

## УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР ЛЯЛЬОК «РІЗНИХ ЗАСОБІВ ВИРАЗНОСТІ» – ЗАРОДЖЕННЯ, УТВЕРДЖЕННЯ, РОЗВИТОК

*У статті досліджується становлення особливої форми театру ляльок – театру «різних засобів виразності», або ж «третього жанру» в Україні останньої чверті ХХ століття. Автор наголошує на особливостях художньої мови названого напрямку на всіх етапах її формування.*

**Ключові слова:** український театр ляльок, «третій жанр», театр ляльок «різних засобів виразності», режисерські пошуки, маска, лялька, актор.

*В статье исследуется становление особенной формы театра кукол – театра «разных средств выразительности», или иначе «третьего жанра» в Украине последней четверти ХХ столетия. Автор подчеркивает особенности художественного языка названного направления на всех этапах их формирования.*

**Ключевые слова:** украинский театр кукол, «третий жанр», театр кукол «различных средств выражения», режиссерские поиски, маска, кукла, актер.

*The article explores the formation of a special form of puppet theater – the theater, «various means of expression», or other «third genre» in Ukraine last quarter of the twentieth century. Author emphasizes the particular artistic language name of the direction, the stages of their formation.*

**Key-words:** Ukrainian puppet theater, “the third genre of” puppet “of different means of expression,” the director’s quest, mask, puppet and actor.

Від середини 60-х років ХХ століття театр ляльок почав стрімко відходити від заздалегідь визначених схем у семантичних структурах виражальних засобів вистав. Польський дослідник Генрик Юрковський писав про тодішню ситуацію в європейському театрознавстві: «Утвердження наявних тенденцій не було легким. Наприкінці шістдесятих років більшість теоретиків була заскочена лавиновим темпом змін і випробуванням тогочасних канонів не лише в театрі ляльок, але в театрі взагалі»<sup>1</sup>.

Справді, театр ляльок другої половини ХХ століття давав дедалі більше приводів до занепокоєння прихильникам його класичного розуміння. В Україні

подібні тенденції стали відчутними в останній чверті ХХ століття<sup>2</sup>. Зміни мають характер не локальних прецедентів – відбувається утвердження принципово нової виразної мови театру ляльок, підходів до побудови художніх текстів вистав, власне, формується невідома допіру абетка знаків та їх смислових зв'язків.

Творча праця режисерів у старій системі виразності чимдалі частіше нагадувала біг по колу. Цілі низки вистав 30-40-х років сформували жорсткі принципи розвитку дії, манеру і стилістику існування актора, коло тем і сюжетів тощо. Потрапивши у лабети сталої виразної системи, творча думка бігла «накатаними» стежками категорій, правил, уявлень. Зрештою, до кінця 40-х сказано було вже все, і артистична енергія, не маючи іншого виходу, акумулювалася навколо вдосконалення жанрових деталей реалістичного театру ляльок, який тримався концепту Сергія Образцова – «диво матерії, що оживає»<sup>3,4</sup>. Під матерією розумілася фігуративна лялька, від імені якої діяв «неіснуючий», прихований актор, переносячи на партитуру її рухів нюанси психологічної мотивації дій персонажа. Колись, у 30-х, ще як особисте артистичне відкриття Сергія Образцова, така технологія вражала. Пізніше, в 50-х, з початком процесів суб'єктивізації і персоналізації в мистецтві не могла вже задовольнити художників своїм «миметичним» категоріальним апаратом, а відтак впала жертвою свідомого руйнування багатьох з тих симулякрів «реалізму».<sup>5</sup> Генрик Юрковський зазначає: «Не менш складно було б не визначити театр різних засобів виразності <...> як театр постмодерний. Театри ті є безпосередньо, або опосередковано продовженням «класичного» лялькарства, що значною мірою зазнало руйнації. І сьогодні видається, що немає до нього вороття»<sup>6</sup>.

Отже, початок формування нової мови театру ляльок відбувався через творчі експерименти лялькарів на заході і сході від України, вже з середини 50-х років, істотно впливаючи на характер пошуків і в нас. Переконливе «порушення» реалістичних догматів відбулося 1958 року на виставі «Рука з п'ятьма пальцями» Бухарестського театру ляльок «Цендеріке» режисером Маргаретою Нікулеску, яка, працюючи ще в «закритому» ширмовому прийомі, суттєво відійшла від реалістичної послідовності викладу подій, побутової логіки та «обов'язкової» психологічної мотивації поведінки персонажів, вдалася до прийомів кіно та застосувала потужну стилістику «матеріалізованої метафори», побудовану, в свою чергу, на парадоксах і алогізмах<sup>7,8</sup>. У манері, що багато в чому перегукувалася з виставою румунів, був поставлений 1963 року «Четвертий хребець» О. Басюка в режисурі Леоніда Хаїта та сценографії Володимира Кравця в Харківському театрі ляльок<sup>9</sup>.

Подальше прагнення поетизувати сценічний простір штовхало митців на пошук відповідних виразних засобів. Об'єктами новаторського впливу ставали форми і пропорції ляльок, їх текстура і колір. Поступово до арсеналу предметів

мистецької гри були включені предмети вжитку, різномасштабні ляльки, маски<sup>10,11</sup>.

Наприкінці 50-х в експериментах європейських лялькарів (прибалтійських і польських, зокрема) поруч з лялькою з'являється «живий» актор, але в іншій, відмінній від традиційної, якості. Це вже не був Музикант з «Комедії про Петрушку». Його поява на сцені поруч із лялькою була вмотивована інакше. Зримий зв'язок ляльководи і ляльки мав особливе знакове навантаження<sup>12</sup>.

Найяскравішим прикладом нової естетичної моделі в ті часи стала вистава «Жайворонок» Ж. Ануя режисера Б. Аблініна і художника А. Синецького, поставлена у Москві 1964 року. «Філософічна метафора»<sup>13</sup> у зв'язках компонентів сценічного дійства (маски, люди, ляльки) стала вирішальним доказом життєздатності напряду<sup>14,15</sup>.

Супротивники порушення «чистоти» жанру театру ляльок спиралися на аргументи, подібні до концепції Ганса Ріхарда Пуршке, виголошеної 1953 року, суть якої зводилася до «прореалістичного» застереження руйнувати ілюзію в театрі ляльок суміщенням двох «несумісних» фактур<sup>16</sup>... Сергій Образцов також тримався «ілюзійності». Однак новий театр якраз і прагнув вийти за її межі, навмисне зруйнувати, щоб отримати можливість говорити новою мовою про нові речі. Менш ніж через десяток років по виході «Жайворонка» на теренах вітчизняного театру ляльок виникає приголомшливе явище бунту, протесту проти старих, закоснілих форм. Воно виливається у низку оригінальних постановок, географічно скупчених в уральському регіоні та отримує умовну назву «уральської зони»<sup>17</sup>.

Розширення меж виразних засобів дало змогу театрам ляльок розкрити теми, сповнені громадянського пафосу, ввести театр ляльок у заборонені допіру для нього сфери трагічного жанру.

Можна припустити, що різкий розрив режисерів-уральців з театром тростинної ляльки, театром «образцовським» був своєрідним громадянським протестом проти політичного устрою у певну історичну епоху, яку цей театр уособлював.

Польський дослідник визначає два основних типи поєднання актора і ляльки, як виразних компонентів в одній виставі: «Зрештою, присутність актора мала розмаїті виміри. Виразно викристалізувалися два способи: актор був натуральним логічним компонентом образу лялькового (Гулівер в країні Ліліпутів або лялькар Жан на вулицях Парижа) або також: актор був видимою часткою механізму театрального як аніматор ляльок – отже, розпочався період «відкритої», такої, що відбувалась на очах у глядачів, анімації»<sup>18</sup>.

Природно, що вистави першого типу стали першими і в переліку звернень покоління новаторів, на яких чекало нелегке завдання – змінити образну мову, а з нею й естетичне обличчя українського театру ляльок. Цьому сприяла до певної міри історична традиція, адже і згаданий Петрушка, і звірі з байок у

виставах Сергія Образцова мали свого Музиканта або Оповідача, а «живий» Гулівер з вистави Євгена Деммені своїх ліліпутів-ляльок<sup>19</sup>.

У Черкаському театрі використання режисерами «живих» акторів на сцені поруч із лялькою відбувалося з перших робіт колективу вже в другій половині 60-х. Це не було якимсь табу для засновників театру, «не зовсім професіоналів» Алли та Володимира Мальцевих, навпаки, стало можливим власне завдяки їх «непрофесіоналізмові», тобто незаангажованості сформованими кліше. Сказительниця в «Машеньці і Ведмеді», весела Казкарка в «Петрушчиному Теремку», Тітонька Марина у «Мишеняткові Мицику» Ю. Чеповецького. Окрім останньої назви, де «живий» актор був вписаний у дієву канву п'єси, як представник світу людей у світі тварин, функції акторів-оповідачів у лялькових виставах не виходили за межі традиційних<sup>20</sup>.

Логіка розділення двох співіснуючих у казці світів (людського і тваринного, людського і чарівного, людського і хтонічного), зримо реалізовувалася у режисерських рішеннях другої половини 70-х. Її можуть продовжити наступні приклади: вистава «**Котигорошко**» Григорія Усача (варіант капітального поновлення 1977 року) режисера Валерія Бугайова і художника Андрія Курія в Черкаському театрі ляльок з нововведеним елементом у чисто ширмовий прийом, а саме – виконання образу Матері-Землі актрисою «наживо»<sup>21</sup>; «**Іванкова сопілка**» В. Орлова, режисера Леоніда Попова і художника Василя Безулі в Хмельницькому театрі ляльок (1977 рік), про яку, зокрема, автор зазначав: «Вистава відбувалася на ширмі і розігрувалася тростинними ляльками. Головним героєм-оповідачем став образ Матері-Землі, який виконувався актором у «живому плані» попереду театральної ширми»<sup>22</sup>. Часто такі прийоми траплятимуться і в пізніших виставах. Особливістю їх застосування стане слідування режисера за «готовим» літературним тропом, його фактична ілюстрація. Постать осліпленого велетня Фаурара – уособлення непереможної, але приспаної народної сили, височитиме над ширмою і світом людей (тобто ляльок) у «закритій» виставі з тростинними ляльками «Горіховий прутик» режисера Марини Козуб та художника Віктора Козуба в Полтавському обласному театрі ляльок 1987 року<sup>23</sup>. Отже, доволі обережні перші спроби розширити виразні можливості театру ляльок спиралися на логіку «доповнення» непорушно-однорідного світу ляльок фігурами людей – носіїв символічних значень і уособлень.

Більш складним, тобто менш «ходульним», виглядає використання «живого» актора у виставі «Попелюшка» Тамари Габбе Валерієм Бугайовим у Черкаському театрі (1975), де режисер вводить його поруч із лялькою, як дієвого учасника спільного «простору персонажів»<sup>24</sup>.

Наголосимо, що світ персонажів п'єси був виписаний автором, як однорідний світ (п'єса передбачала суто акторське або ж суто «лялькове» виконання, якщо йшлося про реалістичний підхід). Те, що зробив Бугайов, було

застосуванням інакшої поетики лялькової вистави. Вивести кількох персонажів у відмінну фактурну площину, зіставивши і вирізнивши їх з-поміж інших, стало справою режисерського трактування, нового режисерського бачення і нового режисерського розуміння образних можливостей синтетичного театру ляльок. Це вже було своєрідне «нав'язування» трактування драматичній п'єсі через використання конфронтуючих фактур. Можна стверджувати, що Валерій Бугайов зробив це чи не вперше в Україні, в порівнянні, навіть, скажімо, з дещо ранішим харківським «Українським вертепом», в якому співіснування актора і ляльки на сцені належало інакшій театральній традиції. Отже, в «Попелюшці» «буденно-казкові» персонажі були представлені світом ляльок, «чарівні помічники» і водночас «ходячі» категоричні імперативи персоніфіковувалися в образах Королівського Блазня та Феї Мелюзини в принципово відмінній, «вищого ґилю» фактурі – за допомогою «живих» акторів. Тобто вже з «вини» режисера, а не драматурга одні персонажі були «зведені» до ляльок, інші – піднесені до «людей». Фактично це стало продовженням і «прикрашенням» «лінії Гулівера», з тою відмінністю, що режисерові потрібно було перетворити на сценічних «гуліверів» цілком «життєвих» дійових осіб, посиливши їх «надлюдські» якості – зорво «вирвати» з однорідного оточення. Водночас, говорити про надання ляльці семантичного акценту «неживий», «бездушний» (він стане одним з провідних в естетиці «третього жанру») було б у цій виставі ще зарано, хоча б тому, що і «позитивні» Принц і Попелюшка, і «комічно-негативні» Король з Королевою були однаково представлені ляльками. Звичка до естетичних умовностей «реалістичної» лялькової вистави ще досить міцно володіла уявою. Однак нова виразна мова театру ляльок починала чимдалі настирливіше диктувати свої правила гри...

Логіка фактурної диференціації персонажів продовжиться у подальших виставах, все більше набуваючи не ілюстративного, а алегоричного, поетичного змісту, узагальнюючих якостей зримого тропу. Тепер її застосовуватимуть не лише «напрямую», для означення явних «несумісних» світів-антагоністів, але й у «мовному звороті», для однорідної групи істот, наприклад, людей. Одних будуть вирізняти як «бездушних» ляльок або масок, а інших буквально «оживляти», презентуючи «живими» акторами. Поняття «людський» асоціативно скеровувало до парафраза «людяний», «душевний», «чуйний». Мовний троп перекочовував у царину візуалізацій.

Знаменною для Черкаського театру стане і наступна вистава – **«Іванкова сопілка»** В. Орлова (1976 рік) у постановці тієї ж команди. В рішенні вистави чітко видно, як «кількісно» посилюється прийом зримої диференціації персонажів за способом існування на сцені і типом ляльки. «По різних кутках» рингу дієвої структури п'єси розставляються персонажі, представлені в петрушкових і тростинних ляльках, а також у «живому» плані і масках.

Продовжуючи експерименти з організації складного сценічного просто-

ру, художник з режисером досягають смислової гармонії між дієвими компонентами вистави. Ширма по горизонталі тут ділиться на два плани – верхній і нижній. «На ширмі, що розташована на задньому плані, грають тростинні ляльки, на ширмі переднього плану – ляльки-«рукавички». <...> Утворилося два паралельних світи, що ніяк не перетинаються між собою: цар, який сидить на троні, і простий народ, що ходить вниз. За допомогою такого рішення режисеру вдалось майстерно підкреслити різницю між соціальними прошарками...»<sup>25</sup>.

Головного героя вистави Іванка втілював видимий актор, який пафосом своїх розмірів та «життєвістю» мав зримо перекреслювати весь «дрібно-шкідливий» ляльковий «бомонд», що скупчився на ширмі. Зло агресивне, далеке від кумедності випало нести масці. Такою стала роль Старої Чаклунки. Отже, принцип застосування маски базувався на першій очевидній алузії – порівнянні душевних якостей персонажа з фізичними якостями предмета матеріальної культури – мертво, бездушне, зловісне. Розуміючи маску в її культово-релігійному аспекті, в словникові Брокгауза і Єфрона знаходимо: «Основний смисл маски в тому, що вона прикриває справжнє обличчя, захищає його, відвертає від нього увагу і, разом з тим, представляє інше обличчя, що здатне викликати страх, нагадати про інші істоти. Поняття «маска» несе в собі щось надприродне, руйнуюче, з'їдаюче...»<sup>26</sup>. Водночас, як виразний засіб, саме маска у порівнянні з «живим» обличчям стає зримим виразником певної сутнісної домінанти, вияскравлює і наголошує таку з-поміж безлічі інших, тобто її функції змінюються з ритуально-маскувальних на театральновиражальні. Відтепер маска стає також повноправним гравцем на знаковому полі сучасного українського театру ляльок...

1977 року вистава «**Про що співають світлофори**» М. Азова представила цілий «фонтан» режисерських «вигадок». У цій виставі «різних засобів виразності» вже важко було визначити, який з них домінує. Формально всі застосовані прийоми оберталися навколо тростинної ляльки і ширми, але... Режисер використав прийом оповіді подій «живими» акторами, довівши його до гри-пародії, примусивши трьох молодих акторок на очах перевтілитися в «умовних» бабусь, які неначе вив'язували казку зі своїх різнокольорових клубочків. Персонажі Міліціанта та Художника також виконувалися акторами в «живому плані». Вогники світлофора – ляльки, що мімують, «жили» в триповерховому будиночку-світлофорі і в належний час виглядали з віконечок. Але одним з найцікавіших моментів був образ, сконструйований за допомогою ширми, яка у відповідний час перетворювалася на телевізійний екран, щоб демонструвати телерепортажі з місць подій. На «екрані» з'являлись голови ляльок, так би мовити, збільшені до «крупного плану». І хоча цей прийом не був новим, звучав тут він у дещо іншому контексті ніж у виставі-пародії Сергія Образцова «Під шурхіт твоїх вій» (1948), адже не стільки достеменно



відтворював ілюзію «телевізійності», скільки доповнював загальний «єралаш» прийомів. Гонитва за порушниками була представлена «живими» акторами на макетах міліцейських мотоциклів, які виникали також внаслідок специфічної трансформації ширми (вже не статичної, а образно-функціональної) і «покіношному» імітували шалений рух, в чому відчувався перегук з комедіями-пародіями тих часів («Бережись автомобіля», «Діамантова рука»). «Вистава вийшла легкою, завдяки насиченості музичним супроводом, динамічною, завдяки швидкій зміні ігрового простору, та видовищною, завдяки наявності різноманітних засобів виразності...»<sup>27</sup>.

1978 року в Хмельницькому театрі ляльок народжується вистава за п'єсою болгарського драматурга Ради Москової «**Куди ти, Лошатко?**». П'єса припала молодому режисерові Леоніду Попову до душі, бо схвилювала колом нових, цікавих питань і проблем, які не можна було вирішити засобами традиційного реалістичного театру ляльок.

Зміна тональності драматургії вимагає від режисерів винайдення адекватних сценічних втілень, які б дозволили не лише переконливо «прочитати» п'єсу, а й посилити її естетичний вплив.

Леонід Попов згадує таке: «Звичайно, я <...> виховувався в традиціях Харківської лялькової школи, яка в свою чергу, завдячуючи В. А. Афанасьєву, спиралася на досягнення С. В. Образцова у ДЦТЛ. Але нас, молодих режисерів-початківців, більш приваблювали нові творчі пошуки лялькарів уральського регіону. Нас зачаровували роботи режисерів-новаторів В. Вольховського, В. Шраймана, Р. Віндермана, які торували нові дороги ляльковому мистецтву на теренах СРСР. Ми теж намагалися прагнути до нових творчих пошуків і на українській ляльковій сцені»<sup>28</sup>.

Отож мрії молодого режисера про обрії театру нових сучасних форм та загальний настрій обраної п'єси збіглися в тональності звучання. У виставі режисер розподілив сценічні втілення персонажів таким чином. Маленькі, «беззахисні» ляльки, зокрема Лошати та Малюка, представляли дітей, які мусять зустрітися з жорстоким світом. Протистояли ж їм фактури акторів у масках Хазяїна балагану і прислужника Коняги<sup>29</sup>. Набула матеріально-символічного втілення і мрія головних героїв – Великий Кінь, заради зустрічі з яким вони йшли на жорстокі випробування. Крім того, у виставі продовжувала існувати традиція автора-оповідача, виконана через акторів:

«Вони брали безпосередню участь у всіх подіях, які розгорталися у виставі. Вони були безпосередніми помічниками для Лошати і Малюка...»<sup>30</sup>.

На 1-му зональному фестивалі театрів ляльок 1979 року у Хмельницькому «шквал» обурення з боку «стариків» викликала вистава черкасців «Біла троянда» Бели Юнгера в постановці Валерія Бугайова, додавши театральній молоді ще більшої наснаги у своїх мистецьких змаганнях<sup>31, 32</sup>.

Сама конструкція сцени-ширми, в ідеї якої поєднувалися простори існування маски, ляльки, «живого» актора, красномовно свідчила про

прагнення режисера до буквального злиття, «спайки» всіх трьох стихій, які історично належать трьом відмінним театральним напрямам – театру маски, театру ляльки і театру суто драматичному.

Режисер Володимир Долгополов почав свою, власне режисерську, кар'єру в Рівненському театрі ляльок. За два роки (1979–1981) перебування на посаді режисера-постановника йому разом з художником Ніною Бобришевою вдалося реалізувати низку новаторських задумів. У них митці використовували маски, манекени, сполучали в єдиному образному просторі ляльки різних систем. Відчутно звучало, втім, повернення до виражальних принципів «театру художника» з його головним концептом «скульптури в русі». Як оповідач в «Маленькій Бабі Язі» В. Корінця режисер використав не «живу» людину-актора, а якраз ляльку Ворона на тлі акторів у масках<sup>33</sup>. Володимир Долгополов належав до «другої хвилі корольовців»<sup>34</sup> – також учнів Михайла Корольова в ЛДІТМіКу, але, на відміну від першої, «уральської хвилі», це покоління значно охолело до пошуків своїх безпосередніх попередників. Вони вже були поколінням «декадансу» – повернення до втрачених принад і шарму «лялькової магії». Нову хвилю цікавили виразні секрети техніки, мистецька досконалість прийому.

Визначною стала вистава «**I-Го-Го**» Є. Сперанського – перша вечірня вистава Рівненського театру ляльок для дорослих, що користувалася неодмінним успіхом. Вистава відразу виявила багатоплановий стиль мислення режисера. Це стосувалося як структури дії, так і відповідного використання складного сценічного прийому. Згідно із сюжетом п'єси режисерові переконливо вдалося організувати кілька просторових площин, включити їх у спільну складну гру.

За сюжетом, випущені на волю, зматеріалізовані, злі духи спровокували конкретні людські пороки, втілені у «буденних» життєвих ситуаціях. Місце дії постійно переносилося відповідно до забаганок «нечистої сили», і це вимагало від режисера неабиякої винахідливості і дотепності при відтворенні дієвих картин. У виставі Долгополова драматичних акторів не було. Та й структура прийому виявилася досить складною. Головні герої, задіяні в основному сюжеті, – Вчений і Журналістка, – були представлені людиноподібними манекенами на повний людський зріст. Риси облич були пророблені, як помірна і тонка карикатура. Ці манекени містилися за величезною прозорою завісою, що відділяла авансцену від зали. Завіса не давала змоги надто глибоко проникати променю світла, що мусив вихоплювати з темряви ляльок і не зачіпати акторів, які знаходилися у маскувальному одязі позаду ляльки.

Перед завісою розміщувалася невеличка ширма, оздоблена під «науковий» столик з різними умудреними приборами, котрі шипіли і пускали кольорові іскри, імітуючи складні «гомо-гомунукулярні» реакції. На цьому столику з'являвся викликаний Біс Взаємного Тяжіння – лялька. Але найцікавіше відбувалося там, за прозорим полотном. Простір позаду нього був організований таким чином,



що ми почергово потрапляли в кімнату дитячого садка, трамвайний вагончик, а то й у самісіньке, сповнене пляжників, море. А там вже діяли, власне, ляльки.

Обмовившись, що у виставі не було драматичних, тобто «живих», акторів, потрібно дещо уточнити. Актори були. Були їх тіла, фактура яких використовувалася на кшталт ляльок, як правило, безмовних. Зокрема, русалок. Обличчя цих «напівфабрикатів» були закамуфльовані довгим волоссям. Ключовим образом вистави став вихід «пороків», коли натовп переряджених акторів, начебто випущений з «ящика Пандори», шумно і швидко рушав до людей – тобто просто зі сцени, минаючи глядачів – у широкий світ<sup>35</sup>.

Варіацією прийому «доповнення», тільки навпаки (тобто не доповнення людьми світу ляльок, а доповнення світу людей ляльками) стала вистава «Дванадцять» за О. Блоком у постановці Леоніда Попова і художника Василя Безулі в Хмельницькому театрі ляльок 1981 року.

У сценічній дії вистави дві площини, дві реальності – реальність Поета (актор – Сергій Брижань), з її душевними сповідями, прозріннями, звізуалізованими пророцтвами і реальність суто сюжетна. Першу режисер утворив засобами драматичного театру, вдавшись до літературних колажів з блокових поезій і листувань. Друга не обійшлася без виразних засобів театру ляльок. Обидві площини поєднувались масштабними образами тіньового театру, символічної світло-гри білого і червоного кольорів... Площини перетиналися, посилюючи виразність дії, сповнюючи метафоричну насиченість простору романтичним пафосом соціальної революції. Саван вбитої Катьки здіймався білим куполом неба – скорботним і величним покривом над усією сценою подій...

Застосування ляльок виглядало виправданим через трактування суспільного конфлікту: ляльки, наче вкриті зеленою пліснявою, несли смислове навантаження «віджилого», «темного», «похмурого», «старого», дореволюційного світу. Втілені на своєрідних завісах-ширмах, персонажі ці виглядали повноцінними суб'єктами дії. Актори-аніматори ще не були видимі глядачу і діяли від імені ляльок<sup>36</sup>.

Свого часу Сергій Образцов обґрунтовував певну специфіку жанру театру ляльок, спираючись на вже згадуване «диво матерії, що оживає». Він тримався збереження і плекання ілюзії сценічної, а це вимагало приховати актора-аніматора, як зайву субстанцію, що лише «відволікає». Однак, як зауважив Генрик Юрковський: «На жаль, він не помітив, як не помітили всі лялькарі його генерації, що специфіка ця полягає не стільки в формі і матеріальній сутності сценічного персонажа, скільки в самій його моделі – поєднанні, зв'язку актора і ляльки. Викриттям цієї специфіки зайнялися артисти, які ввійшли в театр ляльок у 50-х роках. Ширма виявилася викинутою на звалище. Актор з лялькою розкривав публіці не лише п'єсу, але й демонстрував також всі секрети своєї майстерності»<sup>37</sup>.

Можна сказати, що для молодшої генерації українських режисерів подолання «комплексу закритості» становило наступний етап розвитку, якісно іншого, «антилюзійного» розуміння сценічної дії, подібного до відомого спостереження німецького письменника Танкреда Дорста: «Глядач мусив бути свідомим, що ті фігури – то ляльки, які діють, що є то гра, парабола нашої дійсності – гра, в якій вони споглядають тих, хто грає»<sup>38</sup>.

Генрик Юрковський також вказує на важливу принципову особливість цього театрального прийому: «Вистави з «відкритою анімацією» – і це очевидно – розкривали аніматора, але не тільки, оскільки аніматор може бути ототожнений з актором – тим, хто дає ляльці енергію руху і тим, хто дає слово»<sup>39</sup>.

Справді, 1976 року, чи не у першій такій виставі в Україні, а саме – «Відпустці крокодила Гени» Е. Успенського, Р. Качанова Черкаського театру ляльок у постановці Валерія Бугайова, режисером рухає бажання дістатись більш щирої і яскравої емоції, яка народжується від радості спільної гри, без жодних секретів від глядача, бажання подвоїти емоційну напругу вистави, додавши до виразної присутності ляльок щирі «сплески» акторських облич: «...актори з величезною добротою позичали лялькам свої рухові і вокальні якості, приймаючи на себе в спосіб фізичний значну частину їх неприємностей і радостей»<sup>40</sup>.

Цю ж тенденцію до подвоєного простору гри можна побачити у виставі Леоніда Попова «Зачарована мишка» Агнеш Балінт у Хмельницькому театрі ляльок 1979 року. Кілька важливих спостережень зробили 1983 року журналісти Тамбова під час гастролей вистави в тамтешніх краях: «...дійові особи мають наче своїх двійників в особах дорослих – акторів, які виступають на сцені разом з ляльками. <...> ...у виставі ми бачимо одночасність існування образу і відношення до нього актора»<sup>41</sup>.

Приєм «відкритої анімації» застосовував формули і підходи, які були співзвучні пошукам у мистецтві в цілому в другій половині ХХ ст., та які відповідали тезі Юрія Лотмана про «мистецтво, яке зображує саме мистецтво»<sup>42</sup>. Крім того, аналогічно першим пробам європейських лялькарів кінця 50-х – початку 60-х років прийом «відкритої анімації» в Україні спочатку «виправдовувався» стилістикою, ритмом і настроєм дитячої гри (з ляльками-іграшками, зокрема), та, попри всі «виправдання», вже належав антиреалістичній поезії сцени<sup>43</sup>. Отже, в театрі ляльок разом з новою знаковою системою і завдяки їй народжувалася нова філософія театральної справи. У виставах з «відкритою анімацією» умовність прийому акцентувала театральність, як таку спонукала до безпосередньої участі глядачів у процесі її зримого творення.

Володимир Долгополов спробував сполучити «відкриту анімацію» і прийом матеріалізованої метафори у виставі «Казка про Омелька» Є. Сперанського в Черкаському театрі ляльок 1982 року, в якій образ «боярської думи» став

своєрідним «гвіздом програми». Режисер і художник Андрій Курій обійшлися однією, «зведеною» лялькою, посадивши на її єдиний тулуб кілька (трійко) боярських світлих голів (точніше – облич, як у Януса). Митці надали їм можливість вільно обертатися навколо вісі на всі чотири боки, відповідно до того, звідки і куди «віє вітер». Вийшло щось на зразок багатоголового змія, або гідри, або іншої істоти, в будь-якому разі це був першокласний сценічний троп.

«Казка про Омелька» – яскравий приклад метафоричного спектаклю, де художня образність досягалася за допомогою втілення сценічних тропів (метафора, синекдоха, гіпербола), а також за допомогою ритмічно складної дії, де на рівних правах беруть участь живий актор, предмет, лялька»<sup>44</sup>.

Генрик Юрковський наголошував на обов'язковій «філософічно-метафоричній» співвіднесеності компонентів «третього жанру»: «Поза всім, зіставлення різних засобів виразності не забезпечує відразу успіху. Важливим є їх взаємний зв'язок і співдія, і те, що вноситься до семантики вистави»<sup>45</sup>.

На першому місці серед перелічених польським вченим ознак «третього жанру», стоїть демістифікація театральної машини, тобто демонстрація процесу творення безпосередньо перед театральним глядачем. Доконаним носієм цієї ознаки в театрі ляльок став прийом «відкритої анімації». На другому місці – нагромадження багатьох і різного походження засобів виразності. «Креаціонізм, удавання театру (гра в театр), часом взаємопроникнення двох площин дії: актора живого і ляльки – то його («третього жанру» – Я. Г.) головні атрибути»<sup>46</sup>.

Що стосується вистави «**Мері Поппінс**» у режисурі Валерія Бугайова та сценографії Андрія Курія в Черкаському обласному театрі ляльок 1980 року, то вона за всіма переліченими основними ознаками стала взірцем втілення вистави «третього жанру», фактично першою в Україні такого масштабу і розголосу. Єдиний образний простір було скомпоновано через живих акторів, ляльок різних систем (петрушкові, ростові, вивідні) і масок. На відміну від усіх попередніх вистав Валерія Бугайова, у «Мері Поппінс», виставі з такою поліфонією виразних засобів, з'явилася ще одна смислова, образна площина, завдячуючи якій і стало можливим зарахувати виставу до пресловутого «третього жанру». Це площина саме та, яку дарує багат шаровому образному ряду прийом демістифікації театральної машини, прийом зміни виражальних функцій ляльки з суб'єкта творчості на об'єкт. Якраз саме ця вистава використовувала «відкритий прийом» «оживлення» ляльок у філософічно-метафоричному аспекті. Дорослі Майкл і Джейн (актори) вели і наче, водночас, спостерігали за самими собою – дітьми (ляльками). Протягом вистави ми стежили за їх поглядом «крізь час», наче в зворотній перспективі... Через гру актора-суб'єкта з лялькою-об'єктом, неначе крізь чарівні окуляри, ототожнювали і зіставляли себе нинішніх і себе колишніх... Філософська метафора на повну силу звучала у мистецькій зв'язці виразних компонентів:

«Театр вірить у щасливий кінець цієї правдивої казки. Батьки на черговий день народження дарують Майклові і Джейн... маски. Майстерно виконані маски з приклеєними білозубими посмішками. Але діти, ризикуючи засмутити батьків, відмовляються від такого подарунка, а міцно-міцно притискають до себе Майкла-ляльку і Джейн-ляльку. Вони не хочуть розлучатися з дитинством, а якщо і доведеться розлучитися, то візьмуть вони з собою у своє доросле життя не бездушні маски, а одухотворених ляльок»<sup>47</sup>.

Як бачимо, образна диференціація засобів виразності у виставі, попри свою складність, вкрай вивірена і виправдана мистецьки. Дослідник Наталія Семенова робить промовистий і влучний висновок: «"Мері Поппінс" – спектакль, що гармонійно поєднав у собі різноманітні прийоми сценічного втілення, різноплановість акторської гри та органічний синтез одразу декількох видів мистецтва»<sup>48</sup>. Поштовхом до впровадження прийому великих ростових ляльок-масок у виставі поруч з іншими засобами виразності, очевидно послуговував досвід польських сценографів Х. Замеля, А. Кіліана та режисера Є. Добровичинського з Торунського театру ляльок «Бай Поморський». Доказ цьому – професійні фото вистав з репертуару польського театру, віднайдені автором в архівах літературної частини Черкаського театру і датовані 1975 роком, які слугували своєрідним артефактом творчого обміну між митцями двох країн на той час. Однак слід також зауважити, що ті вистави були виконані в однорідному прийомі, а саме через згадану ростову ляльку-маску<sup>49</sup>.

Візуальне роздвоєння персонажів уособлювало одну з провідних тем режисера Валерія Бугайова – тему роздвоєння людської душі: «Проблема альтернативи людської душі людини завжди хвилювала В. Бугайова. Беручись за постановку «Дракона» Є. Шварца (Дніпропетровський театр ляльок, 1989 – Я. Г.), він формулював напрямок своїх пошуків так: «Людина змушена одного разу надіти маску, щоб сховатися за нею, охоронити душу. Але потім ця маска може прирости до неї, замінити справжнє обличчя, і позбутися її в такому разі ох як непросто...»<sup>50</sup>.

Як бачимо, «сміслові відповідники набувають сталих чітких форм у художніх текстах нових вистав, стають впізнаваними, вживаними, включаються у «колообіг» звичних, зрозумілих театро-знаків... Можна припустити, що у виставі Валерія Бугайова і Віктора Нікітіна «Дракон» функції театральної маски і театральної ляльки злилися в одній іпостасі – гротесковій, людиноподібній фігурі-манекені, що була відсторонена від свого людського двійника і, здавалося, за всієї подібності і навмисному натякові на такого, жила своїм окремим життям, розвиваючи режисерську тезу про двоїсту природу людського ества – глибинного сутнісного і зовнішнього показного. Ефект театру манекенів наголошував якраз патологічність і відворотність їх розмінності: варто лише піддатися нищівним умовам гри «суспільних джунглів»... Епоха «застою», та й взагалі вся радянська епоха, добігала кінця... І наче у воскових двійниках застигали типажі цього часу, який вже не був здатен просуватися вперед. Тягар

«воскового двійника» «живої» людини в епоху «уральської зони» довелося нести почергово і ляльці, і масці...

Певне згортання пошуків у напрямі «третього жанру», тобто образного сплаву ляльок, масок, людей в єдиному просторі вистави, очевидне в згасанні «уральської зони», до середини 80-х років не припинило звернень режисерів України до синтетичних виражальних структур, до складних сценічних прийомів, які, правда, вже отримали зовсім інше «настроєве», стилістичне і семантичне підґрунтя.

Оповитими «чарами руйнації», глибинним сумом, усвідомленим «покликом прощання», а відтак і «розпадом» однорідної виражальної єдності, постають усі програмні вистави режисера Сергія Брижана і художника Михайла Ніколаєва в Хмельницькому театрі ляльок. «Білою» втомою дихав спектакль «Хом'ячок і Північний вітер» (1991)<sup>51</sup>. Втомою від суєти і буденності, втомою чистого натхнення... Так завивав Лихий Буревій у виставі, персонаж, що був уособлений актором, – таємничий, зловісний, бездушний. А поруч у білій пустелі, точніше пустельній білизні «першосвіту», мешкав Хом'ячок (лялька) – така собі звичайна маленька людинка в соціумі... такий собі пухнастий Акакій Акакійович... Як же йому хотілося сховатися від вітру, вирити нірку і назвати її оселею... Пустельником-відлюдником об'являвся посеред світу Хом'ячка Старий Ворон. Важко було зашкарублій воронячій душі вдатися до допомоги, важко переступити через віковичну звичку до відлюдності... Та щирість і наївність Хом'ячка спонукають Ворона вчинити щось на кшталт опіки... Спочатку це сприймалося як гра. Просто щоб помститися Вітрові... А потім...

Вистава виконана через відкритий прийом, бо театру вже немає чого приховувати, бо треба йому виходити на інший рівень щирості з глядачем, бо не у трюці «оживлення» матерії, не у «фокусі-покусі» справа. І робить це театр також без зайвого педалювання. Тим різючіше до людських стосунків двох самотніх істот-ляльок, зігрітих акторською ніжністю, власною ніжністю аніматорів (її випромінювання можна почути і побачити, ба, навіть торкнутися) виглядає відверта концентрована емоція – так, не роль, а лише єдина, руйнівна емоція-пристрасть, втілена у закамурфльованій людській постаті Вітру... Емоція-стихія, емоція-людина, людина як емоція... Порив вітру – порив душі... Показово, що в цій виставі людина і лялька як такі помінялися... значеннями. Холод, черствість і безжальність на цей раз «випала честь» представляти якраз людині. Що ж залишилось ляльці? – Звичайна «стовідсоткова» людяність... Це суттєвий відхід від семантичних акцентів «уральських» вистав, ознака нового Часу.

Гра стає двобоєм, полем битви одвічних життєвих позицій. Людська Душа і Стихія. Пристрасть і Пустеля. Взаємодопомога і Байдужість. Самотність і Любов...

Принципи, погляди, відчуття втілені зримо, наочно, переконливо. Розташо-

вані згідно з таємничими схемами і ходами в лабіринтах душі Художника. Кратно збільшені ідеями-натяками, ідеями-асоціаціями в багатодзеркаллі небувалих сполук. Вбудовані в ієрархію нових сценічних тропів. Уособлені і зафіксовані в театрі ляльок нового типу – *різних засобів виразності*...

Від перших вистав цього напрямку в Україні середини 70-х, в які буквально, «в лоб» були введені виразні компоненти різного походження, театр ляльок рухався в бік ускладнення їх смислових навантажень, гри їх сценічних зв'язків. Сьогодні сформований філософсько-образний «інструментарій» «третього жанру» дає митцям можливість проводити глибокі «розтини» смислових шарів, моделювати складні світоглядні конструкції...

---

<sup>1</sup> Jurkowski H. *Metamorfozy teatru lalek w dwudziestym wieku* / H. Jurkowski. – Warszawa, 1999. – S. 152.

<sup>2</sup> Голдовский Б., Смелянская С. *Театр кукол Украины* / Б. Голдовский, С. Смелянская. – Сан-Франциско, 1998. – С. 205–264.

<sup>3</sup> Там само. – С. 73.

<sup>4</sup> Смирнова Н. *Искусство играющих кукол* / Н. Смирнова. – М. : Искусство, 1983. – С. 132–133.

<sup>5</sup> Jurkowski H. *Metamorfozy teatru lalek w dwudziestym wieku*... – S. 41.

<sup>6</sup> Там само. – С. 425.

<sup>7</sup> Там само. – С. 127.

<sup>8</sup> Смирнова Н. *10 очерков о театре «Цендерике»* / Н. Смирнова. – М. : Искусство, 1979. – С. 156–160.

<sup>9</sup> Голдовский Б., Смелянская С. *Театр кукол Украины*... – С. 173–174.

<sup>10</sup> Юрковский Х. *Идеи постмодернизма и куклы* // *Экран и сцена*. – 2001. – № 48 (618).

<sup>11</sup> Кулиш А. П. *Проблема сценического характера в современном советском театре кукол*. – Л : ЛГИТМиК, 1987. – С. 17–18.

<sup>12</sup> Jurkowski H. *Metamorfozy teatru lalek w dwudziestym wieku*... – S. 161–162.

<sup>13</sup> Henryk Jurkowski, *Die Verbindung von Menschen, Puppen und Masken auf der Bühne als philosophische Metaphor* (Зв'язки сценічні між акторами, ляльками і масками, як джерело філософської метафори). W : *L'Art de la marionnette de notre époque*. Varsovie, UNIMA : 1972. – S. 31.

<sup>14</sup> Смирнова Н. *Искусство играющих кукол*... – С. 175–183.

<sup>15</sup> Jurkowski H. *Metamorfozy teatru lalek w dwudziestym wieku*... – S. 145–146.

<sup>16</sup> Hans Richard Purschke, *Puppe und Mensch* (Лялька і людина). «Perlicko-Perlacko». – 1953. – № 1, v. – S. 118–119.

<sup>17</sup> Голдовский Б. *Российский театр кукол в период постмодерна* / Б. Голдовский – М. : 2008. – С. 25–34.

<sup>18</sup> Jurkowski H. *Metamorfozy teatru lalek w dwudziestym wieku*... – S. 144.

<sup>19</sup> Голдовский Б. *Энциклопедия куклы* / Б. Голдовский – М. : Время, 2004. – С. 135.

<sup>20</sup> Грушецький Ярослав. *Режисерські пошуки в театрі ляльок України в останній чверті ХХ століття*. – Матеріали до дисертації. – З особистого архіву Ярослава Грушецького.



- <sup>21</sup> Там само.
- <sup>22</sup> Попов Леонід. Спогади про Хмельницький театр ляльок. – 3 особистого архіву Л. П. Попова.
- <sup>23</sup> Авторизований запис бесіди з Віктором Козубом.
- <sup>24</sup> Авторизований запис бесіди з Галиною Кондратською.
- <sup>25</sup> Семенова Н. Творчі пошуки Черкаського академічного обласного театру ляльок в контексті розвитку сценічного мистецтва останньої чверті ХХ-го ст. – початку ХХІ-го ст. / Дипломна робота студентки факультету театрального мистецтва на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня «магістр». – Київ, 2010.
- <sup>26</sup> Брокгауз и Ефрон. Энциклопедический словарь / Брокгауз и Ефрон – 1896. – Т. 18а. – С. 717–718.
- <sup>27</sup> Семенова Н. Творчі пошуки...
- <sup>28</sup> Цит. за: Коломієць Р. Спокуса лялькою, або невідворотність долі / Р. Коломієць. – Хмельницький: ПП Мельник А.А., 2010. – С. 62.
- <sup>29</sup> Там само. – С. 50–52.
- <sup>30</sup> Попов Леонід. Спогади...
- <sup>31</sup> Голдовский Б., Смелянская С. Театр кукол Украины / Б. Голдовский, С. Смелянская. – Сан-Франциско, 1998. – С. 213.
- <sup>32</sup> Авторизований запис бесіди з Ніною Сухенко.
- <sup>33</sup> Авторизований запис бесіди з Франческою Барабаш.
- <sup>34</sup> Голдовский Б. Российский театр кукол в период постмодерна... – С. 36.
- <sup>35</sup> Авторизований запис бесіди з Аллою Черухою.
- <sup>36</sup> Коломієць Р. Спокуса лялькою, або Невідворотність долі / Р. Коломієць – Хмельницький : ПП Мельник А.А., 2010. – С. 70.
- <sup>37</sup> Юрковский Х. Идеи постмодернизма и куклы // Экран и сцена. – 2001. – № 48 (618).
- <sup>38</sup> Tankred Dorst. Das Marionettentheater der Gegenwart (Сучасний театр маріонеток) // «Perlicko-Perlacko». – 1958. – Nr II. – S.134–135.
- <sup>39</sup> Jurkowski H. Metamorfozy teatru lalek w dwudziestym wieku... – S. 155.
- <sup>40</sup> Там само. – S. 144.
- <sup>41</sup> Бирюкова С. Жизнь и сказка // Тамбовская правда. – 1983. – 24 вересня.
- <sup>42</sup> Лотман Ю. Куклы в системе культуры // Декоративное искусство СССР. – 1978. – № 2 (243). – С. 37.
- <sup>43</sup> Jurkowski H. Metamorfozy teatru lalek w dwudziestym wieku... – S. 143.
- <sup>44</sup> Семенова Н. Творчі пошуки...
- <sup>45</sup> Jurkowski H. Metamorfozy teatru lalek w dwudziestym wieku... – S. 146.
- <sup>46</sup> Там само. – S. 150–151.
- <sup>47</sup> Туровский В. Спектакль «Мери Поппинс» // Театр. – 1981. – № 7.
- <sup>48</sup> Семенова Н. Творчі пошуки...
- <sup>49</sup> Грушецький Ярослав. Режисерські пошуки...
- <sup>50</sup> Голдовский Б., Смелянская С. Театр кукол Украины / Б. Голдовский, С. Смелянская. – Сан-Франциско, 1998. – С. 251–252.
- <sup>51</sup> Сілістринська трибуна. – 1997 р. – липень.