ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 28. С. 232–249
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 28. P. 232–249

УДК 792.97(477.841)"1980/2026":792/071/2/027] (045)
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.28.2026.232-249

ФЕНОМЕН РЕЖИСЕРСЬКОГО АВТОРСТВА В ТЕАТРІ: ІСТОРИЧНІ ТА СУЧАСНІ ПРАКТИКИ ТЕРНОПІЛЬСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ОБЛАСНОГО ТЕАТРУ АКТОРА І ЛЯЛЬКИ

Тетяна СІЛЬЧЕНКО

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3924-1410
Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
кафедра мистецтва театру ляльок,
вул. Ярославів Вал, 40, Київ, Україна, 01054
e-mail: silya23@ukr.net

Досліджено феномен режисерського авторства в контексті історичного розвитку на матеріалі Тернопільського академічного обласного театру актора і ляльки як репрезентативної моделі еволюції українського театру ляльок кінця ХХ – початку ХХІ ст. Основну увагу зосереджено на аналізі творчої діяльності режисерів Євгена Ткаченка, Сергія Калини та Володимира Лісового, у межах якої простежено трансформацію режисерських моделей – від концептуального авторського театру до колективної режисури та сучасної синтетичної художньої системи.

Ключові слова: режисерська стратегія, театр ляльок, театральна режисура, сценічна мова, художня ідентичність театру, український театр, Тернопільський театр ляльок.

Постановка проблеми. Проблема режисерського авторства є однією з головних у сучасному театрознавстві, оскільки саме режисер дедалі частіше визначає не лише сценічне вирішення окремої вистави, а й художню стратегію театру загалом. У театрі ляльок ця проблема набуває особливої актуальності через специфіку взаємодії актора, ляльки, сценографії, пластичного та музичного простору, що формують складну багаторівневу систему сценічного висловлювання.

Попри активний розвиток українського театру ляльок наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст., питання еволюції режисерських моделей у регіональних театрах залишається недостатньо дослідженим. Тернопільський академічний обласний театр актора і ляльки є показовим прикладом театральної інституції, у межах якої впродовж кількох десятиліть сформувалися різні типи режисерського мислення, що суттєво вплинули на розвиток художньої структури вистави, репертуарної політики та принципів взаємодії актора й ляльки.

У зв’язку з цим особливої актуальності набуває дослідження режисерських практик Євгена Ткаченка, Сергія Калини та Володимира

© Сільченко Тетяна, 2026

Лісового як послідовних етапів формування художньої системи театру та репрезентативної моделі еволюції українського театру ляльок.

Формулювання цілей статті. Мета статті полягає у виявленні специфіки режисерського авторства у процесі формування художньої моделі театру та аналізі еволюції режисерських підходів упродовж 80-х років ХХ – початку ХХІ ст.

У дослідженні застосовано історико-театрознавчий, структурно-аналітичний, порівняльний та мистецтвознавчий методи, що дали змогу проаналізувати еволюцію художніх процесів, специфіку взаємодії актора, ляльки, сценографії та пластичного рішення, а також зіставити режисерські системи різних періодів. Метод узагальнення та синтезу дав змогу сформувати цілісну модель розвитку режисерського авторства в межах одного театрального колективу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аналіз наукових і критичних матеріалів, наведених у статті, засвідчує, що історія та творчі практики Тернопільського театру ляльок значною мірою відображені в публікаціях регіональної преси, театрознавчих оглядах і матеріалах, присвячених окремим виставам та режисерським роботам. Важливе місце серед опрацьованих джерел посідають праці та критичні відгуки С. Завалкова, Х. Весни, Т. Моцар, Г. Геллера, Я. Сачка, Г. Градоблянської та інших авторів, у яких проаналізовано художні особливості постановок, акторська гра, сценографія, музично-пластичне вирішення й проблематика вистав театру. Окремі публікації висвітлюють творчі пошуки Є. Ткаченка, зокрема його постановки “Голубе щеня”, “Рябий пес, що біжить краєм моря”, “Собаче серце”, “Панночка” та інші, що дає змогу простежити становлення синтетичної моделі театру актора і ляльки. Матеріали, присвячені діяльності С. Калини, розкривають особливості колективного сценічного творення, взаємодії режисера, актора й художника, а також посилення ролі музики, пластики та візуальної образності у виставах 90-х років ХХ ст. Публікації про творчість В. Лісового акцентують на поєднанні традиційних лялькових форм із відкритим акторським існуванням, розвитку інтерактивності, зверненні до українського фольклору та формуванні сучасної художньої парадигми театру. Водночас опрацьований комплекс джерел переважно репрезентує окремі вистави, творчі постаті та періоди діяльності театру, що зумовлює необхідність їх систематизації й комплексного зіставлення в контексті еволюції режисерського авторства, що й визначає наукову спрямованість цього дослідження.

Актуальність дослідження полягає у першому комплексному аналізі еволюції режисерських моделей Тернопільського театру ляльок у контексті розвитку українського театру ляльок кінця ХХ – початку ХХІ ст. Системно зіставлено творчі методи Є. Ткаченка, С. Калини та В. Лісового як послідовні етапи трансформації режисерського мислення; виявлено специфіку режисерського авторства як цілісної художньої системи; простежено зміну функції ляльки – від головного засобу сценічної дії до елементу синтетичної театральної структури; введено до наукового обігу малодосліджені архівні та критичні матеріали з історії театру.

Виклад основного матеріалу. ***Режисер Євген Ткаченко: формування авторської моделі театру (1980–1990).*** Феномен режисерського авторства у театрі другої половини ХХ ст. набуває особливого значення в контексті трансформації театральної мови, зміни функцій режисера та перегляду традиційних моделей сценічного мислення. У театрі ляльок цей процес був особливо показовим, оскільки режисер дедалі більше є не лише інтерпретатором драматургічного тексту, а й творцем автономної художньої системи, де формуються власні естетичні принципи, сценічна лексика та модель акторського існування.

Саме в такому контексті варто розглядати перший етап становлення Тернопільського обласного театру ляльок (нині Тернопільського академічного обласного театру актора і ляльки), творчий розвиток якого у 80–90-х роках ХХ ст. значною мірою визначався авторською режисерською концепцією Євгена Ткаченко.

Поява театру ляльок у Тернополі була закономірною. Театральна культура регіону формується під впливом вертепної традиції та професійної сценічної школи, пов'язаної з діяльністю Л. Курбаса, Г. Юрчакова, М. Крушельницького, С. Крушельницької, І. Рубчака та інших відомих і талановитих особистостей країни. Тож не дивно, що кожен район області, організовуючи в Будинках культури та клубах драматичні гуртки і народні театри, вважав за потрібне віддати належне саме театральному мистецтву. На відповідному рівні також працювали численні театральні студії для дітей. Завдяки цьому область та місто набувають потужного мистецько-культурного потенціалу. Наприкінці 70-х років минулого століття соціокультурні процеси в регіоні створюють необхідні умови для відкриття професійного театру ляльок, що було закріплено постановою Міністерства культури УРСР 1978 р. [13].

Організацію театру було доручено директору Юліану Кройтору, який запрошує на посаду головного режисера Євгена Ткаченка. Саме цей вибір визначає не лише перший етап становлення театру, а й його подальшу естетичну траєкторію.

Творча стратегія режисера Євгена Ткаченка формувалася в художньому середовищі так званої "уральської зони" – напряму, що характеризувався активним синтезом драматичного та лялькового способів існування, розширенням жанрових меж і переосмисленням функції ляльки в сценічній структурі. Цей досвід, сформований у Челябінському театрі ляльок, Ткаченко переносить до Тернополя.

Трупа формується з молодих акторів, таких як Є. Касьян, Л. та С. Мельникови, Н. Найман (Харківський інститут мистецтв); Є. Зіцерман, І. Симонян, А. Мироненко, І. Тимохін, Т. Іванків, О. Коваль, І. Семенчук (Дніпропетровське державне театральне училище); О. Дмітрієва (Горьківське театральне училище); Л. Попецька (Рівненський інститут культури); В. Криса, П. Мрига, П. Хомета, Є. Тлущ, Р. Крупа (Теребовлянське культурне просвітнє училище); Е. Ткаченко, Н. Біла, Н. Мельник, Н. Хаєцька, Р. Іващенко, Т. Феоктистова та А. Москвіна.

До театру запрошуються завідувач музичною частиною – музикант О. Іванов, художники з освітою ЛДІТМіК – Г. Крюкова і Л. Воробйова,

спеціалісти-бутафори М. Зорина і О. Кузнєцова та конструктор ляльок О. Станкевич (випускники Горьківського театрального училища).

Першою прем'єрою театру стала вистава "Сембо" (1980), яка позначає початок режисерського формування театральної мови колективу [18].

Протягом першого десятиліття у театрі було створено 41 виставу, що дає змогу говорити про інтенсивний процес естетичного пошуку. Особливістю авторської моделі Ткаченка стає формування репертуару як цілісної концептуальної системи, де дитячі вистави співіснують з дорослим репертуаром, а жанрова палітра виходить далеко за межі традиційного театру ляльок [20].

Репертуарна політика режисера будується на поєднанні класичної літератури, сучасної драматургії та інсценізацій прозових творів. До репертуару входять сценічні версії творів Дж. Бокаччо "Декамерон" [14], Ч. Айтматова "Рябий пес, що біжить краєм моря", М. Булгакова "Собаче серце" і М. Гоголя "Панночка". Рецензент С. Завалков зазначає виставу "Декамерон": "Спектакль спрямовує свої гострі стріли проти всіх потворних породжень гендлярського суспільства, проти святенників, лицемірів, злодіїв, п'яниць, критиканів, а водночас на весь голос оспівує й славить чисте й щире кохання" [9].

Головною рисою режисерського авторства Ткаченка стає послідовне зміщення акценту у функції ляльки. У його виставах лялька поступово втрачає автономну домінантну позицію, натомість стає елементом складної образної системи, де поряд із нею повноцінно функціонують драматичний актор, його пластична дія, маска.

Візитною карткою режисера стає вистава "Голубе щеня" (1983) (художник П. Миронов) за п'єсою угорця Д. Урбана, переклад С. Єфремова, у якій окреслюється одна з головних тем його режисури – проблема права особистості на самобутність [29]. Через алегоричну форму режисер досліджує тему колективного тиску, соціальної уніфікації та екзистенційного вибору. "«Вдивись, як у дзеркало, в іншу людину»" – говорить один з героїв вистави. І це звучить, немов заклик – вдумливіше, сердечніше, уважніше ставитись до будь-кого, не виявляти черствості, зарозумілості, упередженості», – пише рецензент "Вільного життя" С. Завалков [10]. У цій постановці виразно простежується алегорія-протест проти фашистської ідеології, проявів расизму, гноблення особистості.

Саме тут формується характерна для Ткаченка авторська інтонація – інтелектуалізація дитячої вистави через багаторівневу символіку. По це згадує театрознавиця Т. Моцар: "Тернопільський театр ляльок – наймолодший учасник фестивалю – показав дві вистави – "Північна казка" І. Заграєвської і "Голубе щеня" Д. Урбана. Як усякий "новачок", він прагне по-своєму виявити себе, але ще не може уникнути деяких прорахунків. Нам цей колектив здався досить перспективним" [17]. Критична стаття Ю. Богдашевського із підсумками фестивалю засуджує жорстокість, якою, на його думку, було насичено виставу "Голубе щеня", хоча його колеги і глядачі одноголосно позитивно сприйняли цю постановку.

Знаковою для розвитку авторської режисерської системи, де відчувається акторський ансамбль, стає вистава "Рябий пес, що біжить краєм моря" (1987) за інсценізацією І. Заграєвської [15]. Є. Ткаченко, вважаючи, що ляльковому мистецтву підвладні всі театральні жанри, вчить акторів працювати на результат. У цій постановці режисер формує модель поліфонічного сценічного існування, де поєднуються драматичний план, лялька, маска і пластична партитура актора. Лялька функціонує не як предмет дії, а як візуалізація внутрішніх станів і метафізичних образів [11]. Прем'єра вистави відбувається у березні 1987 р., а через рік театр запрошують на Всесоюзний фестиваль "Айтматов і театр", який відбувається в м. Фрунзе (Киргизька РСР). "Тернопільський ляльковий театр, – пише Х. Весна у газеті "Ровесник", – був єдиним колективом, який репрезентував інтерпретацію творів Ч. Айтматова засобами театру ляльок. Творчість Айтматова своєю метафоричністю, образною мовою дуже близька до театру. До лялькового – особливо, бо можливості сценографічного образного вирішення у театрі ляльок набагато багатші, ніж у театрі драми" [3].

Ця вистава стає своєрідною кульмінацією режисерського пошуку Ткаченка, оскільки саме тут найвиразніше реалізується його концепція поліфонічної сценічної структури театру. Обидві постановки було вирішено у досить сміливій, цікавій і суперечливій для того часу формі, що і було відзначено критиками на фестивалях.

Проблематика, яку порушує у своїх постановках Є. Ткаченко, чітко простежується майже в усіх його виставах. Однак режисер іноді не бере до уваги, що лялька не може "винести" глобальної філософської думки, унаслідок чого вистава виходить непрочитаною критиками і незрозумілою для маленького глядача.

Особливе значення у творчій режисерській стратегії Ткаченка має дорослий репертуар. Вистави "Любов, любов…" (1986), "Собаче серце" (1988), "Панночка" (1989) демонструють його прагнення розширити межі театру ляльок і вивести його у площину філософського, психологічного та соціального театру.

Особливо показовою є постановка "Собаче серце", де режисер повністю відмовляється від традиційної ляльки. Тут сценічний образ вибудовується винятково через акторську пластику. Це принципово важливий момент, оскільки саме він засвідчує народження в Тернополі театру нового типу – театру актора і ляльки.

Робота над виставою "Собаче серце" за М. Булгаковим (1988) відбувається задовго до її екранізації. Тільки наступного дня після успішної прем'єри театру на екрани виходить відомий фільм за мотивами цього ж твору, і вистава від цього не програє. Ця подія тільки підтверджує високий професіоналізм заслуженого артиста УРСР Євгена Ткаченка, який зумів у першому прочитанні повісті М. Булгакова на сцені театру ляльок точно розставити смислові й емоційні акценти. Як пише Г. Геллер: "Повість Булгакова при всій парадоксальності надзвичайно політична: вона попереджає, що може статися, коли недооцінюються і порушуються об'єктивні закони природи й розвитку суспільства. Режисер Євген Ткаченко, художник Лариса

Воробйова саме так інтерпретували інсценізацію О. Червінського. Постановники обережно підійшли до прочитання драматургічного матеріалу, проявили певний такт, – підкреслили те, що є найбільш актуальним у творі Булгакова. […] Ткаченко не поспішає дотримуватися життєвої правди, однак від того вистава не перестає бути реалістичною" [5; 26].

"Панночка" Н. Садур за М. Гоголем (1989) – остання постановка Є. Ткаченка, виконана ним у Тернопільському театрі ляльок. Режисер зумів передати художній світ Гоголя мовою сцени та втілити його задум засобами виразності театру ляльок, поєднавши лялькoвий і драматичний плани. Використання ляльок допомогло уникнути вікової одноманітності, типізувати персонажів і за допомогою візуального ряду акцентувати окремі риси характеру.

Атмосфера тривоги, містичного страху, внутрішня напруга, емоційний вплив у виставі будувалися на контрасті живої акторської присутності та умовної природи ляльки, що створювало ефект психологічної нестабільності й підсилювало гоголівське відчуття межі між реальним і потойбічним світом. Про це наголошує й Б. Мельничук: "Особливої психологічної глибини розкриття образу актор досягає у сцені прощання з товаришами, коли він віддає Явтухові, Свириду й Дорошу свиту, пояс і чоботи, а сам іде на вірну смерть. Ця сцена набуває воістину філософського звучання і заслуговує на те, щоб стати фінальною. Принаймні, за емоційним впливом вона не менш сильна, але на відміну від існуючого фіналу викликає справжню гаму роздумів, наче перегукується з нашими сьогоднішніми проблемами у сфері моралі. В тім, мабуть, і сила класики, що написане десятиліття й століття тому, звучить так, ніби створене вчора" [16].

Звичайно, у творчому доробку Є. Ткаченка за десять років роботи в Тернопільському театрі ляльок з'явилися вистави і з традиційними ляльками. Проте їх було вельми мало – "Сембо" (1980), "Русалонька", "Палаючі вітрила" (1982), "Кому співає веселка" (1987), "Неопалима купина" (1989) та "Балада про червоного півня" (1989) тощо.

Переважну кількість постановок режисер вирішує у поєднанні лялькового і драматичного планів або ж використання тільки драматичного. У виставах "Котигорошко" (1982) та "Буратіно" (1983) режисер розробляє модель – взаємодію актора й ляльки як рівноправних партнерів сценічної дії [12]. Тут формується принцип відкритої гри, де актор не ховається за ширмою, а вступає в прямий сценічний діалог із лялькою.

Зокрема, виставу "Котигорошко" (1982, художники Л. Воробйова та Г. Крюкова) вирішено у поєднанні живого актора-персонажа і штокової маріонетки. Актори не ховаються за ширмою, а працюють безпосередньо на сцені, ніби доповнюючи своїх лялькових персонажів. Це одна з перших п'єс драматурга Г. Усача. У ній є свої недоліки, зокрема недостатня дійова основа. Однак є й головне – глибокий ідейний зміст, спрямований на виховання героїко-патріотичних почуттів у дітей. Театральний оглядач "Ровесника" пише: "Режисер-постановник цієї вистави Є. Ткаченко, не позбавляючи сюжет твору пригодницької напруги, сміливо вводить у виставу національно-етнографічні мотиви, підсилюючи тим самим її патріотичне звучання. Котигорошка

благословляє в нелегку дорогу не абстрактна матір, а конкретна земля-годувальниця, та, що його виростила, вигойдала на своїх дужих плечах" [4].

Найцікавішою постановкою Є. Ткаченка серед традиційно-лялькових вистав стала "Кому співає веселка" (1987) за п'єсою місцевих драматургів-дебютантів Б. Мельничука і В. Фроленкова. "За всіх композиційних недоліків п'єса «Кому співає веселка» наділена якостями, які не так часто існують в драматургії для театрів ляльок, – сучасним способом мислення, відчуттям епохи. І справа не тільки в «космічному» сюжеті, а в тому, що тут у зрозумілій для юних глядачів формі порушується надзвичайно важлива сьогодні проблема охорони навколишнього середовища. Все, народжене на Землі, – унікальне і вимагає бережливого ставлення – така головна думка п'єси, яку розвиває її постановник Є. Ткаченко" [8].

Режисерська модель Ткаченка формується не лише через вистави, а й через виховання актора. Режисер послідовно виховує актора нового типу – інтелектуально активного, аналітично мислячого, пластично мобільного. Обов'язковими елементами роботи над роллю стають аналіз драматургічного матеріалу, написання внутрішнього монологу персонажа, вивчення додаткової літератури та культурного контексту.

Такий метод репетиції перетворюється на форму творчої лабораторії, де актор стає співавтором вистави. У цьому проявляється одна з головних ознак режисерського авторства Ткаченка – створення власної акторської школи.

Отже, перше десятиліття існування Тернопільського театру ляльок можна розглядати як етап формування виразної авторської режисерської моделі, у якій було закладено основні принципи майбутнього театру актора і ляльки: синтетичність, поліжанровість, домінування акторської присутності, інтелектуалізація сценічної дії та розширення функції ляльки.

У 1991 р. Євген Ткаченко залишає театр, завершивши важливий етап його становлення. Проте саме його режисерська модель стає основою подальшого розвитку театру та визначає його художню ідентичність у наступні десятиліття.

Сергій Калина. Пошук нової режисерської ідентичності (1990–1998). Початок 90-х років XX ст. стає для українського театру періодом кардинальних трансформацій, зумовлених політичними та соціокультурними змінами, пов'язаними з проголошенням незалежності України. Розпад радянської ідеологічної системи, економічна нестабільність та криза державного фінансування суттєво вплинули на театральне середовище. Для театрів це означає втрату стабільної матеріальної бази, скорочення гастрольної діяльності, припинення професійних лабораторій та обмеження творчих контактів.

Водночас нова культурна ситуація відкриває можливості для естетичного самовизначення. Зникнення ідеологічного контролю сприяє активному зверненню театрів до національної драматургії, фольклорних джерел, обрядової культури та релігійної тематики. У театрі ляльок ці процеси стають особливо помітними, оскільки саме цей жанр є надзвичайно чутливим до синтезу традиції й експерименту.

Якщо у 80-х роках ХХ ст. Тернопільський театр ляльок формується як експериментальний майданчик із потужним дорослим репертуаром та виразною тенденцією до синтезу драматичного й лялькового планів, то новий період 90-х років минулого століття стає етапом переорієнтації та позначається пошуком іншої художньої моделі.

Початком цього нового етапу стає постановка ярмаркового вертепу "Той, що вгорі сидить" (1990) за п'єсою І. та Я. Златопольських у режисурі Сергія Калини та сценографії Володимира Якубовського. Саме ця вистава стає першою точкою входження нового режисера у театральний простір Тернополя.

Сергій Калина приходить у театр із драматичного середовища. Його професійне формування відбувається поза мистецтвом театру ляльок, що й зумовлює специфіку його режисерського мислення.

Показово, що дебютна вистава Калини ґрунтується на матеріалі, підготовленому ще Є. Ткаченком, проте її художня реалізація вже засвідчує інші режисерські акценти: посилену увагу до національної образності, фольклорної умовності, ритуальної структури сценічної дії. Важливу роль у формуванні візуальної концепції вистави відіграє сценографія В. Якубовського, який працює з натуральними матеріалами, деревом, мішковиною, тканинами, створюючи естетику архаїчної простоти.

Поступово режисерська практика С. Калини формує власну естетичну систему. На відміну від попереднього періоду, де домінує дорослий репертуар, театр у 90-х роках ХХ ст. переорієнтовується на дитячу аудиторію. З репертуару майже зникають складні філософські вистави для дорослих, натомість з'являється низка дитячих постановок: "Женьчик-бреньчик" (1990), "Смачного, тигре!" (1991), "Лисеня-хитрун" (1991), "Попелюшка" (1991), "Дикі лебеді" (1993), "Пригоди Каштанчика" (1995), "Троє поросят і містер Вовк" (1996) тощо.

Ця репертуарна зміна стає не лише прагматичною реакцією на нові культурні запити. Вона відображає режисерський вибір Калини – орієнтацію на театр гри, візуальної динаміки, музичності та пластичної виразності.

Однією з головних вистав цього періоду є постановка "Смачного, тигре!" (1991) за казками Д. Біссета. У цій роботі особливо яскраво проявляється колективний характер режисерського авторства. Через недостатній практичний досвід роботи в театрі ляльок С. Калина активно включає акторів у процес створення вистави. Репетиційний процес перетворюється на простір спільного конструювання сценічної форми. Художник В. Якубовський порівнює роботу над цією виставою з імпровізацією: "Тут я фантазував, у мене була повна творча свобода. У виставі були цікаві персонажі, такі як Дорога, Вокзал, Поштова Скринька. Не було ніяких обмежень – ти фантазуєш, це ж лялькoвий театр, тільки в ньому можливо зробити такі образи. Актори під час репетицій імпровізували, щось змінювали, я і постановочна частина їм допомагали, під них все підганялося. Отже, всі фантазували, тому вийшла така весела, на одному диханні, легка "не замусолена" вистава". Це підтверджує у своїй статті і С. Веселка: "У Володимира Якубовського (Тернопіль) веселкове сприйняття світу. Здається, він ладен перетворити на об'єкт мистецтва (лялькового, звичайно!) все, на що

погляне його добре око. Він ніби сам програє з ляльками ситуацію, тому вони такі динамічні, з чітко виявленими характерами: і зарозумілий коник-стрибунець Денді, і сміливий дракончик Ендрю, і лукаве, невситимо й дитинне тигреня" [2].

Саме в цій виставі вперше в театрі настільки виразно проявляється горизонтальна модель режисури, де режисер є не єдиним автором, а координатором творчого процесу. Акторська імпровізація, сценографічна фантазія та пластична партитура стають рівноправними складниками сценічного тексту.

Важливу роль у формуванні режисерського стилю Калини відіграє художник Володимир Якубовський. У 90-х роках минулого століття саме їхній творчий тандем значною мірою визначає візуальну мову театру. Якщо в системі Ткаченка сценографія була підпорядкована режисерській концепції, то в системі Калини художник стає повноправним співтворцем вистави.

Особливо виразно це проявляється у виставі "Дикі лебеді" (1993), де масштаб сценографічного рішення художника формує саму драматургію простору. Збільшені декорації та зменшені тростинні ляльки створюють ефект просторової деформації, що підсилює казковість сценічного світу. Завдяки художньому світлу (В. Баранов) вистава набуває майже кінематографічного "звучання".

Ще одним важливим напрямом режисерських пошуків Калини стає музично-пластичний театр. Постановка "Про страшного дракона, гвіздка короля, про чарівну принцесу і шевця молодця" М. Ковнацької (1993) стає прикладом синтетичного жанру, де драматургія вибудовується через вокал, танець, сценічний рух та ритмічну організацію простору. Я. Гулько зазначає: "…Такої насиченої музикою, співом і танцями дитячої вистави у Тернополі ще не було. Створити веселий, динамічний, надзвичайно ефектний спектакль митцям театру допомогла не тільки здібна письменниця, але й польський композитор Лешек Жуховський, який передав партитуру і касету із записом музики" [7].

Ця постановка – суцільна колективна робота митців театру. Виставу створюють не тільки актори, художник і режисер, у ній задіяні хормейстерка Б. Сава, балетмейстер А. Бедичев, художник по світлу В. Баранов, художниця костюмів А. Любінська. І хоча вистава триває майже годину, безперервна дія, наче мереживо, переплітає усі сцени вистави. Актори О. Царьков, О. Бегенева, Т. Сільченко, О. Боков, Т. Іванків, В. Криса, О. Дмітрієва граціозно рухаються, виконують вокальні партії та грають ролі. Про це пише рецензент газети Я. Гулько: "У спектаклі зайнято сім акторів і, мабуть, не варто нікого відзначати, бо це єдиний творчий ансамбль, і всі вони однаково сумлінно потрудилися, щоб подарувати дітям п'ятдесят п'ять хвилин радості і щасливого спілкування зі світом краси. Вистава естетично досконала, винятково вдало використані в ній світлові ефекти й старанно підготовлена фонограма. Все тут діє в комплексі і злагоджено: ляльки, хореографія, вокал, музичний супровід, світло, декорації і т. д." [7].

У цій виставі режисер фактично відмовляється від традиційної лінійної драматургії на користь монтажного принципу побудови сценічної дії. Саме музика, пластика і візуальний ритм стають головними носіями смислу.

Кульмінацією режисерських пошуків (експериментів) С. Калини стає вистава "Журавлине пір'я" (1998) за п'єсою Д. Кіносіта (художник В. Якубовський, хореограф А. Бедичев). Вибір такого матеріалу для театру стає ризикованим експериментом, адже п'єса призначається для дітей віком від десяти років.

Саме ця постановка стає найбільш концептуально завершеним прикладом авторської режисури Калини. У "Журавлиному пір'ї" режисер максимально віддаляється від традиційного театру ляльок. Лялька тут перестає бути центром сценічної дії й функціонує як допоміжний образний елемент. Основний смисловий центр переноситься на драматичного актора, його пластичну партитуру та ритуалізовану форму існування. П'єса Д. Кіносіта написана за стародавньою японською легендою і піднімає важливе питання – протистояння духовного і матеріального, як писав Я. Сачко: "Возводить поетичний гімн Жінці, яка заради кохання йде на самопожертву. Жадібність, насильство, гонитва за грішми і владою, – ось речі, які вбивають справжню любов. А за зраду Бог карає. Настає розплата…" [19]. Звернення до японської культури, елементів театру Кабукі, маски, ритуального руху, символічного простору свідчить про прагнення режисера вийти за межі локальної театральної традиції та інтегрувати театр у ширший культурний контекст.

Принципово важливим у цій постановці стає переосмислення тілесності актора. Якщо у Ткаченка актор існує у взаємодії з лялькою, то у Калини тіло актора функціонує як самостійна знакова система. Пластика замінює слово, жест стає носієм психологічного змісту, а рух набуває драматургічної функції.

Аналізуючи виставу, Я. Сачко зазначає: "…Актори відчули драму почуттів своїх героїв, майстерно зіграли і переконливо донесли до глядача головну ідею твору. Лялькарі були дійсно магами і чародіями. Вони своєю грою перетворювали звичайну сценічну коробку на чарівну скриньку, в якій били водограєм справжні людські почуття. Глядач то плакав, то завмирав, а то й сміявся. Що не вдавалося сказати словом, актори передавали мімікою і жестами у танцях. Свайка, Птах у клітці, Віяла, Маски, Ткацький станок, Перетворення, Прощання, – ось неповний їх перелік. Дія вистави динамічна, напружена, сконденсована. У своїй новій роботі актори зуміли передати почуття справжнього кохання, фольклор, побут і традиції японського народу. І це – успіх" [19]. Музика, що звучить у виставі, це не просто супровід, це наче дійова особа, що змінює атмосферу і підсилює всю трагедію головних героїв, а хореограф А. Бедичев знову доводить свій високий професіоналізм: замінює довгі монологи та діалоги п'єси танцями і сценічною пластикою акторів, що робить виставу динамічною і, певною мірою, трагічною.

Ще одним важливим явищем цього періоду є створення театралізованого свята "Хто, хто Миколая любить" (1993), яке стає першим прикладом інтеграції релігійної тематики до репертуару театрів країни після радянського періоду [25].

Ця постановка має ще одну важливу рису режисерської системи Калини – прагнення до безпосереднього контакту з глядачем та виходу за межі традиційної театральної форми. Театральне дійство трансформується у живий ритуал взаємодії.

Попри окремі творчі невдачі, які були неминучими в процесі експериментального пошуку, режисерська діяльність Сергія Калини стає важливим етапом у розвитку Тернопільського театру ляльок.

На відміну від інтелектуально-аналітичної режисури Євгена Ткаченка, режисура Сергія Калини будується на принципах колективного авторства, візуальної імпровізації, музично-пластичного синтезу та сценічної гри. Якщо Ткаченко формує театр через концептуальну режисерську вертикаль, то Калина пропонує іншу модель – режисуру відкритої взаємодії, де авторство розподіляється між режисером, актором, художником і хореографом.

Саме у 1990–1998 рр. Тернопільський театр ляльок проходить важливий етап трансформації: від театру режисерської концепції до театру колективного сценічного творення. Цей період стає важливою фазою переосмислення театральної ідентичності та формує умови для подальших художніх змін.

Отже, режисура Сергія Калини стає перехідною ланкою між авторською моделлю Євгена Ткаченка та наступним етапом розвитку театру, пов'язаним із діяльністю Володимира Лісового, який інтегрує традиції лялькового мистецтва, національну тематику й сучасні сценічні практики у цілісну художню систему.

Володимир Лісовий. Формування сучасної художньої парадигми театру (1996–2019). Третій етап розвитку Тернопільського академічного обласного театру актора і ляльки пов'язаний із діяльністю Володимира Лісового – режисера, який завершує процес формування художньої моделі театру, розпочатий його попередниками. Якщо період Є. Ткаченка можна означити як етап становлення професійної режисерської школи, а творчість С. Калини – як пошук нової режисерської ідентичності в умовах суспільно-культурної трансформації 90-х років минулого століття, то діяльність В. Лісового стає етапом стабілізації, розширення жанрово-стильових меж та формування сучасної художньої парадигми театру.

Наприкінці 90-х у театрі відбуваються кадрові зміни: оновлюється художній склад, змінюються завідувач музичною частиною та частина акторської трупи, а на посаду головного режисера приходить заслужений артист України Володимир Лісовий.

Поява Лісового в Тернопільському театрі не є випадковою. На той момент він уже має значний професійний досвід: отримує освіту в ГІТІСі, проходить Вищі режисерські курси при театрі С. Образцова, працює актором і режисером у Ліпецькому театрі ляльок та головним режисером Вінницького театру ляльок. Цей професійний багаж визначає його режисерський почерк – системний, дисциплінований, технологічно точний.

На відміну від С. Калини, який тяжів до експериментальної театральної мови, Лісовий орієнтує театр на класичну модель дитячого репертуару, водночас зберігаючи відкритість до нових сценічних форм. Саме в цей період

формується стабільна репертуарна політика, орієнтована на дошкільну та молодшу шкільну аудиторію.

Особливістю режисерської естетики Лісового стає активне використання різних систем ляльок: рукавичних, тростинних, планшетних, паркетних, маріонеткових. Важливим принципом його постановок є поєднання традиційної ширмової форми з відкритим акторським існуванням.

Однією з перших знакових постановок режисера у театрі стає вистава "Чарівна лампа Аладдіна" (1994). Постановка репрезентує класичний тип театру ляльок із використанням тростинної ляльки та ширми, однак уже демонструє прагнення режисера до масштабнішого візуального вирішення. У виставі "Шукай вітру у полі" (1996) Лісовий використовує паркетну ляльку і живого актора, які співіснують як рівноправні партнери сценічного висловлювання.

Принцип співіснування "живого" плану і класичної ляльки режисер продовжує у виставі "Золоте курча" (1998), яка стає однією з найуспішніших постановок театру. Виставу побудовано як музичний спектакль, де драматичні персонажі Лисиця та Вовк протиставлені лялькoвому персонажу Курчаті. Саме цей контраст формує основний конфлікт вистави: слабке, але морально сильне протистоїть сильному, але духовно порожньому.

Показовою для режисерської естетики Лісового є вистава "Кіт у чоботях" (1999), де маріонетку і тантамареску органічно інтегровано в драматичну структуру спектаклю. Режисер активно використовує музично-хореографічні переходи, перетворюючи сценічну дію на цілісну ритмічну композицію.

Особливу увагу В. Лісовий приділяє молодшій дитячій аудиторії. Вистава "Гусеня" (2000) стає прикладом інтерактивного театру, побудованого на прямій взаємодії з глядачем. У 2006 р., на запрошення своїх колег з м. Жешув (Польща), театр виїжджає на Міжнародний фестиваль "Rzeszowskie spotkania teatrov lalek", присвячений 50-річчю театру ляльок "Maska", де виставу "Гусеня" грають польською мовою, це стає справжньою несподіванкою як для польських друзів, так і для глядачів. "Дітей у Жешуві зібралось багато – їх приводили із садочків та шкіл, – згадує режисер В. Лісовий. – Також підходили перехожі і зупинялися, щоб подивитися. Вистава тривала 45 хв. Маленьких глядачів вона зацікавила тим, що актори залучали їх до гри. Такі лялькові вистави у Польщі не практикують. Тому діти із задоволенням гралися разом із акторами. Вони шукали гусеня, пищали, кричали та тупали ніжками" [30]. Ця інтерактивна форма особливо важлива для українського театру ляльок, оскільки зберігає традицію безпосереднього діалогу між сценою і залом.

Важливим напрямом творчості Лісового стає драматургія. На відміну від попередніх режисерів, він активно створює власні сценічні тексти, інсценізації та адаптації. Його драматургічна практика стає продовженням режисерської концепції: пошук матеріалу, максимально відповідного естетиці театру.

Однією з найрепрезентативніших авторських робіт стає вистава "Чарівний перстень, або Казка за три п'ятаки". У цій постановці режисер

використовує метод "театр у театрі", що дає змогу поєднати ярмаркову стихію народного театру з багаторівневою системою перевтілень. Тут актор одночасно існує як персонаж і як виконавець ролі всередині ролі. Переглянувши виставу, кореспондент "Свободи" Т. Бойко ділиться своїми враженнями: "Через виставу допомогти дітям розширити свої знання з фольклору – таким принципом керується режисер-постановник Володимир Лісовий, тому «у його казках» звучить багато українських пісень, приповідок, загадок, у них є танцювальні елементи" [1]. Театрознавиця Г. Градоблянська зазначає акторську гру: "…Зразу видно по акторам, що працюють вони із задоволенням, легко, поводяться природно і вміють посміятись – і над собою, і над своїм героєм. Тим більше, що режисер (В. Лісовий) запропонував таке рішення: актор–лялька–актор. Тобто, актори спілкуються, як живі особи, як герої – через ляльку. І саме цей спосіб гри робить виставу ритмічною, веселою і водночас казково-філософською" [6].

Виставу "Чарівний перстень" було показано на фестивалі "Тернопільські театральні вечори – 2004" та поза конкурсом їй надано звання лауреата, а режисера і сценографа театру ляльок нагороджено дипломом. Це вперше, коли на "дорослому" фестивалі акторам-лялькарям глядачі аплодують стоячи. Журнал "Театральна бесіда" пише: "Досконала у режисерському вирішенні, з дотепною високохудожньою сценографією, злагодженим акторським ансамблем вистава стала справжнім відкриттям фестивалю і отримала заслужені нагороди за високий художній рівень та кращу сценографію, якими нагородили режисера вистави В. Лісового та художника В. Якубовського" [28, с. 5].

За підсумками 2000 р. колегія обласного управління культури удостоює виставу у номінаціях: "Краща дитяча вистава року – «Чарівний перстень» головного режисера театру актора і ляльки заслуженого артиста України Володимира Лісового. Кращі виконавці жіночої і чоловічої ролей – актори театру Тетяна Сільченко і Юрій Коцюк" [22]. Виконавиця ролі Матері Іванка – заслужена артистка України Т. Сільченко – створює свого персонажа настільки цікавим і типовим, що він подобається усім глядачам без винятку. Її мати – проста, трохи лукава, іронічна і дуже приваблива українська жінка. "Віртуозно працюючи із лялькою, і в «живому плані», Тетяна Сільченко не боїться виглядати, м'яко кажучи, неефектно, буквально на очах перетворюючись із симпатичної жінки на потішну бабусю", – аналізує творчість цієї актриси "Театральна бесіда" [27, с. 15–18; 24].

Особливої ваги у творчості Лісового набуває українська тематика. Після 2000 р. режисер дедалі частіше звертається до національного фольклору, легенд і народної казки. Це простежено у виставах "Сестриця Оленка і братик Івасик" (2002), "Дзвони-лебеді" (2005), "Козацькі вітрила" (2009), "Кривенька качечка" (2012), "Тарасова казка" (2014), в яких режисер остаточно формує власну модель національно орієнтованого театру, де фольклорна образність поєднується з сучасною сценічною мовою.

Особливістю вистави "Козацькі вітрила" за п'єсою Б. Мельничука і В. Лісового стає використання символічного сценічного простору: центральним візуальним образом є хрест як універсальний знак історичної

пам'яті, жертовності та духовного спадкоємства. "П'єса (незалежно від віку) пробуджує генетичний код кожного, хто її переглядає. Сприяють цьому глибинні художні деталі й символи, які ненав'язливо і водночас дуже влучно підсилюють текст казки-легенди. Це надто тонка і невидима грань, яку можна відчути й осмислити лише на рівні душі й серця. Автори впоралися з цим просто блискуче. П'єса від початку і до кінця пройнята Духом любові до рідного краю, до перлинних (вишивка, пісенна творчість) традицій – першовитоків, притаманних лише нашому народові. Вона випромінює Дух єдності" [21].

Режисер активно використовує принцип переходу від ляльки до актора, де зміна форми існування персонажа стає частиною драматургії.

У творчості Лісового поступово змінюється співвідношення між лялькою та драматичним актором. Якщо ранній період його роботи тяжіє до використання класичної ширми та різних систем ляльок, то пізніше лялька все частіше виконує символічну або допоміжну функцію, а драматичний актор виходить на перший план.

Це свідчить про еволюцію самого театру: від класичного театру ляльок до синтетичного театру актора і ляльки, де форму визначають не традиції, а художня доцільність.

Важливим аспектом діяльності В. Лісового стає педагогічна функція. Переважну частину молодих акторів трупи формують саме під його керівництвом. Він системно працює з молодими акторами, формуючи в них культуру роботи з лялькою, дисципліну сценічного існування та професійну відповідальність.

Сам режисер неодноразово наголошує, що любов до ляльки є основою професійної природи актора-лялькаря. Цей принцип стає одним із головних у його педагогічній практиці.

Понад двадцять років роботи режисер є основним репертуарним фондом театру. Переважна частина його постановок і сьогодні залишається в активному сценічному житті.

Отже, творчий період Володимира Лісового стає етапом завершення художньої еволюції Тернопільського театру ляльок у XX – на початку XXI ст. Якщо Євген Ткаченко закладає основи професійної режисури, Сергій Калина відкриває театр до пошуку нової сценічної мови, то Володимир Лісовий завершує цей процес, сформувавши сучасну художню парадигму театру, в якій органічно співіснують традиція, національна ідентичність і сучасні сценічні практики.

Висновки. Завдяки проведеному дослідженню з'ясовано, що розвиток Тернопільського академічного обласного театру актора і ляльки відображає основні тенденції еволюції українського театру ляльок кінця XX – початку XXI ст. Зміна режисерських моделей зумовила трансформацію сценічної мови театру, принципів взаємодії актора й ляльки, а також функцій самої ляльки в структурі вистави.

Доведено, що завдяки режисерській системі Євгена Ткаченка сформовано концепцію синтетичного театру, в якому поєднано драматичний і ляльковий плани, інтелектуалізовано сценічну дію та поліфонічну структуру

образу. Творчість Сергія Калини позначила перехід до колективних форм сценічного творення, посилення ролі пластики, музики та візуальної імпровізації. Режисерська практика Володимира Лісового завершила процес формування сучасної моделі театру актора і ляльки, синтезувавши традиційні лялькові форми, національну тематику та сучасні сценічні принципи.

Отже, феномен режисерського авторства в театрі ляльок проявляється не лише у постановочній діяльності, а й у формуванні цілісної художньої системи театру, що визначає його естетичну, репертуарну та педагогічну стратегію.

Список використаної літератури та джерел

1. Бойко Т. У світі казки, мудрості і ласки… *Свобода*. Тернопіль, 2002. 15 чер.
2. Веселка С. Лялькові родзиночки. *Культура і життя.* Тернопіль, 1993.
3. Весна Х. До джерел. *Ровесник*. Тернопіль, 1988. № 45.
4. Весна Х. І знову – Котигорошко. *Ровесник*. Тернопіль, 1989. 5–11 бер.
5. Геллер Г. Браво. *Ровесник*. Тернопіль, 1988.
6. Градоблянська Г. Мудрість казок – у "Чарівному персні". *Свобода*. Тернопіль, 2000. 21 груд.
7. Гулько Я. Як хоробрий шевчик переміг злого дракона. *Тернопіль вечірній*. Тернопіль, 1993. 7 лип
8. Завалков С. Кому співає веселка. *Вільне життя*. Тернопіль, 1988. 29 січ.
9. Завалков С. Адресовано дорослим. *Вільне життя*. Тернопіль, 1986. 1 квіт.
10. Завалков С. За людяність і доброту. *Вільне життя*. Тернопіль, 1983. 26 бер.
11. Завалков С. Незвичні ролі акторів: Про нову виставу в театрі ляльок. *Вільне життя.* Тернопіль, 1987. 26 квіт.
12. Завалков С. У театрі ляльок – "Буратіно": Рецензуємо виставу. *Вільне життя*. Тернопіль, 1983. 19 берез.
13. Зіцерман Ю. І будуть прем'єри: [у новоствореному в м. Тернополі театрі ляльок]. *Ровесник*. Тернопіль, 1980. 5 черв.
14. Кройтор Ю. Для дітей і … дорослих: Відкриття сезону Тернопільського театру ляльок. *Ровесник*. Тернопіль, 1986. 30 жовт.
15. Кройтор Ю. Ляльки чекають: Відкрив черговий сезон обласний театр ляльок. *Вільне життя*. Тернопіль, 1987. 25 жовт.
16. Мельничук Б. Куди ішов Брут? *Вільне життя*. Тернопіль, 1990. 18 лют.
17. Моцар Т. Ляльки складають іспит: [Нотатки з першого республ. фестивалю]. *Культура і життя*. Київ, 1983. 21 серп.
18. Паламар А. День народження казки: Театр відкриває першу прем'єру виставою "Сембо" Єлисеєва. *Вільне життя*. Тернопіль, 1980. 2 листоп.
19. Сачко Я. Журавлине пір'я. *Вільне життя*. Тернопіль, 1998. 20 вер.
20. Стецько В. Люди рідкісних професій. *Ровесник*. Тернопіль, 1981. 1 серп.
21. Семеняк-Штангей В. Іскрометна енергія "Козацьких вітрил". *Вільне життя*. Тернопіль, 2009. 26 жов.
22. Собуцька В. Чарівний перстень. *Вільне життя*. Тернопіль, 2001. 23 січ.
23. Собуцька В. Вітаємо номінантів! *Свобода*. Тернопіль, 2000.
24. Сушкевич В. Тетяна Сільченко: "Ляльки – це велика сила". *Вільне життя*. Тернопіль, 2006. 5 квіт.
25. Тарасенко Т. Як святий Миколай по Тернополю ходив… *Тернопільські вісті.* Тернопіль, 1993.

26. Театральна бесіда. Львів, 2006. № 1(17). С. 17–18.
27. Театральна бесіда. Львів, 2006. № 1(17). С. 15–18.
28. Театральна бесіда. Теплі душевні Тернопільські "Театральні вечори 2004". Тернопіль, 2005. № 1(15). С. 5.
29. Удіна Т. Ляльковий театр – це серйозно: про репертуар, сцену і новосілля. *Ровесник*. 1983. 1 груд.
30. Цебрій Є. Діти гралися разом з акторами на площі. *20 хвилин*. Тернопіль, 2006. 23 трав.

References

1. Boiko, T. (2002). U sviti kazky, mudrosti i lasky… *Svoboda*. Ternopil. 15 cher. [in Ukrainian].
2. Veselka, S. (1993). Lialkovi rodzynochky. *Kultura i zhyttia*. Ternopil [in Ukrainian].
3. Vesna, Kh. (1988). Do dzherel. *Rovesnyk*. Ternopil, № 45. [in Ukrainian].
4. Vesna, Kh. (1989). I znovu – Kotyhoroshko. *Rovesnyk*. Ternopil. 5–11 ber. [in Ukrainian].
5. Heller, H. (1988). Bravo. *Rovesnyk*. Ternopil [in Ukrainian].
6. Hradoblianska H. (2000). Mudrist kazok – u "Charivnomu persni". *Svoboda*. Ternopil. 21 hrud. [in Ukrainian].
7. Hulko, Ya. (1993). Yak khorobryi shevchyk peremih zloho drakona. *Ternopil vechirnii*. Ternopil. 7 lyp. [in Ukrainian].
8. Zavalkov, S. (1988). Komu spivaie veselka. *Vilne zhyttia*. Ternopil. 29 sich. [in Ukrainian].
9. Zavalkov, S. (1986). Adresovano doroslym. *Vilne zhyttia*. Ternopil. 1 kvit. [in Ukrainian].
10. Zavalkov, S. (1983). Za liudianist i dobrotu. *Vilne zhyttia*. Ternopil. 26 ber. [in Ukrainian].
11. Zavalkov, S. (1987). Nezvychni roli aktoriv: Pro novu vystavu v teatri lialok. *Vilne zhyttia*. Ternopil. 26 kvit. [in Ukrainian].
12. Zavalkov, S. (1983).U teatri lialok – "Buratino": Retsenzuiemo vystavu. *Vilne zhyttia*. Ternopil. 19 berez. [in Ukrainian].
13. Zitserman, Yu. (1980). I budut premiery: [u novostvorenomu v m. Ternopoli teatri lialok]. *Rovesnyk*. Ternopil. 5 cherv. [in Ukrainian].
14. Kroitor, Yu. (1986). Dlia ditei i … doroslykh: Vidkryttia sezonu Ternop. teatru lialok. *Rovesnyk*. Ternopil. 30 zhovt. [in Ukrainian].
15. Kroitor, Yu. (1987). Lialky chekaiut: Vidkryv cherhovyi sezon oblasnyi teatr lialok. *Vilne zhyttia*. Ternopil. 25 zhovt. [in Ukrainian].
16. Melnychuk, B. (1990). Kudy ishov Brut? *Vilne zhyttia*. Ternopil. 18 liut. [in Ukrainian].
17. Motsar, T. (1983). Lialky skladaiut ispyt: [Notatky z pershoho respubl. festyvaliu]. *Kultura i zhyttia*. Kyiv. 21 serp. [in Ukrainian].
18. Palamar, A. (1980). Den narodzhennia kazky: Teatr vidkryvaie pershu premieru vystavoiu "Sembo" Yelyseieva. *Vilne zhyttia*. Ternopil. 2 lystop. [in Ukrainian].
19. Sachko, Ya. (1998). Zhuravlyne piria. *Vilne zhyttia*. Ternopil. 20 ver. [in Ukrainian].
20. Stetsko, V. (1981). Liudy ridkisnykh profesii. *Rovesnyk*. Ternopil. 1 serp. [in Ukrainian].
21. Semeniak-Shtanhei, V. (2009). Iskrometna enerhiia "Kozatskykh vitryl". *Vilne zhyttia*. Ternopil. 26 zhov. [in Ukrainian].

22. Sobutska, V. (2001). Charivnyi persten. *Vilne zhyttia*. Ternopil. 23 sich. [in Ukrainian].
23. Sobutska, V. (2000). Vitaiemo nominantiv! Svoboda. Ternopil [in Ukrainian].
24. Sushkevych, V. (2006). Tetiana Silchenko: "Lialky – tse velyka syla". *Vilne zhyttia*. Ternopil. 5 kvit. [in Ukrainian].
25. Tarasenko, T. (1993). Yak sviatyi Mykolai po Ternopoliu khodyv… *Ternopilski visti*. Ternopil [in Ukrainian].
26. Teatralna besida. (2006). Lviv, 1(17), 17–18 [in Ukrainian].
27. Teatralna besida. (2006). Lviv, 1(17), 15–18 [in Ukrainian].
28. Teatralna besida. (2005). Tepli dushevni Ternopilski "Teatralni vechory 2004". Ternopil, 1(15), 5 [in Ukrainian].
29. Udina, T. (1983). Lialkovyi teatr – tse seriozno: pro repertuar, stsenu i novosillia. *Rovesnyk*. 1 hrud. [in Ukrainian].
30. Tsebrii, Ye. (2006). Dity hralysia razom z aktoramy na ploshchi. *20 khvylyn*. Ternopil. 23 trav. [in Ukrainian].

THE PHENOMENON OF DIRECTORIAL AUTHORSHIP IN THEATRE: HISTORICAL AND CONTEMPORARY PRACTICES OF THE TERNOPIL ACADEMIC REGIONAL ACTOR AND PUPPET THEATRE

Tetiana SILCHENKO

I. K. Karpenko-Karyi National University
of Theatre, Cinema and Television of Kyiv,
Department of Puppet Theatre Arts,
40 Yaroslaviv Val Str., Kyiv, Ukraine, 01054
e-mail: silya23@ukr.net

The article examines the phenomenon of directorial authorship in the context of the historical development of the Ternopil Academic Regional Actor and Puppet Theatre as a representative model of the evolution of Ukrainian puppet theatre in the late twentieth and early twenty-first centuries. Particular attention is focused on the analysis of the creative work of directors Yevhen Tkachenko, Serhii Kalyna, and Volodymyr Lisovyi, through which the transformation of directorial models is traced – from conceptual auteur theatre to collective directing and a contemporary synthetic artistic system.

The purpose of the study is to identify the specific features of directorial authorship in the process of shaping the artistic model of the theatre and to analyze the evolution of directorial approaches from the 1980s to the beginning of the twenty-first century.

The research employs historical-theatrical, structural-analytical, comparative, and art-historical methods, which made it possible to analyze the evolution of artistic processes, the specificity of interaction between actor, puppet, scenography, and plastic design, as well as to compare directorial systems of different periods. The methods of generalization and

synthesis enabled the formation of an integral model of the development of directorial authorship within a single theatrical collective.

The scientific novelty of the study lies in the first comprehensive analysis of the evolution of directorial models of the Ternopil Academic Regional Actor and Puppet Theatre within the context of the development of Ukrainian puppet theatre in the late twentieth and early twenty-first centuries. The creative methods of Yevhen Tkachenko, Serhii Kalyna, and Volodymyr Lisovyi are systematically compared as successive stages in the transformation of directorial thinking; the specificity of directorial authorship as an integral artistic system is identified; the transformation of the puppet's function – from the central means of stage action to an element of a synthetic theatrical structure – is traced; and insufficiently studied archival and critical materials related to the history of the theatre are introduced into scholarly circulation.

Conclusions. The study establishes that directorial authorship in puppet theatre functions as an integral system of artistic thinking encompassing staging practice, repertory policy, scenography, and the principles of interaction between actor and puppet. It has been determined that the directorial model of Yevhen Tkachenko laid the foundations of a synthetic actor-and-puppet theatre; the creative work of Serhii Kalyna contributed to the development of collective forms of stage creation; and the activity of Volodymyr Lisovyi shaped a contemporary artistic model of the theatre by combining the traditions of puppet theatre with modern stage practices. It is proved that the evolution of directorial authorship within one theatre reflects broader processes of transformation in Ukrainian puppet theatre at the end of the twentieth and the beginning of the twenty-first century.

Keywords: directorial strategy, puppet theatre, theatre directing, theatrical language, artistic identity of the theatre, Ukrainian theatre, Ternopil Puppet Theatre.

Стаття надійшла до редколегії 17.08.2026 р.
Прийнята до друку 21.10.2026 р.
Опублікована 11.11.2026 р.