

УДК 792.97

Цитування:

Бучма О. Є. Теорія «надмаріонетки» Гордона Крега як виражальний засіб театру ляльок. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 39. С. 235-238.

Buchma O. (2021). Gordon Craig's "über-marionette" concept as an expressive means of a puppet theatre. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats'*, 39, 235-238 [in Ukrainian].

Бучма Ольга Євгенівна,
кандидат мистецтвознавства,
завідувачка кафедри естрадно-сценічних жанрів
Київської муніципальної академії естрадного
та циркового мистецтва
<https://orcid.org/0000-0002-8629-5641>
olga_buchma@ukr.net

ТЕОРІЯ «НАДМАРІОНЕТКИ» ГОРДОНА КРЕГА ЯК ВИРАЖАЛЬНИЙ ЗАСІБ ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК

Мета роботи. Дослідити процес виникнення сценічної правди у мистецтві ігрової ляльки. Визначити специфіку створення сценічної правди виражальними засобами театру ляльок. Проаналізувати теоретичні розробки Гордона Крега щодо естетичної концепції про «надмаріонетку». Окреслити шляхи реалізації сценічної правди у театрі ляльок за допомогою концепції «надмаріонетки» Гордона Крега. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні методів системного аналізу, аналогії, зіставлення й протиставлення задля аналізу концепції «надмаріонетки» у порівняльній характеристиці із виражальними засобами та естетичними засадами мистецтва ігрової ляльки. **Наукова новизна** статті полягає у погляді на природу сценічної правди, у розгляді концепції Гордона Крега про «надмаріонетку» в контексті психофізичного створення образу у театрі ляльок та пошуку шляхів реалізації сценічної правди театру ляльок у контексті нових акторських технологій. **Висновки.** Ігрова лялька, незалежно від її системи, жанрових обмежень та особливостей руху, підкорюється своїй власній, умовній правді. Лялькареві притаманна сценічна правда Гордона Крега, який у своїй теорії про «надмаріонетку» обґрунтував новий вид сценічної правди, яка необхідна для лялькаря. Завдячуючи їй, лялькаря може своєрідно перевтілитися та навіть ототожнитися з лялькою-образом. Проте Крег не надав роз'яснень щодо практики досягнення актором такої сценічної правди. Керуючись його теоретичним спадком, можна зробити припущення щодо практичного втілення теорії «надмаріонетки» у сценічній практиці мистецтва ігрової ляльки.

Ключові слова: мистецтво ігрової ляльки, Гордон Крег, «надмаріонетка», сценічна правда, лялька, система ігрової ляльки, вистава, «система» Станіславського.

Buchma Olga, candidate of art criticism, head of the variety and stage genres department of Kyiv Municipal Academy of Variety and Circus Arts

Gordon Craig's "über-marionette" concept as an expressive means of a puppet theatre

Purpose of the article. To study the process of the emergence of stage truth in the live-action puppet art. To define the peculiarity of creating stage truth by the expressive means of the puppet theatre. To analyze the theoretical works by Gordon Craig concerning the aesthetic concept of "über-marionette". To designate the ways of realization of stage truth in puppet theatre with the help of Gordon Craig's "über-marionette" concept. **Methodology** of the research consists in the application of methods of system analysis, analogy, comparison, and opposition to analyze the "über-marionette" concept in comparative description with the expressive means and aesthetic principles of the live-action puppet art. **The scientific novelty** of the article is in the view on the nature of stage truth, in considering Gordon Craig's "über-marionette" concept in the context of psychophysical image creation in puppet theatre and in searching for the ways to realize stage truth of puppet theatre in the context of new puppeteer's artistic techniques. **Conclusions.** A live-action puppet, regardless of its system, genre restrictions, and movement characteristics, obeys its own conventional truth. The Puppeteer has Gordon Craig's stage truth. Gordon Craig in his theory of the "über-marionette" substantiated a new kind of stage truth needed by the puppeteer. Thanks to it the puppeteer can transform in his own way and even identify himself with the doll image. However, Craig did not elaborate on the actor's practice of achieving such stage truth. Guided by his theoretical works, one can only make an assumption about the practical implementation of the "über-marionette" theory in the stage practice of the live-action puppet art.

Key words: live-action puppet art, Gordon Craig, "über-marionette", stage truth, a puppet, the system of a live-action puppet, performance, Stanislavski's system.

Актуальність теми дослідження. Відчуття актором сценічної «правди» у контексті виражальних засобів театру ляльок є специфічним, оскільки складним є як сам процес перевтілення в цьому виді мистецтва, так і визначення стадії цього опосередкованого процесу в якому «[...] актор делегує психофізику свого героя в руку, в ляльку» [3, 126].

Пошук нових принципів створення сценічної правди в сучасному театрі ляльок наштовхує на спільність поглядів щодо цієї стадії процесу перевтілення, сучасних течій мистецтва ляльки та теоретичних розробок Гордона Крега, щодо концептуального визначення поняття «надмаріонетка». Цінність теоретичних розробок Г. Крега для сучасного театру ляльок незаперечна і полягає в тому, що цей театральний діяч увів поняття сценічної правди, необхідне для «надмаріонетки», а, значить, і для театральної ляльки. Почуття правди в момент створення персонажу-ляльки є досить складним елементом техніки актора театру ляльок. Адже головна проблема, з якою стикається лялькар, полягає у відчутті правдивості ситуації при «притосовуванні» власного голосу та почуттів до стороннього об'єкта з порушеними тілесними пропорціями, або взагалі відсутністю схожості з будь-якою істотою, яка могла б колись існувати.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання щодо акторських технологій піднімали системні теоретичні праці Б. Брехта, Ф. Дельсартра, Е. Жака-Далькроза, К. Станіславського, М. Чехова та ін., розробки у сфері театральної антропології зробили Є. Гротовський та Е. Барба. В різні роки ці праці пробували адаптувати для лялькарів теоретики і практики театру ляльок. Теоретичний аналіз акторських технологій лялькарів, з поглибленою увагою до аспектів їхньої професійної підготовки, був здійснений науковцями та практиками театру ляльок С. Буровою, Ю. Васильєвим, Є. Кирилловою, І. Ласкарі, В. Михайловою, Н. Наумовим, А. Стависським, Т. Стависською, Т. Мироною, Л. Туневою, Е. Одинцем, С. Озерською, Л. Савчук, К. Черноземовим, М. Вашкелем, С. Тіллісом, А. Скоттом та ін. Дослідження, у яких обґрунтовуються загальнотеоретичні положення щодо специфіки підготовки та існування актора-лялькаря на сучасному етапі та розглядаються питання роботи з ляльками певної системи або підготовки рук та голосового апарату, зробили С. Фесенко та ін. Проте окреме місце у дослідженні специфіки створення образу у мистецтві ігрової ляльки займають теоретичні

розробки Гордона Крега, які по сьогоднішній момент є недостатньо опрацьованими науковцями-лялькарями.

Мета дослідження. Дослідити процес виникнення сценічної правди у мистецтві ігрової ляльки та знайти шляхи її практичного осмислення за допомогою концепції «надмаріонетки» Гордона Крега.

Виклад основного матеріалу. Гордон Крег прагнув до створення синтетичного театру, в якому б поєднувалася музика, ритм, скульптури, символи і пластична дія. Перелік цих якостей увібрав у себе театр ляльок, проте омріяний театр Крега нагадував би його не тільки синтезом виражальних засобів. Головною дійовою особою його театру мала стати не людина. Чому ж саме лялька зацікавила видатного театрального митця? Що спільного між теоретичними розробками Гордона Крега та театром ляльок?

До висновку про створення театру «надмаріонетки» Гордона Крега спочатку підштовхнуло загальне незадоволення акторською манерою гри в тогочасних театрах. Подібно до французького просвітника Дені Дідро, що стверджував: «[...] середніми робить акторів крайня чутливість, помірна чутливість створює юрбу поганих акторів, а передумовою для виховання прекрасного актора є цілковита відсутність чутливості» [1, 24]. Крег вважав емоційність шкідливою звичкою, але не знаходив порятунку в імітуванні «[...] емоція цілковито володіє ним [актором]. Вона керує всім його тілом і направляє його куди хоче. Емоція в'яже його по руках і ногах, і він рухається, немов у фантастичному сні або немов обплутаний кайданами, кидаючись то в один бік, то в другий» [2, 90-91]. Крег відкидає головні правила, які ґрунтують теорію Дідро, і засуджує акторів, які її наслідують. «Актор же сприймає життя як фотоапарат і намагається створити образ, що змагався б з фотокарткою. Він ніколи не мислить про своє мистецтво як про дещо схоже, наприклад, на музику. Він прагне імітувати натуру. Лише зрідка він за допомогою свого ества намагається щось винайти і ніколи не мріє про творчість» [2, 95]. Визнаючи в театральному мистецтві доміант руху над словом, Крег намагався вдосконалити гру акторів образністю пластичного вирішення: «[...] найбільше враження на сцені справляє рух постатей; це найцінніше з усього, що є у вашому розпорядженні» [2, 62], «[...] в основі своїй наше мистецтво має ідею найповнішої рівноваги, що є наслідок руху» [2, 81], «Уникайте так званої «натуральності» рухів [...]» [2, 72]. Він намагався «заспокоїти»

викривлені емоцією обличчя лицедіїв: «Пам'ятайте таку істину: крім вашого обличчя і фактури існує і дещо інше, що ви можете використовувати й легше за все контролювати [...]. Іншими словами, тільки маска – єдино вірний засіб передати експресію духу через експресію обличчя» [2, 56]. Але його спроби виявлялись марними і Крег прийшов до відчайдушного висновку: «Акторська гра – не мистецтво. Отже, не слід говорити про актора, як про митця [...] щоб виплекати якийсь мистецький твір, мусимо мати справу тільки з тим матеріалом, що піддається розрахункові. А людина – непридатний матеріал» [2, 90]. Актор як матеріал не підходить Крегу для створення образів, тому він закликає: «[...] геть реальність передачі, геть реальність дії; і ви вже схиляєтесь до вимоги: тоді геть і актора [...] знищать і ті приклади, за допомогою яких відтворюється й процвітає на сцені безглуздий театральний реалізм» [2, 111]. Але чи дійсно хотів Крег позбавити театр актора? Невже він настільки переконався в фальшивості його гри, що прагнув замінити «недосконалий матеріал»? Хоча важко припустити, що йому просто не пощастило бачити гарних акторів.

Станіславський писав з цього приводу: «[...] як виявилось згодом, заперечення актрис і акторів не заважало Крегу приходити у захват від найменшого натяку на справжній артистичний талант, як у чоловіків, так і у жінок. Відчувши його, Гордон Крег перетворювався на дитину, зіскакував з радощів і експансивності зі свого крісла, кидався до рампі [...]. Але убачивши нездару на сцені, він лютував і знову мріяв про маріонеток. Якби можливо було надати йому Сальвіні, Дузе, Єрмолу, Шаляпіна, Москвіна, Качалова, а замість бездар включити в ансамбль зроблених ним самим маріонеток, я думаю, що Крег вважав би себе щасливим, а свою мрію здійсненою» [4, 416-417].

Але Крег пробував ставити у МХТі, найкращому за його словами театрі у Європі, «Гамлета» з Качаловим у головній ролі. Після перегляду вистави Крег сказав, що гра Качалова була божественною, але не такою, якою він собі уявляв. Що ж стало причиною такого розчарування? Станіславський помилявся, іронізуючи над метою Гордона Крега. Той дійсно приходив у захват від справжнього акторського мистецтва, він вклонявся перед талантом Станіславського, про що із захватом писав в своїй книзі. Проте актори не могли втілити його задуми. Він мріяв про театр ляльок!!! Він писав п'єси для театру ляльок, друкуючи їх у флорентійських

мистецтвознавчих журналах, виготовляв та колекціонував театральних ляльок, зокрема сицилійських маріонеток, мав творчі зустрічі з Сергієм Образцовим, був почесним членом УНІМА та кілька років очолював Британську гільдію театру ляльок. Він бачив свої вистави тією образною мовою, яка притаманна лише ляльці. Хіба міг він інакше написати про справжні почуття? «На мою гадку, це [істина акторських чуттів] трохи помітніше на людині, котра застосовує інструмент, що знаходиться поза межами її особи, і котра реалізує свою місію за допомогою цього інструменту» [2, 84]. Адже тут уже йдеться не про міфічну «надмаріонетку», це натяк на актора-лялькаря, що «оживлює інструмент» власними здібностями. «Я вже придумав і почав робити свій інструмент; я маю намір вирушити з ним у мандри й шукати краси» [2, 85].

Але Гордон Крег так і не зробив «свій інструмент». Всі його експерименти з ляльками, численні креслення та мізансценування не знайшли повноцінного втілення у постановках. Не усвідомивши до кінця, чого саме потребує, йому не вдалося здійснити власної мрії, і більшістю своїх вистав він був вкрай невдоволений.

Проте Гордон Крег описав, яка саме необхідна «правда» для «надмаріонетки», та образна, умовна правда, яку відтворює театральна лялька. Основний прийом театру ляльок полягає у незвичній формі проживання актором сценічної правди в момент «приспособування» власного голосу та почуттів до стороннього об'єкта з порушеними життєвими пропорціями, або взагалі у відсутності схожості з будь-якою істотою, яка могла б колись існувати на земній кулі.

Гордон Крег описував існування образної сценічної «правди», «очищеної» від зайвих емоцій та мімічних прикидань «удавання». Так би мовити «відстороненої правди», яка відкриває свою філософію в містичному колі символів поза матеріальним тілом. Таке почуття досягається шляхом перевтілення в холодну піддатливу матерію, яку описував Дені Дідро у трактаті «Парадокс про актора». «Душа великого актора створена з тієї тонкої субстанції, якою наш філософ [Епікур] сповнював простір; ця субстанція ні холодна, ні гаряча, ні легка, ні важка, вона не віддає переваги жодній конкретній формі, але однаково здатна прибирати їх усі, не зберігаючи ніякої» [1, 56]. Але Крег обожнював Станіславського, реаліста за своїми поглядами на акторське мистецтво, та інших акторів його театру. Він захоплювався глибиною їх емоції, і водночас тонким та

природним її випромінюванням. Крег ніби поєднав початковий матеріал актора від Дідро, та фінальне накопичення внутрішнього матеріалу і створив «надмаріонетку». Холодну та чуттєву, відсторонену та проникливу, та, зрештою, живу і неживу. Він створив новий вид сценічної «правди», правди у театрі ляльок. Але до кінця це не усвідомив. Крег, певно, забув, що за будь-якою маріонеткою стоїть жива людина. Вимагаючи від актора відчуття, поведінки та навіть зовнішньої схожості з лялькою, він не усвідомив, що для його образної концепції людина занадто реальна. Її пластичні можливості не відповідають тій умовності, до якої він прагнув. Але аналізуючи думки Крега стосовно акторської гри, можна знайти підказку для актора-лялькаря, як саме відчувати «правду» в момент творчості. Досягти цього можна наступним чином: «Він [актор] примусить свій мозок зануритись у глибоку пристрасть, вивчити, що там є, й потім перенести все в царину уяви; таким чином він створить певні образи, котрі, не показуючи оголених пристрастей, явно свідчитимуть про них» [2, 54]. Отже, актор не відчуває правду, завдяки «якби» за Станіславським (це стимулює відчуття образу власним тілом), а віддається уявним образам, які діють не в ньому. «Роблячи саме так, добрий актор згодом побачить, що ці образи утворюються головним чином з матеріалу, який знаходиться поза його особою» [2, 54-55]. А якщо власні образи можуть бути поза власним тілом, то так само слід поступити і з голосом, подихом, почуттями. Саме відчуття власного подиху поза собою і надасть актору відчуття «правди», але відстороненої. Залишилось тільки зорієнтувати образи та інші чуття на власній ляльці.

Наукова новизна. Теоретичні розробки Гордона Крега неодноразово розглядалися лялькарями у контексті пошуку практичних вказівок щодо реалізації його ідей про «надмаріонетку». Проте розгляд теорії «надмаріонетки» з позиції специфіки психофізичного процесу досягнення сценічної правди у театрі ляльок розглядається уперше. Саме погляд на природу сценічної правди у театрі ляльок та пошук шляхів її реалізації у контексті нових акторських технологій може стати базою для подальших досліджень.

Висновки. Незалежно від системи ляльки, її жанрових обмежень та особливостей руху, вона, в більшій або меншій мірі, має підкорюватися своїй власній, умовній правді. Сценічна правда за Г. Крегом – це, так би мовити, відсторонена правда, яка відкриває

свою філософію в магічному колі символів поза матеріальним тілом і досягається шляхом перетворення актора в холодну піддатливу матерію. Г. Крег вимріяв образ ідеального актора як «надмаріонетку», холодну та чуттєву, відсторонену та проникливу, та, нарешті, живу і неживу. Він винайшов новий вид сценічної правди, необхідної, насамперед, для лялькаря, але, на жаль, не надав роз'яснень щодо практики її досягнення актором. Але, керуючись його теоретичним спадком, можна зробити припущення щодо практичного втілення теорії «надмаріонетки» у сценічній практиці мистецтва ігрової ляльки. Отже, лялькареві притаманна сценічна «правда» Гордона Крега, завдяки якій він своєрідно перевтілюється та навіть ототожнюється з лялькою-образом. Але це ототожнення з трохи відстороненою істотою може провокувати підсвідомий транс. Якої ж поведінки має дотримуватися лялькаря для відчуття правди, описаної Гордоном Крегом, без втрати відчуття власної особистості? Це питання Крег залишив без відповіді, але його теорія «надмаріонетки» безперечно зробила вагомий внесок у розвиток мистецтва театру ляльок. Вагомий, але досі ще ретельно не досліджений. Залишається сподіватися, що творчі розробки цієї видатної, трохи загадкової постаті, привернуть увагу сучасних лялькарів та знайдуть втілення в образній концепції театру ляльок майбутнього.

Література

1. Дідро Д. Парадокс про актора. Київ Мистецтво, 1966. 146 с.
2. Крег Е. Г. Про мистецтво театру. Київ: Мистецтво, 1974. 320 с.
3. Рубинский А. Ю. Мистическая сущность играющих кукол. Харьков: Тимченко А. Н., 2004. 160 с.
4. Станиславский К.С. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 1.: Моя жизнь в искусстве. / ред.: О.Н. Ефремова и др. Москва: Искусство, 1988. 622 с.

References

1. Diderot Denis. (1966). Kyiv: Mystecztvo [in Ukrainian].
2. Craig, E. G. (1974). About the Art of Theatre. Kyiv: Mystecztvo [in Ukrainian].
3. Rubinskiy A. Yu. (2004). The Mystical Essence of Playing Puppets. Kharkiv: Timchenko A. N. [in Russian].
4. Stanislavskiy, K.S. (1988). Selection of works. Vol. 1.: My Life in Art. O.N. Yefremova i dr. (Eds.). Moscow: Iskusstvo [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 25.03.2021
Отримано після доопрацювання 09.04.2021
Прийнято до друку 14.04.2021*