

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
ФАКУЛЬТЕТ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА
Кафедра режисури

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеня «Магістр»

**ФЕНОМЕН ЛЯЛЬКИ У СВІТОВОМУ ТЕАТРАЛЬНОМУ ПРОСТОРИ:
ЕСТЕТИКА І ТЕХНОЛОГІЯ**

Виконав:

здобувач вищої освіти
галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»
Артем ЮВЧЕНКО

Науковий керівник:

Доцент, кандидат педагогічних наук
Віктор ТОПОЛЕВСЬКИЙ

Наукові рецензенти:

- 1) Доцент, кандидат мистецтвознавства
Ганна КУРІННА;
- 2) Старший викладач ХДАК,
кандидат мистецтвознавства
Роман НАБОКОВ

Допущено до захисту
Зав. кафедри _____ / Сергій ГОРДЄЄВ /
«18» січня 2021 року

Харків
2021

Харківська державна академія культури

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

«ЗАТВЕРДЖУЮ»
Завідувач кафедри режисури
_____ / Сергій ГОРДЄЄВ /
06 листопада 2019 року

ЗАВДАННЯ **на виконання кваліфікаційної роботи магістранта**

Ювченка Артема Артуровича

1. Тема: ФЕНОМЕН ЛЯЛЬКИ У СВІТОВОМУ ТЕАТРАЛЬНОМУ
ПРОСТОРИ: ЕСТЕТИКА І ТЕХНОЛОГІЯ

науковий керівник:

Доцент, кандидат педагогічних наук

Віктор ТОПОЛЕВСЬКИЙ

затвержені рішенням кафедри режисури від 06 листопада 2019 р.

2. Строк подання роботи – 18 січня 2021 р.

3. Вихідні дані до роботи – досліджується феномен ляльки у світовому театральному просторі: естетика і технологія.

4. Зміст пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити):

ВСТУП

РОЗДІЛ 1. ТЕОРИТИЧНО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДСТАВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

РОЗДІЛ 2. ЕВОЛЮЦІЯ ВІДНОСИН МІЖ ЛЮДИНОЮ ТА ЛЯЛЬКОЮ:

РОЗДІЛ 3. ТЕАТР АНІМЦІЇ В ЕПОХУ ПОСТМОДЕРНІЗМУ НА
ПОСТРАДАНСЬКОМУ ПРОСТОРИ

ВИСНОВКИ

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

ДОДАТКИ

5. Консультанти розділів магістерської роботи

Розділи	Відомості про консультантів розділів магістерської роботи	Підпис і дата	
		Завдання видав	Завдання прийняв
Вступ	Доктор культурології, професор Антонія Кікоть	25.02.2020	
Розділ 1	Доктор культурології, професор Антонія Кікоть	19.03.2020	
Розділ 2	Доцент, кандидат педагогічних наук Віктор Тополевський	11.04.2020	
Розділ 3	Доцент, кандидат педагогічних наук Віктор Тополевський	23.05.2020	
Висновки	Доцент, кандидат педагогічних наук Віктор Тополевський	27.09.2020	
Список використаних джерел	Доктор культурології, професор Антонія Кікоть	10.10.2020	
Додатки	Доцент, кандидат педагогічних наук Віктор Тополевський	21.10.2020	

6. Дата видачі завдання – 06 листопада 2019 р.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№	Назва етапів магістерської роботи	Строк виконання	Примітка
1.	Вступ	23.03.2020	
2.	Розділ 1	16.04.2020	
3.	Розділ 2	21.05.2020	
4.	Розділ 3	12.09.2020	
5.	Висновки	18.10.2020	
6.	Список використаних джерел	28.10.2020	
7.	Додатки	04.11.2020	
8.	Редагування тексту	20.11.2020	
9.	Збір рецензій	12.12.2020	

Магістрант

(підпис)

(ім'я та прізвище)

Науковий керівник
роботи

(підпис)

(ім'я та прізвище)

ЗМІСТ

ВСТУП	6
РОЗДІЛ 1. ТЕОРИТИЧНО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДСТАВИ ДОСЛІДЖЕННЯ	
1.1. Аналіз джерельної бази.....	12
1.2. Методологічна основа дослідження.....	13
Висновки до розділу 1	15
РОЗДІЛ 2. ЕВОЛЮЦІЯ ВІДНОСИН МІЖ ЛЮДИНОЮ ТА ЛЯЛЬКОЮ:	
2.1. Теорії витоку театру ляльок.....	16
2.2. Вплив відносин між людиною і лялькою на різноманітність типів та конструкцій театральної ляльки (рукавична лялька, лялька-марионетка, тростянова лялька).....	22
Висновки до розділу 2	58
РОЗДІЛ 3. ТЕАТР АНІМЦІЇ В ЕПОХУ ПОСТМОДЕРНІЗМУ:	
3.1. Експерименти в області зміни художньої форми (театр ляльок і марионеток «Цендеріке»).....	61
3.2. Естетичні трансформації і технологічні відкриття в театрі ляльок в 70-80-ті роки ХХ століття (Уральська зона, театр Образцова, Харківський театр ляльок).....	66
Висновки до розділу 3.....	77
ВИСНОВКИ	79
СЛОВНИК ТЕРМІНІВ	83
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	85
ДОДАТКИ	93

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Від інших видів театру, включаючи і драматичний, театр ляльок завжди відрізняє його «штучно-жива» природа. Це відбувається тому, що перед публікою працює лялька — «неживий, штучно створений людиною художній інструмент для створення сценічного образу через сценічне дійство» [30, с. 17], відмова від якого веде до втрати специфіки створюваного ним образу на сцені в процесі мистецтва ляльководіння. І чим досконаліший даний інструмент, чим виразніші і різноманітніші засоби, що представляють образ ляльки в дії вистави, і чим професійніше ляльковод взаємодіє з лялькою, тим повніше і глибше пізнає глядач зміст вистави. Ляльководу необхідно знайти «обличчя» і рух для граючої ляльки, створити умови для повного утворення образу. Лялька позбавлена міміки і володіюча внутрішньої характерністю типажу, вона не може нести характерності самого моменту дії. С. В. Образцов стверджує: «Для ляльки реальність знаходиться там, де вона залишається саме лялькою, тоді з неї зовсім знімається неприємність паноптикуму і містичне бажання перетворитися на людину. Секрет ляльки якраз полягає в тому, щоб зовсім явна проста лялька на очах у глядача перетворювалася в усі що може актора» [44, с. 78].

Хоча театр ляльок як феномен сценічного мистецтва займає важливе місце в просторі культури, між тим він залишався досить поза полем інтересів мистецтвознавства. Ситуація змінилася починаючи з другої половини XX і до початку XXI століття: під впливом новітніх віянь епохи постмодернізму були переглянуті і переосмислені усі традиції театру ляльок, для поновлення сценічної мови в сучасному театрі анімації. Прогалина в вивченні цієї теми почала заповнюватися новими дослідженнями. Однак ці дослідження вивчали який-небудь один вид ляльок, а це не давало повного поняття унікальною цілісності даного художнього феномену. Описовий характер робіт західних дослідників, не ставив перед авторами завдання

рефлексії з приводу позначення меж театральної ляльки. Система управління лялькою не впливала на назву ляльки, тому всі види конструкцій мали назву «маріонетка». Під «маріонеткою» вони аналізують не тільки ляльку на нитках, але і будь-яка ляльку (рукавичну, тростинову, механічну), яка керується ззовні (від людини або за допомогою механізму). В останній час вітчизняна дослідницька думка активно займається типологізацією театральних ляльок, виділяючи три і більше видів на основі системи управління.

Крім того театральна лялька відноситься до числа предметів, які довгий час не потрапляли в сферу спеціального наукового інтересу тому, що осідали в музейних колекціях предметів лялькового мистецтва, і не знаходились фахівці, зацікавленні в даному виді джерела. У даній дослідницькій роботі буде зроблена спроба вивчення театральної ляльки, для показу унікальності і потенціалу лялькового мистецтва, та проаналізувати вплив як мінливого в часі цілісного феномена культури, отримавши можливість спілкування з минулим, намітити перспективи розвитку в майбутньому.

Важливо звернути увагу на театральну ляльку, яка дає можливість проникнути «в закономірності суспільного розвитку, будучи свідком еволюції смаків, звичаїв, політичних, економічних, ідеологічних і художніх тенденцій певного часу» [117]. Варіативність сучасних поглядів на живу природу та сутність театральної ляльки наводить до думки парадигмального роздвоєння: «від розуміння її як творіння образотворчого мистецтва, символу, в руках актора є виразником ідей режисера і художника, до образу, що характеризує всю різноманітність театру ляльок, що дає розмите визначення театральної ляльки з безліччю складових сценічного рішення вистави» [117]. Причину подібних різночитань будемо шукати в самому явищі лялькового мистецтва, тому що театральна лялька знаходиться на стику двох самостійних видів мистецтв: образотворчого та театального. Розглянемо її і як художній образ, який кодує інформацію, і як інструмент

лялькаря і кінцевий результат спільної творчої праці драматурга, режисера, художника і ляльководи, в якому «опредмечена» діяльність людей.

Також актуальність дослідження розглядається в межах простору людської діяльності та новітніми тенденціями розвитку загальнокультурних складових еволюції цивілізації.

Досліджувати даний аспект ми розглянемо з двох позицій. По-перше, як реальність яка створює зразки для наслідування. По-друге, мистецтво дає форми життєвої поведінки людей, кожний раз моделюючи нові схеми. Широке впровадження нових технологій призводить до стрімкої зміни образів, та активно впливають на індивіда. Накладається падіння традиційної системи цінностей. Чим більша криза падіння, тим актуальніше звернення до театральної реальності, як до спеціального засобу самовизначення в сучасних процесах матеріальних та духовних трансформацій.

Сьогодні окреслилися дві тенденції, що визначають взаємини між глядачем та театром. Перша полягає в тому, що захоплений масовою культурою глядач, очікує видовища, а театр прагне до самовираження. А друга доводить, що треба розшифровувати сучасні театральні постановки, які навантажені не тільки інтелектуально та й дають на глядача багатоплановість і багатопластовість. Тому театр наполягає на підвищенні інтелектуального рівня глядача та розширенні його кругозору. В пошуки неповторного стилю та художнього образу вистави режисерами приводять до трансформації існуючих форм театральної реальності. Як відбувалася ця трансформація частково чи повністю, буде розглянуто даному дослідженні.

Зв'язок з науковими планами і темами. Магістерське дослідження виконане на кафедрі режисури Харківської державної академії культури згідно з тематичним планом наукових досліджень кафедр ХДАК на 2016-2020 рр., затвердженим вченою радою ХДАК (протокол № 3 від 28.10.2016 р.)Ю і є складовою теми кафедри режисури «Проблема методичного

забезпечення підготовки режисерських кадрів в умовах вузів культури» (протокол № 12 від 10.02.2016 р.).

Мета і завдання дослідження. Мета магістерської роботи полягає в аналізі художньої практики, як мінливого в часі цілісного феномена сучасної культури, отримавши можливість спілкування з минулим і побачити перспективи розвитку в майбутньому.

Для вирішення поставленої мети та досягнення результату магістерської роботи необхідно вирішити наступні **завдання**:

- визначити стан розробки теми дослідження у різних галузях;
- обґрунтувати та сформулювати термінологічний апарат теми дослідження;
- розробити методологічний інструментарій дослідження;
- розглянути праці піонерів у вивченні лялькового мистецтва для вивчення штучно-живої природи театральної ляльки;
- проаналізувати інструментальні особливості постановочного процесу, які впливають на типи технологічних систем ляльок і технологію ляльководіння;
- з'ясувати як відносин між людиною і лялькою впливають на різноманітність типів та конструкцій театральної ляльки і як, конструкція ляльки дозволяє простежити вплив лялькової системи на структуру художнього образу, від якої залежить рухова система ляльки;
- зробити висновок, що трансформації вистав у театрі анімації в період постмодернізму;
- розкрити феномен театральної ляльки у світовому просторі.

Об'єкт дослідження: мистецтво ляльки в світовому театральному просторі.

Предмет дослідження: особливості конструкцій театральної ляльки, які впливають постановочний процес вистави.

Методи дослідження визначені предметом, метою і завданнями дослідження. На цій підставі був обраний принцип єдності мистецтвознавчого та культурологічного аналізу, здійснений на основі вивчення робіт сучасних дослідників та теоретиків минулого та аналізі технічних систем різних типів ляльки, які визначили специфіку відносин між людиною і лялькою, що впливають на структуру художнього образу, від якої залежить рухова система ляльки. За основу був прийнятий системний підхід, який передбачає дослідження взаємозв'язку історичних фактів з культурними особливостями досліджуваного історичного періоду.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що дослідження

феномену ляльки у світовому театральному просторі можна прослідити на систематизованому та комплексному дослідженні естетики та технології театру ляльок.

В магістерській роботі *удосканалено*:

- відносини між людиною і лялькою, які впливають на різноманітність типів та конструкцій театральної ляльки.

Набуло подальшого розвитку:

– проблема трансформації вистав у театрі анімації в період постмодернізму.

Практичне значення одержаних результатів. Основні положення та висновки магістерського дослідження можна використовувати у практиці театру ляльок; у навчальному процесі наукові результати можуть вдосконалити зміст та структуру дисциплін «Режисерська діяльність у сучасному театральному мистецтві», «Режисура та майстерність актора театру ляльок».

Апробація результатів магістерської роботи. Основні наукові положення, результати, висновки і текст магістерського дослідження обговорено на теоретичних семінарах кафедри режисури Харківської державної академії культури.

Апробація дослідницьких результатів здійснена на наступних конференціях: Міжнародна студентська наукова конференція «Теоретичне та практичне застосування результатів сучасної науки» (Молодіжна наукова ліга, м. Запоріжжя), Науковий колоквіум «Мистецька освіта в епоху глобалізаційних змін» (Харківська державна академія культури, м. Харків, 2020 р.).

Публікації. Основні положення дослідження відображені у тезах:

1. Ювченко А.А. Американський театр ляльок на початку ХХ століття / А. А. Ювченко // Теоретичне та практичне застосування результатів сучасної науки: матеріали міжнар. студ. наук. конф. Т. 4, (27 листопада 2020 р.) – Запоріжжя, Україна: Молодіжна наукова ліга, 2020 р. – С. 92.

2. Ювченко А.А. Основи дистанційного навчання / А. А. Ювченко // Науковий колоквіум «Мистецька освіта в епоху глобалізаційних змін» (21 грудня 2020 р.) – Харків, Україна, Харківська державна академія культури.

Структура магістерської роботи зумовлена поставленими метою та завданнями. Робота містить вступ, три розділи, висновки, список використаних джерел та додатки. Загальний обсяг магістерської роботи складає – 116 сторінок. Основний зміст вкладено на 77 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРИТИЧНО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДСТАВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 Аналіз джерельної бази дослідження

Методологічну основу дослідження теми «Феномен ляльки в світовому театральному просторі: естетика та технології» склали дослідницькі праці з історії та теорії розвитку театру ляльок Е. Г. Крега, В. Л. Бермана, А. Н. Васильковой, Б. П. Голдовського, А. В. Голба, С. В. Образцова.

Використані статті та наукові роботи з сценографію В. І. Березкіної, Л. І. Борисовской, Д. В. Григоровича, Е. С. Деммені, М. Кадирова, М. М. Королева, А. П. Куліша, С. В. Образцова, Є. Я. Романовського, Д. А. Флієнко.

Були долучені до дослідження книги з акторська гри в театрі ляльок Д. Б. Бейсенбаєв, С. В. Образцова, І. Я. Симонович-Єфімова.

Тема магістерської роботи зажадала залучення досліджень, що розглядають взаємозв'язок між «живої та неживої природою» ляльки М. Дементьєва, А. П. Куліша, Є. В. Сперанського.

Праці античних авторів: давньогрецького письменника і історика афінського походження Ксенофонта, давньогрецького історика Діодора, давньоримського письменника Петронія, а також театрознавчих класичних та сучасних праць про конструкції ляльок Е. С. Деммені, А. П. Куліша, І. Н. Соломоник, Ж. Деррида, Е. Б. Коренберга, Е. Б. Фрейденберга, О. М. Ширмана, Л. Шпет.

Також були використані наукові праці по естетике театру ляльок І. Н. Соломоник, А. Я. Ставиське, А. Я. Федотова

Книги з аналізом та реконструкцією вистав театру Петрушки Діодор, Д. Ровинського, І. Я. Симонович-Єфімова, Н. І. Смирнова, та маріонетки К. Ф. Райтаровської, Я. В. Чеснов, Йорика, Х. Юрковський.

Праці, присвячені темі постмодернізму М. К. Рикіна, Ж. Деррида, Х. Юрковський, А. В. Голуб

1.2 Методологічна основа дослідження

Одним з основних завдань методології є розробка наукових підходів до вивчення тих чи інших явищ які досліджуються наукою. Науковий підхід – особливий спосіб мислення та пізнання об'єктивної реальності, що формується умовами дослідження, високим рівнем знань, професійною підготовкою та цілісним спрямуванням.

Враховувати необхідно перш за все те, що кожний вчений є особистістю, та характеризується певними конкретними навичками, вміннями, інтересами, поглядами тощо. З огляду на це, вчений повинен розумітись на тих підходах, які він обирає для свого дослідження.

Розробка наукової праці реалізується згідно з базовими правилами дослідження, які полягають у формуванні методологічного апарату. Важливим стає визначення методів та підходів дослідження, які узгоджено синтезуються у комплексі та сприяють розв'язку поставлених мети і задач. Про важливість визначення методології зазначав ще Френсіс Бекон, він порівнював важливість методу з ліхтарем, який випромінює світло у темряві знань для науковця. А от І. Павлов вважав, що правильно обраний метод зробить будь-яке дослідження плідним, навіть людина, яка не має схильності до науки, з потрібним методом впорається з будь-якими задачами.

У широкому розумінні, метод — це те, як досліджується об'єкт та предмет у науковій праці. Тобто, метод — це певна модель правил, форматів та модусів до встановлення закономірностей прогресу чи регресу в мисленні, суспільстві, світі та утилітарної діяльності соціуму. Спорідненим до «методу» є слово «методика».

Методика — це систематизований порядок застосування методів та підходів у науковій праці. Це як застосування тактичних завдань по встановленню послідовності розв'язку задач дослідження.

Важливим постає визначення терміну «методологія». Методологія — це наука про методи пізнання науки. Якщо методика — це тактика, то методологія — це стратегія пізнавального процесу.

У роботі застосовано два підходи — культурологічний та мистецтвознавчий.

Визначені предметом, метою і завданнями дослідження ці обрані підходи розглядатимуться по принципу єдності мистецтвознавчого та культурологічного аналізу, здійснений на основі вивчення робіт сучасних дослідників та теоретиків минулого та аналізі технічних систем різних типів ляльки, які визначили специфіку відносин між людиною і лялькою, що впливають на структуру художнього образу, від якої залежить рухова система ляльки. За основу був прийнятий системний підхід, який передбачає дослідження взаємозв'язку історичних фактів з культурними особливостями досліджуваного історичного періоду.

До загальнонаукових методів дослідження можна віднести

Герменевтичний метод, для пояснення і конкретизації сутності понять природи театральної ляльки, постмодернізму, трансформації театру ляльок в театр анімації;

Метод абстрагування, аби дослідити причини появи різних типів конструкцій театральних ляльок в світовому театральному просторі;

культурно-історичний метод дозволив зробити ретроспективний аналіз еволюції інструментальності театральної ляльки;

Аксіологічний метод дозволив оцінити вплив театральної ляльки культуру;

Метод аналогії — досліджена закономірність участі різних дослідників у створенні теорії театру ляльок;

Метод конкретизації — за для дослідження конкретних митців;

Метод системного аналізу — для формування поняття тілесності театральної ляльки, як культурного феномену;

Метод термінологічного аналізу для формування понятійного апарату дослідження був використаний .

До спеціальних методів дослідження можна віднести:

методи аналізу творчості — дозволив встановити загальне значення впливу експериментів на розвиток естетики и технології ляльки;

метод аналізу вистав режисерів-новаторів театру ляльок, який розкриває нові можливості в створенні художнього образу вистави.

Для комплексного дослідження біли використані також практичні методи, що дозволили всебічно оглянути предмет наукової роботи:

Метод спостереження був використаний для спостереження за специфікацією роботи традиційних ляльководів та ляльководів-новаторів;

Дескриптивний метод — були описаний безпосередньо конструкції театральних ляльок.

Використання методів дослідження з різних галузей дозволило комплексно дослідити феномен ляльки в світовому театральному просторі: в естетиці та технології.

Висновки до I розділу

В першому розділі були окреслені проблеми дослідження та розроблений методологічний інструментарій дослідження. Доведено:

1. Історіографія та джерельна база даної теми розкривається в багатьох джерелах. Загальні друковані та інтернет -джерела містять сумарні аспекти стосовно дослідницької праці з історії та теорії розвитку театру ляльок, статті та наукові роботи з сценографію, дослідження та книги з акторської гри в театрі ляльок, досліджень, що розглядають взаємозв'язок між «живої та неживої природою» ляльки, праці античних авторів, наукові праці про конструкції ляльок, естетики, книги з аналізом та реконструкцією вистав театру Петрушки, дослідження, присвячені темі постмодернізму.

2. Для розкриття наукової проблематики було розроблено комплекс продуктивних методів в руслі мистецтвознавчого і культурологічного підходів, зокрема: абстрагування, різні види аналізу, культурно-історичний, аналогію, конкретизацію, спостереження, компаративний, метод узагальнення тощо.

РОЗДІЛ 2

ЕВОЛЮЦІЯ ВІДНОСИН МІЖ ЛЮДИНОЮ ТА ЛЯЛЬКОЮ

2.1. Теорії витоку театру ляльок

Театральний простір – це сфера, в якій найбільш задіяна лялька. Театральна лялька, на відміну від ляльки іграшкової, є керована актором-ляльководом фігура тварини або людини, вироблена з різних матеріалів.

До цього часу достеменно невідомо коли і звідки з'явився ляльковий театр. Існують тільки припущення. Деякі дослідники вважають, що театр ляльок бере свій початок у Давньому Єгипті, і пов'язано це з релігійними обрядами. Є припущення, що під час свят в Єгипті, по селах ходили жінки, які носили в руках статуетки ляльок, які уособлюють богів, і рухали ними за допомогою мотузок. Інші дослідники, висловлюють думку, що лялькові театри з'явилися ще до появи релігії. Під час розкопок, були знайдені предмети, що підтверджують існування театру ляльок в Стародавньому Римі. Майже у всіх будинках Римлян були колекції ляльок. До цього дня невідомо, хто винайшов ящик без передньої стінки і перегороджений посередині, з яким артисти керуючі ляльками ходили по різних країнах Європи, і розігрували спектаклі на релігійні теми. Уже пізніше з'явилися декорації. Ляльки тих часів були красиві. Самі вистави люди сприймали в ті часи, як щось магічне, і навіть вважалося, що в ляльок вселяються душі померлих людей. До речі, саме в результаті цього, стався театр тіней, тому що багато народів душі померлих представляють у вигляді тіней.

З часів своєї появи, театр ляльок був народним видовищем. Вистави розігрувалися на ярмарках, площах і в інших місцях скупчення простих людей. У таких спектаклях висміювали правителів, їх несправедливе ставлення до народу, жадібність та дурість. З цієї причини артистів – лялькарів били, саджали в тюрми, спалювали на вогнищах. У кожній країні існував свій народний ляльковий герой, який був дуже популярними серед простолюдинів. Уже пізніше для лялькових театрів почали писати спеціально

п'єси. Та за сотні років існування лялькових театрів, в них відбулися зміни, з'явилися нові герої. Але головним в усі віки залишається те, що театр ляльок завжди привертатиме до себе увагу особливою магічною атмосферою, яка пов'язана з дивом пожвавлення неживого предмета — ляльки. У наш час вистави театру ляльок дивляться більшою мірою діти, хоча кілька століть тому мистецтво не ділили на категорії «для дітей» і «для дорослих». Більш того, театр того періоду не було біло поділено на «живий» та ляльковий. Театри живих акторів і ляльок розвивалися паралельно, використовуючи однаковий репертуар і коло глядачів. Тому специфіка гри театральної ляльки була метафоричним виразом естетичних і професійних питань мистецтва. Схожість людини і ляльки давала привід для роздумів про подвійності життя і буття. Тому театральна лялька досі залишається загадкою для мистецтвознавців. У своєму дослідженні про відносини між лялькою і людиною О. М. Василькова пише: «Що являє собою тіло ляльки — бачить кожен. Що таке лялькова душа — не знає ніхто: здається, вона оповита ще більшою таємницею, ніж душа людська, і тим сильніше ця таємниця до себе тягне» [10].

Першою теорією про витоки театру ляльок належить французькому письменникові Шарлю Нодье. Публікація вийшла в «Revue de Paris» в листопаді 1842 і в травні 1843 року. За версією Нодье прообразом театральної ляльки і початком драматургії стала побутова лялька дівчинки-дитини. Нодье пише: «Якщо лялька є початок скульптури, вона ж завдяки своїм рухам має інші дорогоцінні властивості. Дитина повідомляє їй жести і манери, дитина змушує її діяти і сама говорить за неї, і таким чином виникає театр» [66, С.14]. Теорія Нодье була спростована і досить скоро забута. І тільки в другій половині ХХ століття про неї згадали, коли був сформований принцип дитячої гри при побудові образу в театрі оповідача.

Наступним теоретиком, який займався вивченням специфіки театру ляльок і його виразних засобів можна вважати Шарля Маньяна в ХІХ

столітті. У своєму класичному дослідженні «Історія маріонеток в Європі з найдавніших часів до наших днів» він писав про те, мистецтво, яке зараз називають театром ляльок і яке первинно зробило рухомим мертво зображення бога.

Н. І. Смирнова з цього приводу пише: «Шарль Маньян реконструював історичний процес. Людина взяла в руки зображення бога і добула йому рух. Потім він зробив рухомим голову і руки — «розчленував тіло бога. Потім він збільшив фігуру. Потім неймовірно гіперболізував, створивши величезні автомати, які піднімалися з місця, відкривали роти, гарчали і випускали з рота вогонь, дим, пар ...» [66, С.16]. Послідовники Нодье і Маньяна не змогли відкрити нічого нового, а лише доводили правильність суджень двох дослідників. Про теорії Шарля Маньяна пише в своїм есе Йорик (П'єтро Феррینی) «Історія бураттини» [88] (у російському друці «Історія маріонеток» [88]). У ній докладно описується процес формування театральної ляльки починаючи з античних часів і надається аналіз різноманітності форм і завдань лялькового театру. Він пише: «Я був би самовпевненим божевільним, якби мав на увазі дати повний перелік всіх творів, продекламувати, імпровізованих і виконаних ляльками з першої появи їх на сцені! Дуже можливо, що ніяка інша сцена не могла б так точно відтворити «дух часу» і що ніякий інший театр не міг би краще виразити критичний і філософський дух сучасного суспільства, як театр Бураттіні, чинний з усією переважною пристрастю даного моменту, блискучий пародіями, сатирами, сміливими фарси, натяками на всі поточні події і політичних діячів і імпровізованими тирадами. Всі великі люди, все реформатори, всі герої дня, все абстрактні істоти, все уособлення ідей, все герої релігії, атеїзму, епічної поезії, роману і хроніки, від Ісуса Христа до Вельзевула, від Віктора Еммануїла до Гарібальді, від Жанни Д'Арк до Моніки з Кракова, від Карла П'ятого до Джіованні Чорної Зграї — всі вони були відроджені Бураттіні на підмостках театру маріонеток!» [88].

Особливий внесок в розвиток цієї проблеми на початку ХХ століття зробив академік А. Білецький, який в своїх працях звертає увагу на магічний початок. Це дійство покладено в основу будь-якої релігії і формує примітивні форми мистецтва. Магія обрядового дійства має здатність впливати на людину, залучення до неї театру ляльок можна спостерігати в різних частинах світу. Крім того, чаклуни і шамани теж користуються лялькою, щоб замінити людину. З плином часу у магічному ритуальному дійстві, в якому лялька була головною дійовою особою, виділилася людина — артист і людина глядач. І приходить розуміння того, що це уявлення, а не ритуал життєвої необхідності. Дослідник Хенрік Юрковський робить висновок, що в це момент і народився театр ляльок: «Перші ляльки ... ми знаходимо в обрядах, що виражають основи світогляду первісних суспільств. Вони були пов'язані з культом створення і з культом померлих предків» [89, С. 52].

У 20-х роках того ж ХХ століття досліджує семантику основних понять театру ляльок культуролог О. М. Фрейденберг: «Театр ляльок в своєму первісному архітектурно-смісловому значенні (шопка, вертеп, батлейка) є не більше ніж своєрідне наївне уречевлення ідеї світобудови — в тому, природно вигляді, як воно малювалося древніми. Воно носило магічний характер, будучи свого роду проявом фетишизму» [66, С. 22].

Її гіпотеза підтверджує «первородство ляльок системи маріонетка, як моделі світогляду стародавньої людини» [8].

Даною проблематикою захоплені дослідники театру ляльок А. П. Куліш і Х. Юрковським. Свою думку про те, що «лялька-іграшка з моменту свого виникнення і увесь час свого існування є моделлю, яка служить «для вираження відносини між людськими знаннями про об'єкти і цими об'єктами» [34, С. 149] описав в статті «Витоки театральної ляльки» академік А. П. Куліш. На «Дерев'яного колоди» і «ідола» «слід дивитися як на модель божества» [34, С. 149]. Крім того, А. П. Куліш впевнений, що теорія. Ш. Нодье про те, що «театр стався з гри дітей» і Ш. Маньяна, що «театр стався з

наївного бажання пожвавить бога» ейдетичні. І їх судження відрізняються лише тим, що один моделює процес навчання (спілкування матері з дитиною). А другий, вибудовує модель, в якій задіяні соціальні та ідеологічні функції (з містичними силами природи) [34, С. 149-150]. Також у своїй роботі він проводить паралель роботи актора з маскою і ляльководи з лялькою. І стверджує, що ці дві моделі роботи мають спільне коріння: театральна маска закриває обличчя актора і зображує емоцію необхідну персонажу. Театральна лялька закриває ляльководи і на ранньому етапі становлення театру ляльок виконує роль маски. Кульмінацією його роботи стає доказ, що театр ляльок — це окремий вид мистецтва, а не частина ритуалу, який з'явився ще в античні часи. Відноситься до театральної ляльки, як частини театральної постанови і Хенрік Юрковський. Він приходить до висновку: «Лялька — це фігура, зроблена людиною для театального дійства, виконуюча функцію суб'єкта, що означає — сценічного персонажа. Лялька народилася в епоху анімістичне культури людства і до наших часів має зв'язку з усім таємничим і магічним» [99, С. 100].

Проаналізувавши всі складові театального дійства (сцена, драматургія, актор, глядач), Х. Юрковський підводить підсумок, що «комплексний театр ляльок народився тільки в XVIII столітті ... і, перш за все, як оперний» [99, С. 101].

В ті часи у дослідників так і не склалося єдиної думки з приводу виникнення театру ляльок. На підставі вищевикладених гіпотез можна зробити висновки про те, що з теорії Ш. Нордбе в період архаїки передумовою для виникнення театру ляльок став соціальний фактор — сприйняття іграшки дитиною. За іншою гіпотезою передумовою стало міфологічне мислення людини. І якщо об'єднати ці передумови, вийде, що вимальовується одна загальна властивість театру — «здатність до моделювання» [38].

У 40 роки ХХ століття теоретики і практики театру ляльок, творці шкіл культурної гри Е. С. Деммені, С.В. Образцов та М. Я. Симонович-Єфімова працюють над питаннями становлення та розвитку театру ляльок, пошуком засобів вираження для театральної ляльки, розширенням репертуару, розробкою технічних систем ляльок і технікою акторської гри. Але ВВВ призупинила дослідження і тільки в 50-ті — 80-ті роки цей процес пошуків був відновлений. Дискусії виникали з приводу стрімкого розвитку новацій в театрі. Що на думку теоретиків ставило під загрозу взагалі існування театру ляльок, як окремого виду театрального мистецтва.

Не залишилися осторонь і зарубіжні лялькарі. На Заході починають пошуки інноваційних систем виразності, які були б прийнятні для театру ляльок. Міжнародний союз діячів театру ляльок (УНІМА) проводить симпозіуми, присвячені цій тематиці. Дослідженнями займаються і наші дослідники А. П. Куліш, Є. Б. Коренберг, К. Ф. Райтаровский, Н. Я. Сімавич-Єфімова, І. Н. Соломоник, Б.П. Голдовський, С. В. Образцов. Теми їхніх робіт — розвиток еволюції Національних технічних систем. Переважно труди присвячені маріонетці і ляльці-рукавичці. Велика увага в цей період також приділяється і роботам прикладного та технічного характеру. Дослідники В. Н. Михайлова, В. І. Березкіна, М. А. Френкель, Л. І. Борисовская, О. І. Полякова присвячують свої праці сценографії і специфіці роботи художника в театрі ляльок. Специфікою режисури і проблемами акторської виразності займаються Е. В. Сперанський, М. А. Золотоносов, Е. С. Калмановский, Е. І. Кирилова, Г. В. Морзова, Н. А. Латишева.

Важливо відзначити, саме дослідження, проведені в цей період, змогли систематизувати отримані знання з історії театральних ляльок. Варто відмітити роботу М. М. Корольова «Мистецтво театру ляльок. Основи теорії». Ця праця описує основні проблеми естетики театру ляльок та дає аналіз сутності та специфіки художнього образу і виразних засобів театру

ляльок. Про зміну театральних систем пише Н. І. Смирнова в роботі «Мистецтво граючих ляльок: Зміна театральних систем» [68]. Користується популярністю книга Е. С. Калмановського «Театр ляльок, день сьогоднішній» [118]. У ній особлива увага приділяється темі сучасної теорії і практики театру ляльок. Природа лялькової умовності і взаємини ляльки з людиною описані в роботі А. І. Волошкової «Душа і тіло ляльки».

Але незважаючи на чималий список дослідників з даної проблематики, можна стверджувати, що і до цього дня театральна лялька недостатньо досліджена. В даний час з-за стрімкого розвитку технології ляльки і сцени, через обмежене коло видань, які описують цю проблематику, немає повної теоретичної бази. Здебільшого інформаційні джерела інформують про цікаві роботи театрів та окремих митців.

2.2. Вплив відносин між людиною і лялькою на різноманітність типів та конструкцій театральної ляльки

Топоров В. М. в своєму дослідженні «Міф. Ритуал. Символ. Образ» досліджує, що біологічні органи людини (ноги, руки та інші) є продовженням програми зовнішніх речей (сил природи). Та навпаки зовнішні речі – це продовження біологічних інструментів, які виходять за межі людського тіла [119]. Розглядаючи театральну ляльку в межах цієї теорії, запрошується питання: продовженням якої програми та внутрішнього інструменту є театральна лялька? Питання наукової психології вивчають поняття «субособи», яке розглядає мініатюрні особи, котрі живуть в самій особі. І кожна така особа має свій власний набір емоцій, звичок, манер, слів та вірувань. І всі ці властивості частенько конфліктують між собою. І якщо прислухатися до внутрішнього голосу, можна визначити кому цей голос належить і чи дійсно він є домінуючим. Виходить, що в середині кожної людини є хтось інший. Тоді можливо, що «створення ляльки є процес матеріалізації іншого, чужого» [62]. Дослідники В. Новацький та І. Уварова наводять цікаві факти витоків ляльок цього типу. Об'єктом їхнього

дослідження стає людська долоня. Перші підсвідомі дії, які людина робить долонею: бере олівець, малюнок дитини починається з обведення долоні, розглядає уважно долоню на папері. Саме так робили і древні люди та залишали малюнки на стінах печер. Археологи знаходять здебільш малюнки лівої долоні. Вченими доведено, що права півкуля відповідає за своє, а ліва за чуже. Як пише в своїй праці О. Г. Ситник: «Ліве з самого початку відштовхується від правого, відображає його дзеркально та негативно, як «нечисте», неживе (тому вся нечиста сила робить дії зворотного порядку, лісовика можливо одразу впізнати по манері носити правий личак на лівій нозі, а австралійські деміурги й хетські боги – лівші). До цього «лівого ряду» належить і лялька, яка часто ототожнюється з нечистою силою (в уставі Рисоля туркестанських ляльководів так і вказано: ляльку винайшов шайтан)» [62]. Можна зробити висновок, що рукавична лялька «відображає первинні поняття нашої підсвідомості, і в цьому зв'язку факт її появи постає цілком логічним» [62]. Саме штучно-жива природа відрізняє театр ляльок від драматичного і музичного театрів (та інших видів театру). І це обумовлено тим, що на сцені основною дійовою особою є актор, лялька же є інструментом (конструкцією), з допомогою якого він веде розмову з глядачем. Тому в дослідженні, головним чином, цікаві ті можливості, які керують грою ляльки. Лялька є феноменом пожвавлення, якими управляє людина, відкриваючи глядачеві проблеми людського буття. У театральних теоріях Д. Дідро, А. Арто, Г. Крега і Ж. Жене простежується проблема метафоризації ляльки, яка доводить взаємозв'язок сутності й специфіки гри актора в театрі. Дослідники аналізують актора, як ляльку та про його образ відгукуються, як про умовне місце необхідне для створення особливого умовного світу театральності.

Метафоричність має відношення не тільки до історії театру, вона відображає головну проблему специфіки театру ляльок — роздвоєність акторської гри і відокремленість зовнішнього образу від актора. Гра актора-

лялькаря повністю підпорядкована умовам лялькової сцени. Взаємодія людини і ляльки створює єдиний сценічний образ, який своєю пластичною дією з'єднує живе і неживе. Пластична дія є сполучною ланкою між внутрішньою логікою людини-актора і зовнішньою логікою образу ляльки. І вона не може бути простим механічним актом впливу актора на технічну анатомію ляльки, це дуже складний психологічний акт. Підтвердженням цієї думки є те, що театральна лялька має різноманітні види та конструкції ляльок, які еволюціонували. І цю еволюцію можна простежити від частин тіла людини-ляльки до «заволодіння» [119] людиною.

Слід звернути увагу на ще один аспект гри ляльки — умовність. Це діапазон, який сягає ступеня узагальнення в зовнішньому образі ляльки і потрапляє під поняття «ляльковість», тобто подібність людині її рухових якостей. І цей руховий акцент є важливим на сьогоднішній момент, тому що сучасні художники тяжіють до того, щоб мінімізувати деталі зовнішнього вигляду ляльки, залишивши цим великий простір для пластичної роботи.

Умовність ляльки подібна театральній умовній акторській грі, а це, в свою чергу, має на увазі наявність у неї специфічних артистичних властивостей. І специфіка полягає в тому, що лялька може тільки зображувати когось, і не може грати себе. Її артистичність буде переконливою, якщо художник вибере точні принципи руху і розвине їх до технічної досконалості, а це в свою чергу дозволить акторові-ляльковод створити художній образ. Для цього існує система динамічних засобів виразності, відбір потрібних засобів дозволить створити повноцінний зоровий образ за допомогою ляльки. Сюди ми відносимо жест і міміку ляльки. Крім того, артистизму ляльки сприяє і відбір полуспецифічних засобів театру ляльок, обумовлений руховими можливостями ляльки: слово і музика. Наявність використання цих засобів художньої виразності необхідно для лаконічної художньої мови театру ляльок і обумовлено стислістю форми театральної дії, побудови образу, розмірами сцени і контрастними

кольорами. Це забезпечує барвистість театрального дійства і є засобом виразності.

З особливими властивостями театральної ляльки пов'язана і особлива тематика постановок: звідси тяга до казковості, фантастичності, алегоричної форми. При цьому не варто обмежувати пошуки нових форм роботи в сучасному театрі ляльок через умовності театру. Художники постійно знаходяться в пошуках нових форм і засобів виразності, щоб створити неповторність та індивідуальність стилю. Ведуться пошуки нових виразно-образотворчих можливостей ляльки і нової драматургії. Пошуки майстрів насамперед треба звернути на технічні властивості ляльки. Якщо ляльку вважать головним виразним засобом театру ляльок, тоді особливу увагу слід звернути на інструментальні особливості постановочного процесу, а саме на типи технологічних систем ляльок і технологію ляльководіння.

Мистецтвознавець Е. Я. Романовський у своїй дисертації «Мистецтво театру ляльок в контексті національної культури» [54] особливо виділяє головні якості театру ляльок. Він пише: «Інструментальність і штучність — дві важливі якості, які визначають сутність театральної граючої ляльки і спосіб її життя на сцені. Цими якостями підкреслюються ті сторони, які пов'язують її з образотворчим мистецтвом і одним з її творців — художником-лялькарем. Він не тільки придумує обличчя героя вистави, але створює внутрішній зміст образу, знаходить йому відповідне вираз: своє бачення зовнішнього сценічного образу, своє ставлення до нього він може проявити значно більше суб'єктивно, оскільки у нього немає бар'єру між драматургією і її індивідуальним сприйняттям у вигляді зовнішніх даних актора. Тому на відміну від театрального художника він створює самостійне, відокремлене і незалежне від природи актора творіння» [54]. Знання про інструментально-штучні якості ляльки дають розуміння взаємозв'язку між технічною і виразною сторонами. Система ляльки дозволяє простежити

вплив лялькової системи на структуру художнього образу, тому що від неї залежить рухова система ляльки.

Мистецтвознавець А. В. Романов у своїй роботі «Мистецтво ляльки в контексті вітчизняної культури другої половини ХХ століття» велику увагу приділяє руховій функції ляльки: «Для ляльки рух — метафора життя; лялька — предмет, здатний бути жвавим через рух» [54]. Вона відзначає, що цінність прояви цілісного образу ляльки пов'язана з комплексною задумкою режисера і художника. А. В. Романова: «Краса театральної ляльки — це не краса окремого матеріального об'єкта, а єдність всього ансамблю, це гармонійне співіснування людини і предмета, через яке транслюється сенс і ідея театральної вистави». Автор вважає, що говорячи про ляльку, наша свідомість являє цілісний образ і не робить акцент на руки і елементи костюма. Технологічна система в театрі ляльок представляє сам принцип управління театральної лялькою. У різний час були різні механізми, що приводили в рух рукавичну, вертепну, тіньову, механічну ляльку. При вивченні конструкцій ляльок чітко видно різницю між ними. Одна лялька приводиться в рух рукавичкою одягненою на руку, друга рухається за допомогою ниток, третя екраном, четверта складними механічними пристроями. Є й загальні характеристики для руху всіх видів ляльок. Перш за все це те, що ляльковод і лялька працюють на зручній сцені: приховуючи актора від очей глядача. По-друге, лялькою можна управляти тільки одним способом, при цьому лялька і лялькар розташовуються в різних просторах. Третьою характеристикою є репертуар. Він специфічний для кожної конструкції ляльок. Хоча для створення різних конструкцій театральних ляльок художник використовує одні й ті ж матеріали: шкіру, дерево, глину. Це дає можливість обігравати матеріал в різних типах уявлень використовуючи різні прийоми. У комедії Петрушки, звуки ударів підкреслюють дерев'яність лялькових голів. В маріонетковому повільність руху показана за рахунок особливості лялькової пластики.

Слід звернути увагу, що кожен вид лялькового театру має свій масштаб. Наприклад, на європейських сценах не можна побачити ляльок в людський зріст. А ось ляльки вуличного театру досягають кілька метрів та керуються кількома ляльководами. З вище зазначеного можна зробити висновок про те, що поняття технологічної системи об'єднує цілий комплекс взаємообумовлених і нерозривно взаємопов'язаних елементів. І не варто виділяти в них головні і другорядні, тому що їх не можна віднести тільки до художньої або до тільки до технічної частини образу. Управління лялькою передбачає розроблений пристрій сценічної конструкції, визначає особливості лялькової пластики, доступний ляльці репертуар. У цьому процесі простежується взаємозв'язок актора-лялькаря, художника, який працює над зовнішнім виглядом ляльки, і технічним пристроєм ігрової ляльки. Цей взаємозв'язок важливий тому, що навіть сама креативна лялька залишиться мертвою і невиразною, якщо нею буде керувати недосвідчений актор. До того ж, найгірше зроблена лялька не зможе донести до глядача творчий посыл самого досвідченого актора-професіонала. Протиріччя у внутрішньому і зовнішньому образі може бути закладено і в самій ляльці. Тоді приваблива в образно-фактурному сенсі і недосконала в технічному плані лялька не зможе передати внутрішній зміст образу і буде слабкою і невиразною в русі та жести [87].

Якщо розглядати театрального ляльку з позиції лялька — це актор, у якого обмежені ігрові можливостями, ми спостерігаємо, що її гра в порівнянні з людиною-актором умовна (як ми і писали вище), вона не природна, не має міміки і голоси (за неї каже актор-людина). Тому сила її сценічної виразності закладена в масці і русі. У свою чергу, художня образність маски театральної ляльки (характер, рухливість, типовість) залежать від майстерності художника, який її створює. А ось її здатність до руху і жесту цілком залежать від її технічного пристрою ляльки. Для цього необхідні точні розрахунки для виготовлення, вибору матеріалу для тіла і

костюма ляльки. Виходить, що художні можливості ляльки-актора визначаються технічними складовими при її виготовленні [76].

Основна відмінність театральної ляльки від інших видів ляльок полягає в тому, що вона створена для сцени і тому майстру-художнику необхідно розуміти її основну якість — сценічність. А це значить, що глядач повинен її не просто бачити із залу, а зуміти розглянути деталі її обличчя та одягу. Тому для конструкції кожної ляльки важливо враховувати не тільки масштаб ляльки, а й композицію її силуету на сцені щодо декорації та інших ляльок, розподіл кольору і застосування подробиць в деталях, і, звичайно ж, її рухові можливості. Не варто театральну ляльку розглядати, як «інші твори образотворчого мистецтва, протягом необмеженого часу; вона живе в своєму умовному просторі і вступає у взаємодію з іншими ляльками і глядачем», — пише Д. Б. Бейсенбаев [102].

Напрошується висновок, що інструментальна природа театральної ляльки і її образотворчий початок тісно пов'язані з її технічними характеристиками, які допомагають їй бути зручною і слухняною акторові. По суті лялька є посередником між актором, глядачем подібна будь-якого інструменту в мистецтві, а засоби виразності ігрової ляльки міцно пов'язані з її конструкцією. Від технічної система ляльки залежать не тільки способи управління і стиль поведінки актора на сцені, а й принципи пристрою сценічного простору. Всі лялькові системи можна розділити за принципом управління анатомією ляльок. В енциклопедії Б. П. Голдовського описані системи ляльок: «Існує кілька основних систем ляльок: автомати, вирізані плоскі ляльки, пальцеві ляльки, маріонетки, ляльки рукавичок, тростинові ляльки, ляльки на палиці (пруті), паперові ляльки, тантаморескі, ростові ляльки, тіньові фігури та ін.» [106].

У нашому дослідженні ми зупинимося на більш великих системах управління ляльок: маріонетці, рукавичній ляльці, тростиновій ляльці, тіньовій ляльці і ляльці відкритого управління.

У А. Федотова знаходимо такі описи систем (форм) театру ляльок:

* Театр верхових ляльок (лялька знаходиться вище актора, і показується з-за ширми);

* Театр маріонеток (лялька знаходиться нижче актора і управляється зверху за допомогою ниток або дротів);

* Театр тіней (ляльки — площинні фігури з картону або фанери, проєктуються на екрані як тіні або силуети) [83, с. 11].

Дослідники генезису сценографії театру Х. Юрковський і В. Н. Ярмалінская в своїх роботах відзначають, що «ні зміна розміру і форми, ні збагачення індивідуальними пристроями не спричинили втрату театральними ляльками домінантних ознак приналежності до тієї чи іншої системи». На підставі цього можна зробити висновок про те, що засоби управління лялькою незмінні і стабільні для кожної системи. А це значить, всі майстри, задіяні в постановочному процесі (актори, режисери, художники та ін.), повинні досконально знати системи управління конструкціями для використання в ляльководіння.

Рукавична лялька є прототипом всіх різновидів верхової театральної ляльки. Вона надягається на руку актора і керується за допомогою біологічного інструменту — рук. Після багатьох віків існування, конструкція цього виду ляльки залишилася практично незмінною в технічному пристрої. Основу становить трипала рукавичка, в середню частину якої актор вставляє вказівний і середній пальці. Ці пальці керують головою ляльки. Великий і безіменний з мізинцем пальці сприяють фізичному руху рук ляльки.

Рукавична лялька має чохол, який відповідає розміру руки ляльковеда. Залежно від поставлених завдань, рука лялькаря в «тілі» ляльки може розташовуватися різними способами. На мал. 1 наведено приклад управління рукавичною лялькою з вказівним пальцем в шиї, і великим та середнім пальцями в руках ляльки. Це одне з найбільш зручних розташувань руки

актора при роботі з такою лялькою. Але при цьому рух голови ляльки обмежена. На мал. 2 показана позиція в шії з двома пальцями, це розташування пальців допомагає зробити більш чіткий розворот голови.

Завдяки присутності руки в тілі ляльки, створюється особлива рухливість: лялька може брати і передавати різні предмети під час представлення іншим лялькам. Основним недоліком рукавичної ляльки є те, що пропорції її тіла залежать від величини руки ляльководи. Тому лялька завжди малих розмірів і її ручки виглядають коротенькими та стирчать вгору. Отже спектаклі, в яких задіяна рукавична лялька розраховані на невелику аудиторію.

Такі ляльки можуть бути без ніг (тому що діють на уявній підлозі на ширмі), якщо є ніжки, тоді друга рука допомагає приводити їх в рух.

При виготовленні чохла для ляльок використовують два способи. У першому — одна частина робиться на ширину долоні ляльководи, друга трохи ширше. Зшиваються обидві половинки, залишивши один отвір в центрі для головки і два отвори з боків для рук. Рука ляльководи повинна вільно поміщатися в чохлі, меншою стороною до долоні.

У другому способі боки чохла однакові і трохи більше долоні ляльководи. При зшиванні залишається отвір тільки для голови. В одній з частин чохла також робляться прорізи для рукавців, які потім вшиваються в ці отвори. До них прикріплюються ручки і ніжки ляльки.

Для тіла тварини тканина вибирається щільна (для шуби). Тоді для тулуба тваринного робиться відразу «шуба» за тим же принципом, що і для людини.

Ручки для такої ляльки шиють за зразком рукавиці (додаток Б), набитою ватою і прошитої в місцях пальців. Після цього ручки вклеюють або пришивають до патронки з картону, з огляду на розмір пальців ляльководи, і потім приклеюють до чохольчика. Такі ж патрончики з картону вставляють в

голову ляльки, враховуючи кількість вставлених пальців. Їх вклеюють в шию ляльки і кріплять до отвору чохла. Важливо відстежити, щоб голова ляльки не була перекошена. Для управління ляльками, які мають ніжки або зображують тварин, керуються двома руками. Чохол для костюма такої ляльки повинен бути вільним і виготовлений з м'яких тканин.

Далі ми розглянемо технологічні та просторово-ігрові особливості традиційного вуличного театру Петрушки, в якому рукавична лялька зі своїм ганчірковим тільцем, актор-музикант і ширма є важливими взаємодіючими компонентами одного загального театрального-просторового концепту — вистави. Ширма в даному концепті «тілесна» і крім символічного значення, представляє конструктивно-ігровий простір, який уособлює сенс початку роду, и надає їй статусу Матері-землі. Крім того її можна розглядати і як функцію театрального костюма, який ховає від очей глядача актора. Навколо ширми формується особливий ігровий навколоширменний простір, який, в свою чергу, включає в ігровий процес і глядача. Виходить багатоступенева композиція, в якій відбувається чергування живого і неживого в сценічному просторі, і все влаштовано за принципом театральної піраміди: рукавична лялька — актор — ширма — глядачі. Природно, що підставою цієї піраміди є глядачі, які прийшли на виставу, вершиною — рукавична лялька з дієвим актом.

Першим конструктивним простором в рукавичному театрі є місце дії. А так як місце дії відбувається безпосередньо серед натовпу людей на площі, це формує поведінку дійових осіб: лялькар демонструє разом з ляльками — героями комедії зоровий сміховий світ, показний через відродження життя і відроджений через сміх. А. Ф. Некрилова так описує цей процес в своїй статті «Російський народний ляльковий театр «Петрушка» в світлі етнографії»: «Загибель розглядається як необхідна умова відродження і поліпшення. Фольклорний оптимізм і «заповітна» народна правда про світ виявлялися в особливому сміху, одночасно підноситься і журиться,

вивертають навиворіт, сміху стихійному і вільному, що не знає заборон і непідвладних йому сфер, сміху, який стверджує і очищає через знущання, шляхом занурення і проведення через тілесний низ, крізь смачну, веселу, бешкетну народну еротику» [42, с.120].

Не менш значущим є і другий конструктивний простір рукавичного театру — ширма. Саме ширма є безпосереднім ігровим простором. А вже конкретним місцем дії, на якому ляльками розігрується якесь комедійне дійство, служить «грядка». Це невелика планка, яка розташована на верхньому краю ширми і має розміри по довжині розльоту піднятих вгору рук лялькаря.

В даному аспекті ширма з ляльками і ярмарковий майдан здатні створювати особливу атмосферу свята (карнавальності): в даному випадку починають працювати закони святкової площі, в які вписуються всі учасники видовища. Ширма служить уявної завісою між різними світами, чия історія починається з землеробського уявлення про особливе місце, на якому відбувається смерть і воскресіння шановного божества. Таке місце стає сакральним і за своїм значенням має відповідати неосяжного космосу в загальному розумінні значення Неба і Землі. Важливість цих смислів візуально можна передати через метафори (трон, віз, стіл, візок, покривало і театральна завіса). Дослідник О. М. Фрейденберг пише: «Ці ж завіси з'являються згодом і в театрі, у вигляді завіси» [84, с. 217]. Такі ж просторово-структурні взаємодії ширми лялькаря і вози можна спостерігати і у ширм англійських панчменів і циганських кибиток. Де наявність червоного кольору і декоративних елементів, які розташовуються навколо отвору або входу, і уособлюють кордон зовнішнього і внутрішнього світів ширми (вози).

Але значення ширми лялькового видовища, як символу завіси між світами умовна. Ця магічна функція перетворюється в театральну декорацію. Архітектура самої ширми являє собою легку пересувну ширму, всередині або над якою ляльководом розігрується видовище і має власну «просторово-

сміслову домінанту» — межа між низом і верхом. Основна дія розгортається на низу і він в кілька разів більше верху «притому що «тілесність» (підкреслено поживавлюється матеріальність) є основним «ідеологічним фактором» цього театру і головною технологічною особливістю рукавичної ляльки, а сама ширма — спорудження легке, переносне, не цілком стійке» [113, с. 46]. Ширма настільки нестійка, що може бути знесена поривом вітру. Але такий казус тільки додає видовища процесу і є додатковим приводом для сміху. Тканина, накинута на низ (каркас) ширми має властивість рухатись. Ця властивість демонструє провал персонажів під землю, бійки, погоні, і готує публіку до появи нових ляльок. Низ і верх ширми можуть взаємодіяти змінюючи героїв під час дії або демонструючи розмову між собою. Прикладом може служити класична реприза, в якій беруть участь дві ляльки, які потрапляють до різних світів, та виглядають з двох сторін від «грядки» знизу і зверху. «Грядка» ширми є рисою, яка і ділить верх і низ, та формує сценографію споруди. Часто її прикрашали бахромою або позументом. Дані прикраси крім декоративного мають ще й практичний сенс: вони перекривають прорізи в тканини ширми, «через які лялькар відстежує поведінку і реакції публіки, що допомагає створювати ілюзію достовірного, адресного діалогу між Петрушкою і глядачами, Петрушкою і Музикантом» [113, с. 46]. За формою ширми діляться на чотиригранну (вона приховує лялькаря повністю) і у вигляді «спідниці», яка кріпиться на поясі лялькаря, піднімаючи до гори тканину ховає його голову.

В свою чергу чотиригранна ширма буває відкрита і закрита. У відкритій ширми немає «даху» (робота йде під відкритим небом) і її висота залежить від зростання виконавця. Закрита ширма нагадує намет з вікном, в якому грають ляльки. Закриті ширми це особливість англійських панчменов, французького гиньоля і італійських лялькарів. Бувають змішані варіанти ширм: відкрита ширма із задньою стінкою і умовними порталами по передньому краю у вигляді балясинок або невеликих куліс.

«Грядка» в чотиригранній ширмі — це невелика планка до якої кріпиться необхідний реквізит.

Цікава в технічному виконанні ширма-спідниця. Її піднятий поділ — це місце дії. Вона закріплюється особливим каркасом, який складається з рейок (прутів). У наш час лялькарі застосовують при виготовленні пластик та алюміній. Форма «грядки» у даній ширми може бути багатогранною або круглою. В цьому випадку лялькар стає частиною театрального простору, тому що його костюм є місцем дії. Виконавець перетворюється на декорацію уявлення. У ньому же він сам розіграє дію, і декорація під його зусиллям стає живою істотою із ногами. Це важливий елемент відновищності, який може пересуватися, танцювати, притупують в такт музики. Така ширма здається глядачеві незвичайною істотою, який схожий з виглядом головного героя комедії. Саме спідниця, яка задерта вище голови, і танцюючі ноги є сміховим фактором і «узаконює непристойність, адже «нагорі» розіграється дія, цілком орієнтоване на «тілесний низ», а пронизливі крики головного героя-Петрушки, які супроводжують дію, тільки підсилюють комічний ефект» [113, с. 47]. Сучасні лялькарі, використовують всі різновиди ширм. Важливо, що основним місцем конструкції ширми є «грядка». Конструкція, яка необхідна для роботи з рукавичною лялькою продиктована її технологічною особливістю і є ідеологією даного театру. А. Ф. Некрилова пише: «У традиційному петрушечному театрі поданні прагматика і естетика не тільки не вступають один з одним в суперечність, але підтримують і доповнюють один одного» [42, с.111]. Виходить, що технологія і естетика злиті воєдино і одне не виключає іншого. Оскільки рукавична лялька найбільше наближена до руки ляльکارя, це дає їй значну рухливість і безпосередність під час дії. Руку виконавця прикриває тільки тіло і наряд ляльки. До того ж ляльковод закритий ширмою. Грядка уособлює землю, і в свідомості глядача все те, що відбувається під час дії відбувається «з-під землі». Хоча і сам ляльковод знаходиться під землею. Ляльки, які очікують свого виходу (їх не видно

глядачеві) висять догори ногами, немов мешкаючи в іншому світі, дзеркальному по відношенню до світу справжньому. Сенс читається, як межа між світами.

А. Я. Ставиский пише: «Ляльковод стає фігурою, що відбиває, «віддзеркалює» саму себе, — однією своєю рукою прямуючи вгору, оживляючи ляльку на грядці ширми, другою ж (найчастіше лівої) — «викопуючи», дістаючи чергового персонажа «з-під землі», готуючи «нове народження». Примітно, що зазвичай саме ліва рука лялькаря господарює всередині ширми, подаючи наверх необхідну для дії ляльку або реквізит. Головний герой комедії пошваблюється правою рукою, і в цьому можна вбачати підтвердження початкового, сакрального сенсу правого лівий, що розуміється і в вертикальному векторі: праве — правильне, постійне, направлено вгору, а ліве — невірне, що міняє обличчя, спрямоване вниз» [113, с. 48].

Першим свідченням, який показав нам театральний простір і персонажів, задіяних у комедії, є гравюра з малюнка, яку написав Адам Олеарій (додаток А) находячись з візитом у Московії в 30-х рр. XVII ст. Дослідники театру ляльок в даній ширмі-спідниці знаходять «азіатський слід». Вони вважають, що так каркас ширми-спідниці фіксувався європейськими мандрівниками, побутописцем в Китаї і в Середній Азії. І завдяки гравюрі Олеарія російські пертушечники перейняли конструкцію ширми. Для порівняння: староросійська і старокитайська ширми, прикріплялися на пояс ляльководи і закривали голову, залишаючи ноги відкритими. Ширма-спідниця відома в той час в Ірані і в Середній Азії. Це чи то не Свідectво на шлях ширми-спідниці в Росію. Крім того, при порівнянні традиційних комедій перчаточних ляльок Росії і Китаю, чітко простежуються загальні риси, але, в той же час, вони не типові для європейського театру: це пантомімічні номери з жонглювання й фехтування, так улюблені азіатським театром і не використані в європейському театрі рукавичних ляльок. А ось в

російському театрі «Петрушки» вони є обов'язковими. Але їх місце в комедії другорядне і вони не пов'язані сюжетом з головними персонажами і за своєю суттю представляють вставні номери. Їх описував А. Алексєєв-Яковлев: «Як вставного дивертисментного номера, який дозволяв досвідченим «петрушечникам» похизуватися своєю технікою, йшов танець двох арабів під комічну полечку» [100]. Д. Григорович був незадоволений відволіканням від дії про що і написав: «При всіх моїх старань, я ніяк не міг домогтися з якої причини на сцені є два арапа, що грають палкою і переривають дію?» [105]. Д. Ровинський відгукувався про них непогано: «У проміжках між діями п'єси звичайно представляються танці двох арапок, тут же показується гра двох паяців м'ячами і палицею. Остання виходить у досвідчених лялькарів спритно і забавно» [36].

В іранському театрі поява жонглерів вважалося нормою. Але їх номери були другорядними, як і в російській театрі «Петрушки». Але вони вже більше були прив'язані до сюжету. Прикладом може служити номер, коли іранська лялька з вогняними булавами, проходить по ширмі під час весільної процесії, а узбецька лялька, жонглює тарілками під час циркової вистави. І в китайському театрі будайсі номери з фехтуванням і жонглюванням завжди пов'язані з сюжетом. Наприклад: сюжет подібних п'єс включає багато сцен битв, а номери пантоміми, імітують мистецтво бродячих циркових акторів. Схожість видно і в драматургії рукавичного театру. Фінальна сцена будується на ковтанні якоюсь великою і страшною істотою головного героя. На Русі це загибель Петрушки в пащі величезної собаки або біса. У Китаї героя заковтує тигр. Опис подібної сцени можна прочитати в книзі С. Образцова «Театр китайського народу». Цікаво, що на Русі це була трагедія, а в Китаї — комедія, тому що з тигром розправлявся інший персонаж і як ні в чому не бувало витягав, з'їденого героя з черева живим. В Ірані подібна сцена не спостерігається. А ось в узбецькому театрі така сцена вирішувалася в комедійному ключі: величезний дракон накидався на палван і

ковтала його, а Палван вилазив у нього з-під хвоста. В уявленнях європейського театру рукавичних ляльок така сцена не була задіяна. Її ми можемо спостерігати тільки в однієї частині Панча, коли героя заковтує крокодил. Ця сцена більш пізнього періоду, публікації і відноситься до нашого століття в США і Великобританії. Дослідження італійського рукавичного театру, розвитком якого послужили англійські ляльки рукавичок, сцени з заковтуванням не зафіксовано. Ці об'єднуючі елементи потрібно враховувати при складанні історії російської лялькової комедії. Оскільки думки про її еволюції розрізняються. Деякі дослідники (А. Алфьоров, І. Єрьомін, В. Перетц) стверджували, що походження «Петрушки» пов'язане з європейським театром. На їхню думку родовід російської лялькової комедії починається від італійського Пульчинелли або від німецького Гансворста. Свої висновки вони робили на підставі книги Шарля Маньє-на, в якій він звів воедино історію європейського театру ляльок.

Іншої думки дотримується німецький індолог Ріхард Пішель. Він стверджує, що батьківщиною лялькового театру була Індія. У дослідженнях С. В. Образцова після поїздки в Китай в 1952 році ми знаходимо докази про те, що рукавична лялька прийшла в Європу з Китаю [47]. У дослідника міфології В. Топоров знаходимо припущення, що поява «Петрушки» відноситься до дуже давніх часів. У його дослідженнях простежується трансформація образу Петра (героя-громовержця). Мистецтвознавець І. П. Уварова і фольклорист А. Ф. Некрилова висунули свою теорію про народження рукавичної ляльки у різних народів незалежно ні від кого на різних стадіях розвитку суспільства. До того ж ввійшли в науковий обіг фактів про зародження індійського і китайського театру рукавичної ляльки, недостатньо для остаточного обґрунтування про народження рукавичної ляльки. Але їх досить для діалогу про взаємовплив російської і китайської традицій. Такий діалог дозволяє говорити про можливий вплив китайського театру і про зародження західноєвропейського рукавичного театру.

Допустимим залишається той факт, що пантомімічні сцени і сцени загибелі головного героя це все, що дійшло до нас із старої лялькової комедії. Протистояння на ширмі російського Петрушки і італійського Пульчинелли, яке описують Ф. Достоевський і Д. Григоровичем, є непрямим доказом того, що західний театр мав свій вплив на російський. Варто відзначити, що при цьому у Петрушки ніколи не було горба (прийнятого на Заході). Цього елемента немає і в китайському театрі. Таке спостереження говорить про те, що шлях Петрушки в Росію проходив через Китай і Середню Азію. Про це говорять і наступні фати: до ХХ ст. в середньоазіатських театрах перчаточних ляльок проходять виступи з ширмою-спідницею; знайдена в Самарканді і опублікована німецьким істориком Ремом в 1905 р замальовку уявлення китайських бродячих лялькарів; використання циркових номерів; подання сцен з собакою в російській комедії і з тигром в китайській комедії. Звідси випливає, що дослідження матеріалу китайського рукавичного театру і російського «Петрушки» підтверджують китайський вплив і проникнення в західноєвропейський і російський рукавички театри.

Наступною конструкцією, яка вимагає аналізу — **ляльки-маріонетки**. Їх виготовляють з дерева з рухомими кінцівками, до яких прикріплені нитки, що сходяться на спеціальному коромислі — Вазі. Конструкція ваги складається із стержня і прикріпленого до нього на осі, в потрібній точці і на нерухомій планці рухомого коромисла (додаток В). При коливанні коромисла виникає напруга нитки, прикріпленої по краях (колінні нитки).

При підніманні боку коромисла піднімаються і ноги ляльки. Крім того основними нитками вважаються спинна, скроневі і ручні. За допомогою цих ниток лялька приводиться в елементарну рухливість: ходить, піднімає руки, стає на коліно, повертає голову та нахиляється. Для специфічного руху, ляльці необхідно підв'язати спеціальні нитки. Іноді кількість подібних специфічних ниток доходить до двадцяти і більше.

У сучасних ляльководів інтерес до ляльки-маріонетки посилюється. Це пов'язано з тим, що лялькарі намагаються вдосконалити мистецтво управління такою складною лялькою. Слід зазначити, що у ляльок-маріонеток нитки, що піднімають кінцівки, мають енергію тягової сили і зовсім не мають сили штовхання. Вона замінена вагою зчленувань ляльки, через це сповільнюється темпоритм пластичних рухів маріонетки.

Дослідник В. Подорога вважає, що ляльки-маріонетки служать чином безтілесності [107]. Дійсно знайдуться як прихильники його суджень, так і противники. Тут мабуть варто згадувати конструкції тіл бірманських маріонеток Йокс Тая і Табіна. Хоча їх тіла під час вистав перекриті одягом, під костюмами детально опрацьовані їх причинні органи. І що найцікавіше, у виставі вони не демонструють їх, ще й тримаються на відстані один від одного і щонайбільше на що здатні — виконати любовний танець, перебуваючи далеко один від одного. Розглянемо інші приклади, які більш зрозумілі, тому що фактура і семантика ляльки-маріонетки у взаємодії з тілом актора-лялькаря дають неодмінно якусь формулу тілесності.

Як ми вже знаємо — тіло ляльки може бути дерев'яним або пластиліновим, картонним або ганчірковим, солом'яним або паперовим. Саме матеріал з якого виготовляється лялька багато століть диктував закладену філософію і метафоричний сенс значення ляльки. З глини і каменю виготовляли тіла ляльок, що зображали богів, з пап'є-маше тупомордих бовдурів, тендітних героїнь із скла, прямо перед глядачами згорав паперовий персонаж, а восковий або масляний ангел танув. Мала значення і фактура матеріалу: гладка або шорстка поверхня, твердий або холодний матеріал. Ці характеристики були пов'язані з натхненням неживого тіла ляльки, яка знаходиться в прямій залежності від ставлення до матеріалу, з якого тіло зроблено. По різному поводить ся лялька в зіткненні з живим тілом актора. Якщо рукавична лялька в процесі гри з'єднується з кровоносною системою ляльковеда, і передає тепло і ритм живої людської плоті, то життя тіла

ляльки-маріонетки, що рухається за допомогою ниток втілюється через нервові волокна ляльководи, через нитки. Чому вплив гри маріонетки такий потужний? Чому її рухи заворожують і вважаються магічними? Для аналізу звернемося до ранніх вистав Резо Габріадзе (додаток Д) режисера і драматурга, засновнику Тбіліського театру маріонеток, який на початку своєї творчої кар'єри працював саме з маріонетками. Як писав сам Резо Габріадзе: «Можливо, справа в тому, що, дивлячись на актора, ти бачиш подібного собі і судиш його по праву рівного. За маріонеткою ж спостерігаєш з висоти своєї людської досконалості. Її зворушлива безпорадність викликає співчуття. Ти підсвідомо проецируєш все, що відбувається з нею, на свій «великий» світ. І тоді, через ляльку, відкривається крихкість і незахищеність людського існування» [107]. Резо Габріадзе не був прихильником людських рухів у ляльок-маріонеток. Він вважав, що тіло кули з ганчірок і липи і «може ще більше, ніж актор» [107], і що, не вміючи плакати, лялька «може так зробити це плечіма, що вам стане її шкода і ви самі заплачете» [107]. Режисер вважав пластичні можливості ляльки-маріонетки вище можливостей тіла ляльководи. Він пише: «Небеса шкодують нас саме через те, що ми такі незграбні, ходимо, як циркулі ... Дивляться на нас зверху і шкодують за нашу убогу пластику. Уявляєте, наскільки небесам приємніша хода лева в пустелі? За те, що людина зробила щось подібне, ще зовсім недавно давали звання народного артиста. А яке завдання — стрибати, як заєць? Або хвостом зробити, як білочка? Або ходити, як фламінго, або хоча б стояти. Все це можуть маріонетки. Кращі виконавці Шекспіра — маріонетки. Я бачив за кордоном «Макбета» — і краще цього б не дивився. Мені доводилося чути оперу «Викрадення із Сералю», під запис, природно. Але як маріонетки це робили! Як вони ходили, вірніше — як вони не могли ходити... У їх ході взагалі є таємна формула нашої ходи, якою ми не володіємо. Мабуть, якби ми ідеально ходили, то повинні були б час від часу підстрибувати на три метри, задирати ноги вище голови... На вулиці люди стрибали б через дерева, їх ноги прогиналися б на всі боки, вони склалися б, як гармошка» [107].

На мій погляд, вплив маріонетки такий потужний, тому що її тілесність у корені відрізняється від людської тілесності і складається в принциповій незавершеності будь-якого виробленого нею руху. Це можна вважати гіпнотичним ефектом ляльки. Рухи людського тіла завжди мають завершені і реперні-підсумкові точки: мова йде про неповному спокої, котрий створює видимість статистики. Рух і пластика ляльки-маріонетки завжди незавершені і не вони не можуть бути завершені. Це відбувається тому, що лялька постійно вібрує і можна спостерігати, що жоден з її рухів не фіксується. Вона просто не знає стану спокою. Як пише театрознавець Марина Дмитрівська: «Ця незавершеність життя маріонетки, рівна її тязі до нескінченності (що не завершено — то нескінченно), підсвідомо і діє на глядача абсолютно особливим чином» [107].

Крім того, ми знаходимо відміну пластики людини від маріонетки ще у тому, що у неї є нерухомі кінцівки і напружений погляд. Дослідник Я. В. Чеснов пише: «Маски і маріонетки завжди образ розп'ятого тіла, що знаходиться в модусі потенційності. Маски і маріонетки — маргінальний захід у область людського потенціалу» [116].

Габріядзе інтуїтивно відчув, що саме в маріонетці є ця пластична незавершеність дії, про яку пише дослідник Я. В. Чеснов: «Маски і маріонетки в будь-якому суспільстві, не будучи загальним інститутом, а тільки частиною, виявляють зокрема ж людських відносин. Філософськи ця операція називається трансдукцією. Видно, людина, орієнтуючись в зовнішньому світі за допомогою індукції та дедукції, сама гостро потребує того, щоб залишатися на рівні сприйняття цього світу зокрема і відкритості до загального. Тому, мова йде не тільки про приватно-людське, а й про загально-природне. Трансдуктивний світ надмірний. Інакше кажучи, він театральний. Ось маски і маріонетки і розповідають нам, що трапляється в цьому світі надмірності. Виявляється, смішні маски і чоловічки працюють в тому самому філософському полі випадковості, «man» Хайдеггера, яке

закриває від нас кінцівку світу. Через них ми стикаємося з нескінченним, природно-космічним. Мають рацію ті ляльководи, які цю саму думку висловлюють і по-іншому: «ляльки робляться для Бога». Це вектор відцентрових образів» [116]. Потім у взаємини з тілом маріонетки вступає людське тіло. І той процес взаємний. Не варто думати, що цим процесом керує тільки рука ляльководи, в роботі з тілом маріонетки бере участь все тіло актора. Ляльці через нитки передаються ритм серця і рефлексія м'язів. Ляльковод з вагами в руці теж потрапляє в залежність від самої ляльки. І тут він повинен чітко «вести її відповідно до її конструкцією і її пластичним чином» [107]. Ляльковод зобов'язаний підкоритися ляльці, він таким чином сам отримує доступ до незавершеності руху і тілесної невизначеності: «маючи тіло, маріонетки позбавленого гравітаційних законів і, з'єднуючись з тілом ляльководи, на час передають йому відчуття відсутності земного тяжіння» [107].

До подібної влади над маріонеткою прагнув і Резо Габріадзе, створюючи свій театр (додаток Е). Театр розташовувався на правому березі Кури і вмщував 46 осіб. На стінах були розвішані сушені фрукти і стояли ширми. Оформлення театру було дуже маленьке, немов лялькове (додаток Д), що нагадувало про «тілесну» концепцію театру. Резо Габріадзе не здогадувався, що слідує італійським традиціям. Ось як це описує М. Дмитрівська: «Ще в XVI столітті, в пору розквіту маріонеткового театру, який прагнув до реалістичності і копіюванню балетних та оперних спектаклів, один багач вибудував поруч зі своїм особняком павільйон, повністю відтворив прославлений венеціанський театр Джованні Грісостомо. Сцена, ложі, сценічна машинерія, освітлення — все копіювало «справжній» театр. Ілюзія «справжності» була повною, але грали на сцені воскові і дерев'яні ляльки, а співали за них реальні співаки за сценою» [107].

Крім того, озвучування маріонеток в театрі Резо Габріадзе проходило кращими голосами акторів Росії та Грузії: Еросі Манджгаладзе, Рамаза

Чхіквадзе, Веріко Анджaparідзе, Лії Ахеджакової. Маріонетки Резо Габріадзе отримали незвичайні голоси, під якими і жило тіло ляльководи. Телестність ляльки можемо простежити в «потрійному ефекті»: ляльки, ляльководи і голосових вібрацій третьої «сутності». У виставі «Пісні про Волгу» (додаток Ж) головному герою хлопчиську-солдату, уві сні приснилася однокласниця, яка змушувала його робити домашнє завдання і собака, яка приносить хімічні формули. Цей зв'язок з будинком було показано в ніч перед битвою. У цей момент руки лялькаря розв'язували ручки-ніжки від кріплень, і глядач бачив як йде життя і настає смерть. Як символічно, що смерть ляльки настає в момент обриву її зв'язку з ляльководом, тому що обривається процес незавершеного.

Варто відзначити, що в репертуарі театру маріонеток не було випадкових п'єс. В постановку бралися тільки ті п'єси, в яких було закладено загадковий мотив з моментом чудового перетворення або самого героя, або світу. Перетворення могли відбуватися під час подорожі дійових осіб за різними дивним країнам. І це були не тільки зміни мальованих задників і лаштунків. На очах глядача перетворювалося простір ширми і кожен предмет: ляльки і реквізит. Така трансформація постановочних ефектів закріпила за театром маріонеток назву «театр перетворень», була обов'язкова і несла значення про походження землі і життя. Репертуар традиційного театру маріонеток в повній мірі відповідав семантиці ляльки на нитях. Крім того він втілював ідею залежності дій людини від божественної волі. Про те, що коріння родоводу маріонетки тягнуться з глибокої давнини, доводять збережені в музеях світу експонати.

Єгипетські рухливі ляльки, зроблені з дерева і кістки, представляють композицію з веслярів в човні, жінок з рухомими руками і ногами, заробітчан з інструментами і крокодилів з відкритими пащами. Про ці ляльки з керуванням на нитках, є згадка у давньогрецького філософа

Геродота. Таке управління лялькою за допомогою ниток було популярно в античному світі і до п'ятого століття досягло досконалості.

Давньогрецький письменник Ксенофонт на бенкеті Калліаса (на бенкеті перебував і Сократ) познайомився з маріонеткою сіракузяніна і так описав цю зустріч: «Я давно чув, як ти молився богам, щоб там, де ти будеш, вони дали урожай плодів і неврожай умів» [40]. Опис Ксенофонта можна тлумачити як доказ про існування публічних театрів маріонеток. Крім того, це явний натяк на сатиричну схильність маріонетки, яка в своїх сюжетах висміює людську дурість, як людський порок. Про маріонеток, яких бачили Афіни, пише і Афинея в «Пришесті». Давньогрецький історик Діодор віщає про пристрасть до маріонеткам Антіоха Кізікійського: «Він старанно вправлявся в невропастиї і вчився рухати посрібленими і позолоченими фігурами тварин, у п'ять ліктів» [40].

Автор давньоримського роману «Сатирикон» Петроній описав римську маріонетку: «Раб приніс срібну ляльку, зроблену так, що її суглоби вільно поверталися і вигиналися на всі боки. Коли він кілька разів поставив її на стіл, і, завдяки рухливим зчленуванням, вона прийняла різні пози, Трімалхіона виголосив чотиривірш про тлінність людських радощів і марність земного життя ". Римляни були в захваті від пантомімічної танці цієї ляльки» [52].

Описи бенкету персонажа давньоримського роману «Сатирикон» Трімалхіона розповідають про те, що маріонетки бували металевими в позолоті. До того ж до наших днів збереглася бронзова маріонетка, про яку відомий меценат Кайлюс згадує в своєму описі «Збір старожитностей». Звичайно ж, такі маріонетки не могли управлятися нитками, тому що були занадто важкими. В управлінні використовувався тонкий гнучкий дріт. У грубо зроблених маріонеток нитки були залізними і погано слухалися ляльководи, тому їх руху не були витонченими. У маріонеток вищого класу матеріал ниток виготовлявся з благородних металів. За допомогою цих ниток

маріонетці легко було передавати всі відтінки рухів. Є згадка про дерев'яних, теракотових ляльках і ляльок із слонової кістки. Дослідники, які знаходили ляльок в похованнях, прийшли до висновку, що конструкція їх була подібна до конструкції театральних ляльок, хоча використовувалися вони, як іграшкові. Такі ляльки були знайдені принцом Біскарі в древньої Камарина, в Керчі на руїнах Пантікапеї і на кладовищі Ватикану могилі Марії (дочки Стилихона і дружини імператора Гонорія). Майже у всіх музеях Європи зберігаються маріонетки «з рухомими зчленуваннями рук і ніг, розміром від шести до вісімнадцяти сантиметрів, в довгих, спадаючих до п'ят, або коротких туніках, одягнені по-різному в залежності від зображуваного ними типу, іноді зроблені дуже майстерно, іноді недбало і грубо» [111]. Саме знайдені ляльки дають уявлення про різні типи лялькового театру і про що відрізняються системах отворів для кріплення ниток.

У 1975 році Асоціацією по збереженню народних традицій був відкритий Міжнародний музей маріонеток ім. Антоніо Паскуаліно. У ньому налічується близько чотирьох тисяч предметів. До цього числа увійшли маріонетки, тіньові ляльки, рукавичні ляльки, сценічне обладнання та театральні афіші з усього світу. Одним з головних експонатів є повна колекція ляльок з Палермо, Неаполя. Також численні матеріали, які характерні для інших театральних традицій: камбоджійський Сбек Тхом, японський театр ляльок Бунраку, індонезійська Ваянг-Куліт. Вони оголошені Юнеско Шедеврами усної і нематеріальної спадщини людства. Серед цінностей музею твори для трьох вистав: декорації художника Ренато Гуттузо постановки «Ліс, коріння, лабіринт» (режисура Роберто Андо); маріонетки і сценічні механізми до вистави «Машина любові і смерті», зроблені польським художником і режисером Тадеушем Кантором; і ляльки Енріко Бая, які зроблені ним для вистави «Синій, білий, червоний і чорний» у французькому театрі Arc-en-terre. Крім того, музей проводить виставки ляльок в Італії і за кордоном, роблячи при цьому акцент на постановочну і

освітню діяльність. За що в 2001 році музею було присуджено престижну премію з антропології «Костантино Нігро».

Тростинові лялька або як її ще називають — яванская — отримала таку назву завдяки своєму місцю походження на острові Ява (Індонезія). За назвою тростинові можна зрозуміти про спосіб її управління (додаток Г). Руки тростяної ляльки керуються спеціально прикріпленими палицями — дерев'яними або металевими тростинами. З цією лялькою ляльковод працює, піднімаючи її над ширмою за допомогою вставленого всередину стрижня (гапіта). До рук ляльки приєднуються тростини-палички (проволочки), які рухає ляльковод. Руки тростинової ляльки мають здатність згинаються в ліктях, і вона може здійснювати повороти головою і нахилитися. Рухи таких ляльок плавні і величаві. Вони незамінні в героїчних і романтичних спектаклях. Їх конструкція настільки зручна, що дозволяє зробити різноманітні рухи і збагачувати спектакль цікавими трюками. Конструкція тростинової ляльки повинна бути обов'язково твердою, бо м'яка конструкція не зможе відтворити точний, виразний жест. Тому матеріалом для виготовлення її скелета використовується дерево і метал. Основою служать тверді (частіше дерев'яні) плечі. По середині основи плечей вирізається отвір для голови, і з боків прикріплюються руки. Товщина плечей зазвичай досягає до 1 см. Майстру слід враховувати, що робота з важкої лялькою може занадто втомлювати ляльковеда. Тому для зменшення її ваги, плечі виготовляють з м'якого мідного, залізного або алюмінієвого дроту. Руки тростинові ляльки, як і плечі виготовляються з твердого матеріалу (дерева або дроту). Рука ляльки складається з двох або трьох частин. З трьох якщо є кисті, передпліччя і плече. З двох, якщо кисть руки не відділяється від передпліччя. І природно, що найважливішою деталлю ляльки на тростинах є самі тростини, тому що саме за їх допомогою руки ляльки приводяться в рух. При правильному виготовленні конструкції рук і плечей та прикріплених до

них тростин, посилюється виразність жесту, яка і становить головну художню силу тростинові ляльки.

В Європі тростинові ляльки були вперше використані ще початку ХХ століття німецьким ляльководом Р. Тешнером творець «Театру фігур». Їм була розроблена оригінальна система для верхових ляльок з внутрішніми тростини і нитками. Фігурки його ляльок висотою близько 45 см. були витончені, красиві і бездоганно пропорційні. Спеціально для них він писав п'єси, в основу яких були покладені східні міфи, казки і придумував найскладніші декорації. Що цікаво: його герої обходяться без слів і проводять діалоги за допомогою жестів. Тешнер був впевнений, щоб не неушкоджений природі ляльки, в театрі ляльок ні в якому разі не можна використовувати людський голос. Тільки музика і звуки супроводжували спектаклі і звичайно ж світло і пластична виразність ляльок. Він говорив: «Я залишаю голови ляльок незакінченими і залишаю їх очі порожніми. Я залишаю їх магію світла, яку він дає особам моїх ляльок» [108].

В Росії перша тростинові лялька, яку називали «Японець», з'явилася в 1926 році. Її творці ляльководи Єфімови, винайшли власну систему, не прив'язуючись до традиційної яванської ляльці. Тростинові ляльки Єфімових (додаток Є) були об'ємними, всередині їх тіла містилася рука актора або ж палиця. Цим вони і відрізнялися від яванських і петрушечних. До того ж у тростяних ляльок Єфімових були великі переваги: розмір їх не обмежувався тільки відстанню руки лялькаря. Довжина рук ляльки відповідала розміру руки майстра, та могла бути крихітною чи великою, досягаючи розміру до двох метрів (для вуличних ляльок).

Дослідник Д. А. Флеєнко в посібнику «Історія театру ляльок» дає такий опис: «Різні конструкції (ляльки з палицею в кисті руки, ляльки з тростини, прикріпленими між зап'ястям і ліктем, ляльки, у яких були рухливі не тільки руки, але і ноги ...), які давали можливість різноманітних за характером рухів, дозволяли грати різний репертуар, навіть трагедії» [115].

У своїй останній книзі (за англійською версією) «Записки петрушечника» (1935 р) Н. Я. Симонович-Єфімова надає опис театру ляльок: «Ляльковий театр – це театр рухається скульптури. Одяг ляльок – це їхнє тіло, що міняє форму і життя. Чи не занадто багато слів. Музика не нав'язлива, абстрактна, тільки для ритму і фарби. Спів не для співака, а для пісні. Декорації – веселі, але не карнавальні в основі. Вони повинні більше фокусувати, а не розсіювати. Ляльковий театр – це театр в кращому його прояві. Публіка – не пасивна, байдужа, як в кіно. П'єса починається, тільки, якщо Глядач вірить в Ляльку, як на живу істоту ... » [58].

Перевагу тростевих ляльок перед маріонетками підкреслював і С. Образцов (додаток І). Саме система тростевих ляльок Єфімових стала основою для створення фірмової «образцовской» тростинової ляльки. На сайті ДАЦТЛ ім. С. В. Образцова знаходимо опис: «Прості в управлінні, експресивні в своїх широких, вільних трагічних жестах, котрі володіли скульптурно-виразними особами, ляльки Єфімових викликали справжні шекспірівські емоції. Уявлення давалися в фойє драматичних театрів, в артистичних і художніх клубах і користувалися величезним успіхом у театральній еліті» [112]. У 1940 році С. Образцов ставить «Чарівну лампу Аладдіна», в якому вперше використовує тростинові ляльки, які за кордоном називали «російськими».

У 1940 році С. Образцов ставить «Чарівну лампу Аладдіна», використовуючи тростинові ляльки. А в 1946 році, як експеримент з'являється сатиричний огляд «Незвичайний концерт», який буде занесений в книгу рекордів Гіннеса. Цей спектакль розроблений, як пародія на проведення естрадних виступів. І перше його назва — «Звичайний концерт». Три роки він мав успіх, а потім на нього було накладено заборону, так як його головного героя звинувачували в «очорненні радянської естради». Нічого не залишалось робити, як ввести в концерт позитивного героя. І цим героєм став сам С. В. Образцов. Через те, що чиновники заборонили і деякі

номери, того, що залишилися вистачало тільки на одне відділення. Тому в першому відділенні виступав Образцов, а в другому ляльки. І тільки в 1968 році в новій редакції спектаклю був зроблений повний концерт з новою назвою «Незвичайний концерт». Програма залишалася незмінною, репліки читав Зіновій Гердт. «Незвичайний концерт» (додаток Й) вважається найвідомішим у світі російським ляльковою виставою ХХ століття. Його зіграли більше 10 тисяч разів і він увійшов до Книги рекордів Гіннеса. Є цікава статистика: Зіновій Гердт грав роль конферансьє п'ять з половиною тисяч разів на 24 мовах світу. Цей спектакль йде на сцені Театру ляльок С. Образцова і до цього дня.

Розглянувши всі типи ляльок з історичної точки зору, слід зазначити, що майже всі вони (маріонетка, рукавична) прийшли до нас з традиційного народного театру, витоки якого слід шукати на Сході. І. Н. Соломнік в статті «Лялькові традиції Сходу і сучасний театр» пише: «Деякі з ляльок потрапили в Європу і Росію, ймовірно, в далекому-минулому, інші — порівняно недавно. Про шляхи перших історики будують лише гіпотези, зв'язку з сучасним театром друге простежуються іноді дуже ясно. Найбільше уваги привернули питання походження рукавичної ляльки і маріонетки. Чи не викладаючи висловлені гіпотези, зазначу тільки, що аргументація на користь східних коренів цих ляльок виглядає досить переконливою» [112].

Складніше визначити зв'язок зі Сходом тростинної ляльки, тому що з цим типом працювали ляльководи східного і європейського театру. Тимчасову паралель можна провести між великої тростяною лялькою, яка з'являється в Ірані і зображує персонажі містерії про загибель Хусейна і ляльками-тваринами, з якими європейці у свята розігравали комедійні сюжети. Прикладом може служити ведення «журавля» і «кози» в Білорусії і Україні.

В Україні «журавля» «зображували з допомогою кочерги, протягнутої в рукав кожуха. Кочерга вмiла клювати і по-пташиному повертати і нахиляти

шию» [106]. «Козу» вирізали з дерева. «Голову ляльки обшивали хутром, замість шиї прикріплювали палицю. Вона просмикувалася в рукав вивернутого кожуха, який накидав на себе учасник ряжений, у міру потреби керуючи «козою» [106].

Навесні виряджені влаштовували процесію, яка складалася з кількох возів, на які встановлювали човна, а на них кріпили ляльок. У Білорусії «на високій палиці робиться пташина голова; до палиці привішувалося широке хутро або взяте в складки простираadlo, під якими ховався хлопець. Журавель танцює, довгим дзьобом довбає глядачів і всіляко смішить їх» [110]. Цей тип ляльок простежується в польській шопці, білоруської батлейці, українському вертепі і французької креші. В паралель їм можна поставити ляльок з новорічних вистав, які організовували в буддійських монастирях Тибету. Опис подібних ляльок можна знайти записи французького місіонера Юка і тибетського мистецтвознавця Г. Дагьяба.

В дію тибетських уявлень були включені новорічні звичаї і основними героями виступали буддійські ченці-лами. Сцену споруджували біля входу в храм під відкритим небом. Монахів не лякали сильні морози, які іноді доходили до 40 градусів. Ляльок виготовляли зі свіжого вершкового масла, розфарбованого фарбами і наліплені на палицю. У своїх записах Юк захоплювався майстерністю ліплення: «Можна було навіть визначити національність персонажа за рисами обличчя, фактуру тканини в його одязі» [110]. Ляльки ділилися на музикантів з інструментами і тих, хто був зі священними речами буддійського культу. Для кожної вистави виготовлялися нові ляльки, їх кількість обчислюємо тисячами. Виробники працювали на холоді, постійно опускаючи руки в чашу з крижаною водою. Це була, як зазначає Юк, «болісна праця, яка калічила пальці ченців і заподіювала їм великі страждання» [110].

У дослідників ми не знаходимо опис технічного пристрою театру. Але збереглися малюнки, які дають зрозуміти, що це була конструкція з

дерев'яних рам, які обтягували шкірою. Зовні це нагадувало ширму лялькарів Китаю, які вони споруджували для своїх уявлень великий рукавичної ляльки. Цікаво, що шкіра ляльок прикрашалась розписом з вершкового масла. Для місця дії в рамі, вище голів ляльководів, залишався прямокутний отвір. Освітленням служили масляні світильники, які своїм світлом оживляли особи ляльок і додавали рух нерухомій голові і рукам.

Напрошується висновок про те, що найпростіша лялька з'явилася і на Сході і на Заході в один і той же період. А ось рукавична лялька, тростинова і маріонетка ж родом з східного лялькового театру.

Якщо ми розглянемо способи показу, то безумовним буде твердження, що спосіб показу безпосередньо залежить від пристрою лялькової сцени.

Робота рукавичної ляльки зв'язана з ширмою, тому що її пересування будується на показі над нею. Робота з маріонеткою вимагає пересування по підлозі і обмежена порталами, задником і верхнім коротким завісою. Об'ємну тростинову ляльку найчастіше глядач бачить на ширмі, а плоска тростинова лялька тіньового театру зазвичай рухається по екрану.

Аж до XIX століття в Європі у всіх традиційних уявленнях ляльковод був прихований від очей глядачів для того, щоб створити у глядача ілюзію самостійного життя ляльки. На Сході це не було обов'язковим. У виставах театру ляльок Індії і Японії, глядачі бачили ляльководів. І не одного. На відкритому майданчику лялькою керували три ляльководи. І в тіньовому театрі Тайваню глядач міг бачити ляльководів, тому що той іноді сидів безпосередньо поруч з глядачем. І це відбувалося тому, що танцюючі актори носять фігури ляльок перед екраном. У Китаї, на півночі Індії і в Ірані способом показу був ілюзіон, тому актор-ляльковод був захищений за ширмою або екраном, міг знаходитись безпосередньо всередині маріонеткового театру-палатки.

Виходить, що вид театру диктує не тільки різноманітність конструкцій ляльок, а й різні технічні пристосування для сцени, за якими працює актор-ляльковод, оживляючи на очах глядачів театральну ляльку.

Найбільш ефектним прийомом, який запозичили європейці у східних ляльководів був прийом «чорного кабінету». У мемуарах «На арені старого цирку» Д. Альпедов так описує цей прийом: «Невелику сцену завішували чорним оксамитом. Вона майже не висвітлювалася, зате був яскраво освітлений зал для глядачів. Виходив «чарівник» в білому вбранні і починав показувати на сцені перетворення, зникнення і появу різних предметів. Всі маніпуляції він проводив за допомогою чорного оксамитового одягу помічників з чорними оксамитовими масками на обличчях. Публіка їх не бачила. Предмети, які повинні були з'являтися, прикривалися оксамитовими ширмами. Ширма відсувалася або забиралася, і предмет з'являвся, яскравий на глибокому чорному тлі. Таким же чином, за допомогою ширми або завіси змушували його зникати. Головне в «чорному кабінеті» були добре навчені помічники. Якщо все йшло гладко, то виходило ефектне видовище» [101, с. 178].

Порівнюючи традиційний і сучасний театри ляльок, з повною упевненістю можна сказати про те, що в сучасному театрі збереглися всі способи показу рукавичної, тростинової та ляльки на палиці, які приховують ляльковод ширмою. Так сучасний тіньовий театр працює з рухомою лялькою по екрану. Крім того, і театр маріонеток зберіг зумовлені ним прийоми. Найчастіше глядач може спостерігати ляльковод на помості. Він з висоти спрямовує ляльками або працює за задником. Від очей глядача його закриває коротка завіса. Прийом «чорного кабінету» взагалі вважається самим затребуваним. Хоча в останні часи часто використовується японський спосіб відкритого ляльководіння, про який дізналися ще після повоєнних гастролей по країнах Європи і Північної Америки японських труп (театр

Бунраку, додаток І). Саме вони стали поштовхом для європейських ляльководів творити виставу не ховаючись від глядача.

Цікаво проаналізувати кілька прикладів, які говорять про безпосередній зв'язок європейських і східних ляльководів, і як взаємодія різних традицій вплинула на розвиток сучасного театру.

У статті І. Н. Соломнік «Лялькові традиції Сходу і сучасний театр» описується приїзд в 1958 році в Москву трупи селян з японського острова Авадзі. Цей острів відомий тим, що на ньому до другої половини ХХ ст. залишилася недоторканою старовинна лялькова традиція нінгё дзерурі. І хоча актори трупи потомствені професійні лялькарі, але їм довелося займатися театральною діяльністю сезонно, тому що вони не могли існувати на доходи від лялькової професії. У вільний від виступів час вони виконували сільгоспроботи.

На гастролях в Москві театром «Авадзі» (додаток І) були представлені фрагменти з традиційних уявлень нінгё дзерурі. Використані художні прийоми стали для радянських ляльководів повним переворотом уявлення про «ляльковому мовою театру» і відкрили їм несподівані можливості в професії. Доказом цьому служить спектакль ДЦТК «Божественна комедія». Ляльководів зі звичними тростинними ляльками практично не приховувала ширма. Тому що вона практично зникла: стала невеликої та напівкруглою в центрі сцени. Вона ховала акторів тільки частково, якщо вони перебували в самій її середині. І. Н. Соломнік пише: «Підкреслюючи відкритий прийом управління лялькою, головних ляльководів одягли в фіолетові комбінезони з капюшонами на головах і негустою вуаллю на обличчі, яка не приховує рис і міміки, а лише пом'якшує білизну особи. Вся сценічна коробка і все сценічне обладнання, крім напівкруглої вигородки — «землі», були затягнуті чорним оксамитом. У чорних оксамитових костюмах, масках і рукавичках працювали помічники головних ляльководів і практично були не видно» [68].

Порівнюючи японський прийом показу із задіянням яскравих декорацій і управлінням лялькою у відкритому прийомі трьома людьми, одягненими в чорні довгі балахони з капюшонами (тільки центральний ляльковод працює не ховаючись з відкритою головою і одягненим в парадне кімоно) простежується «виборчий інтерес до запозиченого матеріалу» [68]. Або кажучи мовою театралів — використання творчої переробки матеріалу, на основі якої з'являється нова форма вистави, в якій представлений синтез двох традицій.

Надалі прийом відкритого показу стає популярним серед європейських і радянських ляльководів. Буває, що актори використовують кілька невеликих вигородок, але в основному прийом показується без «комуфьюлючого одягу і декорацій-ширм» [68].

Ще одним прикладом комунікації зі східним театром став театр тіней. Вірніше уявлення з тіньовим показом персонажів під назвою «китайські тіні». Вони не були широко поширені на Заході і не стали «народними». Але час від часу в Європі виникали трупи, які використовували художній прийом китайського театру тіней і як різновид його художніх прийомів увійшли в сучасне мистецтво ляльок. В середині минулого століття в Париж на гастролі приїхав тіньовий театр острова Балі (Індонезія, додаток К). І. Н. Соломнік пише: «Балійські ваянг, відрізняючись від яванських, може бути, менш витонченими малюнками різьблення, в такій же мірі рухливі і виразні на екрані. В їх «боях», як і в яванських, «сиплються стусани, ставляться підніжки, одні герої вдаються до зброї, інші пускають в хід зуби»; там можна побачити велетня, який силкується перекусити героя навпіл, піднімає його, трясє, кидає на землю. Можна бачити героя, пробитого крісом, — він падає, катається по землі і потім на очах у глядачів вмирає» [71].

Студент Академії витончених мистецтв Жан-П'єр Леско планував продовжити свою кар'єру в школі малювання. Але постановка балийського Ваянга змінила його життєві плани. Він створив театр тіней у Франції. Хоча

стиль ляльок і репертуар були відмінні від балийського, але «тип театру, тіньовий спосіб зображення дії, народився від прямого контакту з ним» [71]. Звичайно велику роль у виборі зіграли заняття народним малюнком і досвід художника. Як з цього приводу писав Ю. В. Маретін: «Ефект взаємодії залежить не стільки від впливу, скільки від сприйняття» [109].

Але не тільки завдяки гастролям східних лялькарів відбувся процес розвитку лялькового театру. Сучасники можуть спостерігати безпосереднє зворотний вплив тепер західного театру ляльок на східний.

Розглянемо кілька прикладів, які інформують про запозичення сучасним театром східних прийомів традиційного театру і допоможуть побачити їх трансформацію і простежити еволюцію мови мистецтва ляльок. При аналізі необхідно враховувати той факт, що сучасні театральні процеси відбуваються значно швидше в порівнянні з традиційними уявленнями. А це означає, що відкриття театру ляльок, вчинені за останні роки, можна прирівняти до історії театру ляльок, яка займала століття.

Як результат еволюції можна представити об'ємну тростинові ляльку, зі змішаним керуванням у ляльок бенгальської традиції путул поч або у тайських хун яй, у яких ляльковод користується і основний палицю і нитками, що створюють руху рук.

Безпосередньо трансформація тростинові ляльки була розрахована на ускладнення її тростин і їх додаткової механізації. Прикладом ускладнення тростинової ляльки може служити «Незвичайний концерт» С. Образцова. Для руху ляльок були використані спеціальні важелі і тяжі, які дозволяли показувати складні трюки: ляльки можуть грати на різних музичних інструментах (віолончелі, роялі), можуть відкривати роти, моргати, плескати віями, крутити шиями, міняти предмети. Такого типу ляльки були запозичені Сходом. В Індії лялькарі ставили подібні концерти, в Узбекистані, у Бангладеш. Зона трансформації і розповсюдження рукавичної ляльки

пролягла від Японії через Монголію, Китай, Середню Азію та Іран, захоплюючи Індію і зайшла в Росію і Європу. Сучасні лялькарі зберегли її в Японії, в країнах пострадянського простору, Європи і Північної Америки. Але зовнішній вигляд її не є традиційним. Для прикладу: С. В. Образцов в естрадному номері «Ми сиділи з тобою», позбувся одягу і залишив на вказівному пальці головку (додаток Л). Деякі ляльководи замінили широку трипалу рукавичку на п'ятипалу. Вони зруйнували ілюзію костюма і пішли від вони законів пропорцій людського тіла, збільшивши розмір голови (Єреванського театру ляльок «Непереможний півень», додаток М). Є і ті хто відмовилися від головки і стали працювати руками в кольорових рукавичках (60-ті роки).

А після з'явився прийом «живої руки» — руки актора в рукавичці або без неї стають живими руками персонажа. Такий прийом можна спостерігати на фестивалі в Ташкенті.

Крім того слід звернути увагу на трансформацію ширми. В народному театрі ширма, виступи якого відбувалися на вулиці, була зроблена таким чином, щоб захвати з усіх боків одного ляльководи (вище ми писали про ширму-спідниці і розбирали її особливості і про чотирикутної ширми-вигородці).

У перших радянських спектаклях з рукавичними ляльками створки трансформувалися в круглу конструкцію (в спектаклі ГЦТК «По шучому велінню»). Найчастіше ширму витягали фронтально так, щоб вона вписалася в сценічну коробку сцени. Подібну ширму можемо бачити в багатьох сучасних європейських лялькових театрах і театрах Сходу.

Варто відзначити, що в 60-і роки, щоб додати місце дії і вивести на майданчик живого актора, ширму стали розбивати на невеликі вигородки-декорації. З'явився ще один цікавий прийом — «жива ширма». Це коли актори, одягнені в широкі довгі балахони беруться за руки і шикуються в

ряд, тим самим утворюючи «живу» рухливу загородку. Така ширма може легко міняти обриси, висоту і напрями. Розширюються і можливості героя: він може підніматися на високі гори, падати в провалля, влаштовувати запливи по хвилях, їхати по вибоїнах і т. д. Цим прийомом, який створює ефектне видовище користуються східні і західні театри.

Відбулася і трансформація функцій живого актора в ляльковому театрі. Спостерігати за роботою живого актора в традиційному театрі глядачі могли в трьох випадках. По-перше, коли акторові доводилося керувати лялькою на сцені, чисто технічно. Приклад може бути японська традиція «ніньгё дзерурі». По-друге, коли образ вистави будувався на поєднанні «живої роботи» актора і «неживої роботи» ляльки. Приклад — таїландський і кампучийський Нанг, який вводить в уявлення мистецтво масок. У Нанг зображення героя на різному панно доповнюється різними рухами ніг актора, а в театрі масок «лялькова частка» відноситься до однієї особи (голови), а далі образ вибудовувався на людину.

І по-третє, коли актор ставав партнером ляльки, за сюжетом. Варто зазначити, що ця партнерська функція була незначною, якщо її порівнювати з народним театром. Таку функцію виконував зазвичай розказчик або музикант.

Сучасний театр ляльок залишив все три функції живого актора і трансформував його декількома шляхами.

1. Сталося поєднання актором функції ляльководи і партнера ляльки. При цьому актор може собі дозволити вести діалог з лялькою, яку веде. Прикладом можуть служити номери естрадного актора А. Розер. Працюючи з маріонетками, він виходить на сцену і управляє лялькою прямо на очах у публіки. Він танцює з нею, кланяється і ніжно обіймається після виступу.

В естрадному номері С. В. Образцова, актор працює без ширми, з одягненою на одну руку рукавичної лялькою «Тяпой». Весь номер вони спілкуються.

2. Відбувається зображення персонажу відразу в двох «іпостасях» — лялькою і актором. У виставі актор з лялькою виконує цілі шматки пьєси сам. Прикладом може служити спектакль магнітогорський лялькарів «Три мушкетери». У ньому герої поперемінно зображуються ляльками і акторами.

3. Партнерська функція розширюється. «Живий актор» долучений до сюжету і виходить на сцену, як персонаж. Приклад — спектакль Ленінградського театру маріонеток «Гулівер в країні ліліпутів», в якому роль Гуллівера виконував живий актор.

Приєм поєднання ляльки з «живим актором» вважається поширеним в мові сучасного мистецтва. Д. Ровинський дає такий опис: «Сюжету в ній ніякого, зате багато дії. Петрушці призводять наречену Варюшка; він оглядає її на манер коні. Варюшка сильно сподобалася Петрушці, і чекати весілля стає йому несила, чому і починає він її просити: «Пожертвуй собою, Варюшка!» Потім відбувається заключна сцена, при якій прекрасна стать присутнім не може» [56].

Висновки до розділу 2

Незважаючи на чималий список дослідників з проблематики вивчення театральної ляльки та театру ляльок, можна стверджувати, що і до цього дня природа театральної лялька недостатньо досліджена.

1. В даний час з-за стрімкого розвитку технології ляльки і сцени, через обмежене коло видань, які описують цю проблематику, немає єдиної повної структурованої теоретичної бази. Здебільшого інформаційні джерела інформують про цікаві роботи театрів та окремих митців.

2. Штучно-жива природа відрізняє театр ляльок від інших видів театру. І це обумовлено тим, що на сцені основною дійовою особою є актор, лялька же є інструментом (конструкцією), з допомогою якого він веде розмову з глядачем.

3. Взаємодія людини і ляльки створює єдиний сценічний образ, який своєю пластичною дією з'єднує живе і неживе. В свою чергу, пластична дія є сполучною ланкою між внутрішньою логікою людини-актора і зовнішньою логікою образу ляльки і вона не може бути простим механічним актом впливу актора на технічну анатомію ляльки, це дуже складний психологічний акт.

4. Художники, знаходячись в пошуках нових форм і засобів виразності для створення неповторності та індивідуальності стилю, ведуться пошуки нових виразно-образотворчих можливостей ляльки і нової драматургії, звертають увагу на технічні властивості ляльки. Саме інструментальні особливості постановочного процесу, впливають на типи технологічних систем ляльок і технологію ляльководіння. Знання про інструментально-штучні якості ляльки дають розуміння взаємозв'язку між технічною і виразною сторонами. Система ляльки дозволяє простежити вплив лялькової системи на структуру художнього образу, тому що від неї залежить рухова система ляльки. Поняття технологічної системи об'єднує цілий комплекс взаємообумовлених і нерозривно взаємопов'язаних елементів. У цьому процесі простежується взаємозв'язок актора-лялькаря, художника, який працює над зовнішнім виглядом ляльки, і технічним пристроєм ігрової ляльки. Управління лялькою передбачає розроблений пристрій сценічної конструкції, визначає особливості лялькової пластики, доступний ляльці репертуар.

5. Художня образність маски театральної ляльки (характер, рухливість, типовість) залежать від майстерності художника, який її створює. Її здатність до руху і жести цілком залежать від її технічного пристрою ляльки: необхідні точні розрахунки для виготовлення, вибору матеріалу для тіла і костюма ляльки, бо художні можливості ляльки-актора визначаються технічними складовими при її виготовленні.

6. Ширма є безпосереднім ігровим простором, яка разом з ляльками здатна створювати особливу атмосферу. До того ж ширма служить уявної завісою між різними світами, і ця уявність умовна.

7. Дослідження матеріалу китайського рукавичного театру і російського «Петрушки» підтверджують китайський вплив і проникнення в західноєвропейський і російський рукавички театри.

8. Керуючи лялькою-маріонеткою відбувається взаємний процес, в якому людське тіло керує всією дією ляльки. Ляльці через нитки передаються ритм серця і рефлексія м'язів. Ляльковод з вагами в руці теж потрапляє в залежність від самої ляльки: він повинен чітко «вести її відповідно до її конструкцією і її пластичним чином».

9. Вперше в Росії ляльководами Ефімовими була винайдена власна система, не прив'язана до традиційної яванської ляльці, яка стала основою для створення фірмової тростинової ляльки театру С.В. Образцова.

10. Історію театру ляльок дає безперервний процес взаємодії різних театрів і їх традицій. Аналізуючи протікають процеси, спостерігаємо вплив, засвоєння і переробку чужоземного матеріалу.

11. Значний вплив на розвиток сучасної мови театру ляльок надав восточний театр. Майже всі основні конструкції ляльок і способи показу вистави, базуються на древніх уявленнях Сходу. Найбільша роль в процесі розвитку художньої мови сучасного театру ляльок відноситься до тісного знайомства сучасних лялькарів з традиційними уявленнями Сходу.

12. Йде потужний зворотній процес впливу сучасного західного театру на традиційний східний. В результаті взаємного впливу культур відбувається народження нових театральних форм і нових креативних художніх прийомів.

13. Чужоземний матеріал зазнає змін з подальшою трансформацією, яка зумовлена загальним ходом розвитку лялькового мистецтва

РОЗДІЛ 3

ТЕАТР АНІМАЦІЇ В ЄПОХУ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

3.1. Експерименти в області зміни художньої форми в 50 роки ХХ століття (театр ляльок і маріонеток «Цендеріке»)

Починаючи з другої половини ХХ і до початку ХХІ століття під впливом новітніх віянь епохи постмодернізму, були переглянуті і переосмислені усі традиції театру ляльок, для поновлення сценічної мови в сучасному театрі анімації. Різниця цього виду мистецтва цілком закономірна, тому що сам по собі театр ляльок є «традиційним сценічним мистецтвом із закритою художньою формою і чистотою жанру» [103].

Під новою назвою — «театр анімації» мається на увазі змішання жанрів, стилів, та зіпсування кордонів між ними, збагачення сценічної мови і зміна художньої форми. Далі ми розглянемо перехід від «театру ляльок» до «театру анімації»: як змінювалася художня форма вистав і відбувалася трансформація сценічної конструкції в цілому. Для цього варто визначити чи відбулася повна зміна форми вистав і чи трапилася трансформація їх художньої форми, якщо розглядати їх з точки зору філософа-дослідника Ж. Дерріда, який займався концепцією джерел постмодерністської естетики. В описі Дерріда знаходимо: «Деконструкція не може мати визначення — це не критика, не аналіз і не метод, а художня транскрипція філософії, на основі даних естетики, мистецтва і гуманітарних наук; метафоричної етимології філософських понять; структурного психоаналізму філософської мови, деструкції і реконструкції» [25, с. 55-56]. Тому не можна застосовувати теорію деконструкції, як метод аналізу змін в даній художній формі театру анімації. Маючи цю інформацію про основні періоди розвитку в цьому виді мистецтва існує можливість визначити основні прояви деконструкції і з'ясувати: чи існує можливість вважати сценічну форму вистав трансформацією на основі теорії деконструкції.

Дослідники театру ляльок (історики і теоретики) вважають, що до 50-х років ХХ століття «художня форма вистав театру анімації залишалася традиційно закритого типу, а саме мистецтво, пройшовши певні етапи в історії, до ХХ століття мистецтво почало прагнути до максимального наслідування самого життя і драматичному театру» [103]. Дослідник і автор книги «Ляльки. Маски. Метаморфози: Статті. Лекції» Х. Юрковський в своїй статті «Ідеї постмодернізму і ляльки» називає піком майстерності реалізму театр С. Образцова і вважає його точкою відліку наступних метаморфоз в театрі анімації [103]. Театру анімації потрібна була нова більш умовна і метафорична мова. Доктор філософських наук Н. Маньковська називає дану ситуацію не привабливим подією, а пошуками «нового світу, породженням нових бажань на тлі вичерпаності деконструюваних структур [Маньковська, с. 20]. Виходить, що проникнення деконструкція в театр анімації відбулося інтуїтивно у другій половині ХХ століття.

Найважливіші і великі експерименти в області зміни художньої форми вистав відбулися в 50-60-і роки. Прикладом може служити Центральний бухарестський державний театр ляльок і маріонеток «Цендеріке» (рум. Tandarica, буквально — дерев'яшечка), створений в 1948.

Директором, художнім керівником та режисером «Цендеріке» М. Ніколеску були поставлені спектаклі, які перевели театр в «авангард анімаційного мистецтва і визначили напрямок усіх наступних експериментів» [63].

М. Нікулеську використовує в виставах різні художні прийоми: плакатно-сатиричну форму, пантоміму, упредметнену гіперболізацію, поетичні метафори та гротеск. Репертуар театру складають класичні казки з румунської літератури І. Крянге та п'єси-казки румунських та радянських авторів Д. Поповича і М. Стояна. Героєм багатьох постановок театру стає популярний казковий персонаж за ім'ям Цендеріке (пустотливий лукавий хлопчисько).

Для початку розглянемо виставу «2:0 на нашу користь» де М. Нікулеску на початку своєї діяльності використовував емоційність. Його ляльки робили вражаючі натуралістичні речі, щоб глядач був впевнений — «неживі» ляльки мають необмежену здатність імітувати характер та манеру поведінки людини: майстерно каталися на ковзанах, робити різні елементи зі стрибків у воду, підпалювати сірники та підкурювати цигарку, прасувати білизну та тощо. Глядач був у захваті. Йому здавалося, що у ляльки необмежені імітаційні можливості. І це вважалося було перевагою гри лялькаря. Завданням для режисера та акторів ставало винаходити схожі за дією на людину рухи, які висміювали безглузді вчинки людини, щоб глядач зміг впізнати в ляльці героя самого себе.

В постанові «Руки з п'ятьма пальцями» (перша премія Міжнародного фестивалю театрів ляльок в Бухаресті 1958 року). М. Нікулеску відходить від імітаційності та «теорії впізнавання». У виставі починали відбуватися фантастичні події: місяць плакав та розбивався, величезний ніж протинав тулуби відразу кількох ляльок, відбувалося перетворення героя на міст, душі відлітали до самого неба, заширока машина проїздило через прірву по вузькій жердинці, злітали до неба душі та символічно на персонажами вистави здималася рука з п'ятьма пальцями, як страшний смертний вирок.

Глядач не бачив звичної реальної картини побуту, бо «розгорнута сценічна метафора, якою виявлявся весь сценарій, вирішена за допомогою широкого арсеналу сценічних тропів, — сприймалася з незмірно більшою гостротою і внутрішньою достовірністю, ніж найнеймовірніша механічна витонченість ляльки з її геніальними імітаційними здібностями» [104]. Але аналізуючи постанову не слід оговорювати лише тільки про метафоричність сценічного вираження. Слід використати інші терміни. Сцену, де душа злітає до неба можна рахувати сценічною метафорою, а ось зображення місяця, який плаче, як символ тужіння за людиною світом, слід називати сценічною синекдохою, де художній переніс найменування предмета з його частини йде

на ціле і навпаки. А вигляд самого головного героя – детектива, об'єднує кілька притаманних деталей, можна було б іменувати образотворчою метонімією бо значення слова переноситься на найменування іншого предмета.

Режисер використовує новітні форми виразності з зображенням головної важливої події через невеличкі, які взаємодоповнюють одна одну. До цього ж можливо простежити відтворювання прийомів плакатного гротеску та смислових гіпербол, і різних засобів виразності, які вже відомі лялькарям, але не задіяні в той час. Це збуджувало фантазію і відкривало нові невідомі театру ляльок форми та засоби виразності. Виходить, що, працюючи над постановою поступово народжувалась «поетична самобутність сценічних тропів – від матеріалізованої метафори до втіленої метонімії, синекдохи, симфори» [104].

Все ці прийоми є складом естетичної програми нового напрямку. Акторська складова частини програми формувала і новітню акторську техніку та творчі взаємозв'язки в трупі. А це, в свою чергу, відрізняло нові творчі завдання для театру ляльок від звичних, суто театральних. Загально-ментальне уявлення про театр ляльок, як про мистецьки-периферійний підрозділ драматичного театру, дало поштовх для діяльності нового поетичного театру ляльок і спонукало новаторів йти далі та дистанціюватись від суспільних кліше та наполягати на унікальності театру ляльок.

Тому що «перевага поетичного, метафоричного театру була зовсім не в іншому методі побудови художнього образу (як вважали діячі натуралістичного напрямку), а зовсім в іншому – самому способі вираження життя» [104]. Театр «Цендеріке» цікавили, насамперед, людські стосунки, та притаманні взаємовідносини людини і суспільства, проблеми творчості в мистецтві, а не типи характерів людини, як відтворював натуралістичний театр ляльок».

Про роботу та труднощі, що виникали для акторів-лялькарів натуралістичної акторської школи, згадують актори театру та відзначають, що Нікулеску не шкодувала ні часу, ні фантазії. Її метою було «знайти ті виразні засоби, які були б здатні здійснити справжній переворот в театрі» [104]. Вона вигадувала нові образи ляльок та декорації, які показували максимум виразності за мінімумом рухів. Актори трупі наполягають, що це була справжня революція театру ляльок в акторській техніці, де актори міняють свої звички та пристрасті до дрібних наслідувальних рухів: «з десятків обирається один – найбільш характерний» [104]. Для метафоричності образу використовуються форми і фактури ляльки, розігруються стосунки між героями до вирішення сценічного простору та темпоритму постанови. В ній не можна знайти випадковостей і кліше, а це сукупності з виразними засобами перетворюю виставу на такий собі плин сценічних тропів. Лялька більше не рухається тільки тому, що повинна це робити. Її скульптурна виразність набуває іншого значення, ніж було в театрі художника. Кожний виразний жест несе поетичну образність та метафоричність, тому що «в той момент, коли оживала лялька начебто підміняючи людину-актора, та імітуючи його, величезна сила її в цю ж мить зникає, перетворюючи ляльку в першопочаткову матерію, з якої вона зроблена, – дерево, тканину, фарби, нитки» [104]. Тому виникає попит на новітні конструкції ляльок, які відрізняються від звичних пропорціями.

На сьогодні поетичний театр М. Нікулеску є практично останнім оплотом аристотелівської моделі театру, в якому остається незмінною композиційна цільність сюжету та загальна оптимістична скерованість ідейної конструкції. Аналіз постанов театру разом з усім накопиченим багажем досягнень поетичного театру, стає відправною точкою для креативних творчих пошуків молоді сьогодення, як у 60-ті для творців театру «Цендеріке» такою відправною точкою стала естетика театру натуралізму.

3.2. Естетичні трансформації і технологічні відкриття в театрі ляльок в 70-80-ті роки ХХ століття (Уральська зона, театр Образцова, Харківський театр ляльок)

В 70-80-ті роки ХХ столітті найважливіші і великі експерименти в області зміни художньої форми вистав відбулися в постановках Уральсько-сибірської зони. В центрі уваги в репертуарі займають твори нової естетичної спрямованості.

В. Л. Шрайман в Магнітогорському театрі ляльок робить виставу за романом А. Дюма «Три мушкетери» та «Людина з Ламанчі» (Д. Деріон, Д. Вассерман). В Свердловському театрі ляльок Р. М. Віндерманом біли поставлені вистави за п'єсами Е. Шварца «Голий король», О. М. Островського «Недоросль», П. Неруди «Зірка і смерть Хоа-кіна Мур'єти», Д. Бок-Качча «Декамерон», В. Маяковського «Баня».

В 1977 році В. Вольховський випускає в Челябінському театрі ляльок виставу «Солом'яний жайворонок» за п'єсою В. Новацкого і Ю. Фрідмана. До того ж ставить «Процес над Жанною Д'Арк» на основі текстів Ж. Ануя, Б. Шоу та Г. Панфілова.

На початку 1980-х рр. у Магнітогорському театрі ляльки і актора на суд глядача були представлені вистави «Варшавська мелодія» Л. Зоріна, «Дракон» Є. Шварца та «Слідство у справі Віллі Старка», за романом Р. Уоррена, «Той самий Мюнхгаузен» та «Будинок, який побудував Свіфт» Г. Горіна.

В репертуарі Челябінського театру ляльок з'являються вистави «Мертві душі» по Н. В. Гоголю та «Кар'єра Артуро Уї, якої могло не бути» Б. Брехта.

У Томському театрі ляльки і актора були показані «Самий правдивий» Г. Горіна, «Мірандоліна» К. Гольдоні, «Жайворонок - Процес над Жанною Д'Арк» Ж. Ануя, «Марсіанські хроніки» за Р. Бредбері.

Данні вистави були орієнтовані на дорослу аудиторію і базуються на основі прозових творів. Серед драматичних п'єс перевага віддається «неляльковими» п'єсам Б. Брехта, Ж. Ануя, Е. Шварца, Г. Горіна та ін.

Якісний літературний матеріал основна умова режисури Уральської зони. Такий підхід до вибору тексту був обумовлений принципово іншим ставленням до ляльки. Тому саме за Уралом виникають театральні лабораторії, які ставлять за мету вивчення театру і ляльки в історичному і культурологічному аспектах. Пошук режисерами не обмежувався лише межами театру ляльок, тому що формувалися під впливом саме драматичного театру режисерів-шістдесятників, які в основу своїх постанов брали перероблені класичні твори з новим (іноді політичним) підтекстом.

Це був вплив концептуалізму в мистецтві, який містить в собі образи-символи, образи-метафори з прихованим сенсом. Розшифровка даних смислів визначає концептуальне мистецтво. Це дозволило режисерам висловлювати важливі для них ідеї в «завуальованому вигляді». Спостерігаємо збіг з театром шістдесятників у театрі ляльок «Уральської зони» і в представленні героя. П. Богданова в роботі «Режисери – шістдесятники» пише: «Світ <...> не давав людині можливості вибору. Він детермінований його цілком і повністю, позбавляючи свободи волевиявлення. Звідси почуття безвиході, яке було в багатьох виставах того періоду у А. Ефроса, Г. Товстоногова, О. Єфремова, Ю. Любимова»[7, с. 12].

Нові тексти в театрі ляльок значно розширюють його можливості. В виставах режисерів «Уральської зони» герой знаходиться в конфлікті зі світом, в якому він існує, в якому він стикається з несправедливістю, та гине непереможеним. Ця проблематика виводить театр ляльок Уральської зони за межі традиційного театру. Театр ляльок «Уральської зони» прагнув до нашарування висловлювання, а це призвело до вироблення вистави-параболи з помноженим змістом.

У постановках режисера В. Л. Шраймана глядач спостерігав за гострою публіцистичністю, яка настроювала тональність і ритм. Головною темою залишалася тема про збереження людської гідності. Цікавим було рішення драматичного об'єкта зображення та теми зіткнення в сценічному просторі живої людини і мертвої матерії. Для художньо образного виразу були придумані людиноподібні манекени. Для прикладу розглянемо виставу «Дракон» за п'єсою Є. Шварца (1980 г.). За сюжетом герої п'єси піддалися страху та зіткнулися з Драконом, і вже мертві перетворювалися в свої застигли копії. Для взаємин актора і ляльки в виставі з'являються людиноподібні натуралістичні манекени. Вони входили до зали і з помічали, що вже не одні. Жінка з дитиною не відводила погляду з однієї точки сумними очима. Поруч стояв сутулий сліпий в темних окулярах. Глядачу здавалося, що відбувається щось жахливе і манекени це мертві копії живих.

З'являвся ефект Коппе-Ліусом: це коли в суспільство живих нагло вторгається їх точна копія. Двійники, втрачали індивідуальність. Спостерігаємо принцип антитези — де у натуралістичної ляльки підкреслюється мертвотність для створення ефекту.

Режисер створив виставу про місто невольних людей, скутих страхом, до якого завітала нормальна людина. Вирішивши допомогти містянам він сам перетворюється у власну мертву подобу.

У фіналі Ланцелот провокує публіку на протест. За законами екстенсивного впливу на глядача, який створив Брехт в театрі, публіка починає включатися в простір вистави. Слід зазначити, що естетика подвоєння реальності була характерна для творчості «уральців» і впливала на вибір драматургії, проводячи, насамперед, через художню рефлексію звичні традиційні сюжети.

Крім того В. Л. Шрайман звернувся до драматургії Г.І. Горіна (додаток М) і ставить «Буратіно», «Дім, який побудував Свіфт», «Той самий

Мюнхгаузен». У драматургії Г.І. Горіна поєднувалися важливі для В.Л. Шраймана складові: іносказання та прями висловлювання, і прояв трагізму героя через гостру фарсову форму. Такий потяг театру ляльок до художніх рефлексій був закономірним, тому що народився під впливом часу: «філософське розуміння ляльки, її прихованих і явних опозицій, взаємодії зі світом людей і речей, естетичні трансформації і технологічні відкриття в театрі ляльок, — все це входило в завдання експерименту режисерів Уральської зони, формування ними не тільки художньої, але і соціальної ідеології» [115, с. 12].

Експерименти театрів «Уральської зони» заклали базу для масової деконструкції в театрі анімації. Провідні теоретики і практики, аналізуючи їх роботи з новими формами вистав, вводили нові визначення. Одним з основних з стало визначення «тотального театру». Цей термін був придуманий письменником, актором, режисером і теоретиком театру Антоненом Арто. Це поняття включало в себе «синтез, переплетіння безлічі театральних форм і сценічних засобів виразності в єдине ціле, яке гармонійно виражає художню думку» [103]. Подібний опис знаходимо у Н. Маньковської: «Результат деконструкції — нове розставання, з універсальною художньою мовою, змішання мов, жанрів, стилів літератури, архітектури, живопису, театру, кінематографа, руйнування кордонів між ними» [120]. Х. Юрковський зазначив, «що на сцені основним стала невпинна гра театральних компонентів, вільне komponування сюжетів і цитат з різнорідних текстів» [90, с. 34-45].

Одним з важливим фактом, який описано вище, була відмова від традиційної ширми. З цим прийомом закритий простір лялькаря зник і актор міг користуватися всією сценою або долучав ширми будь-якої конструкції. Режисер міг розміщувати ляльок, предмети, декорації в залежності від свого задуму. Вони могли взаємодіяти, не ламаючи саме сценічний простір.

Варто звернути увагу і на прийом звернення актора до залу для глядачів. Його лялькарі запозичили з вистав Середньовіччя і традиційної комедії Петрушки. Трансформація цього прийому сталася під впливом ідей Б. Брехта. Під час виконання прийому «в ньому передбачено одностороннє спілкування з залом; репліки мають звернення до глядачів, але не передбачають відповіді з їх боку» [103]. Так сталося «зародження нових смислів за допомогою інтерактиву з глядачем і стирання межі між глядачем і сценічним майданчиком» [103].

Винятки становили вистави, розраховані на дітей, тому що специфіка психології дитячого глядача, розрахована на інтерактивну форму.

Варто відзначити, що «в усіх випадках схема вистави залишається цілісною і не руйнується. І якщо деконструкція передбачає принципову асистематичність і відкритість конструкції, то у випадку з художньою формою вистав театру анімації це твердження вірне лише частково» [103].

Після відмови від ширми в художній формі вистави з'явилися нові об'єкти: люди-актори, декоративні ляльки, маски, тіні, руки акторів-лялькарів, відеооб'єкти. Це робилося з метою передати сенсу задуманого режисером об'єкту рівного ляльці. Деконструйована була «чистота жанру», яку визначала одну конструкцію ляльки в межах однієї вистави. За словами Н. Маньковської, «була орієнтована на інакшість, що спирається на пам'ять — поєднання сценічних об'єктів різних систем і є та інакшість, яка будується на традиції театру ляльок і одночасно руйнує її» [120].

Нові художні можливості давали початок новим художнім сенсам, які можливо простежити в структурі і подачі тексту, сценічному малюнку ролі героїв, декораціях, музиці, костюмах, реквізиті та спецефектах. Х. Юрковський аналізував перебіг передвиборних процесів, в його побуті з'явився новий термін «дезінтеграція», тому що він вважав, що «театру анімації поки не залишається нічого, крім вже пройденого» [103]. Це

твердження можна вважати закономірним, якщо враховувати чільну специфіку періоду постмодернізму в іронічному переосмисленні на основі придбаної культурної спадщини. Н. Маньковська, спираючись на теорії Дерріда, пише: «Результатом деконструкції є не просто іронічне переосмислення, не кінець, але закриття, стиснення метафізики, перетворення зовнішнього у в серединотекстовий» [120]. Безпосередньо процес потрапляє в поле зору в театрі анімації. До нього входить переосмислення всіх традицій, які проявилися в новаторських спектаклях у вигляді алюзій, метафор, стилізацій, символів, «тонких підтекстів». Це переосмислення утворило той самий «гіпертекст», який важливий «в умовах епохи постмодернізму і явища деконструкції» [120]. Хоча Ж. Дерріда і виступає проти того, що деконструкція це лише звичайний набір інструментів для виявлення застарілих художніх форм і архаїчних смислів. Деконструкція не може бути єдиним методом, тому що позбавлена чіткої форми і визначення. Нею можна скористатися лише для розкриття в сценічному просторі «нових форм мистецтва і залежить вона завжди від особливих, локальних умов» [57, с. 27]. Звідси випливає, що дане твердження може бути очевидним, якщо «у шляху розвитку театру анімації були свої локальні умови, в яких розвивалося явище деконструкції» [103].

У 1967 році театрознавцем Л. Шпет розглядалися «поступові метаморфози в театрі ляльок, які вона порівняла» лялькарів того періоду з дітьми, які розбирають іграшку, щоб подивитися, що у неї всередині» [103]. Але Х. Юрковський висловився, що «скласти цю іграшку заново вже неможливо» [90]. Час показав це дійсно неможливо, тому що в деяких випадках «іграшка» так і залишилася у нерозібраних. Судження вірно, якщо посилатися на твердження Ж. Дерріда про те, що в деконструкцію можна зруйнувати не все, а щось перетворити [103]. Виходить, що театр анімації має перетворені, деконструйовані і недеконструйовані структури, і сама деконструкція є безперервно процесом і не фіксованим явищем, що змінює

художню форму театру анімації. Прикладом можуть бути спектаклі в експериментальній лабораторії С. В. Образцова.

«Театр Образцова», як будуть згодом називати Державний академічний центральний театру ляльок, цікавили не театральні досліди як самоціль, і, тим більше, не окремі прийоми, а саме театр ляльок, його можливості, межі, образна структура цього виду мистецтва. Він об'єднав художні відкриття «театру художника» (лідером якого була Симонович-Єфімова), «театру режисера» (його лідером став Деммені) і «театру драматурга» (лідером якого вважається Швембергера), збагатив їх акторським досвідом, майстерністю, надавши, таким чином, величезний вплив на розвиток не тільки російського, а й світового театру ляльок ХХ століття.

З першого свого спектаклю «Джим і Долар» і до середини 60-х рр. він залишався тією самою «експериментальною лабораторією», заради якої і був створений. Це вже набагато пізніше, коли знахідки і відкриття ГЦТК розтиражують, зроблять азбукою лялькового театру, з'явиться легенда про його початковий консерватизм. Але реалії свідчать: протягом багатьох десятиліть працював унікальний генератор театральних ідей. Ці нові ідеї охоплювали все: технологію, драматургію, сценографію і музичні рішення. Акторські, режисерські, педагогічні відкриття розсипані в багатьох його вдалих і невдалих роботах. У кожній виставі було відкриття. Принципове значення для мистецтва театру ляльок мало все — навіть невдачі ГЦТК: вони застерігали від подібних невдач інших. А удачі Театру Образцова ставали успіхами всього радянського театру ляльок того періоду — кругла обертаюча ширма вистави «По щучому велінню», динамічні панорами і гра з масштабами в спектаклях «Кіт у чоботях» (1937), («російські тростинові ляльки» Б.Тузлукова) і акторський дует Е. Сперанского і Е. Сінельнікової в «Чарівній лампі Аладдіна» (1940), фантастична реальність «Ночі перед Різдвом», нове відкриття для радянських глядачів К. Гоцці в «Королі-олені», вміння скласти гармонійний акторський ансамбль образцовського «Мауглі»

(1945), пародійні спектаклі для дорослих «Незвичайний концерт» (1946), «Під шелест твоїх вій» (1949), «Чортів млин» (1953), «Божественна комедія» (1961) — з «лабораторії Образцова» розходилися по всьому Союзу і ставали етапними в життя десятків професійних зростаючих театрів ляльок країни. «Образцовські» спектаклі були для російського театру ляльок тією школою, яка дозволила йому за фантастично короткий термін в 20-30 років заявити про себе, як про новий художнє явище ХХ століття.

П'єса «Дядя Сміття», створена в співавторстві з художником В. Андрієвичем, стала віхою в розвитку вітчизняного театру ляльок. Автори запропонували нові «умови гри» і форму, інший запобіжний театральній, ігровій умовності. Герой п'єси — Сергій Неряшкін проголошує себе другом бруду і сміття. Відразу слідом за цим його оточують старі брудні речі, предмети зі звалища. Оживлений мотлох переслідує Неряшкіна всюди, куди б він не пішов — на день народження, в трамваї, на вулицях. Сергій намагається якось позбутися нав'язливого сміття, але не тут то було; Сміття перетворюється в страшного монстра — Дядю Сміття, яке бере в заручники свого «юного друга». Але як тільки Сергій Неряшкін змінює свої звички, Дядя Сміття гине і потрапляє в сміттєвий бак. Фабула п'єси нагадує сюжети на «санітарно-гігієнічні теми», які розігрувалися в театрах ляльок СРСР ще в 20-ті - 30-ті роки.

П'єса Прокоф'євої і Андрієвича виявилася нова не за сюжетом, а художнім прийомом, інтересом до естетики потворного, системою персонажів. У ній діяли і люди — драматичні актори, і речі-ляльки — Шофер, Лахмітник, Цветочница, Чистильник взуття, а також Дірявий Башмак, зламаний Будильник, стара Рукавичка ... При цьому, якщо кожен з діючих в п'єсі предметів виконував лише одну, притаманну йому функцію, то до фіналу функціональність речей набуває нової якості. Змусивши предмети в буквальному сенсі слова скластися в фігуру Дяді Сміття, автори створюють фантастичний образ істоти страшного і нестрашного одночасно —

складеного зі звичайних речей — іграшкового. Звільнившись від функціональної ознаки предмета, автори підходять до можливості побудови ігрового характеру, який виявляє себе у вчинках, у дії. Дядько Сміття жорстокий (приковує до себе Сергійка ланцюгами), спритний (обдурює Міліціонера), владний («Я видам нові закони: за підмітання підлоги - п'ять років виправної смітника, за миття — десять! Я посаджу в тюрму всіх двірників разом з їх мітлами! »). Якісно новий персонаж — іграшка — все частіше стає героєм сучасної драматургії театру ляльок. Картоплина з сірниками перетворюється в Картопляного чоловічка («Картопляний чоловічок» В. Ліфшиця), моток вовни — в симпатичного баранчика («Вовняний баранчик» Г. Сапгіра). Героями п'єс стають дерев'яні матрьошки, плюшевий тигр, конячка з кульок («П'ять сестер і Ванька-Встанька» В. Ліфшиця, «Невідомий з хвостом» С. Прокоф, «Лошарік» Г. Сапгіра). У драматургії середини 1960-х років між казковим, фантастичним колом образів і кругом реальних персонажів ще варто посередник: дитина (постійний герой драматургії С. Прокоф цього десятиліття - Сергій), сама іграшка (Картопляний чоловічок з п'єси В. Ліфшиця). Поступово зв'язок світу казкового і світу реального стає все тісніше.

На початку 70-х постмодерністські тенденції знаходять свій відгук і у Харківського театру ляльок. Його прояви ми знаходимо і в акторській школі, і в репертуарі театру. В ті часи Харківський театр ляльок не був зразком репертуарної політики, проте він єдиний почав роботу над драматургією для дорослого глядача. Його прикладом набулися інші театри ляльок України — в Києві, Львові, Донецьку, Вінниці, Хмельницькому та Одесі. Стали цікавими експерименти над таким класичними репертуаром таким, як «Божественна комедія», «Чортів млин», «Енеїда», «Ніч перед Різдвом» та ін. Тому Харківський театр ляльок очолив театральний рух, та займався вечірнім репертуаром. Під керівництвом В. А. Афанасьєва відкривається Республіканська лабораторія режисерів і художників, які контролювали

роботу інших театрів ляльок України. Це сприяло тісному спілкуванню для обміну досвідом тому, що режисери та актори отримали можливість бувати на різних виставах в різних театрах, ділитися творчими планами та задумами, аналізувати помилки та радіти успіхам. Мимоволі театри почали змагатися між собою, і цей процес народжував нові вистави з новою естетикою, з новими формами і новим змістом. На хвилі цього процесу виник фестивальний рух театрів ляльок.

Звернемося до вистави однієї із лабораторій — «Чарівна Галатя». Замислювалася постановка як глибинна з низкою цікавих постановочних і стенографічних знахідок. Режисеру було поставлено завдання поєднати елементи акторської гри на живому плані з грою ляльки. Рішенню постановочних завдань сприяв сюжет обраної п'єси з дією на Олімпі, серед богів, та на землі, в Афінах. Було вирішено, що дію на землі будуть вести ляльки, а дію на «небі» — актори в гримі, а масках, які імітують давньогрецьку скульптуру. Щоб зробити зображення скульптурами, була вигадана маска. Але вона виявилась за жорсткою і не давала змоги розмовляти. Голос актора в ній набуває звучання, як з відра. Експерименти довели, що верхню частину маски треба робили жорсткою з пап'є-маше, та оброблену поролоном. Нижню частину маски треба залишати м'якою і рухомою. Скульптурного зображення домоглися надягнувши панчохи, зшиті у вигляді мішка, на кожну маску.

До того ж вирішення сценічного простору вимагало створення конструктивного жорсткого другого плану, на якому повинен був розташуватися Олімп. Знижуючи верстати, утворили ряд ступенів, і боги получили змогу не тільки сидіти, а й вийти на передній план, та на авансцену. В результаті було створено декорації, що нагадували сходинки, які ведуть до майданчика храму Діонісія, який створював перспективу оманливої глибини храму. Сходинки до авансцени були розташовані на передньому плані біля двох стінок-колон по 2,5 метра.

Вистава починалася з вакхічній процесії акторів, які виходили із залу під звуки музики. До того ж: дві скульптури, які стояли на сходинках біля храму, оживали та починали сперечатися та битися доки не з'являється третій — драматург. Далі дію ведуть актори-боги, а потім ляльки. Задум вистави був незвичайний та цікавий для глядачів та користувався успіхом, проте були нарікання на поверхневу драматургію. Вважаючи на це вистава не склала класичну спадщини театру але дала нам можливість проаналізувати, як експерименти розпочалися у Харківському театрі ляльок в період постмодернізму.

Експериментуючи театри доводять, що процес деконструкції неперервний в театрі ляльок, і постійно породжує нові смисли, а також сприяє розширенню художніх засобів і збагачення сценічної мови. Можна стверджувати, що художня форма театру анімації, яка пройшла період деконструкції, все-таки не була повністю трансформована.

У чому ж зазнала деформації сценічна конструкція? По-перше, зникли жорсткі рамки простору, які були позначені ширмою. По-друге, використання сценічних об'єктів різних типів спричинило за собою поліжанровість. По-третє, вистава стала схожа на колаж, при цьому зберігаючи поділ простору на глядацьку залу і сценічний майданчик. Не варто забувати, що і повністю від класичної сценічної конструкції ширми, в театрі анімації не відмовилися. І що деконструкція передбачає в результаті з'єднання всіх мов мистецтва народження нової художньої форми вистав, в яких використані всі види мистецтв на базі законів художньої композиції.

Змінилася форма донесення смислів: «актор може доносити їх не тільки через ляльку, а й через себе, своє тіло, через будь-які інші засоби виразності» [Голуб]. Це твердження важливе з точки зору теорії деконструкції, тому що новаторські смисли народжуються в процесі самої вистави. Хоча буває складно відійти від лінійної драматургічної конструкції.

Аналізуючи зміни в сценічній формі вистав, які базуються на понятті про теорію деконструкції, спостерігаємо, що на даному етапі розвитку мистецтва мала місце лише деформація. Цих змін недостатньо для того, щоб говорити про повну трансформації вистав у театрі анімації.

Висновки до розділу 3

Для поновлення сценічної мови в сучасному театрі анімації, починаючи з другої половини ХХ і до початку ХХІ століття під впливом новітніх віянь епохи постмодернізму, були переглянуті і переосмислені усі традиції театру ляльок. Доведено:

1. Різниця у визначенні цього виду мистецтва закономірна, тому що сам по собі театр ляльок є традиційним сценічним мистецтвом із закритою художньою формою «чистого жанру».

2. Термін «театр анімації» передбачає змішання жанрів, стилів, та зіпсування кордонів між ними, для збагачення сценічної мови і зміни художньої форми.

3. Проникнення деконструкція в театр анімації відбулося інтуїтивно у другій половині ХХ століття. Це були пошуки «нового світу, породженні новими бажаннями на тлі вичерпаності деконструюваних структур».

4. Одним з важливим фактом трансформації стала відмова від традиційної ширми. З цим прийомом закритий простір лялькаря зник і актор міг користуватися всім сценічним простором та змінювати конструкції ширми.

5. Після відмови від ширми в художній формі вистави з'явилися нові об'єкти: люди-актори, декоративні ляльки, маски, тіні, руки акторів-лялькарів, відеооб'єкти. Це робилося з метою передати сенсу задуманого режисером об'єкту рівного ляльці.

6. Нові художні можливості давали початок новим художнім сенсам, які можливо простежити в структурі і подачі тексту, сценічному малюнку ролі героїв, декораціях, музиці, костюмах, реквізиті та спецефектах.

7. З вистав Середньовіччя і традиційної комедії Петрушки, театр анімації прийом звернення актора-лялькаря до залу. Трансформація цього прийому звернення сталася під впливом ідей Б. Брехта.

8. Аналізуючи зміни в сценічній формі вистав, які базуються на понятті про теорію деконструкції, спостерігаємо, що на даному етапі розвитку мистецтва мала місце лише деформація. Даних змін недостатньо для того, щоб говорити про повну трансформації вистав у театрі анімації.

ВИСНОВКИ

Мета даної магістерської роботи полягала в аналізі художньої практики театральної ляльки, як мінливого в часі цілісного феномена сучасної культури, отримавши можливість спілкування з минулим і побачити перспективи розвитку в майбутньому.

Для вирішення поставленої мети та досягнення результату магістерської роботи був проведений аналіз стан розробки теми дослідження у різних галузях; було обґрунтовано та сформульовано термінологічний апарат теми дослідження; розроблено методологічний інструментарій дослідження; вивчені праці піонерів у вивченні лялькового мистецтва для вивчення штучно-живої природи театральної ляльки; проаналізовані інструментальні особливості постановочного процесу, які впливають на типи технологічних систем ляльок і технологію ляльководіння. Було з'ясовано як відносини між людиною і лялькою впливають на різноманітність типів та конструкцій театральної ляльки і як, конструкція ляльки дозволяє простежити вплив лялькової системи на структуру художнього образу, від якої залежить рухова система ляльки.

На підставі цього було зроблено такі висновки:

1. Чималий список дослідників з проблематики вивчення театральної ляльки та театру ляльок, не дав недостатнього дослідження природи театральної лялька В даний час з-за стрімкого розвитку технології ляльки і сцени, через обмежене коло видань, які описують цю проблематику, немає єдиної повної структурованої теоретичної бази. Здебільшого інформаційні джерела інформують про цікаві роботи театрів та окремих митців.
2. Головною відмінністю театру ляльок від інших видів театру є штучно-жива природа. І це обумовлено тим, що на сцені основною дійовою особою є актор, лялька же є інструментом (конструкцією), з допомогою якого він веде розмову з глядачем.

3. Взаємодія людини і ляльки створює єдиний сценічний образ, який своєю пластичною дією з'єднує живе і неживе. В свою чергу, пластична дія є сполучною ланкою між внутрішньою логікою людини-актора і зовнішньою логікою образу ляльки і вона не може бути простим механічним актом впливу актора на технічну анатомію ляльки, це дуже складний психологічний акт.

4. Майстри, знаходячись в пошуках нових форм і засобів виразності для створення неповторності та індивідуальності стилю, ведуться пошуки нових виразно-образотворчих можливостей ляльки і нової драматургії, звертають увагу на технічні властивості ляльки, які впливають на типи технологічних систем ляльок і технологію ляльководіння. Знання про інструментально-штучні якості ляльки дають розуміння взаємозв'язку між технічною і виразною сторонами.

5. Конструкція ляльки дозволяє простежити вплив лялькової системи на структуру художнього образу, від якої залежить рухова система ляльки. Поняття технологічної системи об'єднує цілий комплекс взаємообумовлених і нерозривно взаємопов'язаних елементів. У цьому процесі простежується взаємозв'язок актора-лялькаря, художника, який працює над зовнішнім виглядом ляльки, і технічним пристроєм ігрової ляльки. Управління лялькою передбачає розроблений пристрій сценічної конструкції, визначає особливості лялькової пластики, доступний ляльці репертуар.

6. Художня образність маски театральної ляльки (характер, рухливість, типовість) залежать від майстерності художника, який її створює. Її здатність до руху і жесту цілком залежать від її технічного пристрою ляльки: необхідні точні розрахунки для виготовлення, вибору матеріалу для тіла і костюма ляльки, бо художні можливості ляльки-актора визначаються технічними складовими при її виготовленні.

7. Ширма є безпосереднім ігровим простором, яка разом з ляльками здатна створювати особливу атмосферу та служить уявної завісою між різними світами, і ця уявність умовна.

8. Дослідження матеріалу китайського рукавичного театру і російського «Петрушки» підтверджують китайський вплив і проникнення в західноєвропейський і російський рукавички театри. Майже всі основні конструкції ляльок і способи показу вистави, базуються на древніх уявленнях Сходу. Найбільша роль в процесі розвитку художньої мови сучасного театру ляльок відноситься до тісного знайомства сучасних лялькарів з традиційними уявленнями Сходу.

9. Керуючи лялькою-маріонеткою відбувається взаємний процес, в якому людське тіло керує всією дією ляльки. Ляльці через нитки передаються ритм серця і рефлексія м'язів. Ляльковод з вагами в руці теж потрапляє в залежність від самої ляльки: він повинен чітко «вести її відповідно до її конструкцією і її пластичним чином».

10. Вперше в Росії ляльководами Ефімовими була винайдена власна система, не прив'язана до традиційної яванської ляльці, яка стала основою для створення фірмової тростинової ляльки театру С.В. Образцова.

11. Історія театру ляльок дає безперервний процес взаємодії різних театрів і їх традицій. Аналізуючи протікають процеси, спостерігаємо вплив, засвоєння і переробку чужоземного матеріалу. Йде потужний зворотній процес впливу сучасного західного театру на традиційний східний. В результаті взаємного впливу культур відбувається народження нових театральних форм і нових креативних художніх прийомів.

12. Чужоземний матеріал зазнає змін з подальшою трансформацією, яка зумовлена загальним ходом розвитку лялькового мистецтва.

13. Проникнення деконструкції в театр анімації відбулося інтуїтивно у другій половині ХХ століття. Це були пошуки «нового світу, породженні новими бажаннями на тлі вичерпаності деконструйованих структур».

14. Одним з важливим фактом трансформації стала відмова від традиційної ширми. З відмовою від ширми в художній формі вистави з'явилися нові об'єкти: люди-актори, декоративні ляльки, маски, тіні, руки акторів-лялькарів, відеооб'єкти. Це робилося з метою передати сенсу задуманого режисером об'єкту рівного ляльці. Актор кинув закритий простір і актор почав користуватися всім сценічним простором або долучати ширми будь-якої конструкції. Трансформація цього прийому звернення сталася під впливом ідей Б. Брехта.

15. Нові художні можливості давали початок новим художнім сенсам, які можливо простежити в структурі і подачі тексту, сценічному малюнку ролі героїв, декораціях, музиці, костюмах, реквізиті та спецефектах.

16. Аналізуючи зміни в сценічній формі вистав, які базуються на понятті про теорію деконструкції, спостерігаємо, що на даному етапі розвитку мистецтва мала місце лише деформація. Даних змін недостатньо для того, щоб говорити про повну трансформації вистав у театрі анімації.

Таким чином виявлено, що в епоху постмодерну з приходом в театр ляльок режисера структурна складова театральної реальності «артист - лялька - глядач» перетвориться в систему «режисер - артист - лялька - глядач», що в кінцевому підсумку призводить до домінування на сцені «живого» актора над лялькою, що, в свою чергу, змінює сутнісну складову театру ляльок, і, як наслідок, відбувається формування якогось нового жанру.

СЛОВНИК ТЕРМІНІВ

Лялька театральна — це дійова особа будь-якого лялькового спектаклю, персонаж, створений художниками спеціально для лялькової сцени.

Рукавична лялька — це система театральних ляльок, що надіваються на руку, як рукавичка. Такі ж ляльки-рукавички грали в лялькових комедіях про Петрушку. Тому у нас цю систему називають ще петрушки. І всі інші різновиди рукавичної ляльки з різних країн називаються теж рукавички.

Маріонетка — це театральна лялька, яку приводить у рух ляльковод за допомогою ниток або дерев'яних / металевих прутів.

Тростинова лялька — отримала назву від тростин (дерев'яних, металевих, кістяних), за допомогою яких підтримуються і приводяться в рух тулуб, голова і кінцівки ляльки.

Театр анімації — це театр, у якому актор створює сценічний образ не безпосередньо сам, своїми природними засобами, а опосередковано, тобто за допомогою штучно створеного інструменту.

Деконструкція (від лат. De «зверху вниз - назад» і constructio «споруда», «осмислення») — поняття сучасної філософії і мистецтва, що означає розуміння за допомогою руйнування стереотипу або включення в новий контекст.

Тотальний театр (нім. Gesamtkunstwerk; Totaltheater) — театральний твір, який поєднує кілька видів мистецтва: музику, живопис, літературу і т.

Метафора — це художній засіб, що полягає в переносному вживанні слова або виразу на основі аналогії, схожості чи порівняння, а також слово або вираз, ужиті в такий спосіб. ... Художній зміст слова реалізується в мові художньої літератури, яка здатна виховати особистість.

Художній простір — простір мистецького твору, сукупність тих його властивостей, які надають йому внутрішню єдність і завершеність, та наділяють його характером естетичного.

Режисерський задум — це народжене в уяві режисера ідейного і художньо-образного передбачення майбутньої вистави. *Сценографія* — мистецтво художнього оформлення театральної сцени, а також саме оформлення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абалкин Н. Система Станиславского и советский театр. М. : Искусство, 1954. 318 с.
2. Березкин В. Сценография второй половины 70-х годов. Вопросы театра. М., 1981. С.153 – 180
3. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. От истоков до начала XX века. М., 1995. 252 с.
4. Березкин В. И. Искусство оформления спектакля. М.: Знание, 1986. 126 с.
5. Березкин В. И. Советская сценография. М., 1990. 221 с.
6. Березкин В.И. Художник в театре сегодня. М., 1980. 124 с.
7. Богданова, П. Режиссеры – шестидесятники. М., 2010. 176 с.
8. Берман В.Л. Социальные и бытовые условия театра кукол. Омский государственный технический университет, специальность искусствоведение, 2006 год
9. Борисовская Л. И. Творческий союз художника и режиссера. Л., ЛГИТМиК, 1979. С. 131-147.
10. Василькова А. Н. Душа и тело куклы: Природа условности куклы в искусстве XX века: театр, кино, телевидение. М., 2003. 208 с.
11. Голдовский Б. П. Театр кукол в России XVII-XVIII вв. Автореф. на соиск. уч. степени канд. иск-я, М., 1986. 24 с.
12. Голдовский Б. П. Театр кукол Украины: Страницы истории. Сан-Франциско, 1988. 274 с.
13. Голдовский Б. П. Куклы: Энциклопедия. М., 2004.
14. Деммени Е. С. За петрушечной ширмой. М., 1930.
15. Деммени Е.С. Игра живых актеров в театре кукол. Л., 1934.
16. Деммени Е. С. Как устроить кукольный театр. Л., 1927.
17. Деммени Е.С. Музыка в театре кукол. Л., 1934.

18. Деммени Е. С. Призвание кукольник: Статьи. Выступления. Заметки. Воспоминания . Л., 1986.
19. Деммени Е. С. Страницы из жизни театра. Л., 1949.
20. Деммени Е.С. Театр марионеток. Л., 1934. С. 15-19.
21. Деммени Е. С. XX лет кукольного театра. 1919-1939. Л., 1939.
22. Деммени Е. С., Гауш Ю. Самодеятельный театр Петрушек. Л.;1931.
23. Деммени Е.С. Куклы на сцене. М.-Л., 1949.
24. Дементьева М. Королевство Резо. Огонек. 1988. № 6. С. 24–25.
25. Деррида Ж. Письмо к японскому другу. М., 1992. № 4.
26. Диодор, т. II, р. 606.
27. М. Кадиров. Театр китайского народа. Ташкент, 1979.
28. Коренберг Е. Б. Виды представлений театра кукол: Краткий обзор истории театра кукол. М.,1977.
29. Коренберг Е.Б. Истоки театра кукол и его основных жанров. М.,1980. С. 178-189.
30. М. М. Королев. Искусство театра кукол. Л., 1973 г., с. 32, 33
31. Крэг Э. Г. Актер и сверхмарионетка. М., 1988. С. 212-233.
32. Крэг Э. Г. Актер театра будущего. М., 1988. С. 187-212.
33. Крэг Э. Г. Заметка о масках. М., 1988. С.233-240.
34. Кулиш А. П. Истоки театральной куклы. Л., 1979. С. 148-154.
35. Кулиш А.П. Кукольники в Петербурге. СПб.: СПбАТИ, 1995. 136 с.
36. Кулиш А.П. Ленинградскому государственному Большому театру кукол 50 лет. Л., 1982. 207 с.
37. Кулиш А.П. Проблема сценического характера в современном советском театре кукол: Лекция. Л., 1988. 34 с.
38. Кулиш А. П. Эстетические функции театра куклы: Опыт историко-типологического исследования. Автореф. дисс.канд иск-я. Л., 1979.
39. Кулиш А. П. Истоки театральной ляльки. ЛГИТМиК - С. 149-154.
40. Ксенофонт, Пиршество, гл. IV, р. 55.
41. Диодор, Эстетика постмодернизма. СПб., 2000.

42. Некрылова А. Н. Русский народный кукольный театр «Петрушка» в свете этнографии. Екатеринбург. 2005. № 4. С. 105–121.
43. Образцова А. Г. Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX–XX веков. М., 1984. 334 с.
44. Образцов С. В. Актер с куклой. М.-Л., 1938, 172 с.
45. Образцов С. В. Моя профессия. М., 1950. 272 с.
46. Образцов С. В. Режиссер условного театра. М., 1941. 36 с.
47. Образцов С. В. По ступенькам памяти. М., 1987. 362 с.
48. Образцов С. В. Социальное значение театра кукол в современном обществе. М., 1976. 11 с.
49. Образцов С. В. Театр китайского народа. М., 1957. 379 с.
50. Образцов С. В. Что же это такое — кукла? М., 1980. С. 7–22.
51. Образцов С. В. Эстафета искусств. М., 1978. 269 с.
52. Петроний, Сатирикон, XXXIV.
53. Райтаровская К. Ф. Марионетки в истории русского театра кукол. Авто-реф. канд. иск-я. М, 1988. 24 с.
54. Романовский Е. Я. Искусство театра кукол в контексте национальной культуры. Автор. Канд. Иск. кандидат исся., Саранск, 2008.
55. Романова А. В. Искусство куклы в контексте отечественной культуры второй половины XX века: Автореф. дисс. канд. искусств. Спб., 2009.
56. Д. Ровинский. Русские народные картинки, т. V, Спб., 1881, с. 256.
57. Рыкин М. К. Деконструкция и деструкция: беседа с Жаком Деррида. М., 2002.
58. Симонович-Ефимова И. Я. Записки петрушечника и статьи о театре кукол. Л., 1980. 271 с.
59. Симонович-Ефимова Н. Я. Куклы на тростях. М., 1940. 46 с.
60. Симонович-Ефимова Н. Я. Петрушка. М., 1928. 30 с.
61. Симонович-Ефимова Н. Я. Театр Петрушки. М., 1973. 167 с.
62. Ситник О. Г. ЛЮДИНА I

63. Смирнова Н. И. 10 очерков о театре «Цэндэрикэ». М., 1973. 167 с.
64. Смирнов Б. И творчество, и чудотворство. СПб., 1999. С. 39-52.
65. Смирнов Л. Куклы как пространство. М., 1984. С. 103-108.
66. Смирнова Н. И. Несколько слов о методе традиционных кукольных драм и их роли в развитии русской культуры. М., 1984. С. 127-136.
67. Смирнова Н.И. Театр Сергея Образцова. М., 1971. 324 с.
68. Смирнова Н.И. Искусство играющих кукол: Смена театральных систем. М., 1983. 270 с.
69. Соломоник И. Н. Человек на сцене традиционного и нового театра кукол. М., 1984. С. 54-62.
70. Соломоник И. Н. Куклы выходят на сцену. М., 1993. 159 с.
71. Соломоник И.Н. Традиционный театр Востока: Основные виды театра плоских изображений. М., 1983. 184 с.
72. Сперанский Е.В. Актер театра кукол. М., 1965, 160 с.
73. Сперанский Е.В. Куда двигаться дальше театру кукол? М., 1980.
74. Симонович-Ефимова Н. Я. Записки петрушечника и статьи о театре кукол. Л., 1980.
75. Симонович-Ефимова Н. Я. Записки петрушечника и статьи о театре кукол. Л., 1980.
76. Федотов А.Я. Анатомия театральной куклы. М.-Л., 1944. 52 с.
77. Федотов А.Я. Из истории кукольного театра. М., 1940. 76 с.
78. Федотов А.Я. Ожившие силуэты. Театр теней. М., 1961. 94 с.
79. Федотов А.Я. Секреты театра кукол. М., 1963. 154 с.
80. Федотов А.Я. Техника театра кукол. М., 1953. 170 с., 4-5 с., 11 с.
81. Федотов А.Я. Тростевая кукла. М., 1950. 24 с.
82. Федотов А.Я. Устройство ширм в театре кукол. М., 1950. 31 с.
83. Федотов А. Техніка театру ляльок. М., 1953. С. 11
84. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936. С. 203, 204.
85. Цехновіцер О. Історія народного лялькового театру в Азії і Європе. М. Л., 1927.

86. Ширман И. Т. Силуэты на экране. Киев., 1989. 160 с.
87. Шпет Л. Предисловие. Федотов А. Техника театра кукол. М.: 1953. С.
88. Ёорик. Історія маріонетки. М., 1090. - 100 с.
89. Юрковський Х. Лялька між ритуалом і театром. Кукарт., 1992. - N "1
С .52-54.
90. Юрковський Х. Чотири принципи. Театр - І9В7. - N «7. - С. 100-101.
91. Cesal M. Der Mensch-Spieler auf der Buhne des Puppentheaters. Berlin:
Verlag der Theaterschaffenden der DDR, 1981. 89 s.
92. Der Welt des puppenspiels. Berlin: Hunschelverl., 1989. 245 s.
93. Gilles A. Le jeu de la marionette: l'objet intermediaire et son metatheatre.
Nancy : Press. Univ. De Nancy, 1981. 199 p.
94. Gunther H. Zum gesprochenen Dialog im Hadpupen und
Marionettentheater. Berlin: Verlag der Theaterschaffeden der DDR, 1981.
64 s.
95. Les marionnette. Ed. Sous la dir. De Paul Fournel. P.: Bordas, 1982. 160 p.
96. Magnin Ch. Histoire des Marionnettes en Europe depuis l'antiquite jusqu'a
nos jours. Paris, 1852.
97. Schreiner K. Puppen und Theater Herstellung-Gestaltung-Spiel, yfnd- und
Stockpuppen? Flach- und Schaffenfiguren? Marionetten- und Masken.
Köln: Du Mont, 1980. 275 s.
98. Stojantschew S. Musik im Puppentheater. Leipzig: Zentralhaus Publ.,
1983. 104 s.
99. Hue. Souvenir d'un voyage dans la Tartane, le Tibet et la Chine pendant
les années 1844 1845 et 1846 t. 2. Paris, 1850 p. 100- 101.

Електронні ресурси:

100. А. Я. Алексеев-Яковлев Петрушка в Петербурге. URL: <http://a-pesni.org/teatr/rusnarod/petrvpet.htm>
101. Д. Альпедов, "На арені старого цирку". URL: <https://nemaloknig.net/read-14229/?page=36>
102. Бейсенбаев Д.Б. Актерская игра театра кукол. URL: <https://ippk.kz/upload/master/365.docx>
103. Голуб А. В. Сценическая форма спектаклей театра анимации. URL: <file:///C:/Users/User/Desktop/куклы/!!!современный%20анимация.pdf>
104. Грушецкий Я. И. Специфічні особливості підготовки актора театру ляльок на сучасному етапі. URL: https://ifttl.ucoz.ru/load/specifichni_osoblivosti_pidgotovki_aktora_teatru_ljalok_na_suchasnomu_etapi/6-1-0-287
105. Григорович Д.В. Петербургские шарманщики. URL: <https://7lafa.com/books/7163/2>
106. Голдовський Б., Смолянська С. Сторінки історії. URL: <https://textarchive.ru/c-1724327-pall.html>
107. Дмитриевская М. Несколько замечаний о физическом теле <http://ptj.spb.ru/archive/77/telo-v-delo/neskolko-zamechanij-o-nechelovecheskom-tele/>
108. История. Конспекты. URL: <http://history-konspect.org/?content=12313>
109. Смоленский театр кукол. Куклы на пальцах. URL: <http://www.teatr-kukolsm.ru/news/poleznaya-informaciya/kukly-na-palcah-v-irane/>
110. Соломник И. Н. Кукольные традиции Востока и современный театр. URL: https://journal.iea.ras.ru/archive/1980s/1980/no6/1980_6_114_Solomonik.pdf

111. Слонимская Ю. Марионетка. URL: <https://studfile.net/preview/3206264/>
112. ГАЦТК им. С. В. Образцова. Театр китайского народа. URL: https://puppet.ru/muzey/nashi_predlozheniya/komediya_oshibok_istoriya_postanovki_v_kuklakh_kostyumakh_i_eskizakh
113. Ставиский А. Я. Сложный мир простого театра. URL: <file:///C:/Users/User/Desktop/куклы/для%20работы/перчаточная.pdf>
114. Флиенко Д. А. Репертуар театра кукол 1970-80 гг. Как отражение социально-художественной позиции режиссеров Уральской зоны. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/repertuar-teatra-kukol-1970-80-gg-kak-otrazhenie-sotsialno-hudozhestvennoy-pozitsii-rezhisserov-uralskoy-zony>
115. Флиенко Д.А.. История театра кукол. URL: http://ngti.ru/wp-content/uploads/2016/01/metod_posobie_artist-teatra-kukol.pdf
116. Чеснов Я. В. Человек: маска или марионетка? URL: <http://apsnyteka.org/237-chesnov.html#10>
117. Гнутикова С. С. Театральная кукла в России XX века как артефакт музейной культуры URL: <https://www.dissercat.com/content/teatralnaya-kukla-v-rossii-xx-veka-kak-artefakt-muzeinoi-kultury>
118. Калмановский Е. С. Театр кукол, день сегодняшний. Из записок критика. URL: https://favoritmarket.com/%D0%9A%D0%B0%D0%BB%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9%D0%95_%D0%A1_%D0%A2%D0%B5%D0%B0%D1%82%D1%80_%D0%BA%D1%83%D0%BA%D0%BE%D0%BB_%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D1%8C_%D1%81%D0%B5%D0%B3%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D1%8F%D1%88%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D0%98%D0%B7_%D0%B7%D0%B0%D0%BF%D0%B8%D1%81%D0%BE%D0%BA_%D0%BA%D1%80%D0%B8%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0-7507285.htm
119. Топоров В. Н. Миф. Символ. Ритуал. Образ. URL: https://biblioclub.ru/index.php?page=book_red&id=36178

120. Маньковская Н. Б. Париж и змеи. URL:

https://iphras.ru/uplfile/root/biblio/1995/Mankovskaya_Paris.pdf

ДОДАТКИ

Додаток А

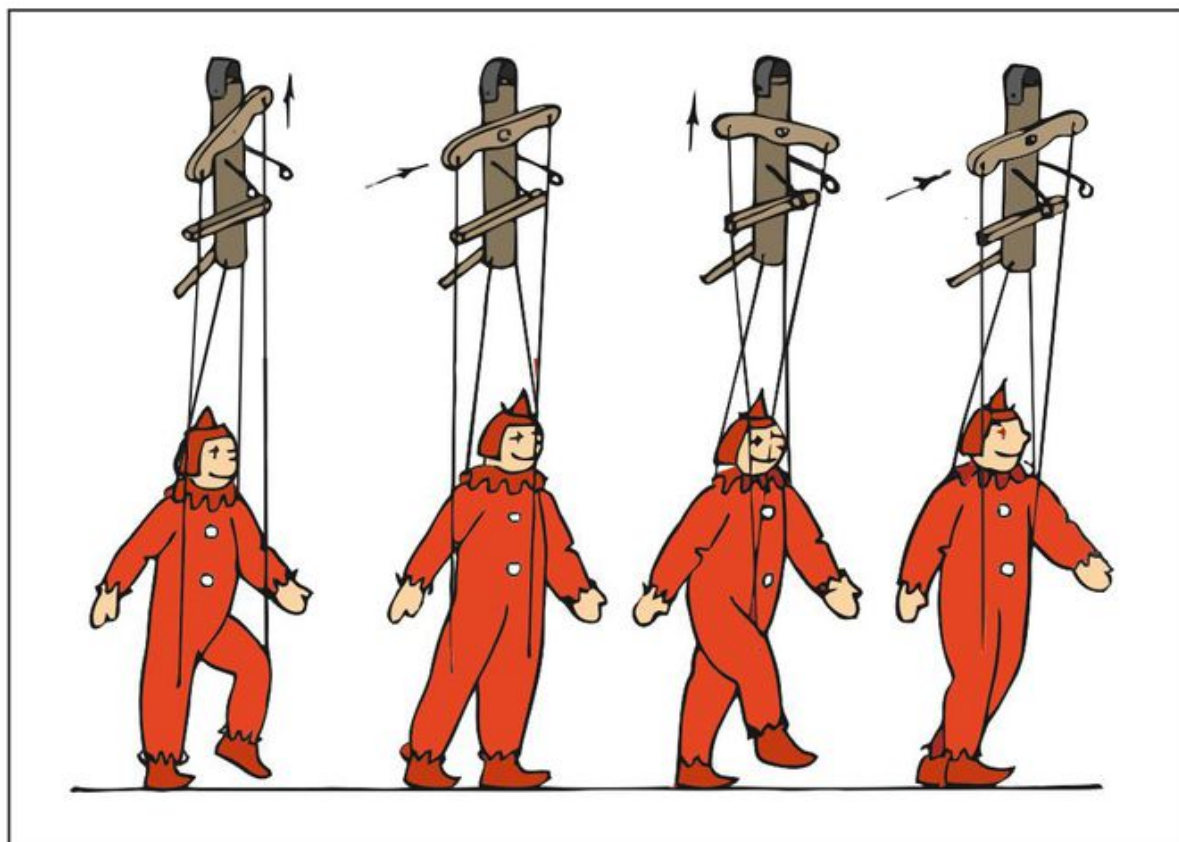
Адам Олеарій, гравюра з малюнка XVII ст.



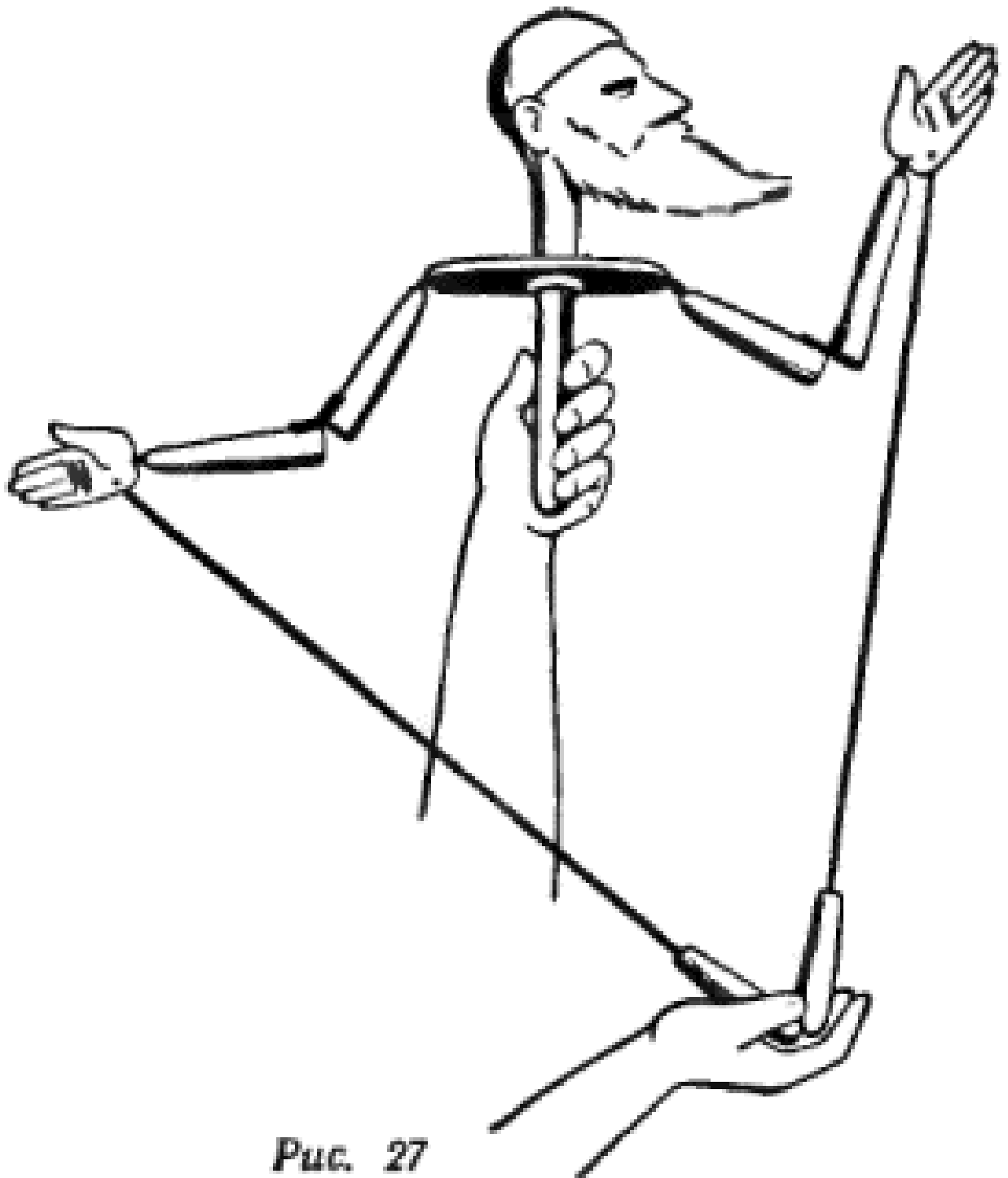
Конструкція ляльки-рукавички



Вага ляльки-маріонетки



Лялька на тростях

**Рис. 27**

Додаток Д

Резо Габріадзе, радянський і грузинський сценарист, драматург, режисер, художник, скульптор, засновник Тбіліського театру маріонеток



Театр маріонеток Р. Габріадзе в Тбілісі



Ляльки з вистави Р. Габріадзе «Пісня про Волгу»



Династія Симинович-Єфімови.

І. С. Єфімов, російський художник-аніمالіст, скульптор, художник, театральний діяч, реформатор театру ляльок, професор

Н. Я. Єфімова російська і радянська художниця, театральний діяч.



Додаток И

С. В. Образцов, радянський актор, режисер театру ляльок, публіцист, театральний діяч. Народний артист СРСР (1954) [6], Герой Соціалістичної Праці (1971). Лауреат Ленінської (1984), Сталінської премії II ступеня (1946) і Державної премії РРФСР ім. К. С. Станіславського (1967). Кавалер трьох орденів Леніна (1967, 1971, 1981).



Сцена з вистави «Незвичайний концерт»



Японський ляльковий театр Бунраку



Гастролі театру «Аватзі» в Москві»



Індонезійська ляльковий театр тіней Ваянг



Авторска лялька С.В. Образцова



Єреванський театр ляльок, вистава «Непереможний півень»



Додаток Н

В. Шрайман, російський, ізраїльський театральний режисер, актор, педагог, критик, один з провідних вітчизняних фахівців у галузі театру ляльок.

Г. И Горін, російський письменник-сатирик і драматург, сценарист, телеведучий. Автор ряду літературно-публіцистичних статей. Заслужений діяч мистецтв Російської Федерації (1996) [2], лауреат Державної премії Російської Федерації (2002, посмертно).



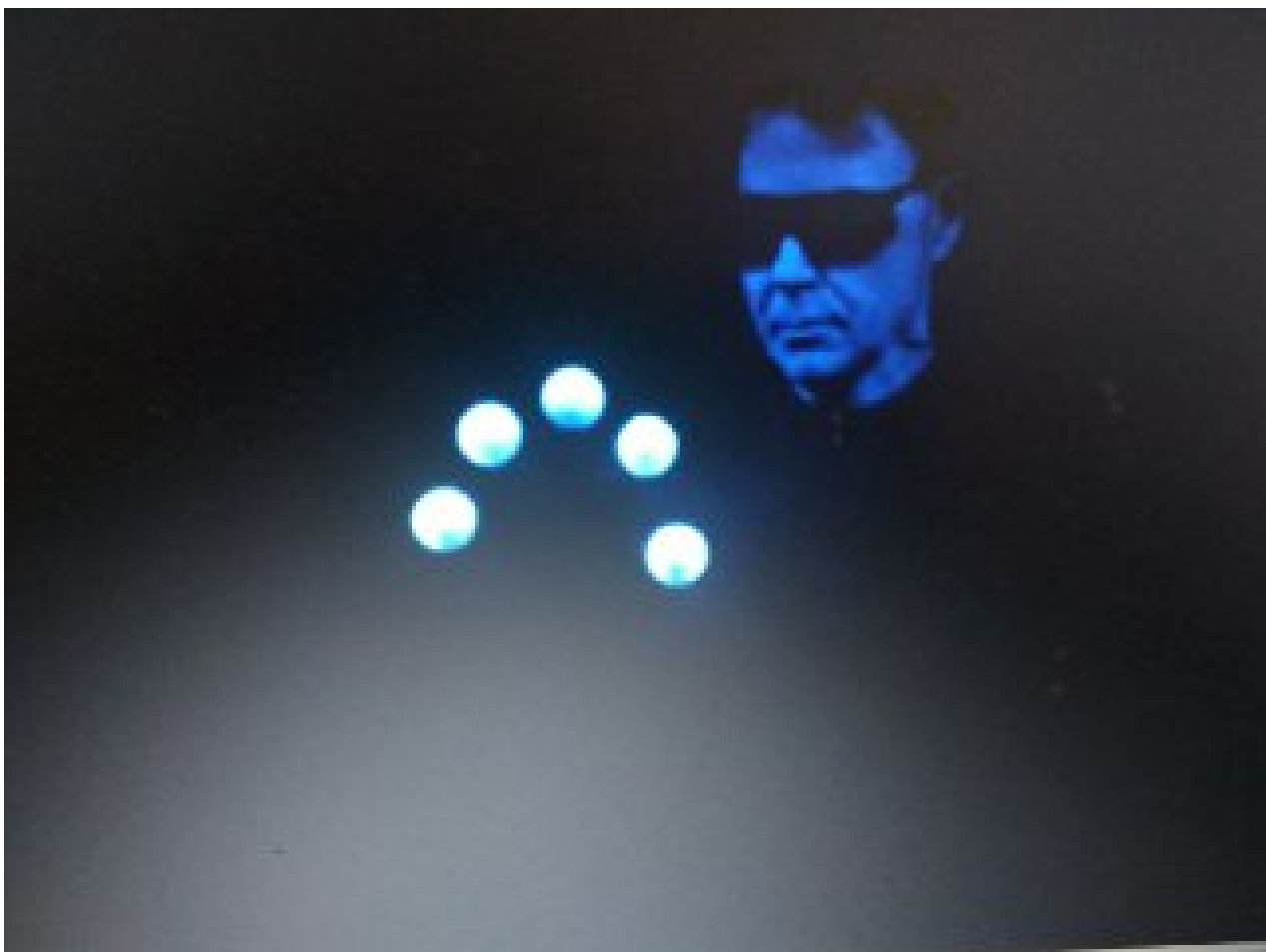
ТО Таратумб «Бридки лебеді» (за мотивами повісті Аркадія і Бориса Стругацьких) - GIF-анімація

популярний растровий формат графічних зображень, який складається з послідовності декількох статичних кадрів із зазначенням інформації про те, скільки часу кожен кадр повинен бути показаний на екрані..



Стівен Моттрам «Парашут» - Motion capture (захоплення руху).

Регульовані резистори на спеціальному костюмі захоплюють руху актора в реальному часі на ЕПТ-екрані.



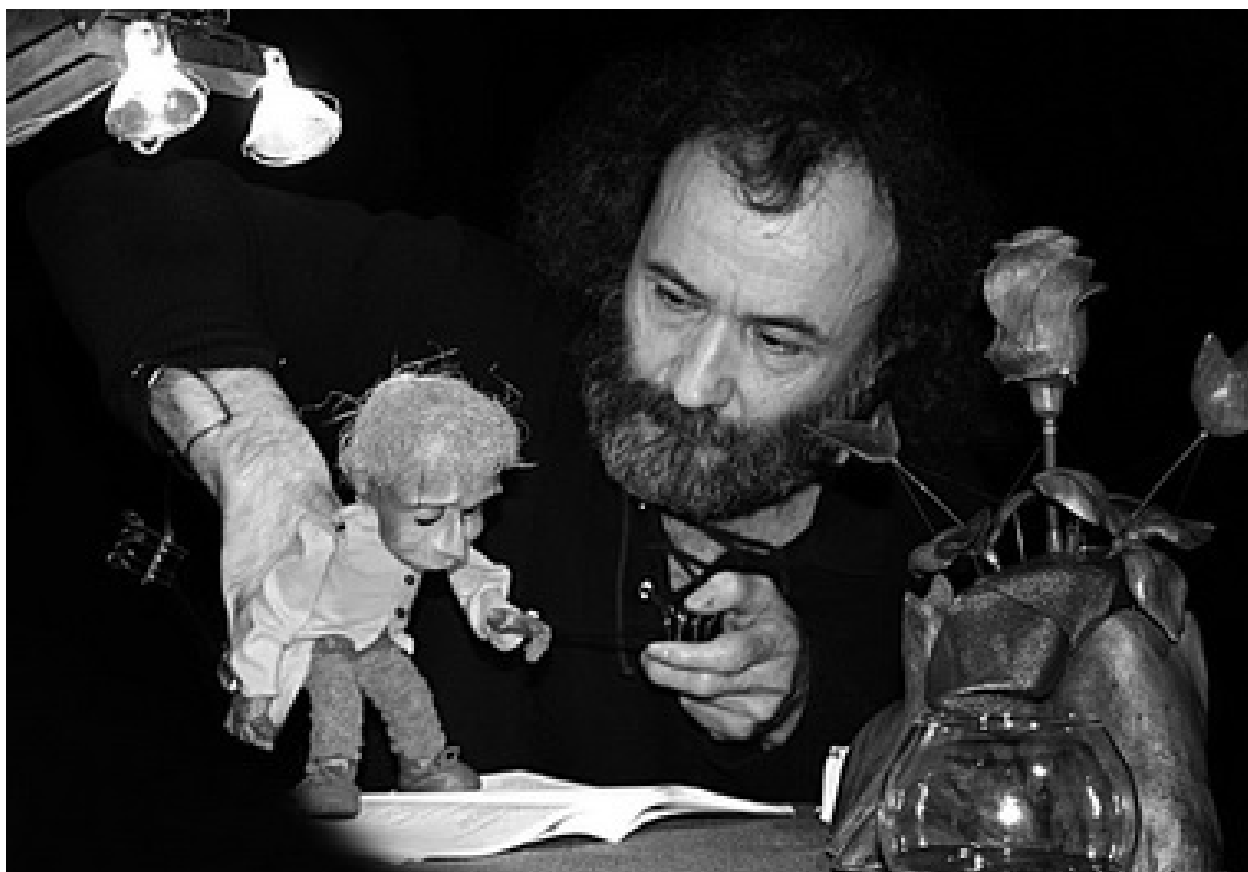
Додаток Р

Володимир Захаров, російський діяч культури і мистецтва, відомий, перш за все, як художник-лялькар. Робототехнік, організатор і керівник (з 1992) Театру ляльок «2 + Ку». Член «Томського Спільки Художників».

Їжачок до вистави за мотивами казок С. Козлова.



В. Захаров, «Історія однієї ляльки», сцена з вистави.



Додаток Т

Філіп Жанті, номер П'єро, збунтувала маріонетка П'єро, яка не захотіла підкорятися своєму господареві і вирішила обірвати всі нитки, що зв'язують ляльку і ляльководда.



Ф. Жанті "Неживі предмети"



Ф. Жанти, «Новий цирк» - специфічний жанр в якому поєднуються драма, пантоміма, сучасний танець, візуальні мистецтва і цирк.

