

Іванова-Гололобова Дар'я Олексіївна,
кандидат мистецтвознавства, старший викладач
кафедри мистецтва театру ляльок. Київський
національний університет театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна

Daria Ivanova-Hololobova,
Candidate of Arts, Senior lecturer of the Puppet
Theatre Art Department. I. K. Karpenko-Karyi
Kyiv National Theatre, Cinema and Television
University, Kyiv, Ukraine

ВПІЗНАВАНІСТЬ КОЛЬОРІВ, ТОТОЖНІСТЬ СИЛУЕТУ – СПІЛЬНИЙ ПАТЕРН ЗОВНІШНЬОГО ВИГЛЯДУ НАРОДНОГО ЛЯЛЬКОВОГО ГЕРОЯ ЄВРОПИ

Анотація. Мета статті – дослідити основні елементи зовнішньої характерності народних лялькових героїв Європи, виявити їхню подібність та засвідчити ідентичність образу лялькового маскота народних театрів ляльок європейських країн. **Методологія дослідження** базується на таких наукових методах: пошуково-аналітичний (для збору інформації про народні театри ляльок Європи), компаративний (для порівняння візуальних характеристик ляльок), метод аналогій (для встановлення відношення тотожності між основними ляльковими персонажами європейських народних театрів), метод узагальнення (для роботи над висновками). Дослідження спирається на наукові принципи об'єктивності, системності, історизму. **Наукова новизна** полягає в тому, що дослідження представляє одну з перших в українському театрознавстві розвідок, яка працює з проблемою компаративістського аналізу образів народних героїв театрів ляльок Європи, пошуком і доведенням рис їхньої ідентичності, зокрема у зовнішньому вигляді. В науковий обіг уперше вводяться розвідки провідних європейських учених, які досліджували проблему генези, історичного та культурного розвитку лялькових маскотів. **Висновки.** Сформовано джерельну базу для дослідження народного театру ляльок Європи. Розглянуто візуальні образи лялькових маскотів – найяскравіших представників народних театрів західної та східної Європи. З'ясовано, що колористична гама костюма, форма та призначення головного убору, обрис силуету та особливості фізіологічного вирішення обличчя ляльок у цих театрах є в корені синонімічними. Ця тотожність пояснена з огляду на історичні підвалини розвитку театрів ляльок Європи. Дослідницькі матеріали статті стануть у пригоді в навчальних курсах з історії театру, сценографії, костюма та драматургії.

Ключові слова: театр ляльок, народний театр, народний ляльковий герой, маскот, рукавичкова лялька, маріонетка, Європа, зовнішня характерність, костюм.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. У статті «Португальський народний ляльковий герой Дон Роберто: не подібний до подібних», опублікованої у попередньому випуску «Наукового вісника...» (№ 35 (2024)) нами вже порушувалося питання відсутності в сучасному українському театрознавстві достатньо ґрунтовних праць, які б досліджували процеси становлення і розвитку театру ляльок Європи як окремого і самобутнього напрямку перформативного мистецтва з історією, що сягає корінням доби античності. Зокрема наголошувалося, що таких досліджень бракує для викладання дисциплін з історії театру ляльок для студентів вищих і фахових закладів мистецької освіти (Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Львівський національний університет імені Івана Франка, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Дніпропетровський фаховий мистецько-художній коледж культури, Одеський театральний-художній фаховий коледж), які готують фахівців у галузі акторського мистецтва, режисури та сценографії театру ляльок за освітньо-кваліфікаційними рівнями бакалавр, магістр і молодший спеціаліст відповідно. Дана стаття є продовженням анонсованої серії тематичних публікацій, присвячених питанням особливостей формування характерів народних лялькових героїв країн Європи. Власне, ця праця є спробою узагальнити образ європейського лялькового маскота, зокрема його подоби і типових впізнаваних рис костюма і зовнішності.

Мета статті – віднайти та зафіксувати синонімічність рис візуального образу народних лялькових героїв Європи та віднайти спільний історичний патерн їхньої зовнішньої характерності.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Оскільки обрана тема дослідження ще недостатньо опрацьована українськими театрознавцями, лівову частку літератури представляють праці зарубіжних вчених. Цінними джерелами стали тематичні збірки доповідей, виголошених під час проведення міжнародних наукових симпозіумів, присвячених аналізу образу народного лялькового героя: «Внесок в історію вивчення кумедної фігури в лялькових виставах» (м. Мюнхен, Німеччина, 1991) та «Кумедна персона на сцені» (м. Зальцбург, Австрія, 1993). Для дослідження історичних шляхів розвит-

ку візуального образу лялькового європейського маскота та закладання належної наукової аргументації було вивчено праці наступних істориків театру ляльок, чії тексти були включені до згадуваних збірок: Олафа Бернштентля, Джини Вайнкауф, Енно Поделя, Лінн Снук, Хенріка Юрковського. Особливої уваги заслуговує розвідка Олафа Бернштентля «Касперль & Со. Словник ключових термінів», яка є порівняльною таблицею низки ключових характерологічних рис та особливостей народних лялькових персонажів Європи.

Належно було вивчено питання генеалогії лялькового родоvodu, зокрема теорію щодо походження мережі сучасних лялькових героїв від протагоніста давньоримських ателлан Маккуса і переймання ними його важливих ознак внутрішньої та зовнішньої характерності. Вірогідність цієї версії розвитку спадковості серед лялькових європейських героїв засвідчує корпус наступних праць: Хенрік Юрковський «Історія театру ляльок: від античності до “бель епок”», Макс фон Бон «Іграшки та ляльки», Мадж Андерсон «Герої лялькової сцени» та Йоганес Рабе «Каспер Путшенель: історичні факти про рукавичкові ляльки та старі гамбурзькі сцени Касперль театру». Дві останні монографії представляють рідкісні видання – 1923 р. та 1912 р., відповідно. Матеріали були надані ексклюзивно авторці статті очільницею Колекції театру ляльок та ярмаркових видовищ Мюнхенського міського музею (Німеччина) Машею Ербелдінг у рамках програми наукового стажування «Мистецькі резиденції міста Мюнхен».

Для аналізу концепту «центральної фігури» народного театру ляльок Європи було детально проаналізовано статтю сучасного італійського лялькаря французького походження Альберта Бagnьо «Популярна традиція : словник живого мистецтва». Ця праця є частиною його промови, виголошеної під час Міжнародного симпозіуму «Велика усмішка» (Лондон, Велика Британія, 2013). Цей науково-практичний захід (знаний у професійних колах лялькарів з 1985 року) присвячений дослідженню образу народних лялькових героїв та інтерпретації старовинних традицій вуличних лялькових комедій у сучасному театральному процесі.

Також авторкою було опрацьовано низку періодичних видань празького фахового журналу «Лялькар» театального сезону 1954-1955, оскільки саме в цей період розгорталася дискусія чеських і словацьких лялькарів щодо доцільності збережен-

ня класичного образу народного лялькового героя Кашпарека. У статті використано публікації Яна Маліка та Дж. Геллера. Матеріали надані Музеєм лялькової культури у місті Хрудім (Чехія).

Виклад основного матеріалу. У своїй статті «Дурень-національний герой-соціальний бунтар. З історії модернізації комічних персонажів театру ляльок», а саме у її першому розділі «Глупота і реалізм», шанований польський театрознавець Хенрік Юрковський декларує думку, що «всі комічні персонажі європейського лялькового театру походять від дурня» (Jurkowski, 1994, с. 61). Він визнає, що цей умовивід, ретельно обґрунтований «у значній частині міжнародних досліджень» (Jurkowski, 1994, с. 61) його попередників і сучасників. Тобто глупота і шалапутство є спадковими рисами, які є обов'язковими у ляльковій генеалогії Європи. Вони ж визначають комплекс рис зовнішньої та внутрішньої характерності лялькових бовдурів.

Щодо першого, то, справді, більшість лялькових героїв візуально подібні до середньовічних блазнів – вони невисокі на зріст, їхні силуети деформовані певними фізіологічними особливостями (горб на спині або ж великий живіт, гіперболізований ніс), голови прикрашені клоунівськими головними уборами, голоси навмисно кумедно модифіковано. Проте, «всупереч тому, що деякі з цих персонажів ніколи не носили горба чи блазнівського ковпака», а, навпаки, «радше одягали костюм, адаптований з повсякденного одягу їхньої глядацької аудиторії» (Jurkowski, 1994, с. 61), Хенрік Юрковський дотримувався думки, що всі лялькові протагоністи вуличних лялькових комедій схожі між собою априорі. Театрознавець спеціально проводить паралелі між дурнуватим гротесковим англійцем Панчем XVII ст. та раціональним реалістичним французом Гіньюлем XIX ст. задля утвердження цієї, на перший погляд, невлонної спорідненості між ляльковим маскотом різних поколінь.

Звернімося до розвідки сучасного дослідника, який розглядає проблему розвитку традицій мандрівного європейського лялькарства на чолі з його народними героями. Йдеться про статтю «Популярна традиція: словник живого мистецтва» італійського лялькаря – практика і теоретика Альберта Багньо. Він пропонує використання терміна «центральный герой» (Bagno, 2016, с. 13) як аналога для визначення «лялькового» героя або ж персонажа. Для Альберта Багньо важливо наголосити саме на цій властивості героя, його

центральності, значущості для формування багатостолітньої перформативної традиції в різних лялькових культурах.

Доводячи тезу, що всі центральні лялькові герої Європи між собою не лише схожі, а й споріднені, він виокремлює декілька невіддільних рис їхньої тотожності, що є тією чи іншою мірою їм притаманними і проявляються у найголовніших лялькових європейських героїв, про яких, зокрема, йтиметься у запропонованій статті. На переконання італійського лялькаря, «центрального героя можна впізнати» за «його/її зовнішнім виглядом (часто певного типу)», «його/її костюмом», «кольором/ами, з якими він/вона асоціюється» (Bagno, 2016, с. 13), «хворобою та деформацією» (Bagno, 2016, с. 14). Відтак костюм, його кольорова гамма, силует лялькових персонажів стануть головними предметами аналізу у запропонованому дослідженні. Всі ці параметри, запропоновані Альбертом Багньо, зводяться до одного знаменника, а відповідно, ним пояснюються – блазнівською вдачею лялькових протагоністів.

Комічна природа народних лялькових героїв має своє пояснення. Цей «клан дурнів» (Snook, 1994, с. 470) (за визначенням німецької дослідниці Лінни Снук) був міцно пов'язаний із фігурою паяца. В європейському театрознавстві налічується безліч підтверджених теорій стосовно походження лялькових маскотів від колишніх «штатних» жартівників-можновладців. Приміром, чеський історик театру ляльок Ян Малік переконаний, що Кашпарек походить від «середньовічних придворних блазнів» (Malik, 1954, с. 267). Подібної думки доходить і польський вчений Хенрік Юрковський: «Панч походить від блазнівських традицій», пройшовши «шлях від фарсових сценічних пранків і знущань над суперниками до того, щоб стати єдиним господарем гри, вбиваючи всіх, хто трапляється на його шляху» (Jurkowski, 1994, с. 65).

Хоча сценічні характери європейських лялькових героїв під впливом історичних змін зазнали трансформації, суттєво віддаляючись від образу трюкача та жартівника «на вимогу», блазнівське минуле назавжди закарбувалося у їхньому зовнішньому вигляді, зокрема у яскравій «сукні, традиції якої в театральному світі можна простежити через комедію дель арте до Шекспіра» (Malik, 1954, с. 267), та у головному уборі.

Саме вбрання є своєрідною візитівкою лялькового маскота будь-якої країни Європи. Він має чи-

мало рис схожості. Колір є одним з найхарактерніших їхніх маркерів. Центральний ляльковий герой, як правило, одягнений у барви червоних і багряних відтінків. Попри географічну віддаленість, лялькарі майже кожної європейської країни воліли бачити свого героя у багряних тонах. Цей вибір логічно пояснюється приналежністю лялькових маскотів до старовинного клану дурнів, тобто «простаків, які могли відповісти єпископу та королю», яким «дозволено насміхатися з будь-кого» та «підбурювати на різні розіграші» (Speaight, 1955, с. 44). Ці лобуряки, тобто професійні дурні, як у житті, так і на сцені, мали «власну уніформу» (Speaight, 1955, с. 44). Вона складалася з трьох основних елементів: «пальта і панчіх» (Speaight, 1955, с. 44), «каптура, схожого на чернечий головний убір, часто з вісячими вухами, головою або ж гребенем півня» (Speaight, 1955, с. 45). Одяг та його елементи були зазвичай «строкатими або ж різнокольоровими, часто червоного, зеленого або синього та жовтого кольорів» (Speaight, 1955, с. 44).

Численні дослідження, а також перформативна практика лялькарів попередніх поколінь і сучасності підтверджує, що центральні лялькові фігури вуличних комедій з'являлися і з'являються перед глядачами у платтях червоної палітри. Приміром, у п'єсі «Трагічна комедія, або Комічна трагедія про Панча і Джуді» 1828 року народний ляльковий герой Англії, улюбленець публіки, з'являється з монологом-пісенькою, де в перших же рядках згадана колористична гама костюма персонажа: «Mr. Punch is one jolly good fellow, / His dress is all scarlet and yellow» (Martyn Jacques) («Містер Панч – дуже веселий хлопець, / У нього все вбрання багряно-жовте¹»). Слід додати, що вибір цього уривка драматургічного тексту початку XIX продиктований тим, що сучасні панчмени Великої Британії зберігають саме цю пісеньку для першої появи англійського лялькового забіяки перед публікою і сьогодні. Відповідно, зберігається ними і традиційність кольорової гама костюма містера Панча.

Попри географічну віддаленість туманного Альбіону від материкової частини континенту, потрібно відзначити, що аналогічні кольори бачимо в убранні й інших народних героїв східної Європи. Зокрема в угорського Вітезя Ласло червоний домінує не лише в одязі («червоний одяг; відносно коротка загострена червона шапочка; чорні чобо-

ти») (Bernstengel, 1994, с. 193), а й у колористичному вирішенні обличчя. Німецький вчений Олаф Бернштengel наголошує, що Ласло має «різко червоний ніс; круглі, близько посаджені очі; широкий червоний рот» (Bernstengel, 1994, с. 193).

Чеська ж маріонетка, відома під прізвиськом Кашпарек, вбрана у «веселий костюм клоуна з переважаючим червоним кольором і дзвіночками» (Heller, 1955, с. 104). Так характеризує візуальне рішення чеського народного героя Дж. Геллер (Heller, 1955, с. 104) у своїй статті «Кашпарек має право на повернення» 1955 року у тамтешньому журналі «Лялькар». Завважимо, що сама назва статті оприявнює наміри театрознавця реабілітувати старовинного героя лялькового кону. Говорячи про модернізацію образу Кашпарека у другій половині XX ст., він радить практикам театру ляльок не надто захоплюватися «цивілізованим» одягом для народного маскота, навпаки – «трохи цього веселого червоного <...> залишити <...>, щоби зберегти Кашпарека» (Heller, 1955, с. 104).

Центральноєвропейський народний ляльковий герой німецького та австрійського походження Касперль (майже тезко чеського Кашпарека) – своїм «гардеробом» мало чим відрізняється від своїх сценічних побратимів. За словами австрійської дослідниці Б. Мюллер-Кампель, він носив «жовті штани з підтяжками, червоний жакет, намальоване серце на нагруднику, широкий пояс, пишний комір» (Linhardt, Müller-Kampel, 2019, с. 332). Вона наголошує, що одяг Касперля багато в чому повторює «частини костюма Гансвурста» Linhardt, Müller-Kampel, 2019, с. 332) – свого попередника, також лялькового героя Австрії та Німеччини, чиє вбрання складалося «з червоного жакета, підтяжок, синьої нашивки на грудях, жовтих штанів з високою посадкою, грубих череви́ків, жабо (так звана «корона дурня»), і зеленого гостроверхо́го капелюха» Linhardt, Müller-Kampel, 2019, с. 394), за Беатрікс Мюллер-Кампель, цей опис датують 1720-ми роками).

Впізнаваності мініатюрних ляльок у виставах просто неба на чималих ігрових майданчиках (площах, ринках, ярмарках) сприяла також і строкатість вбрання. Герой англійсько-німецького походження, добре знаний у Голландії під прізвиськом Пікельхерінг, мав «сукню наполовину жовту, наполовину червоного кольору», «зім'ятий

¹ Переклад Д. Іванової-Гололобової

каптур з обвислими вухами й паперовий пишний комір» (Asper, 1980, с. 22). Додамо, що цей ляльковий блазень привертав увагу глядачів у натовпі «великою рудою бородою» (Asper, 1980, с. 22).

Слід зазначити, що історія театру ляльок Європи знає щонайменше два приклади, коли лялькарі не наряджали народних лялькових героїв своїх країн у строкатий одяг і не обирали для них червоно-багряних відтінків. Цю думку можна проілюструвати образами італійського Пульчинелли та французького Гіньюля. Прототипом Пульчинелли слугував художній образ давньоримської ляльки Макка (Маккуса), традиційно одягнутої у світлий костюм. Подібно до свого сценічного «батька», Пульчинелла мав лише «велику білу сорочку, зав'язану на талії, і довгі штани, вочевидь, білі» (Gresco, 1990, с. 14). Водночас історики театру підтверджують, що згодом наступники Пульчинелли «змінювали білий мішкуватий одяг, який він мав в Італії, на червоний, зелений і золотий костюм» (Anderson, 1923, с. 287), в який і нині вбрані його лялькові побратими по всій Європі.

Щодо Гіньюля, то цей персонаж з'явився за екстремальних історичних обставин – після Великої французької революції та громадянської війни, коли країна в глибокій соціально-економічній кризі потребувала «особливого типу ляльки» (Boehn, 1966, с. 322). Автор ляльки ліонський ткач Лоран Мурге, відчувачи нерв епохи та запит глядачів, що склалися з розчарованих народних мас, створив максимально натуралістичний образ – «наділив Гіньюля костюмом шовківника і змусив говорити на діалекті простого народу» (Boehn, 1966, с. 322).

Це лише невеликий огляд костюмів, наведений провідними театрознавцями у тематичних розвідках, присвячених центральним постатям лялькового європейського кону. За винятком двох останніх описаних історичних кейсів, подібних паралелей у візуальному вирішенні ляльок можна встановити набагато більше. Проте навіть на позір видно, що колористична гама костюмів для лялькових героїв Європи, попри географічну дистанцію та відмінний локальний історико-культурний дискурс, є майже ідентичною. Причина цієї конгруентності криється у матриці їхнього образу – в образі блазня, яким завжди виступає ляльковий герой.

Інший невіддільний елемент блазнівського костюма – це капелюх. Він є одним із найвпізнаваніших фіглярських атрибутів. Важливо, що такий специфічний головний убір і досі тради-

ційно доповнює вбрання майже кожного народного героя театру ляльок Європи. Здебільшого це – гостроверхий капелюх, подібний до блазнівського ковпака, що також є спадкоємною рисою лялькового родоvodu Європи. Наприклад, Олаф Бернштengel пропонує розглядати двокутний капелюх Полішинеля «як рудимент гостровершого капелюха Пульчинелли» (Bernstengel, 1994, с. 187). Фіглярську атрибутику останнього й досі зберігають народні лялькові герої, які виходять на кін у сучасних постановках, хоча Полішинель уже давно не є активним учасником перформативної практики лялькарів Європи.

Найкращий візуальний доказ такої тяглості – сучасний вигляд чеського Кашпарека в «одно- або трикутному червоному або червоно-білому блазнівському ковпаку із дзвіночками» (Podeh, 1994, с. 85). Подобу блазнівського ковпака сьогодні носить і англійський Панч («загострена, загнута вперед шапка» (Bernstengel, 1994, с. 189), і румунський Васілаке («шапка з висунутим і трохи загнутим уперед кінчиком» (Bernstengel, 1994, с. 192)), і нідерландський Ян Клаасцен («гостра шапка з дзвіночком або помпоном» (Bernstengel, 1994, с. 197)).

Слід зазначити, що певні персонажі з європейського лялькового родоvodu, які віджили своє, попри відмінність головного убору, однаково входять до окресленого «клану дурнів». Досить яскраво цей факт ілюструють давні зображення австрійського і німецького Гансвурста, який, «згідно з його вигаданою біографією» за авторства австрійського лялькаря Йозефа Страницького, «народився у Зальцбурзі та був фермером, свинорізом» (Linhardt, Müller-Kampel, 2019, с. 394). Його портрет завершує «зелений гостроверхий капелюх почесної гільдії свинорізів із Лунгао» (Snook, 1994, с. 472), тобто цеху каструвальників свійських тварин із провінції поблизу Зальцбурга. Хоча капелюх не свідчив про приналежність до блазнівського клану, він, «як символ ремесла кастрації, викликав сміх під час появи» героя перед публікою, тим паче, той не пропускав нагоди підперчити свої діалоги «свинячими натяками» (Snook, 1994, с. 472). Тобто у такий спосіб Гансвурст залишився вірним істинній ляльковій шуткарській натурі, а його капелюх – візуальний маркер і тригер для глядачів.

Важливою складовою зовнішньої характерності центральної лялькової фігури як кліше для творення візуального образу лялькового героя є фізі-

ологічні особливості портрета й фігури, які, так само як і яскравий костюм, також роблять персонажа помітним і впізнаваним. Хенрік Юрковський так описує характерні прикмети узагальненого образу лялькового блазня: «він був незграбний, з великим животом і часто з горбом» (Jurkowski, 2014, с. 143), зауважуючи, що «останню властивість перейняли більшість лялькових персонажів» (Jurkowski, 2014, с. 143). Таким чином, не буде помилкою стверджувати, що більшість ляльок Європи – опецькуваті горбуни, носачі й товстуні.

Визнаючи спорідненість лялькових маскотів Європи, театрознавці різних мистецтвознавчих шкіл погоджуються, що всі вони успадкували основні риси своєї зовнішності та фізіології за «батьківською лінією» Маккус-Пульчинелли. Англійська дослідниця Мадж Андерсон обстоювала версію, що «усі вони [народні лялькові герої – Д. І.-Г.] були зроблені за образом веселого неаполітанського клоуна з його подвійними горбами, підборіддям як горіхокол, носом з курячим дзьобом» (Anderson, 1923, с. 123). Вона наполягає на тому, що «маріонетка Пульчинелла носила все це за собою, хоч куди б ішла», та передавала далі своїм спадкоємцям – народним ляльковим героям інших країн. Ці риси зберігалися в образах ляльок навіть уже після того, як у театральних культурах інших країн вони змінювали свої прізвиська з Пульчинелли на інші – фонетично подібні або ж геть відмінні. Згідно з характеристикою, наданою народним героям європейської лялькової сцени Мадж Андерсон, їх можна з легкістю назвати «куродзьобими та горбатими хлопцями» (Anderson, 1923, с. 121).

Наприклад, німецький театрознавець Йоганнес Рабе змальовує зовнішність гамбурзького варіанта Касперля та його «молодшого» колеги – голландця Яна Классена – таким чином: «кумедна фігурка, її фізіономія, успадкована від пташиної маски “курки” Пульчинелли й тіла ляльки, що характеризується горбистими наростами» (Weinkauff, 1994, с. 19). Спираючись на історичні першоджерела, дослідник змальовує майже аналогічним портрет англійського Панча: «ви можете побачити випнутий горб і живіт, а також гігантський ніс, що нагадує пташиний дзьоб, і загнуте вгору підборіддя». Цей образ доповнює «косокий погляд» (Rabe, 1912, с. 43) англійського блазня. Отже, як бачимо, майже всіх «дерев'яних пульчинел [тут у значенні узагальнюючого поняття народних лялькових героїв] творці наділи-

ли усіма принадами оригіналу» (Anderson, 1923, с. 123).

Висновки. На основі усталеної в європейському театрознавстві теорії щодо блазнівської природи походження лялькового маскота, а також керуючись запропонованими Альбертом Бagnо параметрами синонімічності зовнішнього образу центральних лялькових героїв Європи (костюм, його компоненти, зокрема головний убір, кольорова гама одягу, портрет, фізіологічні параметри силуету і фігури), було проведено порівняльний аналіз головних лялькових героїв західної та східної Європи. Проаналізовані праці провідних теоретиків і практиків лялькової культури, зокрема порівняльні таблиці Олафа Бернштengel дали підстави стверджувати, що у зовнішньому вигляді головних лялькових героїв традиційних європейських комедій і по сьогодні зберігається тотожність образу, закладена ще на початку зародження цього різновиду театру у Європі. Доведено, що, навіть попри географічну віддаленість, цей комплекс синонімічних рис є актуальним для зовнішньої подоби лялькового маскота різних європейських країн. Встановлено, що цей типізований образ використовується і у сучасній постановницькій практиці лялькарів.

Джерела та література

- Anderson, M. (1923). *The Heroes of the Puppet stage*. New York: Harcourt, Brace and Company. 420 p.
- Asper, H. G. (1980). *Hanswurst. Studien zum Lustigmacher auf dem deutschen Theater im 17. und 18. Jahrhundert*. Emsdetten: Lechte Verlag. 426 p.
- Bagno, A. *The popular tradition: dictionary of a living art. Tracing past and present [22nd Congress of UNIMA 2016]* / Bratislava, 2016. P. 11-22.
- Balme, C. *Einführung in die Theaterwissenschaft* Paperback. Berlin : Erich Schmidt Verlag, 2021. 225 p.
- Bernstengel, O. (1994). *Kasperl & Co. Ein Stichwort-Lexikon. Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel* / Nold. Frankfurt/Main. P. 173-194.
- Boehn, M von. (1966). *Dolls and Puppets*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers. 552 p.
- Greco, F. G. (1990). *Pulcinella, Maschera Del Mondo: Pulcinella e le arti dal Cinquecento al Novecento*. Milano: Mondadori Electa. 478 p.
- Heller, J. B. (1955). *Kašpárek má právo na návrat. Loutkář. Květen*. P. 104.
- Jurkowski, H. (2014). *Dzieje teatru lalek: od antyku do “belle epoque”*. Lublin: Teatr im. H.Ch. Andersena w Lublinie. 510 p.

- Jurkowski, H. (1994). Narr-Nationalheld-Sozialrevell. Zur Modernisierungsgeschichte der komischen Charaktere im Puppentheater. *Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel* / Nold. Frankfurt/Main. P. 61-74.
- Linhardt, M., Müller-Kampel, B. (2019). Puppentheater im 19. Jahrhundert : mit Kasperl und Pimperl, Hanswurst und Hännchen, Peter und Polichinell : Studien zur Figuralität, Motivik und Komik. Graz: Uni-Press Verlag. 708 p.
- Malik, J. (1954). Tradiční loutkový Kašpárek – legenda a skutečnost. *Loutkář*. Prosinec. P. 265-268.
- Martyn, Jacques (Tiger Lillies) / Michael Simon. Punch & Judy [Електронний ресурс]. URL: <https://www.dtver.de/downloads/leseprobe/11433.pdf> (дата звернення: 13.05.2025).
- Podehl, E. (1994). Der unzeitgemäße Narr. Die Lustige Figur im Puppentheater des 18. Jahrhunderts im Spiegel der Zensur – ein phänomenologischer Versuch zu einem Volktheaterprinzip. *Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel* / Nold. Frankfurt/Main. P. 75-90.
- Rabe, J. E. (1912). Kasper Putschenelle: Historisches über die Handpuppen und Althamburgische Kasperszenen. Hamburg: Salzwasser Verlag. 286 p.
- Snook, L. (1994). Unser Hanswurst war ein Salzburger. *Die lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993* / Verlag Ursula Müller-Speiser. Anif/Salzburg. P. 469-482.
- Speaight G. (1955). The History of the English Puppet Theatre. London: G.G. Harrap & Co. Ltd. 350 p.
- Weinkauff, G. (1994). Kasperforschung. Über die wissenschaftliche Rezeption des Grotesk-Komisches und der Lustigen Figur des Puppentheaters vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis heute. *Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel* / Nold. Frankfurt/Main. P. 13-38.
- Bernstengel, O. (1994). Kasperl & Co. Ein Stichwort-Lexikon. *Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel* / Nold. Frankfurt/Main. P. 173-194.
- Boehn, M von. (1966). Dolls and Puppets. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers. 552 p.
- Greco, F. G. (1990). Pulcinella, Maschera Del Mondo: Pulcinella e le arti dal Cinquecento al Novecento. Milano: Mondadori Electa. 478 p.
- Heller, J. B. (1955). Kašpárek má právo na návrat. *Loutkář*. Květen. P. 104.
- Jurkowski, H. (2014). Dzieje teatru lalek: od antyku do "belle époque". Lublin: Teatr im. H.Ch. Andersena w Lublinie. 510 p.
- Jurkowski, H. (1994). Narr-Nationalheld-Sozialrevell. Zur Modernisierungsgeschichte der komischen Charaktere im Puppentheater. *Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel* / Nold. Frankfurt/Main. P. 61-74.
- Linhardt, M., Müller-Kampel, B. (2019). Puppentheater im 19. Jahrhundert : mit Kasperl und Pimperl, Hanswurst und Hännchen, Peter und Polichinell : Studien zur Figuralität, Motivik und Komik. Graz: Uni-Press Verlag. 708 p.
- Malik, J. (1954). Tradiční loutkový Kašpárek – legenda a skutečnost. *Loutkář*. Prosinec. P. 265-268.
- Martyn, Jacques (Tiger Lillies) / Michael Simon. Punch & Judy [Електронний ресурс]. URL: <https://www.dtver.de/downloads/leseprobe/11433.pdf> (дата звернення: 13.05.2025).
- Podehl, E. (1994). Der unzeitgemäße Narr. Die Lustige Figur im Puppentheater des 18. Jahrhunderts im Spiegel der Zensur – ein phänomenologischer Versuch zu einem Volktheaterprinzip. *Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel* / Nold. Frankfurt/Main. P. 75-90.
- Rabe, J. E. (1912). Kasper Putschenelle: Historisches über die Handpuppen und Althamburgische Kasperszenen. Hamburg: Salzwasser Verlag. 286 p.
- Snook, L. (1994). Unser Hanswurst war ein Salzburger. *Die lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993* / Verlag Ursula Müller-Speiser. Anif/Salzburg. P. 469-482.
- Speaight G. (1955). The History of the English Puppet Theatre. London: G.G. Harrap & Co. Ltd. 350 p.
- Weinkauff, G. (1994). Kasperforschung. Über die wissenschaftliche Rezeption des Grotesk-Komisches und der Lustigen Figur des Puppentheaters vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis heute. *Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel* / Nold. Frankfurt/Main. P. 13-38.

References

- Anderson, M. (1923). The Heroes of the Puppet stage. New York. Harcourt, Brace and Company. 420 p.
- Asper, H. G. (1980). Hanswurst. Studien zum Lustigmacher auf dem deutschen Theater im 17. und 18. Jahrhundert. Emsdetten: Lechte Verlag. 426 p.
- Bagno, A. The popular tradition: dictionary of a living art. *Tracing past and present [22nd Congress of UNIMA 2016]* / Bratislava, 2016. P. 11-22.
- Balme, C. Einführung in die Theaterwissenschaft Paperback. Berlin : Erich Schmidt Verlag, 2021. 225 p.

- Snook, L. (1994). Unser Hanswurst war ein Salzburger. *Die lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993* / Verlag Ursula Müller-Speiser. Anif/Salzburg. P. 469-482.
- Speaight G. (1955). The History of the English Puppet Theatre. London: G.G. Harrap & Co. Ltd. 350 p.
- Weinkauff, G. (1994). Kasperforschung. Über die wissenschaftliche Rezeption des Grotesk-Komisches und der Lustigen Figur des Puppentheaters vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis heute. *Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel* / Nold. Frankfurt/Main. P. 13-38.

Daria Ivanova-Hololobova

**Colour recognisability, silhouette similarity – a common pattern of appearance
of the European folk puppet hero**

Abstract. The purpose. To study the main elements of the visual appearance of European folk puppet heroes, to discover their similarities and to testify to the identity of the image of the puppet mascot of folk puppet theatres of European countries. **The research methodology** is based on the following scientific methods: search and analytical (for collecting information about European folk puppet theatres), comparative (for comparison of visual characteristics of puppets), method of analogies (for establishing the relationship of identity between the protagonists of European folk theatres), method of generalisation (for working on conclusions). The study is based on the scientific principles of objectivity, systematicity, and historicism. **The scientific novelty** of the article lies in the fact that it is one of the first researches in Ukrainian theatre studies that deals with the problem of comparative analysis of the images of folk heroes of European puppet theatres, the search for and proof of the features of their identity, in particular in their appearance. For the first time, the research of leading European scholars who studied the genesis, historical and cultural development of central puppet heroes is introduced into scientific circulation. **Conclusions.** A source base for the study of European folk puppet theatre has been formed. The visual images of puppetry mascots – the brightest representatives of folk theatres – are considered. It has been found that the colour palette of the costume, the shape and function of the headdress, the outline of the silhouette and the peculiarities of the physiological solution of the faces of the puppets in these theatres are fundamentally synonymous. This identity is explained by the historical background of the development of European puppet theatres. The research materials of the article will be useful in courses on theatre history, scenography, costume and dramaturgy.

Keywords: puppet theatre, folk theatre, folk puppet hero, mascot, glove puppet, marionette, Europe, external character, costume.