

## ПРОБЛЕМА «ОЛЯЛЬКОВУВАННЯ» В ТЕАТРІ ЛЯЛЬОК XX–XXI СТ.

*Розглядаються сучасні вистави театру ляльок з точки зору проблеми «оляльковування» людини. Аналізуються популярні види театральних ляльок, з'ясовуються роль ширми та семантика театральної маски в сучасному театрі ляльок.*

**Ключові слова:** театр ляльок, сучасна культура, маріонетка, маска, «оляльковування».

*Рассматриваются современные представления театра кукол с точки зрения проблемы «окукливания» человека. Анализируются популярные виды театральных кукол, определяются роль ширмы и семантика театральной маски в современном театре кукол.*

**Ключевые слова:** театр кукол, современная культура, марионетка, маска, «окукливание».

*It is considering presentations the theater of puppetry from the standpoint of the problem «puppetization» of human. Analyzed popular forms of theatrical puppets, the role of the screen and the semantics of theatrical masks in modern puppet theater.*

**Key words:** theater of puppetry, modern culture, a puppet, mask, «puppetization».

Театр ляльок — та сфера, де процеси, що відбуваються в суспільстві, відображаються чи не найпоказовіше. Завдяки можливості до гіперболізації на сцені відбиваються характери та процеси у своєму «оголеному» вигляді. Явища, характерні для XX ст., змінюють специфіку театру ляльок: популярності набувають оригінальні види ляльок, а також вистави, в яких використовується «живий план». Відсутність досліджень означеної проблематики в цьому ракурсі і зумовила актуальність статті.

**Метою** статті є означити проблему «оляльковування» в театрі ляльок XX–XXI ст.

Мета зумовлює вирішення таких завдань:

- 1) проаналізувати вистави «живого плану» як явища культури;
- 2) охарактеризувати популярні види ляльок XX–XXI ст.;
- 3) розглянути сучасні вистави з точки зору проблеми «оляльковування».

Чи можливо говорити про «оляльковування» в театрі ляльок? На перший погляд, така постановка питання здається, як мінімум, тавтологічною. Але проблема існує і пов'язана, насамперед, з профанізацією театральної вистави, з її «знедушінням»,

тобто втратою тієї внутрішньої наповненості, що долучає нас до світу потойбічного, сакрального.

У середині ХХ ст. популярними стають вистави, в яких використовується відкритий прийом, а потім і вистави «живого плану». «Живим планом» називають вистави театру ляльок, де на рівні з персонажами-ляльками образ створює присутній у виставі драматичний актор [1, с. 162]. Вистави такого типу необхідно відрізнити від вистав, де використовується так званий «відкритий прийом», при якому ляльковод виступає з лялькою відкрито, не ховаючись від глядачів, але завдяки своїй майстерності залишається непомітним, зосереджуючи увагу на персонажі — ляльці (японський театр Бунраку). У європейській традиції найближчий — «чорний театр» — тип вистави, коли актори, що керують ляльками, одягнені в чорні бархатні костюми та працюють у темряві на фоні чорного бархату. Також виставами такого типу можна вважати вистави, в яких актор грає в панцирній масці, коли лялькова голова прикріплена до голови актора, а руки актора зображають руки ляльки, сам актор прихований мантією костюма (співачка з номера С. Образцова «Глибокі хвилювання») [1, с. 215]. Останній різновид вистав відкриває ще одну грань зіставлення людини і ляльки — це своєрідний «кентавр» — напівлюдина, напівлялька, які фізично стають одним цілим. Живе і неживе органічно поєднуються між собою, що доходить до апогею в спектаклях, де не тільки руки людини стають частиною ляльки на голові, а й усе тіло («Тигреня Петрик» (1962) Варшавського театру «Лялька»). Чи у виставах з «літаючими тамтамаресками», коли грають обличчя і руки актора, просунуті в рукава лялькового плаття, а тіло актора при цьому приховане під чорним костюмом («Божественна комедія» Великого драматичного театру ім. Горького).

Ширма поступово перестає бути обов'язковим атрибутом лялькових вистав — актор і лялька грають на одній сцені. Л. Шпет відзначає, що «така зустріч» людини і ляльки як дійових осіб в історії світового театрального мистецтва відбувається не вперше (в російському народному театрі Петрушки, традиційно, музикант, що супроводжував лялькову виставу грою на шарманці, вів діалог з Петрушкою, стоячи перед ширмою. У китайському театрі актор, що ховався за ширмою, проголошував репліки лялькам, і його голос різко відрізняв людину від ляльок, що «говорили» за допомогою пищика. У яванському театрі тіней та індонезійському Ваянг-голеці гру німих фігур супроводжували слова читця, розповідача, рапсода (функції ляльководу й актора-читця, в цьому разі, розмежовувалися), глядач

у таких випадках сприймав поєднання гри людини і ляльки як щось належне, і цілісність враження від спектаклю зберігалася. У європейському ляльковому театрі читці виступають за ширмою, або ж ляльковод виконує функції ляльководода й читця, «що не дає підстав заперечувати закономірність появи актора-читця і перед ширмою» [8, с. 56].

У самому акті демонстрації ляльки актором, іншими словами — в природі мистецтва ляльководода, закладена потенційна можливість відділення актора від ляльки. М. М. Корольов зауважує: «Актор без ляльки виходить на лялькову сцену легко і природно. Він нізвідки не прийшов, — він завжди там був, тільки його приховувала ширма [...] ляльковод не раз намагався заговорити з лялькою. Швидка фантазія і спритність створили диво: лялька почала йому відповідати. На сцені з'явилися тато Карло, що розмовляє з Буратіно, Гуллівер, що вступає в суперечку з ліліпутами, та багато інших. У цьому разі актор створює образ як «нормальний» драматичний актор, а ляльковод персонажа оживляє інший виконавець, прихований за ширмою. Діалог ведуть дві абсолютно різні за природою істоти. По контрасту лялька ще наочніше здається неживою істотою, що ожила» [6, с. 56].

На пострадянському просторі одними з перших почали здійснювати постановки з використанням «живого плану» уральські театри ляльок (т.з. «Уральський експеримент»). Рівноправними персонажами спектаклю актор і лялька стали не відразу. Процес виходу актора на сцену можна поділити на декілька етапів:

- 1) актор за ширмою, лялька на сцені;
- 2) актор у масці і лялька на сцені;
- 3) актор і лялька на сцені.

Маска в цьому процесі є проміжним етапом, вона певною мірою продовжує ширму. Маска — пересувна ширма, що водночас стає дійовою особою. Уже в її використанні виявляється тенденція до поглинання актора. У виставі «Білий пароплав» (1977 р.) «маски були плоскими, великими, як обличчя кам'яної баби в степах. Вони прагнули зжертви актора, стати ширмою перед ним або його шкарлупою. Від них униз росли товсті фартухитулуби, що затуляли виконавців» [7, с. 119]. Людина не може відразу вийти на сцену — дуже несподіваним, «травматичним» було б протиставлення живого та неживого, органічної істоти та неорганічної на сцені лялькового театру, тому спочатку людина виходить у масці.

Образ людини в масці характерний і для культури ХХ ст. Із розвитком соціологічних наук людина часто сприймається як

актор, що постійно змінює маски. Людина стає багатоликою, але жодна з личин не є тотожною її сутності. Починаються пошуки людини — тієї справжньої, що надіває маски, і на основі цих пошуків розвивається безліч психологічних теорій. Не випадкова і популярність в останній треті ХХ ст. кіносюжетів про людину в масці (починаючи від прямих: «Бетмен» (1989) Т. Бартона, «Тінь» (1994) Р. Малкехи, «Маска» (1994) Ч. Рассела (!) та ін., де людина зовні «нормальна» в соціальному — денному житті, розкриває свою сутність у житті нічному — таємному, прихованому від людей не тільки маскою темряви, але й натуральною маскою, зробленою чи знайденою головним персонажем. І завершуючи кінофільмами про соціальні — особові — маски: «Підозрілі особи» (1995) Б. Сінгера, «Жорстокі ігри» (1999 р.) Р. Камбла тощо, де головний герой не є тим, за кого себе видає, і навмисно «надіває маску», завдяки чому інші сприймають його як людину з іншими особовими характеристиками).

За словами М. Корольова, актор, що грає в масці серед ляльок, перебуває в «небезпечній» ситуації: «Виступаючи разом з ляльками, актор у масці може дуже зближуватися з ними, відтворюючи маскою і костюмом зовнішню подобу ляльки, стилізуючи її рухи, немовби перетворюючись на ляльку. У спектаклі «Король Убу» М. Мешке актори в масках, які виконували основні ролі, закуті в жорсткі бутафорські панцирі. Живе тіло акторів було повністю приховане, руки і ноги рухалися умовно, дерев'яно, по-ляльковому. Рухи були навіть дерев'янішими, «ляльковішими», ніж насправді бувають у ляльок, тому що люди в масках акцентували штучність [...] уся логіка пластичної дії була «ляльковою» [...]. По суті, актор у масці прагне знайти стильову відповідність з лялькою. Спочатку в актора можуть виникнути дуже умовний парик і грим. Звідси — уже один крок до маски. І відповідно — вся логіка поведінки, ритм і пластика рухів» [6, с. 60].

Крім трансформації ширми, відбувалися зміни і в складі ляльок. Разом з маріонеткою, тростинною та ручною ляльками, які були популярними не одне століття, застосовують ляльки, котрі в керуванні органічно найменше пов'язані з людиною — паркетні та механічні, — а також ті види ляльок та вистав, які припускають існування на сцені «людиноляльок» [7, с. 119] — ростові ляльки, тамтамарески (або інші ляльки (!) складені за допомогою людського тіла), вистави живого плану. Людина все більше віддаляється від безпосереднього керування: створюються такі ляльки, які мають невеликий простір рухів, але

роблять їх самостійно, і у виставах з паркетними ляльками людина, здається, не керує лялькою, а допомагає їй рухатися. Лялька, що самостійно пересувається, не жахає, не викликає страху. Зникає опозиція керуючого і керованого. Лялька, яка одухотворюється, не так цікавить глядачів, як рухи цієї ляльки, що уриваються і повторюються. У виставах з ростовими ляльками виникає ілюзія не тільки самостійного руху ляльок, але й при цьому надзвичайної пластичності, характерної і для напівляльок-напівлюдей (але все одно більше ляльок, оскільки грають вони на сцені лялькового театру). І лялькове в таких виставах переважає, а сприйняття такого синтезу органічного і неорганічного здається нормальним. Не приголомшують сучасного глядача й вистави живого плану, де актор грає на території ляльок і перебуває з ними в тому ж ігровому просторі. Людина і лялька на сцені виглядають органічно, як і поєднання лялькових частин з людиною. Вони — елементи однієї поверхні. У виставі Г. Горіна «Будинок, який збудував Свіфт», грали тамтамарески незвичної конструкції, в яких «верх — людини, низ — ляльки. На першому плані людське обличчя — ляльковод виступає із закритим забралом, використовуючи техніку драматичного артиста; проте при цьому він трансформований в іншу плоть, у ляльку. У ляльковій іпостасі подається тілесність актора, а духовна його істота — «живе» очі в очі до глядача» [5, с. 107 — 108].

Людина виходить на сцену разом з лялькою. «Вона грає з нею нарівні, а то й відсунувши ляльку, сама бере на себе функції людини-ляльки, немовби перевтілюючись у персонажа, якого лялька щойно зображувала» [4, с. 125]. Результатом такого перевтілення стає «оляльковування» всієї вистави (в негативному, механічному, профанному сенсі, на відміну від одухотворення вистави). Такий приклад трапляється в магнітогорському спектаклі В. Шраймана «Той самий Мюнхаузен» за п'єсою Г. Горіна, в якому «смутні неживі монстри, людиноподібні манекени і люди, що смикаються в ляльковій пластиці, крутилися в сумному і безмовному хороводі, де механізм і організм — одне й те ж» [3, с. 47].

Одухотворення ляльки перестає бути сакральним актом, деякі з вистав просто демонструють майстерність режисера, актора чи ляльководу, стають показовими виставами. Але в більшості випадків на сцені лялькового театру, в одному ігровому просторі сходяться людина і лялька й у межах спектаклю діють, як дві рівнозначні істоти, набуваючи якості двійників. При цьому «оляльковуюються» [7, с. 122] і сама вистава, і всі її

діючі елементи, зокрема актори. «Тепер середовище (лялькової вистави) стало в'язким, густим і біоподібним. Болотоподібним, якщо можна так сказати. З позиції протистояння людині воно стало і витонченішим, і досвідченішим, і підступнішим [...] у людей є точні дублі — ляльки в зріст акторів, страшенно схожі на них. Людина, прийнявши причастя дракона, миттєво підміняється мертвим манекеном. Тепер закосніле середовище [...] підманює людину, навертає її у свою віру, переводить живу плоть у неживу матерію: руки-протези з голубуватими нігтями, скляні очі дивляться в порожнечу і порожнечу випромінюють [...]» [7, с. 122]. Так описують М. Перчихіна й І. Уварова виставу Є. Шварца — «Дракон», яка була поставлена ще в останній третій ХХ ст. Таке поглинання ляльковим середовищем людини характерне і для вистав початку ХХІ ст., але відчувається вже зовсім по-іншому — природно.

У музичній комедії Е. Гімерфальба «Моя чарівна леді» за мотивами творів Б. Шоу та Ф. Лоу Харківського державного академічного театру ляльок ім. В. А. Афанасьєва ролі головних героїв Пігмаліона й Елізабет виконують як ляльки, так і актори. Пігмаліон, що на початку вистави вирішувався за допомогою живого плану, граючи з Елізабет, керуючи нею наче маріонеткою, сам оляльковується і наприкінці вистави виконується за допомогою ляльки. Елізабет же навпаки — витримавши всі випробування, переродившись — з ляльки перетворюється на людину. Ляльки в цій виставі стають тією формою та сутністю, на яку здатна перетворитися сучасна людина. Профанна природа людини та ляльки профанізує і всю виставу. Протистояння світу лялькового та людського відбувається і в спектаклі «Майстер та Маргарита», де ролі Майстра, Маргарити, Воланда та його помічників — справді «живих» — грають живі актори. Мешканці ж «лялькового», «маріонеточного» Будинку Грибоєдова виконуються за допомогою ляльок, що акцентує увагу на їх справжній сутності.

На III міжнародному фестивалі театрів ляльок та інших форм сценічної анімації «ANIMA» (2008р.) переважали вистави живого плану. Деякі вистави відбувалися у двох вимірах: людському та ляльковому. У романтичному перформансі «Вона і я» мінського театру ляльок «Батлейка» основні актори — пара ляльок і пара людей-акторів, що керують ляльками й одночасно грають у виставі, причому одну роль з ляльками. Головні герої — двоє закоханих, що представляються то в ляльковому, то в акторському вимірах. Таке рішення містить у собі необхідність посилення драматизму та виразності сюжету, але водночас

такий прийом наповнюється іншими сенсами. Праця на землі, вигін худоби, рілля — буденна сільська робота — перетворюються для закоханих у священнодійство. Роблячи прості речі, герої-ляльки здійснюють сакральний акт. Люди-актори — герої, що мріють про кохання. У виставі підкреслюється «плаваючий статус» людини в сучасному суспільстві, яка, тільки кохаючи, відчуває себе людиною.

У деяких виставах, що відбувалися в рамках фестивалю ляльок, ляльок узагалі не було. У виставі «Сон Джона Донна» (за творами І. Бродського) Московської лабораторії дослідження структур гри «Театрика» ляльки і не були потрібні. Актори, що пересувалися по сцені за законами лялькової пластики, зачитуючи монологи, виконуючи механічні рухи, які постійно повторювалися, самі здавалися ляльками. Враження це посилювалося тим, що вистава відбувалася на сцені лялькового театру. Дія була наповнена елементами лялькової гри, і люди на сцені здавалися лише подобами людей, а вистава — подобою вистави. Тому ніякого вираженого фіналу в ній не було, вона закінчилася так, як закінчується гра дітей, що їм набридне — режисер вийшов на сцену зі словами: «От і все», й актори-ляльки розійшлися за куліси.

Виставу «Макбет» театру маріонеток Київської театральної майстерні, яка, до речі, здобула перший приз, грали на експериментальній сцені драматичного театру. Усі головні ролі виконували актори, ляльки ж виступали метафоричними образами головних героїв. Вистава була сповнена відчуженості: герої, спілкуючись один з одним, розмовляли самі із собою, їх думки матеріалізувалися, і внутрішні діалоги героїв знаходили собі співбесідників — ляльок. Ляльки символізували людей, а люди — ляльок, які підвладні вищому провидінню. Й усе так, якщо б вистава не була заявлена, як вистава театру ляльок. У такому разі дійство набуває нового сенсу: актори в ньому — маріонетки — назва театру (театр маріонеток) свідчить про це, але замість очікуваних ляльок-маріонеток на сцені — маріонетки-люди. А на заявлене в буклеті запитання «Чи можлива трагедія «Макбет» у театрі ляльок?», відповідь не змінюється — «можлива», оскільки замість ляльок у ній можуть грати люди. І немає меж сприйняття, ні в глядачів, ні в журі фестивалю, живе і неживе, органічне і неорганічне сприймаються однаково природно, актор змагається з ляльками за можливість бути маріонеткою і перемагає, а сама ситуація змагання актора з лялькою свідчить про особливі стосунки між ними — вони двійники.



Таким чином, у сфері театру відбувається процес «оляльковування» (причому і в ляльковому також — цей термін зі знаком мінус, лялька, як персонаж лялькового театру, втрачає свою внутрішню сакральну сутність, профанізується): людина, як у ляльковому, так і в драматичному театрах, набуває якості ляльки, а вистави — метафоричності, відображаючи буття людини в сучасному світі: « [...] перетворення людини на мертву механічну подобу станеться неминуче. Живе оречевлюється. Обличчя людей закуті в мертвотні натуралістичні гіпсово-білі маски, а обличчя манекенів, що мешкають поруч і точно копіюють людей, розфарбовані косметикою небіжчиків [...] трапляються і просто люди, але як втрачена, як стерта їх зовнішність поряд з страхітливою виразністю масок. Відкрите обличчя — знак відмови, мандат на вихід з гри [...], все підвладне, все по суті маріонеточне, все кероване. Світ ущільнюється. Властивості лялюк і масок розкриваються як мертва матерія [...]» [7, с. 123 — 124] — це враження про виставу «Слідство в справі Віллі Старка», поставлену Магнітогорським театром ляльок, але з таким же успіхом це можуть бути враження і від життя.

Чи є вихід? На фестивалі «ANIMA» (2008 р.) демонструвалася вистава «Казка про чарівний млин Ікен та лиху чаклунку Мухантан» Харківського театру анімації. Люди-актори грали північне плем'я коряків на святі зустрічі Сонця, а ляльки, якими вони починали керувати по сюжету вистави — Богів, що намагаються здобути для племені чарівний млин Ікен, «завдяки якому можна жити в достатку, не працюючи» (з програми фестивалю). Вистава, поставлена як обрядова дія, не втрачає своєї сакральної сутності, використання живого плану є природним, це вистава у виставі. Ляльки — сакральні істоти, і діють вони у своєму вимірі та своїй площині, іноді простори перегинаються, але встановлені зв'язки не змінюють своєї сутності (додатково сакральний статус підвищує і використання ритуальних лялюк сибірських народів).

За Є. Давидовою, головний зміст театральної ляльки в тому, що «життя ляльки на сцені — акт безперервного одухотворення мертвої матерії» [2, с. 16] — саме одухотворення. Людина віддає ляльці частину своєї душі — лялька олюднюється, і йдеться тут не про зовнішню схожість, не про копіювання поведінки людини, а про ступінь наповненості душею, тією, що є в людині. З цього приводу доречно навести переживання заслуженої артистки РСФСР І. Суні: «Коли отримуєш роль і ляльку, то лялька є лялька, текст є текст. Поступово, обережно, делікатно починається переселення душі, темпераменту, голосу — всього, що



необхідне даному персонажу, до тієї міри, до якої дозволяє і має потребу образ. Лялька наповнюється мною (або я заповнюю собою ляльку). Починається спільне життя: одне дихання, один пульс. Духовно я перестаю існувати за ширмою, я переходжу в ляльку вгорі» [6, с. 87].

Здійснене дослідження дозволяє дійти таких висновків.

1. Вистави «живого плану» — вистави театру ляльок, де на рівні з персонажами-ляльками образ створює присутній у виставі драматичний актор. Процес виходу актора на сцену відбувається через трансформацію ширми і має такі етапи:

- 1) актор за ширмою, лялька на сцені;
- 2) актор у масці і лялька на сцені;
- 3) актор і лялька на сцені.

Маска при цьому є перетвореною ширмою і в сучасних виставах виявляє тенденцію до «поглинання» актора. Виступаючи на одній сцені з ляльками, актор у деяких випадках може стилізувати рухи ляльки, відтворювати її зовнішній вигляд, тобто грати ляльку.

2. У ляльковому театрі (XX — XXI ст.) стають популярними ляльки, які в керуванні органічно найменше пов'язані з людиною — паркетні та механічні, а також ті види ляльок і вистав, які припускають існування на сцені «людиноляльок» (тамтамарески, ростові ляльки). Відсувається ширма, актор і лялька перебувають на одній площині, крім того, починають діяти як дві рівнозначні істоти, набуваючи ознак двійників. При цьому «оляльковуються» (термін зі знаком мінус, лялька як персонаж лялькового театру втрачає свою внутрішню сакральну сутність, профанізується) всі діючі елементи вистави, зокрема актори, а сама вистава набуває метафоричного змісту.

3. У сучасних виставах театру ляльок феномен «оляльковування» людини виявляється в таких формах:

- ляльки мають метафоричне навантаження, відображаючи межу людських перетворень чи справжню сутність людини;
- підкреслюється «плаваючий статус» людини в сучасному суспільстві, яка тільки виходячи за межі буденності відчуває себе людиною;
- на сцені лялькового театру демонструються вистави за відсутністю ляльок: актори, що грають за законами лялькової пластики, самі здаються ляльками;
- актори протистоять лялькам, діючи в ляльковому просторі.

Подальшого дослідження потребують такі аспекти теми, як проблема «оляльковування» в ракурсі театральних концепцій ХХ ст.; людина-маріонетка: культурологічний аналіз; образи ляльки у фольклорі, художній літературі й кіномистецтві та ін.

#### **Список літератури**

1. Голдовский Б. П. Куклы : Энциклопедия / Б. П. Голдовский. — М. : Время, 2004. — 496 с., ил.
2. Давыдова Е. В сторону куклы / Е. Давыдова // Декоративное искусство СССР. — 1983. — № 12. — С. 16–22.
3. Давыдова Е. В сторону куклы / Е. Давыдова // Театр. — М., 1989. — № 7. — С. 43–51.
4. Дрейден С. Куклы — 76 / С. Дрейден // Театр. — М., 1976. — № 12. — С. 123–134.
5. Жаровцева И. Мой кукольный театр глубок и мудр... / И. Жаровцева // Театр. — М., 1987. — № 7. — С. 102–117.
6. Королев М. М. Искусство театра кукол: Основы теории / М. М. Королёв. — Л. : Искусство, 1974. — 125 с.
7. Перчихина М. Все как у людей / М. Перчихина, И.Уварова // Театр. — М., 1987. — № 7. — С. 118–127.
8. Шпет Л. Г. О театре кукол / Л. Г. Шпет ; посл. С. Дрейдена // Театр. — 1977. — № 7. — С. 56–60.

*Надійшла до редколегії 26.03.2010 р.*