

*Задорожня Дар'я Володимирівна,*  
аспірантка кафедри театрознавства. Київський  
національний університет театру, кіно і  
телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Київ

*Daria Zadorozhnia,*  
Postgraduate Student of the Department  
of Theater Studies at the Kyiv National  
I.K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and  
Television University. Kyiv, Ukraine

## МОНОСИСТЕМНІСТЬ ТА ПОЛІСИСТЕМНІСТЬ ВИСТАВ СУЧАСНОГО ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК УКРАЇНИ (на прикладі сценографії Віри Задорожньої)

**Анотація.** У статті зроблено спробу охарактеризувати проблеми формування образної системи вистав сучасного театру ляльок через застосування нових засобів виразності у синтетичному за своєю природою театральному мистецтві. Запропоновано використання нової термінології, що дає більш точне позначення творчого процесу. Проаналізовано приклади можливостей використання різних систем ляльок у виставах сучасного театру ляльок України.

**Ключові слова:** моносистемність, полісистемність, художній образ, сценографія, засоби виразності, театр ляльок.

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Сучасне мистецтво театру ляльок звертається до глядача за допомогою широкого діапазону театральних прийомів і виражальних засобів. З плином історії театр ляльок неодноразово зазнавав радикальних змін, як в художньому плані, так і в функціональному (технічному). Нині він продовжує бути ареною для запровадження новацій, що посилює можливості створення різнопланових образів. Головний специфічний засіб їх втілення – ляльки – піддається постійному оновленню й удосконаленню; крім чинних традиційно семи систем – лялька-рукавичка (або Петрушка), тростинна лялька, маріонетка, площинна лялька тіньового театру (не лише тіньового), вертепна, ростова (або скафандрова), планшетна, – з'являються й гібридні системи ляльок (п'ятачково-рукавичкова, шарнірна, мімічна тощо).

Кожна система має свої технічні особливості роботи та передбачає певні психофізичні умови перебування актора-лялькаря поряд з нею, що впливає і на семантичне навантаження виражальних засобів. Використання різних систем ляльок у

межах однієї вистави зумовлює потребу в пошуках нових підходів до їх дослідження, що зокрема може виявлятися у спробах здійснення класифікації й типологізації.

**Мета статті** – висвітлити практику застосування в межах вистави різних типів ляльок в її спрямованості на створення цілісного художнього образу.

**Аналіз сучасних досліджень і публікацій.** Українське мистецтво театру ляльок за період Незалежності України перебуває у стані активного розвитку, що потребує постійного вивчення та аналізу. Ціла плеяда сучасних українських дослідників почали працювати у процесі формування наукового осмислення цього мистецького явища. Важливу роль у дослідженні аспектів оновлення різних систем ляльок відіграють праці Ольги Бучми (Бучма, 2013; 2015). Розглядаючи дисертацію Ярослава Грушецького, можна зацентувати увагу на темі «третього жанру» як утворення певних умов існування акторів у відкритому прийомі поруч з ляльками у театральному просторі (Грушецький, 2013). Перспективи розвитку театру ляльок сучас-

ної України певним чином намічені у дисертації та статтях Дар'ї Іванової-Гололобової, які присвячені розкриттю історії театру ляльок (Іванова-Гололобова, 2015; 2020). Особливої уваги заслуговують статті Руслана Неупокоева, який фіксує в них свій творчий досвід режисера-експериментатора, підіймаючи питання онтології мистецтва ігрової ляльки, екзистенціальні особливості естрадного номера з лялькою та інше (Неупокоев, 2018). Дослідження Тетяни Сільченко присвячені проблемам прийомів художньої виразності, імпровізованої ляльки та пластики рук, а також метафоричності пластичного жесту (Сільченко, 2022). Здійснивши аналіз публікацій в галузі мистецтва театру ляльок, можемо констатувати, що завдання всебічного висвітлення засобів створення цілісного художнього образу не втрачає своєї актуальності.

**Виклад основного матеріалу.** Головний принцип мистецтва театру ляльок полягає у процесі оживлення неживого. Театр ляльок відрізняється від інших видовищних мистецтв своїм способом створення сценічного образу. Цей спосіб забезпечується використанням особливого художнього інструмента – театральної ляльки; саме за посередництвом ляльки актор переважно звертається до глядачів.

Лялька не має можливості вочевидь змінювати свою міміку, вона говорить «не своїм голосом», вона завжди умовна і мало природна. Однак лялька-персонаж, залежно від задуму, може мати будь-яку форму, розміри та пропорції. «Слід нагадати, що головною на сцені є лялька. Не можна допускати, щоб вона загубилася серед інших сценічних предметів. Рішення форми і силуету ляльки має відрізнятися від рішення форм і силуетів інших предметів. Колірні фактури матеріалів, з яких виготовлені ляльки, мають бути майже виключені з матеріального світу середовища», – писав з цього приводу сценограф Михайло Френкель (Френкель, 1987).

Символічна образність досягає свого найвищого ступеня значимості саме в театрі ляльок. Привілеєм останнього є майже необмежена свобода у виборі матеріалу, у визначенні художньої концепції й остаточної форми, що у свою чергу компенсує відсутність міміки.

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

У виставах ширма може не лише виконувати маскувальну функцію, а й мати важливе значення у сценографічному вирішенні, доповнюючи образно-зоровий малюнок вистави своєю побудовою, кольором чи візерунком. Дедалі популярнішим у виставах театру ляльок стає «живий план», який не завжди є обґрунтованим драматургією, але з подальшим розвитком мистецтва театру ляльок такий прийом стає чимдалі органічнішим і продуктивнішим в художньому плані.

Для позначення синтезу драматичного мистецтва та мистецтва театру ляльок до театрального лексикону було введено термін «третій жанр» (його автор – польський мистецтвознавець Хенрік Юрковський)<sup>1</sup>. Явище з назвою «третій жанр» набуло надзвичайної популярності у 1970-х роках у середовищі режисерів, причому не лише драматичного мистецтва та мистецтва театру ляльок, а й низки різновидів музичного театру тощо.

В українському театрі ляльок відбулося розмежування режисерів і творчих колективів за приналежністю до певних естетичних тенденцій. До числа послідовників Сергія Образцова належав, приміром, видатний режисер Віктор Афанасьєв, який упродовж тридцяти років очолював Харківський театр ляльок. На противагу цьому зростало нове покоління митців, які змінили стиль театру ляльок. Сергій Столяров, Валерій Вольховський, Євген Гімelfарб та інші стали відомими авангардистами; декларуючи зовсім нові форми втілення ідей, вони поєднували у своїх виставах прийоми, що раніше здавалися несумісними, та іноді навіть взагалі відмовлялися від ляльки (Грушецький, 2013; Мартовська, 2013).

Відхід від форми традиційного театру ляльок – «ширма та лялька» – і вихід на сцену актора, який відкрито демонструє процес «оживлення» мертвої скульптури, зробило переворот у мистецтві театру ляльок того часу. Передові митці намагалися розірвати звичне коло побутової правдоподібності й лялькової ілюстративності, вирватись зі сфери імітації в іншу, більш поетичну зону (Мартовська, 2013).

Різноманітність режисерських рішень ставить перед дослідником проблему пошуку відповідних аналітичних інструментів. Як один із них пропонуємо аналіз вистав за критерієм використання систем ляльок. Залежно від вибору творців ви-

<sup>1</sup> Деякі сучасні дослідники висловлюють сумніви у доречності застосування терміна «третій жанр» у контексті сучасного театру ляльок (Бучма, 2013; 2015; Неупокоев, 2018).

стави, вона може бути *моносистемною* чи *полісистемною*<sup>2</sup>.

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

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

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

Наприклад, в КЗ ТВЗК «Театрі ляльок на лівому березі Дніпра» у 2018 році відбулася прем'єра моносистемної вистави «Тілімілітряндія». Режисером-постановником і сценографом виступила Віра Задорожня, яка створила класичну ширмову виставу з використанням однієї системи верхових ляльок – тростинної. Лірична комедія сприймається як сиквел вистави «Снігова квітка» (2014), де ті самі герої занурюються у нові пригоди, створивши цілу

країну Тілімілітряндію. Особливістю цієї вистави є сценографічне вирішення, де основну частину декорацій становлять величезні ромашки, що допомагають змінювати місце дії. Ромашки виступають у ролі хмаринок, на яких Ведмедик з Їжачком віддаються мріям про безпечну країну, в якій не буває вовків. Ромашки створюють видимість лісу, яким бігають одне за одним персонажі вистави. Ромашки використовуються як допоміжні засоби у взаємодії персонажів з будь-чим/будь-ким. У фіналі Їжачок дарує Зайцеві на день народження букет ромашок, називаючи їх маленькими сонечками на ніжці. Після чого у великих квітках ромашок, з яких складається ширма, засвічуються серединки, нагадуючи глядачам справжні сонечка, що додає виставі чарівності й тепла. Художник-сценограф, відштовхуючись від задуму створити ширмову виставу, бере за основу художнього образу ромашку, яка органічно вписується у сценічний простір, не заважаючи існуванню персонажів тростинної системи ляльок у запропонованих обставинах. Наприкінці вистави ми бачимо, що ромашка є втіленням образу сонця як символу світла, безпеки й щастя.

У іншій моносистемній виставі режисер Михайло Урицький разом з художницею-сценографом В. Задорожною також обирають тростинну систему ляльок, що працює над ширмою. У виставі «Коза-дереза» (2014, КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра») перед глядачами постає ширма у вигляді паркану з написами. Всі персонажі вистави виконані у тростинній системі ляльок, навіть головна героїня – Коза-Дереза. Її антропоморфність вказує на подібність до людей та бажання бути сприйнятою ними як рівної. Однак поведінка головної героїні демонструє бажання бути вищою навіть за людські істоти.

Ще одним цікавим прикладом моносистемної вистави є «Шапочка. Червона» – вистава Львівського обласного театру ляльок (2019, режисер – Р. Неупокоев, художник – В. Задорожня). У виставі використовуються ляльки тростинної системи, що працюють на ширмі-трансформері. Ширма подається глядачам спочатку у класичному варіанті, а впродовж показу періодично трансформується у ліс (частинки ширми у вигляді силуетів дерев виїжджають нагору, створюючи нове місце дії). Попри те, що вистави за казками більше сприймаються як вистави для дітей, це навряд чи стосується аналізованої вистави. Р. Неупокоев вибудовує сюжет таким чином, що глядач до останнього не розуміє, що насправді відбувається в історії, яку усі знають змалечку. У своїй постановці режисер створює підтекст про дорослу дівчину, що сама

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

бажає бути спокусницею, про що свідчить її червоний капелюх з широкими крисами, який неодмінно привертає до себе увагу. За версією Р. Неупокоєва, Червоною Шапочкою виявляється Бабуся дівчинки, яка свого часу пережила власну трагедію відносно зі «своїм Вовком» та врятувала його нащадка задля того, щоб поділитися з онукою досвідом і застерегти дівчинку від невдалих стосунків із чоловіками. Режисер вводить до своєї версії історії про Червону Шапочку нових персонажів, надаючи виставі детективного характеру. Кожен з героїв іде власною сюжетною лінією, які переплітаються впродовж усього дійства і створюють загострення пристрастей, а в кульмінаційний момент цей заплутаний ком вибухає, надаючи глядачеві пояснення та розтлумачення усього, що відбувалося на сцені. Ключовим візуальним образом вистави стає червоний капелюшок головної героїні. Він відображає внутрішній виклик дівчини, яка хоче продемонструвати світові, що вона вже доросла і може впоратися з власним життям самостійно. Червоний капелюх – це бунт проти батьківської опіки, це заклик до пізнання забороненого плоду, це страх, який межує з інтересом. Врешті-решт червоний капелюх стає символом пережитого досвіду Бабусі (адже це був її капелюх), яким вона ділиться з онукою. У реалізації візуального втілення режисерського задуму виявляється багатошаровість образного світу вистави. З одного боку, публіці представлена захоплююча історія з елементами детективу, а з іншого – демонструється конкретна проблема взаємовідносин людини з самою собою, насамперед, а також між батьками та підлітками, між чоловіком і жінкою. Таким чином, збереглася історія Червоної Шапочки, яка пережила пов'язані з вовком страхи (до речі, глядачам їх не показують, а лише побіжно згадують про них). А бабуся зробила все задля того, аби вберегти онуку від небезпечних ситуацій і небажаних стосунків, що здатні зруйнувати надії молодої дівчини та її сподівання на щасливе майбуття. Отож капелюх виступає своєрідним символом знань і досвіду, що передаються від покоління до покоління.

Отже, ми можемо простежити таку тенденцію у моносистемних виставах – образна система вистави будується завдяки одному головному художньому образу. Моносистемність – монообраз. За основу образної системи вистави береться якийсь один головний художній образ як символ, що акцентує основний сенс постановки. У виставі «Тілімілітрамдія» таким художнім образом виступає ромашка – як символ сонця, що дарує щасливе і безпечне буття. У виставі «Коза-Дереза» головна

героїня створена антропоморфною задля наголошення образу внутрішнього звіра, що існує в кожній людині, і якщо цьому звірові усе дозволяється, то це може спричинитися до трагічних наслідків. А у виставі «Шапочка. Червона», як ми вже згадували вище, головним образом є червоний капелюх як символ знань, що передаються від покоління до покоління.

Переходимо до прикладів полісистемних вистав у театрі ляльок. Однією з таких вистав виступає казка за мотивами твору Г.К. Андерсена «Дюймовочка» (2012, КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра», режисер – М. Урицький, художник – В. Задорожня). Полісистемна вистава розпочинається з акторів у «живому плані», які нагадують загублені душі, що застрягли між світом і темрявою. Вони знаходять занедбаний рояль, де і розігрують історію маленької дівчинки, на прикладі якої показують, що можна залишитися такими ж загубленими, як вони, якщо вчасно не обрати потрібний шлях. Задіяність різносистемних ляльок вказує нам на різницю вимірів існування персонажів. Дюймовочка – планшетна лялька маленького розміру, яку так легко передавати з одних рук до інших, вона така маленька, що не може за себе постояти і тому завжди опиняється під чийось впливом. Миша та Кріт створені штоковими маріонетками, адже вони мешканці нижнього рівня як фізично, так і духовно: все, що їх цікавить, – це матеріальні блага. Жаби зроблені ляльками-мапетками, що посилює їхню протиставленість світу головної героїні, яка не може перебувати під водою разом з ними. Жуки також створені в планшетній системі ляльок, щоб показати схожість у розмірах з головною героїнею, водночас акцентуючи увагу на тому, що зовнішня схожість не має значення, якщо немає духовної близькості. І, нарешті, Ластівка – гібрид рукавичкової з п'ятачковою, яка постає в образі тієї сили, що вихоплює Дюймовочку з безодні непотрібних їй подій, даруючи усвідомлення себе як особистості, яка обирає вільне існування. Врешті-решт Дюймовочка знаходить кохання поміж подібних істот і здобуває крила.

Казка про дерев'яного хлопчика та золотий ключик під назвою «Витівки Буратіно» (2019, режисер – Д. Драпиковський, художник – В. Задорожня, КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра») створена у форматі полісистемної вистави. На сцені розміщено громіздку ширму у вигляді будівлі на реконструкції, завдяки міцності споруди актори пересуваються як перед ширмою, так і над нею. Починається вистава з екскурсії глядачів та акторів у «живому плані» Андріївським узвозом,

де, власне, і стоїть ця ширма-будівля на реконструкції. Завдяки магії музики актори у «живому плані» перетворюються на героїв казки. Задіяно переважно тростинну систему ляльок, з використанням мапеток (Черпаха та Жаби) і акторів-персонажів у «живому плані». Дія казки перенесена у сьогодення, де глядачі мають змогу спостерігати за зачарованим будинком, в якому ув'язнено душу Карабаса-Барабаса і який не встиг скористатися золотим ключиком, що може допомогти визволенню. Якщо зануритись у підтекст цієї постановки, то можна дійти висновку про бажання Карабаса-Барабаса звільнитися з цього чистилища, де він змушений перебувати. Однак свобода залежить не лише від золотого ключика, а й від потрібних дверцял, дорогу до яких не кожен може знайти. Отак і Барабас залишається одвічним в'язнем власної в'язниці скупі душі. Завдяки використанню «живого плану» доволі чітко простежується розмежування на два світи: звичайних людей і лялькового середовища, тому персонажі Карабаса-Барабаса (актор у «живому плані» зі штучною бородою до п'ят) і Дуремара (також у «живому плані») викликають відчуття чужорідності серед інших персонажів-ляльок. Карабас-Барабас підкорив собі майже весь ляльковий простір за допомогою страху і сили, демонструючи, що у ляльок набагато більше душі, аніж у нього самого.

Ще одним яскравим прикладом полісистемної вистави є мюзикл «Лікар Айболить» (2016, режисер – Р. Неупокоев, художник – В. Задорожня). Посеред сцени пігулка-трансформер – головна територія розгортання дії – виконує на перший погляд цілком прикладні функції: залежно від розвитку сюжету вона стає то ширмою для верхньої системи ляльок, то планшетом для акторів у «живому плані», то черевом Крокодила, який проковтнув вередливого Бармалея... Але водночас ця важлива складова декорацій є носієм глибокого метафоричного сенсу. Це пігулка від упередженості, нездатності простягти руку допомоги тому, хто цього потребує, ставитися з любов'ю і теплом у серці до навколишнього світу. Її головне призначення – допомогти людям знайти гармонію в їхніх стосунках, вилікувати хворе суспільство. Однак не все так просто, і цю думку режисер Р. Неупокоев посилює прийомом рондо, коли все закінчується тим, з чого починалося, натякаючи глядачам на недосконалість буття.

Отже, відмінність створення образної системи полісистемної вистави від моносистемної полягає у можливостях художніх засобів виразності. Використання різних засобів виразності, різних прин-

ципів існування в одному сценічному просторі допомагає виражати багатовимірність художнього образу вистави. Приклад вистави «Дюймовочка» продемонстрував можливості чіткої характеристики розмежування принципів буття всіх персонажів постановки. У виставі «Витівки Буратіно» демонструється ключик як символ визволення душі в кращий світ. А пігулка у виставі «Лікар Айболить» є засобом втілення ідеї, що хоч якими б ми (люди, звірі) були різними, ліки для всіх одні – доброзичливе ставлення до оточення.

**Висновки.** Сучасні тенденції розвитку театру ляльок характеризуються експериментальністю, багатовимірністю, мультижанровістю витворів мистецтва, що безпосередньо пов'язане із наявністю нових технічних, технологічних і візуальних можливостей. Мистецтво театру ляльок дедалі більше тяжіє до використання у просторі однієї вистави різноманітних засобів, поєднання різних типів (систем) ляльок. Однак здійснений аналіз доводить також, що потенціал однорідних систем ляльок теж далеко не вичерпаний. На противагу широті можливостей полісистемності, моносистемність, попри деяку обмеженість засобів художньої виразності, демонструє чистоту форми. Застосування нової термінології сприяє точнішому відображенню специфіки мистецьких явищ у їхній множинності й різноманітності.

#### Джерела та література

- Бучма, О.Є. (2013). Особливості створення сценічного образу з театральними ляльками різних систем. *Культура України*. Вип. 41.
- Бучма, О.Є. (2015). *Новітні акторські технології сучасного театру ляльок як чинник трансформаційних процесів художньої культури*: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ: НАККіМ. 191 с.
- Грушецький, Я.І. (2013). *Режисерські пошуки в театрі ляльок України останньої чверті ХХ століття*: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.02. Київ: КНУТ-КіТ. 190 с.
- Задорожня Д. (2020). *Художньо-естетичний діапазон творчих пошуків Київського муніципального академічного театру ляльок на лівому березі Дніпра*: кваліфікаційна робота магістра, спеціальність 026 – сценічне мистецтво, Київ.
- Іванова-Гололобова, Д.О. (2020). *Український театр ляльок 1920-х років: організаційні та художні засади*: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.02. Київ: КНУТКіТ. 252 с.
- Іванова, Д.О. (2015). Діяльність театру «Революційний вертеп» у контексті становлення професійного театру ляльок України. *Аркадія*, № 1 (42).

- Мартовська, О.А. (2013). *Лялькар Сергій Єфремов: нариси творчості*. Київ: Веселка. 104 с.
- Неупокоєв, Р.В. (2018). Екзистенціальні особливості естрадного номера із лялькою. *Культурологічна думка: щорічник наукових праць*. Київ: Інститут культурології Національної академії мистецтв України. No 14. 216 с.
- Неупокоєв, Р.В. (2018). Онтологія мистецтва ігрової ляльки як культурне втілення специфічних засобів виразності. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого: збірник наук. праць*. Київ. Вип. 23. 234 с.
- Рубинский, Л.Ю. (2004). *Мистическая сущность играющих кукол*. Харків: Тимошенко А.Н.
- Сільченко, Т.І. (2022). Жест у пластиці рук як прийом художньої виразності в контексті образотворчого мистецтва: типологічний аспект. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: збірник наукових праць*. Київ. Вип. 31. 164 с.
- Сільченко, Т.І. (2022). Символ, знак, метафора пластичного жесту рук крізь призму філософії. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку. Міжнародна наукова конференція*. Харків: ХДАК. С. 272-274. 476 с.
- Френкель, М. (1987). *Пластика сценічного простору*. Київ: Мистецтво.
- left bank of the Dnipro River]: kwalifikacyjna robota magistra, specjalnist 026 – sceniczne mistectwo, Kyiv. [in Ukrainian]
- Ivanova-Gololobova, D.O. (2020). *Ukrayinskij teatr lyalok 1920-h rokiv: organizacijni ta hudozhni zasadi* [Ukrainian Puppet Theater of the 1920s: Organizational and Artistic Foundations]: dis. ... kand. mistectvoznavstva: 17.00.02. Kyiv: KNUTKiT. 252 s. [in Ukrainian]
- Ivanova, D.O. (2015). Diyalnist teatru «Revolucijnij vertep» u konteksti stanovlennya profesijnogo teatru lyalok Ukrayini [Activities of the «Revolutionary Vertep» Theater in the Context of the Formation of a Professional Puppet Theater in Ukraine]. *Arkadiya*, № 1(42). [in Ukrainian]
- Martovska, O.A. (2013). *Lyalkar Sergij Yefremov: narisi tvorchosti* [Puppeteer Serhiy Yefremov: sketches of his work]. Kyiv: Veselka. 104 s. [in Ukrainian]
- Neupokoyev, R.V. (2018). Ekzistencialni osoblivosti estradnogo nomera iz lyalkoyu [Existential features of a variety show with a puppet]. *Kulturologichna dumka: shorichnik naukovih prac*. Kyiv: Institut kulturologiyi Nacionalnoyi akademiyi mistectv Ukrayini. No 14. 216 s. [in Ukrainian]
- Neupokoyev, R.V. (2018). Ontologiya mistectva igrovoyi lyalki yak kulturne vtilennya specifichnih zasobiv viraznosti [The Ontology of Play Puppetry Art as a Cultural Embodiment of Specific Means of Expression]. *Naukovij visnik Kiyivskogo nacionalnogo universitetu teatru, kino i telebachennya imeni I.K. Karpenka-Karogo: zbirnik naukovih prac*. Kyiv. Vip. 23. 234 s. [in Ukrainian]
- Rubinskij, L.Yu. (2004). *Misticheskaya sushnost igrayushih kukol* [The Mystical Essence of Playing Puppets]. Harkiv: Timoshenko A.N. [in russian]
- Silchenko, T.I. (2022). Zhest v plastici ruk yak prijom hudozhnoyi viraznosti v konteksti obrazotvorchogo mistectva: tipologichnij aspekt [Gesture in hand plastics as a technique of artistic expression in the context of fine arts: a typological aspect]. *Naukovij visnik Kiyivskogo nacionalnogo universitetu teatru, kino i telebachennya imeni I. K. Karpenka-Karogo: zbirnik naukovih prac*. Kyiv. Vip. 31. 164 s. [in Ukrainian]
- Silchenko, T.I. (2022). Simvol, znak, metafora plastichnogo zhestu ruk kriz prizmu filosofiyi [A symbol, a sign, a metaphor of a plastic hand gesture through the prism of philosophy]. *Kulturologiya ta socialni komunikaciyi: innovacijni strategiyi rozvitku. Mizhнародna naukova konferenciya*. Harkiv: HDAK. S. 272-274. 476 s. [in Ukrainian]
- Frenkel, M. (1987) *Plastika sценічного простору* [Plasticity of the stage space]. Kyiv: Mistectvo. [in Ukrainian]

## References

- Buchma, O.Ye. (2013). Osoblivosti stvorennya scenichnogo obrazu z teatralnimi lyalkami riznih sistem [Features of creating a stage image with theater puppets of different systems]. *Kultura Ukrayini*. Vip. 41. [in Ukrainian]
- Buchma, O.Ye. (2015). *Novitni aktorski tehnologiyi suchasnogo teatru lyalok yak chinnik transformacijnih procesiv hudozhnoyi kulturi* [Newest acting technologies of modern puppet theater as a factor of transformation processes of artistic culture]: dis. ... kand. mistectvoznavstva: 26.00.01. Kyiv: NAKKiM. 191 s. [in Ukrainian]
- Grusheckij, Ya. I. (2013). *Rezhiserski poshuki v teatri lyalok Ukrayini ostannoyi chverti XX stolittya* [Director's Search in the Puppet Theater of Ukraine in the Last Quarter of the Twentieth Century]: dis. ... kand. mistectvoznavstva: 17.00.02. Kyiv: KNUTKiT. 190 s. [in Ukrainian]
- Zadorozhnia, D. (2020). *Hudozhno-estetichnij diapazon tvorchih poshukiv Kiyivskogo municipalnogo akademichnogo teatru lyalok na livomu berezi Dnipra* [The artistic and aesthetic range of creative searches of the Kyiv Municipal Academic Puppet Theater on the

**Daria Zadorozhnia**

**Monosystemic and polysystemic performances of the modern puppet theater of Ukraine**

**Abstract.** In the article, an attempt is made to clarify the problems of forming the figurative system of performances of the modern puppet theater through the use of new means of expression in the synthetic theatrical art. The author proposes to use a new terminology that gives a more accurate description of the creative process. Examples of the possibilities of using different systems of puppets in the performances of the modern puppet theater of Ukraine are analyzed.

**Keywords:** monosystemicity, polysystemicity, artistic image, scenography, means of expression, puppet theater.