

УДК 792.97.01:688.721.25](100)(045)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/56-1-10>

Дар'я ІВАНОВА-ГОЛОЛОБОВА,
orcid.org/0000-0002-2277-5240

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри мистецтва театру ляльок
Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого
(Київ, Україна) panidariya@gmail.com

АВТОРСЬКІ МОДЕЛІ ОСМИСЛЕННЯ СПЕЦИФІКИ ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК

Дана стаття є спробою здійснити аналіз трьох існуючих концепцій осмислення специфіки мистецтва театру ляльок, авторами яких виступають представники різних мистецтвознавчих шкіл світу – М. Корольов, А. Фюльбір, С. Тіліс. Авторка ставить собі за мету розглянути монографії зазначених практиків і теоретиків театру ляльок, відповідно: “Мистецтво театру ляльок. Основи теорії”, “Музей театру ляльок міста Любек” та “До естетики ляльки: театр ляльок як вид театрального мистецтва”. Аналіз зазначених праць здійснюється з точки зору розбору ученими унікальної сценічної природи театру ляльок, зокрема його наріжних, так званих, специфічних засобів виразності, що мають бути, на думку дослідників, константами для будь-якої лялькової постановки. Наявність комплексу саме цих засобів виразності у виставі визначає її як приналежну до мистецтва театру ляльок. У статті виокремлено та проаналізовано авторські класифікації театральних ляльок, запропоновані М. Корольовим, А. Фюльбір та С. Тілісом. Здійснено їхній порівняльний аналіз. Визначено ключові параметри, які стали для учених відправною точкою для обґрунтованого розподілу величезного розмаїття ляльок на окремі “рухомі системи” (М. Корольов), “категорії” (А. Фюльбір), “принципові системи” (С. Тіліс). Доведена певна синонімічність підходу М. Корольова та А. Фюльбір до розв'язання проблеми систематизації театральних ляльок, оскільки обидва учених схилилися до думки, що визначним елементом кожної лялькової фігури є її матеріально-художня анатомія і, відповідно, принципи і методи приведення її до руху. Своєю чергою наголошено на суттєвій відмінності поглядів С. Тіліса щодо цього питання, котрий був переконаний, що чинником для класифікації ляльок має виступити своєрідна “троїчна система знаків”, до якої входять: «дизайн», «рухи» та «манери словотворення» ляльки.

Ключові слова: театр ляльок, театральна лялька, специфіка, естетика, авторська концепція, класифікація, засоби виразності.

Daria IVANOVA-HOLOLOBOVA,
orcid.org/0000-0002-2277-5240

Candidate of Study of Art,
Associate Professor at the Department of Puppet Theatre Art
Kyiv National Karpenko-Kary University of Theatre, Cinema and Television
(Kyiv, Ukraine) panidariya@gmail.com

AUTHOR'S MODELS OF RETHINKING OF THE SPECIFICS OF PUPPET THEATRE

This article is an attempt to analyse three existing concepts of understanding the specifics of the art of puppet theatre, authored by representatives of different art schools of the world – M. Koroliiov, A. Fulbier, S. Tillis. The author of the article aims to review the monographs of these practitioners and theorists of puppetry art, respectively: "The Art of Puppet Theatre. Fundamentals of Theory", "Museum of Theatre Puppets. Lubeck: Theater figuren museum Lubeck" and "Toward an aesthetics of the puppet : puppetry as a theatrical art". The analysis of these works is carried out from the point of view of scientists' analysis of the unique stage nature of puppet theatre, in particular its cornerstone, so-called specific means of expression, which, according to researchers, should be constants for any puppet production. The presence of a complex of these expressive means in the performance defines it as belonging to the art of puppet theatre. The article identifies and analyzes the author's classifications of theatrical puppets proposed by M. Koroliiov, A. Fulbier and S. Tillis. Their comparative analysis is carried out. The key parameters that have become the starting point for scientists to reasonably divide the huge variety of puppets into separate "moving systems" (M. Koroliiov), "categories" (A. Fulbier), "principal systems" (S. Tillis) are determined. A certain synonymy of M. Koroliiov's and A. Fulbier's approach to solving the problem of systematisation of theatrical puppets is proved, since both scientists were inclined to believe that the defining element of each puppet figure is its material and artistic anatomy and, accordingly, the principles and methods of setting it in motion. In turn, the significant difference in the views of S. Tillis on this issue was emphasised, who was convinced that the factor for the classification of puppets should be a kind of "triple system of signs", which includes: "design", "movements" and "manners of word formation" of the puppet figure.

Key words: puppet theatre, theatrical puppet, specificity, aesthetics, author's concept, classification, expressive means.

Постановка проблеми. Сьогодні у світовому театральному процесі театр ляльок все активніше й сміливіше демонструє свою креативну потужність, а його засоби виразності вийшли далеко за межі лялькової вистави. Зокрема театральна лялька не лише суттєво вплинула на видовищну культуру ХХ ст. в цілому, але й почала активно функціонувати як у просторі інших видів театру, так і в індустрії шоубізнесу, медіа та комерційній сфері. Трансформаційних змін також зазнали умови використання театральної ляльки. Йдеться, проте, не лише про перенесення ляльки до інших сфер видовищної культури (шоубізнес, медіа, реклама та ін.), а про зміну міри і якості її смислового навантаження, котре актуалізується у її метафоричному сприйманні. Останнім часом ляльку розглядають як поліфункціональний та полісенсовий феномен людської творчості. Це дає підстави для значного збільшення діапазону інтерпретаційних вимірів використання ляльки не тільки в театрі, але й у сучасній культурі. Завдяки цьому театральна лялька як предмет матеріальної та духовної природи людини постає у широкому спектрі своїх інтерпретаційних вимірів, межі яких коливаються від артоб'єкта художньої культури та декораційно-прикладного мистецтва до філософського осмислення ляльки як символічного двійника людини. Одночасно з цим може виникнути справедливе питання стосовно можливості самостійного існування ляльки, тобто поза межами мистецтва театру ляльок, що продукує серйозні передумови для формування маргінального положення лялькового театру у сучасному театральному процесі. В останні десятиліття подібні застереження щодо статусу перебування мистецтва театру ляльок на межі маргінесу театральної культури неодноразово підіймалися як практиками, так і теоретиками театру. Аналогічні процеси відбуваються і з ляльковими постановками останніх театральних сезонів, в якій лялька все частіше трактується режисерами та сценографами не як сценічний персонаж, повноцінний учасник театрального дійства, а як образ, символ, знак, багатовимірний об'єкт тощо. Все частіше у професійних театральних колах звучить слухне питання, чи можна вважати виставу "ляльковою", чи дотична вона до природи мистецтва театру ляльок, чи відповідає постановка естетиці, тобто загальним законам цього різновиду театрального мистецтва? Однак, станом на сьогодні в українській науковій думці відсутнє всебічне вивчення естетики театру ляльок. Відсутність в українському театрознавстві цілісного аналізу та узагальнення такого "склепіння законів" лялькового

театру як окремого різновиду театрального мистецтва і зумовлюють **актуальність** відповідного спеціального дослідження, яким і є дана стаття. Результати дослідження нададуть можливість не лише заповнити відповідну лакуну в галузі мистецтвознавчої науки, але й розширити уявлення щодо місця і значення театру ляльок у театральному процесі сучасності.

Аналіз досліджень. Вивчення кола питань, пов'язаних із проблемами теоретичного осмислення специфічної природи театру ляльок як окремого виду театрального мистецтва, зокрема, аналіз його специфічної природи дослідження таких видатних учених як Б. Хайбергер (Австрія), М. Байрон, О. Блекхем, С. Бомонд, Г. Спайт, П. Фрейзер (Англія), П. Табрізі (Іран), Дж. Маккормік (Ірландія), А. Айюсо, Р. Сільва (Іспанія), А. Багно, В. Подрека (Італія), М. Бон, А. Фюльбір (Німеччина), Х. Юрковський (Польща), М. Жираскова, П. Жирасек, І. Хледікова (Словаччина), Б. Бейрд, Дж. Белл, П. МакФарлін, К. Сміт, С. Тіллс, К. Фолей, О.Р. Філпott (США) та ін.

В українському театрознавстві питання специфіки лялькового театру розглядалося у контексті дослідження історії та розвитку вертепу (Б. Завітій, Т. Зінов'єва, Р. Пилипчук, Д. Поштарук, О. Приходько, С. Смілянська, Й. Федас та ін.), творчої спадщини професіональних театрів ляльок України (П. Горбенко, С. Єфремов, Р. Коломієць, О. Рубинський), профільної підготовки лялькарів та новітніх практик акторської техніки (О. Бучма, Л. Попов, С. Фесенко), новаторських режисерських пошуків в українському театрі ляльок (Я. Грушецький, Є. Русабров, Ю. Щукіна) та ін. Спільним знаменником для праць зазначених авторів було виявлення художніх характеристик та естетичних властивостей театру ляльок, які давали б підстави для його розгляду як самостійного виду театрального мистецтва та підтвердження його значимих видових відмінностей від інших різновидів театру – драматичного, оперного, балетного та ін. Таким чином, у зарубіжних та частково в українських дослідженнях ХХ – початку ХХІ століть сформувалися певні авторські моделі, що представляють різні підходи до визначення специфіки театру ляльок. У цьому контексті особливий інтерес становлять праці М. Корольова («Мистецтво театру ляльок. Основи теорії», 1973), А. Фюльбір («Музейтеатру ляльок міста Любек», 2009) та С. Тіллса («До естетики ляльки: театр ляльок як вид театрального мистецтва», 1992), присвячені виключно дослідженню специфічних особливостей лялькового театру. Аналіз двох останніх теоретичних

розвідок в українському мистецтвознавстві здійснено вперше у дисертаційному дослідженні «Український театр ляльок 1920-х років: організаційні та художні засади» авторки даної статті.

Виклад основного матеріалу. М. Корольов, А. Фюльбір та С. Тілліс висловили власне бачення специфіки мистецтва театру ляльок, визначивши в межах своєї авторської концепції його найсуттєвіші художні параметри, естетичні принципи, а також класифікувавши різновиди театральних ляльок як основних образотворчих інструментів цього виду театрального мистецтва. На останньому аспекті дослідники зосереджували особливу увагу. Кожен із теоретиків узагальнив головні характерологічні особливості, зокрема технологічні параметри анатомічної побудови, основні прийоми маніпулювання та сценічні властивості кожного з різновидів ляльок, що дало вагомий підстави запропонувати власну класифікацію театральних ляльок.

Так, М. Корольов, видатний режисер та педагог другої половини ХХ століття, засновник радянської вищої професійної школи підготовки лялькарів, спрямовував свої зусилля на обґрунтування незалежного статусу театру ляльок серед інших видів театру, спростовуючи усталену позицію своїх сучасників, радянських дослідників 60–70-х років минулого століття, котрі «визначали мистецтво театру ляльок як жанр» (Корольов, 1973: 27). Учений, не погоджуючись з подібною думкою, аргументує це тим, що театр ляльок як окремий вид театру повноцінно «використовує у своїй практиці не один, а різноманітні жанри», як-от «комедії», «ревю», «пародії» (Корольов, 1973: 27) та ін. Доречно відзначити, що монографія дослідника «Мистецтво театру ляльок. Основи теорії» з моменту виходу її друком тривалий час була єдиним теоретичним підґрунтям як для практиків, так і дослідників лялькового мистецтва, «представляючи перший у <...> театрознавстві досвід осмислення <...> театру ляльок» (Корольов, 1973: 112). Однак, для остаточного ствердження самостійного статусу лялькового театру як окремого виду театрального мистецтва М. Корольов пропонує визначити межі його «природної специфіки», тобто виокремити такі риси та властивості, що є «стійкими», «постійними», «невід’ємними» та «первородними» його ознаками (Корольов, 1973: 28). Керуючись такою логікою, вчений йде шляхом виключення, шукаючи ту особливу «відмінність», яка принципово «відрізняє» театр ляльок від «інших видів видовищних мистецтв» (Корольов, 1973: 28). Вихідною позицією у пошуку таких специфічних ознак для

М. Корольова стає «особливий спосіб створення сценічного образу» у ляльковій виставі (Корольов, 1973: 28), що полягає у свідомій заміні «натуральних фізичних засобів актора», які використовуються в інших видах театру, а саме: пластика, голос, вокал виконавця, особливим «художнім інструментом» (Корольов, 1973: 30) – театральною лялькою.

Він стверджував, що принцип «актор грає лялькою» (Корольов, 1973: 28) є ключовим та непорушним для цього виду театрального мистецтва, а його збереження у театральній практиці лялькарів упродовж багатьох століть забезпечує повнокровне та незалежне існування театру ляльок у загальній системі сценічної творчості. Оскільки подібний спосіб створення сценічного образу у театрі ляльок, відзначає М. Корольов, був і залишається незмінним, він стає основою його авторської концепції аналізу специфіки мистецтва театру ляльок. Досліджуючи особливості лялькового театру як самостійного виду театрального мистецтва, М. Корольов був переконаний, що саме в способі створення сценічного образу – «актор грає лялькою» – закодовані «компоненти мистецтва театру ляльок» (Корольов, 1973: 28), що є характерними та притаманними лише для цього виду театру. Автор поділяв згадані компоненти на основні або «специфічні» та другорядні або «неспецифічні» (Корольов, 1973: 28).

До специфічних компонентів лялькового мистецтва М. Корольов включав саме ті визначальні засоби виразності, що повсякчас забезпечують виконання цього особливого способу створення сценічного образу. У такий спосіб до «специфічних компонентів» (Корольов, 1973: 28) або «специфічних засобів виразності» театру ляльок М. Корольов відносив «актора» з його необхідними професійними навичками виконавської техніки і «ляльку» з її унікальними образотворчими властивостями (Корольов, 1973: 30).

Окрему увагу дослідник приділив аналізу своєрідних взаємозв’язків та правил взаємодії на сцені цих специфічних компонентів театру ляльок: актора-лялькаря та ляльки. Певна річ, аналізуючи проблему специфічної природи лялькового театру, М. Корольов спирався не тільки на власний досвід постановника та педагогічну практику, а й розглядав її у широкому історичному контексті із залученням великого масиву фактів та матеріалів. Це дозволило йому знайти ідентичні для театральних культур багатьох регіонів світу риси лялькового театру та стало вагомим аргументом на користь ствердження статусу театру ляльок як окремого виду театрального мистецтва, а не

унікального культурного феномену певної національної культури. Як відомо з історії досліджень лялькового мистецтва, аналіз процесів виникнення та розвитку народного театру ляльок країни будь-якого географічного регіону світу завжди бере свій початок з вивчення згадок про оживлення скульптури чи ляльки людиною або богом, що зафіксовані в історичних документах. Це, наприклад, давньоіндійська легенда про оживлення богом Шивою гарної ляльки, яка належала його дружині Парваті (Франко, 1906: 1); давня китайська легенда про майстра Янь Ши, котрий, за підозрою імператора, змушував своїх ляльок, немов живих людей, залицятися до придворних дам (Образцов, 1957: 269); рання християнська легенда про доньку Адама та Єви, яка була першою дитиною на землі, котра взяла до рук ляльку аби оживити її задля дитячої гри (Голдовський, 2004: 278) та ін. Саме здатність ляльки до реалізації «міфу про статую, що оживає» (Лотман, 1992: 378) завдяки фізичній взаємодії з людиною є характерною для будь-якої народної культури світу. Отже, можемо зробити висновок, що з найперших моментів своєї появи та існування ще на стадії народного мистецтва для театру ляльок будь-якого регіону світу була характерною наявність двох первородних начал – лялькаря та ляльки, які у авторській концепції М. Корольова термінологічно позначаються як «специфічні засоби виразності театру ляльок» (Корольов, 1973: 28) та є принципово «нероздільними» (Корольов, 1973: 34). Вилучення одного з цих елементів, на думку дослідника, призвело б до руйнування цілісної, століттями відпрацьованої та закріпленої у практиці всіх театральних культур світу природи театру ляльок. Таким чином, принцип «актор грає лялькою» (Корольов, 1973: 28) залишився непорушним і для професійного театру ляльок сучасності. Для М. Корольова унікальність цієї складної взаємодії між лялькарем та лялькою як специфічними засобами виразності театру ляльок полягає у кінцевому результаті – у феномені «створення образу живої істоти» живою людиною «з неживого матеріалу» (Корольов, 1973: 34). Варто відзначити, що до антитези «живого – неживого» (Лотман, 1992: 380) як до невід'ємного принципу лялькового мистецтва звертатимуться і А. Фюльбір, і С. Тілліс в обґрунтуванні своїх авторських моделей визначення специфіки театру ляльок. Спираючись на вихідну позицію своєї концепції, – особливий спосіб створення художнього образу у ляльковій виставі – М. Корольов поділяє засоби виразності театру ляльок на специфічні та неспецифічні. Якщо до

специфічних засобів виразності, що є невід'ємними елементами театру ляльок, дослідник відносить актора-лялькаря та театральну ляльку, то до низки «неспецифічних», що не «складають основи» особливого процесу створення художнього образу у театрі ляльок, однак, разом із цим вони «породжені його основними елементами», (Fulbier, 2009: 42) він включає: «слово, що звучить» (Fulbier, 2009: 43), «барвістість» (Fulbier, 2009: 51), «музичність» (Fulbier, 2009: 53), «лялькар без ляльки» (Fulbier, 2009: 56), «актор у масці» (Fulbier, 2009: 59), «руки актора» (Fulbier, 2009: 61), «натуральний предмет» (Fulbier, 2009: 64). М. Корольов підкреслює, що «неспецифічні» засоби виразності займають позицію другорядних у зв'язку з тим, що жоден із них «не передбачає використання театральної ляльки» (Корольов, 1973: 55). Крім того, ці засоби виразності, також у різноманітних формах та нерівнозначною мірою, зустрічаються й в інших видах театру. Дослідник також зауважує, що театр ляльок «взагалі може обходитися і без їх використання» (Корольов, 1973: 42), але неспецифічні засоби виразності, в свою чергу, суттєво збагачують художні можливості мистецтва театру ляльок та розширюють його образний діапазон. Чільне місце у авторській моделі визначення специфіки театру ляльок М. Корольова займає театральна лялька як «художній інструмент» (Корольов, 1973: 33) актора-лялькаря. Розглядаючи численні види та форми театральних ляльок у національних театральних культурах та у професійних театрах ляльок світу, теоретик методично підійшов до вирішення проблеми класифікації їхнього розмаїття різновидів. Учений застосував метод порівняння, що дало йому підстави для виокремлення спільних та відмінних рис театральних ляльок, незалежно від їхнього походження та приналежності до театральної культури певного географічного регіону світу. Наразі М. Корольов відзначав, що у мистецтві лялькового театру існує ціла «низка систем ляльок», які відрізняються «різноманітними пристосуваннями» (Корольов, 1973: 72), що їхні технічні параметри та характеристики безпосередньо залежні від анатомічної будови ляльки. Головним призначенням технічних пристосувань ляльки є забезпечення процесів маніпулювання нею, а сукупність таких пристосувань учений визначав як «рухові системи» (Корольов, 1973: 72) театральної ляльки. Таким чином, М. Корольов увів до понятійного апарату мистецтва театру ляльок новий термін «система театральної ляльки» для позначення «технічного принципу, що приводить ляльку в рух і тісно

пов'язаний з її матеріально-художньою анатомією» (Корольов, 1973: 73). Варто заострити увагу на тому, що нині у практиці сучасних лялькарів поняття «система театральної ляльки» та різновид ляльки є тотожними. Як зазначалося вище, у авторській моделі визначення специфіки театру ляльок М. Корольова чільне місце займає окрема класифікація систем театральних ляльок. У такий спосіб з розмаїття видів і типів ляльок автор виокремив шість «основних» або так званих «традиційних» систем театральних ляльок (Корольов, 1973: 72): маріонетка, рукавична лялька, тростинна лялька, тіньова лялька, відкрито керована лялька, вертепна лялька (Корольов, 1973: 72). Свою позицію стосовно традиційності цих різновидів ляльок дослідник аргументує тим, що всі вони були винайдені до XX століття, тобто до початку процесу професіоналізації лялькового театру, а традиція їхнього використання обчислюється століттями. Також М. Корольов акцентував на тому, що всі наведені шість систем театральних ляльок є основою для «винаходу» сучасними лялькарями нових різновидів ляльок, так званих «гібридів» (Корольов, 1973: 72), які поєднують у собі технологічні параметри «класичних» систем ляльок та новітні механізми і пристрої, що, головним чином, слугують для урізноманітнення рухомих функцій ляльки, збільшення її пластичного діапазону. Визначені у монографії «Мистецтво театру ляльок. Основи теорії» М. Корольовим системи ляльок є актуальними і для практики сучасного театру. Запропонований лялькарем понятійно категоріальний апарат і дотепер використовується практиками та теоретиками лялькового театру, зокрема українського. Інша авторська модель визначення специфіки театру ляльок запропонована у монографії сучасної німецької дослідниці А. Фюльбір «Музей театру ляльок міста Любек» (2009 р.). Аналізуючи процеси розвитку лялькового театру Німеччини у різні історичні періоди, авторка вивчає специфічну природу мистецтва театру ляльок, доповнюючи свої висновки прикладами експонатів з експозиції Любекського музею. Так само, як і М. Корольов, А. Фюльбір наголошує, що театр ляльок – це «унікальний театр» і є всі підстави розглядати його як самобутній вид театального мистецтва (Fulbier, 2009: 108). Проте, на відміну від авторської моделі аналізу специфіки театру ляльок російського теоретика, що ґрунтується на позиції «особливість способу створення сценічного образу» у ляльковій виставі, А. Фюльбір вбачає «унікальну природу» (Fulbier, 2009: 108) лялькового мистецтва у «розмаїтті театральних форм», які він включає в

себе з притаманними їм засобами виразності. За А. Фюльбір, «окрема форма театру ляльок» зумовлюється обов'язковою наявністю «професійних інструментів» (Fulbier, 2009: 32), що формують та визначають її організаційні та художні принципи. Необхідно зауважити, що німецька вчена у своєму дослідженні часто-густо замість поняття «професійний» у згаданому вище словосполученні використовує синонім «ремісничий» (Fulbier, 2009: 85), що доводить її зацікавленість не лише теорією, але й практикою мистецтва театру ляльок. До категорії «професійних» («ремісничих») інструментів «будь-якої форми лялькового театру» А. Фюльбір відносить два «первородні компоненти» цього виду театального мистецтва: окремий «вид театральної ляльки» (те, що М. Корольов термінологічно позначав як «система театральної ляльки») та «сценічну конструкцію» (Fulbier, 2009: 32), в межах якої тому чи іншому різновиду ляльки забезпечено належні технічні умови та естетичні засади для її органічного існування. Слід наголосити, що у питанні визначення «первородних» начал мистецтва театру ляльок погляди М. Корольова та А. Фюльбір принципово різняться, оскільки для першого теоретика це є актор-ляльковод та лялька, а для німецької дослідниці – вид театральної ляльки та сценічна конструкція. Отже, авторська модель осмислення специфіки театру ляльок А. Фюльбір вибудовується на тісному взаємозв'язку таких ключових для лялькового мистецтва понять, як вид театральної ляльки та сценічна конструкція, необхідна для її демонстрації. Практичне поєднання цих понять дозволяє дослідниці виокремити самостійні, унікальні форми лялькового театру, зокрема: маріонетковий театр (Fulbier, 2009: 32), театр рукавичних ляльок (Fulbier, 2009: 34), тіньовий театр (Fulbier, 2009: 36), театр іграшок або театр у мініатюрі (Fulbier, 2009: 36), настільний театр (Fulbier, 2009: 36). Вважаємо за потрібне внести певні уточнення щодо специфіки функціонування наведених А. Фюльбір форм лялькового театру, особливо зважаючи на те, що практичний досвід використання останніх двох із них уже впродовж декількох століть взагалі не притаманні лялькарям України.

Так, за А. Фюльбір, форма маріонеткового театру є першою і «центральною» у системі сценічної творчості лялькового мистецтва (Fulbier, 2009: 32). Авторка пояснює, що така форма театру ляльок передбачає використання тільки ляльки-маріонетки або «ляльки на нитках» як «професійного інструменту» (Fulbier, 2009: 32). Щодо

другого професійного інструменту цієї форми театру, то її сценічна конструкція «імітує сценічний простір людського (драматичного) театру» (Fulbier, 2009: 32), але у значно зменшених пропорціях. Другою формою театру ляльок, згідно з роздумами А. Фюльбір, є «театр рукавичних ляльок» (Fulbier, 2009: 34), де, відповідно, використовується рукавична лялька, яка розміщується у спеціально обладнаній «коробці з просценіумом». Така сценічна конструкція оснащена лише трьома стінками. Натомість фронтальна стіна коробки відсутня, що дозволяє глядачам «слідкувати за рухами ляльок» (Fulbier, 2009: 34), одягнутих на руки лялькаря. Такий вид сценічної конструкції закріплюється на ширмі на відстані витягнутої руки ляльководи над його головою. Третя форма театру ляльок представлена «тіньовим театром», де використовуються тільки «двовимірні пласкі фігури» (Fulbier, 2009: 36). Демонстрація таких фігур відбувається «на тлі світлового екрану», який складається з цупкої рами, обтягнутої прозорою тканиною або проолієним папером (Fulbier, 2009: 36). За екраном обов'язково встановлюється джерело світла, що допомагає проектувати тінь від ляльки на екран та створювати ефект появи силуету ляльки на полотні екрану. Четверта форма лялькового театру дефінюється А. Фюльбір як «театр іграшок» або «театр у мініатюрі» (Fulbier, 2009: 36). Подібно до форми тіньового театру тут так само використовуються «пласкі двовимірні фігури», однак, порівняно з ляльками тіньового театру вони мають суттєві відмінності: художнього характеру – «оздоблені більш твердою основою (картон або дерево)» та організаційного – вистава розігрується при повноцінному освітленні, що дозволяє бачити не лише силует, а й повністю «промальовану фігуру лялькового персонажа» з «усіма мініатюрними нюансами та деталями» (Fulbier, 2009: 36). Щодо сценічної конструкції такої форми театру, то вона практично «дублює сцену маріонеткового театру», проте «зі значно зменшеними пропорціями» (Fulbier, 2009: 36). Остання форма театру ляльок, описана А. Фюльбір, термінологічно позначається авторкою як «настільний театр» (Fulbier, 2009: 36). Її характерологічною ознакою є використання «стола» або «спеціально облаштованого підвищення» (Fulbier, 2009: 39) у ролі сценічної конструкції. Настільний театр передбачає наявність «тривимірних мобільних фігур». А. Фюльбір, посилаючись на експонати Музею театру ляльок м. Любек, дослідження яких було покладено в основу монографії лялькарки, наводить точні «класичні» параметри розміру таких фігур – 20–30 см (Fulbier, 2009: 36).

Специфічною рисою таких ляльок є їхнє технічне оснащення «спеціальними важелями», які забезпечують «технічні функції ляльки» («хода», «сидіння», «оберти головою», «жестикуляція руками, долонями, пальцями») (Fulbier, 2009: 53). Відповідно до технологічних вимог такої форми лялькового театру актор «розташовується над лялькою» та впродовж розгортання сценічної дії вистави є «видимим публіці» (Fulbier, 2009: 53), тобто не ховається за ширму або декорації. Як вже було відзначено, крім детального аналізу форм лялькового театру, чие розмаїття свідчить про його унікальну природу та визначає його специфіку як особливого виду театрального мистецтва, німецька лялькарка, подібно до авторської моделі аналізу специфіки театру ляльок М. Корольова, в межах свого дослідження пропонує власну класифікацію різновидів театральних ляльок. А. Фюльбір пропонує розподілити всі існуючі різновиди театральних ляльок на «шість основних категорій» (Fulbier, 2009: 39). Якщо М. Корольов у своїй класифікації театральних ляльок кожний окремий вид ляльки термінологічно позначає як «рухому систему», то А. Фюльбір – використовує поняття «категорія» (Fulbier, 2009: 39). Однак, попри відмінності у доборі дефініцій, погляди теоретиків щодо підходу до класифікації різновидів театральних ляльок збігаються. Основними параметрами для виокремлення ляльок – чи то в самостійні системи, чи то у категорії для дослідників – є їхні технічні параметри та технологічні характеристики, які напряму залежать від анатомічної будови лялькової фігури та призначені для її урухомлення. Дотримуючись такої логіки дослідження, А. Фюльбір наголошує, що кожна категорія театральних ляльок вимагає «спеціальних способів керування» (Fulbier, 2009: 39) нею. Отже, класифікуючи різновиди театральних ляльок, А. Фюльбір, як і М. Корольов, надає перелік шести «основних категорій ляльок»: рукавична лялька, тростинна лялька, маріонетка (або лялька на нитках (уточнення А. Фюльбір), тіньова лялька, вивідна лялька, пласкі фігури. Як бачимо, незважаючи на тотожність у кількісних показниках, переліки основних різновидів театральних ляльок М. Корольова та А. Фюльбір мають суттєві видові відмінності.

Крім аналізу «форм театру ляльок», наявність яких, на думку А. Фюльбір, зумовлює його специфічну природу, та класифікації категорій театральних ляльок, дослідниця також розглядає питання щодо наявності певних «споріднених» для театру ляльок «засобів виразності» (Fulbier, 2009: 85). Вчена переконана, що такі «споріднені

засоби виразності» в межах специфіки лялькового мистецтва займають «ланку між театром ляльок та іншими формами мистецької виразності» (Fulbier, 2009: 85). Неможливо оминати увагою той факт, що і М. Корольов у своїй розвідці 1973 року робить аналогічний висновок, ба більше, – використовує аналогічне термінологічне позначення, а почасти перераховує ті ж позиції, що і його німецька колега через тридцять шість років. Отже, до кола «споріднених театральних форм виразності» театру ляльок А. Фюльбір відносить: маски, живого виконавця, вентрологічні манекени, швидкозмінні фігури, механічний театр, мініатюрний-казковий-театр, театр мішеней та тирів. У контексті дослідження авторських моделей осмислення специфіки лялькового театру неможливо оминати й фундаментальну монографію «До естетики ляльки: театр ляльок як вид театрального мистецтва» (1992 р.) сучасного американського драматурга, режисера та дослідника С. Тілліса. Значення цієї теоретичної розвідки важко переоцінити – американський науковець чи не першим у західній театрознавчій думці представив всебічний аналіз природи театру ляльок, залучаючи не тільки театрознавчі праці попередніх генерацій та сучасників, але й достатньо вичерпний історичний фактаж, що висвітлює основні етапи становлення та розвитку світового лялькового театру, достатньо повно розкриває нюанси цього процесу у різних культурних регіонах світу. Варто відмітити, що С. Тілліс не обмежувався теоретичною спадщиною лише американських дослідників. Він представив широкий діапазон наукових розвідок учених, котрі представляли різні мистецтвознавчі школи. Серед авторів, на чій праці спирається С. Тілліс у своєму дослідженні, можна навести імена таких поважних зарубіжних учених, які серйозно досліджували проблеми історії та теорії лялькового мистецтва, як: О. Блекхем, С. В. Бомонт, (Англія), П. МакФарлін, Б. Берд, М. Фарно (США), І. Велтраскі (Чехія), Х. Юрковський (Польща), Н. Сімонович-Єфімова, С. Образцов (Росія) та ін. Однак, визнаючи вагомість теоретичного доробку кожного із зазначених дослідників, С. Тілліс зауважує, що його «цілісно не задовольняє жодна з представлених робіт» (Tillis, 1992: 1). Учений наголошує, що феномен театру ляльок потребує «суттєво нового осмислення» своїх «фундаментальних питань» (Tillis, 1992: 1). У передмові до монографії «До естетики ляльки: театр ляльок як вид театрального мистецтва» науковець оприлюднює мету написання зазначеної театрознавчої розвідки, а саме – «закласти теоретичний базис» та

«створити точний словник» для «загальної естетики» мистецтва театру ляльок (Tillis, 1992: 1). Звертає на себе увагу поняття «загальна естетика», введене С. Тіллісом до термінологічно-категоріального апарату власного дослідження. Загалом, це поняття можна класифікувати як аналог визначень «специфіка» й «унікальна природа» театру ляльок, які відповідно запропонували у своїх працях М. Корольова та А. Фюльбір для з'ясування та теоретичного обґрунтування «загальних законів», сформованих та відпрацьованих упродовж кількох століть театральної практики лялькарів, законів, які, завдяки своїй єдності та непорушності, «відображають особливу природу» та «головні вирішальні властивості» (Корольов, 1973: 28) лялькового театру, а також є дотичними до театру ляльок будь-якого культурного регіону світу та історичного періоду його розвитку. Для С. Тілліса, як і для вищезазначених дослідників, безперечним був факт правомірності відокремлення лялькового театру як самостійного виду театрального мистецтва. На переконання американського вченого, задля визначення ключових принципів «загальної естетики» або специфічної природи цього виду театру необхідно знайти його «базові елементи» (Tillis, 1992: 6), що були і залишаються «константами для лялькової вистави» (Tillis, 1992: 7) театральної культури будь-якого регіону світу. Варто знову наголосити, що для М. Корольова такими константами театру ляльок були лялька та актор-ляльковод, для А. Фюльбір – вид театральної ляльки та необхідна для її демонстрації сценічна конструкція. З метою виокремлення та надання точних термінологічних позначень «базовим елементам» (Tillis, 1992: 6) театру ляльок С. Тілліс обирає «крос-культурний» підхід (Tillis, 1992: 6), тобто йде шляхом порівняння традицій лялькового мистецтва театральних культур світу. Потрібно відзначити, що для театрознавчих розвідок М. Корольова та А. Фюльбір також був характерним подібний підхід, однак, діапазон джерельної бази дослідження С. Тілліса значно ширший, що підносить його наукову працю на принципово вищий рівень. Так, уже у першому розділі монографії «До естетики ляльки: театр ляльок як вид театрального мистецтва» задля з'ясування непорушних принципів та законів лялькового мистецтва автор наводить приклади шести різних сцен із давніх лялькових вистав, досвід демонстрації яких було зафіксовано в історичних документах, що висвітлюють певні етапи розвою цього виду театру у різних культурах світу. Зокрема, для самого С. Тілліса «найпоказо-

вішим» (Tillis, 1992: 6) є уривок з давньоіндійського епосу «Медитації Арджуна», де наводиться опис «яванського (тіньового) театру». Видовище такого ґибу розігрувалося за допомогою «доволі простих» ляльок, «вирізаних зі шматків шкіри», якими «маніпулювали люди», по черзі «рухаючи їх», «плачучи» та «говорячи» за них (Tillis, 1992: 6). Цитуючи цей документ, С. Тілліс також акцентує увагу на тому, що все театралізоване дійство, «викликало чуттєве задоволення», ніби переносило і тих, хто розігрував виставу, і тих, хто спостерігав за дійством, до «світу ілюзій», особливого світу «магічної галюцинації» (Tillis, 1992: 6). Результатом аналізу наведеного поетичного уривку стало декларування С. Тіллісом «базових елементів мистецтва театру ляльок» (Tillis, 1992: 6), що ідентифікують певну виставу або видовище як приналежне до сфери мистецтва лялькового театру. Науковець налічує три «базових елементи» лялькового театру: «спеціально призначена фігура для маніпулювання», тобто театральна лялька, «рухи та мова, які передаються ляльці актором», «аудиторія», яка «ототожнює ляльку зі спеціальним художнім інструментом» та «бере участь у створенні ілюзії» (Tillis, 1992: 7). У такий спосіб, зазначений тріумвірат «базових елементів» театру ляльок, на глибоке переконання С. Тілліса, визначає специфічну природу цього виду театального мистецтва. Так само як і М. Корольов, який був переконаний, що вилучення з вистави одного з двох основних елементів специфіки театру ляльок (ляльки або актора-ляльководи) автоматично позбавляє її видових ознак лялькового спектаклю, С. Тілліс уважав, що тільки єдність «базових елементів театру ляльок» (Tillis, 1992: 7) у канві вистави визначає її приналежність до цього виду театру. Варто наголосити, що левову частку дослідження С. Тілліс приділив театральній ляльці, визнаючи її як перший «базовий елемент» театру ляльок або «фігуру призначену для маніпулювання» (Tillis, 1992: 6). Не викликає сумнівів той факт, що два інші «базові елементи» («рухи та мова ляльки, що передаються їй актором» та «аудиторія», яка «ототожнює ляльку зі спеціальним художнім інструментом» (Tillis, 1992: 6) також нерозривно поєднанні з ляльковою фігурою. Таким чином, у авторській моделі визначення специфіки театру ляльок, запропонованій С. Тіллісом, лялька займає домінуючу позицію. Виходячи з такої логіки міркувань, американський учений докладає чималих зусиль для осмислення феномену театальної ляльки. Як й інші дослідники, чий розвідки були розглянуті вище, С. Тілліс серйозно підходить до проблеми науко-

вої класифікації театральних ляльок. Однак перш, ніж запропонувати власне вирішення цієї проблеми, автор ретельно аналізує всі існуючі у західній науці академічні моделі класифікації ляльок. Таким чином, у своїй монографії С. Тілліс виступив як ініціатор «дискусії навколо цього питання», що вперше мала місце у західному театрознавстві (Tillis, 1992: 89). Глибоко опрацювавши матеріал, що висвітлював різноманітні підходи вчених до розв'язання проблеми класифікації театральних ляльок, американський науковець стверджує, що більшість розвідок теоретиків попередніх генерацій будувалися на «найпростішому методі аналізу – методі опису окремої ляльки» (Tillis, 1992: 89). Результатом такого підходу стало «саме лише розширення поля прикметників», дотичних до сфери театру ляльок, а не принципово нових понять та дефініцій, необхідних для розмежування різновидів театральних ляльок.

Ставлячись з глибокою повагою до теоретичної спадщини своїх попередників, С. Тілліс констатував «обмеженість» та «оманливість» (Tillis, 1992: 89) того методу роботи, що його дотримувалися його попередники. С. Тілліс зауважує, що зразків теоретичних праць, побудованих на використанні «методу опису» ляльок, чимало (Tillis, 1992: 89). Вчений ілюструє свою думку прикладом «детального» і «фахового» опису театальної ляльки, зафіксованого у монографії «Записки петрушечника» (1925 р.) відомого практика і теоретика театру ляльок першої половини ХХ ст. Н. Сімонович-Ефімової. Дослідниця наводить опис ляльки «циганської дівчинки», що відповідно до вимог зовнішньої характерності сценічного образу була художньо оздоблена «білим, сяючим обличчям» та «чорним, завитим кільця волоссям» (Сімонович-Ефімова, 1980: 267).

Також у монографії містилися детальні відомості стосовно технічних характеристик лялькової фігури, зокрема тих, що стосувалися її «майстерних рухів» (Tillis, 1992: 89). С. Тілліс відзначає «корисність» та «детальність» (Tillis, 1992: 90) інформації, представленої в описі російської ляльки, однак, разом із цим американський учений слушно застерігає теоретиків і практиків театру від наслідування такого методу роботи, оскільки, на його думку, він є доволі «обмеженим» та не дає «простору для порівняння та співставлення» (Tillis, 1992: 89) тих чи інших видів ляльок. А відповідно – й виокремлення необхідних параметрів для систематизації ляльок та об'єднання їх у чітко визначені тематичні групи, категорії та ін. С. Тілліс акцентує увагу на принциповому для нього моменті: дотримання згаданої логіки дослідження

раз-у-раз приводитиме теоретиків до висновку, що «кожна театральна лялька є унікальною» [285; 90]. Автор сам погоджується, що цей висновок є неспростовним, оскільки кожна лялькова фігура – унікальний твір художника, проте, такий шлях, на думку науковця, виключає можливість перспективи «порівнювати та зіставляти ляльок», тим самим унеможливаючи здійснення «класифікації» (Tillis, 1992: 90) їхнього розмаїття. Задля розв'язання цієї наукової проблеми С. Тілліс обирає принципово інакший шлях, пропонуючи у використовувати «принципи та закони» такої «фундаментальної і динамічної» науки, як «таксономія» (Tillis, 1992: 90). Варто зауважити, що у колах науковців таксономія частіше визначається як «теорія класифікації та систематизації складноорганізованих галузей дійсності, які зазвичай мають ієрархічну будову» (Великий тлумачний словник, 2005: 1428). Попри те, що принципи і методи таксономії, зазвичай, застосовуються у галузі точних наук, С. Тілліс переконаний, що для теоретиків лялькового театру вкрай необхідно звернутися до методологічних засад цієї науки, головне завдання якої – «пояснення причин зв'язків та схожості між організмами» (Tillis, 1992: 90). Дослідник зі впевненістю декларує думку, що саме способи і підходи наукового осмислення, що їх використовують у таксономічній науці, нададуть серйозні підстави для започаткування «наукової класифікації» (Tillis, 1992: 90) всіх існуючих у світі видів театральних ляльок. Учений відзначає, що для вирішення аналогічних завдань театрознавці попередніх генерацій здебільшого керувалися «діахронічним» або «історико-географічним» підходом (Tillis, 1992: 90), що, на думку С. Тілліса, є «вкрай помилковим кроком» (Tillis, 1992: 94), оскільки «дотепер дослідження великого розмаїття ляльок різних театральних культур світу» розгорталося у «площині штучних історичних та географічних кордонів», а вчені фокусувалися виключно на «очевидних ментальних відмінностях» (Tillis, 1992: 93). Тобто осмислення мистецтва театру ляльок окремої країни або регіону на різних історичних етапах його розвитку відбувалося ізольовано, без урахування актуальних (станом на той час) процесів загального культурного контексту, ігноруючи реальні та потенційні взаємозв'язки і протиріччя між театральними культурами інших регіонів, що, підкреслює С. Тілліс, безперечно, мали місце та вагоме значення. На глибоке переконання науковця, принципова помилка досліджень, виконаних на основі застосування діахронічного або історико-географічного підходу,

полягала у нівелюванні «видимих рис подібності» (Tillis, 1992: 94) між народними театрами ляльок різних культурних регіонів світу (навіть географічно віддалених), тоді як технічні й художні характеристики ляльок цих театрів могли бути не тільки спорідненими, але й абсолютно ідентичними. З цієї позиції С. Тілліс пропонує вченим нові орієнтири для вирішення проблеми класифікації різновидів театральних ляльок. Вважаємо доречним ще раз наголосити, що С. Тілліс визнавав авторитет і вагомість теоретичної спадщини своїх попередників, однак, як відзначалося вище, у монографії «До естетики ляльки: театр ляльок як вид театрального мистецтва» автор запропонував наукову альтернативу діахронічному підходу, що використовувався дослідниками попередніх поколінь, надаючи перевагу синхронічному підходу. Головною перевагою цього підходу, на думку самого С. Тілліса, була принципова висхідна позиція аналізу театральної ляльки не як ізольованого предмету ментальної культури, що зазнавав змістовних перетворень протягом певних періодів історії окремої нації на обмеженій географічними кордонами території (як це пропонував діахронічний метод), а як артефакту, котрий належав до сфери матеріальної і духовної культури певного народу і водночас тісно пов'язаний зі змінами та культуротворчими процесами інших культур. Таким чином, С. Тілліс задекларував, що театральну ляльку будь-якої національної культури необхідно, насамперед, розглядати поза контекстом умов її виникнення та функційного призначення в тій чи іншій театральній культурі. Варто відмітити той факт, що погляди М. Корольова і А. Фюльбір суттєво відрізняються від поглядів С. Тілліса. Якщо для створення класифікації театральних ляльок М. Корольов, перш за все, розглядав їх з позиції «технічного принципу приведення до руху» (Корольов, 1973: 72), а А. Фюльбір – «методів маніпулювання» ними (Fulbier, 2009: 30), то, на думку С. Тілліса, не «тільки технічні характеристики і параметри» (Tillis, 1992: 112) ляльок можуть розглядатися як чинники для їхньої класифікації. Разом із «питанням манери контролю» лялькових фігур такими чинниками також виступають їхні «дизайн», «рухи» та «манери словотворення» (Tillis, 1992: 89), які є не менш важливими для аналізу театральних ляльок, а надто – для виокремлення їх у самостійні групи. Важливо, що окреслені три головні параметри театральної ляльки, на думку С. Тілліса, представляють «базові точки» для «розгляду» великого розмаїття ляльок та складають специфічну «троїчну систему знаків», що

необхідно застосовувати «аналізуючи ляльки» та «об'єднуючи їх у певні групи» (Tillis, 1992: 112). В контексті цих розмислів С. Тіліс доходить остаточного висновку, що розглядати будь-який різновид театральної ляльки необхідно «комплексно» (Tillis, 1992: 112), враховуючи не самі лише її технічні характеристики та манеру керування нею, а й «спільні риси системи знаків»: «дизайну», «рухів», «манери словотворення» (Tillis, 1992: 112). Таким чином, американський дослідник пропонує аналізувати не просто ляльку як механізм, а як конкретний сценічний образ. Американський учений декларує у монографії «До естетики ляльки: театр ляльок як вид театального мистецтва» власну авторську класифікацію театральних ляльок, в якій зафіксовано «три принципів системи», що сформовані автором з урахуванням «художніх властивостей», «характеру рухів», «манери словотворення» лялькового персонажу. За С. Тілісом, на теренах лялькового театру існують такі «принципові системи ляльок», як: «наслідувальні», «стилізовані», «концептуальні» (Tillis, 1992: 118). До кожної з наведених систем театральних ляльок автор надає точні визначення. Так, театральні ляльки, що належать до «наслідувальної системи» в художньому плані характеризуються «реалістичною манерою виконання». Їхня пластика утворюється «завдяки маніпуляціям оператора (актора-лялькаря)», який, практично майже фотографічно, дублює партитуру власних рухів у пластиці ляльки. Словотворення ляльки «відповідає зовнішній та внутрішній характерності» сценічного образу, створюючи ефект «реалістичного звучання» (Tillis, 1992: 119). Стосовно другої групи лялькових фігур, які належать до «стилізованої системи», то їхнє художнє оформлення характеризується «гіперболізацією» зі «значною мірою перебільшення», причому, як зазначає С. Тіліс, міра перебільшення визначається індивідуально художником. Прослідковуються суттєві відмінності й у пластичних властивостях ляльок такої системи. Якщо ляльки першої системи практично «дублюють рухи актора», утворюючи з ним «одне ціле», то характерологічною ознакою пластики ляльок, що належать до групи «стилізованих ляльок», є «відчуженість від ляльководи» (Tillis, 1992: 120). Партитура рухів персонажу все частіше тяжіє до «схематичності», «стислості», «рвучкості» (Tillis, 1992: 120). Словотворення ляльок цієї системи визначається С. Тілісом як «карикатурне» (Tillis,

1992: 120). Оскільки третя система театральних ляльок позначається дослідником як «концептуальна», то зрозуміло, що ляльки, які входять до неї, «виконують функцію певного концепту», якому передається значиме смислове навантаження. У виставі така лялька часто-густо може лише ілюструвати певне явище, поняття, ідею. «Міра художнього викінчення» ляльки такої системи напряму залежить від того контекстного змісту, що ним наділяють образ. Сам С. Тіліс визначає «дизайн» ляльок цієї системи як «нереалістичний», подекуди навіть «ефемерний» (Tillis, 1992: 120). Оскільки функціональне призначення таких ляльок може зводитися лише до ілюстрації або наочної демонстрації, то і пластика їхня зазвичай обмежена, навіть «статична». Всі фізичні дії «за ляльку виконує оператор» (Tillis, 1992: 122), внаслідок чого і словотворення лялькового персонажу у цієї системи ляльок здебільшого відсутнє. Ляльковод «перебирає на себе функцію озвучування» героя або цілої їх низки, «змінюючи голоси», а також виступаючи «як оповідач» (Tillis, 1992: 122). Таким чином, С. Тіліс представив власне вирішення проблеми класифікації різновидів театральних ляльок світу. Слід наголосити, що вчений, на відміну від своїх попередників, звертався не до аналізу характерологічних рис окремих видів ляльок, а розглядав конкретні риси і відзнаки ляльки як повноцінного сценічного образу, чийми складовими вважав «художні властивості» або «дизайн» ляльки, «характер рухів», «манеру словотворення» персонажу. Означені параметри осмислення ляльки С. Тіліс позначив як «троїчну систему знаків» (Tillis, 1992: 122).

Висновки. Отже, аналіз праць М. Корольова, А. Фюльбір та С. Тіліса дозволив узагальнити різні теоретичні позиції стосовно ключових питань специфіки театру ляльок, зокрема, щодо дефініції «театральна лялька», класифікації її різновидів та щодо засадничих принципів постановки лялькової вистави та специфічних засобів виразності тощо.

У новітній час існує чимало підходів до наукового осмислення театру ляльок, але найбільш завершеними серед них можна вважати авторські моделі А. Фюльбір, М. Корольова, С. Тіліса. Наголошуючи на унікальних художніх можливостях цього різновиду театру, дослідники у своїх концепціях репрезентують власне, науково обґрунтоване тлумачення головних естетичних принципів та базових засобів художньої виразності лялькового театру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови : 250000 [слів] : [З дод. та допов.] / [Укл. і голов. ред. В.Т. Бусел]. К. : Ірпінь : Перун, [2005]. – VIII, 1719 с.
2. Голдовский Б. П. Куклы: Энциклопедия. М. : Время, 2004. 496 с.
3. Королев, М. М. Искусство театра кукол. Основы теории. Л. : Искусство, 1973. 112 с.
4. Лотман Ю. М. Избранные произведения в 3 т. Таллин 1: Александра, 1992. Т. 1 : Статьи по семиотике и типологии культуры. 1992. 377–380 с.
5. Образцов С. В. Театр китайского народа. М. : Искусство, 1957. 379 с.
6. Симонович-Ефимова, Н. Я. Записки петрушечника и статьи о театре кукол. М. : Искусство, 1980. 271 с.
7. Франко І. Я. До історії українського вертепа XVIII в. Записки наукового товариства імені Шевченка. Львів. 1906. Т.LXXIII. Кн.V. 176 с. [Репр. изд.: М. : Б-ка «Театра Чудесь», 1990. 182 с.].
8. Fulbier A. (2009). Museum of Theatre Puppets. Lubeck: Theater figuren museum Lubeck, 147 p.
9. Tillis S. (1992). Toward an aesthetics of the puppet : puppetry as a theatrical art. New York, NY : Greenwood Press, 181 p.

REFERENCES

1. Velykyi tлумachnyi slovnyk suchasnoi ukrainskoi movy [Great explanatory dictionary of modern Ukrainian language] : 250000 [sliv] : [Z dod. ta dopov.] / [Ukl. i holov. red. V.T. Busel]. K. : Irpin : Perun, [2005]. – VIII, 1719 s. [in Ukrainian].
2. Goldovskiy B. P. Kuklyi: Entsiklopediya. [Puppets: Encyclopedia] .M. : Vremya, 2004. 496 s. [in Russian].
3. Korolev, M. M. Iskusstvo teatra kukol. Osnovy teorii. [The art of playing puppets. Fundamentals of the theory]. L. : Iskusstvo, 1973. 112 s. [in Russian].
4. Lotman Yu. M. Izbrannyye proizvedeniya v 3 t. [Selected works in 3 vols.] Tallin 1: Aleksandra, 1992. T. 1 : Stati po semiotike i tipologii kulturyi. [Articles on semiotics and typology of culture]. 1992. 377–380 s. [in Russian].
5. Obratsov S. V. Teatr kitayskogo naroda. [The theatre of the Chinese people]. M. : Iskusstvo, 1957. 379 s. [in Russian].
6. Simonovich-Efimova, N. Ya. Zapiski petrushechnika i stati o teatre kukol. [The adventures of puppeteer and articles about puppet theatre]. M. : Iskusstvo, 1980. 271 s. [in Russian].
7. Franko I. Ya. Do istorii ukrainskoho vertepa XVIII v. Zapysky naukovohto tovarystva imeni Shevchenka. [To the history of Ukrainian nativity scene of the XVIII century. Notes of Shevchenko Scientific Society]. Lviv. 1906. T.LXXIII. Kn.V. 176 s. [Repr. yzd.: M. : B-ka «Teatra Chudesъ», 1990. 182 s.] [in Ukrainian].
8. Fulbier A. (2009). Museum of Theatre Puppets. Lubeck: Theater figuren museum Lubeck, 147 p.
9. Tillis S. (1992). Toward an aesthetics of the puppet : puppetry as a theatrical art. New York, NY : Greenwood Press, 181 p.