

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

чи лялькова традиція Європи все ще жива кожен з авторів надає ствердну відповідь. Дослідники підтверджують, що народні театри ляльок у своєму художньому і технічному розмаїтті (вуличні комедії з рукавичковими протагоністами, різдвяні лялькові театри, епічні маріонеткові постановки тощо) і сьогодні успішно презентуються на сцені як частина повноцінного репертуару інституційних театрів або ж лялькарів-фрілансерів. Загальну тенденцію розвитку традиційних форм театру ляльок театрами сьогодні окреслює Марек Вашкель у своїй розвідці «Що нас надихає». Він переконаний, що найбільш впізнавані лялькарі «черпають натхнення з європейської лялькової традиції двома способами»: «деякі безпосередньо продовжують традицію, прагнучи віртуозності мистецтва маніпулювання лялькою», «інші ж надихаються традиціями, але шукають власні індивідуальні засоби вираження» [9; 35].

Друга ж монографія «Світ Касперля. Касперль театр як нематеріальна культурна спадщина» об'єднала представників німецькомовного театрознавства: Австрії (Беатрікс Мюллер-Кампел) та Німеччини (Марієн Майшнер, Катрін Зайтц, Ларс Ребен, Уве Домбровський, Йенс Велш, Софія Зімон, Петер Ващинський). Монографія є результатом проведення двох тематичних семінарів, які відбулися у Німецькому музеї театру ляльок у Бад-Лібенвердзі у 2022 та 2024 роках. Ці семінари можна вважати логічним продовженням симпозіумів, які відбулися в Австрії та Німеччини на початку 1990-х років: «Кумедна персона на сцені» (Зальцбург, 1993 р.) та «Внесок в історію кумедної фігури в лялькових виставах» (Мюнхен, 1994 р.). Учасники обох наукових заходів досліджували універсальний образ кумедної фігури, як патерну для творення лялькового народного героя.

Розвідки 2022 та 2024 років згаданих авторів об'єднані спільною з німецькими лялькарями художньою перемогою, а саме внесення у 2021 році театру Касперля до Федерального реєстру нематеріальної культурної спадщини «як ігрового принципу» [11; 11]. Сумарно ці статті декларують, що Касперль театр на чолі з його головним ляльковим героєм і традиційними текстами, сюжетами, засобами виразності «передаються з покоління в покоління та сприймаються соціальними групами як частина їхнього культурного надбання» [11; 11]. Разом із тим, дослідниками розглядаються не лише традиції лялькової культури Німеччини і її національний маскот, але й головні герої театрів ляльок інших країн Європи та їхні історичні та культурні зв'язки.

Автори обох монографій неодноразово звертаються до хрестоматійних праць дослідників попередніх поколінь, що їхнім предметом дослідження був саме образ народного лялькового героя, зокрема: Хельмут Аспер «Гансвурст. Дослідження комедіанта в німецькому театрі в XVII та XVIII століттях», Міхаель Байром «Панч та Джуді – походження та еволюція», Роберт Ліч «Панч та Джуді: традиція і значення», Йоганнес Рабе «Касперль Путшенеле: історія рукавичкових ляльок та старі гамбурзькі сцени з Каспером», А-Г. Вальдхайм-Еберле «Книга Касперля».

Також однією з найпомітніших тематичних розвідок останніх років, яка досліджує образ лялькового маскота Австрії, Німеччини, Чехії, Нідерландів, Данії, є спільна монографія австрійських учених Маріон Ліндхард та Беатрікс Мюллер-Кампер «Театр ляльок у XIX столітті: з Касперлем і Пімперлем, Гансвурстом і Ханнешеном, Петером і Полічінелем: дослідження фігуральності, мотивів і комедії», видана 2019 року [13].

Виклад основного матеріалу. Окрім відверто епатажної зовнішності (яскраве вбрання червоних, жовтих, зелених кольорів, високий блазнівський ковпак) та неоковирного вигляду (великий живіт, горб, гакоподібний ніс) народні лялькові герої Європи запам'ятовуються своїми манерами, точніше – їхньою відсутністю. Театрознавці практично всіх мистецтвознавчих шкіл характеризують протагоністів народних лялькових комедій однаково: неотесані, брутальні, нечемні й нетактовні.

Достатньо навести декілька цитат дослідників центральних фігур лялькового кону Європи, щоб у цьому переконатися. Приміром Макс фон Бон характеризує французького Гін'йоля як «безсовісного невігласа» [7; 322], а німецького Касперля – як «тупого виляка, котрий вважає себе дотепним, коли валяється у багнюці вульгарностей і подвійних смислів» [7; 323]. Хельмут Аспер зауважує, що австрійсько-німецький блазень Гансвурст, попри всі історичні зміни та локальні впливи, «завжди залишається грубим хамом» [4; 211]. Його характеристику доповнює Беатрікс Мюллер-Кампер: «шибеник, ненажера і п'яниця, сварливий і хуліган, колекціонер жінок і сексуальний фантазер, неосвічений і неписьменний, боягуз і хвалько, неотеса, який завжди шукає грошей і молодих красивих дівчат» [13; 394].

Прізвисько Гансвурст стає синонімом усіх можливих негативних рис натури людської. З-посеред іншого, таке отождолення нечестивої людини з ляльковим забіякою закріпилося й завдяки Мартіну Лютеру. Німецький душпастир «використав уже натуралізований глузливий термін» 1541 року, доводячи, що людина, яку нарікають Гансвурстом, це «грубий дурень», «найгірший дурень», «дурний брехливий лиходій» [13; 394].

Зрештою, і самі лялькові герої достатньо відверто висловлюються щодо своєї вдачі. Майже у кожного з них є монолог-презентація, де звучать прямі негативні конотації щодо власної персони.

Приміром Гіньйоль у п'єсі «Камердинер» 1882 року говорить: «Я не хочу більше чути, що я брудний, дурний, ідіот, досить, якщо я в'ючний мул. У мене є моя гідність» [10; 71]. Не менш цікавою є рекомендація українського Запорожця, котрий за першої появи перед публікою заявляє: «Я, Козак, горілку п'ю і люльку вживаю, / Є шинкарки в мене, а жінки немає» [2; 51], лаконічно окреслюючи свої життєві орієнтири і потреби.

Саме первинні інстинкти є рушійними силами всіх лялькових маскотів Європи. Усе їхнє сценічне існування підпорядковано власному тріумвірату цінностей, маніфестованому, перефразовуючи сакраментальне «правило трьох Ка» («Kinder, Küche, Kirche»), як «Кусень, кухоль, краля». Отже, сфера інтересів головних лялькових хлопів зводилася до: досита наїстися, досхочу напиться й натішитися жіночими принадами.

У згаданій піраміді потреб їжа не дарма займає панівну позицію – адже шлунок найперший і найвірніший порадник народного героя. На думку Хельмута Аспера, кумедну фігуру як таку «голод мучить набагато гірше, ніж інших людей» [4; 141]. Тож не дивно, що в багатьох регіонах лялькової мапи Європи маскотів часто-густо наділяли гастрономічними прізвиськами. Деякі з них досі звучать із лялькових підмостків, а деякі лишилися в історії, ілюструючи етапи «шліфування» (або, з огляду на гастрономічну тему, «приготування») остаточного прізвиська лялькового героя.

Беатрікс Мюллер-Кампер, наводячи перелік найвідоміших «кулінарних» імен ляльок, які не витримали перевірку сценою, з-посеред інших називає «Festis Knapkäse, Hans Supp, Jack Pudding, Jean Potage, Jan Posset» [4; 141]. Як бачимо, тут фігурують сир, суп, пудинг, юшка, чії назви наводяться різними мовами, зокрема німецькою, англійською, французькою, що свідчить про загальноєвропейську тенденцію наділяти лялькові образи «смачними» прізвиськами. Зазвичай подібні наймення промовляли про ненажерливість героя, формуючи характер його реплік, дій та вчинків, що особливо тішило публіку.

Мадж Андерсен пояснює причину появи імен цих «безглузвих акторів у більшості країн м'ясними прізвиськами за назвами улюбленої їжі <...> бо люди їх так любили, що могли з'їсти» [3; 269]. Дослідниця надає вельми схожий список гастрономічних імен ляльок, однак позначає його географічними мітками: «в Англії блазень звали Jack Pudding; у Франції Jean Potage; в Італії Macaroni; у Німеччині Jan Posset або Hans Wurst, тобто, те саме, що й Jack Sausage; у Голандії Jan Klaassen Pickleherring – те саме, що й Hans Wurst» [3; 269].

Мадж Андерсен робить особливий акцент на ще одному доволі відомому персонажі – Піккельхеррінгу, чие ім'я буквально перекладається як Маринований Оселедець. Науковиця зауважує: «тимчасом як блазень на ім'я Pickleherring гарцював з Англії через Голландію та Німеччину разом із мандрівними гравцями», англієць Панч «спостерігав за поведінкою цих веселунів і визнав їх достатньо хорошими, прийняв їх, а іноді переймав і їхні прізвиська» [3; 269]. І справді, на ширмах вуличних лялькових комедій Англії іноді можна було побачити Джона Пуддінга у головній ролі замість Панча. Публіка любила Пуддінга, як і однойменну улюблену страву своєї національної кухні, але через його зам'який характер надавала перевагу блазню з брутальним іменем Удар.

Безперечно, найвідомішими ляльками з гастрономічними назвиськами є німець Гансвурст та голландець змішаного англійсько-німецького походження Піккельхеррінг. У прізвиськах своїх улюбленців народ увічнив улюблені наїдки національної кухні – ковбасу та оселедець, те, чого ждали шлунок глядачів. Водночас ці прізвиська, на думку Беатрікс Мюллер-Кампер, містили культурний та соціальний коди [13; 399]. Науковиця аргументує свою тезу прикладом із повсякденного раціону пересічних північно-європейських мешканців: «до постійної картоплі у бідняка-картопляра по неділях додається оселедець і лише оселедець» [13; 399]. Тож згадування цього продукту у потенційного глядача «з низів» викликало не лише приємні емоції, але й елементарні позитивні імпульси на фізіологічному рівні.

Згодом й оселедець став предметом гірких та водночас голодних жартів народу, зафіксованих у лялькових комедіях. Так, Касперль глузує зі свого лялькового попередника і побратима, описуючи у виставі своє тижневе меню: «У понеділок їли картоплю, у вівторок їли картоплю, у середу їли картоплю, у четвер знову їли картоплю, у п'ятницю їли картоплю, у суботу їли картоплю, але у неділю ми їли картоплю з оселедцем на обід і оселедець з картоплею ввечері» [13; 397]. Зрештою, як зазначала Мадж Андерсен, улюбленими стравами людей були саме м'ясні. Цим можна пояснити палку любов публіки до забіяки Гансвурста, тобто Ганса-Ковбаси.

Варто відзначити, що прерогатива іменування ляльок істівними іменами належала переважно самим глядачам. Лялькарі майже не переймалися цим – вони «рідко використовували специфіку регіональної кухні для культурної символізації персонажа» [13; 399]. Тож цей «клопіт» брали на себе глядачі й чудово з ним справлялися. Вряди-годи у мандрівних ляльководів через необізнаність із певними особливостями та вподобаннями локалів траплялися під час вистав і гастрономічні казуси.

Скажімо, граючи перелицьовану віденську комедію у Кельні, ляльковий блазень ствердно

відповідає на питання, чи любить він їсти спаржу з масляним соусом. Ба більше – додає, що це його улюблена страва. Публіка категорично не сприйняла цього епізоду, оскільки звикла бачити свого героя як «ковбасного хлопця» [13; 399], для якого м'ясні продукти складали основу сценічного раціону, такого вимріяного і майже недосяжного для народу у повсякденні.

Лялькових блазнів, зазвичай, наділяли неабияким апетитом, іноді аж надто гіпербалізованим. Ймовірно, бідний люд, вигадуючи для них різноманітне й навіть вишукане «меню», хотів у такий химерний спосіб вгамувати власний голод. Достатньо лише поглянути на «дієту» Касперля з однієї з численних п'єс, де він виконує роль протагоніста: «На обід винний суп із чотирьох різновидів вина, три фунти цукру, кориці та мідій [...] вісім фунтів яловичини з трьома фунтами свинини, задня чверть телятини, вареної до жовтого кольору, з п'ятьма фунтами родзинок і смородини, чотири молоденьких курчатка з квітами устриць, смажений гусак, дванадцять смажених куріпок, смажений м'ясний пиріг [...]». На ніч: шість фунтів яловичини, три холодних печених курки, печений заєць, печений фазан, вісім фунтів усіляких цукерок, дванадцять мір вина [13; 392].

Чеський лялькар Ян Малік також припускає, що цю рису характеру ляльковий родовід успадкував від свого патріарха, адже «давньоримський Маккус є персоніфікованою сумішшю ненажерливості, наївності та хитрості» [14; 14]. На позір вгадується, що саме голод був рушійною силою цього героя, адже ненажерливість у переліку його пріоритетів стоїть на першому місці. Розвиваючи свою думку, чеський дослідник характеризує античного персонажа як «вічно недонасиченого» [14; 14]. Тож не дивно, що його «пізні, але беззаперечно прямі нащадки» [14; 14] напхотом напихали у країнах Європи свої лялькові шлунки. Майже кожен із них відпрацював власний кодекс поведінки з їжею, що зафіксовано у численних драматургічних текстах. Так Полішинель навчає публіку: «Якщо вас запросили на обід, їжте, доки не луснете» [13; 395]. Касперль запевняє: «правильно поїсти і випити [...] це для мене головне» [13; 395], а Пімперль заохочує: «Бадьоро випивати / Й сосиски споживати!» [13; 395].

Скористаємося «маніфестом» останнього персонажа, аби звернути увагу на ще один притаманний ляльковим блазням смертний гріх, котрий він згадує, – пияцтво. На думку німецької ученої Лоренц Бенц, найкраще «грубі чуттєві насолоди» театральних блазнів «були представлені та проявлялися насамперед, коли ті були незграбними їдцями і п'яницями» [6; 91]. Говорячи вже виключно про лялькових дурнів, Беатрікс Мюллер-Кампер також доходить висновку, що їх можна ідентифікувати як частих випивак, бо вони «не тільки ненажерливі, але й хмільні» [13; 393], тобто це їхній нормотиповий перманентний стан.

У цьому контексті цікавою є думка німецької науковиці Анджели Зандер, котра наголошує, що «“лиходій” чи “кумедна людина” як носії пороку природно почуваються у своїй стихії – у шинку» [17; 125]. Ця локація, «яка вже в мораліте символізувала пекло або репрезентувала місце спокуси до гріха, також була неодмінним місцем для інтермедій, де відповідними уособленнями пороку [блазні] часто виступали як слуги, з якими в шинку випивали та грали в кості» [17; 125]. Крім того, народні лялькові герої були завсідниками шинків та кнайп, де ніколи не пропускали нагоди упитися й утнути якесь глупство на потіху публіці.

Для українського театру ляльок шинок – улюблена місцинка Козака (звісно, після бойовиська) – добре знайома локація. Більшість сцен із Запорожцем у світській частині вертепної драми розгортається саме тут. Про свою палку прихильність до гульби український ляльковий маскот інформує вже за першої появи перед публікою: «Козак Іван Виногура, – / У його добра натура, – / В Польщі ляхів оббирає, / А в корчмі пропиває. / В степах бобри та лисиці, / А в шинку дівки да молодіці. / Козак душа правдивая. / Сорочки немає; / Коли не п'є, воші б'є. / Таки не гуляє» [1; 26]. Наведений невеличкий фрагмент, де аж двічі згаданий такий любий серцю Козака шинок, яскраво ілюструє згубну пристрасть вояка. У тексті давньої вистави подибуємо чимало згадок про горілку, корчму, сп'яніння тощо.

Крім того, тут також міститься дуже цікава ремарка, що передує сцені, коли шинкарка Феська не пускає вояка до шинку, і той просто вибиває двері, аби увійти: «починається сцена, що, ймовірно, часто повторювалася за тих часів, коли козаки розбивали шинки й діставали задурно горілку». От і наш вертепний герой висаджує «бокові двері, що мають зображати шинок» [1; 28] і вимагає у шинкарки горілки, виправдовуючи своє буйство спрагою після танців: «бо дуже щось сухо на язичку» [2; 54].

Конфлікти через випивку траплялися не лише в української лялькової пари. До прикладу «наречена Гансвурста скаржилися», що «він сидить цілісінький день у пивному домі, пиячить та курить тютюн» [13; 394]. Дружина іншого німецького лялькового героя Касперле називала його самого не інакше, як «пивний дім» [13; 401]. Тим часом її чоловік «оспівував та прославляв багатьма різними способами кминний шнапс, зокрема: “Чом тобі не радіти на такій прекрасній землі, де так хочеться пити і багато випивки, що більше ти п'єш, то щасливішим стаєш, аж так, що вже не можеш витримати і мусиш лежати”» [13; 401]. Ба більше – Касперль зітхає, що він, мовляв, не народився дівчиною, бо інакше він би залюбки одружився з пивоваром Якобом. Далі він глузує, що зробив би це, певна річ,

«лише заради пива», визнаючи, що «це був би дуже душевний шлюб» [13; 401].

Пристрастю до хмільних напоїв відрізнялися не лише українські, німецькі та австрійські лялькові блазні – мав її і французький персонаж Гінйоль. У двотомнику «Ліонського театру Гіньоля» 1865 та 1870 років він постає як «добросердний, завжди в настрої до випивки». І хоча ніс цього героя значно менший, ніж у лялькових побратимів через доволі натуралістичний зовнішній вигляд, німецький учений Йоганнес Рабе переконаний, що саме «ніс вказує на те, що він любить добре випити» [15; 36].

Ще однією рисою наділяв народ своїх підкреслено маскулітних лялькових героїв – вони були дуже ласі до жіноцтва. Бекстрікс Мюллер-Кампер приділяє чималу увагу проблемі сексуальності, сексизму та гендеру у народному театрі ляльок, зокрібна вона характеризує лялькових героїв як «колекціонерів жінок, сексуальних фантазерів і перелюбників [11; 497]. Дослідниця вважає, що вони навіть гірші від найвідомішого у Європі бабія Дон Жуана. Попри те, що ці лялькові персонажі часто-густо у вуличних комедіях виступали слугами знаного серцеїда, йому було чого навчитися у своїх челядників.

Узяти, хоча б, відомий монолог Касперле: «І в мене також була коханка, а через два дні у мене була інша, кінець. Третю отримав за вісім днів, потім швиденько четверту, а тепер не залишилося жодної. Але це не змусить Каспара втрачати витримку, я впевнений, що наступного тижня знову матиму півдужини» [13; 438].

Мапа любовних походеньок лялькових блазнів покриває всю Європу і весела пісенька Панча яскраво це ілюструє: «Найгірші жінки – італійки. Жінки у Франції – задорогі. В Англії – занадто скромні, боязкі їхні вирази облич, а потім не менш закохані. Іспанські жінки сповнені величі. У німецьких – чимало цікавих знахідок. Я не хотів би йти далі на північ, бо там, здається, надто холодно» [15; 23].

Та й у рідних краях лялькові герої в цьому сенсі непогано влаштувалися – той таки Панч майже всі сцени спілкування зі своєю дружиною Джуді з будь-якого приводу супроводжує незмінними сексуальними чіпляннями з характерним нав'язливим рефреном-вимогою: «Цюмки-цюмки-цюмки» [8; 42] або «Поцілуйки-поцілуйки-поцілуйки» [8; 49]. Панч настільки фізично жадає своєї дружини, що готовий буквально знищити будь-яку перепону на своєму шляху. Навіть якщо це – його син-немовля.

Розглядаючи поведінку Панча стосовно жінок, дослідники часто схильні розглядати його величезний ніс як алюзію на власний статевий орган. Недарма у більшості варіантів п'єс це те, чим він опікується найбільше. Безпека і неушкодженість носа його обходить найбільше у будь-якій бійці. Він кидає двозначні натяки, порівнюючи свою зброю – «товсту та міцну палицю» – зі «своїм великим носом» [12; 147]. Англійським глядачам було відоме своєрідне мотто Панча: «довгий дрючок та чималий ніс – символи хлопця» [12; 147].

Вбачати у дерев'яному кийку щось більше за зброю характерно й для французької публіки. У п'єсі «Чудо-корінь» Гастона Баті (1852 р.) французький ляльковий блазень Гінйоль «зазнає утисків з боку своєї дружини Мадлон» [10; 70]. Йому на допомогу приходить друг на прізвисько Гнафрон. Він «надає Гінйолю чарівний корінь з Америки, що перетворюється на міцну палицю, якою той успішно користується», й у такий спосіб «відновлюється панування чоловіка в родині» [10; 70]. Хенрік Юрковський розглядає згадану сцену як відвертий «сексистський меседж цієї історії» [10; 70].

Український традиційний ляльковий кін також знає епізоди з досить прозорими сексуальними натяками у виконанні вертепного Козака. Для таких витівок вітчизняному маскоту також прислужилася його зброя, однак не дерев'яна палиця, а зменшена копія головного козацького клейноду – булави.

Зустріч із Феською-шинкаркою досить яскраво ілюструє його сластолюбство. Герой одразу ж озвучує свій запит: «Як я тебе давно бачив!» [1; 27]. Дівчина підтверджує: «Як бачились у Ромні, / Об Ильї, / Та й досі ні» [1; 27]. Наступна авторська ремарка змальовує конкретні дії Козака: «Грубий січовик починає загравати з шинкаркою» [1; 27]. Далі Запорожець озвучує вульгарні жарти, провокуючи сценічну партнерку до фізичного контакту: «Поцілуй же мене по знакомості у крутий усок... / От так цмок! / Ще поцілуй і в чуприну / Хоч разок! / Поцілуй ще в булаву!» [1; 27]. І хоча персонажка Феськи не має реплік (або ж її дії не описані у тексті п'єси), з контексту стає ясно, що вона виконує сексуальні забаганки Козака. Той, отримавши бажане, завзято запрошує її до танцю: «А тепер потанцюй з козаком» [1; 27]. При цьому він погрожує у разі непокори жінки: «Бо дам і прочухана!» [1; 27]. Наведений фрагмент доводить, що і цей кейс із досвіду українського вертепного театру можна розглядати як сексистський, а булаву не інакше як фалічний символ.

Варто визнати, що часто у грубих лялькових комедіях трапляються і сцени домашнього насильства, ініціаторами та виконавцями яких були, власне, народні лялькові герої. Дослідники вбачають в цьому також нитку спадковості, що, так би мовити, передавалася у ляльковому роду від «батька до сина». Михаель Байром наголошує на ролі Пульчинелли у відпрацюванні патріархальних старожитніх правил стосунків між ляльковими чоловіком і дружиною, де фізичне насильство є нормою та засобом комунікації пари. Учений наголошує, що саме «сцени домашньої тиранії з Коломбіною, Розеттою, Фіамметтою, Пімпінеллою або Пупареллою ведуть до Панча та Джуді» [8; 5] та до інших лялькових сцен Європи.

Історію останніх, котру зафіксовано у одній з найвідоміших п'єс народного театру ляльок Англії «Трагічна комедія, або комічна трагедія про Панча і Джуді», можна розглядати як найпоказовішу з-посеред подібних персонажів Європи. На позір видно, що ці аб'юзивні стосунки завершилися плачевно: «жорстокий чоловік б'є дружину палицею, а потім перекидає її через за ширму» [3; 54].

До слова, більшість лялькових героїв мали офіційно визнаних глядачами дружин. Ці стосунки неодноразово підтверджувалися текстами драматургічних текстів: нідерландець Ян Клаассен одружений із Катрін, англієць Панч – із Джуді, француз Гіньюль – із Мадлон, датчанин Майстер Якель – із Жаклін, француз Полішинель має дружину на ім'я Жаклін (мадам Полішинель), дружина німця Касперля фігурує або під іменем Гретхен або фрау Касперль. Цікаво, що лялькарі та глядачі Португалії так і не спромоглися пошлюбити головну ляльку країни дон Роберто, натомість він має наречену на ім'я донна Роза. Іспанець дон Крістобаль також має наречену Розіту, яка встигла ще до вінчання народити п'ятьох дітей (до шлюбу так і не доходить – дон Крістобаль вбиває наречену та байстрюків).

Не раз і не два народні лялькові герої Європи фігурували як холостяки, котрі прагнули одруження, аби поліпшити свій матеріальний статус, узявши посаг майбутньої дружини. Цю думку найкраще ілюструє драматургічний сюжет із Полішинелем, котрий «зазвичай не одружений, але іноді сюжет вимагатиме від нього одружитися з Ла Мер Гігонь, яка приносить у придане мішок монет та сто сімдесят сім дітей» [5; 104]. Саме придане, точніше його вміст, стає тим ключовим елементом, що приводить до вельми комічної розв'язки інтриги п'єси. Під час весілля «Полішинель намагається розрахуватися дитиною замість грошей із кредитором», однак, коли той відхиляє пропозицію, «Полішинель кидає дитину у невдячного чоловіка» [5; 104].

Повертаючись до питання хтивості й перелюбства, притаманних народним ляльковим героям, варто наголосити, що наявність дружин ніколи не стримувала їх від досить серйозних адюльтерів. Тут доцільно навести заяву самого Панча, котрою могли б скористатися решта лялькових героїв для виправдання своїх «стрибків у гречку»: «Як грубим туркам, однієї жінки замало. Навіть якщо матимеш двадцять, можна досягти більшого, хотів би додати ще. Якою б гарною не була дружина, завжди шукаєш інших пташечок!» [15; 23].

Зосібна англієць після кривавого вбивства своєї дружини майже одразу захоплюється «гарненькою Поллі» <...>, у яку Панч одразу закохується». Цей діто- та дружиновбивця «складає руки в мовчазному захопленні, коли вона танцює навколо нього», приєднується до танцю із захопленими криками: «Я люблю тебе одну, моя мила! Я ніколи тебе більше не відпущу, ні, ні, ні, ні! Якби у мене були всі дружини Соломона, нізащо! Я вбив би їх усіх заради гарної, прегарної Поллі!» [15; 15]. І він таки вкотре вчиняє вбивство заради цієї «чистої» любові – його новою жертвою стає Скарамущ, який виконує у цій історії роль батька красуні. Ляльковий аб'юзер не соромиться виставити кривавий злочин як романтичний подвиг закоханого. Він зізнається Поллі, «що вбив його, але це було лише через любов до неї, бо жорсткий таточко не хотів погоджуватися на їхній союз» [15; 15].

На відверті зради йшов і німець Касперль. У п'єсі «Фрау Касперль та кухарка» він робить численні апарти до залу в присутності дружини, повідомляючи, що «Моя кохана кухарочка, з якою я обіцяв побратися, скоро прийде» [14; 38]. В дусі лялькових комедій ця колізія розв'язується легко – Касперль вбиває обох жінок, що вступають у безперспективну бійку за цього відвертого бабія.

Висновки. Проведений порівняльний аналіз патернів поведінки народних лялькових героїв засвідчує, що ставлення згадуваних протагоністів до їжі, напоїв та жіноцтва не відзначалися вишуканістю й стриманістю: вони були уособленням низьких інстинктів без моральних гальм та нерідко мали шкідливі для оточення нахили (криваві бійки та навіть вбивства партнерів по сцені). Навіть попри географічну відділеність, відмінність історичного та культурного бекграундів розвитку лялькової культури, окреслений характер поведінки є притаманним всім ляльковим маскотам всіх народних театрів європейських країн. Підсумовуючи, можна зазначити, що нестриманість лялькових героїв Європи у задоволенні своїх базових потреб та інстинктів (їжа, алкоголь, секс) позначилася на їхніх характерах та специфіці драматургії народних лялькових комедій. Однак попри такий усталений протокол відверто неприйнятних дій та вчинків лялькові герої Європи і досі мають популярність у публіки різних вікових категорій. Лялькарі кожної країни сьогодні по-різному підходять до демонстрації радикальних сцен насильства у виставах. Так, наприклад італійські та англійські театри дотримуються класичних сюжетів, португальські ж – виконують ці епізоди менш агресивно, часто на прохання вчителів або вихователів освітніх установ.

Список використаної літератури

1. Галаган Гр. Малорусскій вертепъ. *Кіевская старина*, 1882. Томъ І. Октябрь. С. 1-39.
2. Маркевич М. Обычаи, повѣрья, кухня и напитки Малороссіянъ. Київ : Тип. И. и А. Давиденко, 1860. 171 с.
3. Anderson M. The Heroes of the Puppet stage. New York : Harcourt, Brace and Company. 1923. 420 p.

4. Asper H. G. Hanswurst. Studien zum Lustigmacher auf dem deutschen Theater im 17. und 18. Jahrhundert. Emsdetten : Lechte Verlag, 1980. 426 p.
5. Baird B. Art of the Puppet. New York : The Macmillan Company, 1965. 251 p.
6. Benz L. Die lustigen Personen der antiken Possen-Bühnen. *Die lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993* / Verlag Ursula Müller-Speiser. Anif/Salzburg, 1994. P. 89-98.
7. Boehn M von. Dolls and Puppets. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 1966. 552 p.
8. Byrom M. Punch & Judy – Its Origin & Evolution. London : Perpetua Press Ltd, 1978. 87 p.
9. Dolenská K. European puppetry tradition – is it still alive? České Budějovice : Tiskárna Protisk, 2024. 126 p.
10. Jurkowski H. Narr-Nationalheld-Sozialrevell. Zur Modernisierungsgeschichte der komischen Charaktere im Puppentheater. *Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel* / Nold. Frankfurt/Main, 1994. P. 61-74.
11. Kaspers Welten – Kaspertheater als immaterielles Kulturerbe. Bad Liebenwerda : Verlag Mitteldeutsches Marionettentheatermuseum Bad Liebenwerda, 2024. 144 p.
12. Leach R. The Punch and Judy Show : Tradition and Meaning. Athens : University of Georgia Press, 1985. 192 p.
13. Linhardt M., Müller-Kampel B. Puppentheater im 19. Jahrhundert : mit Kasperl und Pimperl, Hanswurst und Hännchen, Peter und Polichinell : Studien zur Figuralität, Motivik und Komik. Graz : Uni-Press Verlag, 2019. 708 p.
14. Malík J. Úsměvy dřevěné Thálie. Praha : Orbis, 1965. 347 p.
15. Rabe J. E. Kasper Putschenelle: Historisches über die Handpuppen und Althamburgische Kasperszenen. Hamburg : Salzwasser Verlag, 1912. 286 p.
16. Waldheim-Eberle A.G. Frau Kasperl und die Köchin. *Das Kasperlbuch*. / Rikola Verlag. Vienna, 1924. P. 35-46.
17. Zander A. Shakespeares «lustige Personen» als Konstrastfiguren. Falstaff und der «Höllenförtner». *Die lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993* / Verlag Ursula Müller-Speiser. Anif/Salzburg, 1994. P. 125-134.

References

1. Halahan Hr. Malorusskii vertep. [Ukrainian vertep]. Kievskaja staryna. 1882. Volume I. October. P. 1-39 [in Ukrainian].
2. Markevych M. Obychai, povir'ia, kukhnia i napytky Malorossiian [Customs, beliefs, cuisine and drinks of Ukrainians]. Kyiv : Typography I. and A. Davydenko, 1860. 171 p. [in Ukrainian].
3. Anderson M. The Heroes of the Puppet stage. New York : Harcourt, Brace and Company, 1923. 420 p. [in English].
4. Asper H. G. Hanswurst. Studien zum Lustigmacher auf dem deutschen Theater im 17. und 18. Jahrhundert. [Hanswurst. Studies on the comedian in German theatre in the 17 th and 18 th centuries]. Emsdetten : Lechte Verlag. 1980. 426 p. [in German].
5. Baird B. Art of the Puppet. New York: The Macmillan Company, 1965. 251 p. [in English].
6. Benz L. Die lustigen Personen der antiken Possen-Bühnen. [The funny characters of the ancient farce stages]. *Die lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993* / Verlag Ursula Müller-Speiser. Anif/Salzburg, 1994. P. 89-98 [in German].
7. Boehn M von. Dolls and Puppets. Lanham : Rowman & Littlefield Publishers, 1966. 552 p. [in English].
8. Byrom M. Punch & Judy – Its Origin & Evolution. London: Perpetua Press Ltd, 1978. 87 p. [in English].
9. Dolenská K. European puppetry tradition – is it still alive? České Budějovice : Tiskárna Protisk, 2024. 126 p. [in English].
10. Jurkowski H. Narr-Nationalheld-Sozialrevell. Zur Modernisierungsgeschichte der komischen Charaktere im Puppentheater [The Fool – National Hero – Social Rebel. On the history of the modernisation of comic characters in puppet theatre]. *Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel* / Nold. Frankfurt/Main, 1994. P. 61-74 [in German].
11. Leach R. The Punch and Judy Show: Tradition and Meaning. Athens: University of Georgia Press, 1985. 192 p. [in English].
12. Kaspers Welten – Kaspertheater als immaterielles Kulturerbe [Kasper's Worlds – Kasper Theater as Intangible Cultural Heritage] (2024). Bad Liebenwerda: Verlag Mitteldeutsches Marionettentheatermuseum Bad Liebenwerda. 144 p. [in German].
13. Linhardt M., Müller-Kampel B. Puppentheater im 19. Jahrhundert : mit Kasperl und Pimperl, Hanswurst und Hännchen, Peter und Polichinell : Studien zur Figuralität, Motivik und Komik [Puppet theatre in the 19th century: with Kasperl and Pimperl, Hanswurst and Hännchen, Peter and Polichinell : studies on figurativeness, motifs and comedy]. Graz : Uni-Press Verlag, 2019. 708 p. [in German].
14. Malík J. Úsměvy dřevěné Thálie. [Smiles of wooden Thalia]. Praha : Orbis, 1965. 347 p. [in Czech].
15. Rabe J. E. Kasper Putschenelle: Historisches über die Handpuppen und Althamburgische Kasperszenen. [Kasper Putschenelle: Historical facts about the glove puppets and old Hamburg Kasper theatre scenes]. Hamburg : Salzwasser Verlag, 1912. 286 p. [in German].
16. Waldheim-Eberle A.G. Frau Kasperl und die Köchin. [Mrs. Kasperl and the lady-cook]. *Das Kasperlbuch*. / Rikola Verlag. Vienna, 1924. P. 35-46 [in German].
17. Zander A. Shakespeares «lustige Personen» als Konstrastfiguren. Falstaff und der «Höllenförtner» [Shakespeare's «funny characters» as contrasting figures. Falstaff and the «gatekeeper of hell»]. *Die lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993* / Verlag Ursula Müller-Speiser. Anif/Salzburg, 1994. P. 125-134 [in German].

UDC 792.97.028.61:398.54](4)(045)

«BITE, BOTTLE, BEAUTY» – HIERARCHY OF NEEDS OF EUROPEAN FOLK PUPPET HEROES

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

The aim of the paper is to conduct a comparative analysis of the behaviour of European folk puppet characters, to identify the features of synonymy, in particular, to determine the main stage needs and triggers of the protagonists of folk puppet comedies.

Novelty. This article is one of the first attempts in Ukrainian theatre studies to raise the problem of studying European folk puppet theatres and conducting a comparative analysis of these performative practices and cultures. For Ukrainian puppetry, this is an important step, especially for the inscription of the vertep theatre led by its protagonist Cossack into the pan-European historical theatrical process.

Results. The article comprehensively examines the research of leading foreign theatre scholars in the field of the history of European puppet theatre. Particular attention is paid to the texts of original puppet comedies with the participation of leading protagonists of the European puppet theatre. Thus, a comparative analysis of the nature of their actions and deeds in individual episodes of the performances is conducted. The main interests that shape the stage behaviour of puppet characters are identified. A kind of triumvirate is formed - a hierarchy of needs of puppet mascots. Examples from dramatic texts substantiate the choice of these three triggers and illustrate how they influence the way the characters behave and perform. Therefore, a common pattern of behaviour for the generalised image of the European folk puppet hero is determined.

The practical significance. The research materials of the article will be useful in courses on theatre history, scenography, costume and dramaturgy.

Key words: puppet theatre, folk theatre, folk hero, mascot, glove puppet, marionette, Europe, inner character, stage behaviour.

Стаття надійшла до редакції 01.05.2025
Отримано після доопрацювання 18.05.2025
Прийнято до друку 24.05.2025

УДК 792.071.2.027(477) «19» Кур:792.038.6 (477) «20» | (045)

**ВИСТАВА ЛЕСЯ КУРБАСА «МАКЛЕНА ГРАСА» 1933 РОКУ
ЯК СИНТЕЗ ХУДОЖНІХ ПОШУКІВ І ТЕОРЕТИЧНИХ РОЗВІДІК**

Дмитро ХОДАКІВСЬКИЙ – здобувач освітньо-наукового ступеня, творчої аспірантури, кафедра акторської майстерності та режисури драми. Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого, Київ, Україна
<https://orcid.org/0009-0001-3923-1338>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.937>
XodakDD@gmail.com

Стаття присвячена аналізу сценічного втілення п'єси українського драматурга Миколи Куліша «Маклена Граса» у постановці Леся Курбаса в театрі «Березіль» (1933 р.). Основну увагу зосереджено на художньо-смысловій концепції вистави як явища, що поєднало традиції українського театру, спадкоємність символістської школи та авангардні пошуки доби. У центрі дослідження – питання інтерпретації режисером соціально-психологічного конфлікту, що розгортається на межі трагізму особистості й соціальної драми в умовах глибокої суспільної трагедії (Голодомору в Україні 1932-1933 років). Акцентовано увагу на трансформації оригінального тексту п'єси відповідно до режисерського бачення Курбаса, який спрямував виставу в напрямі узагальненого соціального і морального дискурсу. Розглянуто символічну систему вистави, її пластичне вирішення, музичне оформлення, гру акторів і використання сценічного простору як елементів, що створюють новаторське сценічне висловлювання. *Методологічною основою дослідження* стали порівняльний, історико-культурний і мистецтвознавчий підходи. Зроблено висновок, що вистава стала не лише виявом театрального новаторства, але й трагічним підсумком курбасівської концепції театру як простору філософського і соціального пізнання. Робота розкриває значення цієї вистави як ключової в контексті зіткнення мистецтва і тоталітарної ідеології, а також як одного з останніх прикладів реалізації модерністських тенденцій у довоєнному українському театрі. Таким чином, постановка Леся Курбаса розглядається як унікальний синтез інтелектуальної глибини, естетичної сміливості та громадянської позиції митця. Окрему увагу зосереджено на актуалізації цієї вистави, інтегрування методології режисера в контекст сучасної театральної освіти та збереження культурної спадщини.

Ключові слова. Леся Курбас, Маклена Граса, театр, традиція, новаторство, модернізм, Березіль.

Постановка проблеми та актуальність дослідження: суспільне значення Вистави «Маклена Граса» у постановці Леся Курбаса (1933 р.) є знаковим явищем українського театру, що поєднує соціальну проблематику, естетичний експеримент і філософське осмислення доби. Ця постановка стала останнім режисерським твором митця, у якому втілено підсумок його творчого шляху. Попри наявність досліджень, пізній період діяльності Леся Курбаса, зокрема прийоми з методології режисера використані у підготовці цієї вистави, залишається недостатньо вивченим. Актуальність теми зумовлена потребою комплексного аналізу вистави 1933 року як завершального етапу творчості режисера та відображення новаторських процесів у театрі 1930-х років.

Аналіз останніх публікацій. Ключовими джерелами для аналізу творчості Леся Курбаса, зокрема постановки «Маклена Граса», залишаються праці Л. Танюка [15], [16], який одним із перших здійснив реконструкцію