

# ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 792.97.028

Т. І. СІЛЬЧЕНКО

## ВАЖЛИВІСТЬ ІМПРОВІЗОВАНОЇ ЛЯЛЬКИ ДЛЯ МАЙБУТНЬОГО АКТОРА-ЛЯЛЬКАРЯ

*У статті розглянуто специфічність навчання студента-лялькаря. Через аналіз різновидів імпровізованої ляльки доведено, що саме курс імпровізованої ляльки допомагає студентові зробити плавний перехід від руки до ляльки. Досліджено, що цей курс є важливою передумовою для роботи з театральною лялькою та створення акторського образу майбутнього актора-лялькаря.*

**Ключові слова:** пластика руки, рука-образ, рука з кулькою, рука на планшеті, імпровізована лялька.

Т. И. СИЛЬЧЕНКО

## ВАЖНОСТЬ ИМПРОВИЗИРОВАННОЙ КУКЛЫ ДЛЯ БУДУЩЕГО АКТЕРА-КУКОЛЬНИКА

*В статье рассмотрена специфичность учебы студента-кукольника. Путём анализа разновидностей импровизированной куклы доказано, что именно курс импровизированной куклы помогает студенту сделать плавный переход от руки к кукле. Исследовано, что данный курс является важной предпосылкой для работы с театральной куклой и создания актерского образа будущего актера-кукольника.*

**Ключевые слова:** пластика руки, рука-образ, рука с шариком, рука на планшете, импровизированная кукла.

T. I. SILCHENKO

## IMPORTANCE OF IMPROVISED PUPPET FOR A FUTURE ACTOR-PUPPETEER

*One of the main assignments in professional training of a student-puppeteer is a development of skills to hand over his or her own inner feelings directly by means of a hand or an artistic instrument-theatre puppet.*

*First, quite not simple stage is to teach a student to operate by hands or through hands, however they are basic instrument of a professional puppeteer. Besides the training exercises that develop plastic arts and technique of hands a student is taught a course on the mastery of an improvised puppet. This course is an important precondition by teaching on working with theatre puppets of all systems. There is a big variety of improvised puppets that is created by a hand or by an object on a plane-table or on a screen.*

*Hands that depict and operate – this is a conditional form of the puppet theatre, where hand replaces basic means – a puppet. In plastic sketches hands create unexpected their own true, vivid situations, animal images, objects etc.*

*The improvised puppet on a plane-table is more expressive in dancing, where it can convey the concept and nature of its dance by special movement of its «legs».*

*A hand with a ball – improvised puppet on a screen. The hand in particular creates a new, unexpected embodiment by hand – a little person. It helps student to get over from more conditional plastic puppet in front of him or her to more specific image of a puppet.*

*One of a kind of improvised puppet is a puppet on the actor's hand that operates it openly in front of the audience. It's a very complicated stage of studies of operation of such puppet, however the division of external image out of the actor creates a problem of divarication. The actor must act not on his own personality but on an imaginary personality of a puppet, and to be filled with its concerns, aspirations, attitudes, as his own.*

*In such case it's necessary to have high techniques of attention, development of imagination and fantasy that play an important role in the training of a future actor. Puppet techniques help him to choose and memorize by heart highly accurate movements, perspective and gestures of a puppet. Imagination and fantasy are favorable to spiritual incarnation into the puppet.*

*Trained attention of a puppeteer has an easy of access to the visual communication with the partner's puppet, auditory attention to his words, visual control on his puppet, minor supervision of the screen and floor on the stage, acoustic supervision of the auditory and even the supervision of two puppets on two hands in case he operates them simultaneously. Therefore, the student receives a lot of exercises and trainings for the development of his attention during his studies.*

*The course of improvised puppet during which a smooth transition «hand-hand-puppet» takes place is methodically necessary for the future puppeteer, as it is a precondition for a work with a professional puppet and creation of a dramatic image.*

**Key words:** *the plastic arts of hand, hand-character, hand with a marble, hand on a plane-table, improvised puppet.*

Одним з головних завдань у професійній підготовці студента-лялькаря є розвиток навичок для передачі своїх внутрішніх відчуттів безпосередньо через руку або художній інструмент – театральну ляльку. Існування актора театру ляльок на сцені досить специфічне. Він може бути закритий від глядача ширмою або працювати «відкритим прийомом», але сам процес передачі психофізики людини через ляльку є загальним для усіх видів лялькових систем. Перший, досить непростий етап – навчити студента діяти руками або через руки, адже вони є основним інструментом професійного лялькаря.

Про здібність рук, що рухаються, писав у своїх роботах М. Корольов. Він зауважував, що естрадний театр рук, який може народитися з пластичних етюдів руками, досить цікавий для професійного актора і глядача [1]. С. Образцов, один з перших лялькарів, що спробував практично застосувати та задіяти руку з кулькою на естраді, в автобіографічних книгах описував шлях виведення руки на ширму [2]. О. Рубинський у своїх працях зазначав, що лялька – це «матеріалізована метафора», і тільки виключна фантазія і уява актора виправдає ірреальність пластики ляльки і допоможе досягнути перевтілення [3].

Мета статті – розкрити поняття «імпровізованої ляльки» та довести, що цей курс викладання потрібен для майбутнього актора-лялькаря і є важливою передумовою в оволодінні професійною лялькою.

Задовго до того, як студент отримує в руки театральну ляльку, він проходить важкий період освоєння азів керування нею. Окрім існуючих тренажних вправ, що розвивають пластику і техніку рук, студентові викладають курс оволодіння імпровізованою лялькою, який допомагає поступово перебудувати його психофізику щодо піднятих догори рук. Цей курс є важливою передумовою для роботи з театральними ляльками всіх систем. Є багато різновидів імпровізованої ляльки, які утворюються рукою або будь-яким предметом з додаванням необхідних елементів виразності чи пристосувань для керування на ширмі і планшетах.

Руки на сцені мають дві здібності: зображувати та діяти. Як зазначає М. Корольов, здібність рук сценічно діяти – традиційне явище у театрі. В балеті руки танцюють, в інших театрах діють так же або майже так, як руки людини у житті, в театрі ляльок призводять до руху ляльки. І тільки в одному випадку «перестають бути руками», перетворюючись у матеріал для скульптурних зображень. Ця їхня функція гостро відрізняється від усіх інших, що бувають у рук людини на сцені [1, с. 28]. Тільки-но руки починають ще додатково рухатися і діяти, вони перетворюються у мініатюрний персонаж. Сила дії полягає у тому, що людина та навколишній світ не копіюються: створюються неочікувані, по-своєму правильні життєві асоціації. У маленьких сценках глядач може впізнати або по-новому побачити людину, тварину, птаха, чарівну казку тощо. Руки, що зображують і діють, – це умовна форма театру ляльок. Втім, усе мистецтво театру ляльок прагне до великої умовності.

Руки лялькаря, що грають, вперше з'явилися на естраді. У коротких концертних етюдах вони сценічно діяли, створюючи образи людей, тварин, предметів, абстрактні символи, явища природи тощо. Мистецтво діючих образотворчо рук – особлива театральна-концертна форма, народжена у світі лялькового мистецтва, яка сьогодні переросла в естрадний театр рук. Театр рук відрізняється від театру ляльок заміною головного засобу: рука лялькаря замінює ляльку.

З ціллю збагачення образотворчо-сценічних можливостей театр рук може використовувати колір і музику. З кольоровими рукавичками або деталями костюмів на сцені виникає колірна гама, з'являються образно-колірні відношення, збільшується можливість для створення символів. Вельми цікаві образи руками народжуються під музичний супровід. Руки-образи вступають між собою у різноманітні взаємовідносини та створюють пародійні, гумористичні, побутові картинки і сцени, розігрують байки, сатиричні і ліричні етюди і навіть політичні памфлети. Зазвичай сатиричний, іронічний або пародійний образ вимагає виявлення становлення людини-актора до життєвого явища.

Студентів навчають «мови» рук. Пошук характеру чи характерності у рухах рук, що несуть у собі емоційне навантаження, розвиток асоціативної уяви через пластику рук, створення пластичних етюдів руками з можливим відображенням природних явищ, історичних подій, емоційних станів, узагальнень тощо є передумовою для навчання роботи з професійною лялькою та створення акторського образу.

Окрім руки, що несе в собі пластичний образ, імпровізована лялька на планшеті має свої особливості і притаманні тільки їй виразні засоби. Рука актора як система планшетної ляльки, де вказівний та середній пальці виконують функції ніг ляльки, мізинець і великий пальці – функції рук, а зап'ястя із умовними рисами обличчя – голови, виникла ще у середині 60-их років одночасно у театральних школах лялькарів у Росії і Болгарії. Ця мала форма імпровізованої ляльки вимагає особливої «мілкої» виразної пластики і розвиненості моторики пальців. У танцювальних номерах рука на планшеті найбільш виразна. Застосовуючи різні темпи і ритми, можна тільки за допомогою особливих рух «ніг» передати зміст і характер танцю. Рука на планшеті має тільки їй притаманні художні особливості. Пластичні виразні засоби цієї руки-ляльки хоча і достатньо умовні, але різноманітні. Особливість пластики такої ляльки в тому, що її не покажеш спиною (внутрішня сторона руки прикриває підібганий безіменний палець), якщо не задумується спеціальний костюм персонажа. Але повороти *trois quarts* (труакар) ця лялька робить ідеально. Руки ляльки обмежені у русі, тому основними виразними засобами руки-ляльки є ноги і положення корпусу.

Окрім рук, що створюють пластичний образ перед собою, та руки-ляльки на планшеті, існує рука з кулькою. Цей різновид імпровізованої ляльки вже переноситься на ширму.

Перші лялькарі, які ввели руки на ширму, були відомі митці Сергій Образцов та Ів Жолі. Можна згадати відомі концертні номери С. В. Образцова, появу яких сам майстер пояснив наступним чином: «У пошуках найбільш відомого матеріалу, який би найбільше сприймався, я наштовхнувся на думку зробити ляльку просто голою рукою, насадивши тільки на вказівний палець голівку-кульку. Можливість і виразність таких ляльок виявилися неймовірною і, звичайно, не вичерпалися першою роботою з ними (романс Чайковського)» [2, с. 29]. Саме рука з кулькою створює нове, неочікуване втілення руки – маленьку людину. Вона

допомагає студентіві перейти від надто умовної пластичної ляльки перед собою до більш конкретного образу ляльки. Для студента це перший серйозний етап роботи на ширмі.

До різновидів імпровізованої ляльки належить лялька на руці актора, який керує нею відкрито перед глядачем. Це вкрай складний етап навчання керування такою лялькою, адже відділення зовнішнього образу від актора створює проблему роздвоєння. Актор повинен зуміти забути про своє особисте «я» і діяти від уявного «я» ляльки-образу, перейнятися його турботами, прагненнями, ставленням, як своїми особистими. Він повинен відверто прийняти і виховати в собі магічне «як би»: лялька не штучне, мертве створіння, але жива істота – сам актор. Тоді несправжнє, штучне «я» ляльки за допомогою уяви і всієї техніки лялькаря перетворюється у живе людське «я» актора. І як результат – лялька оживає.

Свідомо відшукані рухи, що максимально контролюються, ракурси і жести поступово освоюються і завчаються майже до автоматизму; контроль за ними різко зменшується, увага актора звільнюється для справжньої дії, міцніє віра у правду сценічного життя – дуже специфічного життя стилізованого, умовного образу. Виникає справжнє сценічне самопочуття, переживання і робота підсвідомості.

Але зазвичай почуття і прагнення актора не співпадають із почуттями і прагненнями ляльки-персонажа, тоді актор не переживає їх, а тільки зображує. Актор живе ставленням до ляльки-образу, і лялька стає елементом «відчуження».

Однак бувають випадки і зворотного зв'язку. Уявимо собі актора, який відкрито грає з лялькою на сцені, створює одночасно дві дійові особи – він сам і його лялька. Простий приклад – тато Карло з лялькою Буратіно. Вони ведуть між собою діалог, спілкуються, взаємодіють. Кожен з них – образ зі своєю особливою, відмінною від іншого логікою поведінки, своїми думками і переживаннями.

Чи може актор одночасно створювати дві дієві ролі на основі переживання? Вочевидь, ні. Актор може органічно діяти в ролі тата Карла, переживаючи її, тільки при умові, якщо він на основі переживання ролі Буратіно на першому етапі репетицій як типовий актор удавання відбере і вивчить усі щонайменші рухи ляльки до повного і віртуозного механічного відтворення. І не тільки рухи, але й точні інтонації. Лише тоді лялька Буратіно не буде заважати татові Карло. У цих випадках «переселення» душі актора в ляльку не відбувається, водночас існують два «я»: «я» живого актора-образу й ілюзорне «я» ляльки. Тут потрібна висока техніка уваги, яка відіграє важливу роль у навчанні майбутнього актора.

Уява лялькаря – велика, чудодійна сила, яка сприяє втіленню у ляльку, духовного переселення в неї, і в моменти сценічної творчості наївно повірити у безглуздість, що дивакувата анатомія і дивні рухи ляльки – це його особисті рухи. Саме висока техніка і уява допомагають «перейти в ляльку нагору», розпочати з нею загальне життя одним диханням, одним пульсом. З цього моменту, на думку О. Рубинського, починається етап праці лялькаря, що вимагає від нього виключної фантазії і здібності «заглядання» у поза межні форми Буття і переплавлення вже відомих форм власної свідомості, що відбиває об'єктивну реальність, в інші, «невідомі», але цілком допустимі форми: таке не існує, але могло б існувати. Тут вступає в силу парадоксальна логіка, здібна переконати будь-якого глядача в реальності того, що відбувається. У цьому міститься унікальна сила цього мистецтва. Ніхто з акторів людського театру на це не здатен, тому що актор – це конкретність, реальність, особистість, індивідуальність; а лялька – це концентрація, ірреальність, «матеріалізована метафора» [3, с. 82]. Отже, при високій майстерності і творчих даних, почуття руху ляльки в актора-лялькаря починає служити йому так же, як і почуття руху драматичному акторові. У лялькаря виникає творчий стан, який містить роботу підсвідомості, сценічне переживання, що й дозволяє досягнути перевтілення.

І хоча драматичний актор теж користується миттєвим перемиканням уваги, розподілом головних і другорядних об'єктів, напівавтоматизмом і контролем, сценічна увага актора-лялькаря набагато складніша. У процесі роботи лялькаря має відбутися роздвоєння, навіть розстроєння на образ-ляльку, власний образ і на контроль за фізичним станом обох.

Тренованій увазі актора-лялькаря цілком доступне візуальне спілкування з лялькою партнера, слухова увага до слів партнера, які начебто промовила його лялька, візуальний

контроль за своєю лялькою, незначний, зрідка необхідний контроль за ширмою та підлогою сцени, слуховий контроль глядацької зали і навіть контроль за двома ляльками на двох руках, якщо він одночасно ними керує.

Під впливом двох специфічних елементів творчості (почуття ляльки і почуття її руху), під впливом загального коефіцієнту штучності в театрі ляльок піддаються деяким змінам майже всі елементи акторської творчості, описані Станіславським. Але ця тема ще потребує докладнішого вивчення.

Одним із важливих елементів артистичної техніки актора театру ляльок є також почуття ляльки. Це основна ознака хисту актора-лялькаря, не менш суттєва, ніж здібність створювати пластичний рух ляльки. Почуття ляльки – здатність осягнути задум художника і знайти відповідне сценічне життя ляльки-образу. Воно тісно пов'язане із почуттям руху ляльки. В актора в момент творчості почуття ляльки фактично зливається з почуттям руху ляльки.

Робота з імпровізованою лялькою у всіх її видах (від простої до ускладненої) допомагає студентові м'яко подолати перехід від звичайного руху руки до створення рукою образу ляльки і знайти ту середину, де закінчується його особисте «я» і починається «я» ляльки.

*Пластика рук* допомагає студентові зрозуміти і виконати точний рух, що іде від руки. Студент бачить свої руки, що створюють будь-який образ, безпосередньо перед собою.

*Рука-лялька на планшеті* уособлює вже маленьку людину, тому студент, бачачи її перед собою, намагається передати своїй руці рухи, притаманні людині.

*Рука з кулькою* створює образ ляльки-людини, при цьому рука переноситься на ширму. Таким чином, студентові доводиться передавати імпульс в ляльку нагору.

*Лялька на руці актора* залишається найскладнішою імпровізованою лялькою, тому що відділення зовнішнього образу від актора створює проблему роздвоєння. Актор повинен зуміти забути про своє особисте «я» і діяти від уявного «я» ляльки-образу.

Плавний перехід *рука – рука-лялька – лялька* методично необхідний не тільки для оволодіння планшетною лялькою, але й для інших систем ляльок. Курс імпровізованої ляльки дуже важливий для майбутнього актора-лялькаря, він є передумовою для роботи з професійною лялькою та створення акторського образу.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Королёв М. М. Искусство театра кукол / М. М. Королёв // Основы теории. – Л. : Искусство, 1973. – 50 с.
2. Образцов С. Театр куклы / С. Образцов // Советский театр. – 1931. – № 7. – С. 29.
3. Рубинський А. Ю. Реалистический метод в театре кукол / А. Ю. Рубинський // Post office : Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. – Харків, 2008. – Вип. 813. – С. 67–88.

УДК 793.2 : 930.85

М. В. КРИПЧУК

### ОСОБЛИВОСТІ СИМВОЛІЧНОЇ ОБРАЗНОСТІ МАСОВОГО ТЕАТРУ ДОБИ ПРОСВІТНИЦТВА

*У статті досліджено значення масових театралізованих свят періоду Великої французької буржуазної революції доби Просвітництва. Розглянуто особливості створення символічної образності в революційних святах означеного періоду. Показано зв'язок нової символіки з епохою античності. Охарактеризовано основні засоби виразності, які використовуються при створенні художньої образності під час проведення головних масових театралізованих свят.*