УДК 792.97

Дар'я ІВАНОВА,
аспірант кафедри театрознавства
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого

СПЕЦИФІКА АНТИЧНОГО ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК: ОСМИСЛЕННЯ ТЕОРЕТИЧНОГО ТА ПРАКТИЧНОГО ДОСВІДУ

У статті здійснено спробу аналізу специфіки функціонування театру ляльок доби античності. Проаналізовано основні теоретичні розвідки античних учених, присвячені осмисленню феномену ляльки. Розглянуто базові різновиди ляльок, що застосовувалися у практиці античного театру.
Ключові слова: театр ляльок, «золота нитка», невропаст, планшет, фантош, ляльки на гачках, дерев'яні артисти.

В статье осуществлена попытка анализа специфики функционирования театра кукол добы античности. Проанализированы основные теоретические исследования античных ученых, посвященые осмыслению феномена куклы. Рассмотрены базовые разновидности кукол, которые применялись в практике античного театра.
Ключевые слова: театр кукол, «золотая нить», невропаст, планшет, фантош, кукла на крючках, деревянные артисты.

The article devoted to an attempt to analyze the specifics of antique puppet theater. The main theoretical researchs of ancient scientists, dedicated to the comprehension of phenomenon of puppet, are analyzed. The basic types of puppets, that were used in the practice of the ancient theater, are considered.
Key words: puppet theater, the «golden string», nevropast, «downstream puppet», fantosh, puppets on hooks, wooden artists

Вступ. Вивчення специфіки мистецтва театру ляльок як окремого виду театрального мистецтва має тривалу історію дослідження. І дотепер це питання посідає особливе місце у теоретичних розмислах учених: театрознавців, культурологів, літературознавців, істориків. Основи осмислення специфіки лялькового мистецтва почали закладатися ще у теоретичних розробках філософів доби античності. Як відомо з історії театру ляльок, саме у цей історичний період закладалися базові принципи функціонування цього театру, відпрацьовувалися основні естетичні та художні закони лялькового мистецтва. Необхідно відзначити, що у вітчизняному театрознавстві питання дослідження теоретичної та практичної спадщини античного театру ляльок не дістало належного висвітлення.

Проте не можна сказати, що досвід театру ляльок доби античності не досліджувався зовсім. Серед українських вчених, котрі у своїх розвідках зверталися до цієї проблеми, можемо навести імена таких поважних дослідників як І. Франко («До історії українського вертепа XVIII в.»), О. Кисельов («Український вертеп»), С. Смілянська («Український вертеп (до проблеми вивчення витоків народного театру в Україні)»), Т. Зінов'єва («Еволюція східноукраїнського лялькового вертепу»).

Проте для всіх зазначених авторів досвід античного театру ляльок розглядався у контексті дослідження становлення та розвитку такої форми лялькового театру як український вертеп. Наразі повноцінних театрознавчих розвідок, які представляли б повну картину функціонування античного театру ляльок, в українському театрознавстві немає. Це і зумовлює **актуальність** дослідження.

Метою даної статті є проаналізувати досвід античного театру ляльок дотично специфіки функціонування сучасного лялькового мистецтва.

Аналіз основних положень. Як вже зазначалося вище, осмислення специфіки мистецтва театру ляльок почалося ще за часів античності. Відтак, серед чисельних авторів, котрі обирали ляльковий театр як об'єкт дослідження, зокрема, можна зазначити імена таких видатних філософів як Платон, Аристотель, Апулей, Герон Олександрійський, Гомер, Овідій, Ксенофонт, Тіт Лівій, Марк Аврелий та ін. Античні мислителі у своїх розмислах частогусто апелювали до проблематики лялькового мистецтва, як правило, звертаючись до образу ляльки як тілесного двійника людини.

Так наприклад, Платон неодноразово підкреслював, що кожна людина є «одухотвореним образом», яким керують пристрасті, «подібні на тисячі **ниток**, що тягнуть його у різні боки» [5; 25], подібно до театральної ляльки. Проводячи смислові паралелі між лялькою та людиною, філософ наголошував, що остання зобов'язана підкорюватися одній єдиній нитці – умовно називаючи її **«золотою ниткою розуму та закону» [**5; 25**]**. На думку ученого, ця нитка має бути найміцнішою, «твердою мов залізо», мати незмінну «постійну форму» та керувати усіма іншими, більш слабкішими нитками, що уособлювали різноманітні пороки та чесноти людини. Цікавим є той факт, що Платон мав звичку під час своїх промов «виступати з маріонеткою в руках» [1; 31] задля наочного підтвердження тотожності людського тіла та лялькової фігури.

Необхідно загострити увагу на тому термінологічному визначенні, яке було введено Платоном, а згодом запозичено теоретиками і практиками лялькового театру та знаходиться в обігу професійної лексики лялькарів і до сьогодні. Йдеться про термін **«золота нитка»**, що у сучасному театрі ляльок означає головну «нитку, яка керує та відповідає за рухи голови» [1; 31] ляльки.

Теоретичні розмисли Платона отримали широке розповсюдження у працях його учня та послідовника Аристотеля, котрий у філософському трактаті «Про мир» веде мову про всемогутнього Бога, порівнюючи останнього з «господарем лялькового театру» або «механіком», який «керує своїми маріонетками» [5; 26], тобто людьми, змушуючи їх думати, відчувати, діяти.

Філософські погляди Аристотеля були розвинуті давньоримським письменником Апулеєм, котрий, перекладаючи аристотелевський трактат «Про мир», додав один з параграфів, присвячений саме тим майстрам, які «керують рухами маленьких дерев'яних фігурок» [2; 13]. У цьому параграфі філософ акцентує увагу на тому моменті, що ляльковареві «достатньо лише потягнути за мотузку тієї частини тіла, яку бажають привести до руху», як вмить «вся витончена маленька фігурка» рухається «неначе жива» [8; 13].

Відтак, бачимо, що спільним для античних учених був погляд на подібність театральних ляльок до людського тіла. Ця ідея отримала розвиток у праці «De se ipso» («До самого себе») Марка Аврелія, котрий залишив «згадки про маріонетки чи не на кожній сторінці свого твору» [8; 14]. У філософській праці, що вважається пам'яткою моралістичної літератури, автор продовжує порушену Платоном тему, застерігаючи сучасників від небезпеки піддавання владі пороків, які «мов дроти направляють» людину, неначе ляльку [5; 22]. Філософ стверджує, що земне життя людини є ніщо інше як підвладне і «нещасне становище маріонетки» [5; 22].

Таким чином, наведені приклади першотворів античних мислителів хоча і не представляють повною мірою рівня значимості мистецтва театру ляльок у добу античності, проте свідчать про популярність ляльки як такої у античній філософській думці, яка, власне, впливала на регулювання та функціонування античного суспільства.

Однак не можна стверджувати, що за часів античності мистецтво театру ляльок набуло популярності лише серед теоретиків. Значимою була і творча діяльність лялькарів-практиків (невропастів), завдяки яким були сформовані та відпрацьовані основні специфічні художньо-естетичні принципи лялькового мистецтва.

Звертає на себе увагу той факт, що актори-лялькарі доби античності називалися «невропастами». Найбільш точне тлумачення цього терміну надав сучасний російський театрознавець Б. Голдовський («Енциклопедія ляльки», 2004). Дослідник зосереджує увагу на етимології поняття, а відповідно відсилає до словосполучення слів давньогрець-

кої мови «neuro-spasta», що воно було розповсюджене у практиці античних лялькарів та перекладалося як «начало, що веде». [1; 272].

Натомість, одна з перших спроб тлумачення цього специфічного терміну театральної культури була здійснена давньогрецьким філософом Аристотелем, котрий у вже згадуваному трактаті «Про мир» відзначав, що **невропасти** (актори-лялькарі) подібні до «механіків», котрі «з одного механізму видобувають безліч різноманітних ефектів» [5; 26]. Аристотель також визначав невропастів як акторів, які «керують своїм ляльками, змушуючи їх за допомогою ***дротів*** рухати головою, руками, плечима, очима» [2; 13].

Наразі не можна не відзначити, що поняття «невропаст» серед теоретиків і практиків театру ляльок не отримало широкого розповсюдження. Чи не єдиною серед учених, яка лише у ХХ ст. використовувала подібне визначення була відома дослідниця Ю. Слонімська. У розвідці «Маріонетка» (1916) російська вчена, посилаючись на теоретичні розробки античних філософів, зокрема Ксенофонта та Афінея, підкреслювала, що «невропастія» або мистецтво «керування лялькою за допомогою ***ниток***» досягла саме в античному світі «великої досконалості» [3].

Таким чином, у добу античності актор, який маніпулював лялькою, отримав назву «невропаста», яка тлумачилася як «начало, що веде». Однак у визначеннях, що розкривають специфіку мистецтва ляльковода доби античності, є певні суттєві відмінності, які стосуються особливостей технічних пристроїв, за допомогою яких лялька приводилася до руху. Якщо Аристотель вказує на те, що таким пристроєм ведення ляльки був дріт, то Ю. Слонімська в контексті дослідження античного театру ляльок, посилаючись на теоретичні розвідки інших античних учених, задекларувала, що процес оживлення лялькової фігури відбувався завдяки використанню ниток. Це засвідчує, що невропасти (актори-ляльководи) античного театру використовували різні технічні пристосування та інструменти для технологічного оснащення ляльки.

Також необхідно додати, що у театральній практиці античних лялькарів особлива увага приділялася розташуванню фігури невропаста у сценічному просторі по відношенню до театральної ляльки. Процес ведення ляльки відбувався в такий спосіб, щоб ляльковод, утримуючи пристрої для її керування (дроти або нитки), що тяглися до рухливих з'єднань ляльки, розташовувався зверху над нею. Фігура ляльки ж в свою чергу розміщувалася або на підлозі або на спеціально обладнаному сценічному помості. У практиці сучасного театру цей сценічний простір для роботи з ляльками як на дротах, так і на нитках отримав назву «планшет» (з французької «planchette» – «дошка»), тобто спеціально оснащений майданчик, зроблений з окремих змінних щитів, що дозволяють трансформувати рельєф сцени, і на якому розгортається дія лялькової вистави [4; 299]. Принагідно додати, що, починаючи з доби античності, на такому майданчику (планшеті) було прийнято розігрувати вистави з такими ляльками, які, як було відзначено вище, по відношенню до фігури ляльковода розташовувалися знизу.

У цим зв'язку, варто звернути увагу на те, що вже у часи античності практиками лялькового театру було використано такий вид ляльки, який у сучасному театрознавстві прийнято називати сталим словосполученням слів «низова лялька» [1; 276]. Однак, у сучасних театрознавчих розвідках, як правило, театральна лялька доби античності термінологічно позначається як «маріонетка». Проте, використання цього визначення у зв'язку з античною театральною культурою є доволі умовним, адже поняття «маріонетка» з'являється значно пізніше – у добу Середньовіччя, коли у християнських храмах, а згодом і у західноєвропейській культурі набули популярності побутові іграшки і театральні ляльки, що зображали одну з центральних постатей християнства – Діву Марію, і отримали загальну назву «Maria», «Marion», «Marionette» [6; 32], що в перекладі означало «маленька Марія», а у сучасній практиці лялькового театру «маріонетка» стала термінологічним позначенням «найбільш людиноподібної театральної ляльки» [6; 32]. Отже, у часи античності поняття «маріонетка» не могло фігурувати ані у теоретичних розвідках учених, ані у професійній мові лялькарів.

Натомість ляльководи доби античності використовували у своїй театральній практиці велику кількість різновидів ляльок як на нитках так і на дротах. Потребує уточнення, які саме різновиди театральних ляльок використовувалися у виставах античного театру.

Одну з найповніших класифікацій театральних ляльок доби античності дає відомий італійський дослідник П. Ферріньї (автор три-

валий час приховував своє ім'я під псевдонімом Йорик). У своїй монументальній монографії «Історія маріонетки» (1874) автор, розрізняючи ляльок доби античності за їх технічним устроєм та анатомічною побудовою, а також за призначенням для розігрування певного репертуару, наводить такі різновиди ляльок античного театру, зокрема «фантоші», «ляльки на гачках та ресорах», «дерев'яні артисти».

Найпростішою лялькою доби античності, як відзначає П. Ферріньї, був «фантош» (з французької «fantoche» – «лялька», «опудало»). На жаль, визначення-відповідник давньогрецькою мовою для цієї ляльки не збереглося. Фантоші представляли окремий різновид театральних ляльок доби античності. Їх унікальність полягала у специфічній механіці, яку було передбачено анатомічною побудовою ляльки. За свідченнями П. Ферріньї, головним пристроєм, який приводив ляльку до руху була «нитка» [2; 14], яка зафіксовувалася на фігурі ляльки особливим чином. Нитка пропускалася під колінами ляльки та закріплювалася з одного боку на її п'яті, а з іншого – на пальцях лялькаря. Подібне пристосування дозволяло акторові одночасно виконувати дві фізичні дії, а саме грати на музичному інструменті, як правило, «народні пісеньки» [2; 14] та маніпулювати лялькою. Фантоші мали доволі вузький реєстр рухів. Як відзначає П. Ферріньї, вони виконували «тільки характерні дії»: «танцювали», «відступали», «рухали руками та ногами в усіх напрямках» [2; 14], обов'язково наслідуючи такт музичної теми, адже ритм рухів лялькаря мав збігатися з ритмом рухів ляльки. Використання таких ляльок на нитках (фантошів) у античному театрі передбачалося суто для розваги публіки, що було зумовлено обмеженістю сценічних функцій, які вони могли виконувати. Потрібно відзначити, що подібні ляльки активно залучаються у практиці сучасного театру, зокрема у естрадних номерах та ексцентричних жанрах. Так відомий сучасний португальський актор Руі Соуса у своїй концертній програмі «Цирк» використовує саме такий різновид ляльок.

Наступний вид театральних ляльок часів античності – «ляльки на гачках», що посідають у класифікації П. Ферріньї особливе місце і репрезентуються італійським театрознавцем як «невеличкі складані фігурки на гачках та ресорах» [2; 14]. Сам П. Ферріньї, на жаль, не вказує на принцип приведення такого різновиду ляльки до руху, але спираючись на зазначені автором технічні характеристики ляльки (невеличкі складані фігурки) та головні пристосування, призначенні для з'єднання її рухомих частин (гачки та ресори) робимо припущення, що такі ляльки не були цілісними, а складалися з декількох частин, що з'єднувалися між собою металевими гачками. Також можемо припустити, що оскільки головними технічними пристосуваннями, які скріплювали основні частини лялькової фігури в одне ціле, були такі міцні пристрої як гачки (скоріше за все металеві), то лялька не могла приводитися до руху за допомогою тонкої нитки, тому доцільно припустити, що такий різновид ляльки керувався за допомогою металевих дротів, які закріплювалися на металевих гачках. Такий міцний механізм, що утворювався шляхом з'єднанням гачка та дроту, надавав рухам ляльки жорсткої фіксації для відтворення точного і виразного жесту. В свою чергу ресори, швидше за все, використовувалися задля пом'якшення ударів кінцівок ляльки, в момент, коли вони поверталися у висхідне статичне положення після відтворення певного руху.

Не менш важливим також є вказівка дослідника щодо характеристики сценічного майданчика, на якому розгорталася сценічна дія вистави із залученням «ляльок на гачках». Як відзначає П. Ферріньї, майданчиком слугував стіл, на якому «під акомпанемент грайливих та виразних пісеньок» ляльки «витанцьовували свої танці» [2; 14], і так само як і фантоші, призначалися для забави публіки.

Принагідно додати, що у практиці сучасного театру такий різновид ляльок, що приводиться до руху за допомогою металевих дротів та використовується у таких виставах, де функцію сценічного майданчика виконує стіл, термінологічно позначається як «настольні ляльки» [6; 36]. На сьогодні такий різновид ляльок є найпоширенішими у репертуарі камерних лялькових театрів. Так, наприклад у виставі «Великий хижий вовк та маленький червоний капелюшок» сучасної іранської лялькарки Сальми Ардехалі використано засоби виразності саме такого різновиду ляльок, а у якості сценічного майданчика використано стіл.

Порівнюючи особливості двох представлених вище різновидів низових ляльок доби античності (фантоші та «ляльки на гачках»), можемо стверджувати, що їх об'єднує спільне змістовне призначення – розважання публіки, тому і репертуар, для відтворення якого використовувалися такі ляльки, головним чином був орієнтований на виконання коротких танцювально-пластичних номерів та сценок. Разом з тим спостерігаємо суттєві відмінності у згадуваних різновидах ляльок за їх технічним оснащенням та технологічними особливостями принципу приведення ляльки до руху (використання нитки або гачків та ресорів). Це свідчить про розмаїття ляльок, які використовувалися у практиці античного театру.

Іншим різновидом ляльок античного театру, за П. Ферріньї, були такі ляльки, що найбільш повно відповідають зовнішньому вигляду сучасної ляльки маріонетки. Як відзначалося вище у сучасному театрознавстві маріонетки позначені максимальною подібністю до анатомічної побудови тіла людини. Невипадково автор «Історії маріонетки» називає третій різновид театральних ляльок доби античності не просто ляльками, а «дерев'яними артистами» [2; 14]. Оскільки П. Ферріньї не залишив точних відомостей стосовно прийомів оживлення цього різновиду ляльки, дозволимо собі припустити, що ймовірно вони керувалися за допомогою ниток подібно до того, як забезпечується процес приведення до руху сучасної театральної ляльки-маріонетки.

Як відзначає П. Ферріньї, характерною рисою цього різновиду ляльок було те, що вони поділялися на дві групи. Перша з них представляла дуже легких та мобільних ляльок, які були технологічно оснащені в такий спосіб, що вони підходили для використання у виставах «пересувних театриків» або у «вестибюлях будинків» [2; 14]. Друга група, за П. Ферріньї, об'єднувала ляльок, які використовувалися для постановки вистав у стаціонарних, «спеціально для цього облаштованих» театрах [2; 14]. Вочевидь, такий різновид ляльок вимагав і певного репертуару, зокрема «дерев'яні артисти» могли використовувався для втілення повноцінної, завершеної за змістом драматургії.

Розглянувши різновиди театральних ляльок доби античності, описані П. Ферріньї, бачимо, що дослідник концентрував свою увагу на трьох головних ознаках ляльок, зокрема технічних параметрах (принцип приведення ляльки до руху – нитки або дроти), технологічних характеристиках (цілісні або складані фігури, основні з'єднання ляльки: гачки, ресори) та змістовне призначення ляльок (використання для певного репертуару), що і надало дослідникові підстави для створення повноцінної класифікації ляльок, які використовувалися у практиці античного театру.

Висновки. Таким чином, запропонована П. Ферріньї класифікація ляльок доби античності не лише значно розширює наше уявлення про особливості функціонування лялькового театру у добу античності, але й доводить, що саме у цей історичний період були відпрацьовані унікальні технічні прийоми керування лялькою, закладені принципи роботи акторів з декількома різновидами «низових ляльок». Дослідження П. Ферріньї підтверджує, що саме у добу античності було закладено основні естетичні, художні та організаційні принципи театру ляльок.

Крім того, теоретичні розмисли таких поважних вчених доби античності як Платон, Аристотель, Апулей, Марк Аврелій та ін., що їх було розглянуто у статті, доводять, що закладення теоретичного базису для осмислення специфіки мистецтва театру ляльок відбулося у означений історичний період.

ЛІТЕРАТУРА

1. Голдовський Б. Энциклопедия куклы / Б. Голдовский. – М.: Время, 2004 – 496 с.
2. Іорик История маріонетки / Іорик . – М.: Б-ка Театра Чудес, 1990 – 110 с.
3. Слонимская Ю. Марионетка [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://puppets.ru/content.php?show=library
4. Boehn M. Dolls and puppets / M. Boehn. – London: Company LTD, 1932 – 521 p.
5. Byrom M. The puppet theater in antiquity / M. Byrom. – Oxford: DaSilva Puppet Books, 1996 – 38 p.
6. Fulbier A. Theater Figuren Museum Lubeck / A. Fulbier. – Lubeck: GmbHsCo, 2009 – 147 p.