

Голуб А. В.

аспірант, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

## СПЕЦИФІКА ПОЄДНАННЯ СЦЕНІЧНИХ ОБ'ЄКТІВ РІЗНИХ ТИПІВ У МЕЖАХ ОДНІЄЇ ВИСТАВИ СУЧАСНОГО ТЕАТРУ АНІМАЦІЇ ЯК ХАРАКТЕРНА ТЕНДЕНЦІЯ ДОБИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ (СТАТТЯ 2)

*Анотація.* У статті розглядається специфіка оновлення сценічної мови у театрі анімації під впливом доби постмодернізму.

*Ключові слова:* постмодернізм, театр анімації, сценічні об'єкти різних типів, ляльки, сценічний простір.

*Аннотация.* Голуб А. В. Специфика объединения сценических объектов различных типов в пределах одного спектакля в современном театре анимации как характерная тенденция эпохи постмодернизма. В статье рассматривается специфика обновления сценического языка в театре анимации под влиянием эпохи постмодернизма.

*Ключевые слова:* постмодернизм, театр анимации, сценические объекты разных систем, куклы, сценическое пространство.

*Annotation.* Golub A. V. The specificity of association of scenic objects of different types within a single performance in the modern theater of animation as a characteristic of postmodern trend. This article describes an update to the scenic language of the theater of animation influenced by the era of postmodernism.

*Key words:* postmodernism, theater of animation, scenic objects of different systems, puppets, stage space.

**Постановка проблеми.** У другій половині ХХ – початку ХХІ століття всі традиції театру анімації, згідно з характером доби постмодернізму, зазнали переосмислення і послужили основою для оновлення сценічної мови в сучасному театрі анімації. Однією з основних тенденцій стало поєднання сценічних об'єктів різних типів у межах однієї вистави. Поява цієї тенденції була зумовлена кількома факторами:

1. Прискорення науково-технічного прогресу, характерного для всієї культури ХХ століття;
2. Переосмислення культурного спадку суспільства;
3. Переосмислення наявної історичної бази традиційного театру ляльок;
4. Пристосування мистецтва театру ляльок до нової ситуації у світовій культурі та у суспільстві;
5. Нові філософсько-естетичні вимоги до форми та змісту вистав театру ляльок.

До глобальних змін у суспільному житті та у культурі потрібно було пристосовувати і мистецтво театру анімації, щоб зробити його актуальним та цікавим для сучасного глядача.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Базовими науковими матеріалами для статті стали праці в сфері театру анімації: Б. Голдовського і С. Смелянської [1], Н. Смирнової [8], Х. Юрковського [10,11], І Уварової [9], Є. Русаброва [7], Ю. Коваленко [5], Є. Калмановського [4]. Окремо були проаналізовані рецензії на репрезентативні вистави театру анімації останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. Але на даний момент не існує масштабного цілеспрямованого дослідження, цілком присвяченого прояву постмодернічної культури у художніх сценічних формах театру анімації на пострадянському просторі, не дивлячись на те, що на сьогоднішній день це загальне явище у означеному виді мистецтва, яке має певну специфіку прояву на означеній території.

**Метою статті** є визначення можливих закономірностей поєднання сценічних об'єктів різних типів та специфіки їх застосування на практиці на прикладі вистав різних стилістичних напрямків, як характерної тенденції доби постмодернізму, у другій половині ХХ – на початку ХХІ сторіччя на пострадянському просторі.

**Результати роботи.** Багато відомих теоретиків театру ляльок вважають, що він затримався на шляху прогресу і в ХХ столітті вимушений був «наздоганяти» нові тенденції в мистецтві прискореними темпами [3]. Це означало прийняти авангардні ідеї, відкрити театр ляльок для інших засобів виразності, що й сталося. Однак, як справедливо зауважив Х. Юрковський: «Разом з напливом таких засобів одразу ж з'явилася проблема переваги і рівності» [10]. Мова йде, звичайно ж, про рівність ляльки та актора-аніматора, оскільки на хвилі експериментів другої половини ХХ століття лялька стала поступово відходити на другий план, віддаючи все більше сценічного простору живому акторові.

Тенденція об'єднання гри актора і ляльки в театрі анімації бере свій початок з часів Середньовіччя. Вона з'явилася в рамках ілюстраційного періоду в історії театру анімації, для якого характерна ілюстрація слів оповідача діями ляльок, що і дало назву цьому

Надійшла до редакції 21.12.2012

періоду [6]. Однак і тоді таке явище, як об'єднання актора і ляльки в одному поданні, ще не було проявом полістилістики. У першу чергу тому, що таке поєднання народилося цілісно й органічно, а не за допомогою раціонального поєднання двох різних галузей мистецтва – драматичного театру та театру ляльок. Отже, таке з'єднання носить синкретичний, а не синтетичний характер, а полістилістика – це явище повністю синтетичне. В таких виставах актор у «живому плані» виконував роль оповідача і коментував глядачам дії ляльки. Самі ляльки – воскові фігурки, петрушки-гиньолі, диявольські, кінські і верблюжі маски, лялькові осли, барани, чудовиська – все це органічно виникало на ярмарку, в гушці народного життя.

Поєднання ляльки та актора перед ширмою, як синтетичний сценічний прийом, стало властиво театру анімації з 70-х років ХХ століття. Щоб його оприлюднити, знаходилися різні способи: чергування епізодів з грою актора і ляльки, ляльководіння у «відкритому прийомі» протягом всієї вистави, актори в масках і так далі. На той момент такий прийом був не тільки даниною театральній моді, він свідчив про бажання повною мірою виявити творчу активність актора-лялькаря, збагатити і розширити можливості вираження смислових підтекстів в театрі анімації. Збільшувався діапазон творчих варіацій у лялькових виставах, виникали десятки нових способів, прийомів, поєднань. Постановники вдавалися до цих сполучень заради того, щоб витягувати з них максимум змістовних можливостей, а не просто використовувати модний яскравий прийом в смислово «порожній» виставі.

Інший розповсюджений прийом – поєднання гри ляльки та маски. Театр масок дуже часто називають родинним театром ляльок. Спільне коріння походження, що сходить до культової обрядовості, не могло не призвести до з'єднання цих театральних традицій в період постмодернізму. Початковий етап існування театру масок, як і театру ляльок, відносять до давньогрецького театру, де актори виступали у масках. Певний вплив на розвиток театру анімації мала також комедія дель-арте. Театр ляльок і театр масок, що мають спільні точки дотику у традиції народного майданного дійства, цілком закономірно спільно використовувалися в анімаційних виставах другої половини ХХ століття. Говорячи про цю площинну традицію, можна ще згадати європейський середньовічний театр гестрионів та скоморохів, які в своїх виступах теж використовували маски: голови ослів, баранів, драконів і дивовижних чудовиськ [5]. Подібні традиції і характери вистав, тим не менш, не давали двом цим жанрам достатнього подібності, щоб вони могли з'єднатися раніше, ніж у другій половині ХХ століття. У цьому розумінні зустрічаються в середньовіччі вистави лялькарів з використанням різноманітних масок, що можна вважати народної площинної традицією, яка не служила цілеспрямованому об'єднанню двох естетик.

Об'єднання гри ляльок та масок також активно застосовувалося і в спектаклях театрів Уральсько-Сибірської зони. Таке сценічне рішення було близько до основної тенденції експериментів – з'єднанню

ляльки з актором в «живому плані». Застосування масок у лялькових виставах часто носило символічний і навіть містичний характер. Наприклад, з'єднання гри вивідних ляльок і акторів у масках можна було побачити у виставі «Мертві душі» за М. В. Гоголем (режисер В. Вольховський, художник Є. Луценко, 1983 рік). При цьому костюми і маски акторів, які управляли характерними і виразними ляльками, були абсолютно однакові, безбарвні, створюючи враження, ніби герої-ми спектаклю керують містичні напівлялькові істоти, які нічим не відрізняються між собою, і так само підвладні управлінню кимось згори.

Інше поєднання – акторів в масках і гри в «живому плані» спостерігається у виставі «Шарль де Костер» за п'єсою Г. Горіна «Тіль» (режисер Е. Гімельфарб, художник С. Столяров, 1983 рік). На сцені з'являються актори в «живому плані». Впродовж дії вистави вони під впливом власної слабкості починають мінятися. Їх психологія «приспосовування» до невпізнання змінює їх внутрішній світ, і ці зміни метафорично доносяться до глядача у вигляді зовнішніх трансформацій. Актори в «живому плані» по мірі розгортання дії надягають маски, а потім поступово за допомогою гротескних костюмів трансформуються в страхітливих монстрів, серед яких людиною залишається лише головний герой. До кінця п'єси Тіля-людину оточують дивовижні моторошні створення, які ніби зійшли з картин Ієроніма Босха. Втрата морального людського вигляду була втілена в цьому спектаклі з приголомшливою фантазією та точністю.

На доказ того, що з'єднання гри маски та ляльки можливо практично в будь-якому стильовому втіленні, можна звернутися до вистави В. Мазураса «Дочка землі» – театр «Леле», Вільнюс, 1981 рік. В основі вистави лежить популярна литовська казка про Егле, королеву вужів, яка була втілена у віршованій формі С. Неріс, а в драматургічній – М. Мартінайтисом. Відомий литовський художник-постановник В. Мазурас раніше вже оформлював цей твір, але в самостійній режисерській роботі він звернувся до більш простої та монументальної естетики, що несе в собі близьку йому первісну енергетику [4; с.101]. Працюючи над постановкою, він свідомо відійшов від хронологічної послідовності подій казки, обравши тільки найбільш знакові епізоди і з'єднавши їх особливими смисловими зв'язками. Вистава починалася з затемнення, схожого з темрявою небуття, з якої народилося все суще. Першооснову казки складає той міф, в якому великі змії передували всьому на всіх континентах, з'єднуючи небеса і землю, володіючи небесною вологою. Символи цієї влади у виставі були повернуті вужеві Жильвінасу. Він керував світовим океаном та річками забуття, його водна природа втілювалася в вітрилах-лаштунках. А вітрило-завіса червоного кольору була розсічена довгими розрізами і нагадувала величезну зловісну маску [8; с.35-36].

Коли завіса піднялася, на сцену вийшли люди: їх постаті в костюмах були м'якими, а голови масивними, оскільки на них були білі маски-шоломи, що закривали голову актора від потилиці до лінії губ. Актори в масках здавалися скульптурами, створюючи органічну

композицію з великими кам'яними скульптурами в народному стилі, поставленими з боків portalу. Portal стояв над планшетом у центрі сцени, вгорі його знаходилися маленькі кам'яні фігури, і вони відрізнялися від інших скульптур масштабом і ступенем опрацювання форми. В цілому вся композиція відсилала глядачів одночасно і до споконвічних народних будинків і до якихось більш урочистих будівель – можливо, до старовинних до старовинних храмів [8; с. 37].

Егле, у виконанні актриси в масці, виникала в порталі у гострій, ламаній пластиці, і в певний момент її змінювала лялька-скульптура в білому. Поруч з'являвся Жильвінас, його домінування було підкреслене у співвідношенні його людської фігури і ляльки Егле, глядач міг дивитися на Егле очима Жильвінаса – спочатку як на ляльку, потім – як на жінку. Його тваринну сутність символізувала маска – довгий кінський череп замість людської голови. Коли Жильвінас і Егле поєдналися, вони стали рівними один одному: Жильвінас знімав кінський череп, і під ним виявлялася маска людини, а Егле знову втілювалася актрисою у масці [8; с.37]. Діти, що з'явилися від союзу головних героїв, були виконані у вигляді химерних маленьких марінеток-монстрів.

У виставі «Дочка землі» В. Мазурас поєднує:

- гру акторів у масках і марінеток;
- вводить в оформлення сценічного простору різномасштабні скульптури, тобто додає до участі у сценічному синтезі ще один вид образотворчого мистецтва.

Це не є простим просторовим рішенням, тому що і актори-маски, і марінетки в своїй зовнішності і пластиці виявляють скульптурність. Саме ця скульптурність стає ще однією спільною точкою дотику різних видів мистецтва.

Таким чином, у межах однієї вистави необхідне поєднання сценічних об'єктів різних за жанром, але близьких за своїм технічним виконанням типів, на композиційній основі. Можливе також застосування інших різновидів візуального мистецтва (у даному випадку – скульптури), які є спорідненими театру анімації. Вистава повинна мати єдину стилістику, яка б слугувала матеріалом для поєднання сценічних об'єктів різних типів. Стилiстика народного міфу наданої як приклад вистави обрана не як синкретичне явище, а як спеціально підібрана художня основа, що синтетично зв'язала в собі різні сценічні об'єкти у властивій тільки їй органіці.

Як можна було простежити за прикладами вже розглянутих нами вистав, поєднання сценічних об'єктів різних типів у межах однієї вистави має велику кількість підтекстів і не меншу кількість варіантів їх тлумачення. Режисери використовують цей прийом для посилення метафоричності сценічної мови, часто виходячи з асоціацій, народжуваних з'єднанням сценічних об'єктів певних типів. З'явилася більша кількість зримих метафор, за допомогою яких можна більш яскраво передати закладену режисером-постановником ідею. На практиці це переконливо демонструє заслужена артистка АР Крим О. Дмитрієва своєю постановкою «Прості історії Антона Чехова» у

Харківському державному академічному театрі ляльок ім. В. А. Афанасьєва. Вистава здійснена за трьома новелами А. Чехова – «Дама з собачкою», «Чорний чернець» та «Скрипка Ротшильда» – і, таким чином, умовно ділиться на три частини. Сценічний простір вирішено у символічних декораціях, без ширми. Виставу грають шестеро акторів, що діляться на три пари – кожна пара виконує ролі головних героїв в одній з новел. Актори, що грали в «живому плані» та керували ляльками у відкритому прийомі, були одягнені в костюми, відповідні характерам новел. Що ж стосується ляльок, то О. Дмитрієва разом з художником Н. Денисовою знайшли нестандартні рішення. У першій новелі, «Дама з собачкою», режисер говорить про любов і величезне щастя, що відбулися, як диво, всупереч людському егоїзму. Головні герої представлені в «живому плані» та у вигляді двох невеликих планшетних ляльок білого кольору. Саме цей колір переважає в художньому оформленні першої новели. Ляльки досить умовні, і можна визначити, що на хвилі романтичного відчуття все навколо для героїв стає грою. Інші персонажі, що оточують героїв – також працюють в «живому плані», ніби підтверджуючи, що все між закоханою парою – тільки гра. Але згодом «людська» природа головних героїв залишається основною.

Друга новела, «Чорний чернець», також в основному зіграна акторами в «живому плані». В епізоді з'являються тільки ляльки-гості – виконані за типом м'яких декоративних ляльок і зовсім умовні, одноколірні. Тут знову можна говорити про їх символічний характер: для головного героя Ковріна людей навколо начебто не існує, всі вони безликі і неприродні. Близькими йому залишаються тільки Єгор Семенич Песоцький і його дочка Таня – про це говорить їх поява в «живому плані». У середині новели з'являються актори-маски, нагадуючи величезних ляльок, що зображають чорного ченця. Костюмами для акторів служать чорні балахони, а лялькові голови «ченців» прикріплені зверху до голів акторів, маски їх неприродно витягнуті, байдужі і білосніжні. У даному контексті ляльки вносять деяку частку містицизму, тому що зображують привидів, які вивіваються головному герою новели, і в оточенні яких він врешті-решт залишається. Через романтизм і містику настрій вистави змінюється трагічність останньої новели «Скрипка Ротшильда». Історія бідного трунаря Якова, який підробляє скріпалем у оркестрі, й у якого помирає дружина, розказана ніби в трагічній карикатурності: ляльки і сценічне оформлення передають відчуття того, що так не буває, що таких героїв та обставин не може бути насправді. Така ж реакція гробаря на смерть його дружини – він не може повірити, що після стількох років спільного життя залишається один. У третій новелі режисер поєднує «живий план» та планшетних ляльок із спрощеними марінетками, що стає можливим при збереженні умовності ляльок. Планшетними ляльками виконані трунар і його дружина, а марінетками – музиканти оркестрику, який, крім того, влаштований на невеликому узвишші, збитий з перекладин стільців і виїжджає, як коляска.

**Висновки.** Найпопулярнішим поєднанням сценічних об'єктів різних типів є поєднання ляльки, актора в масці й актора у «живому плані». Це частково обумовлюється варіативністю сценічних метафор, утворених цим поєднанням, частково – традицією театру ляльок, в якій це поєднання існувало з давніх часів.

Це поєднання є універсальним, оскільки на прикладах ми змогли переконатися, що воно застосовується як для дитячих казок, так і для філософських вистав для дорослих, що здатні передавати усю складну гаму людських переживань. Саме по собі поєднання ляльки та актора в масці в одній виставі театру анімації відтворює певний асоціативний ряд для глядача – і на його тлі можуть відтворюватися будь-які трактування. Як це поєднання, так і поєднання ляльки та актора в «живому плані» несе в собі певне початкове смислове навантаження.

За допомогою такого поєднання можуть бути виражені різні особистісні рівні героїв, їх життєва і духовна позиція, відмінності в характерах, і так далі.

Використання поєднання різних сценічних об'єктів базується на задумі режисера і художньому вирішенні вистави. Воно повинно служити тільки засобом вираження ідеї, а не фіктивним засобом модернізації вистав театру анімації.

Застосування того чи іншого типу сценічних об'єктів як правило базується на його виразності і специфіці подачі художньої ідеї зі сцени.

Слід також зауважити, що у виставах з поєднанням сценічних об'єктів різних типів, як правило, переважають ляльки чи предмети, залежно від сценічного рушення вистави.

#### Література:

1. Голдовський Б., Смеляньська С. Театр ляльок України: сторінки історії/ Б. Голдовський, С. Смеляньська. – Сан-Франциско, 1998. – 275 с.
2. Бояджиєв Г. Одвічно прекрасний театр епохи Відродження/ Г. Бояджиєв. – Л., Мистецтво, 1973. – 127с.
3. Дрейден С. Ляльки – 76./ С. Дрейден// Театр. – 1976. – № 19. – С. 123-134
4. Калмановський Є. Чи люди ляльки? Актуальний триптих з ляльками та проблемами/ Є. Калмановський// Театр. – 2988. – № 7. – С. 97-105
5. Коваленко Ю. Простые истории о вечной любви/ Ю. Коваленко// Харьковские известия. – 17.03.2009. – С. 9
6. Неретина С. Смій та сльози середньовічної маріонетки/ С. Неретина// Декоративне мистецтво СРСР. – 1978. – № 2. – С.56.
7. Русабров Є. Типологія театру ляльок/ Є. Русабров// Проблеми загальної професійної педагогіки. – Зб. наук. Праць. – Харків. – 2000. – С. 61-70.
8. Смирнова Н. Мистецтво граючих ляльок: зміна театральних систем/ Н. Смирнова. М., Мистецтво, 1983. – 270 с.
9. Уварова І. Театр оживаючої скульптури/ І. Уварова// Театр. – 1982. – « 7. – С. 35-40.
10. Юрковский Х. Ідеї постмодернізму та ляльки/ Х. Юрковский; пер. О. Глазунова// Екран та сцена. – № 48(618). – 200. – С. 34-45
11. Юрковский Х. Про походження різдвяної лялькової містерії/ Х. Юрковский; пер. О. Глазунова// Традиційна культура. – 2002. – № 1. – С. 10-15