

УДК 792.97+[792.7:688.721.25]

ORCID 0000-0003-4823-9435

DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-14-2018-2.205-215>

ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ЕСТРАДНОГО НОМЕРА ІЗ ЛЯЛКОЮ

Неупокоєв

Руслан Валентинович

заслужений діяч мистецтв
України, Київський національний
університет театру,
кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, Київ
neupokoyev@ukr.net

Неупокоєв

Руслан Валентинович

заслужений діяч мистецтв
України, Київський національний
університет театру,
кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, Київ
neupokoyev@ukr.net

Ruslan Neupokoiev

Honored Worker of Arts of Ukraine,
Kyiv National I. K. Karpenko-Kary
University of Theater,
Film and Television, Kyiv
neupokoyev@ukr.net

Анотація. У статті, заснованій на постмодерністських методах деконструкції та картографування, дається визначення концертного номера із лялькою та окреслюються екзистенціальні засади мистецтва естрадної ляльки для подальшого їхнього застосування в практичному процесі. Дослідження доводить, що принципи, за якими існування концертного номера із лялькою стає можливим, є універсальними та дають теоретичні підстави для можливості осмислення засад неklasичної драматургії та створення принципово іншої теорії драми, завдяки ризоматичному методу картографування, сформульованому Жилем Дельозом. Ризоматична драма, своєю чергою, є відображенням неklasичної картини світу, що домінує в мистецтві епохи постмодерну.

Ключові слова: мистецтво ігрової ляльки, мистецтво естрадної ляльки, мистецтво театру ляльок, теорія драми, лінійний наратив, ризома, інсталяція.

Методи: деконструкція, картографування, аналіз.

Актуальність теми дослідження. Концертний номер із лялькою — витвір синтетичного мистецтва естрадної ляльки, що виникло на перетині мистецтв театру ляльок і естради. Драматургічні принципи мистецтва естрадної ляльки кардинально відрізняються від принципів класичної драматургії, що були сформовані французькими просвітниками за часів Мольєра, саме такі висновки можна зробити із невдалих практичних спроб застосування класичної теорії драми до процесу створення концертного номера із лялькою. Практика доводить, що успішні концертні номери існують усупереч законам драматургії, застосування яких призводить до створення не номерів, а етюдів, або невеличких вистав. Ілюстрацією неефективності застосування класичної теорії драми в концертному номері є жанрова плюральність. Визначення жанру сценічного твору, в нашому випадку — концертного номера, за законами класичної теорії драми, має фундаментальну вагомість. Жанр несе на собі родові (*genre*, фр. — рід) принципи існування драматургії в умовах сценічного простору, тобто жанром номера продиктовані його пластичні, темпо-ритмічні, атмосферні особливості, а також міра умовності. Іншими словами, з погляду теорії драми, номер не може створюватися поза законами трагедії, комедії, фарсу чи іншого сценічного жанру. Проблема ж полягає в тому, що з погляду естради, номер із лялькою сам по собі і є

окремим естрадним жанром, що цілком виправдане законами естради. Відповідна жанрова дифузія є індикатором проблематичності застосування класичної теорії драми, це означає, що гібридна природа такого твору передбачає наявність якихось інших законів, за якими він мав би бути створений. Дифузність та синкретичність предмету дослідження, що має різножанрову гібридну природу, ускладнює застосування до нього аналітичних методів мистецтвознавства й спонукає звернутися до цілісного синтетичного світобачення, яке забезпечує філософія взагалі, неklasична картина світу зокрема й діалогічність як ознака постмодерного філософського мислення.

Дослідження ставить перед собою мету окреслити напрям формулювання законів існування концертного номера, що відкриє перспективу для практичної роботи над методологією створення концертних номерів із лялькою. Відповіді на поставлені нами питання ми будемо шукати в міждисциплінарному контексті, із урахуванням специфіки мистецтва ігрової ляльки.

Ступінь опрацювання проблеми. “Мистецтво ігрової ляльки” як узагальнюючий науковий термін уперше був уведений О. Є. Бучмою (Buchma, 2015). До цього часу дослідники розглядали мистецтво естрадної ляльки не окремо, а лише в контексті мистецтва театру ляльок, який містив у собі всі складові синкретичного мистецтва ігрової ляльки. Естрадні номери із лялькою вважалися лише короткими творами мистецтва театру ляльок, свого роду побічним ефектом загальномистецького процесу. Початок осмислення законів існування номера та становлення самостійного мистецтва естрадної ляльки почався лише із створенням на базі КМА-ЕЦМ професійної школи лялькарів-естрадників та заснування кафедри “Ляльки на естраді” у 1998 р. Отже, до цього часу тривала історія номерів із лялькою як мистецького явища була нерозривно пов’язана із театром ляльок. Так, сцени з народного життя другої частини українського вертепу мають ознаки окремих концертних номерів, проте вони органічним чином уплетені в загальну канву театрального дійства й не призначені для демонстрації окремо. Саме вертеп, де в синкретичній формі об’єднувалися вистава та концерт, заклав можливість їхнього подальшого роз’єднання. Подвійну природу вертепу відзначав Іван Франко: “Ставши-ся особливо власністю школи, вертеп прийняв ту

подвійну форму, котру адаптувала шкільна драма: поважний текст і веселу інтермедію. Відповідно до цього змінилася і його архітектура: домок зробився двоповерховий: нагорі відбувалися сцени набожні [...] а внизу йшло зовсім інше життя, являлися фігури, вихоплені з живої дійсності: глупуватий мужик, циган, єврей, шляхтич, козак і т. ін.” (Franko, 1981, р. 299). Проте вертеп як твір мистецтва ігрової ляльки цікавив Франка лише в загальному контексті історії культури, а не з погляду пошуків законів існування цих коротких народних інтермедій. Франко, враховуючи особливості дискурсу кінця XIX сторіччя, аналізував вертеп лише з соціокультурних позицій.

Тридцятьма роками раніше виходить книга, відома нам як “Історія маріонеток”, де автор під псевдонімом Йорік, описуючи мистецтво ігрової ляльки з часів античності, зазначає: “Репертуар театрів ляльок у Римі та Афінах складався, переважно, з пародій, сміливих наслідувань найбільш улюбленим трагедіям, з сатиричних діалогів, у яких висміювались усілякі злоби дня, провідні партії, найбільш популярні філософські школи, софісти, демагоги, поети, посадові особи, вояки та інші особи, що досягли слави та могутності” (Jorik, 1990, р. 17). Мова йде про сценічні твори, фактично ідентичні за своїм змістом інтермедіям другої частини українського вертепу, які ми, враховуючи їхню синкретичність, із певними застереженнями, могли би віднести до концертних номерів із лялькою, проте автор, знову таки, лише обмежується зазначенням самого факту.

Не зважаючи на давню історію, більшу її частину, мистецтво ігрової ляльки існувало в нерозділеному синкретичному стані аж до першої половини XX сторіччя — часу організації перших стаціонарних театрів ляльок у Європі, цей процес актуалізував проблему мистецтва естрадної ляльки. Зі спроб створення концертних номерів розпочав свою діяльність С. В. Образцов (Obrazcov, 1938, р. 178). У своїй книзі “Моя професія” він розповідає про власний досвід на естраді, причини успіхів та невдач, проте на той час для нього актуальним було вирішення питання природи ляльки та особливості її сценічної привабливості. Він, як і його сучасники Ів Жолі, Є. Демені чи Н. Симонович-Єфімова, не ставили та не могли поставити перед собою завдання аналізу особливостей концертного номера, оскільки ототожнювали синкретичне мистецтво

ігрової ляльки із мистецтвом театру ляльок. Розвиток мережі професійних театрів виявив потребу в організації професійної школи лялькарів. Засновник першої радянської професійної школи театру ляльок М. М. Корольов зробив внесок у теоретичну частину аналізу мистецтва ігрової ляльки (Kogolev, 1973) завдяки визначенню специфіки мистецтва театру ляльок як “оживлення” неживого матеріалу, розвиваючи тези Н. Симонович-Єфімової, що назвала театр ляльок театром скульптур, що рухаються (Simonovich-Efimova, 1980, p. 244). Попри багатовікову європейську загально-академічну традицію, науковий інтерес до мистецтва ігрової ляльки у світі виник лише в другій половині ХХ сторіччя. Функціонування вищої театральної школи лялькарів в Україні розпочалося в 1973 році з відкриття кафедри театру ляльок Харківського інституту мистецтв. Для порівняння, перша професійна школа лялькарів у Польщі (м. Білосток) з’явилася в 1975 р. У цьому контексті заснування єдиної у світі кафедри “Ляльки на естраді” КМАЕЦМ 1998 року виглядає цілком вчасним, а із виникненням цієї кафедри проблема методології створення естрадного номера із лялькою набула актуальності.

Майже сторічна діяльність міжнародної спільноти діячів мистецтва театру ляльок УНІМА із штабквартирою у французькому місті Шарлевіль-Мезьєр також була спрямована на вивчення проблем, пов’язаних саме із театром ляльок та специфікою театральної ляльки, де естрада виконувала допоміжну роль. Х. Юрковський, Б. Голдовський, С. Смелянська, І. Уварова, С. Єфремов, Л. Попов та інші провели значну роботу, проте естрада залишалася поза їхньою увагою та довгий час була справою ентузіастів, таких як: Філіп Жанті, Альбрехт Розер, Річард Бредшоу тощо. З іншого боку, аналітики естради провели роботу із аналізу свого виду мистецтва, проте вони були далекі від специфіки ігрової ляльки, про що свідчить розділ, присвячений мистецтву естрадної ляльки в підручнику Богданова та Виноградського (Bogdanov & Vinogradskij, 2009, p. 267–272). Отже, цією розвідкою мистецтво естрадної ляльки робить перші кроки в розумінні власної природи.

Мета дослідження. Аналіз, заснований на методі деконструкції, екзистенціальних особливостях естрадного номера із лялькою як твору мистецтва естрадної ляльки для окреслення принципів методології роботи над його створенням.

Реалізація мети залежить від виконання таких завдань:

- визначити екзистенціальні відмінності концертного номера із лялькою від інших творів мистецтва ігрової ляльки;
- дати визначення концертного номера як окремого мистецького явища;
- запропонувати метод практичної роботи над створенням номера.

Виклад проблеми. Процес роботи над номером є проблематичним, насамперед, через відсутність чіткого визначення самого поняття концертного номера із лялькою, без якого ми не можемо вести мову про особливості його створення. На емпіричному рівні існує розуміння відмінності концертного номера від сценічного етюд, проте відсутність чіткої диференціації принципів, за якими існування номера стає можливим, створює серйозні проблеми для практичної роботи. Етюдом називають вправу з акторської майстерності, що має власну драматургію, етюд може бути складовою вистави, якщо режисер працює етюдним методом. Концертний же номер теоретики естради визначають таким чином: “Номер — окремий, закінчений виступ одного чи кількох артистів. Є основою естрадного мистецтва” (Dmitriev, 2004, p. 452). Закінченим виступом, безперечно, може бути будь-який невеликий витвір часових видів мистецтва, а саме слово “номер” означає лише порядкове число в списку учасників концерту. Таке визначення достатньо зручне із практичного погляду, оскільки не обмежує виконавців у засобах виразності, але воно не вказує на особливості, що відрізняють номер від етюд. Таким чином, етюд із лялькою в контексті концерту, згідно з визначенням цього поняття, теж може вважатися номером, проте даний факт не наближає нас до розуміння, чим концертний номер є.

Попри невизначеність поняття номера з лялькою, слід зазначити, що класична теорія драми — інструмент для створення драматургії вистави, у коротких же часових межах цей інструмент дасть нам коротку виставу, або етюд. Отже, можливо, для концертного номера потрібні інші принципи драматургії, а їхнє окреслення — наступне завдання, розв’язання якого потребують лялькарі-естрадники.

Ми взяли за індикатор наявності даної проблеми жанрову плюральність естрадного номера із лялькою, отже, спробуємо з’ясувати її причини.

Звичайно, з погляду театру, поняття жанру можна трактувати як манеру або характер художнього твору, у театрі жанри часто перетинаються між собою, що зовні схоже на зазначену жанрову дифузю, проте, у нашому випадку, мова не йде про поєднання в одному творі кількох різних манер виконання, а про одночасне визначення одного й того ж твору двома різними жанрами — театральним та естрадним. Тобто одне й те саме явище має неоднакові назви, якщо розглядати з різних ракурсів. З погляду естради концертний номер із лялькою є жанром, але театральне мистецтво такого жанру не знає. Цей факт свідчить про різну термінологію та відмінний аналітичний інструментарій двох видів мистецтва, іншими словами, ми зафіксували наявність двох мистецьких дискурсів, спроби одночасного оперування інструментарієм яких ми робимо. Усвідомлення цього факту відкриває нам причини проблематичності застосування класичної теорії драми як продукту театрального дискурсу в естраді. Поняття дискурсу вводить структураліст Мішель Фуко (Фуко, 2004, р. 61–79), ідеї якого були підхоплені й розвинені філософами-постструктуралістами.

Очевидно, що проблему треба шукати також у дискурсивному полі, тому застосування постмодерністської методології може дати нам можливість натрапити на шлях вирішення поставленого завдання. Отже, постмодерністський метод деконструкції інструментарію відповідних дискурсів має вивести на визначення екзистенціальних особливостей концертного номера з лялькою. У статті “Російський театр ляльок в період постмодерну” (Goldovskij, 2008) Борис Голдовський удасться до мистецтвознавчого аналізу процесів, що відбувалися в театрі ляльок на межі тисячоліть, але питання естради, з означених вище причин, він оминає.

Термін “деконструкція” вводить Жак Дерріда (Derrida, 2000, р. 28–32) зі значенням наповненням як способу аналізу через виявлення прихованих суперечностей та можливість неоднозначної інтерпретації. Він приділяє значну увагу питанням бінарних опозицій, причину суперечностей яких треба знайти та усунути.

Номер є складовою концерту, принципи існування цілого мають нести на собі відбиток особливостей його складових та навпаки. Говорячи про бінарну пару таких складових, як “етюд-номер”, що склалася в результаті перетину театраль-

ного та естрадного дискурсів, звернемо увагу на пару цілого — “вистава — концерт”. Ці мистецькі продукти вочевидь мають різну структуру, а розуміння структурних принципів цілого ймовірно виведе нас на екзистенційні принципи складових.

В основі театральної вистави завжди закладений сюжет. Це історія, що розповідається за допомогою засобів виразності відповідного виду мистецтва. Усі події мають бути складені в певному порядку, утворюючи лінійний нарратив, де одна подія логічним чином впливає із попередньої. Навіть якщо вистава має ретроспективні ходи, це є лише прийомом для посилення інтриги, та в результаті глядач усе одно відтворює єдиний логічний ланцюжок історії, що розвивається в часі. Теорія драми рекомендує початок роботи над драматургічним твором із визначення теми та ідеї, оскільки будь-який лінійний нарратив має мету привести глядача або слухача до усвідомлення значення центральної ідеї, а екзистенція самої історії покликана бути ілюстрацією до висловленої думки. Найкращий зразок лінійного нарративу в літературі — байка, що розповідається заради підсумкової моралі. Лінійний нарратив нерозривний та тотальний, центрований на ідеї, заради котрої він і створювався.

В організації концерту, на відміну від вистави, первинними є самі номери, які визначаються лише словом “номер”, тобто цифрою, а сенси та думки можуть виникати в результаті розташування номерів за порядком або іншими словами — вторинні. Сама ідея концерту несе на собі об’єднавчу функцію, слугує змістовною зв’язкою, оправою номерів, без якої кожен може жити самостійно або в контексті будь-якого іншого концерту, на відміну від вистави, яка без змісту не існувала би взагалі. Концерт не є тотальним, навпаки, є об’єднанням сингулярностей: “Організація художньої структури естрадного номера є такою, що він, як самостійний і закінчений твір мистецтва, може бути зіграним на будь-якому майданчику, практично у будь-яких умовах (подібно до того, як твір живопису може бути виставлений у різних залах, представлений у контексті різних вернісажів” (Bogdanov & Vinogradskij, 2009, р. 104).

Бінарна пара “вистава-концерт” напряму корелює із концептами, які символізують парадигми мислення, запропонованими Жилем Дельозом та Феліксом Гваттарі в роботі “Ризома” (дерево та ризома): “Немає різниці між тим, про що го-

ворить книга, та способом, яким вона зроблена” (Deleuze, Cuattari & Rhizome, 1976, p. 6). “Принципи з’єднання та неоднорідності: будь-яка точка ризиому може — і має — бути приєднана до будь-якої іншої її точки” (Deleuze, Cuattari & Rhizome, 1976, p. 14–15). Ця розвідка не ставить перед собою за мету аналіз концепту ризиому як парадигми мислення, достатньо зазначити, що цим концептом автори фактично описують принципи побудови концерту. Ми можемо об’єднувати номери яким завгодно чином, і концерт не втратить своїх екзистенціальних особливостей, а спосіб, завдяки якому він зібраний, і буде його темою. Гарною ілюстрацією ризиому стала емблема Євробачення-2017 у Києві з ризоматичним слоганом “Celebrate Devercity” — несхожі між собою намистинки об’єднуються невидимою ниткою у єдине намисто. Ця нитка і створює взаємини між намистинками, а сума взаємин і оформлена у концепт ризиому. Ризомі, згідно з Дельозом, протистоїть центрована система, позначена метафорою дерева, що є іншою парадигмою мислення. Особливість “дерева” в його укоріненні та центрованості на корені. Метафорою ризиому є грибниця, яка не є центрованою системою. Грибниця сама по собі є одночасно коренем, стовбуром, гілками, тілом організму та сумою відносин. Якщо концерт однозначно створений відповідно до ризоматичної парадигми, то лінійно-нарративні структури, з вмістом драматургії, побудовані за принципом дерева, де в корені лежить ідея твору або мораль, як у байці. Решта частин виростають з кореня — ідеї.

Ми з’ясували, що концерт, на відміну від вистави, не є самодостатнім твором мистецтва, а лише сукупністю номерів, отже, має значення порівняння екзистенціальних особливостей саме номера із виставою, а значить, матиме сенс проаналізувати та деконструювати бінарну пару — “вистава-номер”. Одночасно ми зустрічаємось із великою різницею в тривалості творів мистецтва, причиною якої може бути різна темпоральність, тобто набір характеристик часу. Не зважаючи на те що тривалість концерту може бути співвідносна з тривалістю театральної вистави, власне, характеристики їхньої тривалості різні. Час вистави на відміну від концерту є єдиним та нероздробленим. Іншими словами, тривалість концерту лише імітує тривалість вистави, ґрунтуючись на особливостях глядацької рецепції, як “ризомат” може імітувати “дерево”. Тривалість вистави залежить від її змісту, тривалість

же концерту орієнтується на зміст у останню чергу, оскільки сам концерт є міксом різних змістів, сконцентрованих у номерах та їхній послідовності. Концерт є лише способом демонстрації самодостатніх та незв’язаних між собою творів мистецтва. У порівнянні з виставою час концертного номера максимально стиснутий. Цей феномен гідний дослідження, адже виявлення різниці темпоральності часових видів мистецтва допоможе нам викрити їхні екзистенціальні особливості та знайти додаткові інструменти для їхнього створення.

Починаючи розмову про темпоральність концертного номера в порівнянні з виставою, звернемося спочатку до чинників, що вплинули на темпоральність театральної вистави. Сучасна теорія драми склалася в XVIII сторіччі, в епоху Просвітництва, за участю класицистів на кшталт французів Мольєра та Дідро, німців Лесінга та Вінкельмана. Теорія є актуальною дотепер, за винятком класичної триєдності, що спочатку мала засадниче значення, а її обґрунтування базувалося на поглядах Аристотеля (Aristotel', 1998, p. 1064–1112). Триєдність не була побічним ефектом класицизму, саме в ній сконцентрована темпоральність Просвітництва — джерела всього модерну.

Єдність часу була продиктована спробою об’єктивного погляду на часову проблему. Виходячи із картезіанської раціональності, просвітники вважали час єдиною лінією, рух якою можливий лише в одному напрямку, усе інше в театральної вистави є сутностями понад необхідне, як би сказав Уільям Оккам. Розірваний час руйнує тотальність цілісної картини світу, шматує єдину монадичну особистість на фрагменти, які потім неможливо буде зібрати, аби повторити слідом за Гете: “Спинися мить, прекрасна ти”. Просвітники творили новий прекрасний світ, об’єднаний прагненням до ідеалу, і всі спроби роз’єднати його рішуче відкидали.

Власне, із цих міркувань виходили класицисти, декларуючи єдність місця або простору, гармонізуючи таким чином його стосунки з єдиним часом. Ідеалом для них була грецька скульптура, яка символізувала саме ту прекрасну мить, що спинилася — статику. На їхнє переконання, мистецтво має зображувати світ не таким, яким він є, а яким він має бути, а в ідеалі є лише одна версія — ідеальна. Єдність місця — це єдність простору, зафіксована в скульптурі та архітектурі. Вони не сприймали діагоналі живопису бароко, оскільки вона своєю

динамікою виводила глядача за межі об'єктивного простору — в простір метафізичний, до сутностей понад необхідне. Місце дії — це метафора єдиного, нероздробленого декадансом бароко та романтизму, статичного світу — світу, яким він має бути.

Єдність дії — наслідок природи цілісної особистості, що існує в цілісному світі. Таким чином сформувався один з основних інструментів драматургії — наскрізна дія. Будь-яка дія має причину та наслідки. Наслідки можуть бути трагічними чи комічними — не принципово, головне — об'єктивними, раціонально обґрунтованими. Більше того, за теорією Лесінга, зовнішність людини — наслідок її внутрішнього світу, добрі люди мають бути красивими та сильними, а злі — потворними (Lessing, 1953), злі люди чинять зло, а добрі — добро, тому Мефістофель Гете був надзвичайно парадоксальною особою, Гете й виходив за межі класицизму, а його друг та колега Ф. Шиллер зробив ще й спробу вийти за кордони статичного предмета, заклавши основи сентименталізму (Shiller, 1957, р. 360–389).

Саме сентименталізм Шиллера зруйнував єдність простору (місця). Предмет не є лише тим, чим є, він є посиланням на історію, із якою пов'язаний, він стає знаком, який за допомогою пам'яті переносить нас у інший час та інше місце. Уміння побачити в предметі більше, ніж сам предмет, задекларувало можливість його “оживлення”, що з часом буде назване М. М. Корольовим специфікою театру ляльок.

Вихід за межі предмета поставив під сумнів єдність місця, а у єдності дії засумнівався ще ірландський просвітник Девід Юм (Hume, 1995, р. 137–147). Він висловив свою концепцію причинності, де справжня причина не співвідносна з тою, що нам здається справжньою. У кожній дії може бути як безліч причин, так і безліч наслідків, отже, причинність є трансцендентною, тому побудова лінії єдиної дії є ілюзією, а остання, за логікою самих же класицистів, виходить за межі раціональності.

І нарешті, у єдності часу засумнівався французький філософ межі XIX та XX сторіч Анрі Бергсон (Bergson, 2015, р. 113–134). Саме він займався питанням темпоральності та остаточно поховав ідею лінійного нарративу, що лежала в основі класичної теорії драми. Безумовно, йому в цьому допомогли творці психоаналізу. Отже, Бергсон вважає складовою темпоральності ту ж саму пам'ять, на що

має серйозні підстави. Пам'ять теж є нарративом, проте його структура дещо інша та дозволяє працювати із нею, як з конструктором. Завдяки цьому стає можливою ретроспектива. Бергсон заперечує об'єктивність часу, змінює уявлення про нього, як про картезіанську пряму, надає темпоральності індивідуальних рис, пов'язуючи її безпосередньо з суб'єктом. Час за Бергсоном персональний — частина особистого нарративу суб'єкта. Але й цей суб'єктивний час неоднорідний, оскільки темпоральності інтелекту та інтуїції відрізняються. Для результату, отриманого за допомогою інтелекту, потрібні послідовність, а значить і час, а за допомогою інтуїції — ні. Інтуїція не аналізує проблему, розбиваючи її на складові, а працює із нею цілою. Час спресовується інтуїцією. Час переживається, як переживається картина, де простір існує лише за умови існування глядача. Отже, темпоральність концертного номера як результат часової компресії можливо порівняти із темпоральністю інтуїції. Бергсон у своїх дослідженнях використовував бінарну опозицію: “теморальність інтелекту — темпоральність інтуїції”. Ми користуємося власною парою: “темпоральність вистави — темпоральність концертного номера”. Виходячи із нашого аналізу класичної теорії драми, що оперує темпоральністю інтелекту у створенні лінійного нарративу, напрошується висновок, що темпоральність концертного номера дуже близька до темпоральності інтуїції, а сам концертний номер є нелінійним нарративом, як наслідок нелінійної темпоральності.

Професор Зигмунд Бауман у своїй роботі “Від паломника до туриста”, використовуючи тезу святого Августина “Ми — паломники в часі”, аналізує погляд на темпоральність із позицій дискурсів модерну та постмодерну та визначає їхню принципову різницю: “Підсумок — розпад часу на епізоди, кожен з яких є замкненим на собі та самодостатнім. Час більше не ріка, а скупчення ставків та вирів” (Bauman, 1995). Отже, модерний час він порівнює із рікою, а людину модерну називає паломником. Ріка має напрямок, так як і паломник має мету, а час стає інструментом досягнення цієї мети. Бауман бачить час постмодерну не у вигляді лінії (ріки), а як сукупність сингулярностей (вирів та ставків). Жиль Дельоз таку сукупність назвав би ризомою та протиставив її структурі лінійного нарративу, порівнюваного із “деревом”. “Ризома” є антитезою тотальності та центрованості нарративу на

ідеї (напрямку ріки). Як кожна точка ризоми самодостатня, так кожен епізод життя стає таким самим самодостатнім, як і номер концерту. Отже, ризоматичність є особливістю темпоральності концерту взагалі та концертного номера з лялькою зокрема, що є причиною часової компресії номера.

Динамічна лялька в об'єднанні з темпоральністю модерну, що, на думку Баумана, подібна до ріки, створює лінійний наратив, характерний для вистави театру ляльок. Проте із постмодерною темпоральністю в об'єднанні з “оживленням” неживого починають відбуватися інші процеси. Модерна темпоральність розгортає скульптуру в часі, а постмодерна — навпаки її згортає. Згортає так, ніби прагне повернути ляльку як скульптуру до стану статички, нібито позбавивши тим самим специфіки, складовою якої є рух. Цей процес не є поверненням до темпоральності класицизму, навпаки стиснення часу обумовлене діаметрально протилежними чинниками, а саме дробленням тотальності, її руйнуванням, а не поверненням до неї. Ріка не повертається до свого джерела, а розливається по озерах. З іншого боку, інші форми образотворчого мистецтва починають теж розбивати свою статичну темпоральність засобами руху. Якщо Шиллер бачив у предметі більше, ніж предмет, то Марсель Дюшан — автор жанру редімейд та художньої інсталяції — зумів побачити в готовому предметі факт мистецтва сам по собі. Предмет став настільки промовистим, що перетворився на художній об'єкт. І, як це не парадоксально, творчість Дюшана цілком перегукується з естетикою Станіславського, з тією лише різницею, що Дюшан оперує готовими предметами, а Станіславський — готовими емоціями. Останній їх не створює штучно, як рекомендував класицист Дідро (Didro, 1966, p. 3–12), а видобуває з психофізики актора. Характерно, що один із учнів Станіславського та перших лялькарів на естраді Сергій Образцов, одночасно художник та актор, звернув увагу на яскравий ефект від використання справжнього, а не бутафорського предмета, пляшки, у концертному номері. (Obrazcov, 1938, p. 150–159). Разом із тим, Марсель Дюшан створює свою динамічну інсталяцію “Велосипедне колесо”, яке крутиться. У цьому випадку скульптура вийшла за власні межі двічі: по-перше, перетворившись на побутовий предмет, а по-друге, позбувшись статички через рух. Отже, мистецтво ігрової ляльки та образотворче мистецтво у своєму русі на зустріч одне

одному в постмодерній темпоральності зустрілися в точці, якою і є концертний номер із лялькою — по суті інсталяцією, що розвивається в обмеженому часі за допомогою актора. Мистецтво постмодерну розглядає як редімейд безліч об'єктів: починаючи від побутових предметів, закінчуючи готовими творами мистецтва інших авторів. Постмодернізм виходить з міркування, що у мистецтві вже все давно сказане, тому й оперує готовими формами, звідти виникає його цитатність та відсилки до інших художніх творів. Лялька перестає бути скульптурою в її класичному розумінні, вона може бути представлена предметом, фактурою, може зовсім не мати об'єму, як, наприклад, проекція в театрі тіней. Отже, визначення мистецтва ігрової ляльки починає потребувати уточнення, поняття ляльки виходить за межі скульптури, що рухається, єдине, що тепер є її ознакою — форма. Тому мистецтво ігрової ляльки є мистецтвом динамічних форм, безпосередньо керованих актором-лялькарем.

Погляд на концертний номер із лялькою як на художню інсталяцію, що існує в постмодерній темпоральності за допомогою актора, дає розуміння безперспективності застосування для нього класичної теорії драми, обумовленої принципово іншою темпоральністю модерну, та відкриває шлях до роботи над виявленням інших принципів драматургії, притаманних як для концертного номера з лялькою, так і для інших творів мистецтва епохи постмодерну.

Отже, під час різностороннього розгляду питання ми визначили, що концертний номер є художньою інсталяцією, яка розвивається в обмеженому часі за допомогою актора, що концерт має ризоматичну будову та темпоральність, а концертний номер із лялькою є нелінійним наративом та поєднанням динамічної форми з ризоматичною темпоральністю, а як висновок, що й сам номер є за своєю побудовою теж ризомою, напрошується сам по собі. Ми з'ясували, що протиріччя бінарних пар “вистава-концерт”, та “вистава-номер” будуються на протиріччях концептів “дерева” та “ризомі”. Утім, частина ризоми не обов'язково має бути теж ризомою. Тобто, навіть якщо під виглядом концертного номера в концерті буде брати участь етюд або уривок з вистави, концерт не втрапить своєї ризоматичної сутності. Іншими словами, “ризомі” як концепту байдуже, між чим вона виникає, бо вона — лише сума відносин. Проте ми

можемо із повною впевненістю назвати концертний номер “точкою ризоми”, або, оперуючи термінологією Дельоза та Гватарі, “точкою у вигляді лінії”. Сам факт перебування номера в складі ризоми припускає його ризоматичність, до того ж ми досліджуємо структуру, побудовану на принципово відмінних від етюда або вистави засадах, тобто відмінних від концепту “дерева”. Дельоз і Гватарі називали ризомою всі неукорінені структури, усе, що не є “деревом” (Deleuze, Cuattari & Rhizome, 1976, p. 10–15). Власне, і концертний номер не є укоріненним у силу своєї нелінійної наративності, що є причиною неефективності застосування до драматургії номера класичної теорії драми, а значить мають існувати якісь інші, відмінні від лінійних, екзистенціальні параметри для мистецького твору. Довести наше припущення про те, що концертний номер є ризомою, можна емпіричним шляхом: якщо найважливіші концертні номери створені за принципами ризоми, то ми можемо скористатися їхнім досвідом у подальшій роботі. Чи є ризомою знаменитий номер Філіпа Жанті “П’єро”? Здавалося б, що це абсолютний лінійний наратив, історія, що розвивається за всіма ознаками класичної теорії драми, охоплюючи триєдність. Мова про інше: ілюстрацією до якої думки є “історія” П’єро або про що номер? Відповідь здається очевидною: у метафоричній формі автор розповідає про взаємини Творця та творіння, що перериває зв’язок із Творцем та гине. Явний релігійний підтекст. Ну от, знову з’явилася бінарна пара “творець-творіння”, а це означає, що вона може бути піддана деконструкції. Ця бінарна опозиція з’явилася не в результаті задуму автора, а є наслідком інтерпретації. Хто її так назвав? Авраамічний дискурс. Автор же не дає аніяких натяків на релігійність, це наша свідомість, що існує в контексті європейського дискурсу, створює відповідний сенс. Якби даний номер переглядав буддист, він зробив би принципово іншу інтерпретацію: людина, позбавившись кармічних прив’язок, здобуває спокій. Сенс номера не може виникнути без глядача, так само без глядача не існує й об’єму картини, бо об’єктивно вона є лише полотном із нанесеними на неї фарбами. Сенс не є закладений у задум номера, а виникає у взаємодії із глядачем. Дельоз уважав сенс вторинним, результатом взаємодії елементів (Deleuze, 2011, p. 49–58), що є безумовною ознакою ризоми. Отже, поряд із темпоральністю ми знову

знаходимо ознаки ризоматичності концертного номера як складової ризоматичної частини концерту, а вище вже зазначалося, що ризома має властивість маскуватися під дерево. Усі досліджені нами ознаки наводять на думку, що екзистенція концертного номера є ризоматичною. У такому випадку ми маємо з’ясувати, між якими складовими ризома, як сума відносин, виникає. Розглянемо ще одну пару концептів, запропонованих Жилем Дельозом: калька і карта (Deleuze, Cuattari & Rhizome, 1976, p. 31–47). Метод картографування відповідає “ризомі”, а декалькоманії — “дереву”. Дельоз завдяки методу картографування дає нам інструмент створення концертного номера з лялькою. Картографування — процес створення карти на невідомій місцевості, калька ж — копіює за заданими параметрами, дублює. У цьому сенсі кожна гілочка дерева є калькою самого дерева, це означає, що кожна наскрізна лінія персонажа за структурою є лінійним наративом зі своєю зав’язкою, кульмінацією та розв’язкою, як і вся вистава. Сюжети вистав не схожі один на одного, але побудовані за певною калькою. Етюд будується за тим самим принципом, що й вистава, а в корені завжди полягає ідея. Принцип кальки в драматургії — наслідок класичної триєдності, що прагнула відтворити у своїй тотальності символічний абсолют — модель світу, наповненого єдиною істиною — ідеєю. Усі лінійні наративи — калька цієї тотальності, спроба побудувати розмаїття світів за абсолютним принципом. Із картою все відбувається інакше: вона не стверджує якийсь сенс та не слугує ілюстрацією до думки, карта лише шукає сенси, досліджуючи місцевість, аби знайти в ній певні закономірності. Сенс вторинний відносно карти, він її продукт, наслідок, а не причина. Визначення ризоматичності, як особливості існування концертного номера з лялькою, вказує на картографування як на метод його створення. Отже, концертний номер не історія як ілюстрація до сенсу, що стверджується, а дослідження, пошук сенсу через взаємодію точок ризоми. Так що ж є цими точками ризоми, та, власне, що ми маємо дослідити номером? Оскільки ми визначили мистецтво ігрової ляльки як мистецтво динамічних форм, динамічна форма може бути предметом дослідження номеру. Питання екзистенції форми пов’язане із дельозівським концептом “тіла без органів” (Deleuze & Guattari, 2007, p. 33–42) та вступає із ним у опозиційні стосунки.

“Тіло без органів” принципово не виконує ніякої функції, а відсутність органів указує на відсутність форми. Причина форми тіла — функція, значить, говорячи про динамічну форму, ми по суті говоримо про функцію, знаком якої дана форма є. Отже, концертним номером ми досліджуємо поведінку неживого, так би мовити, “тіла з органами”: форми-функції. Дослідження матиме сенс, відповідно до того ж Дельоза, лише у взаємодії, саме вона й указуватиме на ризоматичність концертного номера. Станіславський причиною дії називав запропоновані обставини (Stanislavsky, 1953, p. 35–50). Конфлікт із обставинами — основна тема Чехова, без запропонованих обставин неможлива сценічна дія, вони можуть вступати в конфлікт, як у один із способів взаємодії із персонажами, а значить із функцією, поведінку якої ми досліджуємо. Обставини повинні бути незвичайними, непритаманними або неочікуваними для даної функції, інакше, за Дельозом, вони не матимуть сенсу, будуть тавтологічними (Deljoz, 2011, p. 97–107). Об’єкт дослідження номера “Джесіка” (режисер-постановник О. Бучма) — функція, яку виконує сексапільна естрадна співачка. Функція репрезентована відповідною формою та втілена в ляльці. Форма поміщена в неочікувані для даної функції запропоновані обставини, пов’язані із поламкою мікрофонного штатива. Взаємодія форми-функції із запропонованими обставинами й народжує концертний номер, як картографування поведінки функції в непритаманних для неї запропонованих обставинах, а взаємодія із дискурсом глядача народжує сенс концертного номера. Автор не стверджує ніякої ідеї, як це було б з етюдом, він лише проводить дослідження, картографує поведінку форми, обумовлену її функцією.

Висновки. Визначивши поняття концертного номера як художньої інсталяції, що розвивається в часі за допомогою актора, та з’ясувавши аспекти його екзистенції, ми наблизилися до питання методики його створення, у цьому процесі скористалися запропонованим Ж. Дельозом і Ф. Гватарі концептом ризоми як парадигми мислення. Філософія постструктуралізму з методом деконструкції дискурсів не лише показала напрямок для пошуків

нових шляхів у мистецтві, а й дала інструменти аналізу явищ, що раніше здавалися ірраціональними. Застосування постмодерністських практик у мистецькому аналізі відкриває перспективу формування іншої, ризоматичної теорії драми, або принципів створення нелінійних творів мистецтва, що розвиваються в часі.

У зв’язку з цим виникає логічне питання, чи не можна використовувати дані принципи в інших, більших за тривалістю драматургічних формах, наприклад, у виставах чи кіно, і якщо це так, значить екзистенція концертного номера з лялькою не є унікальною? Ми й не ставили за мету виявити унікальність концертного номера з лялькою, так сталося, що він послужив певною причиною дослідження принципів драматургії, що базуються на культурологічних засадах постмодернізму. Побудова вистави за принципом постмодерної темпоральності відбувається за абсолютно іншою драматургічною структурою — концерту, де епізоди утворюють між собою ризому, де предметом дослідження стають відносини функції та запропонованих обставин. Квентін Тарантіно, непрофесійний та вільний від законів класичної драматургії режисер, інтуїтивно вийшов на принцип картографування в ризоматичній драмі. За принципом ризоми створюються відео-кліпи та серіали, а також усе те, що виходить за межі класичної драматургії. Більше того, метод картографування як режисерський прийом може бути застосований і до класичної драми, що дозволить подивитися на неї по-іншому. Картографування в певних об’ємах присутнє в ігровій культурі та у всіх художніх творах, що передбачають елементи гри, оскільки в будь-якій грі фінал непередбачуваний. Гра — це дослідження, вона не може бути в принципі ілюстрацією до думки, бо думки народжуються в процесі гри. Імпровізація та дослідження притаманні багатьом мистецтвам, де вихід за межі є екзистенціальною складовою факту мистецтва, наприклад, у діонісійських іграх, комедії дель-арте, фільмах Тарантіно чи концертному номері з лялькою. Отже, ризоматичність постмодернізму не є його винаходом, а лише конструкцією (чи то деконструкцією) культурних сенсів, згенерованих людством протягом історії.

Література / References:

1. Аристотель. Поэтика. Об искусстве поэзии. *Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории*. Минск : Литература, 1998. 1392с. С. 1064–1112.
2. Бауман З. От паломника к туристу. *Социологический журнал*. 1995. Том. 0. № 4. С. 133–154.
3. Бергсон А. Творческая эволюция. М.: Академический проект, 2015. 319 с.
4. Богданов И. А., Виноградский И. А. *Драматургия эстрадного представления: Учебник*. СПб. : СПбГАТИ, 2009. 424 с.
5. Бучма О. С. Мистецтво ігрової ляльки як чинник трансформаційних процесів у художній культурі. *V Науково-практична конференція. Сучасне мистецтвознавство: науковий та методичний аспекти*. К. : КМАЕЦМ, 2015.
6. Голдовский Б. П. Российский театр кукол в период постмодерна. От “золотой нити” до “золотых масок”. М. : Центр С. В. Образцова, 2008. 40 с.
7. Делез Ж., Гваттари Ф. *Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения*. Пер с франц. и послесловие Д. Краlechкина; научн. ред. В. Кузнецов. Екатеринбург : У- Фактория, 2007. 672 с.
8. Делёз Ж., Гваттари Ф. *Ризома. Философия эпохи постмодернизма*. Сост., ред. А.Усмановой. Минск: Красико-принт, 1996. Deleuze G., Cuattari F. *Rhizome*. P., 1976. 74 p.
9. Делёз Ж. *Логика смысла*. М.: Академический Проект, 2011. 472 с.
10. Деррида Ж. *О грамматологии*. Перевод Н. Автономовой. М. : Ad Marginem, 2000. 511с.
11. Дідро Д. *Парадокс про актора*. К.: Мистецтво, 1966. 146 с.
12. Дмитриев Ю. *Номер. Эстрада России. XX век*. М., 2004. С. 452.
13. Йорик. *История марионетки*. М. : Библиотека “Театра чудес”, 1990. 110 с.
14. Королев М. М. *Искусство театра кукол*. Л. : Искусство, 1973. 112 с.
15. Лессинг Г. Э. *Лакаон или о границах живописи и поэзии*. Перевод Е. Эдельсона (под ред. Н.Н. Кузнецовой). *Избранные произведения*. М. : Худож. лит., 1953. С. 385–516.
16. Образцов С. В. *Моя профессия*. М. : Искусство, 1938. 171 с.
17. Симонович-Ефимова Н. Я. *Записки петрушечника*. Л. : Искусство, 1980. 272 с.
18. Станіславський К. С. *Работа актора над собою. Щоденник учня : Ч. 1. 2.; [перекл. Т. Ольховського]*. К. : Мистецтво, 1953. 671 с.
19. Франко І. Я. *Русько-український театр (історичні обриси)*. Збір. тв.: у 50 т. К., 1981. Т. 29: Літературно-критичні праці (1893–1895). С. 293–336.
20. Фуко П. М. *Археология знания*. Пер. с фр. М. Б. Раковой, А. Ю. Серебрянниковой; вступ. ст. А. С. Колесникова. СПб. : ИЦ “Гуманитарная Академия”; Университетская книга, 2004. 416 с.
21. Шиллер Ф. *О наивной и сентиментальной поэзии*. Собр. соч. в 7 т. М. : Художественная литература, 1957. 630 с.
22. Юм Д. *Трактат о человеческой природе. Книга первая. О познании*. Москва: Канон, 1995. 400 с.
1. Aristotel'. (1998). *Pojetika. Ob iskusstve poezii. Jetika. Politika. Ritorika. Pojetika. Kategorii*. Minsk: Literatura, pp. 1064–1112. (in Russian)
2. Bauman, Z. (1995). *От palomnika k turistu. Sociologicheskij zhurnal*, vol. 0, (4), pp. 133–154. (in Russian)
3. Bergson, A. (2015). *Tvorcheskaja jevoljucija*. Moscow: Akademicheskij proekt. (in Russian)
4. Bogdanov, I. A., & Vinogradskij, I. A. (2009). *Dramaturgija jestradnogo predstavljenija: Uchebnik*. St. Petersburg: SPbGATI. (in Russian)
5. Buchma, O. Ye. (2015). *Mystetstvo ihrovoi lialky yak chynnyk transformatsiinykh protsesiv u khudozhnii kulturi. V Naukovo-praktychna konferentsiia. Suchasne mystetstvoznnavstvo: naukovyi ta metodychnyi aspekty*. Kyiv: KMAETSM. (in Ukrainian)
6. Goldovskij, B. P. (2008). *Rossijskij teatr kukol v period postmoderna. Ot «zolotoj niti» do «zolotyh masok»*. Moscow: Centr S. V. Obrazcova. (in Russian)
7. Delez, Zh., & Gvattari, F. (2007). *Anti-Jedip: Kapitalizm i shizofrenija*. Translated from French and afterword by D. Kralechkina; V. Kuznecov (Ed.). Ekaterinburg: U- Faktoriya. (in Russian)
8. Deleuze, G., Cuattari, F. & Rhizome, P. (1976). As cited in Deljoz, Zh., Gvattari, F. *Rizoma, P.* (1996). *Filosofija jepohi postmodernizma*. A.Usmanova (Ed.). Minsk: Krasiko-print. (in Russian)
9. Deljoz, Zh. (2011). *Logika smysla*. Moscow: Akademicheskij Proekt. (in Russian)
10. Derrida, Zh. (2000). *O grammatologii*. Transiated by N. Avtonomovoj. Moscow: Ad Marginem. (in Russian)
11. Didro, D. (1966). *Paradoks pro aktora*. Kyiv: Mystetstvo. (in Ukrainian)
12. Dmitriev, Ju. (2004). *Nomer. Jestrada Rossii. XX vek*. Moscow, p. 452. (in Russian)
13. Jorik. *Istorija marionetki*. (1990). Moscow: Biblioteka «Teatra chudes». (in Russian)
14. Korolev, M. M. (1973). *Iskusstvo teatra kukol*. Leningrad: Iskusstvo. (in Russian)
15. Lessing, G. Je. (1953). *Lakaon ili o granicah zhivopisi i poezii*. Transiated by E. Jedel'son, N. N. Kuznecova (Ed.). *Izbrannye proizvedenija*. Moscow: Hudozh. lit., pp. 385–516. (in Russian)
16. Obrazcov, S. V. (1938). *Moja professija*. Moscow: Iskusstvo. (in Russian)
17. Simonovich-Efimova, N. Ja. (1980). *Zapiski petrushechnika*. Leningrad: Iskusstvo. (in Russian)
18. Stanislavskij, K. S. (1953). *Robota aktora nad soboiu. Shchodennyk uchnia: part. 1. 2.; transiated by T. Olkhovskij*. Kyiv: Mystetstvo. (in Ukrainian)
19. Franko, I. Ya. (1981). *Rusko-ukrainskij teatr (istorychni obrisy)*. In 50 vol., vol. 29: *Literaturno-krytychni pratsi (1893–1895)*. Kyiv, pp. 293–336. (in Ukrainian)
20. Fuco, P. M. (2004). *Arheologija znaniya*. Translated from French by M. B. Rakova, & A. Ju. Serebrjannikova; foreword by A. S. Kolesnikova. St. Petersburg: IC «Gumanitarnaja Akademija»; Universitetskaja kniga. (in Russian)
21. Shiller, F. (1957). *O naivnoj i sentimental'noj poezii*. In 7 vol. Moscow: Hudozhestvennaja literatura. (in Russian)
22. Jum, D. (1995). *Traktat o chelovecheskoj prirode*. Vol. 1: *O poznanii*. Moscow: Kanon. (in Russian)

Неупокоев Руслан Валентинович

Экзистенциальные особенности эстрадного номера с куклой

Аннотация. В статье, основанной на постмодернистских методах деконструкции и картографирования, дается дефиниция концертного номера с куклой и определяются экзистенциальные основы искусства игровой куклы для дальнейшего их применения в практическом процессе. Исследование доказывает, что принципы, по которым существование концертного номера с куклой становится возможным, являются универсальными и дают теоретическое обоснование для возможности осмысления основ неклассической драматургии и создания принципиально иной теории драмы, благодаря ризоматическому методу картографирования, сформулированному Жилем Делезом. Ризоматическая теория драмы, в свою очередь, является отображением неклассической картины мира, доминирующей в искусстве эпохи постмодерна.

Ключевые слова: искусство игровой куклы, искусство эстрадной куклы, искусство театра кукол, теория драмы, линейный нарратив, ризома, инсталляция.

Методы: деконструкция, картографирование, анализ.

Ruslan Neupokoiev

Existential Features of Variety Numbers With a Puppet

Summary. The dramatic principles of the variety art puppet are fundamentally different from the principles of classical drama, the application of the principles leads to the creation of not concert numbers, but etudes, or small performances. At the empirical level, there is an understanding of the difference between the number and the etude, but the lack of a clear differentiation between them and the lack the principles by which the existence of the number becomes possible creates serious problems for practical work. Principles of classical drama, formulated in the era of the Enlightenment on the basis of the Aristotle's unity of place, time and action, continue to dominate in the view of dramaturgy to this day. Search of the principles difference from classical ones leads us to turn to a non-classical picture of the world in general and to the philosophy of postmodernism in particular. So we apply the postmodern method of deconstruction to the subject of the research. Speaking about the binary opposition "etude and number", let us pay attention to the broader opposition: "performance and concert". It correlates directly with the concepts proposed by Gilles Deleuze and Felix Guattari, described in the work "Rhizome": "tree" and "rhizome". The linear narrative as a performance corresponds to the "tree" concept, the nonlinear narrative as a concert number corresponds to the rhizome. Linear narrative is created according to the classical principles of decalomania, but nonlinear narrative is created according to the rhizomatic principles of cartography. "Tree" is centred on the root - ideas, "rhizome" is not centred. Rhizome is the sum of the relationship of its points. The idea in the rhizome is secondary and may arise as a result of the relationship between points of rhizome.

Analysis and deconstruction demonstrate that the concert and the numbers from which it is composed, in contrast to the performance and the etude, are rhizomatic systems, and therefore require radically other principles of drama. Application to rhizomatic systems of the cartography method proposed by Gilles Deleuze, when instead of proving meaning, meaning is born in the process of the research, may become the main method of non-classical drama. The subject of the study in the concert number is the behaviour of the function, which may be a metaphor of the phenomenon of life, embodied in a certain form in the non-inherent for this function of the proposed circumstances. The form-function and the proposed circumstances become points of the rhizome, and their interaction creates rise to the meaning of the concert number.

Principles of rhizomatic drama, built on the cartography method, can be applied not only in the concert number with the puppet, but also throughout the art of the postmodern era.

Keywords: the puppet art, the puppet variety art, the puppet theatre art, drama theory, linear narrative, rhizome, installation.

Methods: deconstruction, cartography, analysis.