

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.11.2025.263-283>  
УДК 7.792.9(345)

**Ольга Євгеніївна БУЧМА-БЕРНАЦЬКА,**

кандидат мистецтвознавства, доцент,  
Київська муніципальна академія  
естрадного та циркового мистецтв,  
Київ, Україна,  
e-mail: o.buchma@kmaesm.edu.ua,  
ORCID: 0000-0002-8629-5641

**Марія Сергіївна ПОГРЕБНЯК,**

Київський національний університет театру, кіно і  
телебачення імені І.К. Карпенка-Карого,  
Київ, Україна,  
e-mail: m.pohrebniak@knutkt.edu.ua,  
ORCID: 0009-0006-0825-4242

**ТЕАТР ОБ'ЄКТУ ЯК СЦЕНІЧНА ТЕНДЕНЦІЯ  
ПЕРФОРМАТИВНОГО ПОВОРОТУ В МИСТЕЦТВІ  
ІГРОВОЇ ЛЯЛЬКИ**

**Анотація.** Стаття присвячена дослідженню мистецького феномену театру об'єкту в контексті загальнокультурної тенденції перформативного повороту. Зокрема, розглядається перформативний поворот у сценічному мистецтві та його вплив на формування театру об'єкту. Особливу увагу приділено висвітленню природи його виникнення. З'ясовано походження театру об'єкту від мистецтва ігрової ляльки та охарактеризовано виконавські прийоми роботи в театрі об'єкту. Зазначено особливості розвитку та надано характеристику самого поняття, розглянуто форми його інтеграції у різні види сценічного та акціоністського мистецтва. Здійснено театрознавчий аналіз

європейських та вітчизняних вистав театру об'єкту, а також вистав, що використовують його як виражальний елемент. Проаналізовано наукові праці західноєвропейських та американських дослідників театру об'єкту. Визначено, що він є результатом трансформації мистецтва театру ляльок у контексті тенденцій перформативного повороту. Доведено приналежність сучасних перформативних постановок театру об'єкту до естетики мистецтва ігрової ляльки. Надано характеристику та визначено дефініцію понять «оживлення» предмету, «імпровізаційна лялька», «театр анімації». Розглянуто сценічні постановки драматичного театру з інтеграцією виражальних засобів театру ляльок та театру об'єкту. На основі тези об'єктно-орієнтованої філософії Грема Гармана про можливість існування об'єктів в автономній реальності та формули Річарда Аллена «об'єкт-об'єкт», яка описує взаємодію об'єкта з перформером без суб'єктного впливу, здійснено спробу надати варіанти класифікацій дії у різних перформативних формах театру об'єкту. У межах дослідження розглянуто вплив тенденцій метамодернізму на характер сценічних перформативних практик.

**Ключові слова:** театр об'єкту, перформативний поворот, перформативність, мистецтво ігрової ляльки, театр ляльок, метамодернізм, сценічне мистецтво, драматичний театр.

**Вступ.** Сучасний культурний простір знаходиться під впливом процесу глобалізації. Особливим чином цей процес відображається у мистецтві, зокрема, в результаті соціокультурних зсувів відбувається «взаємне проникнення різних напрямів в мистецтві та їх обмін» [7]. У ХХІ ст. почали активно множитися мистецькі практики, зокрема виконавські, які, продукуючи нові естетичні засади, трансформують сценічні продукти у позасценічні ситуації.

Разом із тим, мистецькі продукти, що лишилися в межах сценічного втілення, активно синтезують різні види сценічного мистецтва. Ці глобальні процеси співзвучні з провідною естетичною тенденцією метамодернізму, що прогресувала в 2010-і рр. у світовій культурі.

Сучасні виклики спричинили потребу у пошуку нової виражальної мови в мистецтві. «Після численних криз останніх двох десятиліть, зміни клімату, фінансової кризи та ескалації глобальних конфліктів ми стали свідками появи відчутного колективного бажання змін, чогось, що виходить за рамки передчасно проголошеного «Кінця світу»» [21]. В результаті цих трансформацій, можна спостерігати тенденції до ризоматичного руху. Спираючись на філософську концепцію ризоми Жюльєн Дельоза [14], можна простежити множинне формування культурологічних поворотів. Як зазначила О. Левченко, «Однією з особливостей руху культурологічної думки, яка однозначно свідчить про її нелінійну траєкторію, є значна кількість поворотів» [6]. Один із поворотів, що відбувся у мистецтві, можна охарактеризувати як стирання кордонів між його видами та пошук нової мови. Цей рух почав свій відлік із сер. ХХ ст. і отримав назву «перформативного повороту», в якому театр, музика, література та образотворче мистецтво зустрічаються в мистецькій локації і приймають форму вистави [15]. У таких постановках почасти стирається межа між глядачами та виконавцями, замість художньої ідеї постає повідомлення, у якому митець виступає головним його об'єктом, а глядач – суб'єктом. У залежності від контексту цього мистецького повідомлення, постановка може залишитися у межах сценічного мистецтва або перейти у позасценічний мистецький простір, ставши частиною акціонізму. Перехід у позасценічний мистецький простір, почасти, позбавляє продукт репрезентативності та переглядає суб'єктність

перформера. «Перформативна теорія аналізує практики, а не репрезентації суб'єкта в культурі, де суттєвим є активна й постійно змінна побудова реальності. Ідея в тому, що культура складається не з репрезентацій, а з презентацій як виробничих практик» [3].

**Постановка проблеми.** Однією зі сценічних форм, що виникла в результаті перформативного повороту, можна вважати театр об'єкту. Попри достатню розповсюдженість цього явища в європейському мистецькому середовищі, театр об'єкту залишається малодослідженим вітчизняними теоретиками та науковцями. Разом із тим, театр об'єкту активно інтегрується в сучасний сценічний простір України і потребує окремого дослідження природи цього явища, класифікації, термінологічних та естетичних трактувань.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Розв'язання заявленої у назві статті проблематики потребує деталізованого аналізу понять «перформативність», «перформативний поворот», їх виникнення та проявів. У контексті дослідження перформативності можна зазначити праці Л. Венедіктової [1], О. Левченко [6], М. Карповця [3], Е. Фішер-Ліхте [14], та ін. Теоретичні розвідки щодо театру об'єкту здійснювалися науковцями Р. Алленом [9], С. Боклі [11], Н. Жерар [15], Ж.-Л. Маттеолі [17], Н. Райтано [19]. Праці вищезазначених авторів складатимуть теоретичне підґрунтя даного дослідження.

**Метою** даної наукової розвідки є дослідити мистецький феномен театру об'єкту та визначити його місце в ризоматичних траєкторіях перформативного повороту.

**Виклад основного матеріалу.** Феномен театру об'єкту почав формуватися з к. ХХ ст., хоча, починаючи з 1930-х рр., відбувалися поодинокі сценічні виступи, які можна було охарактеризувати цим терміном (зокрема естрадні мініатюри Іва Жолі). Проте, сам термін був вперше

озвучений на поч.1980-х рр. Відтоді він здобув широку популярність у європейських сценічних практиках. Західноєвропейські та американські науковці, зокрема дослідники театру об'єкту (Н. Райтано, Р.Аллен, Н. Жерар, Ж.-Л.Маттеолі, С. Боклі та ін.), сходяться на думці, що театр об'єкту розвинувся в результаті експериментальної діяльності театру ляльок. Доктор філософії Ж.-Л. Маттеолі зазначав у своєму дослідженні, присвяченому театру об'єкту, що у Франції з 1980-х рр. було прийнято визначати театр об'єктів як один із проявів театру ляльок [17]. Дослідник Ф. Прошан у 1980-х рр. розглядав театр ляльок як частину поняття «перформативні об'єкти», описуючи їх як матеріальні образи людей, тварин або духів, що створюються, показуються або маніпулюються в наративному чи драматичному виконанні. Перформативні об'єкти включають, але не обмежуються традиційним визначенням театру ляльок [19].

На сучасному етапі розвитку науковці по-різному деталізують поняття театру об'єкту. Міжнародна енциклопедія мистецтва театру ляльок надає таке тлумачення: «Театр об'єкту – це театр, у якому людська фігура (у вигляді актора, ляльки або іншого зображення) відсутня, а об'єкти в широкому сенсі переважають у драматургії, витісняючи вербальний аспект. Це переважно візуальний театр, що має більше спільного з образотворчим мистецтвом, ніж з іншими формами театру» [22]. Проте, дослідник С. Боклі (драматург, режисер, сценарист, академічний викладач Чиказького університету) у своїй статті «Писання для Місяця (та інші пригоди в театрі об'єкту)» («Writing with the Moon (and Other Adventures in Object Theatre)») під театром об'єктів розглядає театр ляльок відкритого типу водіння у класичному розумінні [11]. Французька дослідниця Н. Жерар також описує феномен театру об'єкту, залишаючи його в межах театру

загалом і театру ляльок зокрема. «Театр об'єкту – це форма театру, в якій актор маніпулює повсякденними об'єктами і – через цю дію – створює візуальну мову, здатну негайно звертатися до колективної уяви глядача. Об'єкт у цьому випадку вже не є просто реквізитом: він стає ефігією. Інакше кажучи, за допомогою об'єкта актор-маніпулятор може створювати всілякі ситуації, персонажів або атмосферу» [18]. Опис Н. Жерар споріднює тлумачення театру об'єкту з «оживленням» предмету – поняття, широко розповсюджене у професійній термінології українських лялькарів. Також, до подібного тлумачення можна віднести т. зв. імпровізаційну ляльку. «Оживлення» предмету являє собою приведення його в рух завдяки різним маніпуляціям виконавця, при чому, предмет наділяється характером, створюючи персонаж. Імпровізаційна лялька – це лялька з предметів. Якщо при «оживленні» предмету він функціонує як самостійний об'єкт, то імпровізаційна лялька створює об'єкт із декількох предметів, де кожен із них є частиною персонажа. Всі ці визначення вкладаються в трактування театру об'єкту Н. Жерар. Проте, аналізуючи наукові праці нижчезазначених дослідників театру об'єкту, можна побачити іншу акцентуацію. Професорка Католицького університету Лувена Vieux-Genappe (Бельгія) Н. Райтано, режисерка, драматургиня та виконавиця, акцентує увагу на тому, що театр об'єкту – це «інша назва театру, звільненого від домінування тексту та від обмежень, продиктованих умовностями мистецтва театру ляльок» [13]. Дослідниця розглядає театр об'єкту як такий, що суттєво відійшов від кордонів мистецтва театру ляльок і наразі не є його частиною. Викладач образотворчого мистецтва в університеті Вустера (Велика Британія), автор числених перформансів із об'єктами Річард Аллен надає подвійне значення театру об'єкту. Театр об'єкту на основі ляльок і театр об'єкту поза лялькою. «У театрі об'єкту на основі

ляльководіння реальність об'єкта (наприклад, ложка, рулон скотчу, вогнегасник) перетворюється на репрезентацію чогось іншого (фермер, село, дракон). Акт трансформації подібний до актора, що грає персонажа» [9]. Тобто, така форма існування об'єктів є частиною мистецтва театру ляльок і побудована на створенні персонажа. Але існує й інша форма театру об'єкту, і дослідник наголошує на її винятковості та перспективності у сучасному театрі. «Театр об'єкту, який створює ляльки з предметів, – лише один приклад театрального потенціалу об'єктів [...] Я пропоную новий спосіб мислення про те, як об'єкти можуть бути сприйняті поза межами суб'єктивної репрезентації, і наводжу приклади митців, які створюють «театри об'єктів» поза форматом ляльки» [9]. Тобто, ця форма театру об'єкту, на думку Аллена, не є частиною мистецтва ігрової ляльки, адже позбавлена характерного принципу «оживлення» персонажу. Дослідник наводить приклади вистав на підтвердження власної думки. Так, вистава Ф. Кена «Ефект Сержа» («L'Effet de Serge») демонструє квартиру мага Сержа, у якій речі самостійно існують навколо свого господаря, розкриваючи його внутрішній світ. У виставі Єс Маєр-Келлер «Маніпуляція з нитками» («Pulling Strings») використовуються предмети, які зазвичай знаходяться за лаштунками театру, – драбини, банки з фарбою, вогнегасники, мікрофонні стійки, сценічне освітлення та електричні кабелі. Ці об'єкти з'єднані довгими неоновими нитками й маніпулюються в межах хореографії рухів. Предмети перетворюються на самостійні об'єкти у театральній машині, стаючи акторами, але не персонажами. Театральна машина залучає глядачів до співучасті, перетворюючи їх на суб'єктів. Театр Т. Кантора є простором ранніх експериментів у театрі об'єкту. Його вистави являються прикладом того, як об'єкти можуть стимулювати драматичний імператив, що не ґрунтується на

репрезентативній функції. В одній із вистав Кантора старий чоловік співіснує у сценічному просторі з велосипедом, на якому закріплена фігурка дитини. Тут ми бачимо всі основні елементи велосипеда, але фрагментовані, переосмислені та зібрані заново старим чоловіком. Виконавець не «оживлює» велосипед як ляльку, а ніби бореться з цією конструкцією, поступово стаючи її частиною. За твердженням Аллена, виконавець та об'єкт у процесі вистави декілька раз змінюють позиціонування, стаючи то об'єктами, то суб'єктами сценічної дії [9].

Аналізуючи наведені дослідником приклади перформативних вистав Ф. Кена, Є.Маєр-Келлер, Т. Кантора, можна зробити висновок, що, попри відсутність «оживлення» об'єктів у вищезазначених виставах, дія відбувається в естетиці ігрової ляльки. Об'єкт не набуває статусу персонажа, але знаходиться у знаково-метафоричній системі театру ляльок. Разом із тим, Аллен пропонує формулу дії у театрі об'єкту, зазначаючи її, як «об'єкт-об'єкт», що описує взаємодію об'єкта з перформером без суб'єктного впливу. Ідея руйнації об'єктно-суб'єктного зв'язку в театрі об'єкту знайшла своє обґрунтування в об'єктно-орієнтованій філософії Г. Гармана, який прагне звільнити поняття об'єкт від його залежності від суб'єкта. Основна теза Гармана – можливість існування об'єктів у автономній реальності [16]. Підсумовуючи вищезазначене, можна констатувати, що запропонована Р. Алленом формула «об'єкт-об'єкт» не руйнує знаково-метафоричні засади театру ляльок, але, позбавляючи його суб'єктного наративу, виводить мистецтво ігрової ляльки до перформативного синтезу, в якому «...зміст не розповідається, але відбувається його самоподача» [1].

Локацією для демонстрації театру об'єкту може слугувати як сцена, так і позасценічний простір, відповідно,

мистецький продукт у результаті може носити характер вистави, перформансу, хепенінгу або івенту. Театр об'єкту в контексті акціоністських мистецтв можна простежити у перформансі «Вихід з тіні», створеному скульптором В. Проданчуком та режисеркою Я. Титаренко (Львів). Об'єкти цього перформансу – скульптури видатних українських художників, а також різнофактурні предмети (проектори, нитки, ліхтарики). Навколо цих об'єктів та за їх участі відбувається вербально-пластична дія перформерів Т. Луб'янець та С. Мокрик.

Поступово театр об'єктів став популярним і серед українських митців, вкотре розширивши межі сприйняття мистецтва ігрової ляльки. Професійна школа харківських лялькарів окреслила середовище в якому діють предмети терміном «театр анімації». Науковець Є. Русабров присвятив свої численні розвідки, обґрунтовуючи це поняття, проте, здебільшого, описуючи традиційний спосіб «оживлення предмету» [8]. Проте, як зазначалося вище, техніка взаємодії з предметами в театрі об'єкту дещо відрізняється від акторських технологій театру ляльок, тобто, законів ляльководіння у класичному розумінні. Замість створення образу за голосовими, пластичними, темпоритмовими та емоційними характеристиками, виконавці, виступаючи як перформери (у тлумаченні цього терміну за Є.Гротовським [2]), створюють певну подію, ритуал, транслюючи візуально-сміслові повідомлення глядачам, які стають частиною цього ритуалу за допомогою об'єкту. При чому, маніпуляції з останнім можуть нагадувати ляльководіння або більше апелювати до демонстрації об'єкту в залежності від контексту повідомлення, але ніколи повноцінно не відтворюють персонаж зі збереженням цілісності сценічного образу.

В останні роки, відчуваючи потребу у політичному висловлюванні мовою мистецької акції, українські митці

активно впроваджують перформативні практики в театр ляльок, створюючи вистави, які можна класифікувати як театр об'єкту. Тут доречно згадати вистави О. Дмитрієвої («Калинова сопілка», «Вертеп», «Вертеп, Війна, Вірші»). У 2023 р., у результаті активної мистецької колаборації зі світовою спільнотою лялькарів, ГО УНІМА-Україна презентувала проєкт «Об'єкти говорять про війну». В рамках цього проєкту був проведений курс лекцій із історії, теорії та сучасності театру об'єкта в контексті театрального процесу Європи та світу, за участі провідних науковців Ізраїля, Німеччини, Польщі, України, Франції, Чехії. Зокрема хочеться зазначити лекторку О. Мобер – докторку філософії, доцентку Страсбурзького університету, лабораторії ACCRA (Франція) та М. Гаубіц – керівницю Центру документації та досліджень Німецького форуму мистецтва театру ляльок «FIDENA», викладачку Рурського університету Бохума (Німеччина). Аналізуючи лекції, наукові доповіді та лабораторну виставу, яка була створена в межах творчої резиденції проєкту під керівництвом українського лялькаря Є. Огороднього, можна констатувати про приналежність театру об'єкту до мистецтва ігрової ляльки. Проте суб'єктність виконавця не завжди очевидна, що підкреслює зазначену вище формулу Р. Аллена відносно театру об'єкту та унаочнює його перформативні тенденції.

Особливим чином можна простежити інтеграцію театру об'єкту у сценічний простір драматичного театру. Варто зазначити, що інтеграція виражальних засобів ігрової ляльки у мистецтво драматичного театру відбулася не сьогодні. В різні роки ХХ ст. спостерігається процес залучання тих чи інших естетичних елементів театру ляльок. Від концептуальних мистецьких теорій, стенографічних прийомів до практичних елементів безпосередньо сценічній дії. Серед ранніх прикладів

вищезазначеної інтеграції можна згадати архітектурну школу Баугауз, засновану у 1919 р. Вальтером Гропіусом, яка здійснювала численні сценічні покази з використанням лялькоподібних образів, що доповнювали людську присутність. У пізній період своєї діяльності, з приходом у школу угорського художника і фотографа, професора Л. Мохой-Надя, митці Баугаузу почали зовсім відмовлятися від виконавців як таких, замінюючи їх геометричними абстракціями [10]. Серед теоретичних концептів початку ХХ ст. можна зазначити теорію Надмаріонетки Г. Крега [4], яка сформувала його сценографічний прийом абстрактної декорації та визначила естетичні критерії до актора. Ще однією сценічною концепцією на поч. ХХ ст., що ілюструє інтеграцію естетики ігрової ляльки в драматичний театр, можна вважати Розумного Арлекіна Л. Курбаса [5]. Ця концепція, зокрема, знайшла практичне втілення у специфічній пластиці акторів і самій побудові сценічного виміру у виставі Л. Курбаса «Вертеп». Якщо говорити про більш наочне і сучасне запозичення виражальних засобів ігрової ляльки, можна згадати виставу Р. Поклітару «Спляча красуня», де на сцені, разом із танцівниками, діяли планшетні ляльки, керовані самими виконавцями. Ще одним прикладом може слугувати Вистава С. Жиркова «Ілюзії», де чотири актори грали в об'ємних ростових костюмах-ляльках.

Проте, театр об'єкту як продукт трансформації театру ляльок також активно почав спостерігатися у сучасних драматичних виставах. Серед західноєвропейських сучасних митців можна згадати М. Сп'яцці та його постановку «Об'єкт для Гамлета». М. Сп'яцці неодноразово звертався у своїй творчості до театру об'єкту. Його вистави «Місця» («Places»), «Об'єкти, що говорять» («Oggetti Parlanti»), «Макбет» («Macbeth») та ін. досліджували можливості театру об'єкту у взаємодії з

акторами. У виставі «Об'єкт для Гамлета» («Object for Hamlet») драматичний театр поєднується з театром об'єкту, експериментальним фізичним театром і театром ляльок у класичному його розумінні. Дія побудована у символічно-сновидчій манері, у якій відомий монолог «бути чи не бути» Гамлета передано через візуально-мімічну драматургію без прямих шекспірівських текстів. Власне, окрім відомої цитати «Бути чи не бути – ось у чому питання», протягом усієї тривалості вистави не було сказано жодного слова. У виставі діяли актори, об'єкти та ляльки. Сцени були побудовані на основі імпровізації, що підреслювало перформативний контекст.

Кордони видів мистецтв у сценічних інтеграціях настільки розмилися, що не завжди можна зі впевненістю зазначити приналежність вистави до театру драматичного, театру ляльок, об'єктів, фізичного театру тощо. Разом із тим, розмиваються й межі понять «сценічний» (театральний) та «перформативний» простір. Як зазначила дослідниця Е. Фішер-Ліхте, «...місце проведення вистави слід розглядати як перформативний простір» [14], говорячи про те, що геометрія простору не так важлива, як можливості його використання. Театральні перформативні експерименти, започатковані А. Арто, Є. Гротовським та ін., де простір глядацької зали активно використовувався як частина сценічного простору, перетворюючи глядачів на суб'єктів сценічної дії, наразі, є майже невід'ємною складовою вистави. М. Голенко, О. Дмитрієва, Д. Петросян, Т. Трунова, І. Уривський та інші представники режисури театрів сучасної України активно інтегрують перформативні практики у сучасний театр, переосмислюючи ігровий простір із позицій метамодернізму. Красномовним прикладом цього симбіозу є вистава Т.Трунної «НА\*L\*T», у якій простежується характерна для метамодернізму «нова щирість» як «прояв

усвідомленої наївності, прагматичного іdealізму [...], коливання між щирістю та іронією, деконструкцією та конструюванням, апатією та афектом» [21]. Трансцендентна мова «вистави про виставу, яка не відбулася», характерно відсилає до картини бельгійського художника Ф. Скіттена «Дзеркало» («Le Miroir»), де в одній картині міститься одразу декілька картин, кожна з яких відсилає до різних моментів у часі і стає об'єктом для попередньої. Ознаки перформатизму простежуються у виставі «НА\*L\*Т», також через різноманітну інтегрованість глядача у сценічну дію. Він набуває суб'єктності та стає частиною цього марення, а сама вистава контекстуально змінюється в залежності від аудиторії. Ситуативне позиціонування виконавців, які, власне, не створюють персонажів, а існують від власного імені, трансформує їх в об'єкти.

Неординарним прикладом інтеграції елементів театру об'єкту у сценічний простір драматичного театру може слугувати прем'єра 2025 р. Київського академічного національного театру імені Івана Франка «Макбет» (режисер – І. Уривський, сценограф – П. Богомазов). На сцені розташовані три великі (в розмір дзеркала сцени) крани для кінозйомок, до яких спереду прикріплені LED RGBW лайтбокси, що працюють як екрани з білим шумом. Крани керуються акторами, що знаходяться позаду, а лайтбокси – з пульта, художником по світлу. Ці конструкції за принципом керування нагадують гігантську ляльку DUNDU художника-конструктора Т. Гуземана, проте, візуально вони схожі на робота з вистави 2009 р. «Без об'єкту» («Sans Objet») О. Борі, художнього керівника «Compagnie 111». Гігантський (заввишки понад 4 м) робот з автомобільної промисловості 1970-х рр. став головним об'єктом чи, за концепцією Борі, «не об'єктом» його перформативної вистави, у якій він поєднав театр об'єкту з

елементами циркового мистецтва. Аналізуючи виставу «Макбет», можна помітити і інші схожості, що наводять на думку про спільні тенденції з театром об'єкту. Упродовж вистави «Макбет», крани активно функціонують в сценічному просторі, взаємодіючи з виконавцями та створюючи враження футуристичних шекспірівських відьом. Вони роздивляються акторів, повертаючи екрани-голови, тиснуть згори в акцентні моменти сюжету, вступають у діалог, ствердно киваючи або заперечно мотаючи «головою». Крани вмикають і вимикають білий шум на екранах-головах, зазначаючи їх увагу до сценічної дії, вириваються за межі сценічного простору, нависаючи над залом та руйнуючи особисті кордони глядачів. Враховуючи розміри кранів, функціональність та інтегрованість у дію, саме вони задають темпоритм виставі і підпорядковують її своїй логіці. Екрани-голови, єдиний (білий) акцент на чорному тлі, весь час привертають до себе увагу, стаючи головними виконавцями. О. Борі, описуючи в інтерв'ю свого робота та його функціонування у виставі, казав, що «У “Без об'єкта” всюдисущий робот постає наймовірно домінантним, аж до того, що завжди становить потенційну загрозу для акторів» [12], а в іншому інтерв'ю зазначав, що «Машинний ритм – це не ритм театру, тому він був дуже повільним. Нам довелося бути дуже терплячими» [20]. Таким чином, можна узагальнити, що як робот Борі, так і крани «Макбета» диктували темпоритм вистави і домінували над виконавцями, вступаючи з ними в дію на правах «керуючих». Екрани-голови «Макбета» є важливим носієм семіотичної інформації – у моменти вбивств на них по одному проступають криваві бризки, які, на контрасті з чорним тлом одягу сцени і костюмів виконавців, є візуальними акцентами. Таке зміщення фокусу перетворює акторів на об'єкти, наділяючи крани суб'єктністю. Робот Борі також втратив «об'єктність» і, хоч його автор чітко не

окреслив новий статус робота, все ж можна побачити, що він також набуває суб'єктності. У фіналі вистави «Макбет» на ар'єрцені з'являється лялька-аеромен – гігантська «танцююча» надувна фігура, що приводиться в рух коливанням повітря всередині. Вона посилює ефект спостереження за акторами-об'єктами, створюючи ілюзію бунтуючого натовпу. Використання у виставі природного матеріалу (піску) підкреслює перформативність дії і є одним з розповсюджених прийомів застосування органічної фактури (піску, землі, води, каміння) у постановках п'єс В. Шекспіра. До цього прийому зверталися режисери П. Брук, А. Кавалаяускайте, В. Малахов, Е. Някрошюс, М. Сп'яцці, Л. Тернер, М. Яремчук та ін. Описана у виставі «Макбет» інтеграція театру об'єкту в драматичний театр не тільки міняє місцями поняття «суб'єкт-об'єкт» та унаочнює формулу Р. Аллена «об'єкт-об'єкт», але й створює згадану вище перформативну «дзеркальну» проєкцію, в якій кожний суб'єкт стає об'єктом для попередньої версії. Тобто актори є об'єктами для кранів, а крани, в свою чергу, стають об'єктами для глядачів.

**Висновки.** Таким чином, можна підсумувати, що театр об'єкту являє собою різновид перформативного мистецтва, де головним носієм сценічної дії є певний арт-об'єкт, художній витвір, що виходить за межі скульптури або інсталяції, набуваючи як технічної, так і смислової функціональності. Театр об'єкту є результатом трансформації мистецтва ігрової ляльки в контексті тенденцій перформативного повороту. Проте, театр об'єкту залишається в межах естетики театру ляльок і, таким чином, не перестає бути його частиною. Виконавець у театрі об'єкту виступає як провідник між візуалізованою концепцією і глядачами, які набувають суб'єктності. Виконавець доповнює об'єкти сценічною дією, маніпулює ними, іноді сам стає об'єктом, але не створює сценічний

образ, а виступає з позиції митця, використовуючи різні виконавські техніки. Наразі ми спостерігаємо процес інтеграції театру об'єкту у різні види як сценічного, так і позасценічного мистецтва та їх дифузю. Цей процес може носити індивідуальні ознаки з різною мірою використання перформативного простору, залучання глядачів і, відповідно, окреслення функцій акторів-перформерів, проте, цей процес є невинним і глобальним у перспективах подальшого розвитку мистецтва ігрової ляльки та мистецького простору.

### **Список використаної літератури:**

1. Венедіктова Л. Перформативність. 2011.  
URL: <https://surl.li/etyhgk>.
2. Готовський Є. Театр. Ритуал. Перформер. Львів: Літопис, 1999. 188 с.
3. Карповець М. Перформативна теорія культури: повернення до суб'єкта. Вісник Національної академії керівних кадрів культури та мистецтв. 2018. №4. Сс. 138-145.
4. Крег Е. Про мистецтво театру. Київ: Мистецтво, 1974. 326 с.
5. Курбас Л. Філософія театру. Харків-Київ: Основи, 2022. 920 с.
6. Левченко О. Перформативність vs театральність в аспекті перформативного повороту. Центр Леся Курбаса. Сс. 13-25.
7. Макарова М. Взаємозв'язок глобалізації та культури у сучасному світі. Питання культурології. 2022. Вип. 40. Сс. 54-61.
8. Русабров Є. Компоненти та художні засоби театру анімації. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. Харк. держ. ун-т

- мистецтв ім. І. П. Котляревського. 2005. Вип. 15. Сс. 219-225.
9. Allen R. Theatricality of objects: Object theatre beyond the puppet. *Ånd i hanske*. 2016. V. 29. Pp. 6-21.
  10. Bauhaus. World Encyclopedia of Puppetry Arts. 2016. URL: <https://surl.lt/cdkbzq/>.
  11. Bockley S. Writing with the Moon (and Other Adventures in Object Theatre). *Howl Round Theatre Commons*. 2021. URL: <https://surl.li/vmmpwm>.
  12. Cie 111. *Sans Object*. URL: <https://surl.li/alyxwv>.
  13. Deleuze G., Guattari F. *Rhizome*. Paris: Les Editions de Minuit, 1976. 23 p.
  14. Fischer-Lichte E. *The transformative power of performance: A new aesthetics*; translated by S. I. Jain. London: Routledge, 2008. 301 p.
  15. Gerard N. *Le theatre d'animation : un dialogue avec les materiaux*. Gare Centrale. URL: <https://surl.lu/jaotdt>.
  16. Harman G. *Object-oriented ontology: A new theory of everything*. London: Pelican, 2018. 231 p.
  17. Matteoli J.-L. *L'objet pauvre dans le theatre contemporain*. *Images Re-vues*. 2006. V. 1. Pp. 1-26.
  18. Proschan F. *The Semiotic Study of Puppets, Masks, and Performing Objects in Puppets, Masks, and Performing Objects from Semiotic Perspectives*. *Semiotica La Haye*. 1983. V. 43. №. 1-4. Pp. 3-44.
  19. Raitano N. *Object theatre. Representations*. 2011. V. 113. Pp. 72-100.
  20. *Sideshow Circus Magazine*. Aurélien Bory: *Sans Objet*. URL: <https://surli.cc/xhxtlr>.
  21. Turner L. *Metamodernism: A Brief Introduction*. URL: <https://surli.cc/fuppgv>.
  22. UNIMA. (n.d.). *Theatre of Objects*. In *World Encyclopedia of Puppetry Arts*. URL: <https://surli.cc/kadiyj>.

**Olga Ye. BUCHMA-BERNATSKA,**  
PhD in Arts, Associate Professor,  
Kyiv Municipal Academy  
of Circus and Performing Arts,  
Kyiv, Ukraine,  
e-mail: o.buchma@kmaecm.edu.ua,  
ORCID: 0000-0002-8629-5641

**Mariia S. POHREBNIAK,**  
Karpenko-Kary Kyiv National University of Theatre,  
Film and Television,  
Kyiv, Ukraine,  
e-mail: m.pohrebniak@knutkt.edu.ua,  
ORCID: 0009-0006-0825-4242

## **OBJECT THEATRE AS A STAGE TENDENCY OF THE PERFORMATIVE TURN IN THE ART OF PUPPETRY**

**Abstract.** The article is dedicated to research of the artistic phenomenon of the object theatre within the broader cultural context of the performative turn. In particular, the performative turn in stage art and its influence on the formation of the object theater is considered. Special attention is paid to highlighting the nature of the emergence of the object theater. The origin of object theater from the art of puppetry is clarified and the performance techniques used in object theater are characterized. The features of the development and characteristics of the concept of object theater are outlined, and its forms of integration into various types of stage and actionist art are considered. A theater-scientific analysis of European and Ukrainian object theater performances, as well as performances that use object theater as an expressive element, was carried out. The scientific works of Western European and American researchers of the object theater are analyzed. Object theater is

conceptualized as the result of a transformation within the art of puppetry, shaped by the tendencies of the performative turn. It is proven that modern performative productions of the object theater belong to the aesthetics of the art of puppetry. The theoretical concepts such as the object “animation”, improvised puppet, animation theater are characterized and defined. Stage productions of dramatic theater with the integration of expressive means of puppet theater and object theater are considered. Based on the thesis of Graham Harman's object-oriented philosophy about the possibility of the existence of objects in an autonomous reality and Richard Allen's “object-object” formula, which describes the interaction of an object with a performer without subjective influence, an attempt is made to provide different options for classifying action in various performative forms of the object theater. Within the framework of the study, the impact of metamodernism trends on the character of stage performative practices is considered.

**Key words:** object theater, performative turn, performativity, art of puppetry, puppet theater, metamodernism, performing arts, dramatic theatre.

#### References:

1. Venediktova, L. (2011). Performatyvnyshchyna [Performativity]. Art Ukraine. Available at: <https://surl.li/etyhgk> [in Ukrainian]
2. Hrotovskyy, Y. (1999). Teatr. Rytual. Performer [Theatre. Ritual. Performer]. Lviv: Lytopys [in Ukrainian].
3. Karpovets, M. (2018). Performatyvna teoriia kul'tury: povernenna do sub'iekta [Performative theory of culture: returning to the subject]. Visnyk Natsional'noi akademii kerivnykh kadrov kul'tury ta mystetstv. 4, 138-145 [in Ukrainian].
4. Craig, E. (1974). Pro mystetstvo teatru [On the art of theatre]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian]

5. Kurbas, L. (2022). *Filosofia teatru* [Philosophy of theatre]. Kharkiv-Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].
6. Levchenko, O. (n.d.). *Performatyvnist' vs teatral'nist' v aspekty performatyvnoho povorotu* [Performativity vs theatricality in the context of the performative turn]. *Tsentr Lesia Kurbasa*, 13-25 [in Ukrainian]
7. Makarova, M. (2022). *Vzaiemozviazok hlobalizatsii ta kultury u suchasnomu sviti* [The relationship between globalization and culture in the modern world]. *Pytannia kulturolohii*. 40, 34-61 [in Ukrainian].
8. Rusabrov, Ye. (2005). *Komponenty ta khudozhni zasoby teatru animatsii* [Components and artistic means of animation theatre]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity: zbirnyk naukovykh prats Kharkivs'koho derzhavnoho universytetu mystetstv im. I. P. Kotliarevs'koho*. 15, 219-225 [in Ukrainian].
9. Allen, R. (2016). *The theatricality of objects: Object theatre beyond the puppet*. *Ånd i hanske*, 29, 6-2 [in English].
10. Bauhaus (2006). *World Encyclopedia of Puppetry Arts*. Available at: <https://surl.lt/cdkbzq/> [in English].
11. Bockley S. *Writing with the Moon (and Other Adventures in Object Theatre)*. Howl Round Theatre Commons. 2021. Available at: <https://surl.li/vmmpwm> [in English].
12. Cie 111. (n.d.) *Sans Objet*. Available at: <https://surl.li/alyxwv> [in English].
13. Deleuze, G., Guattari, F. (1976). *Rhizome*. Paris: Les Éditions de Minuit [in French].
14. Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative power of performance: A new aesthetics*; translated by S. I. Jain. London: Routledge [in English].
15. Gerard, N. (n.d.) *Le theatre d'animation: un dialogue avec les materiaux*. Gare Centrale. Available at: <https://surl.lu/jaotdt> [in French].

16. Harman, G. (2018). Object-oriented ontology: A new theory of everything. London: Pelican [in English].
17. Mattéoli, J.-L. (2006). L'objet pauvre dans le théâtre contemporain. Images Re-vues. 1, 1-26 [in French].
18. Proschan, F. (1983). The Semiotic Study of Puppets, Masks, and Performing Objects in Puppets, Masks, and Performing Objects from Semiotic Perspectives. Semiotica La Haye. 43(1-4), 3-44 [in English]
19. Raitano, N. (2011). Object theatre. Representations. 113, 72-100 [in English].
20. Sideshow Circus Magazine. (n.d.). Aurélien Bory: Sans Objet. Available at: <https://surli.cc/xhxtlr> [in English].
21. Turner L. (n.d.). Metamodernism: A Brief Introduction. Available at: <https://surli.cc/fuppgv> [in English].
22. UNIMA. (n.d.). Theatre of Objects. World Encyclopedia of Puppetry Arts. Retrieved May 14, 2025. Available at: <https://surli.cc/kadiyj> [in English].