

11. Ревуцький В. Кілька рефлексій на спогади Ростислава Василенка / В. Ревуцький // Василенко Р. Життя в гримі та без (шляхами діаспори) : мемуари, поезії, публіцистика. – К. : Рада, 1999. – 628 с.
12. Ростислав Василенко – мистець трьох континентів // Довідник "Тарас Шевченко і Крим"; упоряд. Григорій Рудницький // Кримська світлиця, 06.12.2002 // Електр. ресурс. – Режим доступу : <http://svitlytsia.crimea.ua/index.php?section=printable&artID=284>
13. Василенко Р. Життя в гримі та без (шляхами діаспори): мемуари, поезії, публіцистика. – К. : Рада, 1999. – 628 с.
14. Шевченківський концерт у Монреалі, 10 березня 2003 р. // Електр. ресурс. – Режим доступу: http://www.zustrich.quebec-ukraine.com/news03_1.htm
15. Корсун Л. Бернадський І.: "Я не засуджую матерів-заробітчан, я їм співчуваю" / Лідія Корсун // "Час і події", 03.13.2008 // Електр. ресурс. – Режим доступу: <http://www.chasipodii.net/article/2749/>.
16. Корсун Л. Велич Шевченка в геніальній інтерпритації Івана Бернацького / Лідія Корсун // "Час і події", 04.02.2009 // Електр. ресурс. – Режим доступу: <http://www.chasipodii.net/article/4544/>
17. Угриня Г. Вечір поезії "Осанна осені...осанна!" / Галина Угриня // "Час і події", 11.03.2010 // Електр. ресурс. – Режим доступу: <http://www.chasipodii.net/article/7331/>
18. Корсун Л. Дует Олег Лишега – Вірляна Ткач: вистава "Raven-Ворон" мистецької групи "Яра" / Лідія Корсун // "Час і події", 04.27.2011// Електр. ресурс. – Режим доступу: <http://www.chasipodii.net/pv/8208/>

792.97 УДК

Бучма Ольга Євгенівна,
викладач Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтва,
завідуюча кафедри "Ляльки на естраді",
здобувач кафедри теорії, історії культури і музикознавства
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва

СУЧАСНА ПЛАНШЕТНА ЛЯЛЬКА ЯК ТРАНСФОРМАЦІЯ СТАРОВИННОЇ ЛЯЛЬКИ БУНРАКУ: ДО ПРОБЛЕМИ ПРОФЕСІЙНО-ТВОРЧОГО ОПАНУВАННЯ

У статті розкрито проблему опанування законів керування планшетною лялькою в контексті сучасних акторських технологій. Для визначення основ водіння сучасною планшетною лялькою розглядаються закони керування ляльками японського національного театру бунраку та його попередника – театру дзьорурі. Також висвітлюється проблема розробки тренінгових методик водіння планшетними ляльками у сучасних професійних навчальних закладах Європи та України зокрема.

Ключові слова: театр ляльок, лялькар, система ляльок, планшетна лялька, театр бунраку, театр дзьорурі.

Бучма Ольга Евгеньевна. Современная планшетная кукла как трансформация старинной куклы бунраку: к проблеме профессионально-творческого освоения.

В статье раскрыта проблема овладения законами ведения планшетной куклы в контексте современных актерских технологий. Для определения основ ведения планшетной куклы рассматриваются принципы ведения кукол японского национального

театра бунраку и его предшественника – театра дзьюрури. Также освещается проблема определения тренинговых методик ведения планшетных кукол в современных профессиональных учебных заведениях Европы и Украины в частности.

Ключевые слова: театр кукол, кукольник, система кукол, планшетная кукла, театр бунраку, театр дзьюрури.

Olga Buchma. Modern tablet doll as transformation of old bunraku doll: to the issue of professional and creative mastery.

The article deals with the problem of mastery of the tablet puppet controll in the context of modern actor technologies. To determine the training basis of tablet puppet controll there are considered the laws of Japanese National theatre of bunraku and its predecessor - theatre "Joruri". There is also analyzed the problem of determining of training methods of tablet puppet controll in the modern professional educational institutions of Europe and Ukraine.

Key words: puppet theatre, puppet system, puppet, placed forward, puppeteer, tablet puppet, puppet of open controll type, puppet controll, "vitalization" of puppet, bunraku theater, "Joruri" theater.

У сучасному театрі ляльок прийнято розглядати сім принципово різних систем театральних ляльок, шість з яких визначені Михайлом Корольовим у книзі "Мистецтво театру ляльок" [8]. Це лялька-рукавичка (або Петрушка [14], [15]), тростинна лялька (її, як і рукавичку, називають верховою лялькою, або лялькою закритого типу водіння), маріонетка, площинна лялька тіньового театру, вертепна, ростова (не позначена у М. Корольова) і так звана лялька відкритого типу водіння, або виводна лялька, яка пізніше отримала назву планшетна лялька. Технологічні особливості останньої, аналізу артистично-технічних можливостей якої і присвячена дана стаття, описані такими дослідниками, як В. Советов [10], В. Виходцевський [2], Б. Голдовський [4].

Свою назву планшетна лялька отримала завдяки її пересуванню по планшету – невеличкому подіуму. Проте дослідники висловлюють різні думки щодо конструкції цих ляльок. Зокрема, розробник книги-підручника "Технологія виготовлення театральної ляльки" В. Виходцевський описував планшетну ляльку так: "Планшет – підлога сцени. Отже, планшетна лялька така, що ходить по підлозі сцени. Найкерованішою є лялька, з якою працюють два актори: 1-й актор – голова, рука, нога. 2-й актор – тулуб, рука, нога. ... Тулуб такої ляльки можна фіксувати на поясі актора, або на саксофонній петлі. Керуючи лялькою, актор виконує перехоплення: голова – ліва рука, працює правою ручкою; голова – права рука, працює лівою ручкою. Ноги можуть бути як керовані (у ступнях, начебто пантофлі), так і некеровані" [2, 31–32]. В іншому варіанті планшетна лялька – це лише верхня половинка ляльки, оскільки ноги в неї спільні з ногами актора, яка прикріплюється до пояса, а голова тримається на саксофонній петлі. Її суттєвим недоліком є те, що актор не може залишити її саму.

В енциклопедії "Ляльки" Б. Голдовський подає іншу характеристику планшетних ляльок, описуючи поняття "відкритий прийом": "Частіше за все цей прийом [відкритий прийом] використовують у грі з планшетними ляльками. Яскравий приклад – вистави японського театру Бунраку" [4, 291] Дослідник

В. Советов, описуючи планшетку, також посилається на ляльку театру Бунраку: "Ляльки відкрито-керовані, планшетні. До традиційної системи відкрито керованих ляльок необхідно в першу чергу віднести ляльок старовинних японських театрів "Авадзі" та "Бунраку". [10, 141] Звідси випливає, що планшетна лялька ходить не по планшету підлоги, а по уявному подіуму (як у театрі "Бунраку"), або по наявному планшету, що знаходиться на рівні талії лялькарів.

Планшетну ляльку можна порівняти з розповсюдженими нині у театрах ляльок та на естраді ляльками відкритого типу водіння. У В. Виходцевського вони визначені, як настільні ляльки. "Поняття настільні ляльки досить умовне. Це визначення тісно пов'язане з поняттям вивідні, паркетні, планшетні та ін. У 60–70-і роки ХХ ст. актор перестав ховатися за ширму і став з'являтися на сцені як повноправний учасник театральної дії... Отже, настільні ляльки – це вивідні ляльки, якими актор працює на столі відкрито, не опосередковано (без допомоги тростин, ниток та ін." [2, 25].

Разом з тим, Б. Голдовський позначає ляльку, названу В. Виходцевським як планшетна – паркетною лялькою. "Паркетна лялька – різновид планшетної, те саме, що партерна лялька" [4, 302]. А партерною лялькою прийнято вважати велику ляльку, що стоїть на підлозі і керується за рахунок вставлених у ноги ляльки ступнів актора.

Хоча ляльки відкритого типу водіння мають різні форми, засоби керування, розміри тощо, жодним дослідником не було надано чіткої класифікації цих ляльок, а також розподілу їх на представників основних систем та їх гібридів. Тож схилиємося до думки, що основною системою ляльки відкритого типу водіння слід вважати, за визначенням Б. Голдовського, планшетну ляльку. Її походження, на відміну від пізніше створених різновидів, можна прослідкувати у культурі Сходу XIV–XV ст. Ця лялька має свої усталені характеристики. Також планшетна лялька принципово відрізняється за технікою керування від інших систем ляльок, а значить підлягає під визначення М. Корольова "система ляльки".

Окрім основних систем, у сучасному театрі ляльок набрали популярності так звані ляльки-гібриди, визначення яких запропоноване М. Корольовим для характеристики можливих варіантів технічних відмінностей у анатомії ляльки. Вони поєднують технічні характеристики двох чи більше основних систем ляльок або є вдосконаленням якоїсь однієї системи. Їхнє виникнення було викликано необхідністю винаходити нові рухові можливості ляльки.

Як правило, принцип оживлення гібридів тяжіє до домінуючої в гібриді системи ляльки. Наприклад, п'ятачкова (гібрид рукавички з тростинною), паркетна (естрадний гібрид планшетної з ростовою), міміруюча (гібрид ляльки-рукавички з тією системою ляльки, до якої тяжіють пластичні можливості персонажу), штокова (від маріонетки), тантамареска (естрадний гібрид планшетної з ростовою) тощо.

Сучасна мистецько-культурна ситуація вимагає від актора-лялькаря повноцінного оволодіння законами керування ляльками усіх систем без винятку, особливо тими, що нині є найбільш популярними і поширеними у різних видах театраль-но-видовищної культури: рукавичка (п'ятачкова), тростинна, маріонетка та планшетна лялька. Однак, якщо ляльки рукавичка, тростинна, маріонетка

мають свої усталені закони керування, як у практиці окремих акторських шкіл, так і у теоретичних методичних розробках, [1], [3], [5], [6], [13], [16], то планшетна лялька залишається теоретично майже неосмисленою на теренах Європи. Власне внаслідок того, що саме ця лялька не є традиційною для цього мистецького простору, оволодіння нею залишається до цього часу проблематичним.

Деякі напрацювання у цьому напрямку вже були зроблені петербурзькою школою лялькарів [9], [12]. Проте вправи з планшеткою описані, наприклад, Т. Ставиською та Н. Наумовим, не розкривають усі артистично-технічні особливості ляльки, зокрема її трюково-ігрові можливості. Крім того, у жодній професійній школі лялькарів України не вивчають техніку водіння планшетними ляльками на рівні спеціальних методик і теоретичних розробок. Мають місце лише поодинокі експерименти, що трапляються під час навчального процесу у різних учбових закладах країни (наприклад, курс практичних занять викладача Юлії Белінської на кафедрі театру анімації Харківського державного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського), які не виходять на рівень формування методик. Наразі на терені країн СНД та Європи немає жодних теоретично викладених та практично застосованих методик щодо керування цією складною та багатофункціональною системою ляльки.

Водночас вистави з використанням планшетної ляльки складають половину, якщо не більше, репертуару театрів ляльок країн СНД загалом і театрів ляльок України зокрема. Ці ляльки нині розповсюджені також у країнах Європи, приміром, у польському театрі ляльок (вистава "Фасад", Білостоцький театр ляльок).

Ще більш принципового значення набуває розгляд проблеми фахового оволодіння такою лялькою для сучасної естради, оскільки планшетна лялька та її гібриди наразі є найпопулярнішими на світовій естраді. Справа в тім, що трюкова основа ляльок відкритого типу керування, або виводних, що діють у павільйонах, допомагає створенню яскравих концептуальних вирішень естрадних номерів з лялькою. (Естрадний номер "Бегемот" шоу-театру "DeCaVi", "Балерина" шоу-театру "Brightly Black", "Малюк індіго" колективу "Три в одному" тощо).

Таким чином, метою даної статті є систематизація ключових елементів керування сучасною планшетною лялькою в театрі та на естраді задля можливості подальшого формування тренінгової методики, згідно сучасних вимог. Основним завданням публікації є окреслення успадкування техніки керування сучасною планшетною лялькою від ляльок національного японського театру бунраку та визначення можливих шляхів наслідування її координаційно-технічних пристосувань.

Розглядаючи проблему техніки керування планшетною лялькою, доречно звернутися до історичних витоків цієї системи [7; 11; 17]. Ляльки відкритого типу керування, що поширилися у Європі починаючи з другої половини ХХ ст., відомі у далекосхідній культурі ще з XV століття. Прообразом сучасної ляльки-планшетки прийнято вважати ляльок японського національного театру дзьорурі, що виник у XVI столітті та поєднав мистецтво лялькарів, співців-оповідачів та музикантів. Актори цього театру мандрували Японією невеличкими труппами, декламуючи епос "Дзьорурі" та ілюструючи його розіграними сценками з ляльками.

Надзвичайно досконалі ляльки театру дзьорурі були розміром приблизно три чверті людського зросту, а мистецтво водіння ними було запозичено зі старовинних ритуальних японських вистав сангаку. Кожною лялькою у театрі дзьорурі керувало три лялькарі, а щоб тримати ляльку на рівні людського зросту, головний лялькар виступав у спеціальних дерев'яних черевиках гета на високих платформах. Складна система ниток дозволяла лялькарю керувати навіть мімікою обличчя, тому у ляльок рухалися губи, очі, брови. Ноги, руки, пальці у них також були рухливі. У жіночих персонажів ніг не було зовсім, оскільки їх не було видно з-під довгого кімоно, а тулуб був досить простий.

Перші спектаклі дзьорурі відбулися у Кіото. На початку розвитку японського театру ляльок існували різні способи виконання дзьорурі. Але надалі в дзьорурі закріпилася музично-оповідальна форма, генетично пов'язана із театром но. Вистава виконувалася мандрівними оповідачами під акомпанемент інструмента, який нагадує лютню – біва, у поєднанні з ляльковим спектаклем.

Надалі, наприкінці XVII століття, виникає тенденція до драматизації дзьорурі, коли тексти набирають яскраво вираженої драматургічної форми, але не втрачають оповідного характеру. Авторська мова доповнює і коментує те, що відбувається, тоді як в тексті дзьорурі навіть важко відокремити мову оповідача та репліки персонажів. Цьому сприяла творча співдружність театральних діячів Такедзава Гонемона (виконавця на сямісені), Йосіда Сабуробей (лялькар) та співця-оповідача Такемото Гідаю (1651–1714). Згодом до них приєднався видатний японський драматург Тікамацу Мондзаемон, який більшість своїх п'єс (140) написав у формі дзьорурі.

Псевдонім Такемото Гідаю, чиє ім'я стало загальним, перекладається, як "оповідач справедливості". Саме Гідаю створив новий стиль виконання дзьорурі під супровід сямісена – струнного інструмента, який зберігся і в сучасному японському театрі ляльок.

На початку XVII століття лялькарі перебралися до Едо (сучасне Токіо), але після пожежі 1657 року, коли вигоріло більшість кварталів міста, театри ляльок перемістилися в район міст Осака та Кіото, де остаточно осіли. Там з часом і з'явилися стаціонарні театри ляльок з добре облаштованими сценами. У XVIII столітті японський підприємець Уемура Бунракукен узяв під свою опіку декілька мандруючих труп дзьорурі і заснував театр, назва якого походить від його імені – "Бунраку", а у 1872 році в Осаці було відкрито найбільший театр Японії ляльковий театр під назвою "Дозволений урядом ляльковий театр Бунраку". Цей театр функціонує й досі. Тепер він називається "Асахидза", а "Бунраку" збереглося як назва трупи, яка в ньому виступає.

1964 року цей театр був визнаний важливим культурним надбанням, що знаходиться під державним захистом. В 1966 році у театру з'явилася ще одна велика сцена в державному театрі в Токіо. У жовтні 2003 року театр бунраку був внесений ЮНЕСКО в умовний список шедеврів, що підлягають охороні відповідно до Конвенції про захист нематеріальної культурної спадщини. Таким чином, цей вид мистецтва був визнаний дуже важливим і за межами Японії.

Що ж поєднує сучасну планшетну ляльку з давньою лялькою бунраку, які спільні та відмінні риси між ними у прийомах керування та анатомічних особ-

ливостях? Ляльки для вистав бунраку виготовляються у розмірі 1/2 – 2/3 людського зросту. Тоді як розмір та пропорції сучасної планшетки можуть коливатися в залежності від сценічного вирішення та інших обставин. Сама лялька є дерев'яною рамою прямокутної форми, обплутаною складним переплетенням ниток, які кріпляться до голови, рук, іноді ніг. При цьому ноги мають тільки ляльки-чоловіки, та й те в окремих випадках. Зазвичай ефект руху ніг створюється лише за рахунок ворущіння складок і шарів одягу, одягнутого на раму.

Як правило, ляльку бунраку збирають безпосередньо перед виставою. Залежно від майбутнього сценічного образу, на будь-яку раму кріплять відповідну голову, руки і ноги. Механіка тулуба та голови ляльок бунраку має трюкові ознаки, що споріднює їх з трюковою основою сучасних планшетних ляльок, зокрема естрадних. Ляльки бунраку можуть кліпати очима, обертати зіницями, ворущити губами, рухати бровами та показувати язика. Руки у них також дуже рухливі: лялька може спокійно поворушити будь-яким пальцем. А якщо персонаж повинен підняти меч, що лежить і відкинути його – артист просовує в рукав ляльки свою руку. Подібне розширення функціональних можливостей нагадує сучасну естрадну ляльку тантамареску.

У японських легендах, що представляє театр бунраку, діють перевертні, які постають у вигляді прекрасних жінок. Різким рухом артист обертає голову ляльки ззаду наперед, перекидає волосся – і замість обличчя глядачі бачать лисячу морду, яка ховалася під волоссям на потилиці. Або раптом у ляльки відпадає нижня частина обличчя, відкриваючи криваву зубасту пащу, з-під зачіски проростають роги, повіки очей втягуються і виступають червоні вирячені очі.

У іншому випадку герої-самураї б'ються на мечах. Під час поєдинку один з них поранений в обличчя. Лялька-самурай різко відвертає голову, і у цей момент артист зриває з голови ляльки накладну маску і глядачі бачать скривавлене, розітнуте жорстоким ударом обличчя. Такі винахідливі трансформації ляльок бунраку під час вистави наштовхують на думку про можливість введення деяких їхніх прийомів у практику виховання лялькарів естради, оскільки трюки сучасних естрадних планшетних ляльок також включають складні технологічні пристосування.

Як і ляльку дзьорурі, кожну ляльку бунраку ведуть три лялькарі. Омодзукай, або головний ляльковод, збільшуючи власний ріст за рахунок взуття гета, керує головою і правою рукою; хідарі-дзукай відповідає за рухи лівої руки та асі-дзукай – за ноги. Новачки розпочинають вчитися з керування ногами ляльки. Два молодші ляльководи повинні навчитися відчувати себе частиною головного ляльководи. Аби поводження ляльки було чітке та гармонійне, рухи всіх трьох акторів мусять бути злагодженими та вивіреними.

Зазначимо, що троє акторів є також оптимальною кількістю для керування концертною лялькою-планшеткою. Однак у виставах театру ляльок планшеткою керує переважно один, інколи два лялькарі. Щодо особливостей оволодіння законами керування у трупі бунраку, у давні часи прийоми бунраку передавалися тільки від майстра до учнів, і навчання тривало не менше 10 років. У 1972 році система змінилася. Нині студенти можуть пройти дворічний курс навчання в Національному театрі, і по закінченню вони стають професійними виконавцями.

Дійство вистави театру бунраку розгортається під ритмічний музичний акомпанемент на триструнних сямісенах і барабанах та у супроводі співака-оповідача гідаю. Гідаю говорить від імені усіх зайнятих у виставі персонажів-ляльок – чоловіків, жінок, дітей, голосом, що змінюється від баса до фальцету. Гідаю в Японії є дуже шанованою людиною, а його мистецькі здібності користуються великою повагою та попитом. На противагу цьому, сучасні лялькарі Європи, як правило, поєднують керування та озвучення лялькою одним актором.

Сучасні планшетні ляльки, що користуються великим попитом у театрах та на естраді, за зовнішніми та функціональними ознаками, координацією рухів аніматорів, трюковою основою ляльки й трансформаційними елементами дуже нагадують старовинні ляльки бунраку. Водночас існує лише одна досконало розроблена та авторитетна методика керування такими ляльками – бунраку. Це приводить до думки про необхідність систематизації законів керування планшетною лялькою шляхом часткового запозичення та адаптації методики керування ляльками бунраку.

Разом з тим, розробляючи та узагальнюючи закони керування планшетною лялькою, слід врахувати відмінність деяких прийомів керування ляльками бунраку від пластичних жанрових та концептуальних прийомів керування планшетною лялькою, зумовлених особливостями сценічних вирішень вистав та номерів з планшетною лялькою. Серед них:

- європейська планшетка здатна виконувати динамічні трюкові композиції, що передбачає швидке перехоплення важелів керування та меншу кількість аніматорів;

- для відтворення динаміки руху персонажу і вільного пересування персонажу усіма планами та рівнями сценічного простору, актор, маючи з лялькою спільну підлогу, іноді виконує різні координаційно-технічні та навіть акробатичні рухи, що ускладнює завдання для злагодженої дії кількох лялькарів;

- у вистави з ляльками відкритого типу водіння, починаючи з 70-80-х рр. ХХ століття, повноцінно входить виразний акторський засіб – очуження виконавця від оживаючої в його руках ляльки, з метою створення самотійного арт-об'єкту засобами драматичного театру. Цей прийом має свої координаційні особливості та емоційні складності в момент перевтілення. Рухлива динаміка та свобода пересування ляльки не обмеженої ширмою, змушує лялькаря приймати різні положення тіла, які суперечать логіці поведінки його драматичного образу. Для оволодіння цим прийомом необхідно концептуально виправдовувати всі суто технічні пристосування лялькаря до ляльки, не позбавляючи драматичний образ власної пластики. Окрім незвичної організації сценічного простору прийом очуження надає виставам додаткової пластичної образності, яка притаманна саме образній, навіть містичній сутності театру ляльок;

- різноманіття планшетної ляльки, щодо образного художнього втілення та асоціативно-емоційного вирішення персонажів цієї системи ляльок є необмеженою. Але вміння вибудувати цей ланцюг символів та асоціацій потребує складної психотехнічної бази.

Враховуючи викладене вище, для забезпечення повноцінного оволодіння лялькарями принципами керування планшетною лялькою на рівні оволодіння

професією необхідною є систематизація законів керування ними, яка може бути розроблена на основі техніки керування ляльками бунраку.

Література

1. Андрианова Т.П. Тренинг актера в театре кукол. / Т.П. Андрианова Л. : ЛГИТМиК, 1983. – 79 с.
2. Виходцевський В.О. Технологія виготовлення театральної ляльки : навч. посібник / В.О. Виходцевський. – Київ-Львів, 2011. – 160 с.
3. Воспитание навыков работы с перчаточной куклой. Методические рекомендации для театральных высших и начальных учебных заведений [сост. А.А. Инюточкин]. – К. : МКУ, МКУЗИиК, 1993. – 16 с.
4. Голдовский Б.П. Энциклопедия "Куклы" / Б.П. Голдовский. – М. : Время, 2004. – 496 с.
5. Инюточкин А.А. Основы игры актёра с куклой [программа] / А.А. Инюточкин, С.Я. Фесенко. – К. : МКУ, Н-МКУЗ, 1983. – 16 с.
6. Кагановская И.Г. Начальный этап обучения кукловодению [программа] / И.Г. Кагановская. – К. : Мин. культуры УССР, РМКпУЗИиК, 1987. – 24 с.
7. Клодель П. Чёрная птица на восходе солнца / П. Клодель // КукАрт. – 1993. - № 4. – С. 75-77.
8. Королёв М.М. Искусство театра кукол / М.М. Королёв. – Л. : Искусство, 1973. – 112 с.
9. Наумов Н.П. Работа с образной планшетной куклой / Н.П. Наумов // В профессиональной школе кукольника: сб. статей / Сост. Н.П. Наумов. – СПб. : СПбГАТИ, 2009. – Вып. 4 – С. 79–110.
10. Советов В.М. Театральные куклы: технология изготовления / В.М. Советов. – СПб. : СПбГАТИ, 2009. – 192 с.
11. Соломоник И.Н. Традиционный театр кукол Востока / И.Н. Соломоник. – М. : Наука, 1983. – 184 с.
12. Ставиская Т.Р. Работа с тренировочной планшетной куклой / Т.Р. Ставиская // В профессиональной школе кукольника: сб. статей / Сост. Н.П. Наумов. – СПб. : СПбГАТИ, 2009. – Вып. 4. – С. 70–78.
13. Ставиский А.Я. Народный театр Петрушки в обучении актеров-кукольников / А.Я. Ставиский // В профессиональной школе кукольника: сб. статей / Сост. Н.П. Наумов. – СПб. : СПбГАТИ, 2009. – Вып. 4. – С. 111-143.
14. Федотов А.Я. Техника театра кукол / А.Я. Федотов. – М. : Искусство, 1953. – 204 с.
15. Федотов А.Я. Анатомия театральной куклы. / А.Я. Федотов. – М.-Л. : Б/изд., 1944. – 52 с.
16. Фесенко С. Основы тренінгу і техніки актора театру ляльок / С. Фесенко – Львів, 2009. – 64 с.
17. Scott A.C. The Puppet Theatre of Japan. – Rutland, Vermont & Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Company, 1963. – 173 с.