

weaving on a vertical loom, a warm color, a bright and at the same time soft color scheme with shades of green and mustard in combination with pink and bright blue colors. Among the leading carpet makers of Slobid Ukraine, the workshop of Hetman Pavlo Polubotka of the 2 nd half of the 17 th – 1st half of the 18 th centuries is distinguished. in the village of Mykhailivtsi (Lebedyn district of Sumy region), carpet factories of the 2 nd half of the 19 th – 1st half of the 20 th centuries. Counts of Kapnists, N. Nadarzhynska in Kharkiv Oblast, village Mariinske (Bogoduhiv district), village Mykytivka (Okhtyr district), village Mogrytsia, village Yunakivka, village regional schools etc.

Key words: Slobozhanshchyna, carpet weaving, goat breeding, workshops, carpets, kots, map.

Надійшла до редакції 25.11.2024 р.

УДК 792.97(469):[398.54 (=134.3):688.723Роб]||351.758.1(469) «19»|(045)

**ПОРТУГАЛЬСЬКИЙ НАРОДНИЙ ЛЯЛЬКОВИЙ ГЕРОЙ ДОН РОБЕРТО :
ФЕНІКС, ПОВСТАЛИЙ З ПОПЕЛУ ДИКТАТУРИ**

Дар'я Іванова-Гололобова – кандидат мистецтвознавства,
Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого,
ім. І.К. Карпенка-Карого, Київ
<https://orcid.org/0000-0001-6003-5887>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.841>
panidariya@gmail.com

Комплексно розглянуто побутування португальського народного театру ляльок протягом ХХ ст. Виокремлено та висвітлено основні етапи його розвитку згідно з історичними подіями, пов'язаними зі встановленням та поваленням диктаторського режиму Антоніу ді Салазара. З'ясовано, яким чином на театр ляльок Португалії та його головного героя дона Роберто вплинула цензура та пов'язані з нею утиски і переслідування лялькарів, зокрема заборона вуличних вистав, цензурування тексту п'єс, відміна деяких епізодів або персонажів. Встановлено, що цей травматичний досвід став для митців інших галузей мистецтва наступних поколінь потужним культуротворчим поштовхом – йдеться, зокрема, про створення культурних продуктів, котрі рефлексують практику забуття народних традицій (кінострічки (1962 р.) та арт виставки (2016–2017 рр.)).

Ключові слова: театр ляльок, лялька, народний театр, Португалія, дон Роберто, Антоніу ді Салазар, диктатура, цензура.

Постановка проблеми. Українські лялькарі ще з XVIII ст. практикували вистави політичного театру з фокусом на «біжучі теми».¹ У вертепних постановках завжди розігрувалася народна дія, де головний герой Козак зі властивою йому прямолінійністю висловлювався недвозначно на адресу всіх недругів України. Ідеологічна радянська цензура вбачала у подібних театральних дійствах загрозу для тодішньої влади й намагалася ретельно стирати у практиці й у свідомості українців вертепну традицію. З огляду на зазначене, історія розвитку лялькарської справи у Португалії становитиме для українських театральних діячів певний інтерес: адже португальські майстри зі своїм народним героєм доном Роберто пережили вельми схожий досвід. Йдеться про те, що диктатор Антоніу ді Салазар запровадив ідеологію Estado Novo (Нової держави, 1933–1974 рр.), котра передбачала тотальний контроль за театральними колективами, заборону вуличних лялькових видовищ, цензурну перевірку текстів, їхнє вилучення у разі невідповідності стандартам, а подекуди і конфіскацію ляльок, реквізиту, декорацій. Попри ці історичні випробування лялькарі Португалії не лише зберегли свій народний театр на чолі з його протагоністом доном Роберто, але й здійснили «лялькову революцію» після падіння режиму салазаризму.

Мета дослідження полягає в аналізі особливостей побутування народного героя театру ляльок Португалії дона Роберто за умов цензурних утисків диктаторським режимом Нової держави та оцінка наслідків цих процесів для сучасних португальських лялькарів.

Аналіз досліджень і публікацій. У вітчизняному театрознавстві відсутні будь-які розвідки, що містять бодай розпорошені відомості за цією темою, оскільки українські науковці досі не зверталися до аналізу традицій театру ляльок Португалії. Акцент у доборі джерел для дослідження зроблено на європейські публікації. Важливим підґрунтям для розуміння загальної картини функціонування режиму так званого салазаризму стала монографія Марко Феррарі «Неймовірна історія Антоніу Салазара, диктатора, який помер двічі» (в українському перекладі Я. Хоменка). Корпус спеціалізованої літератури з питань історії театру ляльок Португалії становлять розвідки сучасних португальських вчених Крістіни Зурбах, Анни Паули Ребейло Коррейї, Пабла Бранко.

Окрему цінність для даної розвідки становить дисертаційна робота Жозе Луїша де Олівейру «Театр боніфратів за часів Нової держави (1933–1974)», що безпосередньо збігається з фокусом дослідження. Необхідно також виділити дві праці сучасного португальського лялькаря Жозе Жилия, котрий тривалий час

проводив польові дослідження народного театру ляльок, відшукуючи останніх представників традиційного лялькарства в Португалії. Результати цих експедицій він виклав у двох ґрунтовних публікаціях «Театр дона Роберто. Традиційний португальський мандрівний театр» і «Салойо з Алкобаси. Переписування втраченої пам'яті в традиційному португальському ляльковому театрі». Всі зарубіжні праці вперше введені у наукових обіг.

Виклад основного матеріалу. Головний герой народного театру ляльок Португалії на прізвисько дон Роберто сформувався під впливом італійських традицій мандрівного лялькарства, зокрема італійського протагоніста вуличної лялькової комедії Пульчінелло. Подібно до італійського побратима, дон Роберто «від самого раннього дитинства <...> приймає на себе голос народу, його турботи» [10; 268]. Він стає «антигероєм, героєм-дисидентом», який говорить «від імені простих людей проти влади, держави, духовенства» [10; 268]. Поява цього маскота на португальських вулицях ознаменувала поворот театру ляльок у бік політичного, злободенного. Проте цей напрям діяльності лялькарів жодним чином не був суголосним режиму диктату Антоніу ді Салазара.

Хронологія запропонованого дослідження фокусується на ХХ ст. Такий часовий проміжок є логічно обґрунтованим: на його першу чверть припадає найінтенсивніший розвиток образу дона Роберто, наступні ж чотири десятиліття – через історико-соціальні зміни в країні – суттєво позначилися на подальшій сценічній долі персонажа. Для комплексного уявлення магістрального шляху розвою португальського театру ляльок дона Роберто у ХХ ст. варто відтворити часоряд його побутування у національній театральній-видовищній культурі. Зважаючи на опрацьовані дослідження португальських теоретиків і практиків театру ляльок, ця періодизація матиме наступний вигляд.

Перша чверть ХХ ст. Відбулася остаточна кристалізація узагальненого образу дона Роберто, рис його зовнішньої і внутрішньої характерності (з певними локальними відмінностями), впізнаваних в усіх історико-географічних регіонах, де працювали лялькарі Португалії. Історики театру визнають, що поява дона Роберто як усепортугальського народного лялькового героя тісно пов'язана з традиціями італійського лялькарства попередніх століть, однак «за відсутності письмової документації з датою його <дона Роберто> точної появи» припускають, що «узагальнений антропонім Роберто міг виникнути принаймні на початку ХХ ст.» [10; 307].

Перші дві декади означеного століття в історії португальського лялькарства відзначені колосальним успіхом ярмаркових павільйонів, де традиційно працювали лялькарі – нехитрих, легких у конструюванні стаціонарних «театрів, побудованих із полотна та листового металу, де влаштовувалися вистави з використанням ляльок різних технік» [7; 217]. Доволі часто на кону цих «театрів-наметів» [10; 261] фігурував і лялька-рукавичка дона Роберто. Про популярність ярмаркових сцен із ляльковими виставами свідчать не лише спогади учасників – акторів, глядачів, – але й «незліченних бізнесменів, які інвестували кошти в будівництво великих критих татрів-наметів, де вони <лялькарі> виступали» [10; 261]. На думку португальського лялькаря і дослідника Енріке Дельгадо, крім фінансового чинника, котрий відчутно сприяв появі мереж лялькових павільйонів, ці споруди «з'являлися і через великі труднощі тогочасних ляльководів з орендою театрів через високу вартість ренти» [8; 10]. Побудова власного павільйону вирішувала для них чимало організаційних питань. В історичному контексті більша кількість таких театрів означала більшу присутність дона Роберто в культурному житті та побуті португальців.

1933 рік. Запровадження диктаторського режиму Антоніу ді Салазара, що отримав назву Estado Novo (Нова держава). Відтепер за цензуру й політико-ідеологічне формування свідомості населення відповідав Секретаріат національної пропаганди, створений того ж року. 1944 року назву змінили на Національний секретаріат інформації, народної культури та туризму, а пізніше – на Державний секретаріат інформації та туризму. Також у 1933 році створено Державну поліцію спостереження й оборони (1945 року перейменовано на Міжнародну поліцію та поліцію державної безпеки). У світовій спільноті її позаочі називали «португальською “охранкою” ПДЕ», яка «навіть встановила безпосередній зв'язок із гестапо і запросила нациста Йозефа Крамера провести курси з катувань» [2].

Сучасний дослідник Жозе Луїш Олівейру зауважує, що «з усіх форм культурного вираження театр, мабуть, найбільше постраждав від цензури» часів салазаризму: «велику кількість п'єс було заборонено або не допущено до виконання», а чимало нових текстів «були інфіковані цензурою, котра підступно проникала в мислення кожного митця підсвідомо, деформуючи його сприйняття або обмежуючи його» [10; 178].

Варто визнати, що португальські лялькарі (на відміну від радянських) не були уражені цензурою так, щоб почати служити режимові, адаптуючи або переписуючи п'єси для догодження диктатору та його посіпакам. Проте через запроваджені безжальні бюрократичні вимоги й стандарти, непосильні для власників лялькових театрів, значна частина старовинних сюжетів і п'єс (які, на жаль, украй рідко фіксувалися письмово й, тим паче, друкувалися) були втрачені назавжди.

1959 рік. Затвердження декрету-закону № 42660 від 20 листопада 1959 р. Будь-які публічні

мистецькі заходи – навіть музичні прослуховування – підлягали подвійному контролю, оскільки дозволу від першого перегляду цензурою було вже недостатньо. Кожен культурний продукт, призначений для презентації глядачам, мусив отримати дозвіл від інспекції для реалізації. Після першого кола цензури артисти повинні були пройти другу зустріч із цензорами, щоб відповідний цензурний комітет перевіряв дотримання автором, виконавцем, режисером чи відповідальною за ці вистави особою вимог і купюр, накладених заздалегідь.

Наймасштабнішим злочином державної тотальної цензури та всіх підпорядкованих їй інституцій супроти португальських лялькарів була офіційна заборона масових зібрань у країні. Для народженої на вулиці ширмової комедії з рукавичковими ляльками, що за своєю природою є актом єднання з широкими масами публіки просто неба, це був історичний вирок. Португальська поліція безпеки не дозволяла зібрання більше двох-трьох людей відразу. Ці абсурдні заборони застосовували не лише до театру ляльок, а й до щоденного життя громадян – людям навіть невільно було прогулятися великою компанією друзів, родичів. Боячись, що будь-яке неконтрольоване зібрання стане приводом для демаршів або заворушень, уряд Португалії зробив «театр на вулиці неможливим» [10; 215]. Однак лялькарі, які не бажали відмовлятися від улюбленої справи, постійно порушували закон, наражаючи себе на небезпеку.

1960-ті роки позначилися «тривожним занепадом популярного театру ляльок, який загрожував його зникненню» [10; 355]. Ризик забуття театру дона Роберто в Португалії досягає свого піку. Через цензурне переслідування на третьому десятилітті режиму Нової держави в країні майже не залишилося майстрів, спроможних грати вуличні комедії із доном Роберто в головній ролі, й не було зацікавлених, хто міг би продовжувати цю традицію. Для нинішніх митців цей історичний досвід щодо загрози забуття цілою нацією своєї культурної спадщини через втручання політиків у царину мистецтва і досі є потужним тригером.

Таке становище речей найкраще відображене в інсталяції австрійського митця-концептуаліста Петера Фрідла. У своїй роботі «Teatro Popular» 2016–2017 років, представлений у Лісабонському виставковому просторі Lumiar Cité, він звертається до моделі саме португальського вуличного театру ляльок дона Роберто, використовуючи необхідні елементи його сценографії – кубічні ширми (barraca), вкриті яскравими тканинами з характерним патерном, й обов'язкових учасників його вистав – рукавичкових лялькових персонажів. Простір інсталяції промовляє, що тут зовсім недавно були люди, радше за все лялькарі, адже їхні «інструменти» перекинуті, ніби поспіхом, через тканинну огорожу ширми, а деякі розкидані на підлозі.

«Цей театр може почати виступати будь-якої миті, але він залишається мовчазним і нерухомим, наче падіння індивідуалізації та історіографічної фіксації зачарувало його героїв і героїнь» [11], – зауважує один із критичних оглядів цієї виставки. Безлюдна атмосфера без глядачів і акторів справляє враження застигlosti часу, занеаяння не лише місця дії, а й в цілому концепту вуличного театру ляльок португальцями. Запропонований арт-об'єкт, або «радше соціальна скульптура Бойса» [15], на думку німецького культурного критика Раймара Штанге, є «багатошаровою мережею історичних посилань» [13], яка наочно ілюструє факт – «вуличний театр Дона Роберто колись був колективною народною культурою, але сьогодні займає лише другорядну роль», «відмова від вистав зводить нанівець традиційну семантику театру такого типу» [13]. І насамкінець – «кожен елемент цього театру містить політичні посилання, що вказують на соціально-політичні зв'язки в минулому та сьогоднішній Португалії» [13].

Ймовірно, сучасні лялькарі Піренейського півострова, котрі практикують вуличні ширмові комедії з рукавичковим героєм доном Роберто, не погодяться, що така інсталяція повноцінно відображає картину розвитку традиційного театру ляльок на сучасному етапі історії, однак стосовно 1960-х років ця художня рефлексія є дуже влучною.

Отже, політика жорсткої цензури часів салазаризму позначилася на розвитку театру ляльок Португалії, значно загальмувавши його розвиток. Та окрім штучних перепон, спровокованих цензурою, розвій лялькарства уповільнює інший важливий фактор – прогрес. Вдосконалення транспортного сполучення між містом і селом майже знищує необхідність проводити тривалі ярмарки, що були чи не єдиним сценічним майданчиком, де лялькарі заробляли на життя. Іншим супротивником стало телебачення, на якому дедалі частіше почали випускати розважальні програми для дітей з ляльками. Найвідчутнішим ударом для лялькарів стало те, що з великих екранів глядачам щоденно не лише демонстрували осучаснених лялькових героїв, але й розкривали секрети лялькарської магії – виготовлення, оживлення лялькових персонажів.

Разом із тим у 1960-ті кіноекран багато чим допоміг підтримати пам'ять про дона Роберта як народного героя у свідомості португальців, зміцнити його авторитет. Йдеться про фільм, який отримав назву на честь протагоніста португальського вуличного театру ляльок «Дон Роберто». Прем'єра кінострічки відбулася 30 травня 1962 року в Лісабоні. Режисер Жозе Ернесто Соуза, на момент прем'єри фільму вже декілька разів затриманий Поліцією державної безпеки за політико-культурними мотивами,

своєю кінострічкою створив подію у європейському кінематографі, «яка стала помітним винятком як за формою, так і за змістом» [13]. Завдяки невигадливій, на позір безконфліктній стрічці про нещасного лялькаря, змушеного поневіритися світом без грошей у кишені та даху над головою, Португалія як країна, котрої на кінематографічній мапі світу взагалі не існувало через тотальну цензуру і слабкий розвиток кіноіндустрії, стала враз помітною і навіть завоювала премію молодих критиків і премію Асоціації кінематографів для молоді на Тижні критики на Канському фестивалі в 1963 році.

У цій роботі Жозе Ернесто Соуза прагнув «описати нещастя людей через страждання мандрівного ляльководи» [13]. Цензура одразу розкусила не лише художні, а й політичні підтексти, закладені режисером у сюжет й атмосферу стрічки. Це було візуальне свідчення, що в країні, де офіційно «не було ні голоду, ні крайньої бідності, ні браку медичної та лікарняної допомоги, ні людей, що жили в наметах, ні дитячої смертності, ні неписьменних, ні безробіття, ні експлуатації, ні навіть самогубств» [10; 143], не все так райдужно, як у пропагандистських медіа. Недарма за прем'єрою фільму не забарився і черговий арешт його творця. Він навіть не отримав усі нагороди в Каннах, оскільки перебував за ґратами.

Із точки зору внеску у справу збереження пам'яті про традиції народного португальського лялькарства Жозе Ернесто Соуза зробив чи не найбільше за всіх лялькарів епохи Нової держави: він зафіксував на плівці не лише цілі сцени із майже втрачених старовинних п'єс за участю дона Роберто, але й зафільмував особливості роботи мандрівних лялькарів, специфіку їхнього художнього і життєвого побуту, організації показів вистав просто неба. Для документальної точності цієї частини сюжету режисер запросив одного з найвідоміших майстрів тогочасного лялькового кону Антоніу Діаса. Він був «ляльковим» дублером головного героя, чию роль виконував кіноактор Рауль Солнадо, працюючи з рукавичковою лялькою за ширмою, озвучуючи дона Роберто та інших героїв спеціальним вокальним інструментом – пищиком.

Хоча у лялькаря у фільмі була другорядна роль, режисер визнавав, що той є «великим митцем», відзначаючи «саме цю сторону людської величч» [6]. Жозе Ернесто Соуза завжди наголошував, що саме Антоніу Діас є прототипом головного героя фільму. Попри те, що цьому кіношедевр закидали меланхолійність та ритмічну одноманітність, і критики, і глядачі відчували – «“Дон Роберто” має ейфорійну якість як оптимістичний фільм, фільм про боротьбу не лише проти нинішнього режиму Салазара, але й проти усіх фактично загрозливих свободі систем, які нав'язують формування духу» [6]. Тривалий час для португальців ляльковий дон Роберто асоціюватиметься саме з його зафільмованим образом у однойменній стрічці, що свого часу не дала стертися цій частині культурної пам'яті нації безповоротно.

1970–1980-ті роки в Португалії «безперечно, були одним із найпродуктивніших, творчих і самобутніх періодів лялькового театру XX століття» [5]. Після революції гвездик 25 квітня 1974 року й остаточного повалення авторитарного режиму Нової держави країна почала своє поступове відновлення. На рівні зі значними соціальними, економічними, територіальними, демографічними та політичними змінами в Португалії інтенсивних зрушень зазнала і культура. Сучасна португальська дослідниця Анна Паула Ребейло Коррейя декларує думку, що саме «в 70-х і 80-х роках минулого століття форми і способи лялькового театру зазнали фундаментальних змін, і це призвело до того, що відтоді нічого вже не було як раніше» [5].

Показово, що тієї пори зростає інтерес до кардинально протилежних напрямів мистецтва театру ляльок, тобто як до його традицій, на кшталт вуличних вистав із доном Роберто, так і до опанування новітніми техніками конструювання і маніпуляції ляльковими фігурами. Паралельно із цим спостерігалось відновлення старих, майже втрачених п'єс, відкриття нових імен і творів вітчизняної та світової літератури для модерного театру ляльок Португалії. Тоді ж виникають перші професійні незалежні лялькові колективи і приватні театри, а в 1980-х роках – перші національні й міжнародні фестивалі ляльок.

Дві передостанні декади XX ст. є настільки важливими та значимими в історії театрального процесу Португалії, що їм і сьогодні приділяється особлива увага дослідників і практиків. До прикладу, в Музеї ляльок міста Лісабон із серпня по жовтень 2024 року функціонувала виставка, що отримала вельми промовисту назву «Революція ляльок 1970–1980». Організатори охарактеризували цю подію як таку, що «проливає світло на важливу епоху в історії лялькового театру в Португалії» [5].

Висновки. Підсумовуючи, можемо стверджувати, що, попри всі описані вище штучно сфабриковані політиканами та посіпаками диктаторського режиму Нової держави перепони і перипетії на шляху органічного розвитку й удосконалення народного театру ляльок Португалії на чолі з його головним героєм доном Роберто, лялькарі досягли неабияких результатів не лише у справі збереження, але й промоції традицій свого мистецтва. Силами лялькарів у 2021 році цей персонаж зареєстровано у Національному переліку нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО. Лялькарі-практики не полишають справу розшукування слідів текстів втрачених через цензурні заборони текстів і сюжетів, особливостей характеру регіональних образів ляльок по всій Португалії, розширюючи свій репертуар, урізноманітнюючи палітру дійових осіб, заповнюючи прогалини, що утворилися після доби салазаризму.

Для лялькарів України подібний приклад може слугувати позитивним тригером та керівництвом до дії щодо збереження надбань вертепного театру, позбавленого законного місця у сучасному театральному процесі внаслідок згубної ідеологічної політики совєтів. Успішний кейс лялькарів Португалії, які не лише зберегли, а й примножили славу свого суто національного театру, має стати джерелом натхнення для вітчизняних майстрів лялькового кону.

Примітки:

¹ Термін, запропонований Павлом Горбенком у книзі «Революційний ляльковий театр» (1924 р.) для характеристики репертуару однойменного театру, який практикував демонстрацію гострих, злободенних соціальних, політичних скетчів, сценок.

Список використаної літератури

1. Мустафін О. Справжня історія раннього Нового часу. Харків : Фоліо, 2014. 416 с.
2. Родик К. Застій по-португальському: рецензія на дослідження Марка Феррарі про диктатора Антоніу Салазара. *Україна молода*, 20.12.2023. Вип. № 51. URL: https://umoloda.kyiv.ua/number/3886/164/180290/?fbclid=IwAR0u7o2hjLhKkKu3jPTN6sHxHMkcHag-z9GxGK8QAF46mq4WATIj1fS3TS8#google_vignette (дата звернення: 24.10.2024).
3. Феррарі М. Неймовірна історія Антоніу Салазара, диктатора, який помер двічі. Львів : Вид-во Анетти Антоненко; Київ : Ніка-Центр, 2023. 192 с.
4. Branko P. Notas para a história dos bonifrates, presepios, fantoches, robertos e marionetas em Portugal. Oeiras : Biblioteca Operária Oeirense, 1983. 24 p.
5. Correia A. A revolução das marionetas – 1970–1980. Exposición temporal en el Museu da marioneta de Lisboa. Publicado por Titeresante. Ago 8, 2024. URL : <https://www.titeresante.es/2024/08/a-revolucao-das-marionetas-1970-1980-exposicion-temporal-en-el-museu-da-marioneta-de-lisboa/> (дата звернення: 24.10.2024).
6. Dom Roberto é um filme para os mal-aventurados. *Jornal de Letras e Artes*, n.º 37, 13 de Junho de 1962 URL : <https://ernestodesousa.com/projectos/dom-roberto> (дата звернення: 24.10.2024).
7. Gil J. Dom Roberto Theatre. Traditional Portuguese travelling puppet theatre. Lisbon: Museu da Marioneta/EGFAC., 2013. 223 p.
8. Gil J. O Saloio de Alcobaça. O reescrever da memória perdida no teatro tradicional de marionetas português. Évora: Universa de Évora, 2013. 71 p.
9. Guimarães R., Encontros em torno de Ernesto de Sousa, Porto, Caldeira 213, Outubro de 2000. URL : <https://ernestodesousa.com/projectos/dom-roberto> (дата звернення: 24.10.2024).
10. Oliveira J. O teatro de bonifrates em Portugal durante o Estado Novo (1933–1974). Tese de doutoramento. 6203.10 Teatro. Universidade de Vigo. Escola Internacional de Doutoramento. 2016. P. 410.
11. Peter Friedl. Teatro Popular, 2016–17. Installation URL : <https://kow-berlin.com/artists/peter-friedl/teatro-popular-2016-17> (дата звернення: 24.10.2024).
12. Sieger J. O Cinema Novo em Portugal. No marasma do cinema português, surge um jovem destemido. *Témoignage Chrétien*, 18 de Janeiro de 1963. URL : <https://ernestodesousa.com/projectos/dom-roberto> (дата звернення: 24.10.2024).
13. Stange R. Peter Friedl. *ArtReview*. 18.04.2017 URL : <https://artreview.com/april-2017-feature-peter-friedl/> (дата звернення: 24.10.2024).
14. ValdeVinos. Teatro de marionetas. Teatro dom Roberto teatro tradicional português de marionetas. Booklet. 16 p.
15. Zumdick W. U-topos: Beuys's Social Sculpture as a Real-Utopia and Its Relation to Social Practice Today, in: *A Lived Practice*, Mary Jane Jacob, Kate Zeller (eds.), School of the Art Institute of Chicago, Chicago, 2015. P. 133–157.
16. Zurbach C. Dom Roberto theatre, Séminaires PuppetPlays [Online] 1 2020, Online since 17 March. URL: <https://puppetplays.www.univ-montp3.fr/en/publications/second-international-seminar/dom-roberto-theatre> (дата звернення: 24.10.2024).

Reference

1. Mustafin O. Spravzhnia istoriia rannoho Novoho chasu. Kharkiv : Folio, 2014. 416 p. [in Ukrainian].
2. Rodyk K. Zastii po-portuhalskomu: retsenziia na doslidzhennia Marka Ferrari pro dyktatora Antoniu Salazara // *Ukraina moloda*, 20.12.2023. Vyp. № 51. URL: https://umoloda.kyiv.ua/number/3886/164/180290/?fbclid=IwAR0u7o2hjLhKkKu3jPTN6sHxHMkcHag-z9GxGK8QAF46mq4WATIj1fS3TS8#google_vignette (access date: 24.10.2024).
3. Ferrari M. Neimovirna istoriia Antoniu Salazara, dyktatora, yakyi pomer dvichi. Lviv : Vydavnytstvo Anetty Antonenko; Kyiv : Nika-Tsentr, 2023. 192 p. [in Ukrainian].
4. Branko P. Notas para a história dos bonifrates, presepios, fantoches, robertos e marionetas em Portugal. Oeiras: Biblioteca Operária Oeirense, 1983. 24 p. [in Portuguese].
5. Correia A. A revolução das marionetas – 1970–1980. Exposición temporal en el Museu da marioneta de Lisboa. Publicado por Titeresante. Ago 8, 2024. URL : <https://www.titeresante.es/2024/08/a-revolucao-das-marionetas-1970-1980-exposicion-temporal-en-el-museu-da-marioneta-de-lisboa/> (access date: 24.10.2024). [in Portuguese].
6. Dom Roberto é um filme para os mal-aventurados. *Jornal de Letras e Artes*, n.º 37, 13 de Junho de 1962 URL : <https://ernestodesousa.com/projectos/dom-roberto> (access date: 24.10.2024). [in Portuguese].

7. Gil, J. Dom Roberto Theatre. Traditional Portuguese travelling puppet theatre. Lisbon: Museu da Marioneta/EGFAC, 2013. 223 p. [in English].
8. Gil J. O Saloio de Alcobaça. O reescrever da memória perdida no teatro tradicional de marionetas portuguesas. Évora: Universidade de Évora, 2013. 71 p. [in Portuguese].
9. Guimarães R., Encontros em torno de Ernesto de Sousa, Porto, Caldeira 213, Outubro de 2000. URL : <https://ernestodesousa.com/projectos/dom-roberto> (access date: 24.10.2024) [in Portuguese].
10. Oliveira J. O teatro de bonifrates em Portugal durante o Estado Novo (1933–1974). Tese de doutoramento. 6203.10 Teatro. Universidade de Vigo. Escola Internacional de Doutoramento. 2016. P. 410 [in Portuguese].
11. Peter Friedl. Teatro Popular, 2016–17. Installation URL : <https://kow-berlin.com/artists/peter-friedl/teatro-popular-2016-17> (access date: 24.10.2024) [in English].
12. Sieger J. O Cinema Novo em Portugal. No marasma do cinema português, surge um jovem destemido. *Témoignage Chrétien*, 18 de Janeiro de 1963. URL : <https://ernestodesousa.com/projectos/dom-roberto> (access date: 24.10.2024) [in Portuguese].
13. Stange R. Peter Friedl. *ArtReview*. 18.04.2017 URL : <https://artreview.com/april-2017-feature-peter-friedl/> (access date: 24.10.2024) [in English].
14. ValdeVinos. Teatro de marionetas. Teatro dom Roberto teatro tradicional português de marionetas. Booklet. 16 p.
15. Zumdick W. U-topos: Beuys's Social Sculpture as a Real-Utopia and Its Relation to Social Practice Today, in: *A Lived Practice*, Mary Jane Jacob, Kate Zeller (eds.), School of the Art Institute of Chicago, Chicago, 2015. P. 133–157.
16. Zurbach C. Dom Roberto theatre, *Séminaires PuppetPlays* [Online] 1 2020, Online since 17 March. URL: <https://puppetplays.www.univ-montp3.fr/en/publications/second-international-seminar/dom-roberto-theatre>.

**THE PORTUGUESE FOLK PUPPET HERO DON ROBERTO:
THE PHOENIX RISING FROM THE ASHES OF THE DICTATORSHIP**

Ivanova-Hololobova Daria – PhD., Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi University
of Theatre, Cinema and Television

The article comprehensively examines the existence of the Portuguese folk puppet theatre during the twentieth century. The main stages of its development are identified and highlighted in accordance with the historical events associated with the establishment and overthrow of the dictatorship of António de Salazar. The article shows how the Portuguese puppet theatre and its protagonist Don Roberto were affected by censorship and related persecution of puppeteers, including the prohibition of street performances, censoring the text of plays, and the cancellation of certain episodes or characters. It has been established that this traumatic experience became a powerful cultural impulse for artists of other fields of subsequent generations, in particular, the creation of cultural products that reflect on the practice of forgetting folk traditions (films (1962) and art exhibitions (2016–2017)).

Key words: puppet theatre, puppet, folk theatre, Portugal, Don Roberto Antonio de Oliveira Salazar, dictatorship, censorship

UDC 792.97(469):[398.54(=134.3):688.723Po6][351.758.1(469) «19»](045)

**THE PORTUGUESE FOLK PUPPET HERO DON ROBERTO:
THE PHOENIX RISING FROM THE ASHES OF THE DICTATORSHIP**

Ivanova-Hololobova Daria – PhD., Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi University
of Theatre, Cinema and Television

The aim of the paper is to analyse the peculiarities of the existence of the national hero of the Portuguese puppet theatre, Don Roberto, in the context of censorship by the dictatorship of the Estado Novo (New State 1933–1974) and to evaluate the consequences of these processes for contemporary Portuguese puppeteers.

Novelty. The article is the first in Ukrainian theatre studies to address the topic of scientific understanding of the Portuguese folk puppet theatre. The works of contemporary theorists and practitioners of this topic are introduced into scientific circulation: Branko P., Correia A., Oliveira J., Zurbach C.

Results. The research proves that despite all the obstacles and challenges, artificially fabricated by the dictatorial regime of the Estado Novo, to the natural development and improvement of the Portuguese folk puppet theatre, led by its protagonist Don Roberto, puppeteers have achieved remarkable results not only in preserving but also in promoting the traditions of their art. In 2021, this character was registered on the UNESCO National List of Intangible Cultural Heritage by puppeteers. Puppeteers continue to search for traces of texts and plots lost due to censorship restrictions, as well as the character features of regional puppetry throughout Portugal, expanding their repertoire, diversifying the palette of characters, and filling in the gaps left by the Salazar era.

The practical significance. For Ukrainian puppeteers, such an example can serve as a positive trigger and a guide to action to preserve the heritage of nativity theatre (Christmas shows), which was deprived of its rightful place in the contemporary theatrical process as a result of the destructive ideological policy of the soviets. The successful case of the Portuguese puppeteers, who not only preserved but also increased the popularity of their exclusively national theatre, should be a source of inspiration for Ukrainian puppetry masters.

Key words: puppet theatre, puppet, folk theatre, Portugal, Don Roberto Antonio de Oliveira Salazar, dictatorship, censorship.

Надійшла до редакції 30.10.2024 р.