

*Олена БОНДАРСВА (Херсон)*

## **МАРІОНЕТКА ЯК МІФОЛОГЕМА ДРАМИ**

Якщо дійсність сприймати як макротеатральний світ, як макрокосм, сутнісні зв'язки якого подані через гру, то завдання актора — театрального мікрокосму — гранично ускладнюється: йому слід не просто грати, а грати граючого. Це часто створює ситуацію «театру в театрі» навіть там, де така ситуація не запрограмована ідеєю й текстовою фактурою драматургічного матеріалу.

Українські п'єси 80-х років ХХ століття широко використовують прийом «театру в театрі» навіть текстуально: лідером тут можна вважати киянина Ярослава Верещака (особливо його «Чорну зірку»). Цим принципом вдало скористався і севастопольський драматург Анатолій Дяченко в монокомедії «Фініга». «За формою, — як зазначила критика, — ця п'єса — «гра». В ній декілька світів — світ справжніх життєвих обставин, що він раптово обертається п'єсою, і знову — світ життєвий, і знов — п'єса...» [11, 154].

Обмовимося при цьому, що «гра» як момент театральності не тотожна «грі» як елементу категорії драматичного. М.Епштейн [див.: 23] у драматичному репертуарі світового театру виділяє «фаворитів» акторських симпатій: виявляється, персонажі, яких люблять грати актори, — самі грають, виступаючи як об'єкти або суб'єкти гри: так, Едіп професійно грає свою роль у спектаклі долі; Гамлет не хоче бути маріонеткою при датському дворі, і сам зодягає маску божевілья, щоб стати в спектаклі палацового життя актором, який свідомо грає; дія «Тартюфа» і «Ревізора» ґрунтується на лицедійстві головних дійових осіб тощо. Спектр ігрового прояву названих персонажів максимальний і може бути виражений значеннєвим лінійним рядом:

**МАРІОНЕТКА > ЛИЦЕДІЙ > АКТОР > РЕЖИСЕР.**

Справді, Едіп стихійно режисує трагічні акти своєї долі і свідомо — трагічні долі дітей (прокляття дітей, породжених у кровозмішному шлюбі, — це режисерський хід Едіпа, це гра в його перемогу над долею: мовляв, не тільки доля може ламати чужі життя, я теж це можу). І Хлестаков, скориставшись випадком, режисує події в повітовому місті N. «І розумник-філософ Гамлет, будучи не в змозі шляхами розумного дізнання засвідчитися в тому, що є істиною про смерть його батька, добуває її досвідом

спектаклю «Пастка»: «Видовище — петля, щоб заловити совість короля!». Гамлет — режисер! У цьому його архіунікальність з точки зору поведінки, і на це мало звертали увагу» [5, 151-152]. А персонажі «Чорної зірки» Я.Верещака взагалі один за одним режисують події п'єси. У такому випадку, «гра» у драмі — це «гра найвищого ступеня», у геометричній прогресії. «У драмі кожен елемент дії має подвійне значення, кожне слово і жест «грає»: підносячи героя, готує йому падіння; пообіцявши рятунок, веде до нещастя; висловлюючи любов, таїть ненависть» [23, 250]. Багаторівнева драматична гра у своїй зворотній послідовності звернена в міф:

*РЕЖИСЕР > АКТОР > ЛИЦЕДІЙ >  
МАРІОНЕТКА*

Маріонетка вже наділена відомими, архетипними якостями. Маріонетка у початковому стані — це вже міф, а «зміст будь-якого міфу полягає в тому, щоб дати нам за відправну точку елемент відомого і таким чином відокремити нас від тієї порожнечі, яку утворює абсолютна повизна» [15, 51]. Е.Бентлі посилається на основне положення архетипної теорії Мод Бодкін: у мистецтві упізнання ліпше за пізнання (добрий оповідач прагне створити ефект повторної розповіді, а справжній драматург — повторного розігрування) [2, 18]. Цим пояснюється і значимість ритуалу як принципу "гарного" мистецтва: саме ритуал і є повторенням. Звідси — причина інтересу до міфів: мистецтво відповідає певним запитам, а міф дає найощадливіший спосіб сформулювати ці запити. Тоді мистецтво "повідомляє" нам те, що ми «знаємо», допомагаючи нам «збагнути».

Проблема маріонетки й ляльки як відправної точки драмоміфології та драмофілософії ще комплексно не опанована теорією драми.

«У ляльці, — писав О.Бенуа ще в 1916 році, — є щось містичне. Вона живе своїм життям. Цілком погодитися з тим, що це просто нежива істота, річ, що виготовлена з порцеляни, дерева й волосяного матрасика, — ми не можемо. Дана цілісність щось відчуває, щось думає, про щось мріє, вступивши свій погляд скляний у нескінченність. І Лялька — то наша раба, з якою ми поводимося найбезцеремонніше й найгрубіше, то, навпаки, вона оселяється в нашому будинку вже як господиня, що нас поневолила.» [1, 199].

Як мистецтво, театр ляльок, мабуть, найдавніший за всі інші видовищні форми. Він породжений ритуальними діями печерних людей і дивними іграми з сав'язаними, шкеревами.

дерев'яними ляльками. «Колись лялька була подобою людини. Людини взагалі. Ляльководи майстрували дерев'яне тіло ляльки і тільки потім одягали на нього костюм, який можна було змінювати, як змінює костюми актор. Згодом стали робити ляльок, що представляють тільки конкретних персонажів. У нашу епоху це стає загальним принципом. Іноді ляльки мають костюм, намальований безпосередньо на тілі. Такий костюм не можна змінювати. Така лялька – лише для однієї ролі. У цьому випадку вона не перетворюється на персонаж, а є його візуальним образом. У ході сценічної дії мертвотний образ персонажа перетворюється на образ, повний життя. Історія лялькового театру знає різні типи подібних перетворень, але початковий імпульс завжди перебував у оживленні неживого» [24, 99].

Вже античні філософи й поети уподібнювали людину трагічній маріонетці, яку ведуть воля божества або рука сліпої долі. Але при цьому великий Сократ міг годинами стояти перед ляльковим балаганом, вбачаючи, можливо, саме в ньому модель світоустрою. Захоплюючі розповіді про лялькове мистецтво подарували нащадкам Геродот і Арістотель, Апулей і Марк Аврелій, Гораций і Ювенал. Тіт Петроній, описуючи скульптури Дедала, асоціював їхню можливість рухатися за допомогою схованого механізму з пластичними можливостями актора. Вже в ранньому середньовіччі дерев'яні зображення маріонеток почали використовувати не тільки з культовою метою, а й у світських виставах [14, 150]. Відповідно до слушного зауваження В. Даркевича, у середньовіччі маріонетка була символом підпорядкованості вищим силам, тлінності земного існування. «Радості життя – лише гра маріонетки», – резюмує Ульріх фон Тюргейм у поемі про Вільгельма Оранського. Середньовічна літературна традиція інтерпретує маріонетковість буття по-своєму: «люди в руках байдужої фортуни – лише безвладні ляльки, якими керує жонглер» [8, 63]. Люди як «служнягі ляльки в руках у творця» (Омар Хайям) або як маріонетки, що смикаються з волі «ловетбазі» – ляльковеда (Нізамі Гянджеві) сприймаються і східною середньовічною традицією [див.: 19].

Українська вертепна драма тут може бути цікавою як синкретичне явище, своєрідною рисою котрого, як і аналогічних йому польських фактів, є те, що «в ньому ми маємо єдиний випадок злиття лялькової п'єси з церковною драмою – двох різнорідних елементів, що ніколи не змішувалися одне з одним протягом всієї своєї історії аж до XVII ст.» [3, 202-203]. Пізніє середньовіччя осмислює устрій лялькового театру як ідеальну модель світобудови. У вертепі, народному українському ляльковому театрі XVII – XIX

ст., у верхньому ярусі відбувалися події Святого письма, нижній означав пекло, куди провалювалися грішники. «Аналогічна ярусність характерна для західноєвропейського містеріального театру» [8, 62].

Подібна «ярусність» ляльковим театром успадкована від містерійних явищ стародавніх єгиптян, у яких «потойбічний світ» був дуже потужним і вдало організованим. Аналізуючи метаісторію Давнього Єгипту, І.Ульріх наводить схему маршрутів, які здійснюються душами в посмерті [20; 361], що наочно ілюструє маріонеткову заданість людського «матеріалу» в космічній організації.

Ритуальність моделі світобудови в ляльковому театрі середньовіччя зумовлена ритуальністю походження ляльки. Справедливе зауваження Х.Юрковського, що «за своїм ритуальним походженням лялька — суб'єкт. Вона живе таємничістю, магією, чудом (я завжди згадую Образцовське визначення «чудо оживленої ляльки»). Коли вона втрачає цю таємничість і власну магію, вона стає предметом, виявляється безглуздою. Лялька призначена для суб'єктного життя, предметом вона бути не вміє. Вона не підкоряється людині як предмет. І це не всім подобається. Тому багато хто кидає ляльку, віддаючи перевагу справжньому предметові, зробленому для вжитку в повсякденному побуті. Такий предмет безапеляційно підкоряється актору. Адже він предмет, йому все однаково» [24, 100].

Розглядаючи функції ляльок, Х.Юрковський виділяє такі етапи становлення «лялькової» символіки [див.: 24, 100]:

1) перші функції ляльки є ритуальними і магічними. Лялька сприймається як ідол (= образ божества). Коли лялька-ідол починає рухатися, віруючі поступово перетворюються на глядачів;

2) у XVII сторіччі лялька замінює живого актора, наслідуює його і сприймається як «дерев'яний актор»;

3) у XIX столітті виникає «трюкова лялька», що перетворюється на інші істоти безпосередньо на очах глядачів;

4) у XX столітті розвивається концепція «лялькової ляльки» як антипода «ляльки людської», тобто такої, яка копіює людину; виявляється тенденція показувати ляльку як персонажа театру в театрі.

«Лялькова лялька» при цьому близька до «ритуальної ляльки», що замикає цикл, пройдений театром ляльок у його багатовіковій історії. А сценічна історія ляльки буває іменами світового масштабу.

Згадаймо, що за життя авторів на лялькових сценах йшли

п'єси К.Гоцці, К.Гольдоні, У.Шекспіра, Ж.-Б.Мольєра, П.Корнеля, Б.Джонсона. Понад сто п'єс для театру ляльок написав "японський Шекспір" М.Тікамацу. А.-Р.Лесаж теж був небайдужим до ляльок, для яких він створив "Точильника любові" і "Пролог кучера-поета". М.Сервантес примусив Дон Кіхота боротися з героями традиційної іспанської лялькової комедії. Стародавнє народне лялькове дійство "Доктор Йоганнес Фауст" викликало до життя філософську трагедію В.Гете. Доля "Фауста" не виняток, а правило, оскільки ляльки сприяли створенню численних моделей пригод Дон Жуана, і кам'яна статуя Командора в пушкінському "Кам'яному гості" чи "Камінному господарі" Лесі Українки — це інваріант ляльки. Без ляльок, можливо, не було б "Едди", "Махабхарати", "Рамаїяни".

Предметом спеціального дослідження може стати проблема впливу мистецтва лялькової драми на письменників і драматургів вельми різних епох і напрямків: Дж.Свіфта, Б.Шоу, Ж.-Ж.Руссо, Ф.М.Вольтера, Е.Гофмана, Ф.Достоевського, М.Салтиков-Шчедрин, М.Метерлінка, Г.Філдінга, У.Теккерей, Ш.Нодьє, П.Беранже, Ч.Діккенса, Г.Андерсена, Е.Клейста, Ж.Санд, Ф.Гарсія Лорки... Чому ляльки настільки притягальні для драматургів різних творчих орієнтацій? Іноді інтерес драматургів, та й режисерів до ляльок і маріонеток набагато виразніший, аніж, приміром, інтерес дорослої аудиторії читачів/глядачів. Але маріонетки — це «обстріляні воїни Діоніса, і вони хоробро виступають перед суспільством, впевнено заявляють, що мають право на аудиторію» [1, 198].

Вирогідно, що власне основний принцип специфіки лялькової драми — парадокс — є доступнішим опануванню митця, ніж сприйняттю глядача. Драматург частіше дивиться на ляльку крізь призму міфу, і маріонетки для нього — метафоричні фігури; а непідготований глядач же найчастіше сприймає події на ляльковій сцені буквально, і привабливість міфологічного лялькового ефекту від нього прихована. «Драматург, що пише для театру ляльок, мусить уміти «впіймати» парадоксальність, фантастичність образу, що став раптом реальністю, зуміти вивести на сцену **ОПРЕДМЕТНЕНУ МЕТАФОРУ**» [6, 216]. Ось де і пролягає різниця між сприйняттям маріонетки драматургом і глядачем: для драматурга лялька є **опредметненою метафорою**, для глядача вона — **МЕТАФОРИЧНЕ ОПРЕДМЕТНЕННЯ**, де спектр визначення «метафоричне» може бути завужено і навіть зведено до нуля, оскільки лялькова драма — це «найалегоричніше, найметафоричніше з усіх видів видовищного мистецтва», а «власне

лялька алегорична саме тому, що вона не людина, а метафора людини» [17, 98]. Сьогодні на ниві лялькової драматургії плідно працюють українські драматурги Ірина і Ян Златопольські, Нелля Шейко-Медведева, Петро Висоцький, а дослідник О.Клековкін виводить детальну генеалогію не лише ляльки, а й людиноподібної істоти взагалі. О.Клековкін наголошує, що «ототожнення людини з іграшкою і автоматом стало звичним, а сама лялька перетворилася на взірць» ще у XVIII столітті [12, 31].

Правомірно розглядати ляльку як структурний чинник різних типів видовищних мистецтв (лялька може бути актором у кабаре або в цирку, але далеко не завжди є актором театру). А «ляльковість», наприклад, театру пантоміми свідчить, «що і лялька може бути мовчазним актором, що слово для її театру не є конституційним елементом» [24, 101]. Проте для драми, в тому числі і лялькової, слово завжди було наріжним каменем. Тенденція до загального зниження рівня слова в драматургічних експериментах для лялькових сцен, що накреслювалася в другій половині XX століття, спричинила те, що критики стали відзначати у світі ляльок «метафоричну німоту, стриману заїкуватість і принадну монументальність» [7, 50].

Цікавими видаються й акценти, що їх О.Бенуа розставляє, досліджуючи режисерське поклоніння лялькам. У театрі, вважає Бенуа, можна досягти повної узгодженості в декораціях, у костюмах, в оркестрі, у машинній частині тощо. «Але от робота «заціплюється за актора». Отут раптом букет. «Я так розумію роль, а не сяк; Я вам не слуга». І вся ледь вибудована споруда валиться, збуджуючи священний гнів у керівникові, образу в перекірливому артистові і подивування публіки, що почуває розлад і не може зрозуміти, звідки він. Дуже владні і дуже скромні серед «природжених режисерів» вигадали заради таких випадків маріонетку. Втім, є й такий різновид театральних видовищ, де живі люди виявляються мовби маріонетками. Такими є всі музичні форми театру: балет, пантоміма й опера. Роль ниточок грає в цих випадках музика. Мелодія підказує вам будь-який жест і будь-яке почуття, і гармонія обплітає вас з усіх боків... От чому навіть найгірший музичний спектакль більш цінний, аніж драма. Бувають і такі деспоти-режисери, що у драмі, «голій» драмі намагаються перетворити акторів на маріонеток» [1, 199]. О.Бенуа, таким чином, не просто звертає увагу на тенденції нівелювання акторського «я», придушення актора режисером через маріонетку. У вже описаному нами лінійному ряді (МАРІОНЕТКА > ЛИЦЕДІЙ > АКТОР > РЕЖИСЕР) немов виключаються дві ланки-посередники, що космізують

театральний процес, і схема гранично спрощується: «МАРІОНЕТКА > РЕЖИСЕР», або навпаки, але обидві ланки її лежать у пучині Хаосу. І, зрештою, міфічність ляльок реалізується через їхню індивідуалізованість, запрограмованість характерів, силу «граничного узагальнення, іносказання, метафори» [18, 106].

Про творчу продуктивність використання маріонеток як рівнорівневих міфів, зокрема соціальних, свідчить, принаймні, популярність серед глядачів телесеріалу «Ляльки», щодо якого слушно зауважує О.Клековкін: «Коли у 1994 році після серпневих подій на російському телебаченні з'явився новий жанр — ляльки політичних лідерів Росії, він довів, що ці істоти -- політики себто -- мають підстави змагатися з найкращими ляльками. І тоді, блукаючи вузькими вуличками Міста Майстрів, нашттовхуючись на кожному кроці на ідеали доби, втілені в її ідолах, ляльках, привидах, монстрах, зомбі, опудалах, іграшках і манекенах, людина одного разу замислюється: а де ж тут я?» [12, 32].

Маріонетковість балійського театру прагне збагнути А.Арто, починаючи свою статтю «Про балійський театр» так: «Перша вистава балійського театру, в якій є танок, спів, пантоміма і музика і дуже мало від психологічного театру, як ми розуміємо його в Європі, повертає театр до його буття самостійної і чистої творчості, овіяного галюцинацією і страхом» [9, 229].

Маріонетковий за своєю сутністю і японський театр Но: «в Но регламентовано і формалізовано все, починаючи з кону і кінчаючи кожним акторським жестом. Ці вистави істотно відрізняються від вистав звичайного драматичного театру» [16, 116]. Маріонетковою сутністю театру Но зумовлений ритуалістичний характер його вистав. Ритуальність Но виявляється не тільки в екзотичності дії на сцені: спектр ритуальності дуже широкий -- від мізансценічного рівня, в якому є, наприклад, ритуальні танці гейш або японські ритуали чаювання, до концептуального рівня, що перетворює будь-який спектакль Но в театралізований ритуал. «Театр Но демонструє нам інше розуміння сцени і людини на сцені. У ренесансному, європейському театрі, у законах якого ми з тими або іншими відхиленнями живемо дотепер, сцена -- arena людської діяльності, вона антропоморфна, як сама людина. Людина -- центр Всесвіту, і, якщо світ -- театр, а люди -- актори, вони і розігрують те, що відбувається тут із ними. Звідси -- динаміка розвитку сюжету, звідси -- головне в нашому театрі -- дія, що вибудовує театральновидовищну ланку. У театрі Но сцена -- то частина загальносвітового Космосу, його фрагмент. Людина -- точка дотику вічних, стихійних космічних сил, їхній провідник. Головне тут не

фабула, не сюжет навіть, а те, що стоїть за ними. Звідси – містичність не дії, а дійства в театрі Но, звідси і повільність його зовнішніх пластичних темпів, ритмів, і контурність сюжету» [22, 158].

В лекції «Актор у нашій системі і праця над роллю» Л.Курбас коментує «деякі штрихи з японського театру, який страшенно близький до нашого театру; ми несвідомо близькі до нього» [13, 58]. Лесь Курбас посилається на В.Мейерхольда, котрий, експериментуючи на театрі, свідомо наблизив театр до стилю, який є в Японії. Широке використання російським режисером здобутків японського театру Курбас пояснює через тло певної театральної диструкції. Далі корифей української режисури наголошує: «У нас, оскільки наша театральна культура і теоретична традиція невелика, ми часто згадували про японський театр з нагоди маски і гри актора, — це для нас було, або мусило бути аргументами для тієї природної лінії розвитку театру... Бернард Келлерман... наводить паралель між європейським і японським театрами. Характерним моментом для даного порівняння є такий: європейське мистецтво вимагає, щоб актор від першого дзвінка до останнього закриття завіси був медіумом поета, який сугестіює глядачеві поетові ідеї. Мистецтво акторське дозволяє акторові брати в допомогу голосові й мімичні дані, індивідуально втілені, оскільки він з наміром поета погоджується. А японське мистецтво перш за все виключає всяке індивідуальне трактування... У європейському театрі домінуючу роль відіграє тривання в наміченому уявою ритмі, а там символи розвинуті до того, що актор зробився цілком пасивним, тривання у нього немає, і він навіть не є творчим індивідуумом, а продовженням традиції» [13, 58-59].

По суті, Л.Курбас вказує на статичність, маріонетковість актора, що і пропонує використовувати в новому національному театрі не як ключовий принцип, а як художньо ефективний прийом. Стенограми і протоколи репетиційної і студійної практики «Березіля» містять багатократні репліки Л.Курбаса про головну роль асоціативних механізмів для створення сценічних образів і їхньої рецепції глядачами. Закони асоціативного мислення — підгрунття теорії «перетворення», розробленої Л.Курбасом. «Образна мова «перетворення» — це, звичайно, мова метафоричних та художніх образів, широкого використання цілого арсеналу тропів, від метонімії та метафори до алегорії, символу та «очуднення» (рос. «остранения»)» [4, 24].

Ю.Бобошко зближує «перевтілення» Курбаса з



«очудненням» Б.Брехта, а Є.Хайченко розглядає епічний театр Брехта як закономірне продовження «театру надмаріонетки» Гордона Крега, посилаючись на відоме визначення актора театру майбутнього, запропоноване в роботі Крега «Актор і надмаріонетка», відповідно до якого актори «...повинні будуть виробити для себе нову форму виконання, альфою й омегою якої стане символічний жест. Сьогодні вони **ВТІЛЮЮТЬ** і витлумачують, завтра вони повинні будуть **ПРЕДСТАВЛЯТИ** і витлумачувати; післязавтра вони мають творити». Хіба в цій формулі, написаній у 1907 році, не відбито основну логіку руху театрального процесу ХХ століття від театру переживання... до епічного театру Брехта (у театральній естетиці котрого таке важливе місце посідає термінологічно подібне до крегівського поняття «gestus») і далі — до театральних експериментів Гротовського й Брука, котрі відкрили нові можливості акторської виразності?» [21, 99]. Метерлінківська теорія театру мовчання, драматизму тиші багато в чому позначилася на міфомисленні Крега-сценографа, який вивів теорію про фігуру ідеального актора — надмаріонетки.

У ХІХ столітті Г.Крег мав талановитих попередників — Е.Клейста, Е.Гофмана, Е.По... «Ще за сто років до Крега Клейст точно так само мріяв замінити актора маріонеткою, вважаючи людський організм, підвладний законам Природи, чужорідним вкрапленням у художній задум, підґрунтям якого є Конструкція й Інтелект. Він ремствував також на обмежені фізичні можливості людини і засуджував постійно контролюючу себе свідомість і такі взаємовиключні поняття, як красивість і краса» [10, 147].

Один із опонентів Крега, Тадеуш Кантор, полемізуючи з тезою про необхідність надмаріонетки для сучасного театру, проводить паралель від романтичної містики манекенів і штучних людських утворень ХІХ століття до раціоналізму абстракції ХХ сторіччя: «На безпечу, здавалося б. дорогу, якою прямувала людина епохи Просвітництва й Раціоналізму, із мороку раптом вийшли у величезній кількості Двійники, Манекени, Автомати, Гомункулуси, тобто штучно створені істоти, які суперечать творінням Природи, які втілюють у собі все людське приниження, всі людські мрії. Смерть, Кошмар і Жах. Народилася віра в таємну силу механічного руху, маніакальна пристрасть до винаходу механізмів, що перевершують по своїх якостях недосконалий людський організм. Все це спершу було обкутане демонізмом, існувало на межі шарлатанства, заборони, магії злочину й кошмару... Парадоксальним способом із цих украй романтичних і диявольських сироб позбавити Природу одноосібного права творити

народжувався все незалежніший, віддаленіший від Природи раціоналістичний і навіть матеріалістичний рух «безпредметного світу», конструктивізму, функціоналізму, машинізму, абстракції і, зрештою, пуристичного візуалізму, що визнає тільки фізичне існування творів мистецтва» [10, 147].

Т.Кантор вважає, що ідея Г.Крега про заміну актора манекеном — штучним і механічним утворенням — в ім'я зберігання цілісності твору мистецтва, вже зжила себе, і пропонує концепцію ритуалізації драматичного мистецтва: «Поняття «готової реальності», вирваної з життя, і можливості її прийняття, впровадження у твір мистецтва через Рішення, Жест або Ритуал — усе це стало набагато більш захоплюючим, ніж реальність, сконструйована (штучно), ніж плід абстракції або світ сюрреалістичної Бретонівської «чудесності»» [10, 148].

Далі Т.Кантор розглядає манекен як знак реальності нижчого рангу, котра завжди існувала на периферії культури, як механізм відхилення від норми, як порожній предмет, а не суб'єкт на сцені. Надаючи своїм подальшим міркуванням містично-ритуального відтінку, Т.Кантор резюмує: «Я не вважаю, що Манекен... може замінити живого актора, як того хотіли Клейст або Крег. Думати так було б занадто наївно. Я просто намагаюся визначити можливості і призначення цієї незвичайної істоти, що раптово з'явилася в моїх задумах. Її поява узгоджується з моїм все більш міцніючим переконанням, що життя можна висловити в мистецтві тільки через відсутність життя, через звернення до Смерті, через видимість, пустоту й відсутність сигналу. Манекен у моєму театрі має стати моделлю, за допомогою якої буде передаватися сильне відчуття смерті і стан Мертвих. Моделлю для живого актора» [10; 150].

Таким чином, маріонетку можна вважати міфологемою або продуктивною міфоструктурою драматургії.

### Література:

1. Бенуа А. Марионеточный театр // Современная драматургия. — 1989. — № 2.
2. Бенгли Э. Жизнь драмы: Пер. с англ. — М.: Искусство, 1978.
3. Білецький О. Зародження драматичної літератури на Україні // Вибрані праці в 2-х т. — Т. 1. Від давнини до сучасності. — К.: Держвидав художньої літератури, 1960.
4. Бобочко Ю. Духовна спадщина Леся Курбаса // Л. Курбас. Березіль. — К.: Дніпро, 1988.
5. Гачев Г. Удивление театру (Опыт философии зрелища) // Современная

- драматургия. – 1991. - № 3
6. Голдовский Б. Пьеса для пришельцев (Из записок кукольного завлита) / Современная драматургия. – 1987. - № 4.
  7. Лавыдова Е. В сторону куклы // Театр. – 1989. - № 9.
  8. Даркевич В. Народная культура средневековья: светская праздничная жизнь в искусстве IX – XVI вв. – М.: Наука, 1988.
  9. Дюшен И. Преодоление границ // Современная драматургия. – 1988. - № 4.
  10. Кантор Т. Театр смерти // Театр. – 1992. - № 2.
  11. Клековкин А. Незаконные дети «бывшей Украины» // Современная драматургия. – 1990 - № 4.
  12. Клековкин О. Місто Майстрів // Український театр. – 1998. - № 4.
  13. Курбас Л. Из творчої спадщини. – К.: Дніпро, 1988.
  14. Лантауг Н. Куклы на воде // Театр. – 1990. - № 5.
  15. Липс Ю. История древних цивилизаций: Пер. с нем. – С.-Пб: Полигон, 1999.
  16. Номура Такси. Особенности современного театра Японии // Театр. – 1987. - № 1.
  17. Образцов С. Зачем людям театр кукол? // Театр. – 1987. - № 7.
  18. Образцов С. Из всех искусств. // Современная драматургия. – 1991. - № 4.
  19. Путинцева Т. Тысяча и один год арабского театра. – М.: МГУ, 1977.
  20. Ульрих И. Жизнь человека: Введение в Метаисторию. – М.: Литан, 1999.
  21. Хайченко Е. Гордон Крэг и его тайное «я» // Театр. – 1989. - № 12.
  22. Чернова Н. Фрагмент Вселенной // Театр. – 1992. - № 5.
  23. Эпштейн М. Игра в жизни и в искусстве // Современная драматургия. – 1982. - № 2.
  24. Юрковский Х. Четыре принципа // Театр. – 1987. - № 7.