

## ОНТОЛОГІЯ МИСТЕЦТВА ІГРОВОЇ ЛЯЛЬКИ ЯК КУЛЬТУРНЕ ВТІЛЕННЯ СПЕЦИФІЧНИХ ЗАСОБІВ ВИРАЗНОСТІ

*Стаття уточнює визначення специфіки мистецтва ігрової ляльки як його онтологічної особливості та визначає ступінь специфічності відповідних засобів виразності заради створення термінологічного та методологічного консенсусу через застосування культурологічного підходу та класифікації мистецьких дискурсів за принципом Фрідріха Ніцше.*

*Методи: аналіз, порівняння, деконструкція.*

**Ключові слова:** предмет, скульптура, маска, тіло, специфіка мистецтва ігрової ляльки, специфічні та неспецифічні засоби виразності, театр ляльок, «оживлення», аполонічність, діонісійство.

*Статья уточняет определение специфики искусства игровой куклы как его онтологической особенности и определяет степень специфичности соответствующих средств выразительности ради создания терминологического и методологического консенсуса путем применения культурологического подхода и классификации художественных дискурсов по принципу Фридриха Ницше.*

*Методы: анализ, сравнение, деконструкция.*

**Ключевые слова:** предмет, скульптура, маска, тело, специфика искусства игровой куклы, специфические и неспецифические средства выразительности, театр кукол, «оживление», аполоничность, дионисийство.

*The article clarifies the definition of the specificity of the puppet art, which is its ontological peculiarity, and determines the degree of specificity of the corresponding means of expressiveness for the purpose of creating a terminological and methodological consensus through the application of the cultural approach and the classification of artistic discourses by the principle of Friedrich Nietzsche.*

*Methods: analysis, comparison, deconstruction.*

**Key words:** object, sculpture, mask, body, specialty of the puppet art, specific and non-specific means of expressiveness, puppet theatre, «revival», apolonism, dionysion.

*Актуальність теми дослідження.* Питання специфіки мистецтва ігрової ляльки є ключовим для визначення його онтологічних особливостей та автентичності. Сьогодні маємо констатувати факт наявності розбіжностей між визначенням специфіки самого мистецтва ігрової ляльки та специфічності певних засобів виразності, які широко використовуються у театрі ляльок, проте традиційно вважаються неспецифічними. Розбіжності дійшли до рівня конфлікту, що зафіксовано у спеціальній літературі та програмних документах різних професійних шкіл лялькарів України, тому питання специфічності як відповідності засобів виразності до специфіки потребує розв'язання. Для цього маємо визначити специфіку мистецтва ігрової ляльки та ступінь специфіч-

ності засобів виразності, що використовуються мистецтвом ігрової ляльки, де під специфікою ми розуміємо загальну сутність даного виду мистецтва, а під специфічністю — форми, через які вона втілюється. Культурний стан мистецтва ігрової ляльки вимагає, щоб сутність мистецтва, як план змісту, узгоджувалась із його формою — як планом вираження, чого на даний момент ми не спостерігаємо, оскільки так звані неспецифічні засоби виразності використовуються як специфічні та навіть як основні. В театрознавчому дискурсі специфікою мистецтва ігрової ляльки вважається «оживлення» неживого матеріалу, проте філософсько-естетичний дискурс, починаючи з Платона, вважає «оживлення неживого» загальною рисою мистецтва в цілому. Отже, для того щоб зрозуміти

особливості «оживлення неживого» саме в мистецтві ігрової ляльки, маємо визначити поняття «живого», «неживого», «оживлення», яким способом це «оживлення» відбувається та через які виражальні засоби. Таким чином, ми опинилися у герменевтичному колі, де розуміння специфічності засобів виразності потрібне для уточнення поняття специфіки даного мистецтва у філософсько-естетичному дискурсі, а точне розуміння специфіки як сутності мистецтва потрібне для класифікації засобів виразності за ступенем їхньої специфічності заради узгодження форми вираження мистецтва із її сутністю.

У застосуванні засобів виразності і полягає творча діяльність лялькаря, а значить результати дослідження онтології мистецтва ігрової ляльки зможуть бути використані як у практичній діяльності, так і у навчанні майбутніх лялькарів: акторів, режисерів і сценографів.

*Мета дослідження.* Крізь призму культурної символіки неживого предмета здійснити диференціацію специфічних та неспецифічних засобів виразності мистецтва ігрової ляльки, як чинників визначення його автентичності, та уточнити термінологічний інструментарій для його застосування у професійній діяльності лялькарів.

*Завдання дослідження:*

1) Визначення історико-філософських передумов, що вплинули на формулювання принципів специфіки мистецтва ігрової ляльки.

2) Визначення відношення засобів виразності до специфіки мистецтва ігрової ляльки.

3) Класифікація засобів виразності та уточнення термінології на підставі результатів дослідження.

*Ступінь опрацювання питання.* Неузгодженість у питанні засобів виразності проявилася у дискусії професійних шкіл мистецтва ігрової ляльки, які у різний спосіб вирішували суперечності, що закралася у розуміння специфіки ще з 70-х років ХХ століття, коли питання її визначення набуло вирішального значення. Звідтоді книжка засновника першої радянської професійної школи лялькарів М. М. Корольова «Мистецтво театру ляльок» сприймалася, як посібник зі специфіки, а у ній деякі засоби виразності автор назвав неспецифічними: «Всі спроби підмінити ляльку на натуральний предмет або руки ведуть до виснаження образних засобів. Твердження, що театр ляльок — це театр оживлених предметів, визначення ляльки розширеним поняттям — предмет — приховує у собі небезпеку відмови від ляльки. Так само збільшення використання у ви-

ставах актора без ляльки та актора в масці призводить до втрати лялькової специфіки» [9, 58]. Така позиція викликає більше питань, ніж дає відповідей, а аргументи на її користь потребують аналізу, оскільки неспецифічні, з точки зору Корольова, засоби виразності традиційно застосовуються як у виставах театрів ляльок, так і під час навчання лялькарів. Важко уявити навчальний курс без розділів «пластика рук» чи «оживлення предметів» — першооснови навчання специфіці. Своєрідною спробою усунення суперечності стало перейменування кафедри театру ляльок Харківського національного університету мистецтв на кафедру театру анімації. Такий підхід обмежує засоби виразності театру ляльок до ляльки та декларує існування більш широкого мистецтва — театру анімації, куди театр ляльок входить як складова частина. Для театру анімації, на відміну від театру ляльок, всі названі засоби виразності є специфічними, отже для реабілітації «неспецифічних» засобів виразності задекларовано створення нового виду мистецтва, що ніяк не розв'язує проблеми, а лише її перейменовує. Такий шлях не є продуктивним, бо розв'язання проблеми слід шукати у її причинах, а саме у розбіжностях між визначенням Корольовим специфіки мистецтва театру ляльок як «оживлення» неживого матеріалу та його розумінням специфічності засобів виразності, що і призвело до непорозуміння у професійному середовищі.

Дискусію було продовжено питанням щодо кількості основних систем ляльок. Корольов визначає їх шість: петрушкова, тростинна, маріонетка, тіньова, вертепна та планшетна [9, 77–90]. Деяка інша класифікація артикулюється програмними документами спеціалізації «Ляльки на естраді» Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв. До основних систем віднесено і зростову (скафандрову) ляльку. Цю позицію у своїй дисертації підтвердила кандидат мистецтвознавства О. Бучма, завідувач кафедри естрадних жанрів КМАЄЦМ [5, 68]. Отже сьогодні в офіційних програмних документах різних професійних шкіл лялькарів зафіксована різна кількість основних систем ляльок, що разом із суперечністю щодо засобів виразності та назви мистецтва є свідченням відсутності термінологічного і методологічного консенсусів щодо ставлення до різних аспектів специфіки.

На початку ХХ ст. Н. Симонович-Єфімова намагалася розібратися у «ляльковості» [13, 105–108], проте питання специфіки повною мірою постало із виникненням так званого «третього жан-

ру» у середині ХХ ст. Саме на цей час і припадає діяльність М. М. Корольова, і саме його позиція тривалий час вважалася загальноприйнятною. Перебуваючи в контексті «системи» Станіславського, одним із базових постулатів якої було протиставлення шкіл удавання та переживання [14, 7–12], лялькарі, опонуючи спробам нав'язування ляльці «життя людського духу» після кризи натуралізму 30–50-х років, погодились, що вони належать до школи удавання, навіть не ставлячи під сумнів коректність застосування до театру ляльок класифікації театрального мистецтва за принципом внутрішніх почуттів актора. Незважаючи на те, що Станіславський на науковість та об'єктивність не претендував, а слово «система» завжди писав у лапках, його погляди значним чином ускладнили розуміння специфіки ігрової ляльки. Найпершим деконструктором бінарної опозиції «удавання–переживання» у драматичному театрі виявився Бертольд Брехт, який запропонував зовсім іншу бінарну пару, створену за іншими ознаками: свій театр він називав епічним, а «систему» Станіславського — «театром ілюзії» [4, 16]. Отож Корольов розпочав аналіз специфіки мистецтва ігрової ляльки, перебуваючи в сумнівній парадигмі «удавання–переживання», що і спричинило у подальшому низку непорозумінь. Аби уникнути їх, спробуємо подивитися на проблему під іншим кутом, застосувавши естетичну класифікацію, запропоновану Фрідріхом Ніцше, щодо якої у мистецтвознавстві та культурології є консенсус.

*Викладення основного матеріалу.*

В силу онтології мистецтва ігрової ляльки під «оживленням неживого матеріалу» слід розуміти імітацію неживим матеріалом поведінки живих істот, що здійснюється актором-лялькарем. У загальномистецькому дискурсі поняття «оживлення» має метафоричний характер, а у мистецтві ігрової ляльки у процесі «оживлення» неживий предмет за допомогою актора починає поводитись як жива істота, — саме ця риса і вважається головним фактором специфіки.

Лялькарі поняття «неживе» часто зводять до ляльки, тобто динамічної скульптури, між тим, фактично спектр неживого набагато ширший. Отже, нам необхідно визначити діапазон поняття «неживе», для чого ми маємо перейти до загальноестетичних засад та до специфіки мистецтва взагалі, що допоможе кореляції вузького театрознавчого дискурсу із більш об'ємним культурологічним підходом. Це дасть нам змогу розширити погляд на специфіку та специфічність засобів виразності, серед яких неспецифічними вважають-

ся: предмет, руки актора, актор у масці, актор без маски. Ми поставили першим у цей ряд предмет, оскільки його приклад у культурологічному контексті є найбільш показовим. Предмет — неживий артефакт, який «оживає» в театрі ляльок, імітуючи поведінку живого організму. Проблема лише в тому, що предмет не є скульптурою, а Симонович-Єфімова назвала театр ляльок мистецтвом скульптур, котрі рухаються [13, 244]. Корольов уточнює це визначення: «театр ляльок — це такий вид театрального мистецтва, в якому актор створює сценічний образ не безпосередньо сам, своїми природними засобами, а опосередковано, тобто за допомогою штучно створеного, матеріального інструменту» [9, 30]. Отже Корольов розширює поняття ляльки від скульптури до «штучно створеного матеріального інструменту», але предмет він до цієї категорії не відносить. Ще на початку ХХ століття розгорнулася боротьба із штучністю мистецтва: з одного боку, проти неї виступали творці інсталяції та редімейду в особі Марселя Дюшана, з іншого — реалісти, репрезентовані Костянтином Станіславським. Дюшан кинув виклик Лесінгу та Вінкельману — класицистам, шанувальникам скульптури, Станіславський опонував мистецьким принципам Дідро [8, 3–12]: Дюшан через використання готових предметів, Станіславський — готових почуттів, природних, а не штучно створених. Дискусія Станіславського з Дідро щодо штучності й породила бінарну опозицію «переживання–удавання», коректність застосування якої щодо мистецтва ігрової ляльки викликає сумніви, адже парадигма Корольова пов'язує театр ляльок із мистецтвом удавання.

Класифікація запропонована Фрідріхом Ніцше, який розділив мистецькі явища на дві умовних групи, названі іменами Аполлона та Діоніса [11, 20–25], і стала би альтернативою та інструментом деконструкції названої бінарної опозиції.

Класицисти спиралися на філософію Просвітництва, ідею *tabula rasa* Джона Локка [10, 60–68] — концепції людини — як чистої дошки, на якій можна написати будь-який текст. Ця ідея співзвучна з іудео-християнським концептом творення Богом світу з нічого. Творець — це провідник чистої ідеї з платонівської «гіперуранії» до матеріального світу. Отже мистецтво — сфера ідеального, а митець — творець свого світу з нічого — зображує світ не таким, яким він є, а яким він має бути. Звідси й народжується погляд на скульптуру як на застиглий ідеал: «Спинися мить, прекрасна ти!» — писав Гете у «Фаусті». В цій застиглій (статичній) ідеальній миті не може бути

нічого випадкового, непродуманого, привнесеного цим недосконалим світом, цього не може бути і на театральній сцені, на думку Дені Дідро [8, 3–12]. Суть мистецтва у створеності, а значить і штучності. Мистецтво класицизму є стовідсотково позитивістським та аполонічним. Бритвою Оккама відтинається все зайве, що відволікає від ідеї, яка завдяки художньому творові ввійшла до матеріального світу з ідеального. Тому предмет на сцені — це лише предмет і не більше, бо інакше примножуються сутності понад необхідне, а це не є розумним та раціональним. Деякі з естетичних позицій просвітників актуальні й дотепер: основи сучасного театру та теорії драми були закладені ними. Французька революція спричинила кризу класицизму, примусила переглянути деякі його базові позиції, основані на домінанті раціональності. Розчарування у позитивізмі Просвітництва спонукало до пошуку щастя поза межами цього світу в іншому вимірі, що дало можливість поглянути на предмет з іншого боку: з точки зору пам'яті через сентименталізм Шиллера [15, 360–389]. Предмет стає більшим ніж лише предмет, він відсилає глядача до спогадів, з'єднує із минулими подіями, викликаючи емоції. Він стає порталом пам'яті, носієм ознак презентованого явища, перетворюючись на метафору. Вийшовши за межі предмета, спостерігач виходить за межі об'єктивного раціонального світу до ірраціонального світу персональних переживань.

Романтизм, що прийшов на зміну класицизму, надає перевагу живописові, де об'єм намальованого світу існує не об'єктивно, як скульптура, а лише в уяві глядача. Таке ірраціональне мистецтво — стовідсотково діонісійське, як і предмет, котрий, виходячи за власні межі, набуває динамічних рис, на противагу аполонічній статиці, репрезентованій мистецтвом класицизму. Предмет, що «ожив», — однозначний маркер діонісійства, а значить, театр ляльок, специфікою якого є «оживлення» неживого, є діонісійським явищем. Микола Бердяєв [1, 324–343] вважав, що ознакою аполонізму є об'єктивізм або натуралізм, домінанта аполонічного мистецтва — форма, а її причина — зміст. Звідси і походять реалістичність, наслідування, достовірність та буквальність аполонізму, що спонукає до буквального розуміння предмету. Таким чином, усі виразні засоби мистецтва ігрової ляльки у аполонічному дискурсі звужуються до ляльки. Вершина аполонічності у театрі ляльок — натуралізм 30–50-х років у СРСР. Домінанта ж діонісійства — символічність, яка фіксує нестійку єдність форми та змісту, а символічне

перекодування дає можливість їхньої комбінації. Символічне перекодування дозволило Дюшану розширити поняття «скульптура», включивши у нього готові предмети, що розширює і поняття «лялька».

Отже аполонічний дискурс оперує категоріями: скульптурне, формальне, рельєфне, зовнішнє; діонісійський: внутрішнє, екстатичне, емоційне, символічне. В аполонічному дискурсі форма і зміст перебувають у відповідності одне одному, в діонісійському — форма та зміст розходяться, а значить розширюється спектр засобів виразності, а це означає, що метафоричним чином ознаки аполонічної ляльки-скульптури можуть бути перенесені на інші артефакти, зокрема на предмет. Лялькою стає все, що може рухатись та імітувати життя.

Діоніс — бог, що помирає та відроджується, отже екстатичність «оживлення» — ознака усього некласичного дискурсу від стародавнього східного мистецтва до постмодернізму. Сентименталізм Шиллера та редімейд Дюшана — явища діонісійські, а класицизм та реалізм Станіславського — аполонічні. Для реалізму характерні позитивізм та повернення у об'єктивний, раціональний, хоча і, на відміну від класицизму, недосконалий світ. Аполонічні рамки реалізму проявилися у «четвертій стіні», почутті правди й вірі у запропоновані обставини. Тобто заочна дискусія Станіславського з Дідро, переживання з удаванням, реалізму з класицизмом є лише дискусією всередині аполонічного дискурсу, ворожого діонісійському мистецтву ігрової ляльки; свідченням ворожості стала страта ляльки-Полішинеля на гільйотині під час Французької революції. Отож театр ляльок не має ніякого відношення до класицистичного мистецтва удавання, застосування класифікації Станіславського до театру ляльок є помилковим, а криза натуралізму 30–50-х спровокована аполонічними інтервенціями на територію мистецтва ігрової ляльки: скульптурності класицизму та переживання реалізму. Це була неорганічна спроба усунення діонісійства із театру ляльок, а народження «третього жанру» стало діонісійським ренесансом, спробою відкрити таємницю, сховану до того за ширмою: таємницю «оживлення неживого» на очах у глядача, у цьому і полягає причина появи «живого» актора на сцені. Коректність застосування терміна «третій жанр» також є сумнівною, адже він лише констатує формальне об'єднання засобів виразності, названих Корольовим специфічними та неспецифічними. Тобто цей термін також міститься у контексті аполонічного дис-

курсу, що не може вважатися коректним. Іншими словами, «третій жанр» і є театром ляльок, згідно з діонісійським дискурсом. Ознакою «третього жанру» вважалася присутність живого актора на сцені поруч із лялькою, проте його присутність чи відсутність, без визначення наявності факту імітації неживим матеріалом поведінки живих істот, не може бути маркером специфіки мистецтва ігрової ляльки. Драматичний театр часто звертається до ляльки, як до додаткового засобу виразності, це не дає підстав вважати даний прийом проявом «третього жанру». Лише факт застосування та домінування специфіки мистецтва ігрової ляльки у виставі є критерієм ідентифікації її як вистави театру ляльок. Якщо специфічні засоби виразності виконують у виставі лише допоміжну роль, а головними є засоби виразності драматичного театру, то така вистава є драматичною, навіть якщо постановка здійснена у театрі ляльок.

Таким чином, значна частина сучасної методологічної конструкції мистецтва ігрової ляльки залежить від коректності визначення специфічності засобів виразності, що є предметом нашого дослідження. Застосування ж принципів штучності, як головного чинника визначення специфічності засобів виразності, виявилось помилковим. Корольов, навіть назвавши ляльку інструментом, висунув умову: інструмент має бути «штучно створеним». Він опинився не лише на передовій вічної війни Аполлона та Діоніса, він опинився одразу у двох таборах. Як діонісієць, він усвідомлював значення «оживлення», як заручник аполонічних ідей Просвітництва, — значення штучності та театральності. Так він захищав театр від буденності та побутовості, куди поступово вели послідовники «системи» Станіславського, демонструючи зворотний бік відкриття Дюшана — руйнівником грані між скульптурою та готовим предметом, який сам по собі може бути витвором просторового мистецтва. Протистояти останньому доволі складно, особливо зважаючи на точку зору Шиллера. Дюшан довів, що предмет може бути скульптурою, а значить, у разі застосування до нього специфічного «оживлення», перетворитися на ляльку. Отже, слова Корольова про те, що визначення ляльки розширеним поняттям «предмет» приховує у собі небезпеку відмови від ляльки, — мають сенс лише у тому разі, коли між предметом і скульптурою лежить нездоланна прірва. Проте така прірва може існувати лише у аполонічному дискурсі, що заповнив театр ляльок у натуралістичний період, рудименти якого цим твердженням і демонструє автор «Мистецтва театру ляльок».

Зрештою, маємо дійти висновку, що скульптура, а значить і лялька мають право на будь-яку форму, залежно від задуму художника, у тому числі й форму готового предмета, а не навмисно штучно створеного за принципами Дені Дідро.

Ми обгрунтували розширення поняття «неживе» через предмет, проте використання живих рук у процесі «оживлення неживого» потребує окремого аналізу. Руки людини не є неживим предметом із біологічної точки зору, проте застосування біології щодо мистецтва несе у собі риси позитивізму, а значить аполонізму, що утримує руки, як і предмет, у власних межах. Діонісійське символічне перекодування дає нам можливість дивитися на них, як на неживий предмет, адже у процесі анімації руки актора імітують життя абсолютно іншого організму. Руки, як і тіло актора, у такому разі символічно неживі, живе тіло перетворюється на субстанцію, яку Жиль Дельоз назвав тілом без органів [7, 33–42]. Органи не виконують свої прямі функції, а через символічне перекодування піддаються «оживленню» як неживий фізичний матеріал, наділений символічними властивостями, по якому культура прокочує свої коди. Ми розглядаємо руки не біологічно, а символічно, з них можна створити скульптуру, яка навіть у аполонічному дискурсі вважатиметься лялькою. Символічна точка зору не переймається якістю та молекулярним складом матеріалу предмета, до якого буде застосована специфіка ігрової ляльки. Олександра Василькова у книзі «Душа і тіло ляльки» розповідає про релігійні обряди деяких народів Азії та Африки, під час яких театральному «оживленню» як імітації життя піддавалися тіла померлих, які навіть формально слід вважати неживим матеріалом [6, 19–20]. Отож символічно руки актора, якщо вони не виконують свої прямі біологічні функції, а імітують життя штучно створеного персонажа, є неживим матеріалом, який піддається анімації актором, а значить є специфічним засобом виразності, оскільки відповідає специфіці мистецтва ігрової ляльки. Продовжуючи цю логіку, зазначимо, що не лише руки, а й усе тіло актора може символічно розглядатися як неживе, якщо існує на сцені не буквально, не за законами біології, а стає інструментом донесення символічного меседжу до глядача. Нетеатральними прикладами такого тіла у культурі є пластичні операції, фотешопінг, транскультура, явище, назване Ж. Бодрійяром транссексуальністю [2, 32–40] та тілом-лялькою [3, 26–28]. Органи та все тіло актора розглядаються не як оператори своїх прямих біологічних функцій, а як нежива субстанція, що

набуває необхідної форми залежно від художньої мети та піддається «оживленню» як лялька. У такому разі руки актора можуть виконувати роль, наприклад, ніг і, навпаки, коліно може стати головою, голова — тулубом тощо. Якщо до такого дельзівського «тіла без органів» із метою анімації приєднати маску, що до того ж є предметом та витвором художника, то, безумовно, ми теж отримаємо ляльку. Маска — глибоке соціокультурне явище, що супроводжує людство впродовж усієї його історії. Її головна функція — захист обличчя, вона слугує певною межею між людиною та світом із метою взаємного захисту сторін. Саме як символ такої метафізичної межі маска посіла знакове місце у культурі та мистецтві людської цивілізації. Зафіксоване незворушне зображення обличчя на масці переводить її знаковий сенс на грань життя та смерті. «Оживлення» маски, що свого часу мало символічний характер у численних язичницьких культурах із балансуванням на межі життя та смерті, є діонісійською ознакою специфіки мистецтва ігрової ляльки. Скафандрову ляльку у такому разі ми можемо розглядати як маску, що закриває все тіло актора, тобто вона є повноцінною лялькою із оригінальним способом водіння, коли актор знаходиться всередині її. Таким чином, актор у масці, за визначенням О. Бучмою ляльки-тантамарески, стає тантамарескою — гібридом скафандрової ляльки та тіла актора, тобто теж є лялькою [5, 91–92].

Корольов намагався виправдати «неспецифічність» актора у масці, посилаючись на пластику самого актора: «Це більше схоже на те, що робить лялька. І зовсім не схоже на те, що робить актор-лялька, який стоїть під нею, за нею, поруч з нею або над нею» [9, 62–63]. Або іншими словами, класичний дискурс дає змогу розмістити актора де завгодно по відношенню до ляльки, лише не всередині її, фіксуючи таким способом нездоланну межу між лялькою та актором, демонструючи обмеженість аполонізму, де вихід за будь-які кордони речей та явищ неможливий в принципі, оскільки це небезпечно для позитивістської картини світу.

Оскільки основні системи ляльки різняться за методами водіння, то ці методи диктують і розташування тіла самого актора: наприклад до тростинної ляльки актор пристосовується знизу, до маріонетки — згори. Розташування тіла актора диктує система ляльки, а не філософія позитивізму. Особливість скафандрової ляльки в унікальному способі водіння, що робить її основною системою. Отже «оживлювати» таку ляльку треба всім тілом,

що й зумовлює поведінку актора. Для визначення специфічності важлива сутність процесу в якому перебуває актор, а не пристосування, котрими він при цьому користується, адже всі пристосування різні та продиктовані системою ляльки. Актор, який водить скафандрову ляльку, робить те саме, що й будь-який лялькарь, — «оживлює» неживий матеріал, який до того ж є скульптурою, котра рухається. Факт «оживлення» свідчить про специфіку мистецтва ігрової ляльки, отже немає жодної обставини, що може заперечити «ляльковість» скафандрової ляльки. Звідки взялася думка про те, що спосіб оживлення має визначальне значення у специфіці? Вочевидь, річ у тому ж «штучно створеному інструменті». Тіло не є штучно створеним інструментом, навіть якщо воно рухається за законом ляльки, навіть якщо відбувається специфічний акт «оживлення» неживого. Корольов просто не може визнати людське тіло, людські руки, готові предмети штучно створеним інструментом. Тобто це є аполонічна позиція, що вступає в конфлікт із діонісійським фактом «оживлення» неживого. Причини відповідного ставлення Корольова до специфічності засобів виразності полягають у тому, що він розглядав специфіку ігрової ляльки не за схемою «Аполлон–Діоніс», а за схемою Станіславського «удавання–переживання». Корольов опонував Станіславському в контексті його ж парадигми та шукав принципи театру удавання, що їх репрезентував Дідро у театрі ляльок. Заперечивши переживання реалізму, він прийшов до штучності класицизму, не помічаючи Дюшана, який стояв на порозі розуміння специфіки, а відкриття Сергієм Образцовим ефекту від використання готових предметів у концертних номерах стало емпіричним підтвердженням специфічності використання готового предмета у витворі мистецтва ігрової ляльки [12, 69–72].

Проблему специфічності засобів виразності слід вирішувати не через декларування додаткового виду мистецтва — театру анімації, а через розширення самого поняття «лялька», куди входить не лише скульптура, штучний інструмент та навіть предмет, що «ожив», а всі символічно неживі динамічні форми, які в процесі анімації виконують не свої прямі функції, а стають метафорами явищ, що їх ми вважаємо живими. Або простіше: використання предмета за його функціоналом не є проявом специфіки, а у разі, коли предмет за допомогою актора починає імітувати життя, ми можемо відзначити прояв специфіки. Ляльку слід розуміти як річ, одухотворену актором-лялькарем.

Відмінність ляльки-скульптури від інших одухотворених речей лише у тому, що її створено із єдиною метою — анімації; всі інші спроби використання ігрової ляльки — вторинні. Лялька підлягає «оживленню» за визначенням і безумовно. Так звані неспецифічні засоби виразності не є створеними безпосередньо для анімації, а їх «оживлення» є вторинним відносно їхньої головної функції, значить і їхня специфічність не є безумовною, але у разі участі цих засобів у акті «оживлення» на них поширюється дія специфіки і на той момент вони стають специфічними. Логічно називати такі засоби виразності не неспецифічними, а умовно-специфічними із визначенням за умову специфічності факту «оживлення». Театральна маска є найбільш близькою до специфіки мистецтва ігрової ляльки з усіх умовно-специфічних засобів виразності, оскільки, як і лялька, створюється безпосередньо для сценічного використання, проте вона може використовуватись і драматичним актором не як елемент ляльки-тантамарески, створеної з неї та тіла актора, а як реквізит, необхідний героєві драматичної вистави для того, щоб приховати обличчя. Акт «оживлення» маски у такому разі відсутній, маска має лише допоміжну функцію, а факт мистецтва відноситься до особливостей засобів виразності драматичного театру. Неспецифічні засоби виразності у театрі ляльок теж мають місце, застосовуються вони для створення додаткових ефектів, їх ми визначаємо за принциповою нездатністю до «оживлення» актором, такими засобами є нерухомі предмети, рідини та гази: наприклад, поки ще невідомі способи анімації диму, хоча не варто виключати такої можливості у майбутньому.

Отож, застосувавши культурологічний підхід до театрознавчого визначення засобів виразності на підставі парадигми К. С. Станіславського «удавання–переживання», ми дійшли висновку, що проблема суперечності у розумінні специфіки мистецтва ігрової ляльки викликана аполонічним дискурсом у аналізі переважно діонісійського виду мистецтва. Виходячи із вище наведеного, ми здійснили диференціацію засобів виразності таким чином: театральна лялька, безперечно, є специфічним засобом виразності; предмет, театральну маску, людські руки та інші засоби виразності, що в принципі можуть піддаватися анімації, ми віднесли до умовно-специфічних, де умовою їхньої специфічності виступає акт динамічної імітації життя. Таким чином, «третій жанр», що виник у результаті об'єднання специфічних та умовно-специфічних засобів виразності, нічим не

відрізняється від мистецтва ігрової ляльки взагалі, а значить окремий термін не є актуальним. Ми довели, що скафандрову ляльку, складовою частиною якої є маска, безперечно, слід вважати лялькою, що належить до основних систем, а актора у масці, за умови анімації останньої, слід вважати лялькою-тантамарескою, гібридом скафандрової ляльки та людського тіла. Предмети та інші форми, створені за допомогою людських рук та тіл, за умови застосування до них специфіки, слід вважати ляльками, що відносяться до відповідної системи залежно від способу керування ними.

### Джерела та література

1. Бердяев Н. А. Смысл творчества: Опыт оправдания человека. Харьков: Фолио, 2002. 688 с.
2. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. Москва: Добросвет, 2000. 356 с.
3. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции / пер. с фр. А. Качалова. Москва: Издательский дом «ПОСТУМ», 2015. 240 с.
4. Брехт Б. Про мистецтво театру. Київ: Мистецтво, 1977. 366 с.
5. Бучма О. С. Новітні акторські технології сучасного театру ляльок як чинник трансформаційних процесів художньої культури: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ: НАККіМ, 2015. 191 с.
6. Василькова А. Душа и тело куклы. Природа условности куклы в искусстве XX века: театр, кино, телевидение. Москва: Аграф, 2003. 224 с.
7. Делез Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения / пер. с франц. и послесловие Д. Кралечкина; науч. ред. В. Кузнецов. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. 672 с.
8. Дідро Д. Парадокс про актора. — Київ: Мистецтво, 1966. 146 с.
9. Королев М. М. Искусство театра кукол. Ленинград: Искусство, 1973. 112 с.
10. Локк Дж. Сочинения в 3-х т. Т. 1. Опыт о человеческом разумении. (Философское наследие. Т. 93). Москва: Мысль, 1985. 621 с.
11. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / пер. с нем. Г. А. Рачинского. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2005. 208 с.
12. Образцов С. В. Моя профессия. Москва: Искусство, 1938. 171 с.
13. Симонович-Ефимова Н. Я. Записки петрушечника. Ленинград: Искусство, 1980. 272 с.
14. Станіславський К. С. Работа актора над собою. Щоденник учня: Ч. 1, 2 / перекл. Т. Ольховського. Київ: Мистецтво, 1953. 671 с.
15. Шиллер Ф. О наивной и sentimentalной поэзии / Ф. Шиллер. Собр. соч. в 7 т. Москва: Художественная литература, 1957. 630 с.

### References

1. Berdyayev, N. A. (2002). The meaning of creativity: the experience of justifying the person. Kharkiv: Folio, 688 [in Russian].
2. Baudrillard, J. (2002). The Transparency of Evil. Moscow: Dobrosvet, 356 [in Russian].
3. Baudrillard, J. (2015) Simulacra and Simulation (A. Kachalov, trans). Moscow: POSTUM, 240 [in Russian].

4. Brecht, B. (1977). About the theatre art. Kyiv: Mystetstvo, 366 [in Ukrainian].
5. Buchma, O. Ye. (2015). The latest acting techniques of the modern puppet theater as a factor in the transformational processes of artistic culture. Dissertation for the degree of candidate of art studies. Kyiv: NAKKiM, 191 [in Ukrainian].
6. Vasilkova, A. (2003). Puppet's soul and body. The nature of the puppet conventionality of in the art of the 20th century: theater, cinema, television. Moscow: Agraf, 224 [in Russian].
7. Deleuze, J. & Guattari, F. (2007). Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia (D. Kralechkin, Trans). Ekaterinburg: U-Factoria, 672 [in Russian].
8. Diderot, D. (1966). The actor's paradox. Kyiv: Mystetstvo, 146 [in Ukrainian].
9. Korolev, M. M. (1973). The Art of the Puppet Theater. Leningrad: Iskusstvo, 112 [in Russian].
10. Locke, J. (1985). An Essay Concerning Human Understanding. Moscow: Mysl, 621 [in Russian].
11. Nietzsche, F. (2005). The Birth of Tragedy: Out of the Spirit of Music (G. Rachinskiy Trans). Sanct-Peterburg: Azbuka-classika, 208 [in Russian].
12. Obraztsov, S. V. (1938). My profession. Moscow: Iskusstvo, 171 [in Russian].
13. Simonovich-Efimova N. Ya. (1980). Notes of parsleychnik. Leningrad: Iskusstvo, 272 [in Russian].
14. Stanislavsky, K. S. (1953). Work of the actor over himself. Diary of a student: P. 1, 2 (T. Olkhovsky Trans). Kyiv: Mystetstvo, 621 [in Ukrainian].
15. Schiller F. (1957). On Naïve and Sentimental Poetry. Moscow: Khudozhestvennaya literature, 630 [in Russian].