

УДК 130.2+792

Ситник О.Г.

## ЛЮДИНА І ЛЯЛЬКА В ПРОСТОРИ ТЕАТРУ

*Рассматриваются системы театральных кукол сквозь призму их зависимости от человека, разрабатывается теория их эволюции. Выявляются и анализируются элементы кукольности в драматическом театре.*

*Ключевые слова: театральная кукла, кукольность, кукольный театр, драматический театр.*

*The systems of theatrical dolls are examined through the prism of their dependence on a human; the theory of their evolution is developed. The elements of puppetry are displayed and analyzed in a dramatic theater.*

*Key words: doll, puppetness, puppet-show, dramatic theater.*

Лялька посідає визначне місце в соціокультурному середовищі людини. Сфера театру – одне з місць, де використання ляльки найпоширеніше. У ляльковому театрі можна зустріти всі можливі типи та конструкції ляльок, ніде так чітко не виявляється взаємозв'язок та взаємовплив між людиною та лялькою. Останнім часом в театральному просторі відбуваються процеси, які несуть на тільки специфічно-професіональне навантаження, але й виступають загальнозначимими для усього історико-культурного процесу. Відсутність досліджень цієї проблематики в даному ракурсі і зумовили актуальність даної статті.

*Метою статті є:* визначити характер взаємодії між людиною і лялькою у просторі лялькового та драматичного театрив.

*Мета зумовлює вирішення таких завдань:*

- 1) розглянути основні види театральної ляльки;
- 2) визначити послідовність їх „еволюціонування” у залежності від ступеня зближення з людиною;
- 3) виявити та зробити аналіз лялькових елементів у драматичному театрі.

В.Н. Топоров в своїй роботі „Міф. Ритуал. Символ. Образ” стосовно виникнення речей помічає, що анатомо-фізіологічні інструменти, властиві людині як біологічному виду (органи чуття і окремі члени (руки, ноги та ін.)) – свого роду „внутрішні” речі, – є „теоретичним” субстратом, програмою, „прототипом” „зовнішніх” речей і що „зовнішні” речі або просто речі виявляються природним продовженням біологічних інструментів („внутрішніх” речей), виведених вже за межі людського тіла, але здійснюючих ті ж самі функції [17, с. 13]. Якщо розглянути ляльку в світлі цієї теорії, виникає питання: продовженням якого „внутрішнього” інструменту вона є?

„Актор множить ляльками свою особу”, – вказує Н. Симонович-Ефімова в одній зі своїх праць [13, с. 43]. У науковій психології існує поняття „субособи” – це відмінні від інших мініатюрні особи, що живуть усередині особи, кожна зі своїм власним набором відчуттів, слів, звичок, вірувань і манер. Є думка, що вони часто конфліктують одна з одною [6, с. 1]. У гештальт-терапії є така практика:

практикуючий заплющує очі, та прислухається до „внутрішніх” голосів. Йому потрібно визначити, скільки їх та кому вони належать. Звісно ж, володарі цих голосів в описанні практикуючого набувають людських рис та характерів [8, с. 137]. Найчастіше існує домінуючий голос, який при деяких видах психічних захворювань (шизофренії) матеріалізується у конкретну частину тіла (вухо, рука, п’ятка і др.), яку хворий при тяжкій формі захворювання іноді відрізає. Таким чином, в середині людини завжди існує хтось „інший”, „інший я” (на відміну від „я”), й, можливо, створення ляльки – це і є процес матеріалізації того „іншого”, чужого.

На підтвердження цього говорить і той факт, що форми театральних ляльок (як тих, що зібрали в собі найрізноманітніші види і конструкції ляльок) еволюціонують (умовний термін, бо не відомо, в якій послідовності з’являлися ті чи інші види ляльок) від частин тіла людини, які представлялися як ляльки, у напрямку відділення від людини і більш того – „заволодіння” людиною.

Першими в цій системі виступають ляльки рукавичні. Рукавична лялька („ручна”) – одна з найбільш розповсюджених систем театральних ляльок. Називається вона так тому, що рука ляльководи знаходиться в середині тканинного тулуба ляльки, як у рукавичці. Пальці керують шиєю та руками ляльки. Голова звичайно повністю чи наполовину порожня і керується одним чи кількома пальцями, що просунуті у шию. Існує багато модифікацій таких ляльок (петрушка, маппети, ляльки Іва Жолі) [1, с. 303]. Цікаві факти щодо витоків цього типу театральної ляльки надають у своїй статті В. Новацький та І. Уварова. Людська долоня є об’єктом найбільшої уваги при виникненні первинних людських понять: узявши олівець, дитина обводить свою долоню, роздивляється зображення частини свого тіла, що відокремилось від неї на лист паперу. Теж саме робили і перші люди, залишаючи схожі знаки в середині печер. Частіше до кам’яної стіни притулялась ліва долоня. За законами, що зберігаються в глибинах нашої свідомості, згідно з діяльністю двох півкуль головного мозку, праве – своє, ліве – чуже, праве – правильне, ліве – ні. Ліве з самого початку відштовхується від правого, відображає його дзеркально та негативно, як „нечисте”, неживе (тому вся нечиста сила робить дії зворотного порядку, лісовика можливо одразу впізнати по манері носити правий личак на лівій нозі, а австралійські деміурги й хетські боги – лівші). До цього „лівого ряду” належить і лялька, яка часто ототожнюється з нечистою силою (в уставі рисоля туркестанських ляльководів так і вказано: ляльку винайшов шайтан) [10, с. 33]. В результаті виходить, що рукавична лялька відображає первинні поняття нашої підсвідомості, і в цьому зв’язку факт її появи постає цілком логічним.

„Ножна” лялька – рукавична лялька, якою актор керує за допомогою ніг [1, с. 279]. Існує також „лялька на голові”, що, як правило, використовується для коротких естрадних видовищ. Лялька кріпиться на голові артиста, який перебуває за ширмою. А на свої руки актор вдягає рукава одягу ляльки так, що вони стають руками ляльки [1, с. 215]. „Пальцеві ляльки” (наперсткові) – вид ігрових ляльок, що надіваються на пальці як наперстки (голівки-шарики з номера С. Образцова „Ми сиділи з тобою”) [1, с. 293]. Усі чотири вище вказані види ляльок удають з себе

частину тіла людини (в більшості випадків рухому), яка за допомогою костюма сприймається глядачами та самим актором як лялька.

Наступний етап відділення ляльок від тіла людини – це використання тіньових фігур. Тіньові фігури – „площинні ляльки”, за допомогою яких демонструють вистави театру тіней. Вони виготовляються з фанери, пластика, картону чи паперу. Всі частини тіла ляльки вирізаються окремо та з'єднуються на місці зчленування [1, с. 310]. Керування такою лялькою здійснюється в залежності від обставин: за допомогою ниток, чи тростини (яванські, ляльки Сходу). Тінь завжди наділялась виключними, магічними властивостями. У багатьох народів існують легенди й повір'я про тісний зв'язок тіні та того, хто її відкидає (наприклад, аборигени Індонезії вірили: якщо тінь людини вдарити ножом, то ця людина обов'язково помре, тощо). Таким чином, в тіньових виставах лялька вже не частина людини, але міцно зв'язана з нею, вона фактично „пришита” до людини, вона її семантичний близнюк.

Існують ляльки, яких називають „тростинними”. Таку ляльку тримає ляльковод, але її руки управляються тростинами, паличками або дротом, прикріпленими до лялькових долоньок, зап'ясть або ліктів. Тростини найчастіше приховані в рукавах або одязі ляльки. Таких ляльок актори водять з-за ширми, піднявши над головою, тому їх ще називають „верхові” (яванські, ляльки австрійця Р. Тешнера, С. Образцова і т.д.) [1, с. 397]. В цьому випадку лялька, фактично, знаходиться в руках ляльковеда, її рухи скуті, ступінь свободи рухів мінімальний.

„Планшетні ляльки” – це ляльки наскрізь пронизані горизонтально натягнутим шнуром. Цей шнур обтягується навколо ноги ляльковеда з одного боку, а з іншого кріпиться до закріпленого стовпика. Планшетна лялька рухається довільно, повторюючи одні і ті ж рухи, коли лялькар натягує або послабляє шнур [1, с. 310]. Керування такою лялькою нагадує прогулянку матері та малої дитини, актори, „як мами, приставлені до дітей, що вивчають науку ходіння” [12, с. 119]. Е. Давидова, говорячи про „паркетну ляльку” (один з різновидів планшетної), яка стала особливо популярною в останній третині ХХ ст., помічає, що такі ляльки нерідко великі, потребують зусиль більше ніж одного актора, – людина створила собі на забаву істоту, якій тепер прислуговує. Ці ляльки грубі та примітивні у керуванні, але в проявах своїх активні й свавільні. Актор з зусиллям обслуговує таку ляльку, ледве не бореться з нею. Є в цій ляльці щось монстроподібне, якась агресія тіла, перебільшення плоті; здається, ось-ось це незграбне чудисько стане проти свого творця, як боксер на рингу [2, с. 17].

Механічні ляльки, які рухаються за допомогою механізму, прихованому всередині, являють собою наступний етап відділення від людини (театри Г. Крамера, М. Мешке та ін.). Такі ляльки ні фізично, ні „механічно” не зв'язані з людиною. Вони рухаються самі по собі. Але обмеженість їх рухів, їх запрограмованість роблять ляльок такого типу також залежною від людини.

„Маріонетка” ж навпаки має великий простір рухів, але вона механічно зв'язана з людиною. Маріонетка – це лялька, яка керується за допомогою ниток, кінці яких закріплені на голові, руках, ногах, тулубі ляльки. Інші кінці цих ниток закріплюються

на вазі – спеціальний пристрій, що знаходиться у руках актора (маріонетки А. Розера, С. Образцова і т.п.) [1, с. 246].

„Ростова лялька” – велика, в зріст людини лялька. Як правило, нею керує актор, що знаходиться в середині ляльки (лялька Голіафа з комедії „Про Давида та Голіафа” XVII ст., телепузики, ляльки з вистави „Король Убю” шведа М. Мешке). Таким же засобом керуються деякі велетенські ляльки (фігури створенні американцем П. Шуманом в його театрі „Хліб та лялька”). В цих випадках лялька, здається, поглинула актора. Вона змінила його зовнішній вигляд, але не зачепила його внутрішньої суті.

В XVI – XIX ст. у європейських країнах (Англиї, Франції, Німеччині) були популярні вистави, в яких замість ляльок брали участь діти (іноді – карлики), які імітували рухи маріонеток, за що і здобули назви „живі ляльки”. До їх рук, ніг, голови були прив’язані нитки, що давало ефект вистави маріонеток. Іноді вони брали участь в суто маріонетковій виставі [1, с. 162]. Це приклад намагання людини перетворитися на ляльку. Всі свої дії людина направляє на створення найвиразнішого та найпереконливішого образу ляльки. Але такі виступи можна віднести скоріше до вистав демонстративних – шоу, на відміну від деяких вистав живого плану.

Живий план, коли на рівні з персонажами-ляльками створює образ присутній у виставі драматичний актор [1, с. 162]. Вистави такого типу треба 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, концентруючи увагу та персонажі – ляльці (японський театр Бунраку). В своїй статті „О театре кукол” Л.Г. Шпет розділяє вистави живого плану на два типу:

1. Актор у ролі людини, що веде, чи показує лялькову виставу. Він оповідач, чи читець, чи той, хто улаштовує виставу і коментує події, але не бере прямої участі в подіях п’єси. Зазвичай, актор при цьому знаходиться поза тим ігровим простором, де діють ляльки, таким чином і підкреслюється його природна відмінність від ляльок. Актор залишається самим собою (людиною-актором), а ляльки залишаються ляльками (старик-казочник у виставі „Кішкін дім” Маршака, постанова С. Образцова; шарманщик у виставі „Каштанка” за Чеховим, постанова С. Образцова тощо) [18, с. 57].

2. „Живий” актор виконує роль одного з діючих персонажів спектаклю і бере участь безпосередньо в подіях п’єси. Спілкування людини-актора з ляльками (що не обов’язкове, хоча і можливе в випадках першого типу) стає неминучим; актор, як правило, діє в тому ж ігровому просторі, що і ляльки [18, с. 57].

Особливу цікавість викликають вистави другого типу, але вони занадто відрізняються одна від іншої, тому є сенс розділити їх ще на три підтипи:

- використовується лише масштабна різниця між людиною та лялькою, актор-людина фактично фігурує у ролі „велетня” („Гулівер”);
- актор грає роль „живої людини”, діючої серед істот не лише іншого масштабу, але й іншої природи („Лялькове місто” Є. Шварца, „Буратино” Є. Борисової);

- актор-людина виступає у ролі актора-ляльки („Великий Іван”, постановка С. Образцова).

В усіх цих випадках ігровий простір між людиною та ляльками спільний, причому в перших двох допускається можливість співіснування на рівних людини і ляльки. Такі вистави – свідоцтво повного відділення ляльки від людини, це дві різні істоти, що стоять на одній площині та мають однаковий статус [16, с. 125]. Лялька самодостатня, як і людина, їх права рівні. У третьому ж випадку людина грає ляльку, тепер не лялька – копія людини, а людина – „копія ляльки” [12, с. 120]. Така заміна ляльки людиною досягає свого крайнього полюсу в театрі драматичному, який останнім часом все більш відчуває вплив театру лялькового (хоча завжди було навпаки). Можна виділити декілька основних напрямку цього впливу:

1. Використання ляльок у драматичній виставі (ескізи „Льва на площі” Е. Кочергіна).

2. Використання елементів пластики ляльки у грі актора („Гамлет. Сні”, „Місяць кохання” А. Жолдака-Тобілевіча молодшого).

3. Домінуюча роль режисера, при якій актор стає маріонеткою в його руках (теорія надмаріонетки Е.Г. Крега).

4. Представлення вистав драматичного театру як лялькових, без участі в таких виставах ляльок („Жінка-змія” Генуезького драматичного театру).

Коли ляльки присутні у драматичній виставі, то вони практично в усіх випадках виступають як символи іншої реальності. Використовується знакова сутність ляльки, і вона на сцені драматичного театру, як і у житті, стає чи частиною ритуалу, чи оберегом, чи символом смерті (у Е. Кочергіна ляльки були знаками знищених людей [12, с. 120]).

У другому випадку актори не тільки відтворюють лялькову пластику, вони також промовляють короткі (лялькові) монологи, немов завчені, які не зв’язані з мімічними змінами та емоційним хвилюванням. Актори в таких виставах запозичують прийоми поведінки у механічних театральних ляльок. У виставах А. Жолдака-Тобілевіча молодшого актори з’являються на сцені, немов заводні механізми, виконують ряд рухів, що повторюються, і, коли „завод” закінчується, завмирають. Тоді на мить гасне світло, і на сцені – нові „механічні” актори.

Перетворити актора на маріонетку мріяв ще Дідро. В „Парадоксі про актора” під великим актором він розуміє „чудового блазня, якого поет тримає за мотузочок і в кожній строчці указує ту дійсну форму, яку той повинен прийняти”. Ця „маріонетизація” людської істоти досягає кульмінації у „надмаріонетці” Е.Г. Крега. Зважаючи на те, що актор не може перетворити власне тіло на «витвір мистецтва», але створити лише «серію випадкових одкровень», Крег хотів би йому протиставити людську маріонетку, яка б контролювала емоції і перетворила сцену на місце умовне: «Приберіть актора, і ви усунете на сцені можливість процвітання грубого реалізму. Зникне живий персонаж, і в нашій свідомості перестануть змішуватися мистецтво і реальність; зникне персонаж з усіма його слабкостями й очевидними судомами плоті». Подібний же контроль на відстані за людським тілом передбачають і інші утопісти: маску й особливий голос актора, коли б, вважає Альфред Жаррі, «маска

могла казати лише те, що властиве масці, якби м'язи її губ були гнучкими»; біомеханічне тіло актора, як писав Мейерхольд: «Акторові потрібно так натренувати свій матеріал, тіло, щоб воно могло миттєво виконувати одержані ззовні (від актора, режисера) завдання»; механічний балет Шлеммера, де «людині, носієві сконструйованих костюмів, можна здійснювати вільно уявні конфігурації на безмежно різноманітні варіації». Всі ці утопічні експерименти мають одну загальну властивість: непереборне ваблення до механізації сценічної, пластичної або вокальної [11, с. 170 – 171]. Тобто набувають рис механічної ляльки.

У випадку, коли вистави драматичного театру представляються як лялькові, скоріш за все передбачається метафоричне навантаження. Життєві ситуації, людські відчуття, самі люди у реальному житті набувають лялькового характеру. Сучасний світ оляльковується, тому й актори, і всі їх хвилювання лялькові.

Здійснене дослідження дозволяє дійти таких висновків:

1. Лялька фактично є продовженням людської субособи, що все більш матеріалізується і набуває людських рис.

2. Ляльки еволюціонують у напрямку відділення від людини у такій послідовності:

- ляльки, які репрезентують частину тіла людини (ручна, ножна, пальцева, лялька на голові);

- тіньові ляльки, які семантично зв'язані з людиною;

- тростинні, які людина тримає безпосередньо в руках, ступінь свободи рухів мінімальний;

- планшетні, керуються людиною за допомогою ниток та мають невеликий набір можливих рухів;

- маріонетки – механічно зв'язані з актором, але мають максимальний ступінь свободи рухів;

- механічні ляльки, фізично не зв'язані з людиною, але програмуються нею, на невелику кількість рухів;

- ростові, що керуються людиною з середини;

- живі ляльки – діти, які грають ляльок з метою здивувати, вразити глядачів своєю схожістю з ними;

- прийом живого плану – прийом, при якому актор створює образ на рівні з персонажами ляльками, вони діють у спільному ігровому просторі, вступають на сцені у взаємовідношення як незалежні один від одного істоти.

3. Драматичний театр все більш піддається впливу лялькового театру, який здійснюється за чотирма основними напрямками:

- використання ляльок в драматичній виставі як символів іншої реальності;

- використання акторами прийомів руху й мови механічних ляльок;

- намагання режисера узяти під свій повний контроль розум та тіло актора – фактично перетворити його на маріонетку;

- постановка у драматичному театрі лялькових вистав без участі ляльок, що несуть більшою мірою метафоричне навантаження.

Потребують подальшого дослідження такі питання: людина і лялька в просторі

літератури, взаємовідносини людини і ляльки в межах відмінних культурних ареалів (Схід – Захід); ляльковість як специфіка розвитку сучасної культури, та ін.

Література:

1. Голдовский Б.П. Куклы: Энциклопедия. – М.: Время, 2004. – 496 с.
2. Давыдова Е.В. сторону куклы // Декоративное искусство СССР. – М., 1983. – № 12. – С. 16 – 22.
3. Давыдова Е.В. сторону куклы // Театр. – М., 1989. – № 7. – С. 43 – 51.
4. Дрейден С. Куклы-76 // Театр. – М., 1976. – № 12. – С. 123 – 134.
5. Жаровцева И. Мой кукольный театр глубок и мудр... // Театр. – М., 1987. – № 7. – С. 102 – 117.
6. Журавлёва Л. Создание субличности // <http://www.ekb.nlpnews.ru>
7. Крег Е.Г. Про мистецтво театру. – Київ.: Мистецтво, 1974. – 320 с.
8. Малкина-Пых И.Г. Справочник практического психолога. Техники Гештальта и когнитивной терапии. – М.: Эксмо, 2004. – 137 с.
9. Немченко Л. Движущийся мир театра кукол // Театр. – М., 1978. – № 6. – С. 53 – 62.
10. Новацкий В., Уваров И. В сторону человека // Декоративное искусство СССР. – М., 1983. – № 12. – С. 33 – 35.
11. Пави П. Словарь театра. – М.: Искусство, 1991. – 495 с.
12. Перчихина М., Уварова И. Все как у людей // Театр. – М., 1987. – № 7. – С. 118 – 127.
13. Симонович-Ефимова Н. Записки петрушечника и статьи о театре кукол. – Л.: Искусство, 1980. – 271 с.
14. Смирнов Л. Третий жанр “живым планом” // Театр. – М., 1981. – № 11. – С. 117 – 123.
15. Сперанский Е. Куклы. Что дальше? / Е. Сперанский // Театр. – М., 1978. – № 7. – С. 44 – 47.
16. Ситник О.Г. Людина і лялька: соціокультурний контекст // Культура України. – Х.: ХДАК, 2005. – Вип. 16. – С. 122 – 130.
17. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Прогресс – Культура, 1995. – 624 с.
18. Шпет Л.Г. О театре кукол // Театр. – М., 1977. – № 7. – С. 56 – 60.