

The practical significance. The results obtained make it possible to comprehend the sources of inspiration for individual cubo-futuristic searches for the scenography of avant-garde forms of dolls of the Mezhyhirsk Nativity Scene of 1923–1924. and to realize its historical, cultural and art-historical significance among the invaluable heritage of the Boychukists, as a whole layer of the «Shooted Renaissance» of Ukraine of the early 20 th century, and to reassess it taking into account the high assessment of Mykhailo Starytsky's granddaughter Iryna Steshenko, representatives of the «Berezil» theater, in particular Les Kurbas, etc.

Key words: Boychuk artists, avant-garde, puppet theater, nativity scene, puppet authors, sculpture, artistic and figurative features, scenography, decorative and applied arts, composition, 20 th century, Ukraine.

Стаття надійшла до редакції 15.01.2025
Отримано після доопрацювання 25.01.2025
Прийнято до друку 3.02.2025

УДК 78.472

ВІДЕНСЬКИЙ П'ЯТИСТРУННИЙ КОНТРАБАС У КОНЦЕРТНІЙ ТА КАМЕРНІЙ МУЗИЦІ КЛАСИЧНОГО ПЕРІОДУ

Золтан СОЛАНСЬКИЙ – творчий здобувач освітньо-наукового ступеня кафедри струнно-смичкових інструментів, Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, Львів
<https://orcid.org/0009-0008-6500-3559>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.935>
zoltansolansky92@gmail.com

Стаття присвячена вивченню унікального явища в історії музичного мистецтва – розвитку контрабасового виконавства в епоху віденського класицизму. Особливу увагу приділено ролі віденського п'ятиструнного контрабаса з терцево-квартовим строем, який суттєво вплинув на характер композиторського письма, технічні прийоми гри та темброві можливості інструмента. Аналізуються умови, що сприяли появі великої кількості сольних і камерних творів з участю контрабаса, зокрема діяльність композиторів Гайдна, Моцарта, Гофмайстера, Шпергера, Діттерсдорфа. Розглядається співпраця композиторів із виконавцями-віртуозами, що стала основою для формування високої технічної школи гри на контрабасі. Також акцентується увага на актуальності історично обґрунтованого виконання творів цього періоду на інструменті у віденському строї.

Ключові слова: віденський стрій, віденський п'ятиструнний контрабас, контрабас, класична доба, камерна музика, виконавство.

Постановка проблеми. Попри значний обсяг музики, написаної для контрабаса в епоху віденського класицизму, ця сторінка музичної історії залишається малодослідженою. Недостатньо розкрито вплив віденського строю на технічні та стилістичні особливості творів, а також на розвиток сольного й камерного репертуару. В умовах сучасного зростання інтересу до історично обґрунтованого виконавства вивчення цього феномену набуває особливої актуальності, адже дозволяє глибше зрозуміти як музичну мову композиторів XVIII століття, так і особливості виконавської практики того часу.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Праць, присвячених віденському п'ятиструнному контрабасу, а особливо аналізу музики для цього інструмента, є доволі мало. Одним із найвизначніших дослідників історії контрабаса загалом є австрійський музикознавець Альфред Планявський [7], який, зокрема, заснував Віденський контрабасовий архів, де зібрано та класифіковано понад 700 дуетів, 665 тріо, 470 квартетів та інші твори з автентичними партіями контрабаса. Його доробок є безцінним джерелом для реконструкції історичного репертуару. Дослідження Адольфа Майєра [2-3] та Йозефа Фохта [5-6] зосереджені на техніці гри та виконавській практиці на віденському контрабасі в епоху класицизму. В їхніх працях представлено огляд концертного репертуару, описано стилістичні риси творів, виконавську практику і технічні особливості гри у віденському строї, розглянуто питання австрійського конструювання контрабасів. Брюс Бонта [1] подає історичний контекст і термінологію струнних басових інструментів у XVII ст., що слугує підґрунтям для розуміння еволюції інструмента до часу віденського класицизму. Праця Джеймса Вебстера [8] розкриває особливості використання низьких струнних у камерній музиці та зміни в партитурній практиці. Нарешті, у каталозі Марка Гроднера [4] систематизовано джерела для контрабаса (музика, книги, записи, відео тощо), включаючи твори XVIII століття, надаючи сучасним дослідникам орієнтири для роботи з репертуаром.

Мета статті – виявити роль віденського п'ятиструнного контрабаса в концертній та камерній музиці класичного періоду, прослідкувати вплив строю цього інструмента на формування сольного та камерного контрабасового репертуару другої пол. XVIII ст., проаналізувавши твори для віденського контрабаса композиторів класичної доби, а також висвітлити роль контрабасистів-віртуозів у становленні виконавської традиції.

Виклад основного матеріалу дослідження. Історія контрабаса тісно пов'язана з еволюцією музичних стилів, жанрів та виконавських традицій. Серед усіх періодів особливе місце посідає епоха класицизму, яка є надзвичайно важливою для становлення інструмента як повноправного учасника оркестрового й камерного музикування. Саме в той час контрабас починає поступово виходити з тіні акомпануючої функції та набувати самостійного значення як виразний і технічно гнучкий інструмент. Той період, поза сумнівом, є одним із найвизначальніших у розвитку контрабаса – поряд із масштабними змінами, що відбулися наприкінці XX та початку XXI ст.

У другій пол. XVIII століття в музичному мистецтві Європи відбувалися принципові перетворення, які повною мірою захопили і контрабасове мистецтво – виконавство, літературу, навчання та педагогіку, а також сферу виготовлення контрабасів.

Попри те, що поліфонічне, контрапунктичне письмо все ще зберігалось як важливий засіб організації музичного матеріалу оркестрових та інструментальних творів, воно поступово витіснялось із панівних позицій, поступаючись місцем гомофонній стилістиці письма, з чітким виділенням провідного голосу, що спирався на акомпануючу йому фактуру. Це безпосередньо вплинуло на контрабасове виконавство та значущість басової групи струнних, яка традиційно утворювала опору всієї вертикалі звучання оркестру чи ансамблю, але тепер уже без клавів та втративши функції басы континуо.

Кардинальні зміни відбувалися також в оркестрі. Він почав розростатися, поповнюватися новими інструментами, набувати тенденції до самостійного концертного виконавства. Почало змінюватися співвідношення та функції струнних і духових інструментів оркестру, диференціюватися та відокремлюватися функції груп струнних інструментів, виявлятися індивідуальні тембри і технічні можливості віолончелей та контрабасів в оркестрі.

Зменшення кількості струн контрабаса та вдосконалення їх якості, надання підставці більш округлої форми сприяли посиленню звуку цього інструмента та його більшій інтонаційній виразності, що відповідало вимогам партитур останніх десятиліть XVIII та початку XIX століть.

У той період для контрабаса створено значну кількість сольних і камерних творів, а сам інструмент здобув особливу популярність, зокрема у Відні та його околицях. На таку зміну статусу контрабаса вплинуло кілька ключових факторів. Одним із них стала Віденська система настроювання, яка суттєво розширила сольні та віртуозні можливості інструмента. Її основи закладено в XVII століття, коли у Відні сформовувався унікальний п'ятиструнний стрій. Цей тип настроювання продемонстрував свою ефективність порівняно з іншими системами – зокрема з шестиструнним строєм гамби, поширеним у Німеччині, та три- або чотириструнними варіантами, характерними для Італії. Упродовж 1729-1830 років віденські контрабаси вирізнялися особливою формою, розмірами й строєм, що суттєво вплинуло як на техніку гри, так і на характер композиторського письма у Відні та довколишніх регіонах [6; 8]. Усі віденські басы мали форму гамби, спинка (нижня дека) плоска, скошена у верхній частині, віоліні кути, п'ять струн, відносно плоский гриф, низька дугоподібна підставка.

Що найбільше відрізняло цей бас від інших контрабасів, так це його унікальний механізм для кілків і наявність дерев'яної опуклої контрбичайки всередині між задньою стінкою (нижньою декою) і бічною стінкою (обичайкою) та іноді залізний шпиль для кращої стійкості та фіксації інструмента [5; 97-107].

Віденські контрабаси мали п'ять струн, настроєних по F1–A1–D–F#–A. Така система строю зорієнтована на D-dur як центральну тональність, що значно полегшувало виконання творів у ній, а також у споріднених тональностях – A-dur, G-dur, h-moll, fis-moll та e-moll. Завдяки терцієвому принципу настроювання, що передбачав настроювання струн по терціях, виконавцю було зручно грати арпеджіо та розірвані акорди. Цей стрій також сприяв виразнішому звучанню гармонічно побудованих пасажів завдяки приємному ефекту вібрації відкритих струн. У добу раннього класицизму, яка ще зберігала барокові естетичні уявлення, звучання відкритих струн вважалося ідеалом звуковидобування: саме вони дозволяли досягти чистого, відкритого тембру, багатого на обертони, що особливо цінувалося при виконанні акордових послідовностей.

Ще одним важливим аспектом музичного життя Відня було те, що чимало композиторів водночас і виконували функції диригента, і писали музику для придворних ансамблів та оркестрів. Така подвійна роль забезпечувала їм тісний контакт з оркестром і виконавцями, що давало змогу глибше розуміти специфіку, виразові й технічні можливості кожного інструмента. Це створювало сприятливе середовище для експериментів із тембрами, штрихами та інструментальними комбінаціями. Яскравим прикладом є Й. Гайдн, який мав у своєму розпорядженні сильну групу контрабасистів і підтримував тісний творчий контакт з Йозефом Кемпфером (1735-1796 pp.) – першим концертуючим бас-віртуозом свого часу. Співкування з Кемпфером дало композитору змогу краще зрозуміти потенціал інструмента, що, ймовірно, і стало причиною появи складних оркестрових соло та насичених тутті в партіях басів у багатьох симфонічних творах Гайдна.

До ранніх форм камерної музики за участю контрабаса належать такі жанри як дивертисменти, касадії, ноктюрни, а також партити, серенади й сонати. Дослідник А. Майер зазначає, що *violone*¹ переважно використовувався для виконання басових партій у церковних серенадах та камерній музиці. У документах того часу зафіксовано приклади музики Міхаеля Гайдна (1737-1806 pp.) і Георга Альбрехтсбергера (1736-1809 pp.), в яких контрабас виконував домінуючу роль, особливо в духовному та камерному репертуарі [7]. Альбрехтсбергер був учнем відомого теоретика і композитора Йоганна Йозефа Фукса, і не лише вивчив значну кількість його тріо-сонат, а й розвинув їх у напрямі триголосоного дивертисменту. Його доробок включає сім струнних квартетів, шість струнних квінтетів і шість струнних секстетів – усі з обов'язковою участю контрабаса. Не менш вагомий внесок зробив Міхаель Гайдн, який залишив після себе чотири тріо, сім струнних квартетів, п'ять квінтетів і два сексети, де контрабас посідає повноправне місце серед інших інструментів [7].

Вольфганг Амадей Моцарт використовував той самий інструментальний склад, що й Міхаель Гайдн у своїх духовних тріо, зокрема, включав контрабас у партитури багатьох своїх ранніх дивертисментів і серенад. Характерне для цього періоду поєднання віолончелі з контрабасом та специфікація контрабаса чітко фіксується в партитурах – прикладом є знаменита *Eine kleine Nachtmusik*, де вказано обидва інструменти. У деяких серенадах Моцарт окремо зазначає контрабас як, наприклад, у *Serenata Notturna KV 239*, де він входить до складу *concertino*-групи. У низці інших творів, попри загальне позначення *basso*, манера запису партії та її діапазон свідчать про орієнтацію саме на контрабас (*violone*) з віденським строєм [6; 49]. Багато касадій, ноктюрнів і серенад різних авторів також створювалися з розрахунком на використання контрабаса в якості басового голосу – як окремо, так і в ансамблі з віолончеллю. Музикознавець Джеймс Вебстер у своїх дослідженнях показав, що ранні струнні квартети Йозефа Гайдна були написані переважно з орієнтацією на віолончель, однак він не виключає участі або навіть повної заміни її партії контрабасом в інших жанрах камерної музики [8].

Власне, у композиціях, в партитурах яких обумовлено використання саме контрабаса, найбільш наочно простежується еволюція цього інструмента – від ролі складової частини, елемента *basso continuo* до повноцінного сольного голосу в камерній музиці класичної доби. Композиторські здобутки Георга Альбрехтсбергера (1736-1809 pp.), Карла Діттерсдорфа (1739-1799 pp.), Франца Антона Гофмайстера (1754-1812 pp.) та Йоганна Матіаса Шпергера (1750-1812 pp.) яскраво демонструють розвиток усе більш незалежних та своєрідних, ідіоматичних басових партій. Цей процес логічно призвів до створення Шпергером квартетів із домінантною роллю баса, сольних квартетів Гофмайстера, і згодом досягнув кульмінаційного розвитку в стилі *concertante* віденських сольних концертів. Усі ці твори написані спеціально для контрабаса, настроєного у віденському строї (віденського п'ятиструнника), що вирізняло їх із-поміж інших зразків тогочасної музики. Саме ця особливість сприяла розкриттю сольного потенціалу інструмента та утвердила його як повноцінного і незамінного партнера в камерному виконавстві.

Яскравим прикладом стилістичних особливостей музики того часу є сольний квартет D-dur Ф. А. Гофмайстера. Обрана композитором тональність D-dur робить твір надзвичайно зручним для виконання на контрабасі, настроєному у віденському строї. Для контрабасистів, які цікавляться історично обґрунтованою виконавською практикою, виконання репертуару, написаного спеціально для віденського п'ятиструнника, на інструменті в оригінальному віденському строї відкриває широкі можливості для глибшого розуміння звучання і техніки гри. Гра на інструменті з віденським строєм, що характеризується відкритим резонуванням та природним звучанням відкритих струн, дарує унікальний виконавський досвід, який не може бути повністю відтворений на контрабасі зі стандартним квартовим строєм. Хоча квартет Гофмайстера добре скомпонований до виконання і на сучасному інструменті з квартовим строєм, при цьому частково втрачається легкість звуковидобування та відкритість і прозорість звучання, властиві оригінальній інтерпретації. Чимало технічних труднощів, що виникають під час виконання цього твору на інструменті з квартовим строєм, пов'язані саме з невідповідністю й неадаптованістю цього інструмента до задуманої автором фактури, призначеної для віденського контрабаса. Зокрема, послідовності терцій у тактах 12-16 набагато простіше виконуються на контрабасі у віденському строї (приклад 1).



Приклад 1. Ф.А. Гофмайстер. Сольний квартет № 2, частина 1, тт. 12-19.

В оригінальному віденському строї значну кількість пасажів у високих позиціях можна

виконувати поперек струн, без необхідності зміщення руки, що суттєво полегшує технічне завдання. Гармоніки – або обертони – частіше виникають саме на ключових нотах, завдяки чому перехід між позиціями стає легшим, м'якшим і природнішим. Особливо це помітно в другій частині квартету, де переважають арпеджовані фігури: вони звучать відкритіше, насиченіше та краще резонують на оригінальному віденському інструменті (приклад 2).



Приклад 2. Ф.А. Гофмайстер. Сольний квартет № 2, частина 2, тт. 51-62.

Із технічного погляду ця частина значно легше виконується на контрабасі з віденським строем, на якому з таким розташуванням нот на струнах, часто застосовується гра поперек струн, що краще «лягає під руку», а в арпеджію активно використовуються відкриті струни. Натомість на сучасному контрабасі зі стандартним квартовим строем для досягнення наспівного, ліричного звуку потрібні часті зміщення. У більшості випадків таких зміщень можна уникнути, досягнути плавнішого й технічно комфортнішого фразування, граючи поперек струн на віденському інструменті з терцевим строем.

Висновки. У другій половині XVIII століття в контрабасовому мистецтві Відня виникає унікальна ситуація, що не має аналогів в історії контрабасового мистецтва. Для оригінального контрабаса – «віденського п'ятиструнника», який мав терцево-квартовий стрій з опорою на ре-мажорний тризвук, – видатні майстри віденської класичної школи створюють концертну та ансамблеву літературу: майже тридцять концертів для контрабаса з оркестром, величезну кількість камерних творів із солюючим контрабасом. Серед композиторів, які писали музику для віденського п'ятиструнника – Йозеф та Міхаель Гайдни, К. Дітерсдорф, В. А. Моцарт, Я. Ванхаль, Ф. Гофмайстер, Й. Шпергер, А. Ціммерман, В. Піхль. Одночасно з'являється чимало контрабасистів-віртуозів, які чудово виконували ці твори. Таким чином, сольна та камерна музика для солюючого контрабаса створювалася віденськими класиками для виконавців на цьому інструменті і у співпраці з ними. Тогочасні контрабасисти-віртуози такі, як Й. Кемпфер, Ф. Піхельбергер, Й. Шпергер та інші виявилися здатними реалізувати у своїй виконавській діяльності найважчі завдання, що свідчить про їх великий талант і високу майстерність.

Появу саме у Відні цього історичного періоду такої великої кількості сольних контрабасових творів можна пояснити власне специфікою віденського п'ятиструнника – його зручною для гри конструкцією, формою і розміром та, що особливо важливо, терцево-квартовим строем, який відповідав ре-мажору.

Таким чином, віденський п'ятиструнний контрабас був не лише важливим інструментом свого часу, але й відіграв значну роль у розвитку музичної культури епохи класицизму, залишивши помітний слід у концертній та камерній музиці.

Примітки:

¹ Термін *violone* все ще використовувався на початку XVIII століття для позначення басового голосу. Ця практика продовжена з періоду бароко.

Список використаної літератури

1. Bonta S. Terminology for the Bass Violin in the Seventeenth-Century Italy. *Studies in Italian Sacred and Instrumental Music in the 17th Century*. London, 2024. 352 p.
2. Focht J. Der Wiener Kontrabass : Spieltechnik und Aufführungspraxis : Musik und Instrumente. Tutzing : Schneider, 1999. 356 s.
3. Focht J., Schiegnitz, T. Der Wiener Kontrabass von Johann Joseph Stadlmann im Berliner Musikinstrumenten-Museum. In: Wagner, G. (eds) *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. J.B. Metzler, Stuttgart*, 2002. 245-262. https://doi.org/10.1007/978-3-476-02886-0_11
4. Grodner M. Comprehensive Catalogue of Music, Books, Recordings and Videos for the Double Bass. Bloomington: Grodner Publications, 2000.

5. Meier A. Der Wiener Kontrabass und seine Spieltechnik in der Zeit der Wiener Klassik. Kontrabass und Bassfunktion. Innsbruck: Edition Helbling, 1986. 203 s.
6. Meier A. Konzertante Musik für Kontrabass in der Wiener Klassik: Mit Beiträgen zur Geschichte des Kontrabassbaues in Österreich (Schriften zur Musik). E. Katzbichler, 1969. 241 s.
7. Planyavsky A. The chamber music in the Vienna double bass archive. transl. James Barket. URL : <https://www.earlybass.com/articles-bibliographies/chamber-music-in-the-vienna-double-bass-archive/>
8. Webster J. Violoncello and Double Bass in the Chamber Music of Haydn and his Viennese Contemporaries 1750-1780. *Journal of American Musicological Society*. 1976. 29. 3. P. 413-438.

References

1. Bonta S. Terminology for the Bass Violin in the Seventeenth-Century Italy. *Studies in Italian Sacred and Instrumental Music in the 17th Century*. London, 2024. 352 p.
2. Focht J. Der Wiener Kontrabass : Spieltechnik und Aufführungspraxis : Musik und Instrumente. Tutzing : Schneider, 1999. 356 s.
3. Focht J., Schiegnitz, T. Der Wiener Kontrabass von Johann Joseph Stadlmann im Berliner Musikinstrumenten-Museum. In: Wagner, G. (eds) *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. J.B. Metzler, Stuttgart*, 2002. 245-262. https://doi.org/10.1007/978-3-476-02886-0_11
4. Grodner M. Comprehensive Catalogue of Music, Books, Recordings and Videos for the Double Bass. Bloomington: Grodner Publications, 2000.
5. Meier A. Der Wiener Kontrabass und seine Spieltechnik in der Zeit der Wiener Klassik. Kontrabass und Bassfunktion. Innsbruck: Edition Helbling, 1986. 203 s.
6. Meier A. Konzertante Musik für Kontrabass in der Wiener Klassik: Mit Beiträgen zur Geschichte des Kontrabassbaues in Österreich (Schriften zur Musik). E. Katzbichler, 1969. 241 s.
7. Planyavsky A. The chamber music in the Vienna double bass archive. transl. James Barket. URL : <https://www.earlybass.com/articles-bibliographies/chamber-music-in-the-vienna-double-bass-archive/>
8. Webster J. Violoncello and Double Bass in the Chamber Music of Haydn and his Viennese Contemporaries 1750-1780. *Journal of American Musicological Society*. 1976. 29. 3. P. 413-438.

VIENNA FIVE-STRING DOUBLE BASS IN CONCERT AND CHAMBER MUSIC OF THE CLASSICAL PERIOD

Solanskyi ZOLTAN – postgraduate student of the Department of Stringed Instruments,
Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv

The article explores a unique phenomenon in the history of musical art – the development of double bass performance during the Viennese Classical era. Particular attention is paid to the role of the Vienna five-string double bass with a third-based tuning system, which significantly influenced the style of composition, technical playing methods, and the instrument's timbral capabilities. The paper examines the historical and cultural conditions that led to the emergence of numerous solo and chamber works featuring the double bass, particularly those by Haydn, Mozart, Hoffmeister, Sperger, and Dittersdorf. The collaboration between composers and virtuoso performers is analyzed as a key factor in the formation of a high-level technical performance tradition. The author also emphasizes the relevance of historically informed performance of this repertoire on an instrument tuned in the original Viennese system.

Key words: Viennese tuning, Vienna five-string double bass, double bass, Classical era, chamber music, performance.

UDC 78.472

VIENNA FIVE-STRING DOUBLE BASS IN CONCERT AND CHAMBER MUSIC OF THE CLASSICAL PERIOD

Solanskyi ZOLTAN – postgraduate student of the Department of Stringed Instruments,
Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv

The Purpose of the Article. The article examines the unique role of the Vienna five-string double bass in the development of concert and chamber music during the Classical period. It aims to analyze how the instrument's distinctive tuning system (tertiary-quartal tuning centered on D major) influenced compositional style, performance techniques, and the emergence of a virtuosic repertoire for the double bass in late 18th-century Vienna.

Research Methodology. The study employs a historical and analytical approach based on the examination of original scores, archival documents, and scholarly research. The methodology integrates comparative analysis of musical works composed for the Viennese double bass and structural examination of the instrument's construction and tuning system.

Results. The findings reveal that the technical and acoustic features of the Viennese double bass facilitated the creation of a rich body of repertoire by composers such as Haydn, Mozart, Hoffmeister, Dittersdorf, and Sperger. The unique tuning enabled ease in executing arpeggios, harmonics, and scalar passages, thus broadening the instrument's expressive capabilities. Moreover, it contributed to redefining the double bass's role from a continuo instrument to a full-fledged solo and ensemble voice.

Novelty. This research sheds light on an underexplored aspect of music history – the interaction between instrument design and compositional style in the Classical period. It introduces new insights into the historically informed performance of works written for the Viennese double bass.

The Practical Significance. The study encourages modern performers to engage with historically accurate techniques and tuning systems, offering a deeper understanding of Classical repertoire. It also provides valuable material for educators, performers, and researchers aiming to revive and preserve this distinct Viennese tradition.

Стаття надійшла до редакції 10.04.2025
Отримано після доопрацювання 25.04.2025
Прийнято до друку 28.05.2025.

УДК: 792.97.028.61:398.54](4)(045)

«КУСЕНЬ, КУХОЛЬ, КРАЛЯ» – ПІРАМІДА ПОТРЕБ НАРОДНИХ ЛЯЛЬКОВИХ ГЕРОЇВ ЄВРОПИ

Дар'я ІВАНОВА-ГОЛОЛОБОВА – кандидат мистецтвознавства, Київський національний
університет театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого, Київ
<https://orcid.org/0000-0002-2277-5240>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.936>
panidariya@gmail.com

Комплексно розглянуто розвідки провідних зарубіжних театрознавців у галузі історії театру ляльок Європи. Особливу увагу приділено текстам оригінальних лялькових комедій за участю провідних протагоністів європейського лялькового кону. Відтак, проведено компаративістський аналіз характеру їхніх вчинків та дій в окремих епізодах вистав. Виявлено основні інтереси, що формують сценічну поведінку лялькових героїв. Сформовано своєрідний тріумвірат – піраміду потреб лялькових маскотів. Прикладами з драматургічних текстів обґрунтовано вибір саме цих трьох тригерів та проілюстровано, яким чином вони впливають на манеру існування та гри персонажів. Таким чином, виявлено спільний патерн поведінки для узагальненого образу народного лялькового героя Європи.

Ключові слова: театр ляльок, народний театр, народний герой, маскот, рукавичкова лялька, маріонетка, Європа, внутрішня характерність, сценічна поведінка.

Постановка проблеми. Станом на сьогодні в українському театрознавстві відсутні комплексні розвідки, присвячені розвитку та становленню театру ляльок у країнах Європи. Крім того, бракує досліджень не лише лялькових традицій окремих країн, але й компаративістського аналізу цих перформативних практик та культур. Ця стаття є практичною спробою порушити подібну проблематику. Для українського лялькарства це є важливим кроком, зосібна для вписування вертепного театру на чолі з його головним героєм Козаком у загальноєвропейський історичний театральний процес. У тексті дослідження вертепний протагоніст розглядається на рівних із представниками театрів ляльок західної, центральної, Східної Європи. Головним символом та, водночас, репрезентантом театру ляльок будь-якої країни не безпідставно виступає головний персонаж народних комедій, так званий ляльковий маскот. Постаті різних протагоністів об'єднує не лише подібність зовнішнього вигляду (тотожність силуету, рис обличчя, колористичної гами вбрання) та техніка маніпулювання (рукавичкова лялька, маріонетка), але й внутрішня характерність. Саме вона впливає на манеру поведінки, формує лінію ролі, визначає причинно-наслідкові зв'язки в сюжетах та основні події лялькових комедій.

Мета дослідження полягає у проведенні порівняльного аналізу характеру поведінки народних лялькових героїв Європи, виявленні рис синонімічності, зокрема для визначення головних сценічних потреб і тригерів протагоністів народних лялькових комедій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Обраний предмет дослідження зумовив звернення першою чергою до зарубіжних джерел, в яких аналізуються постаті народних лялькових героїв Європи. Не буде перебільшенням стверджувати, що у сьогоденному театральному процесі лялькове мистецтво у своєму різноманітті перформативних практик і форм (театр об'єктів, театр матеріалів, театр фактур, театр макетів та ін.) посідає особливе місце. Однак побутує думка, що традиційний театр ляльок із хрестоматійними сюжетами та класичними дійовими особами займає доволі маргіналізоване становище. Попри це сучасні практики та теоретики театру ляльок продовжують звертатися до витоків цього різновиду театру. Серед досліджень останніх років можна виділити дві спільні монографії «Європейська лялькова традиція – все ще жива?» та «Світ Касперля. Касперль театр як нематеріальна культурна спадщина» [11]. Обидві праці вийшли друком у 2024 році.

Перша розвідка під загальною редакцією чеської науковиці К. Доленської об'єднала провідних дослідників Великої Британії (Каріад Астлес), Італії (Роберта Коломбо), Німеччини (Маша Ербелдінг), Польщі (Марек Вашкель, Маржена Вишневська), Словаччини (Іда Гледікова), Франції (Оріане Мауберт), Хорватії (Лівія Крофлін), Чехії (Ніна Малікова, Сімона Халупова). Предметом аналізу фахівців стали якраз таки традиції народного театру ляльок окремої країни або регіону Європи та їхньої сьогоденної інтерпретації в актуальних виставах і проєктах лялькарів. Усі тексти виголошені під час проведення однойменної міжнародної конференції, яка відбулася у Празі в листопад 2023 року.

Апелюючи у своїх статтях до головного питання конференції, яке, власне, і стало назвою монографії