

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 792.97

<https://doi.org/10.32461/2226-2180.38.2020.222123>**Цитування:**

Бучма О. Є. Мистецтво ігрової ляльки кінця ХХ – початку ХХІ століття як синтетичний вид сценічного мистецтва. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. 2020. Вип. 38. С. 186-190.

Buchma O. (2020). The art of a live-action puppet at the end of the ХХth – the beginning of the ХХІst century as a synthetic kind of stage art. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats'*, 38, 186-190 [in Ukrainian].

Бучма Ольга Євгенівна,
кандидат мистецтвознавства, завідувачка
кафедри естрадно-сценічних жанрів
Київської муніципальної академії естрадного
та циркового мистецтва
<https://orcid.org/0000-0002-8629-5641>
olga_buchma@ukr.net

**МИСТЕЦТВО ІГРОВОЇ ЛЯЛЬКИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ
ЯК СИНТЕТИЧНИЙ ВИД СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА**

Мета роботи. Дослідити сучасні тенденції розвитку мистецтва ігрової ляльки, що пов'язані із залученням виражальних засобів різних видів сценічних мистецтв у концептуальному вирішенні вистав, естрадних номерів та інших форм сценічних показів з лялькою, та окреслити спектр необхідної модернізації акторських технологій сучасного лялькаря для існування у нових сценічних ситуаціях. Окремого розгляду наразі вимагають сценічні видовища з ігровою лялькою, що стоять за визначенням на межі різних видів та жанрів сценічних мистецтв та синтезують їх. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні історико-культурного методу, методів системного аналізу, аналогії, зіставлення й протиставлення задля аналізу новітніх технологій мистецтва ігрової ляльки, їх історичного формування в умовах поєднання зі спорідненими видами сценічних мистецтв. **Наукова новизна** статті полягає у розгляді нових форм втілення мистецтва ігрової ляльки, зокрема естрадних номерів, з позиції синтезування у них естрадних та циркових жанрів та спробі визначити необхідні професійні навички задля реалізації актором подібних сценічних продуктів. **Висновки.** Сучасний лялькар, задля реалізації сценічної практики в умовах нових вимог, повинен окрім вміння керувати різними системами ігрових ляльок та знання законів гри драматичного актора володіти основними виражальними засобами балету, пантоміми, технік червомовлення, циркових та естрадних спеціалізацій. Необхідними також є систематизація та узагальнення досвіду акторських напрацювань в сучасному театрі ляльок, що сприятиме виявленню синтезу різних напрямків театру ляльок і, водночас, зберігає саму суть ляльки, що оживає. **Ключові слова:** мистецтво ігрової ляльки, лялька, система ігрової ляльки, вистава, естрадний номер, цирковий номер, трюк, фокус.

Buchma Olga, candidate of art criticism, head of the variety and stage genres department of Kyiv Municipal Academy of Variety and Circus Arts

The art of a live-action puppet at the end of the ХХth – the beginning of the ХХІst century as a synthetic kind of stage art

The purpose of the article is to analyze modern tendencies of the development of the live-action puppet art that are connected with the involvement of expressive means of different kinds of stage art in the conceptual solution of the performances, various numbers and other forms of stage shows with a puppet, and to determine the spectrum of necessary modernization of a modern puppeteer's artistic techniques for existing in new stage situations. Particular consideration requires stage shows with a live-action puppet as they are on the border of different kinds and genres of art and synthesize them. **The methodology** of the research consists of the application of the historic-cultural methods, methods of system analysis, analogy, comparison and opposition to analyze the latest technologies of the live-action puppet art, their historical formation in the conditions of combination with related stage arts. **The scientific novelty** of the article is in the examination of new forms of implementation of the live-action puppet art, especially in stage numbers, according to the synthesis of stage and circus genres in them and in the attempt to define the necessary professional skills for the realization of such stage products by the actor. **Conclusions.** To realize scenic practice in the conditions of new requirements, a modern puppeteer, besides the skills to manipulate different systems of live-action puppets and the knowledge of the drama actor performance laws, should master the major expressive means of ballet, pantomime, ventriloquist techniques, circus, and stage specializations. It is also necessary to systematize and generalize the experience of actor's practices in modern puppet theatre that will facilitate to reveal the synthesis of different trends in puppet theatre and at the same time preserves the gist of the puppet coming to life.

Key words: live-action puppet art, puppet, the system of a live-action puppet, performance, variety number, circus number, trick, conjuring trick

Актуальність теми дослідження. У час динамічного розвитку високотехнологічних медіа сучасна художня культура зазнає принципових трансформацій, що зокрема позначається на виникненні нових мистецьких напрямків та форм, які поєднують виражальні засоби і прийоми різних видів мистецтв та високих технологій. Аби не опинитися на маргінесі культурної індустрії, театральне мистецтво загалом і мистецтво ігрової ляльки зокрема має враховувати ці виклики часу, зміни форматів функціонування культурних продуктів, глядацьких уподобань й специфіку їхнього сприйняття, зумовлені стрімким розвитком інформаційних технологій та легким доступом до користування ними. Відповідно до цього ми спостерігаємо урізноманітнення форм та збагачення виражальних засобів театру ляльок, позиціонування його як театру зі складними акторськими техніками, якому підвладна тематика та проблематика будь-якої складності.

Крім того, зона впливу і дії сучасного театру ляльок, який до ХХ століття вважався переважно мистецтвом ярмарків і майдану, розвагою для нижніх верств населення і дітей, істотно змінилася. Протягом минулого століття естетика театрального дійства суттєво вплинула на видовищну культуру в цілому, давши поштовх розвитку цілим мистецьким напрямкам, зокрема театральному символізму. Самі ж ляльки, як артоб'єкти, також вийшли за межі вистав театру ляльок і почали активно функціонувати на теренах інших видів театру, в індустрії розваг, медіа, комерційній сфері.

Аналіз досліджень і публікацій. Культурологічні концепції, присвячені трансформаційним процесам у культурі, сформульовані у працях провідних філософів мистецтва А. Моля та Р. Дж. Коллінгвуда. Вони наочно показують нові тенденції, що не минули і мистецтво ігрової ляльки. Теоретичний аналіз акторських технологій лялькарів з поглибленою увагою до аспектів їхньої професійної підготовки здійснювався різними науковцями та практиками театру ляльок (С. Буровою, Ю. Васільєвим, Є. Кирилловою, І. Ласкарі, В. Михайловою, Н. Наумовим, А. Ставиським, Т. Стависською, Т. Мироною, Л. Тунєвою, Е. Одинцем, С. Озерською, Л. Савчук, К. Черноземовим, М. Вашкелем, С. Тіллісом, А. Скоттом, С. Фесенко та ін.). Проте жоден з них не мав на меті надати наукове обґрунтування цієї трансформації. Цікавою для даного дослідження можна вважати роботу А. Василькової, проте вона лише поверхово торкається питань трансформації ляльки у мистецтві.

Мета дослідження. Виявити необхідні професійні навички, якими повинен володіти сучасний лялькар, враховуючи нові тенденції у сценічному мистецтві.

Виклад основного матеріалу. Давнє мистецтво театру ляльок, витоки та різноманітні прояви якого сягають часів античності, в сучасній художній культурі набирає все більше якісно нових ознак, і, відповідно, охоплює нові сфери впливу, а його прийоми знаходять нові неочікувані способи застосування. Такі трансформації, обумовлені структурними змінами у системі сучасної культури.

Починаючи з ХVIII ст., практика європейського театру ляльок почала істотно впливати на формування різних естетик драматичного театру. Загальновідомими є враження Й. Гете від вистави лялькової п'єси Гейсельбрехта «Доктор Фауст, або великий некромант», яку він бачив у дитинстві та описав у романі «Театральне покликання Вільгельма Мейстера», що стало поштовхом для вироблення ним власної театральної естетики веймарського періоду [1, 5-8].

Мистецтво актора-лялькаря, який керував маріонетками, принциповим чином вплинуло на формування естетики театрального романтизму. Так, на початку ХІХ століття сумний німецький романтик Генріх фон Кляйст пише есе «Про театр маріонеток», де намагається розібратися в специфіці мистецтва театру ляльок та, завдяки йому, вказати шляхи перспективного розвитку усього театрального мистецтва [3]. Але найбільшою мірою захоплення романтиків театром ляльок знайшло відбиток у творчості Е. Т. А. Гофмана. У фіналі його твору «Дивовижні страждання одного директора театру», створеного у формі діалогу двох директорів театру Сірого та Коричневого. Останній запрошує свого колегу до себе у кімнату, аби показати йому ідеальний театр. «Коричневий узяв Сірого за руку, піднявся з ним сходами і відчинив кімнату, посередині якої стояла велика скриня. Зі словами «Ось моя трупа!» Коричневий відчинив кришку... І Сірий побачив численних маріонеток, найвишуканіших з тих, що він колись бачив!» [2, 55]. Власне, із цієї скрині Е. Т. А. Гофмана вистрибнула у світ омріяна Г. Крегом надмаріонетка, що спонукала до карколомних змін у театральній культурі ХХ століття.

Наприкінці ХІХ століття саме театр маріонеток став спонукальним чинником для багатьох митців, зокрема літераторів, режисерів, акторів, сценографів. Із захопленням пише Анатоль Франс: «Я вже якось зізнавався: люблю

маріонеток, а особливо мені подобаються ляльки пана Сінйоре. Ті, хто їх робить, – артисти, ті хто їх показує, – поети. Повні наївної вишуканості і божественної незграбності, вони – наче статуї, які погодилися побути ляльками, і можливо лише захоплюватися, дивлячись, як ці маленькі ідоли розігрують п'єси» [8, 176].

Ранні п'єси французького драматурга Моріса Метерлінка, серед яких «Непрохана», «Сліпці», «Смерть Тантажіля», «Аладіна і Паломід», «Там усередині» були об'єднані під спільною назвою «Маленькі драми для маріонеток» (1894) [7]. Так само, як і Гордон Крег, М. Метерлінк вважав, що сучасний актор не здатен відтворити поетичну образність його драматургії, оскільки є надто реалістичним у своїй сценічній поведінці, а тому віддавав перевагу лялькам і маскам. Крім того, саме театр оживаючих ляльок він вважав найкращим візуальним втіленням домінуючої в символізмі ідеї фатуму, невідворотності долі, приреченості.

Справжнім реформатором сценічного мистецтва, який спирався на практику театру ляльок, був Гордон Крег. Він прагнув до створення синтетичного театру, де б поєднувалися музика, ритм, скульптура, символи і пластична дія [4; 5; 6], а театр ляльок увібрав усі ці види мистецтва, і не лише за рахунок їхнього синтетичного об'єднання. Головною дійовою особою театру Крега мав стати не актор у традиційному розумінні, а надмаріонетка, до чого Г. Крега підштовхнуло загальне незадоволення акторською манерою гри в театрах кінця XIX – початку XX століття.

Напрацювання сучасного театру ляльок, що, передовсім, пов'язані з новітніми акторськими технологіями, дали поштовх до насичення театральнo-видовищної культури, яка все більше орієнтується на візуальне, а не вербальне сприйняття тієї чи іншої інформації глядачем, його найрізноманітнішими компонентами. Зокрема, останніми роками лялька як активний виконавець увійшла до сфери хореографічного, естрадного та циркового мистецтва.

На сьогодні особливої популярності набрали сценічні номери, що поєднують мистецтво театру ляльок і циркове мистецтво. За великим рахунком ця тенденція має історичне підґрунтя. Елементи фокусів і театру ляльок, приміром, поєднувалися ще в індійському театрі ляльок, де були активно задіяні шамани. До містичної таємничості тяжів і китайський театр ляльок, завдяки якому виникло поняття «чорний кабінет». Саме актори китайського театру ляльок впровадили і «кабінети маріонеток», аби не було видно, як ляльок рухають за нитки і це

створювало ілюзію ляльок, які рухаються в просторі і ніким не керуються.

Спільним поняттям для цирку і для мистецтва ляльок, особливо тих, що використовуються на естраді, можливо вважати саме поняття «трюк», що є спритним, ефектним, майстерним прийомом сценічного мистецтва. У переважній більшості на естраді використовується трюкова лялька, а наростання напруги здійснюється шляхом зовнішніх пристосувань та технічних трюків. При цьому трюк може критися і у майстерності лялькаря, і в конструкції самої ляльки.

Характерні для трюків лялькаря трюкові прийоми часто використовують у своїх номерах фокусники: гра з масштабом і зоровою невідповідністю: наприклад, велика людина вміщується в маленьку валізу. У театрі ляльок така гра створює особливий гротесковий ефект, як-от, наприклад, в естрадному номері про п'яничку, де використовується маленька лялька п'яниці і велика пляшка.

Оригінальні способи поєднання елементів цирку (естради) і театру ляльок можна бачити в шоу відомого ілюзійніста Ед Алонзо. На сцені з'являється дивакуватий маленький чоловічок (лялька) з величезною валізою на спині. Винахідлива конструкція приховує артиста, який керує лялькою (сам виконавець знаходиться у валізі). Зрештою маленький дивак чоловічок-лялька перечіпається і величезна валіза падає на нього, а із скрині з'являється ілюзійніст Ед Алонзо. Відтак унікальність конструкції дозволила артисту поєднати два жанри на естраді: мистецтво фокусника та лялькаря.

Як особливий естрадний або цирковий жанр, що поєднує лялькарів та фокусників, можна виокремити черевомовлення (вентрологія). Йдеться про сценічний прийом, при якому людина-черевомовець говорить, не ворухачи губами і створюючи ілюзію, що голос виходить не від нього, а від ляльки. Часто черевомовлення застосовується разом з ляльками, міміка яких імітує вимову слів, або черевомовець розігрує діалог з лялькою.

Найвідомішим черевомовцем XX століття вважається американець Едгар Берген, який з одинадцяти років почав виступати з маріонеткою на ймення Чарлі Маккарті, з якою не розлучався протягом усього життя. Його наступниками стали американські шоумени Пол Вілчін, який вперше продемонстрував черевомовлення у 1943 році із лялькою на ймення Джеррі Махоні, та Джефф Данем.

Великою мірою поєднання циркового мистецтва і театру ляльок у сучасній театральнo-видовищній культурі виявляється також у

виступах клоунів та акробатів. Зокрема у цирковому номері «Шоу силачів», який виконують троє виконавців, ростова лялька – це костюм, що надувається і здувається у процесі виконання номеру. У клоунаді Леонтія Столипіна «Маленький скрипаль», клоун дістає із капелюха ляльку на руці (лялька-рукавичка) з маленькою скрипочкою. Комік-дуетом «Оп-па» у номері «Віолончеліст та щур» використовується міміруюча лялька (типу маппет), що зображує щура.

Показовим прикладом поєднання мистецтва лялькаря, цирку та хореографії може бути легендарний номер «Боротьба нанайських хлопчиків» із застосуванням ростових ляльок, що впродовж другої половини ХХ століття з'являвся у різних варіантах і мав різних творців та виконавців, серед яких були танцюристи, акробати, лялькарі. Вперше ж його було показано у виконанні артистів ансамблю танцю під керівництвом І. Мойсєєва, згодом шоу-театром м. Алма-Ати «Доміно», окремі його елементи використовувалися навіть у виставі за мотивами українських народних творів у Черкаському театрі ляльок. Загалом цей естрадний номер показово поєднує техніку ляльководіння (ростова лялька) з елементами акробатики і танцю, а тому є популярним і серед хореографів, і серед циркових артистів.

Поєднанню хореографічного мистецтва з лялькою чимало уваги приділив свого часу відомий український балетмейстер Борис Каменькович, який створив низку номерів з використанням ляльок. Серед таких – «Сімейне танго», виконавиця якого дівчина-танцюристка танцює з паркетною лялькою (рука ляльки закріплювалася на спині дівчини, а ноги ляльки приєднувалися до її ніг). У танцювальному номері «Дівочі забави» у дівчат, що виступали в українських костюмах, на спинах кріпився чоловічий костюм козака з головою ляльки (маска). А в номері «Ну, заєць, постривай!» два зайці-танцівниці виступали разом із паркетною лялькою вовком. Цікавим експериментом стала постановка «Сплячої красуні» хореографа Раду Поклітару. Вистава, здійснена силами Київ Модерн-Балету, дебютувала у Києві у 2018 році. До роботи над проектом були долучені тренери-лялькарі, щоб у пластичних мізансценах балету танцівники могли керувати ляльками.

У другій половині ХХ століття виражальні можливості та образна система театру ляльок почала активно використовуватися у телевізійній творчості. Так, лялька стала головною дійовою особою багатьох телевізійних розважальних і політичних шоу. Зокрема у 1976–1981 рр. надзвичайну популярність здобула гумо-

ристична англо-американська телевізійна програма «Маппет-шоу», створена Джимом Хенсоном. Її головними особами були ляльки-маппети, що спочатку використовувалися в дитячій програмі «Вулиця Сезам». Програма Хенсона показувала життя музичного театру, режисером якого було жабеня Керміт. У кожному випуску програми брали участь запрошені зірки, серед яких були Шарль Азнавур, Сильвестр Сталлоне, Пітер Устинов, Стів Мартін, Рудольф Нурієв, Елтон Джон, Еліс Купер та багато інших. З часом лялька стала прикметною ознакою багатьох популярних комедійних телевізійних шоу, серед яких також американський комедійний телесеріал з участю ляльки на ймення Альф.

У середині 1990-х рр. політичне розважальне телевізійне шоу «Ляльки» продюсера Василя Григор'єва з'явилося в Росії. Перші ляльки для цього шоу, головними дійовими особами якого стали латексні ляльки, що карикатурно нагадували провідних російських політиків, виготовив французький майстер-лялькар Ален Дюверн. А сценаристом перших випусків виступів відомий літератор Віктор Шендерович, завдячуючи якому, кожний окремий сюжет відтворював у гостро сатиричній формі актуальні на час виходу передачі політичні реалії і конфлікти.

Загалом на сьогодні мистецтво лялькаря вийшло далеко за межі традиційного театру ляльок, раніше спрямованого лише на розважання певних глядацьких кіл. Актор-лялькар все частіше стає творчою особистістю, запитуваною в різних видах театру і в різних культурних сферах, а тому діапазон його діяльності невинно розширюється. Прикладом цього може бути використання різних видів ляльок у виставах музичного театру, зокрема в опері «Білосніжка і семеро гномів», здійсненої у Дніпропетровському оперному театрі режисером-лялькарем Михайлом Овсянніковим, де в якості гномів використовувалися планшетні ляльки.

З іншого боку, створення виразного динамічного образу за допомогою ляльки стає все більш популярним у позамистецьких сферах: рекламному бізнесі, сфері побутових послуг. Зокрема, так звана лялька тантамареска або площинна фігура із спеціальним отвором для обличчя (рук чи ніг) використовується як стенд для фотографування. Популярними тантамарески і ростові ляльки стали і під час проведення різноманітних рекламних акцій, шоу, корпоративів.

Наукова новизна. Подібна спроба розглянути виражальні засоби, що спостері-

гаються у різних мистецьких продуктах із залученням ігрової ляльки та апелювати до першоджерел їх виникнення, зокрема розбір використання елементів різних жанрів естрадного та циркового мистецтва, є розширенням погляду на пошук нових акторських технологій сучасного мистецтва ігрової ляльки задля реалізації постановок на межі різних жанрів та видів сценічних мистецтв.

Висновки. Таким чином, сучасний лялькар задля реалізації сценічної практики в умовах нових вимог, окрім вміння керувати різними системами ігрових ляльок та знання законів гри драматичного актора, повинен володіти основними виражальними засобами балету, пантоміми, технік черевомовлення, циркових та естрадних спеціалізацій.

Наразі в умовах концептуальних змін функціонування сучасного театру ляльок, комплекс виражальних засобів актора-лялькаря, а саме способи створення сценічних образів, «оживлення» ляльки суттєво відрізняються від попереднього періоду. Враховуючи весь спектр застосування ляльки відповідно до її функцій, смислового та емоційного навантаження, а також концепції форми її уособлення в театральному просторі різних видів та форм при співіснуванні з іншими носіями сценічної дії, необхідною є систематизація та узагальнення досвіду акторських напрацювань в сучасному театрі ляльок. Таке узагальнення сприятиме виявленню синтезу різних напрямків театру ляльок, що має місце в сучасній культурі і, водночас, зберігає саму суть ляльки, що оживає. Осмислюючи ці процеси, можливо виокремити та проаналізувати сценічні прийоми, запозичені із практики драматичного театру, а також виявити самостійні новітні форми ігрової ляльки і з'ясувати їхнє місце в естетиці сучасного театру і видовищних мистецтв в цілому.

Відтак потребує окремого наукового розгляду, теоретичного осмислення проблема акторських технологій сучасного актора-лялькаря, здатного виконувати складні мистецькі завдання, та його фахове удосконалення, націлене на творчу діяльність з різними системами ляльководіння й у різних форматах видовищних мистецтв.

Література

1. Гете И. В. Театральное призвание Вильгельма Мейстера. Ленинград: Наука. 1981. 304 с.
2. Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений: в 6 т. Т.1. / ред. А. Бортнникова, А. Карельский. Москва: Художественная литература. 1991. 494 с.
3. Клейст Г. Про театр маріонеток // Мислителі німецького романтизму. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003. С. 398 - 405.
4. Крэг Э. Г. Про мистецтво театру. Київ: Мистецтво, 1974. 320 с.
5. Крэг Э. Г. Актер театра будущего // Э. Г. Крэг. Воспоминания. Статьи. Письма. Москва: Искусство, 1988. С. 187 - 212.
6. Крэг Э. Г. Заметка о масках // Э. Г. Крэг. Воспоминания. Статьи. Письма. Москва: Искусство, 1988. С. 233-240.
7. Метерлінк Морис. П'єси. Київ: Пульсари, 2007. 247 с.
8. Франс А. Гросвита в театре марионеток. Собрание сочинений: в 8 т. Т.8. Москва: Художественная литература, 1960. 894 с.

References

1. Goethe, J. W. von. (1981). Wilhelm Meister`s Theatrical Calling. Leningrad: Nauka [in Russian].
2. Hoffmann, E. T. A. (1991). Selection of works. Vol. 1. A. Bortnikova, A. Karelskiy (Eds.). Moscow: Khudozhestvennaya Literatura [in Russian].
3. Kleist, H. von. (2003). About marionette theatre. Philosophers of German Romanticism. Ivano-Frankivsk: Lileya-NV [in Ukrainian].
4. Craig, E. G. (1974). About the Art of Theatre. Kyiv: Mystecztvo [in Ukrainian].
5. Craig, E. G. (1988). The Actor of the Future Theatre. Memoirs. Articles. Letters. Moscow: Iskusstvo. P. 187 - 212 [in Russian].
6. Craig, E. G. (1988). A note about masks. Memoirs. Articles. Letters. Moscow: Iskusstvo. P. 233-240 [in Russian].
7. Maeterlinck, Maurice. (2007). Plays. Kyiv: Pulsary [in Ukrainian].
8. France, Anatole. (1960). Roswitha in the marionette theatre. Selection of works. Vol. 8. Moscow: Khudozhestvennaya Literatura [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 22.09.2020
Отримано після доопрацювання 23.10.2020
Прийнято до друку 30.10.2020*