лялька- Герда на ширмі передає її емоційний стан своїми рухами. Є.Калмановський підкреслює, що для цього прийому були обрані «саме ці ролі, тому що в них говориться таке, що театр вважає головним, необхідним» [3, с. 32].

Сьогодні все рідше лунають скарги на дефіцит репертуару, зате ми часто нарікаємо на брак ляльок. Деякі вбачають причину такого стану речей у відмові від ширми, хочуть її повернення. Ширма – основа післявоєнного театру ляльок – дійсно пішла в минуле.

Ось вже багато років ми живемо в іншій епісі. Після 1989 р. виникла величезна кількість незалежних труп, які разом з великими театрами часів

реального соціалізму (на щастя, збереглися) формують нову систему життя. Строго кажучи, змінилося все: простір діяльності лялькових театрів та груп, обладнання, репертуар, кваліфікація артистів, система освіти, роль сценографії, театральні техніки. І сама форма ляльки зазнавала змін: від паличної, рукавичкової, тростьової і маріонетки через маски, скульптури, деформовані фігури – до побутових предметів, об'єктів аж до маріонеткового актора, або, як зараз кажуть, актора, який користується формою (Додаток М).

Таким чином, ми бачимо, що перші експерименти з поєднанням сценічних об'єктів різних типів у театрі сценічної анімації відбулися у першій половині ХХ сторіччя на базі лялькової вистави традиційної художньої форми. Продовження сценічних експериментів у цій галузі, в наслідок певних історичних подій, припало на другу половину ХХ століття. Найбільшим попитом в той період користувалась тенденція об'єднання трьох основних сценічних об'єктів: ляльки, актора та маски. Цей факт обумовлений історичними змінами традиційного театру ляльок. Основною метою експериментів було порівняння актора-аніматора, як сценічного об'єкту, з лялькою, завдяки виведенню його з-за ширми. Ця тенденція мала велику кількість варіантів та інтерпретацій. Результатом цих змін стали нові сенси, метафори та підтексти, що народжувалися на сцені.

Чому ж лялькарі випустили артиста з-за ширми в самостійне життя? Що, тепер все буде так, як у драматичних театрах? Артист-лялькар вирішив обійтися без ляльки і все взяти на себе? Театри ляльок ґрунтовно подорослішали і роблять цікаві вистави не тільки для всієї родини, але і для "просунутих" інтелектуалів. Лялька приймає систему знаків живого актора. Вона діє, якщо можна так висловитися, за подобою. Використання частин власного тіла вимагає неабиякої пластичної підготовки. Рука, нога, голова стають окремими незалежними об'єктами то злитими з тілом людини, то відокремленими від нього. Можна вважати це театром оживих форм. Справа не в назві. За формою стоїть жива людина. Ляльки полюбили скульптуру. Вона перестає бути мертвою, нерухомою. Скульптура оживає в просторі.

Таким чином, була деконструйована «чистота жанру», яку визначав один тип ляльки в межах однієї вистави. Перехід від традиційного «театру ляльок» до сучасного театру сценічної анімації є складним і дуже цікавим об'єктом для вивчення. Мистецтво сучасного, театру сценічної анімації - це об'ємні маски, манекени, тантамарески, кубики, тканина, тіні, пір'я, дощечки, кухонне начиння, і навіть подушки, шкарпетки або панчохи (Додаток Н).

2.2. Засоби художньої виразності у театрі сценічної анімації : компаративний аналіз

Щоб виявити найбільш характерні елементи театру сценічної анімації, потрібно передусім абстрагуватися від таких загальноестетичних категорій як гармонія, гротеск, лінія, колір, просторово-композиційні співвідношення тощо. Всі ці поняття, - а ще й багато інших, - звичайно, безпосередньо стосуються театру сценічної анімації, однак не вони визначають його виняткову своєрідність. Основні особливості театру сценічної анімації носять не тільки образотворчо-виразний, але й яскраво виявлений матеріальний характер, тобто є системою конкретних матеріальних засобів і прийомів створення художнього образу, що історично склалися. Причому матеріальність і тілесність надзвичайно важливі у цьому виді мистецтва, основною темою і основним прийомом якого є ілюзорне оживлення-одухотворення мертвої матерії.

Компоненти і художні засоби - поняття близькі, але не ідентичні. Такими, що визначають своєрідність театру сценічної анімації як виду мистецтва, будуть ті елементи, в яких одночасно виявляються ознаки і компонента і художнього засобу, тобто елементи, що виконують техніко-конструктивні, композиційно-структурні функції і разом з тим є носіями образного значення. Лялькарі-професіонали - практики і теоретики - в розмові про художні засоби і компоненти театру ляльок часто вживають

термін специфіка. Під специфікою театру ляльок розумілося те, що забезпечує цьому виду мистецтва унікальну своєрідність, сутнісно відрізняє його від близьких, родинних, але все ж таки інших за своєю природою мистецтв: Специфіка - це загальні естетичні закони і властивості театру ляльок.

У монографії Мистецтво театру ляльок (1973 р.) М. Корольов в контексті теоретичних дискусій тих років запропонував розділити художні засоби театру ляльок на специфічні (основні), напівспецифічні (вторинні) і неспецифічні (додаткові). Ця схема в загальному вигляді може бути корисною відправною точкою для подальшого розгляду питання. До основних, або специфічних засобів, М. Корольов відніс два компоненти: особливі засоби акторського мистецтва, або актор-лялькар і особливі засоби образотворчого мистецтва, або лялька. Очевидно, що специфічними тут називаються такі засоби, використання яких зумовлює наявність основних ознак театру ляльок як виду мистецтва.

До вторинних, або напівспецифічних засобів, на думку дослідника, належать слово, барвистість і музикальність. І нарешті, всі інші засоби - руки акторів, маски, предмети і т. ін. - автор відносить до додаткових, або неспецифічних. Характерною є обмовка М. Корольова про застосування перелічених засобів саме в лялькових виставах, хоч, якби автор був послідовним до кінця, то вистави, в яких замість ляльки використовуються руки або предмети, він не прирахував би до лялькових. Причини заміни ляльки в лялькових виставах іншими засобами М. Корольов вбачав у тимчасовій моді і ситуаційних стилістичних захопленнях, якими на його думку, грішить естетика сучасного на той час театру ляльок.

З'явилося формулювання «власне лялькове мистецтво», яке було дуже симптоматичним, оскільки насправді фіксувало реальне співіснування в рамках того, що називають «театром ляльок» як «власні лялькові», так і якісь прикордонні або «квазі лялькові» форми. Не знайшовши такого визначення, яке могло б логічно коректно включити подібні форми в естетичне поле

театру ляльок, М. Корольов як теоретик фактично оголошує їх «поза законом», хоча багато сторінок його книги «Мистецтво театру ляльок» присвячені опису того, наскільки дієвими, цікавими, естетично переконливими можуть бути ці форми на сцені і як точно вони відповідають специфіці художнього мислення актора-лялькаря. Багато чого могло б прояснити в цьому питанні вичерпне і логічно вивірене визначення поняття «театральна лялька». Проблема, однак, полягає в тому, що, в свою чергу, формулювання такого визначення також давно стикається з непереборними логічними перешкодами.

Прийти до спільного знаменника в цьому питанні численним дослідникам донині так і не вдалося. Відомий англійський актор і драматург театру ляльок А. Філпott зауважив з цього приводу, що «бездоганне визначення постійно вислизає від теоретиків, істориків, лялькарів і укладачів словників» [5, с. 209]. М. Корольов визначає театральну ляльку як «художній інструмент для створення сценічного образу через сценічну дію» [3, с. 33]. Найбільший американський режисер-лялькар ХХ ст. Б. Берд в своєму визначенні намагається врахувати важливі обставини, що не знайшли відображення в формулюванні М.Корольова.

Згідно з формулюванням Б.Берда, театральна лялька - це «нежива фігура, пристосована до руху, що викликається людським зусиллям, перед глядацькою аудиторією» [6, с. 13]. Надзвичайно важливим є тут згадка про присутність глядацької аудиторії. Вона ставить вододіл між театром і обрядово-карнавальним дійством, перший в свою чергу розділяється на виконавців і глядачів. Крім того, дуже важлива вказівка Б.Берда на те, що театральна лялька рухається за допомогою «людського зусилля». Однак, при найближчому розгляді цього все ж недостатньо.

Якщо уявити, що мова йде про механічні пристрої, на зразок шарманки, де зусилля людини направлене на те щоб крутити ручку і завжди призводить до одних і тих же фіксованих рухів деяких фігур, то в такому випадку, хоча ці рухи і викликані людським зусиллям, про перманентність творіння -

найважливішу ознаку театрального мистецтва - годі й казати. В цьому відношенні більш вивірено виглядає формулювання найбільшого американського дослідника П. Макфарлейна, який визначає театральну ляльку (puppet) як «театральну фігуру, що рухається під контролем людини» [6, с. 1]. Рух під безпосереднім м'язовим контролем людини, на відміну від руху, всього лише викликаного людським зусиллям, - це і є шукана миттєвість творчого зусилля актора-аніматора, зафіксована в дефініції.

П. Макфарлейн у своєму визначенні говорить про «театральну фігуру» (theatrical figure). У цього терміна давня історія – так з XVI ст. часто називали театральну ляльку і в Європі, і в Росії. Ймовірно, спираючись на цю термінологічну традицію, свідомо припускають, що подібні "фігури" виготовляються з неживої матерії. П. Макфарлейн не уточнює, що має на увазі в своєму визначенні театральної ляльки фігуру неодухотворену. На відміну від П. Макфарлейна, Б. Берд робить подібне уточнення, підкреслюючи тим самим, що вважає дану обставину сутнісно важливою для точності дефініції. Тут, однак, виникає питання: чи завжди театральна лялька являє собою фігуру неодухотворену?

Можна привести безліч прикладів, коли принаймні якась частина ляльки є ні чим іншим, як частиною людського тіла. Тобто «театральною фігурою» може бути поєднання рук, ніг або навіть голови живого виконавця з деякими іншими частинами «тіла» ляльки, виконаними з неживого матеріалу. Будучи відомим з давніх часів і досить широко поширеним у сучасній сценічній практиці, подібний «гібрид» має спеціальне найменування – тантамареска (цього слова, наявного у професійному середовищі театральних аніматорів, немає, втім, ні в одному з словників чи енциклопедій, виданих російською та українською мовами)

Отже, ніхто не піддає сумніву приналежність тантамарески до театральних ляльок. Але чи можна, строго кажучи, назвати тантамареску фігурою неодухотвореною (неживою). (Додаток К). Більше того, «лялькою», «театральною фігурою», образною одиницею, персонажем у «театрі ляльок»

часто буває і просто якась частина людського тіла, вже без жодного конструктивного поєднання з якими б то не було фрагментами неживої матерії. Рідше всього в подібній ролі виступає людська голова – вона, будучи, скажімо, навіть виставлена над ширмою, сприймається свідомо персоніфіковано, за типом синекдохи, коли частина цілком виразно прочитується глядачем як ціле, і для того, щоб подолати цю заданість необхідно застосувати особливі постановочні засоби. Набагато простіше виглядає ситуація з перетворенням в «ляльки» інших частин людського тіла (деколи найнесподіваніших: крім рук і ніг подібним чином в сценічній практиці використовувалися спина, сідниці, животи, жіночі груди і навіть чоловічі геніталії), які не несуть в своєму образі виразно особистісний початок. Трохи гриму деколи виявляється досить для того, щоб пластично переакцентувати живу фактуру і перетворити її в персонаж «лялькової» вистави. Найчастіше «ляльками» стають руки, точніше їх фрагменти – кисть-передпліччя (Додаток II).

Незважаючи на деяку обмеженість виразних засобів, такий «ляльковий» театр рук при певних навичках і винахідливій постановочній роботі може бути дуже цікавим і різноманітним як за сюжетами і персонажами, так і за жанровими характеристиками.

Крім того, хоча в розглянутому випадку слово «лялька», співвіднесено з даною формою, згідно зі здоровим глуздом береться в лапки, – практичні працівники "театру ляльок" здавна інтуїтивно впевнені в найближчій «генетичній» естетичній спорідненості, наприклад, «театру рук» і класичного театру ляльок.

Таким чином, розглянуті приклади свідчать про те, що навіть найбільш вдалі з наявних визначень театральної ляльки суперечать практиці і грішать неповнотою і логічною неточністю. Тут, нарешті, доречно привести ще і найпопулярніше, загальноприйняте, визнане більшістю авторитетних дослідників (його, принаймні, найчастіше застосовують в якості корисної «робочої дефініції») визначення Х. Юрковського: театральна лялька – це

«предмет, виготовлений людиною, пристосований для руху і жестів, використовуваний актором або аніматором для створення сценічного образу» [1, с. 15]. Неважко помітити, що і це визначення ніяк не покриває всю різноманітність практичних сценічних ситуацій, які зазвичай визначаються назвою «театр ляльок». Якщо погодитися з твердженням Х. Юрковського, ніби використовуючи тільки те, що описує це визначення, актор стає актором театру ляльок, знову доведеться опинитися перед необхідністю залишити за межею багато «квазі лялькових» форм, які, тим не менш, особливо останнім часом маніфестують «театр ляльок» чи не активніше, ніж «власне лялькові». Оскільки крім тих форм, які не викликають жодних сумнівів у своїй "повноцінності" і приналежності до театру ляльок, у практиці сучасного театру зустрічається цілий спектр явищ прикордонних і споріднених, виникає безліч питань. Чи можуть, – а якщо так, то за яких обставин, – виступити в якості театральної ляльки не пристосовані спеціально до імітації рухів і жестів лялька-іграшка, статуетка, статуя, манекен, опудало, страховище?

Чи є театральною лялькою плоске зображення-транспарант, чи бере участь в якості персонажа ілюстрація, в уявленні традиційного східного театру, або такий плоский механізований силует, призначений для створення зорового ефекту в театрі тіней та силуетів? Чи можна вважати театральною лялькою механічну іграшку?(Додаток Р) Чи перетворюється на ляльку живий актор, прихований під маскою і одягнений в костюм, який змінює, спотворює реальні пропорції його тіла (Додаток С)? Чи є театральними ляльками, створені людиною або навіть створені природою предмети, якщо вони «оживають» на сцені в руках актора-аніматора? Нарешті, до якого виду театрального мистецтва слід віднести театр, в якому «оживають» і сприймаються глядачем руки, ноги та інші частини тіла самого актора, які беруть участь у дії та є реальними окремими персонажами? Адже якщо це – театр ляльок, то, отже, театральною лялькою повинні бути визнані ці самі руки і ноги. Якщо ж подібні живі об'єкти ляльками не визнавати, то як бути з тантамаресками, в яких для створення образу сценічного персонажа

з'єднуються зображувальні елементи «мертвого» матеріалу і знову-таки частини тіла живого актора? Подібних запитань можна поставити ще чимало, оскільки практика сучасного театру пропонує найрізноманітніші варіанти форм та їх складні комбінації.

Серед західних дослідників останнім часом набуло значного поширення так зване «семіотичне визначення представляючих об'єктів», що належить Ф. Просчану. Згідно цього визначення «представляючі об'єкти» трактуються як «матеріальні втілення людей, тварин або сутностей, які кимось створюються, демонструються або управляються в процесі розповіді чи драматичних вистав» [7, с. 4].

Не важко помітити, що і власне театральні ляльки, і всі згадані вище «квазі лялькові» форми цілком вписуються у визначення представляючих об'єктів. Тим самим дозволяється одне з найважливіших логічних протиріч, яке було каменем спотикання для побудови теорії «театру ляльок». Однак, за логікою цього ж визначення всі представляючі об'єкти є лише аксесуарами «драматичних вистав». Таким чином, дефініція Ф. Просчана, безумовно, корисна тим, що виводить загальний знаменник для цілого спектру явищ, але взагалі відмовляє у праві на естетичний суверенітет того театру, який називають театром ляльок, представляючи його приватним випадком драматичного театру (театру живого актора).

Суть справи полягає в тому, що представляючі об'єкти не тільки створюються, демонструються або навіть управляються, але, і це головне, «пожвавлюються», «одухотворюються» і персоніфікуються актором-аніматором.

І у випадку з предметами, і у випадку з частинами тіла актора, і у всіх інших перерахованих варіантах є щось спільне і сутнісно важливе. Всі ці здається настільки різнорідні приклади, об'єднує і ріднить з театром ляльок (в даному випадку мається на увазі, якщо так можна сказати, «театр власне театральних ляльок») загальний принцип, покладений в основу певного, великого і естетично суверенного розділу театального мистецтва. Цей

загальний принцип слід позначити як принцип анімації, а театр, що вибудовує свою сценічну мову на основі цього принципу, природно було б назвати театром анімації.

Латинське «*animus*» і англійське «*animate*» означають і переводяться одночасно і як «олюднювати», і як «оживляти». У свою чергу і російські слова «*одушевленный*» і «*живой*» (відповідно – «не живий» і «не живой») є синонімами. Слід, однак, уточнити це поняття для того, щоб позначити різницю між простим «пожвавленням», пов'язаним з зовнішніми моторними проявами, виключно руховою активністю, і тим, що етимологічно правильніше було б назвати не пожвавленням або одухотворенням, а олюдненням, персоніфікацією, тобто перетворенням матеріального – нехай навіть живого, але позбавленого особистісного начала – об'єкта: діє, мислить, відчуває, волящий суб'єкт, наділений моральною свідомістю. Пояснюється це тими змінами, які відбулися з театром ляльок (театром анімації) і характером сприйняття глядачами: «В минулому публіка захоплювалася ляльками тому, що вони були «як живі», сьогодні підкреслюється незалежність ляльок у створенні самостійного театального світу» [1, с. 9].

Таким чином, художньо-змістовий діапазон театру сценічної анімації не вкладається в рамки ілюзії простого пожвавлення. Правильніше, очевидно, в цьому випадку ввести поняття «одухотворення», що цілком може бути виправдано, оскільки, в числі інших смислових відтінків, одухотворити – означає приписати вищі духовні здібності. Втім, не слід, напевно, остаточно списувати з рахунків складову звичайного пожвавлення-художньої мови даного виду театального мистецтва. Тому точніше було б вважати основним художнім засобом театру сценічної анімації створення сценічної ілюзії в діапазоні «пожвавлення-одухотворення». Слід також уточнити, що «вищі духовні здібності» не слід розуміти як оцінку характеристику, притаманну виключно позитивному персонажу. Персонаж може бути і лиходієм, і монстром, однак трактується актором-аніматором і

сприймається глядачем він завжди крізь призму моральної свідомості та людських відносин. У цьому зв'язку важливою обставиною є те, що, яким би далеким від людиноподібного з вигляду був персонаж анімаційного театру, він все одно по суті являє собою деякий парафраз, дериват людини.

Тепер можна переформулювати визначення Ф. Просчана наступним чином: представляючі об'єкти – це матеріальні втілення живих істот або персоніфікованих сутностей, які створюються, демонструються або управляються актором-аніматором в процесі сценічного поживавлення-одухотворення. В тому розділі театрального мистецтва, який прийнято називати «театром ляльок» є щось більш важливе для його суті, ніж присутність на сцені театральної ляльки. Для того, щоб визначити принципові засади даного виду театру і, водночас дійти до логічної та коректної побудови його теорії, потрібно переформулювати традиційну назву «театр ляльок» і назвати цей театр- «театром анімації». В такому випадку ми зможемо усунути, здавалося нездоланні, логічні невідповідності і припинити нескінченний спір визначень. Для того ж введення поняття «представляючого об'єкта» у відповідному контексті дозволить нам надалі не називати ляльками кисті рук, парасольку, маску, силует на екрані, якщо вони є персонажами вистави, щоб тільки не позначити належність цього подання до «театру ляльок», як по застарілої традиції прийнято називати театр сценічної анімації. [1]

Отже, аналогічно з міркуваннями М. Корольова, специфічними засобами театру предметів будуть актор-аніматор і предмети, якими він маніпулює, театру тіней - актор аніматор і тіні, що ним використовуються, специфічними засобами театру рук - відповідно актор-аніматор і його руки і т.п. Таким чином, для всіх різновидів анімаційного театру постійними складовими (тобто - специфічними засобами) є актор-аніматор і матеріальний інструментарій, що використовується ним, загалом - найрізноманітніший, від театральної ляльки або натурального предмету до частин тіла актора, але в кожному конкретному випадку цілком визначений.

Х.Юрковський шокував професіоналів- лялькарів, підводячи підсумки ХХ століття в сфері їх зацікавлення: «Вже немає театру ляльок, а є тільки театр актора, який, якщо захоче, може скористатися навіть ... лялькою».

Звичайно, важко погодитись з тим, що театру ляльок «вже немає». У приведену твердження вірно лише те, що вже немає того особливого, привілейованого положення, власне, лялькової форми, але в той же час до кінця ХХ віку сформувався, затвердився і виразно заявив про себе цілий спектр різновидів анімаційного театру.

Унікальним специфічним засобом театру сценічної анімації є лише актор- аніматор, здатний особливим чином мислити та діяти у сценічних обставинах. Специфічна особливість театру сценічної анімації, стосовно його виконавців, полягає, зі слів Х.Юрковського, в тому, що це- «театр для людей, схильних до рефлексії навіть в самому ході творчого процесу». Це положення активно підтверджується багатьма практиками і теоретиками театру сценічної анімації. Зокрема, Є.Сперанський стверджує, що «одна з основних якостей актора- лялькаря полягає в тому, що у нього повинне бути своє «режисерське око», власний «внутрішній режисер». Зумовлено це тим, що, на відміну від драматичного актора, який знаходиться ніби «всередині» сценічного образу, актор- аніматор у процесі творення цього образу, частіше за все, спостерігає його «ззовні», в кожний момент дії поєднуючи в собі актора- виконавця і режисера- творця.

У сценічній роботі аніматора унікальним чином сполучаються функції художника, режисера і актора, що дозволяє говорити про актора- аніматора як про основний компонент (художній засіб) театру сценічної анімації в його первинному розумінні. Додавання до актора- аніматора вторинних специфічних компонентів таких, як ляльки, маски, предмети та інше, створює такі різновиди театру сценічної анімації, як театр ляльок, театр масок, театр предметів, театр рук, театр тіней або їх комбінацій.

Це положення вступає в суперечку з класифікацією М.Корольова, де тільки лялька ставала засобом специфічним, а весь інший інструментарій

аніматора, який «оживає» завдяки майстерності актора, однак не є театральною лялькою, попадали в розряд неспецифічних, додаткових компонентів, хоча сценічні постановки, в яких використовувався подібний інструментарій, зараховувалися до театру ляльок. Непослідовність такої позиції цілком очевидна. Не можуть бути неспецифічними художніми засобами тіні- у театрі тіней, манекени- у театрі манекені, а предмети- у театрі предметів.

Дещо осібно стоїть питання про використання театром анімації, як специфічних художніх засобів, маски і маскуючого костюма. Існує думка, що ці засоби «прописані» у драматичному театрі і, саме тому, не можуть бути основою художньої мови вистави анімаційного театру. Проте, прихильники цієї думки, передусім, мали на увазі театр ляльок, маючи на увазі, що маска, або маскуючий костюм не можуть вважатися повноцінними театральними ляльками (Додаток Т). Однак, і в цьому випадку можна посилатися, наприклад, на дотепне зауваження Х.Юрковського, який стверджував, що «маска частково закриває актора, подібно до того, як лялька закриває його цілком». У ХХ столітті театр ляльок змінився радикально. Фактично, він перейшов від ярмаркового ремесла до практики серйозного репертуарного театру. Логічно, що цей розвиток на міг залишити лялькаря за ширмою. Таким чином, підкоряючись логіці сучасного театру сценічної анімації, а не на догоду своєму марнославству, як наївно вважали багато хто, актор-аніматор вийшов з-за ширми, щоб стати повноправним хазяїном сценічного простору та його предметного середовища.

Театр сценічної анімації- явище в вищій мірі парадоксальне. Недарма, цей вид мистецтва вважається одночасно найдавнішим і самим юним. Впродовж тисячоліть він існував в фольклорно- традиційних формах та був уділом скоморохів та балаганних трюкачів. І, лише за останнє століття, з театром анімації сталося два чудових перетворення. По-перше, в мировому масштабі він конституювався як репертуарний режисерський театр. По-друге, був «підірваний» сценічний простір, що дістався новим аніматорам від

традиційних форм театру ляльок, тим самим, фактично, скасована, перед тим обов'язкова, ширма.

В середині 20-х років 20-го століття один з засновників сучасного українського театру сценічної анімації Павел Горбенко виступив з програмою створення «синтетичного театру ляльок», де «одночасно були б представлені вертепна, петрушечна форми та тіньовий театр, які можуть поєднатися в одній виставі». «Передбачається також можливість виступу разом з театром ляльок живих артистів в масці».

Напевно, наївна віра в обов'язковість ширми, або інших засобів, що приховують актора-аніматора від глядача, була б подолана набагато швидше, якби не епоха натуралізма, яка настала скоріш за ідеологічних, ніж художніх причин. Це був тимчасовий естетичний глухий кут.

Настання епохи модернізму дало театру сценічної анімації друге дихання. Здавалося, що ці перетворення лише данина моді на модерністські вишукування. Навіть Х. Юрковський на питання «чи зазначає це, що сучасний театр ляльок, який має настільки різноманітні обличчя, є дитинчам, виключно, модернізму та авангардизму?», вважає за можливе однозначно стверджувати: «Так».

Варто, однак, звернути увагу на одну дуже важливу обставину. Таке тлумачення вектора напрямку сучасного театру сценічної анімації зводить те, що коїться з ним до позиченого та удаваного, всього лише до спроби «бути у тренді» і відповідати швидкоплинній злобі дня та моді. Но, авангардні за формою, модерністські та постмодерністські за духом, пошуки для театру сценічної анімації- не тимчасове захоплення, а магістральний шлях саморозвитку.

Надто довго актор-аніматор вважав, що суть їх мистецтва в підкоренні майстра інструменту. «не підкорятися, а вільно володіти»- ось принцип, який бере початок від сучасного розуміння суті сценічного мистецтва. Головним на театральній сцені був і залишається актор. Тому, видову специфіку театру сценічної анімації визначає не форма або конструкція ляльки, а тип

сценічних відносин між атером-аніматором та його предметним інструментом.

Найбільші перші експерименти в галузі трансформації художньої форми вистав театру сценічної анімації припали на 50-60-ті роки. З відмовою від ширми в художній формі лялькових вистав також відбулися зміни. Зник закритий ігровий простір актора-лялькаря, і весь сценічний простір залишився в розпорядженні виконавців. Можна було побудувати ширму будь-якого типу, або зовсім відмовитися від неї. Однак при цьому не було зламано саме сценічний простір, він був, як раніше, відділений від глядацької зали. Тут також варто згадати про сценічний прийом звернення актора до залу, який лялькарі-новатори запозичили з середньовічних вистав і традиційної комедії Петрушки, трансформували його на основі ідей Б. Брехта. Як правило, при виконанні такого прийому в ньому передбачено одностороннє спілкування з залом; репліки мають звернення до глядачів, але не передбачають відповіді з їх боку. Таким чином, зводиться до мінімуму зародження нових змістів за допомогою інтерактиву з глядачем і стирання межі між глядачем і сценічним майданчиком.

Почали виникати різні типи сценічних об'єктів у межах однієї вистави. Окрім ляльок, у виставах почали грати люди-актори, тіні, маски, предмети, декоративні ляльки, кадри кінохроніки, а також окремі частини тіла самих акторів-лялькарів. Це означає, що інструментарій актора-аніматора став майже необмеженим. Використанню підлягає все, що може стати в руках режисера, художника, актора засобом передачі сенсу, на одному рівні з лялькою, або спроможним замінити її. Таким чином була деконструйована «чистота жанру», яку визначав один тип ляльки в межах однієї вистави. Поєднання сценічних об'єктів різних систем і є ота іншість, яка будується на традиції театру ляльок і одночасно руйнує її. Використання нових художніх можливостей породжувала нові змісти – вони народжувалися в символах сценічного оформлення, музики, костюмів, текстів, сценічного малюнка ролі.

Деконструкція не єдиний метод, у неї немає чіткої форми та визначення. Вона служить засобом розкриття простору для нових форм мистецтва і залежить головним чином від особливих, локальних умов [7, с. 27]. На основі цієї тези стає очевидним, що у шляху розвитку театру анімації були свої локальні умови, в яких розвивалося явище деконструкції. Ще коли в 1967 році відомий театрознавець Л. Шпет розглядала поступові метаморфози в театрі ляльок, вона порівняла лялькарів того періоду з дітьми, які розбирають іграшку, щоб подивитися, що у неї всередині [12].

У 2001 році Х. Юрковський порахував, що скласти цю іграшку заново вже неможливо [9, с. 34-45]. Але чи це так? Після десяти років з моменту виходу його статті ми бачимо, що це не тільки можливо, але і що в деяких випадках «іграшка» так і залишилася не розібраною. Це судження справедливо, якщо враховувати затвердження Ж. Дерріда про те, що в деконструкції можна зруйнувати не всі, а щось перетворити [7, с. 29]. Твердження цілком закономірно, враховуючи основну специфіку епохи постмодернізму в іронічному переосмисленні вже наявного культурної спадщини. У свою чергу, Н. Маньковська, ґрунтуючись на теорії Дерріда, зауважує, що результатом деконструкції є не просто іронічне переосмислення, не кінець, але закриття, стиснення метафізики, перетворення зовнішнього – у внутрішнє [6, с. 18]. Подібний процес спостерігається в театрі сценічної анімації: переосмислені традиції проявилися в сучасних виставах у вигляді алюзій, стилізацій, метафор, символів, ледь відчутних підтекстів, утворюючи той самий «гіпертекст», про який йдеться в умовах епохи постмодернізму і явища деконструкції [Там само, с. 21-22].

Таким чином, в театрі сценічної анімації існують перетворені, деконструйовані і недеконструйовані структури. У той же час деконструкція є постійним процесом, не фіксованим явищем, яке продовжує змінювати художню форму театру сценічної анімації. Доказом цьому служать вистави О. Дмитрієвої- головного режисера Харківського академічного театру ляльок

ім. В. А. Афанасьєва; вистави пермського театру ляльок «Арлекін», Державного академічного центрального театру ляльок ім. С. Образцова і багатьох інших. Тривалі експерименти в сучасному театрі сценічної анімації доводять, що процес деконструкції безперервний і в цьому вигляді мистецтва, він породжує нові змісти, сприяє розширенню художніх засобів, збагаченню сценічної мови.

Підсумовуючи, можна сказати, що художня форма театру сценічної анімації, яка піддалась тривалому періоду деконструкції, так і не була повністю трансформована. Сценічна конструкція зазнала деформації, зникли жорсткі рамки простору, представлені ширмою; внаслідок використання сценічних об'єктів різних типів виникла поліжанровість; вистава прийняла вигляд колажу, проте зберігся поділ простору на глядацьку залу і сценічну площадку. Варто також враховувати, що від старої сценічної конструкції – ширми – у мистецтві театру сценічної анімації ще повністю не відмовилися.

Вірним є і те, що деконструкція передбачає в результаті «примирення» всіх мов мистецтва – це справедливо для нової художньої форми вистав театру сценічної анімації, де усі використовувані види мистецтв поєднуються на основі законів художньої композиції. Змінилася і форма донесення змісту: актор може доносити його не тільки через ляльку, але і через себе, своє тіло, через будь-які інші засоби виразності. З точки зору теорії деконструкції, цей аспект дуже важливий. Нові змісти народжуються в процесі сприйняття глядачем сценічної дії, її метафоричної мови. Поряд з цим донесення змісту часто ускладнюється неможливістю відійти від драматургічної конструкції. Аналізуючи зміни в сценічній формі вистав ми можемо бачити, що змін недостатньо, щоб говорити про трансформації вистав у театрі сценічної анімації.

2.3. Основні методи роботи актора театру сценічної анімації

Особливість театру сценічної анімації, в першу чергу, полягає у використанні специфічних засобів виразності. Цей театр, відрізняється тим, що в ньому актор-аніматор будує сценічний образ не стільки за рахунок своїх природних засобів, скільки, за допомогою штучно створених інструментів. Існує безліч варіантів створення повноцінного художнього образу: актор грає в «живому плані», оживляє неживий об'єкт, яким може бути як лялька, так і будь-який інший предмет, тканина, кулі, палки та ін., вкладаючи в неживу матерію свою душу, оживлюючи її. Але, заради справедливості, треба зауважити, що, вивчаючи природу акторської майстерності, можна визначити спільність певних акторських вмінь та навичок у різних театрах, тобто «універсальність» професійної акторської техніки у заданих межах.

Безумовно, не існує театру, в якому творчий процес міг би успішно відбуватися, не зважаючи на зміни у навколишньому житті, ігноруючи спостереження природних явищ, у якому увага, пам'ять та увага були би не потрібними. Абсолютно необхідними є також почуття правди і віра в запропоновані обставини. обов'язковими для актора в будь-якому театрі є також вміння логічно мислити, володіння темпоритмічним діапазоном голосу, фізичною дією, тощо. Проте, кожен елемент професійної техніки, яким повинен володіти актор театру сценічної анімації, навіть якщо він має подобу в акторській практиці інших видів театрів, певним образом змінюється, зазнає так званої трансформації, що є необхідною, в зв'язку зі специфічністю мистецтва театральної анімації. Деякі елементи професійної техніки актора-аніматора, визначаються, винятково, специфікою анімаційного мистецтва, його неповторними індивідуально-видовими особливостями.

У сучасному театрі сценічної анімації актор, в роботі над кожною новою виставою, має справу з новим об'єктом анімації. П'єса, що є літературною основою такої вистави, повинна відрізнятися від інших п'єс не

лише сюжетом, а й жанром, стилем написання та складом і характерами персонажів. Режиссер-постановник та художник-декоратор, кожного разу, працюючи над постановкою, вирішують складне питання і пропонують на суд глядачеві оригінальне, підходяще саме цій п'єсі, сценічне рішення. Такий підхід потребує різнобічної професійної підготовки актора-аніматора, при чому не лише знання основ майстерності, а й наявності творчого підходу до кожного нового образу, кожного нового персонажа. Треба постійно бути готовим до зіткнення з новими, неординарними художніми явищами в анімаційному мистецтві.

Давайте спробуємо конкретизувати, що ж саме повинен вміти та якими, конкретно, техніками повинен володіти сучасний актор-аніматор, щоб бути в тренді та залишатися «на плаву» в театрі, що постійно та стрімко розвивається? По-перше, зважаючи на нестандартність способу створення художнього образу, актор повинен досконало знати художній інструмент, за допомогою якого створюється цей образ, тобто об'єкт анімації. Кожен об'єкт оживлення, що пропонується акторові для опанування, є прикладом витвору художнього образотворчого мистецтва, індивідуального або масового дизайну. Для отримання та подальшого використання виразних засобів, що закладені в об'єкт анімації як в статиці, так і у припустимій пластиці, акторові вкрай необхідне «відчуття стилю об'єкта анімації». Кажучи інакше, йому необхідна здатність зрозуміти та опанувати численні та найрізноманітніші художньо-образотворчі мови.

Друга група навичок- «техніка виявлення пластичних можливостей об'єкта анімації». Вона повинна допомогти акторові опанувати рухові можливості об'єкта анімації. Як і перша група навичок, «техніка виявлення пластичних можливостей об'єкта анімації» необхідна актору-аніматору для опанування різноманітних та несподіваних рухових систем. Але перша та друга група навичок не є достатнім арсеналом актора-аніматора.

Аналізуючи спосіб його існування впродовж творчого процесу створення сценічного образу, можна зробити висновок, що для анімації

(оживлення) об'єкта анімації, тобто для отримання бажаного результату щодо органічного існування в запропонованих обставинах та передачі через об'єкт анімації своїх думок та почуттів, актору-аніматору необхідно опанувати, безпосередньо, механізм дії через об'єкт анімації. Ця специфічна навичка неможлива без досконалого опанування інших елементів професійної техніки та є апогеєм і критерієм найвищої акторської майстерності, що відкриває шлях до безмежної та вільної високохудожньої творчості.

Є. Сперанський у своїй книзі «Актор театру ляльок» говорить, що в процесі знайомства з об'єктом анімації існує такий важливий етап, який він назвав «фазою пасивного споглядання» [1, с. 112-115]. Під час цього етапу він тільки придивляється до ляльки, пізнає її фізичну природу та виявляє її можливості. Специфічність театру сценічної анімації дає акторові можливість при першій зустрічі ознайомитись з зовнішніми рисами образу, який він поступово створюватиме в творчому процесі, попередньо ознайомитись з формою певного змісту. На початку творчого процесу актор повинен вміти відштовхуватись від зовнішньої форми об'єкта анімації та рухатись в напрямку виявлення закладеного в ньому змісту, до повного та органічного розкриття внутрішнього змісту персонажа. Найважливіше те, що весь цей процес триває на сцені разом з об'єктом анімації та завдяки йому. У цьому своєрідність цього мистецтва.

Усвідомлення винятковості об'єкта анімації як художнього образу, потребує від актора-аніматора такого вміння, як «відчуття стилю». Стиль- це естетична форма, що включає основні закономірності, які гарантують єдність елементів художнього твору, завдяки чому, він набуває сили естетичної дії, через яку глядач розуміє ідейно- смисловий зміст. Простіше, стиль відноситься до тих якостей художнього твору, що дає можливість йому набути суспільно- корисного сенсу, тобто бути змістовним.

Сценічний образ у театрі сценічної анімації не можливий без синтезу діяльності художника- дизайнера, що створив ляльку або інший об'єкт

анімації, та актора, що одухотворює його. Кінцевий задум образу, безумовно, повинен бути закладений в об'єкті анімації від самого початку, але розкривається він у процесі сценічної дії, через поведінку, вчинки та пластику. Кожен рух об'єкту анімації має бути змістовним та цілеспрямованим, але, окрім іншого, акторові слід виявити таку пластичну форму, яка буде відповідати формі, закладеній художником-дизайнером, та не буде порушувати стильової єдності об'єкта анімації. Сукупність усіх рухів та вчинків об'єкту анімації, визначає його спосіб життя на сцені, закони якого закладені від самого початку художником-дизайнером та задуманим стильовим рішенням. Таким чином, так необхідне акторові «відчуття стилю»-це його здатність до сприйняття заданих обставин. Здатність до виявлення законів, сценічного існування художнього образу, притаманних об'єкту та їх прийняття допомагає акторові з усього спектру пластичних можливостей безпомилково обирати лише природньо властиві, безпосередньо цьому об'єкту, та органічно поєднати їх з тими засобами художньої виразності, які були закладені у цей об'єкт, як витвір мистецтва, з моменту його створення художником або дизайнером.

До виразних засобів образу об'єкта анімації, завдяки яким відкривається його внутрішній зміст, окрім пластичної партитури, належать голосова та мовна характеристики, тобто елементи впровадження словесної дії. Всі ці елементи зовнішньої виразності, повинні органічно підкорятися законам, що обумовлені загальним стильовим рішенням. Не можна розглядати окремо «відчуття стилю» об'єкта анімації та усвідомлення актором смислового навантаження заданого образу, задумки драматурга, режиссера-постановника, художника-дизайнера.

Іноді, актор, знайомлячись з об'єктом анімації, швидко знаходить зв'язок між зовнішнім вираженням образу та його внутрішнім змістом. Тоді він на диво точно застосовує можливості об'єкта анімації для вираження змістовності образу. Виникає враження, що такому актору-аніматору достатньо наявного в нього від природи інтуїтивного «відчуття стилю»

об'єкта анімації і йому не потрібно виховувати в собі здатність відповідально підходити до виявлення можливостей об'єкту оживлення. Але це не так. Напротязі свого творчого життя, актору театру сценічної анімації доводиться стикатися з багатьма персонажами, які зовсім по-різному образотворчо вирішені, і, те, що сьогодні акторові вдалося інтуїтивно швидко зрозуміти об'єкт анімації, може означати, що можливості цього об'єкту анімації виявилися близькими, за своїм змістом, образу мислення цього актора. Але, не можна сподіватися на те, що режисер або художник завжди будуть пропонувати близький по духу об'єкт анімації, тому, що сучасний театр сценічної анімації постійно змінюється та перебуває в стадії безперервних пошуків та експериментів. Робота над створенням, сконцентрованих за задумом художника сценічних образів, потребує від нього цілеспрямованого, обміркованого підходу до обрання як зовнішньої форми, так і до вибору точної та лаконічної, та водночас ємної мови виразних засобів. Навряд чи можна досягти глибокого розуміння цих задумів суто інтуїтивно, тим паче, що актор-аніматор повинен зрозуміти цей задум не тільки в загальних рисах, а й у найдрібніших деталях. Це неможливо без ґрунтовних знань загальних законів образотворчого мистецтва та без розуміння режисерської концепції вистави, що стала основою розробок художника-дизайнера. Розуміння режисерської концепції та принципів, які використовував художник для її втілення, допомагає актору в процесі творчого пошуку знайти найпродуктивніше рішення і вже в його межах підібрати найвиразніші пози, жести, ракурси.

Таким чином, успіх народження багатокольорової пластичної палітри ролі залежить від дотримання ідейно-тематичних та стильових вимог. В театрі сценічної анімації, щоб знайти пластичне вирішення образу в просторі та часі, потрібно знайти точне співвідношення його статичності і динаміки, та все це, у свою чергу, не може йти наперекір вимогам загального стильового вирішення. Отримуючи від художника або дизайнера первинний зовнішній ескіз майбутнього сценічного персонажу, актор знайомиться з

запропонованим образом, добудовує в своїй уяві його властивості, а потім, на сцені, домальовує повну картину життя об'єкту анімації в різноманітних запропонованих обставинах. При цьому завжди існує небезпека, захопившись пошуками яскравих образів, відхилитися від основної ідеї вистави та не виконати головне завдання- «розкриття ідеї всієї вистави, через розкриття внутрішнього змісту образу». Однак, «вовків боятися- не ходити до лісу». Найчастіше, коли актор боїться сміливих образних вирішень, та обережно, поволі розкриває зміст в зовнішньому малюнку ролі, це збідняє виставу та позбавляє її можливості називатися витвором мистецтва.

«Почуття стилю» не повинне зробити з актора пасивного та слухняного виконавця, що втілює на сцені задуми художника- дизайнера і режиссера- постановника. Навіть тоді, коли витвір художника або дизайнера, що потрапив до рук актора, не є досконалим у художньому сенсі, не до кінця стилістично витриманий, або має ще якісь недоліки з вини художника, з актора не знімається відповідальність за якість створення на сцені живого образу. В цьому випадку необхідним є свідомий підхід актора до стилю об'єкта сценічної анімації, його вміння виявити і, якщо це не можливо використати, нейтралізувати елементи форми, які не несуть достатньо правильного смислового навантаження.

«Почуття стилю» допомагає актору не лише в пошуках нових, яскравих і сучасних виразних засобів у пластиці об'єкта оживлення, а й у логічному, художньо виправданому розташуванні їх у виставі за перспективою ролі з урахуванням можливостей об'єкта анімації, самого актора-аніматора та віку і психології глядача.

Вагомою складовою, що підкреслює майстерність актора-аніматора є «техніка оживлення, одухотворення об'єкта анімації». Розбираючи цей аспект необхідних акторові професійних навичок для роботи в театрі сценічної анімації, слід враховувати, що об'єкт оживлення- це «художній інструмент, за допомогою якого актор здійснює дію на сцені і, відповідно, створює художній образ». Пластична партитура ролі є результатом дій,

здійснюваних актором через об'єкт театральної анімації. Різноманітність виразних пластичних вмінь об'єкта театральної анімації не в останню чергу визначається, а іноді і обмежується його технічним вирішенням, фізичними та хімічними властивостями матеріалу, який використовується як об'єкт театральної анімації. Завдання актора-аніматора- оптимальна та максимальна реалізація можливостей об'єкту анімації в межах заданих рішень та властивостей. Це цілком залежить від професійної майстерності актора. Під час вистави думки актора не повинні бути зосереджені на питаннях технічного характеру, він не повинен міркувати про способи реалізації механічних рухів, бо тоді не про який органічний спосіб існування об'єкта анімації на сцені не можна говорити. Щоб такого не сталося, володіння технічною стороною використаного актором інструменту повинне бути доведено до автоматизму. Пластична партитура ролі створюється на базі досконалості та майстерності актора в роботі з інструментом. Невдала робота актора з об'єктом оживлення може створити враження, що його технічні можливості недостатні для розкриття характеру персонажа.

Технічні можливості об'єкта сценічної анімації повинні бути в діапазоні, що надає актору-аніматору простір для використання його уяви та майстерності. Вони не повинні бути вкрай бідними, бо стануть нездоланою перепоною на шляху актора-аніматора до створення яскравої пластичної партитури ролі, але й не мають бути настільки строкатими і різноманітними, щоб усі свої зусилля актор витрачав суто на вирішення механічних завдань. Запорука успіху в роботі актора з оживлення та одухотворення об'єкта анімації- це мінімальна витрата енергії на виконання механічних дій, легкість та точність у виконанні актором художніх завдань, що забезпечуються завдяки володінню ним професійною технікою. Прикладом необхідності дотримання балансу в технічних можливостях об'єкту анімації є вистава з репертуару Кіровоградського обласного театру ляльок.

У виставі, поставленої по мотивам казки П. Єршова «Горбоконики» художник і конструктор винайшли 32 механізми для ляльки головного героя,

з метою досягнення найбільш виразної пластичної партитури ролі. Але на практиці виявилось, що актор не встигав використати весь арсенал механізмів під час вистави та більшість з них виявилися зайвими, ускладнювали роботу актора, надаючи можливості як слід збудувати пластичну партитуру ролі. Ця вистава не мала успіху за свою дуже коротку долю. Що стоюється техніки оживлення, одухотворення об'єкта анімації- то це елемент специфічний, властивий професійній техніці актора-аніматора, який являє собою руховий комплекс особливих навичок і вмінь, володіння якими необхідне для правильного та вільного опанування механічного апарату представляючого об'єкта, за допомогою якого аніматор, проводячи ряд маніпуляцій, приводить його в рух та створює пластичну партитуру ролі.

Пластична партитура кожної ролі виняткова, тому акторові потрібно набути та зберігати у своїй емоційній та руховій пам'яті невичерпний перелік навичок, і застосовувати їх по відношенню до кожного окремого об'єкта. Запас цих навичок «...в актора має бути значно більшим, ніж у людини будь-якої іншої професії» [2, с. 55]. Звісно, що це положення стосується і актора драматичного театру, але в сучасному театрі сценічної анімації запас цих необхідних навичок стає ширшим тому що використовується величезне розмаїття технічних систем, а також враховуються властивості безмежної кількості матеріалів.

З точки зору фізіології, за набуття та збереження рухових і взагалі, будь-яких навичок відповідає система тимчасових зв'язків, створена в корі головного мозку людини, та забезпечуюча функціонування так званого динамічного стереотипу- програми поведінки в будь-якій ситуації. Ця програма здатна змінюватися і трансформуватися, залежно від обставин. Саме тому на кожну зміну ситуації на сцені актор реагує доречно- ситуативна дія. Як стверджує І. Кох, «...такі дії є відтворенням того, що було колись вивчене і виконане в аналогічній життєвій або сценічній ситуації, тобто нова комбінація колись засвоєних рухів»[2, с. 55]. Проте якою б не була навичка,

вона не повинна ставати штампом та приводити до одного й того ж вивченого, не живого, скам'янілого способу існування.

Комбінація рухів, кожного разу різна, тому що це реакція на ситуацію, реакція на обставини, які ніколи не повторюються ідентично. Нервова система актора знаходиться під постійним тиском, тому вона повинна бути не аби якою пластичною, тобто мати здатність змінювати старі навички та генерувати нові, будувати складні чергування та поєднання. Цю здатність, як і всі інші навички також можна і потрібно тренувати. Полегшити цей процес акторові допомагає «фонд рухів»- це як словниковий запас, тільки стосується він мови тіла.

Сучасний театр сценічної анімації ставить все більше і більше завдань для акторів, для реалізації яких треба безперервно тренуватися, набувати все нових навичок. Стрімке розширення проблематики спонукають до постійного пошуку нових зовнішніх засобів художньої виразності, які в свою чергу відповідають новому змісту та дають можливість виникнення нових технічних систем і дизайнерських знахідок, а також сприяють збільшенню матеріально-предметної бази. На практиці досвідчені актори швидше опановують нові конструктивні системи об'єктів театральної анімації, пластичні властивості нових матеріалів. Практика сучасного театру сценічної анімації свідчить, що Це зайвий раз доводить, що набуті навички, окрім їх абсолютної цінності, надзвичайно корисні для актора ще й тим, що полегшують йому шлях до подальшого розширення своїх творчих можливостей.

Сучасна театральна педагогіка, в межах акторської та режисерської майстерності театру сценічної анімації, акцентує увагу на мультисистемності- формуванні навичок у різних системах театральних ляльок та розширенні спектру роботи з предметом- «оживлення предмета». Оживлення, на початковому етапі вивчення,- це суто технічний момент, який не передбачає наявності усіх необхідних, для актора, навичок та не є показником високого рівня професійності актора здатного створити

пластичну партитуру будь-якої ролі, користуючись при цьому будь-яким об'єктом. Техніка оживлення містить, якоюсь мірою, обмежений, «арсенал рухів», але цього достатньо акторові для того, щоб в разі необхідності мінімізувати втрати енергії і часу, побудувати максимально виразну партитуру ролі і досконало опанувати будь-який об'єкт сценічної анімації. Таким чином ми розглянули два, суто специфічних елемента, що належать до набору професійних технік актора театру сценічної анімації: «почуття стилю» та не менш важливий, а саме навпаки, елемент «техніка оживлення, одухотворення представляючого об'єкта (об'єкта анімації)».

Якщо розглянути всі етапи професійної підготовки, то можна зробити висновки, що на кожному етапі опанування акторської майстерності театру сценічної анімації досягнення законів відбувається по своєму. Загально можна казати про знакову першу зустріч з об'єктом, коли актор бере та аналізує зовнішню інформацію про об'єкт. На цьому етапі формується почуття стилю об'єкта, його конструктивних особливостей, фактури матеріалу. Наступний етап передбачає опанування технічної складової: техніка оживлення, одухотворення об'єкта. Та вирішальним етапом є створення пластичної партитури сценічного образу.

Можна зробити висновок, що процес створення образу починається з самого першого знайомства і поетапно розвивається протягом всієї роботи з тим чи іншим об'єктом сценічної анімації. Незважаючи на умовність приведеної класифікації, ми можемо припустити, що завдяки їй можна досить детально виявити та проаналізувати деякі необхідні специфічні навички, які допомагають актору досягти справжнього органічного існування в просторі театру сценічної анімації і створити високохудожні сценічні образи враховуючи загальні вимоги сучасного театру сценічної анімації. Елементи професійної техніки, які ми розглянули ні в якому разі не задовільняють усіх вимог до професійного актора-аніматора, але це необхідний акторові мінімум. Без цих знань не можливо надалі професійно

вдосконалюватись та напрацьовувати ще більше необхідних навичок та вмінь.

2.4. Трансформація театру сценічної анімації в контексті сучасної театральної культури

У пошуках нових засобів виразності театр так сильно відходив від початкових зразків і класичних технік, що в певний момент самі ляльки стали зникати з його арсеналу. зверталися до різних традицій, технік і стилів. Таким чином, виховували (в цьому сенсі нічого не змінилося) актора универсала, сприйнятливого до ляльок, але не лялькаря. Почалася епоха інсценувань. Їй супроводжувало поглиблення театральній метафорики, виникав інтерес до психологічної та філософської літератури, з-за чого більш важлива роль часто відводилася акторові, а не ляльці.

Треба ясно розуміти, що театр ляльок не дорівнює театру для дітей (це не означає, що він не може бути таким). Сьогодні в Польщі досі багато лялькових театрів, хоча в здебільшому вони вважаються театри юного глядача. Деякі давно відмовилися від назви театр ляльок, інші зберегли його, але їх буденна практика залишається непрозорою. Це найточніше демонструє діяльність творчих об'єднань UNIMA (Міжнародний союз театрів ляльок) і ASSITEJ (Міжнародна асоціація театрів для дітей та молоді), по суті зовсім різних, але на польському ґрунті практично ідентичних. Назви театрів та інституцій – лише вершина айсберга. Фундаментальні питання стосуються самого поняття лялька. Воно асоціюється з історичними формами. Коли ми сьогодні говоримо про театр ляльок, то відсилаємо до всіх відомих форм минулого, і відмінно розуміємо, про що говоримо.

Ступаючи на сучасний ґрунт, втрачаємо об'єкт спостереження. Наше співтовариство десятиліттями шукало інші визначення: альтернативний театр, театр неоднорідних засобів виразності, театр сценічної анімації, пластичний, візуальний, предметний, театр форми... жодне з них не було

прийнято. Що ж являє собою сучасний театр ляльок? Сьогодні ляльки чи не у кожного режисера свої. Досить порівняти ляльки Д. Пайви, Х. Окамото, Н. Трантера, Ф. Монтеккі, Р. Беркетта, М. Фогеля, К. Богданські і Ф. Зенле, А. Вального і Т. Вербицкого, А. Ленарта і братів Форманів (Додаток У).

Близько двадцяти років тому Х. Вашкель для визначення сучасної ляльки ввела в обіг термін анімант: Це абсолютно будь який предмет, - писала дослідниця в книзі Драматургія польського театру ляльок, - матеріальний чи нематеріальний (наприклад, тінь), одухотворений художником-аніматором. Латинське *anima / animus* означає «душа», *animatus* – «жвавий, наділений життям», отже, «анімація» означає все «пожвавлюють» операції, а «аніматор» - той, хто здійснює акт пожвавлення. «Аніматор» і «анімація» вже міцно вкоренилися в польській мові. Можливо, це станеться і з «Анімантом». І далі: Анімантом може бути людиноподібна, перчаткова, тростьова, сувора тіньова лялька, маріонетка, маска, будь-який предмет, шматок матеріалу, навіть смужка світла, але сприйняті як сценічний персонаж, партнер в діалозі, носій ідеї, естетичний об'єкт, що породжує метафору, - що або, що актор виводить на сцену і показує глядачам як третій елемент вистави.

Суть театру - зустріч актора і глядача. Суть театру ляльок - зустріч трьох партнерів: актора, глядача і ляльки. Причому не має значення, бачать глядачі актора або він ховається за ширмою. Сучасний театр ляльок, як і століття тому, зосереджений на ляльці. Але значно сильніше на пожвавленні мертвої матерії, ніж на розповіданні історій. У центрі знаходиться лялькар-художник, швидше це перформер, ніж режисер, або актор. Він звертається до пластичної форми, щоб через неї сформулювати сенс того, що хоче висловити. Саме його бачення стає визначальним у створюваному мікрокосмосі. Лялькарі в нашій традиції – головним чином актори. Не можна вимагати, щоб вони стали мультиінструменталістами, а відмінності між ляльками Пайви, Трантера і Зенле можна порівняти з різницею між фортепіано, скрипкою і трубою. Поняття ляльки, аніманта в сучасному театрі

значно розширюється і набуває іноді надзвичайно привабливих форм. Цей тип лялькового мистецтва представлений на фестивалях, що проходять по всьому світу, але не у звичайних театрах ляльок, яким жахливо бракує творців, візіонерів, художників.

В історії людства з'явилася лялька рано. Магічне створення людини, яка ховала у вигляді ляльки свої почуття, страждання, страхи. Ігрові ляльки багатоликі і багато змістовні. Перш лялька збільшувала масштаб людини. Що не зможе зіграти артист, доповнить лялька. А тепер артист-лялькар вирішив обійтися без неї і все взяти на себе. Театри ляльок ґрунтовно подорослішали і роблять цікаві вистави не тільки для всієї родини, але і для «просунутих» інтелектуалів. І ось, будь ласка, ляльці дали відставку найвідданіші лялькарі. Точніше сказати, вони замінили звичну людиноподібну ляльку предметами. Предмети стали використовуватися як ляльки. По суті, предмети зовсім не бутафорія, а лялькові персонажі. Тростьові ляльки, рукавичні та маріонетки майже зникли. Ще з'являються найпростіші планшетні ляльки, і розвивається театр тіней. У світогляді лялькаря лялька стає символом чогось незалежно від того, з чого і як вона зроблена. Чим сильніше лялькар, тим більше смислів і символів. Настає момент, коли лялька, здається, починає заважати і актор сам стає чимось на зразок ляльки. Він може надіти маску. Можливо, це нові способи реалізації задуму.

Стало зрозуміло, що цей вид театрального мистецтва рішуче і безповоротно змінюється. Нові комп'ютерні технології різко подіяли на всі види театральних вистав. І більше того, ми можемо говорити про появу нової театральної мови. Якщо казати про перспективи розвитку цього виду мистецтва, то на фоні швидко прогресуючих технологій, на фоні появи нових видів комп'ютерної анімації стає дуже важко переоцінити можливості даного виду театру.

Висновки до розділу 2

1. Театр ляльок за часи свого існування пережив дуже багато змін і етапів, починаючи з древніх віків, потім середньовіччя тощо...

Прослідивши послідовно його етапи розвитку в межах ХХ ст. можна зробити висновок, що трансформація сценічного простору, сценічних конструкцій, поєднання різних систем ляльок в межах однієї вистави, виведення актора з за ширми, та одночасна гра «актора у живому плані» і ляльки які почалися у 50-ті роки та продовжуються і сьогодні- це логічні та закономірні трансформації традиційного театру ляльок, доби натуралізму. Появу «Уральської зони» можна офіційно вважати початком формування сучасного театру сценічної анімації.

Експерименти періоду «Уральської зони» стали найважливішим поштовхом, для розвитку театру сценічної анімації, та взагалі для того, щоб ми дивилися у наших театрах ляльок такі вистави, які ми маємо зараз змогу дивитися. Сформульовано поняття «театр анімації».

2. Досліджено, що різниця у визначенні цих двох видів театрального мистецтва закономірна: «театр ляльок» є традиційним сценічним мистецтвом із закритою художньою формою та «чистотою жанру». театр сценічної анімації містить у собі змішування жанрів, зміну художньої форми, збагачення сценічної мови, змішання стилів, руйнування кордонів між ними.

З відмовою від ширми зник закритий ігровий простір актора-лялькаря, і весь сценічний простір залишився в розпорядженні виконавців. Можна було побудувати ширму будь-якого типу, або зовсім відмовитися від неї. Ляльки, актори, предмети, маски, тіні, будь-які інші засоби виразності могли розташовуватися і взаємодіяти в межах сценічного простору, згідно із задумом режисера і художника. Змінилася і форма донесення змісту: актор може доносити його не тільки через ляльку, але і через себе, своє тіло, через будь-які інші засоби виразності.

Мистецтво театру сценічної анімації сьогодні – це об'ємні маски, манекени, кубики, тканина, пір'я, дощечки, кухонне начиння, навіть колготки.

3. Театр сценічної анімації, як і кожен інший театр потребує від актора сприйняття і спостереження життєвих явищ, тренування пам'яті, уваги, уяви, почуття правди і віри в запропоновані обставини, а також вміння логічно і послідовно мислити, володіти достатнім темпоритмічним діапазоном, сценічним спілкуванням, словесною і фізичною дією тощо.

Проте досліджено, що існують елементи професійної техніки актора театру сценічної анімації, необхідність яких визначається в першу чергу специфікою анімаційного мистецтва, його неповторними індивідуальними видовими особливостями. Техніка виявлення пластичних можливостей об'єкта анімації, почуття стилю об'єкта, техніка оживлення об'єкта. На початку творчого процесу актор повинен уміти рухатися від зовнішньої форми об'єкта анімації до виявлення закладеного в ньому змісту, до органічного розкриття на сцені разом з об'єктом анімації і через нього внутрішнього життя персонажа. У цьому своєрідність його мистецтва.

4. Сьогодні ляльки чи не у кожного режисера свої. Сучасний театр ляльок, як і століття тому, зосереджений на ляльці. Але значно сильніше на поживленні мертвої матерії, ніж на розповіданні історій.

У центрі знаходиться лялькар-художник, швидше це перформер, ніж режисер, або актор. Стало зрозуміло, що цей вид театрального мистецтва рішуче і безповоротно змінюється. Нові комп'ютерні технології різко подіяли на всі види театральних вистав. І більше того, ми можемо говорити про появу нової театральної мови.

Якщо казати про перспективи розвитку цього виду мистецтва, то на фоні швидко прогресуючих технологій, на фоні появи нових видів комп'ютерної анімації стає дуже важко переоцінити можливості даного виду театру.

РОЗДІЛ 3. . ПАРАДИГМА РОЗВИТКУ ТЕАТРІВ СЦЕНІЧНОЇ АНІМАЦІЇ НА ПРИКЛАДІ КОНКРЕТНИХ ВИСТАВ

3.1. Основні принципи режисури театру сценічної анімації у виставі «Майстер і Маргарита» Харківського державного академічного театру ляльок

«Майстер і Маргарита» Харківського державного академічного театру ляльок ім. В. Афанасьєва, у постановці режисера Є. Гімельфарба є яскравим проявом поєднання різних типів об'єктів сценічної анімації. Роман М. Булгакова- надзвичайно складний і дуже цікавий для втілення у життя на театральній сцені. В ньому є все: велика кількість різних персонажів, наявність кількох сюжетних ліній, які дають простір для часово-просторових експериментів, а також сатиричність драматургічного матеріалу, фантазмагоричність і містицизм- все це дає режисерові-постановнику можливість для реалізації будь-яких творчих ідей.

Основними засобами художньої виразності вистави «Майстер і Маргарита» були актори та ляльки, але у різних комбінаціях у тому числі і не типових для театру ляльок у традиційному розумінні: головних героїв разом із Воландом та його світою грали актори «в живому плані», інших персонажей грали ляльки, тільки окрім комбінованого існування акторів з ляльками, були ще і комбінації різних систем безпосередньо серед ляльок. Як казав сам режисер: «...вибір цих лялькових систем залежав від бажаного впливу на глядачів». Тож розберемося про який саме вплив казав Є. Гімельфарб (Додаток Ф).

Воланд занадто серйозний персонаж- герой, який не при яких обставинах не повинен був, за задумом режисера, викликати іронію, або, тим більше кепкування над собою. Заради досягнення такого ефекту, цю роль актор виконував в драматичному жанрі, «живому» плані, хоча у першій сцені, де місце дії- Патріарші ставки та тільки вудбувається знайомство

глядача з персонажами вистави, заради створення гармонійної картини, та ознайомлення з діючими ляльковими персонажами режисер показує Воланда у ляльковому плані. Також це рішення оправдане ще і тому, що потужність Воланда росте поступово і повною мірою розкривається ближче до фіналу вистави. Лише після історичного епізоду про Понтія Пілата, Воланд постає перед нами у живому плані, на контрасті з ляльковими героями, тим самим роблячи акцент на розходженні з ними. У сценах з використанням ширм різниця підкреслюється завдяки використанню тростинної ляльки, але у людських пропорціях. Іван Бездомний, також був удостоєний грати в формі тростинної ляльки, але, на відміну від Воланда, його пропорції були навмисно порушені. Узгоджено з його характером, описаним у тексті автора, Іван був чимсь середнім між людиною та карикатурою.

Яких персонажів і хотів висміяти Є. Гімельфарб, то це літераторів МАССОЛІТу. Повністю непропорційні верхові ляльки на патичках-дріб'язкова пародія на людину. Потворні маски застигли на обличчях; короткі і некеровані ручки, статичний механізм у поясі та шиї. Не дивно, що вони виглядають дуже кумедно і карикатурно на фоні величних ролей виконаних у драматичному плані.

Під час сцені сеансу чорної магії персонажі-глядачі в Вар'єте, такі ж актори в «живому плані», як і свита Воланда. На початку сцени здається, що ці герої виглядають зовсім не так комічно, як у минулій сцені літератори МАССОЛІТу. Але згодом все стає на свої місця, адже впродовж сеансу ці люди поступово перетворюються на пародію самих себе. Після останнього трюку Воланда відбувається зміна і замість персонажів-глядачів, з'являються глядачі-тантамарески- щось середнє між лялькою і людиною. Дуже сильна і змістовна трансформація, якою може похизуватися окрім театру сценічної анімації тільки мультиплікація та кіно. Що стосується лінії Іешуа Га-Ноцрі, в якій можна розгледіти класичний біблійний сюжет, то ці епізоди побудовані на високій ширмі за прозорим, майже не помітним, тюлем і виконані за участі великих ляльок-маріонеток. Характерно, що у цих епізодах не

фігурують люди, тому що в іншому випадку склалося б враження, що режисер ставить біблійних персонажів на один рівень зі світою Воланда, а разом з ними і головними персонажами- Майстром та Маргаритою, що було б зовсім недоречно і суперечило б задуму режисера. Загалом, благодатна драматургія М. Булгакова- це як раз той випадок, коли театр сценічної анімації може бути абсолютно виправданий з початку і до кінця. Усі системи ляльок, мікси між ними та живими акторами, конкретні яскраві художні образи пророблені художниками-декораторами- все це має місце бути тут.

3.2. Вистава «Уявний хворий» Харківського державного академічного театру ляльок: основні засоби художньої виразності

Не віриться, що ця комедія була написана у XVII столітті. Вона сучасніша за багато нинішніх п'єс. Нічого не змінилося: лікарі, поліцейські, шарлатани і пройдисвіти на будь-який лад,- образи незмінні. «Уявно хворий» - це вічна історія про людей, про людські страхи, самотність і любов. Вистава Харківського державного академічного театру ляльок ім. В.А Афанасьєва у постановці О. Дмитрієвої дивує своєю легкістю і у той же час іронічністю, фарсовістю.

Починається вистава. Завіса відкривається під загадкову та трохи похмуру музику, яка ще до початку дії вводить глядача в таємничу атмосферу того часу- середньовіччя. Перед очима глядача постає така картина: в центрі композиції розташувалося величезне ліжко, а довкола нього велика кількість людей, а точніше постатей у чорних плащах, з великими чумними масками на головах та велетенськими гіперболізованими клізмами. До речі, закінчилась вистава приблизно такою ж сценою, тобто закільцевалася, але атмосфера вже була інша, інша музика, інше світло, інші маски і настрої.

У виставі постійно з'являються елементи театру ляльок та театру сценічної анімації, дуже вдало підкреслюючи, або краще сказати акцентуючи

увагу глядача на деяких важливих на думку режисера речах. Спосіб існування акторів на сцені та їхня взаємодія з різними предметами та ляльковими системами каже про те, що цю виставу складно ідентифікувати як лялькову, вона скоріш за все є виставою театру сценічної анімації (Додаток X).

Костюми ж, в свою чергу, підкреслюють внутрішній стан героїв, доповнюють їхні образи і задають настрій. Від того Арган, наприклад, як «хворий», практично всю постановку розгулює в піжамі. Дійові персонажі - актори постійно взаємодіють з головним героєм через ляльку- зменшену його копію, лікарі роздивляються внутрішні органи, прочищають вуха мотузкою протягнутою наскрізь від одного вуха до іншого... На сцені періодично з'являються: райок зі штоковими маріонетками, тантамарески у вигляді купідончиків, або янголят з лицами акторів, збірний образ правосуддя- людина-звичай. Збірний образ вчителя музики виглядає як костюм-рояль. Син лікаря-павич, його поведінка каже сама за себе, але заради повноти образу у його костюмі підіймаються крила. Анімована вінтажна лялька, зроблена з трьох клізм, які спочатку пушка, потім танк... І нарешті символ смерті- велетенський череп на кістяних ходулях, який виводять і анімують люди в чумних масках.

Складається враження, що глядач цієї вистави також втягнутий у хитросплетіння цього відомого мольєрівського фарсу. Режиссер трактує класичну комедію як «театр у театрі», ніби то натякаючи, що у житті, як і на сцені напевно більше удаваності ніж правди та щирості... Хоча артисти у цій постановці- щирі та заразливі. Актори ніби то руйнують «четверту стіну». Звертаються до публіки безпосередньо- за порадою. Начебто з таємничою тривогою: а чи здорові? а чи все в порядку? а лікаря викликали? Персонажі

Мольєра у виставі найнеочікуванішим чином показують свою автономність і винятковість. Вячеслав Гіндін немов шаленіє від змоги застосувати всі закладені в ньому акторські можливості: за секунду змінює настрій, з вмираючого миттєво стає бадьорим, при цьому з легкістю

імпровізує і підіграє оточуючим, не забуваючи про можливість актуалізувати класичні жарти на сучасний лад. Йому вдається все- і наказувати, і благати, і боятися, і карати, і в кожному мить він щирий до кінчиків своїх пальців. Його героєві не вистачає любові і він готовий змінюватися, отримуючи її. Якщо, звичайно, вона виходить від самого серця. Втім, його інтуїція постійно його підводить.

В ролі Туанетти- владна, іронічна жінка, яка знає собі ціну і, не дивлячись на позицію всього лише служниці в будинку, вміє домогтися свого. Комедійний талант актриси переливається і іскриться, долітаючи до найзатишніших куточків зали, викликаючи практично кожен хвилину посмішки, а іноді і заливистий сміх задоволених глядачів.

Висновки до розділу 3

1. У виставі «Майстер і Маргарита» на відміну від традиційного театру ляльок, використовуються ляльки різних систем, які існують, як послідовно, так і одночасно. Проте Воланд постає перед нами в усіх можливих проявах. Він і людина і маріонетка і тростинна лялька і тінь, усе залежить від обставин і задуму режисера.. Із наведеної інформації можна зробити висновок, що одночасне, або послідовне існування таких різних систем ляльок, живого плану, елементів театру тіні та силуету може в собі поєднати тільки формат театру сценічної анімації.

2. У виставі «Уявний хворий», постійно з'являються елементи театру ляльок та театру сценічної анімації, дуже вдало підкреслюючи, або краще сказати акцентуючи увагу глядача на деяких важливих на думку режисера речах. Дійові персонажі - актори постійно взаємодіють з головним героєм через ляльку - зменшену його копію, лікарі роздивляються внутрішні органи, прочищають вуха мотузкою протягнутою наскрізь від одного вуха до іншого... На сцені періодично з'являються: райок зі штоковими маріонетками, тантамарески у вигляді купідончиків, або янголят з лицами акторів, збірний образ правосуддя-людина-звичай. Збірний образ вчителя музики виглядає як костюм-рояль. Син лікаря-павич, його поведінка каже сама за себе, але заради повноти образу у його костюмі підіймаються крила. Анімована вінтажна лялька, зроблена з трьох клізм, які спочатку пушка, потім танк... І нарешті символ смерті- велетенський череп на кістяних ходулях, який виводять і анімують люди в чумних масках. Усе це можна назвати елементами театру сценічної анімації.

Спосіб існування акторів на сцені та їхня взаємодія з різними предметами та ляльковими системами каже про те, що цю виставу

складно ідентифікувати як лялькову, вона скоріш за все є виставою театру сценічної анімації.

ВИСНОВКИ

Театр сценічної анімації як культурне явище сучасного театрального мистецтва – закономірна та невід’ємна частина загальної світової культури. До сьогоднішнього дня це поняття викликає наукові суперечки серед лялькарів-практиків та мистецтвознавців – прихильників традиційного театру ляльок. Використання засобів художньої виразності театру сценічної анімації привертає до себе неабияку увагу та цікавість, але в зв’язку з динамічним розвитком означених засобів, акторам-лялькарям доводиться постійно вдосконалюватися для професійного володіння предметним інструментарієм.

Відповідно до завдань роботи, були зроблені наступні висновки:

1. Аналізуючи та систематизуючи джерела культурологічного та мистецтвознавчого спрямування, ми можемо зазначити, що театр сценічної анімації включає в себе занадто багато різнорідних понять, що не підкріплюються однозначними науковими визначеннями. Саме тому такі дослідники театру ляльок як М. Корольов, Н. Смирнова, Х. Юрковський так і не змогли дійти одностайності в науковому трактуванні основних засобів виразності, якими користується актор сучасного театру сценічної анімації. На відміну від традиційного театру ляльок, центром якого закономірно є лялька, і не просто лялька, а одна єдина система ляльок в межах однієї вистави, театр сценічної анімації поєднує ляльку, живого актора, театр тіней та силуетів, театр предмету, театр масок тощо. Тому не варто стверджувати, що театр ляльок і театр сценічної анімації знаходяться в єдиній системі координат, навпаки досліджуване явище дозволяє акторам-лялькарям експериментувати та розвиватися, постійно урізноманітнюючи засоби художньої виразності.

3. Виявлено, що сучасні теоретичні розвідки, стосовно визначення таких понять як театр сценічної анімації, «театр ляльок», «сценічна анімація»,

«актор-аніматор», дефініціюють їх неоднозначно та уривисто. У своєму дослідженні ми опиралися на наукові думки, викладені у працях Є. Русаброва, який першим серед мистецтвознавців зумів ідентифікувати театр сценічної анімації серед інших видів анімаційного мистецтва. Доповнивши мистецтвознавчі розвідки власними думками, ми спробували надати авторське визначення театру сценічної анімації, що характеризується маніпулятивною дією актора-лялькаря та передбачає постійний взаємовплив з представляючим об'єктом за допомогою його «оживлення» та співіснування в процесі сценічної дії.

4. Аналізуючи тенденції становлення та розвитку театру сценічної анімації, варто зазначити, що поява означеного явища була цілком закономірною. Перші експерименти з поєднанням сценічних об'єктів різних типів відбулися у середовищі традиційної художньої форми лялькової вистави в п. п. ХХ ст.. У 20-х роках ХХ ст.. – один із перших ідеологів українського театру анімації П. Горбенко виступив із програмою створення синтетичного лялькового театру, де одночасно були поєднані вертепна, петрушкова форми і тіньовий театр. Отже, початком епохи такого явища, як театр сценічної анімації, доречно вважати початок ХХ ст.. Через мистецьку кризу, що виникла в зв'язку із початком Другої світової війни, сценічні експерименти продовжилися лише в середині ХХ ст. та характеризувалися зміною художньої парадигми – виведенням актора-аніматора з-за ширми і порівнянням його, як сценічного об'єкту, з лялькою. Для позначення змін, що відбулися, основним стало поняття «тотального театру»: переплетіння безлічі театральних форм і сценічних засобів виразності в єдине ціле. В СРСР цей процес носить назву «Уральська зона» і вважається початком формування сучасного театру сценічної анімації. Епоха постмодернізму не залишила осторонь також і театр ляльок. Найбільшого розвитку в цей період отримала тенденція об'єднання трьох основних сценічних об'єктів: ляльки, актора та маски.

5. Проаналізовано основні засоби художньої виразності у театрі сценічної анімації та доведено, що у пошуках нових форм театр так сильно відходив від початкових зразків і класичних технік, що в певний момент самі ляльки стали зникати з його арсеналу. Таким чином, виховували актора універсала. Почалася епоха інсценувань, її супроводжувало поглиблення театральній метафорики, прояв інтересу до психологічної та філософської літератури, завдяки чому важлива роль відводилася акторові, а не ляльці.

6. Охарактеризовано основні методи роботи актора в театрі сценічної анімації: сприйняття і спостереження життєвих явищ, тренування пам'яті, уваги, уяви, почуття правди і віри в запропоновані обставини, а також вміння логічно і послідовно мислити, володіти достатнім темпоритмічним діапазоном, сценічним спілкуванням, словесною і фізичною дією тощо. Досліджено, що існують елементи професійної техніки актора театру сценічної анімації, необхідність і конкретний зміст яких визначаються, в першу чергу, специфікою анімаційного мистецтва, його неповторними індивідуальними видовими особливостями. До них відноситься: техніка виявлення пластичних можливостей об'єкта анімації, почуття стилю об'єкта, техніка оживлення об'єкта, «режисерське око» (визначення Є. Сперанського), На відміну від драматичного актора, актор-аніматор у процесі творення сценічного образу, частіше за все, спостерігає його «ззовні», в кожний момент дії поєднуючи в собі актора-виконавця і режисера-творця. Сучасна театральна педагогіка, в межах акторської та режисерської майстерності театру сценічної анімації, акцентує увагу на мультисистемності – формуванні навичок у різних системах театральних ляльок, розширенні спектру роботи з предметом, а також на опануванні власного тілесного апарату: театр тіней та силуетів, театр рук.

7. Доведено, що сучасний театр ляльок зосереджений на ляльці, але значно сильніше на пожвавленні мертвої матерії, ніж на розповіді історій. У центрі знаходиться лялькар-художник, швидше це перформер, ніж режисер, або актор. Досліджено, що цей вид театрального мистецтва рішуче і

безповоротно змінюється. Нові комп'ютерні технології вплинули на всі види театральних вистав, тому варто говорити про появу нової театральної мови. Якщо казати про перспективи розвитку цього виду мистецтва, то на фоні швидко прогресуючих технологій та появи нових видів комп'ютерної анімації стає дуже важко переоцінити можливості даного виду театру.

8. Окреслено парадигму розвитку театрів сценічної анімації на прикладі аналізу художніх особливостей вистав «Майстер і Маргарита», «Уявний хворий» та визначено, що у сценічній роботі аніматора унікальним чином сполучаються функції художника, режисера і актора, що дозволяє говорити про актора-аніматора як про основний компонент (художній засіб) театру сценічної анімації в його первинному розумінні. В процесі аналізу означених вистав ми довели, що до специфічних засобів театру сценічної анімації можна віднести будь які об'єкти, що можуть бути використані актором-аніматором в процесі сценічного поживлення-одухотворення. Таким чином, підкоряючись логіці сучасного театру сценічної анімації актор-аніматор вийшов з-за ширми, щоб стати повноправним хазяїном сценічного простору та його предметного середовища.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Вініченко О. «Театр сценічної анімації. Сценічний простір. Елементи художньої виразності»/ О.О Вініченко // IV міжнародна наукова конференція молодих вчених, аспірантів та магістрантів «Сценічне та аудіовізуальне мистецтво: Творчість і технології» 2020.- С.75-77. [Електронний ресурс]. - URL:https://nakkim.edu.ua/images/vidannya/Konferencii/2020_Kultura_mystetstvo.pdf
2. В поисках жанра. Сб. статей о театре кукол. М., ВТО, 1960.
3. В профессиональной школе кукольника. Сборник научных трудов. Л., ЛГИТМиК, 1979.
4. В профессиональной школе кукольника. Сборник научных трудов. Отв. ред. А. Ф. Некрылова, М.М.Королев. Л., ЛГИТМиК, 1985.
5. В профессиональной школе кукольника. Сборник научных трудов. Л., ЛГИТМиК, 1987. Вып. 3.
6. Голдовский Б. Российский театр кукол в период постмодерна [Электронный ресурс]. – URL: <http://rudocs.exdat.com/docs/index-278823.html>
7. Голдовский Б., Смелянская С. Театр ляльок України: сторінки історії/ Б. Голдовский, С. Смелянская. – Сан Франциско, 1998. – 275 с.
8. Голдовский Б. П. Режиссерское искусство театра кукол России XX века: очерки истории [Электронный ресурс]. URL: <http://rudocs.exdat.com/docs/index-350147.html> (дата обращения: 20.02.2013).
9. Деммени Евгений. Куклы на сцене. Л.;М., Искусство, 1949.
10. Деммени Евгений. Призвание — кукольник /Предисловие Н.В.Охочинского. Л., Искусство, 1086.
11. Деррида Ж. Письмо к японскому другу / пер. с фр. А. В. Гараджи // Вопросы философии. М., 1992. № 4. С. 53-57.
12. Ильин И. П. Теория знака Ж. Дерриды и ее воздействие на современную критику США и Западной Европы // Семиотика. Коммуникация. Стилль. М., 1983. С. 108-125.

13. Інюточкін О. Мала енциклопедія режисера театру анімації: навч. посібник. – Х. : Колегіум, 2012.- 168 с.
14. Інюточкін О. Культура України / О. Інюточкін // Специфічні особливості елементів професійної техніки актора театру анімації. – Зб. Наук. Праць. – Харків. – 2011. – С. 222 – 229.
15. Іняхин А. Люди, кукли и «третий жанр» // Театр, 1980, № 1.
16. Калмановский Е. Люди ли куклы? Актуальный триптих с куклами и проблемами / Е. Калмановский // Театр. – 2988. - № 7. – С. 97-105
17. Калмановский Е. Театр кукол, день сегодняшний: из записок критика./ Е. Калмановский. – Л., Искусство, 1977. – 184 с.
18. Коренберг Е. Виды представлений театра кукол: Краткий обзор истории театра кукол. М., 1977.
19. Коренберг Е.Б. Истоки театра кукол и его основных жанров // Что же такое театр кукол? В поисках жанра. М. 1980.
20. Королев М. М. Искусство театра кукол. – Л.: Искусство, 1973. – 112 с.
21. Королев М. М. Искусство театра кукол: Основы теории. – Л.: Искусство, – 1973. – 111 с.
22. Ленинградскому государственному большому театру кукол 50 лет. – Л., 1982. – 206 с.
23. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. 347 с.
24. Моделювальні властивості театру ляльок / Є. Т. Русабров // Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство : матеріали міжвуз. наук.-метод. конф. профес.-виклад. складу, 25-26 груд. 2000 р. / Харк. держ. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. - Х., 2000. - Вип. 2. - С. 107-112.
25. Мухин К. Миг между прошлым и будущим // Театральная жизнь. – 1989. – № 13. – С. 20–21.
26. Образцов С. Моя профессия. / С. Образцов // М., Искусство, 1950; 1981. – 344,464 с.

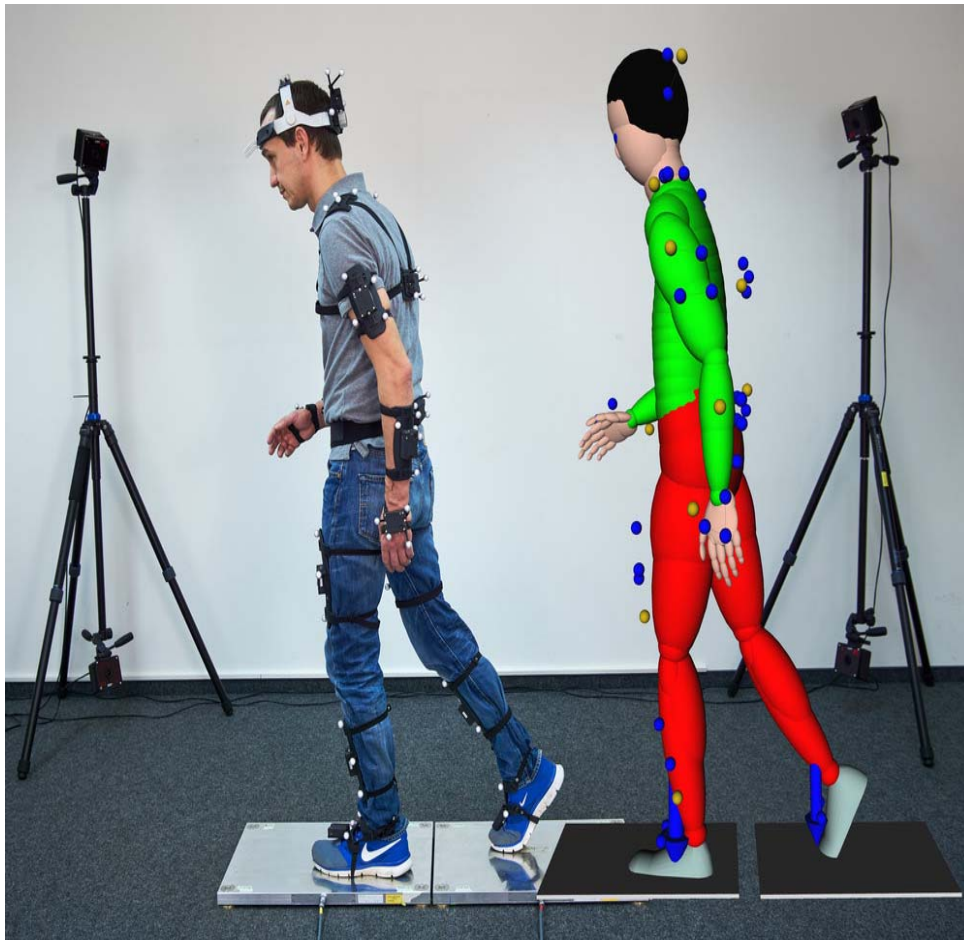
27. Основи анімації. Анімація. Її види, принципи, технології. [Електронний ресурс]. – URL: <https://naurok.com.ua/osnovi-animaci-animaciya-vidi-principi-tehnologi-114659.html>
28. Пави П. Словарь театра / Патрис Пави. – М.: Прогресс, 1991. С.170-171
29. Полесский Э. Шаги «Гулливера» // Вечерний Свердловск. – 1976. – 14 дек.
30. Проблема жанру в театрі ляльок / Є. Т. Русабров // Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство : матеріали міжвуз. наук.- метод. конф. профес.- виклад. складу, 22-23 груд. 1999 р. / Харк. держ. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. - Х., 1999. - С. 102-107.
31. Рубинский А. Реалистический метод в театре кукол / Алексей Рубинский // 29. Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. — 2008. — №813 : Post office. Образи часу — образи світу. — С. 67–88
32. Русабров Е. К определению театра анимации / Е. Русабров // Критика. Драматургия. Театр : из докл., представл. На V-IX Международных чтениях молодых ученых памяти Л. Я. Лившица – Х., 2005. – С. 52-59.
33. Русабров Е. Т. Театр кукол как модель диалектики синтеза и суверенности искусств // Синтез искусств: театр, музыка, кино : материалы межвуз. науч. конф. - Тюмень, 1992. - Т. 2. - С. 88-96.
34. Русабров Є. Типологія театру ляльок/ Є. Русабров// Проблеми загальної професійної педагогіки. – Зб. наук. Праць. – Харків. – 2000. – С. 61-70.
35. Рыкин М. К. Деконструкция и деструкция: беседа с Жаком Деррида // Деконструкция и деструкция: беседы с философами. М.: Логос, 2002. 270 с.
36. Смирнов Л. Третий жанр «живым планом» // Театр.1981. №11. С. 117-123 / Гастроли софийского театра кукол: «Проданный смех» в пост. Й. Крофта в Болгарии.
37. Смирнова Н. И. Искусство играющих кукол: смена театральных систем/ Н. Смирнова. М., Искусство, 1983. - 270 с.

38. Смирнова Н. И ...И оживают куклы: книга о кукольных театрах / Н. Смирнова. М., 1982. – 67 с.
39. Смирнова Н. И. 10 очерков о театре «Цэндэрикэ». М.: Искусство, 1973. 167 с.
40. Сперанский Е. Актер театра кукол / Е. Сперанский. — М. : Изд Во ВТО, 1963.
41. Стайн Дж. Л. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Символізм. Сюрреалізм. Абсурд. Л. 2003.- С. 13 – 72.
42. Типология театра кукол / Е. Т. Русабров // Третьи чтения молодых ученых памяти Л. Я. Лившица: аннот. докл. - Х., 1998. - С. 15.
43. Хлестова С. В Харькове родился новый театр, который в конце сентября покажет метафорическую сказку из бумаги [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dozor.com.ua/news/tabloid/theater/1140277.html>.
44. Что же такое театр кукол? Сборник статей. М., ВТО, 1980.
45. Что же такое театр кукол? Сборник статей. М., СТД РСФСР, 1990.
46. Что и как в театре кукол? М., Искусство, 1969.
47. Шпет Л.Г. Актер- человек среди актеров- кукол: сегодня и завтра в театре кукол // Что же такое театр кукол? В поисках жанра. М. 1980.
48. Шпет Л.Г. Человек с куклой // Театр, 1967. № 6.
49. Шпет Л.Г. О театре кукол // Театр, 1977. № 7.
50. Юрковский Х. Идеї постмодернізму та ляльки/ Х. Юрковський; пер. О. Глазунова// Екран та сцена. - № 48(618). – 200. – С. 34-45
51. Baird B. The art of the Puppet. N.Y., 1965.
52. Bogdan Baran, Postmodernizm, inter esse, Krakow 1992, s.164
53. Brainy Quote. www.brainyquote.com/quotes/authors/b/brad_bird.
54. Bussel J. The puppet theatre. L., 1946.
55. Claude Levi-Strauss, Smutek tropików, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960,s. 446
56. Derrida J. Psychée. Invention de l'autre. P., 1987.

57. Dobson, T. *The Film work of Norman McLaren*. – Eastleigh: John Libbey, 2006.
58. Halas, John, *Biofilmography. Cartoon and Time. // Wisdom of Imagination, collected articles / edited by S.V. Asenin*. – M.: Iskustvo, 1983.
59. Hayward, Stan, *Computers for animation*. – London, Boston: Focal Press, 1984.
60. Hitruk, F.S. *Profession – Animator. Vol.1* – M.: Gayatry, 2007.
61. Holloway, Ronald: «Z» is for Zagreb. – London: The Tantivy Press, 1972.
62. Ivanov-Vano, I.I. *Drawing film*. – M.: Goskino Izdat, 1950.
63. Johan Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, Warszawa 1967;
64. Roger Caillois, *Les jeux et les hommes*, in: *Żywioł i ład*, Warszawa 1973
65. Jurkowski H. *Metamorfozy teatru lalek w dwudziestym wieku*. Warszawa, 1999. 345 s.
66. Jurkowski, H. *Dzieje teatru lalek. Od antyku do romantyzmu*. – Warszawa, 1970.
67. Just Disney Quotes. www.justdisney.com/walt_disney/quotes.
68. Kerlow, Isaac, *Art of 3D Animation and Special Effects*. – M.: Vershina, 2004.
69. Lenora Szpet, *Wypowiedź...*, *Teatr lalek* nr 41/42, 1967
70. Philpott, A. R. *Dictionary of Puppetry*. Boston: Plays, Inc. 1969.
71. Proschan, F. *The Semiotic Study of Puppets, Masks, and Performing Objects / Semiotica* 47-1/4, 1983. P. 3 – 44.
72. Robert Detweiler, *Gry i zabawy we współczesnej literaturze amerykańskiej*, in: *Zbigniew Lewicki, Nowa proza amerykańska, Czytelnik, Warszawa 1983, s.412*
73. Szpet L. *Wypowiedź // Teatr*. 1967. № 6. S. 74-78.
74. Tillis, S. *Toward an Aesthetics of the Puppet: Puppetry as a theatrical art*. Greenwood, New York, 1992.

ДОДАТКИ

Додаток А



3D-Motion-Capture-System (Система захвата руху)



3D animation



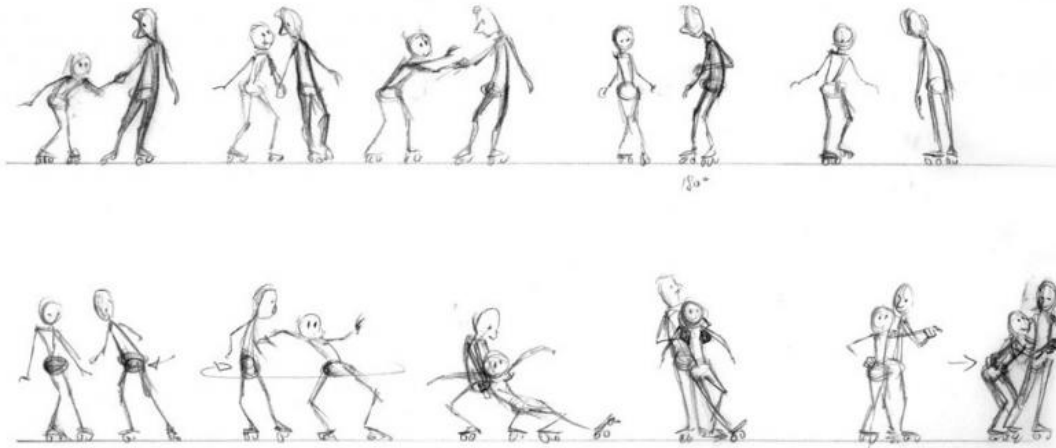
Пластилінова анімація



Пластилінова анімація (2)



Пісочна анімація



Послідовні кадри. Анімаційний фільм. «Рататуй»



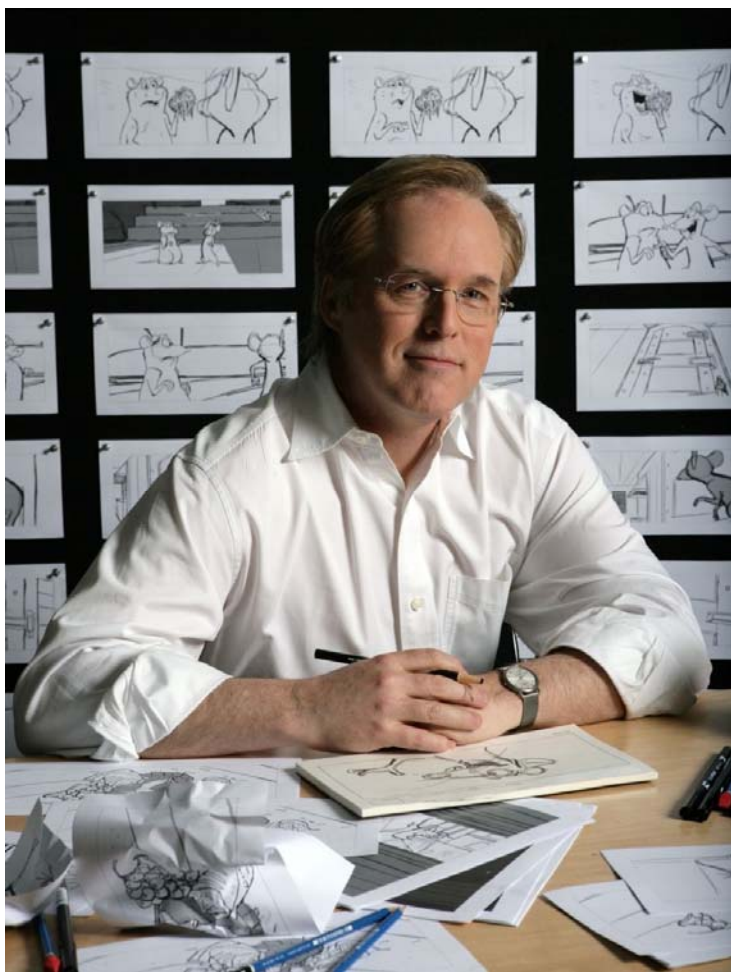
Послідовні кадри. Анімаційний фільм. «Рататуй» (2)



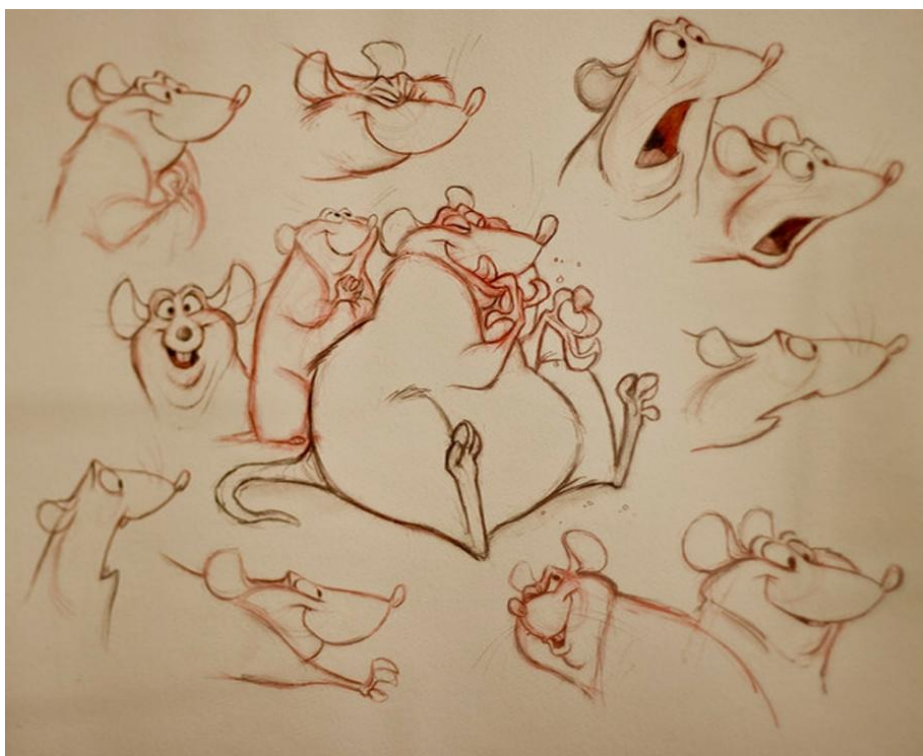
Ф. Хитрук з ескізами



Ф. Хитрук. Ескізи до мультфільмів «Віні Пух», «Фільм, фільм, фільм» та інші.



Б. Берд у процесі створення розкадровки до мультфільму «Рататуй»



«Рататуй»



Тень. БТК-ФЕСТ Театр актуальных кукол



С. Образцов Романси з лялькою «Тяпа»



М. Хусід і Б. Понізовський театр «Гулівер» вистава «Щасливий Пушкін»



Лялька Буратино. Тула 1961р.



Звіроподібні ляльки. Театр ляльки та актора «Буратино»



Р. Віндерман театр ляльки і актора «скоморох»



Лялька тантамареска. Томський театр ляльок



Спектакль «Умник» в постановке Н. Пахомовой



О. Чебоксаров «Снігова королева»



**Актор Євген Храмов в живому плані з тростинною лялькою.
Нижгородський театр ляльок**



Актор з беручою лялькою



Театр Сан-Сан. Вистава «Щедрий вечір». Театр предмету



Театр Сан-Сан. Етюд «Сумо»



Театр рук «Hand made»



Стюд театру рук «Казка» студентів ХНУМ ім. І.П.Котляревського



Лялька-автомат «Писарь»



Вистава «Вертеп» студентів ХНУМ ім. І.П. Котляревського



Вистава «Вертеп» студентів ХНУМ ім. І.П. Котляревського



«Самозванець» По произведению А. Пушкина «Борис Годунов»



«Шелк» Алессандро Барикко. Белорусский государственный театр кукол



«Царевна Лягушка» Кощей бессмертный. Москва



Дон Кихот. Екатеринбург



Вистава «Чому довгий ніс у слона» Київського муніципального театру ляльок



Вистава «Чому довгий ніс у слона» Київського муніципального театру ляльок



Лялька Д. Пайви



Портретна лялька Х.Окамото



Лялька Н. Трантера



Вистава «Майстер і Маргарита» Харківського державного академічного театру ляльок



Вистава «Майстер і Маргарита» Харківського державного академічного театру ляльок



Вистава «Уявний хворий» Харківського державного академічного театру ляльок



Вистава «Уявний хворий» Харківського державного академічного театру ляльок



Вистава «Хмарно» студентів ХНУМ ім. І.П. Котляревського



Вистава «Хмарно» студентів ХНУМ ім. І.П. Котляревського



Вистава «Хмарно». Японська лялька бунраку



Вистава «Хмарно» студентів ХНУМ ім. І.П. Котляревського. Велика бунраку на двох людей