

ОСОБЛИВОСТІ СТВОРЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ З ТЕАТРАЛЬНИМИ ЛЯЛЬКАМИ РІЗНИХ СИСТЕМ

Ідеться про особливості технічного й емоційного «оживлення» театральних ляльок різних систем, зокрема аналізуються сім основних систем ляльок за їх образотворчими, динамічними, жанровими, тембральними, темпоритмовими й анатомічними можливостями, а також історичні аспекти їх виникнення.

Ключові слова: театр ляльок, лялькар, система ляльок, керування лялькою, «оживлення» ляльки.

Идёт речь об особенностях технического и эмоционального «оживления» театральных кукол разных систем, в частности анализируются семь основных систем кукол за их изобразительными, динамическими, жанровыми, тембральными, темпоритмовыми и анатомическими возможностями, а также исторические аспекты их возникновения.

Ключевые слова: театр кукол, кукольник, система кукол, ведение куклы, «оживление» куклы.

The article tells about the features of technical and emotional "revival" of puppets of different systems, particularly are analyzed seven major systems of puppets by their visual, dynamic, genre, timbre, temporhythm, anatomical features and historical aspects of their appearance.

Key words: The theater of dolls, puppeteer, pupets' system, puppet-glove, cane puppet, tablet puppet, marionette, spacesuit puppet, plane puppet, nativity scene puppet, control of puppets, "revival" of puppets.

Наприкінці ХХ — початку ХХІ ст. сформувалася тенденція образного, символічного, філософського театру ляльок, для реалізації якої потрібний універсальний спосіб існування ляльки на сцені. Зважаючи на різноманіття застосування ляльки, відповідно до її функцій, смислового й емоційного навантаження, а також концепції форми її уособлення в сценічному просторі за умови співіснування з іншими носіями сценічної дії, необхідними є систематизація та узагальнення історико-теоретичних відомостей про театральних ляльок існуючих систем для визначення принципів психофізичного існування лялькаря в сучасних постановках.

Мета статті — визначити психофізичні властивості «оживлення» актором театральної ляльки.

Завдання: проаналізувати сім систем театральних ляльок за їх образотворчими, динамічними, жанровими, тембральними, темпоритмовими й анатомічними можливостями, а також історичні аспекти їх виникнення.

Питання, до якої з існуючих систем акторської гри належить театр ляльок, досі є відкритим. У статтях про мистецтво театру ляльок, мемуарах провідних майстрів театру, навіть у підручниках, за якими виховують майбутніх акторів-лялькарів, висловлюються різні твердження щодо законів перетворення виконавця в образ-ляльку.

Остаточних відповідей поки що не існує, але очевидним є таке: жодну з існуючих систем акторської гри не можна повністю застосувати в мистецтві театру ляльок.

У сучасному мистецтві театру ляльок визначаються сім основних, принципово різних за технікою керування, систем театральних ляльок: лялька-рукавичка; тростяна; маріонетка; планшетна; площинна; вертепна; скафандрова. Кожна із цих систем має свої технічні особливості роботи з нею і передбачає свої психофізичні умови існування поряд із собою актора-лялькаря. Як адаптувати наявні методи акторської гри для сучасного лялькаря, зважаючи на різноманіття систем театральних ляльок?

Для вирішення цих питань слід проаналізувати сім принципово різних систем театральних ляльок за їх образотворчими, динамічними, жанровими, тембральними, темпоритмовими й анатомічними можливостями та історичні аспекти їх виникнення.

Лялька — рукавичка. Самою назвою лялька-рукавичка підкреслює принцип свого керування, хоча ця система ляльок мала також інші назви, наприклад, Петрушка або «Буратинні» [4, с. 33]. Такий прийом ведення робить цю систему ляльок безпосередньо залежною від пластики руки лялькаря.

Специфіка «оживлення» ляльки-рукавички зумовлює певні правила стосовно характерних і жанрових особливостей майбутнього образу. Ще за часів Київської Русі, з XI ст. скоморохи влаштували народні гуляння та театральні видовища, в яких часто застосовували ляльок-рукавичок [2, с. 29]. Але остаточно слов'янська лялька-рукавичка сформувала свій характер та призначення у XVIII ст., коли набув поширення Петрушка — герой лялькових балаганів, захисник інтересів простих людей, веселий жартівник і народний улюбленець [6, с. 136-137]. (В Україні його частіше називали Петрушка – Рататуй або Рютютю). Таким чином, лялька-рукавичка, що історично походить від балаганної творчості скоморохів, нездатна передати трагедійних глибоких переживань і створює, здебільшого, гротескові, сатиричні або зворушливі комедійні образи. Маленька, непропорційна лялька схильна до пародійних сценок, проте позбавлена тонкої іронії. Вона створює сюжетні замальовки в дусі скомороших витребеньок, що розчують своєю простотою [7, с. 17].

Голосові характеристики образу також мають певні обмеження. Загальна специфіка тембрів лялькових персонажів передбачає легке стискання голосників для створення мови, відповідної до розмірів та пропорцій ляльки (раніше для озвучення цих ляльок, зокрема героя балаганів XVII — XVIII стст. Петрушки, скоморохи використовували т. зв. пищик).

Класичним варіантом взаємодії «живого» актора поряд з оживленою ним лялькою-образом є естрадний номер С. Образцова «Колискова». Наявність «живої» людини в лінії розвитку подій дещо розширює діапазони смислового навантаження образу ляльки. Усе ще будучи домінуючим, але не єдиним носієм сценічної дії, лялька здатна

розкрити свою зворушливість і навіть драматизм, сприймаючись на контрасті з великою постаттю людини та її людськими рухами. У такі моменти лялькар водночас створює й розкриває два образи з різною природною динамікою рухів та почуттів, з різними законами розвитку сценічного образу.

Розвиток двох паралельно існуючих образів-ляльок, оживлених одним лялькарем, також є складним координаційним елементом. Оскільки лялькою-рукавичкою керує одна рука актора, він часто вдається до гри двома ляльками водночас. Як за часів скоморохів, так і в сучасному театрі це зумовлюється мобільністю акторського складу вистави, що сформувало певний прийом, який надає змоги відтворити сюжетну лінію з багатьма персонажами двом-трьом акторам, дотримуючи принципів балаганних імпровізацій. За таких умов персонажі, керовані одним актором, мають набути власного темпоритму, що притаманний характеру кожного, і створювати сценічну правду на основі тембрального контрасту образів.

Отже, для досконалого опанування цієї системи ляльок необхідними є:

- великий голосовий діапазон та здатність до голосової імітації;
- координаційне відтворення двох темпоритмів сценічної дії правою та лівою руками водночас;
- здатність відсторонення від ляльки за умови її «оживлення» і створення образу власними акторськими засобами.

Тростинна лялька — це система ляльок, яка керується за допомогою гапиту всередині, що рухає головою, та тростин, що надають рукам ляльки виразної жестикуляції.

Специфічні особливості «оживлення» тростинної ляльки передбачають роботу як одного, так і декількох лялькарів для надання рухливої виразності створеному образу. За таких умов важливим є темпоритмове пристосування акторів, що ведуть одну ляльку та виявлення домінуючого лялькаря, який озвучує персонаж і перевтілюється в образ, на відміну від інших, котрі, зливаючись із рухами домінуючого актора, виконують технічну функцію. Різні ступені складності в механізації тростинної ляльки створюють додаткові труднощі в технічно-координаційному керуванні нею.

Динаміка руху цієї системи ляльки уповільнена через амплітуду жесту та координаційні пристосування під час маніпуляції з тростинами. Наявність виразної жестикуляції ляльки й можливість її міміки, в разі певної механізації, підвищує внутрішню динаміку образу та можливе емоційне навантаження під час використання тростинної ляльки у виставах різної жанрової спрямованості.

«Оживлення» голосом наближене до образу, створеного засобами драматичного театру, зумовлене не тільки розмірами ляльки (середній зріст якої приблизно 45 см), але й широкою, величною пластикою, академічним жестом, що може передати тонкий підтекст почуття. Оскільки жанрова спрямованість вистав з тростинною лялькою має широкий діапазон, робота над створенням образу потребує,

окрім досконалого опанування координаційно-технічної бази, ще й поглибленого процесу роботи над роллю з використанням надбань мистецтва драматичного актора.

Порівняно з історичним прообразом тростинної ляльки — індонезійською явайкою — сучасна, як зовнішньо, так і функціонально, не подібна до свого прототипу, тому концепція та колорит вистав з лялькою цієї системи не обмежені її національними й тематичними особливостями. На території колишнього Радянського Союзу моду на тростяні ляльки ввів С. Образцов. Він і сформував певний колорит, функціональність і стиль цієї ляльки, яку іноземні лялькарі навіть стали називати «російська тростяна».

Для опанування цієї системи ляльки необхідними є:

- знання законів гри драматичного театру;
- психотехнічне вміння розділяти зовнішній та внутрішній темпоритми;
- здатність до колективної роботи над спільним образом (створення спільного темпоритму, дотримання емоційної єдності).

Планшетна лялька (відкритий прийом) має назву завдяки пересуванню ляльки по невеличкому подіумі (планшету), на відміну від ляльок верхового типу ведення.

Під час роботи з планшетною лялькою слід зважати на застосування так званого відкритого прийому, тобто наявність видимого актора-лялькаря, який не є окремим персонажем. Цей аспект передбачає не тільки емоційну, але й пластичну єдність лялькаря зі створеним ним образом. Щоб не відволікати глядача від образу-ляльки власними поглядами та рухами, потрібна синхронізація всіх необхідних рухів актора з пересуваннями ляльки. «Оживлення» планшетки може здійснюватися як одним, так і трьома акторами, тому всі зазначені в попередньому розділі закони темпоритмової єдності, правила, домінуючі під час руху та перевтілення, використовуються і в роботі з лялькою відкритого типу ведення.

Концепція голосового озвучення залежить від розмірів ляльки (а вони можуть коливатися від 20 см до 1 м) й емоційного навантаження образу. Планшетна лялька відкритого типу ведення з'явилась у виставах європейських театрів ляльок пізніше за інші системи, але в Японії національний театр з використанням ляльки цієї системи простежується, починаючи з XIV ст. Хоча зовнішність сучасних європейських планшеток позбавлена національної специфіки та пропорційних параметрів своїх родоначальників, але техніка ведення, започаткована театром Дзьорурі та вдосконалена театром Бунраку, використовується і сьогодні.

Заснувавшись на естраді й набувши поширення від часів успіхів «уральської зони», до вистав з ляльками відкритого типу ведення повноцінно долучається ще один виразний засіб — відчуження актора від оживаючої в його руках ляльки з метою створення ще одного образу засобами драматичного театру. Рухлива динаміка та свобода пересування ляльки, не обмеженої ширмою, змушує лялькаря набувати

різних положень тіла, які суперечать логіці поведінки його драматичного образу. Для опанування цього прийому необхідно концептуально виправдовувати всі суто технічні пристосування лялькаря до ляльки, не позбавляючи драматичний образ власної пластики. Цей прийом, універсальний і лаконічний у своїй основі, надає виразним засобам театру ляльок значно більше можливостей, ніж просто «живий» персонаж, відокремлений від ляльки. Окрім незвичної побудови сценічного простору, прийом відчуження надає виставам образної пластичної мови, яка притаманна саме образній, навіть містичній, сутності театру ляльок. Діалоги персонажів, побудовані на певній координаційній єдності, пропонують своє, образне доповнення поняття «взаємодія» та «психологічно-емоційне зчеплення характерів».

Для «оживлення» планшетної ляльки необхідно мати такі компоненти:

- досконало розвинутий фізичний апарат лялькаря (пластична свобода необхідна для виконання вимог щодо побудови третього виміру з лялькою цієї системи);
- наявність психотехнічної бази (як лялькаря, так і драматичного актора) для дотримання законів відчуження та психологічного розвитку двох створених образів;
- опанування законів театру Бунраку про єдність рухів та емоційне злиття в єдиний образ під час колективного «оживлення» ляльки без додавання подвійної внутрішньої дії;
- специфічна віра в запропоновані обставини, що відначально зумовлюється неприродністю мізансцен стосовно драматичного актора.

Лялька-маріонетка — це система ляльок, у якій ними рухають за допомогою ниток, що кріпляться до тулуба, голови, кінцівок та суглобів ляльки і чіпляються іншими кінцями до ваги. Її назва пішла від скорочення імені Діви Марії, оскільки саме таку ляльку використовували в середньовічних містеріях.

Походження маріонетки суперечливе. Згідно з однією з версій, вона діяла в стародавній Греції на святкуванні бога Діонісія, з іншою — маріонетки ще давнішого походження і виникли в стародавньому Єгипті. Але достеменні відомості про маріонеток які нагадують сучасних, походять з Італії. Мандруючи століттями, маріонетка і в античних дійствах, і в середньовічних містеріях, і на веселих вуличних святах створювала ілюзію містичної істоти, що рухається без сторонньої допомоги, й уособлювала філософський символ залежності всіх земних створінь від вищої сили.

Опанування законів ведення ляльки-маріонетки відбувається з урахуванням специфічних властивостей, притаманних винятково цій системі. Оскільки маріонетка — єдина лялька з відсутністю так званої сили штовхання, описаної М. Корольовим у книзі «Мистецтво театру ляльок» [5, с. 76], та наявністю тягучої сили, інерція пересування та побудова імпульсів, необхідних для органічного руху ляльки, є доволі стриманою. Зважаючи на вищезазначені

особливості, зовнішня динаміка пересування значно уповільнена, порівняно з іншими системами.

Маріонетка є єдиним прикладом, коли зовнішній пасивний темпоритм стимулює активне емоційне зростання. Уповільнений легкий рух маленької людини, що ніби існує поза часом, невіддільний силі земного тяжіння, але водночас підкорюється волі невидимого творця, ототожнюючи таким чином владу невропаста над лялькою із залежністю людини від власної долі, створює філософський символ.

Незважаючи на зворушливу образність маріонетки, її жанрова спрямованість різноманітна.

Щодо додаткових виражальних засобів, слід згадати про використання як допоміжних важелів керування так званих штоків. Цей елемент додається з метою надання ляльці більшої жвавості та рухливості, адже твердий шток запобігає небажаному хитанню та надає сили штовханню.

Уміння, які повинен мати лялькар для керування маріонеткою, такі:

- створення образу на постійному контрасті зовнішнього та внутрішнього темпоритмів;
- пристосування до стриманих імпульсів та інерційних рухів для загальної уповільненості зовнішньої динаміки.

Площинна лялька являє собою плоский силует, виготовлений з картону, фанери, натягнутої на каркас тканини (в давнину з висусшеної шкіри або просмоленого папірису).

Створюючи сценічний образ засобами площинної ляльки, слід уміти розділяти дві різні сфери її діяльності: 1 — безпосередньо на ширмі, подіумі або планшеті сцени; 2 — за ширмою тіньового театру.

Кожна із цих сфер має свої особливості стосовно технічного «оживлення» та внутрішньої концепції образу.

Площинні ляльки першого типу не часто використовуються в сучасних виставах театрів ляльок. Проте компактні, легкі в застосуванні, вони ідеальні для вистав з великою кількістю персонажів у разі мінімального акторського складу (моновистави або творчі дуети). Справляючи враження малюнків, які щойно зійшли з аркушів паперу, площинні ляльки можуть використовуватися у виставах, творчою концепцією яких є створення ілюзії імпровізаційного розігрування сюжету або застосування театральних ляльок як помічників для пояснення колізії розповіді. Центральною дійовою особою таких вистав, зазвичай, є оповідач, що розіграє перед глядачами певну сценку. Наприклад, як у моновиставі Массімо Шюстера «Три мушкетери», з якою театр L'Arc-en-Terre гастролював у 1999 р. в Києві.

Площинні ляльки — основні носії сценічної дії в тіньовому театрі.

Площинні ляльки, що використовуються в театрі без тіньового антуражу — явище відносно молоде, в той час як історичні відомості про тіньовий театр сягають давнини. Тіньовий театр «...виник, напевно, декілька тисячоліть тому на Сході — у народів Індії, Китаю,

Японії, Ірану (...)» [3, с. 389]. Індонезійські шамани використовували площинні ляльки для демонстрації своєї містичної сили. Комедійні сюжети в тіньових театрах набули поширення в XVI ст. Кумедні сценки турецького театру тіней «Караг'юз» навіть перетворилися на національну комедію, що існує й донині. Але під час створення образів засобами тіньового театру слід пам'ятати про містичне коріння мистецтва оживаючих силуетів.

Жанрова спрямованість, як і сила емоційного навантаження, в площинних ляльках дуже обмежена, хоча під час використання їх у традиційному театрі тіней індонезійських шаманів або китайських магів ляльки перетворюються на обрядові й набувають містичності. Нетіньові вистави з використанням площинних ляльок можуть бути розважальними. Засобами цих ляльок практично неможливо створити чуттєвий образ із психологічним підґрунтям та навіть повністю перевтілитися у створений персонаж. Відсутність перевтілення є ще однією особливістю, яка формує певний сценічний прийом подібних вистав з площинними ляльками. Під час роботи з ними головним є розуміння образності рішення вистави та пошуки акторських пристосувань на основі структури обраної концепції.

Вимоги до актора-лялькаря під час використання площинної ляльки:

- уміння створювати сценічні образи за умови відсутності перевтілення, використовуючи прийом «відчуження» (не проживати внутрішню лінію поведінки образу, а демонструвати образи через власне оцінювання обставин та не дотримувати цілісності лінії поведінки образу). Така лялька виконує функцію не персонажа, а знаку, символу. «Знакова лялька — одна з найнерухоміших ляльок. Її роль зводиться до констатації факту позначення» [1, с. 15];
- опанування майстерності драматичного актора (актор може повністю підкорюватися законам драматичної сцени і бути головним носієм дії та темпоритму).

Вертепна лялька являє собою вирізану з дерева фігурку, настромлену на шток.

Вертепна лялька — єдина з усіх семи систем, що повністю зберегла концепцію та традиції застосування.

Як християнська драма вертеп розпочав своє існування в одній з братських православних шкіл XVI ст. Вертеп виконував просвітницько-агітаційну функцію серед сільського населення України. Мандруючи від села до села з вертепною скринькою, бурсаки заробляли під час різдвяних канікул, демонструючи простому люду біблейські сюжети, супроводжуючи ляльковий показ співом та грою на музичних інструментах. Сподобавшись глядачам, вертеп збагатив свій репертуар побутовими комедійними сценками й остаточно перетворився на національну народну драму.

Вищевизначені історичні умови виникнення вертепу та сфера його діяльності зумовили певні канони щодо рухливих особливостей

ляльок, побудови декорацій, створення сценічних образів та функцій лялькаря.

На відміну від площинних ляльок, перевтілення в образ вертепної ляльки відбувається, так би мовити, частково. Образи вертепу позбавлені можливості розвитку внутрішньої та зовнішньої ліній дії, вони завмирають, щойно рука лялькаря знімається з гапіту, й оживають, як тільки він знову починає керувати ними. Тому перевтілення актора в образи відбувається завдяки вживанню в запропоновані обставини, а розігрування подій персонажами-ляльками здійснюється через власне оцінювання актором подій.

Жанрові особливості вертепного дійства та вертепних ляльок мають дві основні лінії:

- гротесково-комедійна, що відповідає дії ляльок на першому поверсі й має світсько-побутовий характер;
- драматична (відображає біблійні сюжети на другому поверсі вертепу).

Кожна має свій стиль, манеру, що формувалися впродовж чотирьох століть.

Вимоги до лялькаря під час «оживлення» персонажів голосом полягають у розвитку діапазону для озвучення образів різної статі, віку та характерів.

Координаційно-технічне опанування вертепної ляльки доволі примітивне. Під час діалогів та масових сцен рухатися має лише домінуюча в сюжетній лінії лялька або та, що спілкується з нею. Інші повинні стояти нерухомо, щоб не відволікати уваги від головної ляльки.

Для створення образів у вертепній драмі акторові необхідно опанувати такі елементи:

- значний голосовий діапазон, володіння різними тембрами та закони класичного співу (здатністю швидкого переключення голосового апарату з одного регістру в інший);
- закони декламації віршів (та інші навички драматичного актора, необхідні для сценічної дії);
- технічні особливості діалогів між ляльками (передавання лінії внутрішньої та зовнішньої дії залежно від домінуючого персонажа).

Скафандрова, або ростова, — це лялька, що повністю одягається на лялькаря, її рухи та жестикуляція цілком залежать від пластики актора. Може бути з вбудованим усередину механізмом або важелями керування.

Ця система майже не застосовується в театрі ляльок як основні дійові персонажі вистави — частіше це трапляється в постановках театрів юного глядача.

Скафандрові ляльки почали використовувати у виставах з другої половини ХХ ст., проте значного поширення вони набули на масових вуличних святах. Але як яскравий виражальний засіб скафандрова лялька може створити в театрі ляльок незвичний епізодичний персонаж або другорядний образ, побудований на контрасті з головним

героєм — лялькою іншої системи (як у виставі Полтавського обласного театру ляльок «Тигрєнятко Петрик»).

Характеристики, пов'язані із жанром, динамікою тощо, залежать від концепції вистави.

Перевтілення в скафандрову ляльку відбувається завдяки виразним засобам самого актора, тому лялькар має привчити себе до специфічного почуття правди та віри в запропоновані обставини через неприродну для людини пластику та голос.

Необхідні вміння для ведення скафандрової ляльки:

- досконало розвинутий фізичний апарат, знання законів пантоміми;
- специфічне почуття правди та вдавання.

На основі аналізу виражальних засобів семи систем ляльок складається певний набір психотехнічних властивостей, поєднання яких виходять за межі будь-якої існуючої концепції виховання актора-лялькаря.

Дослідження технічного й емоційного «оживлення» ляльки спрямоване на визначення необхідних психофізичних властивостей лялькаря. Практичне значення результатів цього дослідження полягає в можливості з'ясування домінуючої методики акторської гри, до якої тяжіє принцип створення образу з лялькою певної системи, а також визначає універсальні компоненти психофізичної координації лялькаря для синтезування існуючих акторських методик і створення тренінгів психофізичної підготовки лялькарів для роботи з лялькою.

Перспективи подальших досліджень пов'язані зі створенням психофізичних тренінгів для акторів-лялькарів, що відповідатимуть новим вимогам сучасного театру ляльок.

Список літератури

1. Виходцевський В. Технологія виготовлення театральної ляльки [навчальний посібник] / В. Виходцевський. — К.-Л. : Простір М, 2011. — 160 с.
2. Волошин І. О. Джерела народного театру на Україні / І. О. Волошин. — К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1960. — 228 с.
3. Годдовский Б. П. Энциклопедия «Куклы» / Б. П. Годдовский. — М. : Время, 2004. — 496 с.
4. Йорик. История марионетки / Йорик. — М. : Библиотека «Театра Чудес», 1990. — 110 с.
5. Королёв М. М. Искусство театра кукол / М. М. Королёв. — Л. : Искусство, 1973. — 112 с.
6. Кулиш А. П. Петрушка — «лицо неразгаданное, мифическое» / А. П. Кулиш // В профессиональной школе кукольника : [сб. науч. труд.]. — Л. : ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова, 1987. — С. 132–138.
7. Перетц В. Н. Кукольный театр на Руси / В. Н. Перетц. — М. : Библиотека «Театра Чудес», 1991. — 108 с.

Надійшла до редколегії 05.03.2013 р.