

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ  
ФАКУЛЬТЕТ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА  
Кафедра режисури

Кваліфікаційна робота  
на здобуття освітнього ступеня «Магістр»

**ФЕНОМЕН ТЕАТРУ Ф.ЖАНТІ В ПРОЦЕСІ РОЗВИТКУ  
ЄВРОПЕЙСЬКОГО СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА (ДРУГА  
ПОЛОВИНА ХХ – ПОЧАТОК ХХІ СТ.)**

**Виконав:**

студент магістратури  
галузь знань 02 «Культура і мистецтво»  
спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»  
Бельдей Олексій Ігорович

**Науковий керівник:**

Кандидат педагогічних наук, доцент  
Тополевський Віктор Юрійович

**Наукові рецензенти:**

- 1) Заслужений артист України, викладач  
кафедри майстерності актора ХДАК  
Плаксін Євген Фролович
- 2) Кандидат мистецтвознавства, доцент  
Колчанова Людмила Миколаївна

Допущено до захисту

Зав. кафедри \_\_\_\_\_ / С. І. Гордєєв /

17 січня 2020 року

Харків  
2020

## Харківська державна академія культури

Факультет театрального мистецтва  
Кафедра режисури  
Ступінь «Магістр»  
Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»  
Спеціальність 026«Сценічне мистецтво»

«ЗАТВЕРДЖУЮ»  
Завідувач кафедри режисури  
\_\_\_\_\_ / С. І. Гордєєв /  
26 вересня 2018 року

### **ЗАВДАННЯ** **на виконання кваліфікаційної роботи студента** **Бельдею Олексію Ігоровичу**

1. Тема магістерської роботи:

«ФЕНОМЕН ТЕАТРУ Ф.ЖАНТІ В ПРОЦЕСІ РОЗВИТКУ ЄВРОПЕЙСЬКОГО  
СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА(ДРУГА ПОЛОВИНА ХХ – ПОЧАТОК ХХІ СТ.)»

науковий керівник – доцент, кандидат педагогічних наук Тополевський Віктор  
Юрійович.

затверджені рішенням кафедри режисури від 26 вересня 2018 р.

2. Строк подання магістром роботи – 17 січня 2020 р.

3. Вихідні дані – в роботі досліджуються театр Ф.Жанті.

4. Зміст магістерської роботи (питання, що потребують розробки)

ВСТУП

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ Й МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОСТІ  
Ф. ЖАНТІ

РОЗДІЛ 2. ТВОРЧИСТЬ Ф. ЖАНТІ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ  
ФРАНЦУЗЬКОГО МИСТЕЦТВА ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК ТРЕТЬОЇ  
ЧВЕРТІ ХХ СТ.

РОЗДІЛ 3. Ф. ЖАНТІ ЯК ПРЕДСТАВНИК ВІЗУАЛЬНОГО  
ТЕАТРУ: НОВАТОРСЬКІ ПРИЙОМИ ТА СТИЛІСТИКА

ВИСНОВКИ

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

ДОДАТКИ

## 5. Консультанти розділів магістерської роботи

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Дата	Підпис
		завдання видав	завдання прийняв
ВСТУП	Доктор культурології, професор А.А. Кикоть	30.04.2019	
РОЗДІЛ 1.	Кандидат педагогічних наук, доцент В.Ю.Тополевський	20.05.2019	
РОЗДІЛ 2.	Кандидат педагогічних наук, доцент В.Ю.Тополевський	30.05.2019	
РОЗДІЛ 3.	Кандидат педагогічних наук, доцент В.Ю.Тополевський	30.09.2019	
ВИСНОВКИ	Доктор культурології, професор А.А. Кикоть	30.09.2019	
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ	Доктор культурології, професор А.А. Кикоть	2.09.2019	
ДОДАТКИ	Кандидат педагогічних наук, доцент В.Ю.Тополевський	9.10.2019	

6. Дата видачі завдання – 26 вересня 2018 р.

**КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН**

№ з/п	Назва етапів магістерської роботи	Строк виконання	Примітка
1.	ВСТУП	30.05.2019	
2.	РОЗДІЛ 1.	25.06.2019	
3.	РОЗДІЛ 2.	30.06.2019	
4.	РОЗДІЛ 3.	30.10.2019	
5.	ВИСНОВКИ	15.11.2019	
6.	СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ	30.09.2019	
7.	ДОДАТКИ	15.10.2019	
8.	РЕДАГУВАННЯ ТЕКСТУ	29.11.2019	
9.	ЗБІР РЕЦЕНЗІЙ	21.12.2019	

Студент

\_\_\_\_\_

(підпис)

Бельдей О.І.

Науковий керівник  
роботи

\_\_\_\_\_

(підпис)

Тополевський В.Ю.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	5
<b>РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ Й МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОСТІ Ф. ЖАНТІ</b> .....	10
1.1. Історіографія дослідження творчості Ф. Жанті.....	10
1.2. Методи дослідження творчості Ф. Жанті.....	19
1.3. Аналіз понять дослідження.....	23
Висновки .....	26
<b>РОЗДІЛ II. ТВОРЧИСТЬ Ф. ЖАНТІ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ФРАНЦУЗЬКОГО МИСТЕЦТВА ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК ТРЕТЬОЇ ЧВЕРТІ XX СТ.</b> .....	28
2.1. Французький театр ляльок 50–70-х рр. XX ст.: традиції та новаторство.....	28
2.2. Становлення творчої особистості Ф. Жанті та його роль у розвитку французького театру ляльок 1950–70-х рр. ....	37
Висновки .....	45
<b>РОЗДІЛ III. Ф. ЖАНТІ ЯК ПРЕДСТАВНИК ВІЗУАЛЬНОГО ТЕАТРУ: НОВАТОРСЬКІ ПРИЙОМИ ТА СТИЛІСТИКА</b> .....	47
3.1. Візуальний театр як феномен театральної культури XXI ст. Місце ляльки у візуальному театрі.....	47
3.2. Трансформація камерного театру ляльок Ф. Жанті у філософський театр анімації.....	58
3.3. Сюрреалістичні вистави Ф. Жанті.....	63
3.4. Специфіка творчої спрямованості та особливості створення репертуару в «Compagnie Philippe Genty» .....	80
Висновки .....	86
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	89
<b>СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ</b> .....	95
<b>ДОДАТКИ</b> .....	107

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** Театральне мистецтво постійно зазнає різноманітних трансформацій, продукує нові форми, прагнучи максимально точно виразити дух часу через різноманітну естетику, яка сьогодні включає до себе потужну пластичну складову, розмовний текст, мовчання й різноманітні звуки, спів, світло та матерії, інтенсивне використання виразних засобів суміжних мистецтв.

Сучасне західне мистецтво, в тому числі театр, знаходиться під впливом науки й нових технологій, що розвиваються шаленими темпами. Відкритий для новаторства театр моментально реагує на найменші коливання ідей і настроїв у суспільстві: так само експериментуючи з формами з інших художніх областей, перевіряючи, заперечуючи або затверджуючи нові вистави.

Відображення реальності у театральному просторі сьогодні здійснюється крізь призму рефлексій режисера, його співавторів та акторів. Драматургія, закони створення дії, режисерський театр поступаються місцем особистому самовираженню авторів. Не є виключенням і «Компанія Філіпа Жанті», яка пройшла довгий шлях з моменту своїх перших естрадних вистав до яскравих широкоформатних шоу, репрезентуючих несвідомі всесвіти та загадкових персонажів. Замість традиційної реконструкції реальності, що Ф. Жанті вважає застарілим, він обирає інший підхід: поряд з доволі реальними персонажами у виставах практично відсутній будь-який сюжет, а контекст вистав складає особистий психологічний досвід творців компанії. Враховуючи інтимний і таємний характер цих наративних елементів, художники ризикують не бути зрозумілими для глядача, але вони перетворюють ці особисті елементи на яскраві метафори, що викликає безліч трактувань та звернень в область несвідомого.

Творчість Ф. Жанті користується великою популярністю у критиків і журналістів різних країн, однак їх роботи обмежується описом мальовничих зображень і вираженням «чарівного аспекту» та сюрреалістичності вистав, а детальний аналіз режисерських прийомів, концепції, стилю, методу відсутні. Щодо наукових обґрунтувань, то більшість робіт – це французькомовні та англійськомовні статті, а також деякі російськомовні книги публіцистичного спрямування. А дослідження, присвячені сучасному театру, мало висвітлюють творчість Ф. Жанті. Деякі біографічні дані французького режисера наявні в електронних англійських та французьких енциклопедіях та на офіційному сайті «Компанії Філіпа Жанті». Щодо українських досліджень, то на теренах нашої країни творчість цього режисера не знайшла наукових обґрунтувань, так само не ставала вона предметом розгляду і в періодиці.

Оригінальність творчості Ф. Жанті, його особливе місце у розвитку сучасного театру та відсутність наукових досліджень його доробку й зумовлюють актуальність цього дослідження.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами й темами.** Магістерське наукове дослідження виконано на кафедрі режисури, естради та масових свят відповідно до плану наукових досліджень і плану кафедри Харківської державної академії культури на 2018-2020 рр., затвердженого на засіданні Вченої ради (протокол № 12 від 10.02.16 р.), та є складовою теми «Проблема методологічного забезпечення підготовки режисерських кадрів в умовах вузів культури».

**Мета** дослідження полягає у вивченні феномену театру Ф. Жанті в контексті розвитку театрального мистецтва Франції другої половини ХХ– на початку ХХІ ст.

**Завдання:**

- проаналізувати джерела, присвячені творчості Ф. Жанті;
- визначити методи дослідження творчості Ф. Жанті;
- дати визначення термінологічному апарату дослідження творчості Ф. Жанті;

- дослідити особливості французького мистецтва театру ляльок третьої чверті XX ст.;
- проаналізувати становлення особистості Ф. Жанті, вивчити специфіку його ранішньої творчості та вплив на розвиток французького театру ляльок;
- визначити особливості поняття «візуального театру» та місце театральної ляльки в ньому;
- прослідкувати трансформацію камерного театру ляльок Ф. Жанті у філософський театр анімації;
- проаналізувати сюрреалістичні вистави Ф. Жанті;
- обґрунтувати творчу спрямованість та вивчити особливості створення репертуару в «Компанії Філіппа Жанті».

**Об'єкт дослідження** — французьке сценічне мистецтво другої половини XX – початку XXI ст.

**Предмет дослідження** — театр Ф. Жанті.

**Методи дослідження.** Відповідно до мети і завдань, методологічну основу дослідження феномену театру Ф. Жанті в контексті розвитку французького театрального мистецтва склали наступні методи та підходи: мистецтвознавчий, міждисциплінарний, культурологічний та історичний підходи; аналітичного, біографічного, проблемно-хронологічного методів та методів періодизації, спостереження, термінологічного аналізу.

**Наукова новизна:** Вдосконалено на теренах українського театрознавства внесок Ф. Жанті у розвиток сучасного театрального мистецтва. Одержало подальший розвиток обґрунтування творчості Ф. Жанті в контексті театральної культури другої половини XX – початку XXI ст. Установлено значення феномену театру Ф. Жанті та його вплив на розвиток візуального театру. Поглиблено вивчення історико-культурного та мистецького контекстів діяльності «Компанії Філіппа Жанті».

**Практичне значення дослідження.** Результати дослідження можуть бути використані в науковій, творчій та педагогічній діяльності викладачів і

магістрів профільних навчальних закладів, зокрема під час написання наукових досліджень, присвячених феномену театру ляльок, театру анімації, візуального театру, та під час розробки програм, методичних рекомендацій, навчальних посібників, підручників, конспектів лекцій з таких дисциплін як «Історія західноєвропейського театру», «Основи режисури», «Майстерність актора».

Матеріали дослідження також можна використовувати при розв'язанні теоретичних і практичних завдань режисерами-постановниками вистав, театралізованих вечорів, а проаналізовані у роботі організаційні та технічні особливості роботи Ф. Жанті можуть стати у нагоді режисерам та театральним художникам під час створення художнього оформлення вистав. Окремі аспекти дослідження пов'язані з пластично-танцювальною складовою вистав «Компанії Філіпа Жанті» можна використовувати як у практиці сучасних режисерів, так і балетмейстерів.

Матеріали магістерської роботи можна використовувати у сценічній практиці акторів, які мають на меті опанування нових способів акторської гри.

**Апробація результатів дослідження.** Результати магістерського дослідження було апробовано на: Міжнародній науковій конференції «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харків, ХДАК, 21–22 листопада 2019 р.) та V Всеукраїнській науково-практичній конференції «Художні практики та мистецька освіта у кроскультурному просторі сучасності» (Полтава, ПНПУ імені В. Г. Короленка, 7–8 жовтня 2019 р.).

Результати магістерського дослідження було обговорено на кафедрі режисури Харківської державної академії культури.

**Публікації.** Основні ідеї та положення магістерського дослідження було відображено у двох публікаціях:



1. Бельдей О. І. Становлення творчої особистості Ф.Жанті та його роль у розвитку французького театру ляльок/О.І.Бельдей//Культурологія та соціальні комунікації : інноваційні стратегії розвитку : матер. міжнар. наук. конф., м. Харків, 21–22 листопада 2019 р. Харків, 2019. С.199-200.

2. Бельдей О. І. Творчість Ф. Жанті в контексті розвитку французького мистецтва театру ляльок. Художні практики та мистецька освіта у кроскультурному просторі сучасності : матер. V всеукр. наук.-пр., конф., м. Полтава, 7–8 жовтня 2019 р. Полтава, 2019. – С. 150-152.

**Структура роботи** зумовлена її метою та завданнями. Дослідження складається зі вступу, трьох розділів, списку використаних джерел (107 найменувань) і додатків (35) Загальний обсяг роботи становить 129 сторінок, основний обсяг роботи становить 90 сторінок.

## РОЗДІЛ І. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ Й МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОСТІ Ф. ЖАНТІ

### 1.1. Історіографія дослідження творчості Ф. Жанті

Джерельною базою дослідження творчості Ф. Жанті стали російськомовні книги та статті, оскільки французький режисер неодноразово брав участь у російських театральних фестивалях, що зумовило появу рецензій та газетних публікацій у Москві, Воронежі; а також зарубіжні публікації та переклади з французьких Інтернет-джерел, зокрема офіційного сайту компанії «Compagnie Philippe Genty». Недостатність джерел є очевидною, оскільки на теренах українського театрознавства ґрунтовних робіт та наукової літератури, в яких аналізується доробок французького режисера, не існує.

У французькому видавництві «Editions Actes Sud» у 2013 р. вийшла автобіографічна книга Ф. Жанті «Paysages Interieurs» («Внутрішні пейзажи»), де автор розповідає про своє життя, перші вистави та перехід до творчості в форматі візуального театру. Окремі фрагменти книги містяться на офіційному сайті компанії Ф. Жанті, переклад та вивчення яких допомогли скласти уявлення про важливі події з життя режисера, а також деякі його вистави, до відеоматеріалів яких немає доступу або вони розміщені у скороченні [85].

Серед російських дослідників – Д. Годер, В. Вілісов, Д. Флеєнко, в роботах яких Ф. Жанті присвячені окремі невеликі глави.

Д. Годер у книзі «Художники, візіонери, циркачи: Очерки візуального театру» [18] в межах глави «Філіпп Жанті» надає коротку більш енциклопедичну довідку про перші театральні знахідки французького лялькаря і більш детально зупиняється на пізніших роботах режисера, аналізуючи психоаналітичні тенденції в його виставах, розглядає роботи «Витівки Зигмунда», «Нерухомий подорожній», «Нерухомі пасажири», «Лабіринт», «Край землі» та «Болілок».

Це джерело, а саме вступна частина, стало у нагоді під час вивчення особливостей феномену «візуального театру» та ролі у його розвитку Ф. Жанті.

Взагалі Д. Годер неодноразово зверталася до творчості цього митця, що підтверджують її газетні публікації «Вистава «Витівки Зигмунда» Філіппа Жанті» [16] з характеристикою відповідної вистави; «У пейзажах підсвідомості» [14], де авторка подає біографічні відомості про режисера в контексті аналізу вистави «Внутрішні пейзажи»; «Лабіринти Філіппа Жанті» [15], де коротко охарактеризована вистава «Лабіринт» та опубліковано інтерв'ю з Ф. Жанті про особливості його творчості. У статті «Театр підсвідомості» [17] авторка обґрунтовує психоаналітичність та видовищність творчості французького режисера.

У книзі В. Вілісова «Нас усіх нудить: як театр став сучасним, а ми цього не помітили» [12] Ф. Жанті також відводиться одна глава, де автор аналізує два етапи творчості режисера, проте перший описано стисло й поверхнево, другий репрезентує професійний підхід В. Вілісова до аналізу специфіки творчості Ф. Жанті: виокремлено психоаналітичні вистави, вистави з ляльковими техніками, сюрреалістичні, широкоформатні, описано систему роботи над виставами за снами режисера та його дружини – балетмейстера кампанії. Також акцентовано увагу на новаторстві вистав Ф. Жанті.

У статті цього ж автора «Все, що потрібно знати про Філіппа Жанті — режисера вистави «Внутрішні пейзажи»» [11] в основному дублюється текст з попереднього джерела, а також подаються деякі біографічні відомості режисера та описано вплив життєвих подій на його творчість.

У своїй роботі «Історія театру ляльок» [73] Д. Флеєнко поділяє творчість Ф. Жанті на два етапи, у першому – описуючи виставу «П'єро», у другому – наголошуючи на синтетичності вистав французького режисера. Нижче наводиться цитата з книги Д. Годер про місце реквізиту у виставах

«Витівки Зигмунда» та «Нерухомий подорожній», а також повні тексти статей К. Добротворської та Р. Должанського, що аналізуватимуться нижче.

Оскільки спостерігається обмеженість наукової літератури, довелося використовувати інформацію, надану у рецензіях на вистави Ф. Жанті та газетних публікаціях, присвячених його життю й творчості. Більш доступними є російські публікації (Ф. Жанті багаторазово брав участь у Чеховському фестивалі в Москві, тому його творчість представлена широким спектром російської критики).

Дуже ємними та змістовними є роботи Р. Должанського – «Велике диво» [29], «Витівки Зигмунда» [33], «З ляльок вилупилися люди» [30], «Ляльковий переполох» [31] та «Не кінець світу» [32]. В них автор не тільки професійно аналізує вистави Ф. Жанті, а й намагається зрозуміти жанрово-стильову природу його творчості, розтлумачити використання того чи іншого режисерського прийому, висвітлити образи вистав, пояснити їх суть, асоціативність, синтетичність та метаморфічність.

К. Добротворська у статті «Слова Філіппа Жанті розходяться з його речами» [27] відзначає традиційну літературність творчості Ф. Жанті, в чому вбачає успадкування французьких театральних традицій. Аналізуючи виставу «Нерухомий подорожній», авторка доходить висновку, що в ній порушені найважливіші аспекти людського буття: світоутворення, народження, смерть, вічність тощо, підкреслює філософську спрямованість роботи та наявність біблійних мотивів. К. Добротворська відзначає майстерність функціонування предметів, ефектну роботу з ляльками та надзвичайну акторську підготовку як в артистичному, так і в пластично-технічному плані. Серед недоліків рецензент визначає надмірну статичність дії, хоча пояснює це ідеєю вистави.

Стаття О. Граффа «Філіпп Жанті: приборкувач демонів» [25] з використанням хронологічного методу містить короткі біографічні відомості про режисера та лаконічний огляд його провідних вистав з частковим обґрунтуванням режисерських підходів та стилю.

Цікаві та обґрунтовані думки висловлює О. Галахова у статті «Нова вистава Філіппа Жанті, лялькаря в пустелі» [13]. Авторка робить спробу пояснити спрямованість творчості Ф. Жанті, місце сновидінь у його виставах та наголошує на їх біографічності.

К. Березовська у статті «Французький режисер Філіп Жанті привіз на Чеховський фестиваль виставу «Не забувай мене»» [7], ймовірно за допомогу методу інтерв'ювання, розкриває деякі технічні та образні аспекти його творчої діяльності.

Рецензія О. Белікової «Філіпп Жанті «Нерухомі пасажири» – пікантна казка для дорослих» [6] на відповідну виставу містить певний аналіз виразних засобів та їх взаємозумовленості, використаних у зазначеному творі, а також прослідковується спроба автора визначитися з асоціативною мистецькою спрямованістю та соціальними проблемами, які ставить Ф. Жанті у цьому сценічному творі.

Ця ж вистава, яка проаналізована у статті О. Зинцова «Подорожній втомився» [39], викликала негативну критику через те, що в ній, на думку автора, втрачений чутєвий зв'язок між сценічною мовою та сенсом, в результаті чого глядач позбавляється асоціативного сприйняття, крім того, критикуються прийоми клоунади, що здалися О. Зинцову занадто примітивними.

Цей же автор негативно сприймає і виставу «Болілок» (рецензія «Ляльки та кролики» [40]), вбачаючи у виразних засобах недостатню кількість сценічних трансформацій та візуальних ефектів, властивих ранішнім виставам Ф. Жанті, а також проводить думку щодо вульгарності деяких знахідок.

Г. Заславський також вважає, що «Болілок» поступається іншим виставам Ф. Жанті. У своїй рецензії «Штучки-дрючки» [38] автор наголошує на затягнутості вистави, невдалій послідовності «номерів», незавершеності певних дій, докоряє режисерові у надмірності використання циркових трюків.

Г. Ситковський (рецензія «Вивчають склад Аліси» [59]) взгагали докоряє режисерові у «банальних іграх у психоаналіз».

М. Шимадіна, аналізуючи виставу «Болілок» у рецензії «Чи-то люди, чи-то ляльки Філіппа Жанті» [76], проводить вельми обґрунтовані паралелі між «Болілоком» та «Алісою у країні див» Л. Керолла, підводить до особливостей сприйняття західноєвропейського візуального театру на пострадянському просторі та в Європі. Як і більшість критиків, акцентує увагу на синтетичності творчості Ф. Жанті та позитивно визначає його постійний потяг до експерименту на межі кардинально різних жанрів.

Комізм, скетчовість та керолівські мотиви помітила у вистави й М. Зайонц, викладаючи свої думки в рецензії «Ляльки-мандрівниці» [36]. Також авторка спостерігає у «Болілоці» повернення режисера до театру ляльок, але зі значно меншою його спрямованістю до жахів, а також знаходить біографічні моменти, символічно утілені в образах, ляльках та реквізиті вистави.

Позивну рецензію на виставу «Болілок» опублікувала О. Єгошина, вважаючи її найгумористичнішою та найпародійнішою з усіх творів Ф. Жанті (стаття «Лялькові сни» [34]).

І. Алпатова, аналізуючи цю виставу (рецензія «Створювач світу» [2]), дуже чітко визначає жанрову структуру твору, акцентує на відсутності сюжету та спрямованості у підсвідомість, бачить самостійність та самодостатність кожного елементу дії, образу, деталі, відзначає дотепність гумору й іронії та технічну віртуозність артистів.

Стаття М. Тимашевої «Вистави Філіпа Жанті, Метью Боурна, Піни Бауш и Робера Лепаж на Московському міжнародному фестивалі імені Чехова» [67] містить фактично схожі з вищезазначеними авторами думки щодо «Болілоку», знаходячи більше переваг, ніж недоліків, зокрема помічає у виставі баланс клоунади та похмурого гротеску, відзначає багатожанровість, наявність театрального ілюзіону, ліризм сюжету та сюрреалістичні дива.

У рецензії на виставу «Край землі» Г. Заславського («Кольорові сні Філіппа Жанті» [37]) акцентовано на фрейдистських мотивах творчості режисера, відзначено надзвичайно злагоджену роботу артистів і технічного персоналу, завдяки яким на сцені відбуваються усі чарівні трансформації.

Красу, вигадливість та надзвичайну поетичність «Краю землі» відмітила О. Карась у статті «Целофановий туман» [41].

В оглядовій публікації О. Добрякової «16-а «Радуга» відкрилася виставою Філіпа Жанті» [28] переважно містить враження глядачів від вистави «Не забувай мене».

Статті С. Бірюкова переважно включають особисті враження автора від вистав «Не забувай мене» (публікація «Філіпп Жанті привіз на Чеховський фестиваль півтори години див» [9]) та «Внутрішні пейзажі» («Коли не хочеться вірити навіть чарівникові Жанті» [8]) мають описовий характер подій та сценічних ефектів. Аналітичний підхід практично відсутній, оскільки текст першої статті переважно побудований на питальних реченнях, відповіді на які С. Бірюков не дає, обґрунтовуючи це тим, що відповіді надати можливо, але вони будуть варіюватися в залежності від сприйняття вистави тим чи іншим глядачем; з тексту другої статті складно визначити позицію автора, оскільки він то негативно критикує видовищність та чарівність «Внутрішніх пейзажів», то, навпаки, захоплюється нею. Лише наприкінці С. Бірюков зазначає, що у виставі забагато сценічних ефектів та бракує єдиної тематичної лінії.

Схожа структура та спрямованість думок спостерігається у рецензії на виставу «Не забувай мене» С. Барінової «Чеховський фестиваль: Добрих снів, мес'є Жанті!» [5], де також переважає описовість, проте час від часу намічена спроба обґрунтування де-яких епізодів вистави.

Т. Сенсемілія у статті «Філіпп Жанті розкрив секрети свого чародійства» [55] надає інформацію щодо механізму створення сценічних творів Ф. Жанті.

В. Шадронов у рецензії «Одіссея для акторів та маріонеток» [74] відзначає естрадний формат театру Ф. Жанті, його наближеність до розважального шоу, спостерігає тиражування художніх метафор у різних постановках, але поряд з цим відзначає мудрість і актуальність тематики, красу, іронічність, фриволіність у поєднанні з трагізмом.

А. Шмерлінг у своїй роботі «Шедеври Філіппа Жанті» [77] згадує ранню творчість режисера, пояснює причини, що зумовили зміну характеру його творчості від вар'єте, традиційного театру маріонеток та предметності до психоаналітичного театру з активним використанням хореографії, пантоміми та сюрреалістичних тенденцій, від камерності до масштабності й знов до невеликих форм.

У газеті «Московський Комсомолец» опублікована стаття невідомого автора «На Чеховському фестивалі показали найчарівніший спектакль» [47], де описано виставу «Внутрішні пейзажи». Автор акцентує на чарівності та філософічності сценічного твору, відмічає поєднання у ньому піднесеності, страху й поетичності.

Стаття К. Мюллер «Мистецтво маріонеток» (С. Muller «Les arts de la marionnette» [94]) має дві частини: у першій розглядається історія розвитку мистецтва театру ляльок з моменту зародження та його еволюція на Заході. Автор виділяє 7 етапів: первісний, середньовічний, XVI–XIX ст.; театральний авангард 1920-х рр., післявоєнний час, розвиток театру в 1960-70-х рр. і 1980-90-х рр., коротко аналізує основні досягнення на кожному історичному етапі. У другій частині основна увага приділена аналізу лялькових компаній Пуату-Шаранте, їх представників та репертуару.

М. Гарре-Нікоара у статті «Філіпп Жанті і Мері Андервуд: сцена як простір метаморфоз» (М. Garré-Nicoara «Philippe Genty et Mary Underwood: La scène comme espace de métamorphoses» [89]) аналізує виставу «Дрейф», визначаючи паралелі між дією вистави та подіями в житті Ф. Жанті. Також авторка наголошує на тому, що саме в цьому сценічному творі стверджується



остаточна роль ляльки та актора, які стають рівноправними дійовими особами.

М. Дохтерманн у статті ««Внутрішні пейзажі»: Філіп Жанті, замало новизни та ризику» (M. Dochtermann ««Paysages Intérieurs»: Philippe Genty, la nouveauté et le risque en moins» [88]), аналізуючи виставу «Внутрішні пейзажі», позитивно оцінює видовищність сцен та вибагливість трансформацій, але дорікає режисерові у відсутності нових оригінальних прийомів, занадто великій кількості запозичень з попередніх вистав та незавершеності твору, сильному контрасті між візуально сильними сценами та енергетично слабкими й затягнутими. На думку рецензента, деякі ефекти виконані технічно бездоганно, а деякі потребують вдосконалення. Таке ж враження у М. Дохтермана й від танцювального рішення. З претензією ставиться автор до відеопроєкцій невисокої якості, що порушують атмосферність видовища. Закидає автор і акторському складу, звинувачуючи його у відсутності таланту та енергії для втілення задумів режисера.

А. Мелло у статті «Компанія Філіппа Жанті: режисура й партнерство» (Alissa Mello «Compagnie Philippe Genty: On Directing and Collaboration» [93]) аналізує роботу режисера під впливом його співпраці з М. Андервуд, коли автори активно почали використовувати живе тіло серед маріонеток, предметів і сировини, а також відкрито застосовувати сюрреалістичні техніки, таких як автоматичне письмо та аналіз власних мрій. Авторка здійснює це шляхом аналізу вистави «Парад Бажань». Також А. Мелло характеризує специфіку дослідження авторами візуальної мови в контексті несвідомого у сценічному просторі та описує механізм роботи над виставами в «Компанії Філіппа Жанті».

Н. Лак опублікував інтерв'ю з Ф. Жанті «Безодня і запаморочення – інтерв'ю з Філіппом Жанті» (N. Luck «Abysses and dizziness – an interview with Philippe Genty» [91]), де режисер розповів про особливості другої версії вистави «Не забувай мене», створеної зі студентами театральної школи «HINT» в Норвегії. Інформація дає можливість ознайомитися з

особливостями роботи режисера над створенням своїх проєктів, що базуються на снах і підсвідомості та реалізуються шляхом асоціативного мислення, а також про місце двійника актора, представленого лялькою, матеріалів, що допомагають у створенні потужної візуалізації, та хореографії як виразного засобу вистави.

Дж. Бартрам у статті «Бачення снів Філіппа Жанті» (Jeremiah Bartram «The Dream Vision of Philippe Genty» [82]) частково описує мініатюру «Страуси», наголошує на трансформації творчості Ф. Жанті та оглядово описує виставу «Край землі».

Ф. Р. Д'Авіла у багатоаспектній статті «Візуальна поетика Філіппа Жанті» (Flávia Ruchdeschel D'ávila «A poética visual de Philippe Genty» [86]) доводить впливовість Олександрівської експедиції на творчість Ф. Жанті, а також зупиняється на біографії та творчому становленні М. Андервуд та її ролі в «Компанії Філіппа Жанті», а також аналізує наслідки знайомства Ф. Жанті з творчістю Ж. Лекока та її вплив на олюднення ляльки та роботу з масками. Також Ф. Д'авіла говорить про Ф. Жанті як про представника візуального театру.

З метою дослідження творчості Ф. Жанті в контексті розвитку театру ляльок, анімації та візуального вивчалися джерела історичного й теоретичного спрямування, в яких надається інформація про специфіку театру ляльок та його розвиток у Західній Європі, зокрема Франції у другій половині ХХ ст.–ХХІ ст. Для цього було використано дослідження В. Алесенкової «Постдраматичний театр: на перехресті сенсових просторів» [1], дослідження доктора мистецтвознавства, Президента «Центру С. В. Образцова» Б. Голдовського «Історії драматургії театру ляльок» [19], енциклопедія «Ляльки» [20], «Художні ляльки. Велика ілюстрована енциклопедія» [23] та «Режисерське мистецтво театру ляльок Росії ХХ століття» [22]; праці польського культуролога, педагога, драматурга, вченого-енциклопедиста, історика і теоретика театру, професора Х. Юрковського, зокрема «Історія театру ляльок (від античності до

романтизму)» [80], де праналізовано розвиток драматургії європейського театру ляльок; «Ідеї постмодернізму та ляльки» [79], де порушено питання взаємодії актора з лялькою, впливу модерністських та авангардних тенденцій на театр ляльок та його традиційної форми, предметів гри сучасного театру ляльок; стаття Л. Филь «Візуальний театр в сучасному театральному просторі» [72]; стаття А. Голуб «Сценічна форма вистав театру анімації в епоху постмодернізму на пострадянському просторі: деформація або трансформація?» [24]; наукову дискусію щодо театру ляльок та театру анімації Є. Русаброва («До визначення театру анімації» [53]) та О. Рубинського («До «визначення» театру ляльок» [52]); книги Н. Смірної «І... оживають ляльки» [62], де висвітлені світові театри ляльок, та «Мистецтво граючих ляльок: Зміна театральних систем» [63] присвячена генезі театру ляльок, вивченню світових театральних систем від VII ст. до н. е. до останньої чверті XX ст ; книга М. Корольова «Мистецтво театру ляльок. Основи теорії» [43], де аналізується специфіка художнього образу та виразних засобів театру ляльок, його жанрове розмаїття, форма, зміст та особливості взаємодії живого й неживого.

Перегляд вистав або фрагментів вистав «Болілок», «Внутрішні пейзажі», «Край землі», «Нерухомі пасажири», «Парад бажань», «П'єро», «Страуси» та лялькових ревію [97–107] надав можливість скласти наочне уявлення про специфіку творчості Ф. Жанті, зробити її авторський аналіз.

## **1.2. Методи дослідження творчості Ф. Жанті**

Відповідно до мети і завдань, методологічною базою дослідження творчості Ф. Жанті в контексті розвитку європейського театального мистецтва другої пол. XX – початку XXI ст. стали, у першу чергу, мистецтвознавчий, міждисциплінарний та культурологічний підходи.

Важливим є мистецтвознавчий підхід, який, за визначенням І. Нехайової, є «... сукупністю позицій, відповідно до яких досліджуються емпіричні факти, закони художньої діяльності, особливості творчого процесу

автора, а також їх поєднання у творі мистецтва» [48, с. 121], було визначено місце Ф. Жанті в театральній культурі другої пол. ХХ ст. – початку ХХІ ст.

Міждисциплінарний підхід використовувався для вивчення різних складових творчості французького режисера, яка являє собою синтез театального мистецтва (виразних засобів театру ляльок та візуального театру), хореографічного мистецтва та психології. За свідченням О. Снопкової, «Комплексність досліджуваних явищ детермінує міждисциплінарні синтетичні дослідження, в яких об'єкт дослідження фіксується та описується в різних моделях наукового пізнання з метою отримання цілісного знання...» [64, с. 113].

До міждисциплінарного слід віднести й культурологічний підхід. За визначенням В. Шейка та Н. Кушнарєнко, цей підхід «... інтегрує дослідницький потенціал, накопичений рядом наук, які вивчають культуру ... і реалізує прагнення до аналізу предмета дослідження як культурного феномену. У межах культурологічного підходу культура розглядається як система, що складається і функціонує у взаємодії: об'єктивної (будь-які культурні об'єкти) і суб'єктивної («зліпок» культури у свідомості) форм; раціональної та емоційно-чуттєвої складової; культурно-новаційних механізмів проникнення культури в усі галузі і сфери людської діяльності; процесів виробництва, розповсюдження (трансляції) і присвоєння культурних цінностей тощо» [75, с. 70]. У такій якості культурологічний підхід дозволить розглянути феномен театру Ф. Жанті не тільки як театральне явище, а більш широко: визначити його місце в культурі, характеризувати історико-культурні передумови формування творчості режисера, простежити її вплив театральний процес й сучасну театральну культуру.

Оскільки Ф. Жанті, в першу чергу, є представником театру ляльок, і розпочав активну творчу діяльність у 1960-х рр. ХХ ст., то для вивчення суті феномену театру ляльок та його розвитку у другій половині ХХ ст. слід застосувати історичний підхід, оскільки «... науково-теоретичне мислення

прагне проникнути у сутність явищ і процесів, що вивчаються. Це можливо за умови цілісного підходу до об'єкта вивчення, розгляду його у виникненні та розвитку, тобто застосування історичного підходу до його вивчення» [75, с. 59].

Проблемно-хронологічний метод, на думку фахівця з методології історичних досліджень І. Сенькової, полягає у вивченні послідовності історичних подій [58, с. 14]. Цей метод дозволив встановити проблематику й хронологічні межі дослідження, вивчити закономірності формування та розвитку творчості Ф. Жанті як феномену театральної культури другої пол. ХХ – початку ХХІ ст., прослідкувати становлення його творчої особистості від ляльководи до майстра анімаційних вистав в контексті візуального театру.

Частково у дослідженні можна застосувати метод періодизації, який дозволяє виділити ряд етапів у розвитку різних явищ, виявити зміни якісних особливостей і встановити моменти цих змін. Широко використовувати зазначений метод не є доцільним, оскільки він потребує великої кількості етапів становлення особистості і, за думкою кандидата історичних наук М. Апостола, застосування методу періодизації «... сприяє виділенню рівних за значущістю періодів, в основу поділу яких покладено явища досить складного часового, географічного та предметно-тематичного типу» [4, с. 7]. У творчості Ф. Жанті не прослідковуються дуже складних вищезазначених явищ, а також періоди його творчості не однакові за часом, проте яскраво викреслюється декілька періодів, між якими існує певний зв'язок, що зумовив появу нової театральної стилістики.

Біографічний метод дозволив визначити місце особистості Ф. Жанті в загальному соціально-культурному середовищі, зокрема в сучасному театральному процесі. Заслужений діяч науки і техніки України Н. Дічек наголошує на взаємоз'язку життя особистості та історії суспільства й культури в цілому: «Біографічна розвідка, як джерело й метод історичного, психологічного, історико-педагогічного, літературного тощо пізнання, є надзвичайно поширеним у світовій науці інструментом актуалізації

гуманістичного вектора існування цивілізації. Зарубіжні біографічні дослідження, зосереджуючись на вивченні життєдіяльності персоналій, їхнього місця в соціально-культурному середовищі, переживань, поглядів і внеску в культуру чи науку, ставлять різні наукові цілі, але обов'язково відображають картину життя особи в цілому, враховують і висвітлюють взаємозв'язок індивідуальної історії з історією суспільства, роблять певні культурологічні узагальнення й висновки» [26, с. 15].

Метод інтерпретації аудіовізуальних джерел, на думку К. Соболевої, полягає у виявленні, дослідженні та впорядкуванні складових елементів досліджуваного явища шляхом реконструкції предмету дослідження, репрезентованого аудіовізуальними текстами [65, с. 16]. Цей метод дозволив отримати інформацію щодо художньої образності, сценографії, мізансцен, визначити специфіку пластичного малюнку вистав Ф. Жанті.

Поряд з методом інтерпретації аудіовізуальних джерел було використано метод спостереження, який, за визначенням В. Моїсеєва, має мінімальний вплив на активність об'єкта й максимальну опору на органи почуттів суб'єкта. Водночас спостереження дає надзвичайно цінну інформацію про об'єкт, яку не можливо отримати в будь-якій іншій спосіб. Данні спостереження мають велику інформативність [46]. Відповідно до цієї думки, метод спостереження дав змогу отримати первинну візуальну інформацію щодо сценографії, конструкцій ляльок, місця актора, ляльки, предметів, сировини у виставах, їх взаємодії.

Метод аналізу вистав Ф. Жанті дозволив розглянути його постать як цікавого лялькаря другої половини ХХ ст. та знакового режисера сучасності, встановити стилістику його робіт, режисерські методи та прийоми.

Оскільки в роботі наявний певний понятійний апарат, визначення сутності досліджуваних термінів відбувалося за допомогою методу термінологічного аналізу, що за визначенням В. Титової є одним з теоретичних методів дослідження, спрямованим на розкриття сутності досліджуваних явищ за допомогою виявлення й уточнення значень і сенсів

термінів (понять). Результатом термінологічного аналізу є дефініції та експлікації, а також визначення виявлених наукових підходів відносно трактування відповідних понять [68]. Метод термінологічного аналізу дозволив дати визначення, встановити призначення і виявити взаємозв'язок між основними термінами дослідження: «театр ляльок», «візуальний театр», «сюрреалізм».

### 1.3. Аналіз понять дослідження

Аналізуючи специфіку творчості Ф. Жанті, було виокремлено основні поняття, які склали підґрунтя дослідження, а саме: «театр ляльок», «візуальний театр», «сюрреалізм». Взаємозв'язок зазначених понять дозволив розробити теоретичну основу феномену театру Ф. Жанті.

«Театр ляльок», за визначенням Н. Смірної, «... це мистецтво, в якому художній образ створюється з допомогою актора-лялькаря, що приводить в дію театральну ляльку» [63, с. 11]. Існує багато визначень театру ляльок, однак це найлаконічніше та найвлучніше.

Цікаве дослідження з приводу визначення цього поняття провів Є. Русабров, який, проаналізувавши роботи найвидатніших діячів та дослідників театру ляльок: Х. Юрковського, Н. Смірної, М. Корольова, Б. Берда, П. Макфарліна, Ф. Просчена, дійшов висновку, що «театр ляльок» є ширшим поняттям, і правильніше його трактувати як «театр анімації», оскільки театр ляльок не обмежується лише наявністю театральної ляльки у сценічному просторі, та сформулював власне визначення: «Театр анімації – це вид театрального мистецтва, художня мова якого будується на основі дієвої персоніфікації та сценічного поживлення-одухотворення актором-аніматором представлених об'єктів» [53].

З Є. Русабровим дискутує О. Рубінський, який, справедливо зазначає, що традиційний театр ляльок не має сенсу робити складовою театру анімації, оскільки ці поняття різні: «...репертуар театру ляльок використовує широкий спектр творів, створених драматургами для людського театру, де умовність виразних засобів дещо інша, ніж в «театрі анімації ...» [52, с. 264].

«Візуальний театр», за думкою Д. Годер, являє собою таке мистецтво, що представлене виставами, які «... йдуть від прямого наративу і будуються на яскравих візуальних метафорах. ... створюються за законом асоціативних, а не сюжетних зв'язків, часто з уривчастих епізодів-спалахів, логічний зв'язок між якими здійснюється швидше у свідомості глядачів, ніж на сцені. ... Для цих вистав особливо важливе глядацьке враження, що передує аналізу, а множинність трактувань тут входить в умови гри» [18, с. 5].

Праобразом візуального театру є театр синтетичний. У словнику П. Паві, поняття «Синтетичного театру» (або «Тотального театру») трактується наступним чином: «... вистава, направлена на використання всіх наявних художніх засобів для створення спектаклю, зверненого відразу до всіх почуттів, що створює тим самим враження виняткової повноти й багатства значень, що підкорює публіку. У розпорядженні цього театру знаходяться всі технічні засоби (вже існуючі й ті, що тільки з'являються), зокрема новітні види машинного обладнання, мінливі сцени, аудіовізуальні технології. Найбільш повний праобраз такого театру здійснено архітекторами Баухаусу: «Тотальний театр повинен являти собою мистецький витвір, органічну систему пучків зв'язків між світлом, простором, поверхнею, рухом, звуком і людиною зі всілякими варіаціями та комбінаціями цих різних елементів» [50, с. 359].

Оскільки у творчості домінуючої більшості митців візуального театру, а також театру анімації, зокрема й Ф. Жанті, спостерігаються сюрреалістичні тенденції, тож доречно визначитися з поняттям «сюрреалізм».

«Сюрреалізм» (фр. *surrealisme* – надреалізм) – художній напрям, який сформувався на початку 1920-х рр. у Франції. Відповідно до теорії сюрреалізму для художника не існує не тільки безпосередньо зображуваного предмета, а й теми. Художня діяльність керується прагненням об'єктивувати-матеріалізувати несвідоме. Автор Першого маніфесту сюрреалізму А. Бретон описує новий творчий метод як «чистий психічний автоматизм, за допомогою якого усно, письмово або у будь-який інший спосіб виражається



справжнє функціонування думки», пояснює, що психічний автоматизм відрізняється від «класичної» творчості тим, що він вільний від контролю розуму, тобто вільний від моральних, естетичних та інших інтересів. На думку теоретиків сюрреалізму, метою творчості має бути не відображення навколишньої реальності або уявлень про світ, а контакт з «вищою реальністю», сферою структур несвідомого. Сюрреалізм вірить в існування невігаданих структур, що виражають справжню сутність буття, і в те, що художник може бути посередником між вищою та повсякденною реальністю. Оскільки перешкода, що стоїть між вищою реальністю та чистою свідомістю, – це наші знання, набуті уявлення, правила й установки, носіями чистого бачення (й об'єктом наслідування) можуть бути діти, «дикуни», душевнохворі. Найпершою метою сюрреалістів є духовне піднесення й відділення духу від матеріального. Найважливіші цінності – свобода й ірраціональність. Основне поняття сюрреалізму, сюрреальність – поєднання сну та реальності. Для цього сюрреалісти пропонують абсурдне, суперечливе поєднання натуралістичних образів за допомогою колажу й технології «ready-made». Сюрреалізм склався під великим впливом теорії психоаналізу З. Фрейда, що полягає у вивченні несвідомих психічних процесів і використуванні для їх аналізу психотерапевтичних методів. Психоаналіз включає теорії загального психічного розвитку, психологічного походження неврозів і психоаналітичної терапії, складаючись таким чином у закінчену й цілісну систему.

## Висновки

1. Проаналізовано російськомовну художню та публіцистичну літературу, а також французькомовну автобіографічну книгу Ф. Жанті, в яких подається біографія режисера та його творчий шлях; реценції на його вистави, що надали можливість визначити тотожність та відмінність поглядів рецензентів на новаторські вистави Ф. Жанті; зарубіжні статті наукового спрямування, де окрім аналізу деяких вистав надається інформація щодо особливостей творчої та технічної роботи театру Ф. Жанті; дослідження історико-теоретичного спрямування вивчалися з метою дослідження мистецького контексту, в якому відбулося становлення творчої особистості Ф. Жанті в театрах ляльок, анімації та візуальному. Для обґрунтованого авторського аналізу творчості французького майстра були переглянуті вистави або фрагменти вистав, представлені в мережі Інтернет.

2. Методологічну основу дослідження склали: мистецтвознавчий підхід – для визначення місця Ф. Жанті в театральній культурі; міждисциплінарний підхід – для визначення синтезу театального та хореографічного мистецтв, а також психоаналізу у діяльності Ф. Жанті; культурологічний підхід – для визначення місця театру Ф. Жанті в культурі, характеристики історико-культурних умов формування його творчості, її впливу на театральний процес й сучасну театральну культуру; історичний підхід – для вивчення розвитку французького театру ляльок у другій половині ХХ ст. та візуального театру – на початку ХХІ ст.; проблемно-хронологічний метод – для визначення проблематики, хронологічних меж дослідження, вивчення закономірностей формування, розвитку й трансформації творчості Ф. Жанті; періодизації – для визначення основних етапів його творчості; термінологічного аналізу – для встановлення призначення та виявлення взаємозв'язку між термінами, що склали основу дослідження; біографічний – для визначення місця Ф. Жанті в театральному процесі; інтерпретації аудіовізуальних джерел – для аналізу вистав французького режисера; спостереження – для отримання візуальної

інформації щодо сценографії, конструкцій ляльок, місця актора та ляльки у виставі, їх взаємодії; метод аналізу – для обґрунтування стилістики та естетики вистав Ф. Жанті, його режисерських методів та прийомів.

3. Визначення тлумачень та співставлення функціонального навантаження таких понять, як «театр ляльок», «візуальний театр», «сюрреалізм» та встановлення взаємозв'язку між ними створило теоретичне підґрунтя для формування цілісного уявлення про театр Ф. Жанті як унікального явища в театральному мистецтві й культурі.

## РОЗДІЛ II. ТВОРЧИСТЬ Ф. ЖАНТІ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ФРАНЦУЗЬКОГО МИСТЕЦТВА ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК ТРЕТЬОЇ ЧВЕРТІ ХХ СТ.

### 2.1. Французький театр ляльок 1950–70-х рр. ХХ ст.: традиції та новаторство

Перш ніж проаналізувати провідні тенденції розвитку французького театру ляльок, слід виокремити його різновиди, що дозволить визначити особливості роботи з тим чи іншим типом ляльок.

На сьогоднішні день відомі основних типи театру ляльок:

1) театр верхових ляльок (перчаточних, гапiтно-тростинних i ляльок iнших конструкцiй), керованих знизу. Актори-ляльководи в театрах цього типу зазвичай прихованi вiд глядачiв ширмою, але буває i так, що вони не ховаються i глядачi бачать iх цiлком або на половину iх росту;

2) театр низових ляльок (ляльок-марiонеток), керованих зверху за допомогою ниток, прутiв або дротами. Актори-ляльководи в театрах цього типу найчастiше теж прихованi вiд глядачiв, але не ширмою, а верхньою фiранкою або падугою. У деяких випадках акторiв-лялькарiв, як i в театрах верхових ляльок, глядачi бачать цiлком або на половину iх росту;

3) театр ляльок серединних (не верхових i не низових) ляльок, керованих на рiвнi акторiв-ляльководiв. Серединнi ляльки бувають об'ємними, керованими акторами-ляльковедами або збоку, або зсередини, ляльками великих розмiрiв, всерединi яких знаходиться актор-ляльковод. До числа серединних ляльок вiдносяться, зокрема, ляльки театру тiней. У таких театрах актори-лялькарi не помiтнi глядачам, оскiльки знаходяться за екраном, на який проектуються тiнi вiд плоских або не плоских ляльок-акторiв. Як серединнi ляльки-актори використовуються ляльки-марiонетки, керованi ззаду ляльок невидимими глядачам акторами-ляльковедами. Або

ляльки рукавичок, або ляльки-актори інших конструкцій [45]. До цього різновиду також відносяться ляльки-тантамарески.

У Франції мистецтво театру ляльок представлено в усьому розмаїтті, тобто можна спостерігати наявність усіх його типів.

Щодо звуження дослідження до третьої чверті ХХ ст., то такий підхід зумовлений предметом дослідження: саме в цей час розпочав свою діяльність Ф. Жанті, тому для визначення загального контексту його творчості необхідно проаналізувати основні тенденції розвитку французького театру ляльок зазначеного періоду. Але спочатку необхідно визначитися з ляльковими театральними національними традиціями Франції, оскільки саме вони формулюють основу та специфіку театру країни протягом усієї історії його розвитку й, трансформуючись, набувають нових ознак, при цьому зберігаючи первинне значення.

У Франції були сформовані міцні традиції ярмаркового театру, який своїми витокami сягає середньовічних вистав на релігійні теми, які, до речі, дали назву одному з різновидів ляльок – маріонетці, що зберіглася до сьогоднішніх днів. Запозичений цей термін від ім'я Марії (Marie) – колишня назва фігурки, що зображувала діву Марію у виставах (хоча існує інша версія: від ім'я італійця Маріоні, який вперше показав у Франції лялькову виставу) [23, с. 119]. По вигнанні з церкви ляльки потрапили на церковну паперть, а звідти на площу, зберігаючи перший час біблійний зміст. І хоча в подальшому на французьке мистецтво вплинули італійські лялькові вистави, зокрема традиційний персонаж Пульчинелла, у Франції був створений власний самобутній театр. Італійський Пульчинелла отримав ім'я Полішинель та представився у вигляді рукавичної ляльки з двома горбами – спереду і ззаду, білою перукою й трикуткою, одягнутого у каптан, з рукавів якого виступають мереживні манжети, шию оточує пишній мереживний комір. Величезні очі Полішинеля виглядають пустотливими, або сердитими, або обуреними, – це залежить від того, як повернути ляльку. У цьому полягала майстерність французьких лялькарів, секрети якої не

розповсюджувалися. Полішинель, не прийнятий аристократією через його гостру, саркастичну й викривальну мову, став улюбленцем трудових народних мас.

На початку XIX ст. у французькому рукавичному театрі з'явився персонаж, що перевершив популярність Полішинеля – Гіньоль. Його творцем був ліонський ткач Лоран Мурзі. Граючи вуличні вистави, героєм яких спочатку був Полішинель, Л. Мурзі в якийсь момент вирішив зробити ляльку, що зображувала ліонського ткача. Оскільки цей персонаж був ближче й цікавіше ліонцям (він навіть був одягений у костюм, який носили ліонці), то дуже скоро він зайняв провідне місце у лялькових виставах. Дрібна буржуазія, цінителі Гіньоля, починаючи з XIX ст., входить в конфлікт з представниками великої буржуазії, через що в характері Гіньоля зрідка проглядають старі риси Полішинеля, і він замахується своїм традиційним кийком на суддю, жандарма і комісара. Згодом у Гіньоля з'явилася дружина – Мадлен, а поруч з ними в ляльковій комедії народилися солдат Піффар, сутяга Делик, скупердай Канезу, гультяй Ньяфрон. У цей же час у Ліоні був створений ще один видатний сценічний персонаж – розгнuzданий і комічний, прикрашений, згідно тодішньої моди, високим циліндром – Гнаффрон, який був виразником сучасного буржуазного міщанства Франції. Але всі ці типи є видозмінами одного лялькового персонажа – Полішинеля. Серед традиційних французьких ляльок також маріонетка Ляфльор, яка з'явилася на півночі Франції в Ам'єні, і була представлена не на ширмах бродячих лялькарів, а на підмостках маленьких постійних міських театрів, персонажі яких керувалися за допомогою ниток.

Популярність театру ляльок почала слабшати в другій половині XIX ст. Причиною цього були революційні події XIX ст., світові війни XX ст., особливо Друга, взагалі загальмували творчий досвід усієї Європи. Тому до середини XX ст. французький театр ляльок перебував у стані занепаду. Репрезентація в Європі доробку російського лялькаря С. Образцова та його психологічного театрального методу, запозиченого в К. Станіславського. У

1946 р. міжнародний тріумф «Незвичайного концерту» – пародія на шоу кабаре – сприяв тому, що С. Образцов зіграв ключову роль у відродженні театру ляльок у всій Європі. С. Єфремов в інтерв'ю для видання «ForUm» з приводу відсутності у Франції фахівців лялькарів та внеску росіян зазначав: «У Франції всі самоучки, ні в кого немає відповідної освіти. Там знаходиться центр нашої лялькової організації «УНІМА», і ми, можна сказати, самі навчили французів, що і як» [51].

Завдяки діяльності С. Образцова, у 1950 р. у Празі був заснований Центральний театр ляльок, і незабаром у всіх європейських країнах з'явилися десятки театрів ляльок.

Наступним визначним лялькарем, який вплинув на відродження європейського мистецтва, був шведський лялькар німецького походження – Міхаель Мешке (1931 р.н.), який на противагу С. Образцову, досліджуючи взаємозв'язок між пантомімою та театром ляльок, запропонував змішання різних технік, використовуючи в одній виставі ляльок різних типів – маріонеткових, планшетних, плоских, верхових, а також різноманітні театральні форми – маску, драматичне мистецтво, пантоміму й традиції театру ляльок східних країн – Китаю, Японії, Індонезії. У 1957 р. він організував Ляльковий Тиждень – першу міжнародну зустріч професіоналів лялькового мистецтва.

Світову славу М. Мешке приніс авангардний спектакль «Король Убю» за п'єсою А. Жаррі (1964), де поряд з ляльками діяли актори, приховані під масками й бутафорськими панцирами. За допомогою специфічної «дерев'яної» пластики вони акцентували умовність метафоричного театру. Розміри персонажів і техніка ляльководіння змінювалися в залежності від значення кожної сцени. Придворних зображували великі плоскі ляльки, народ – подібні ляльки меншого розміру. Художнє рішення вистави ясно й лаконічно виражало головну тему – неприйняття насильства та авторитаризму. У 1990 р. М. Мешке створив в Стокгольмі Школу театру ляльок, з 2000-х рр. почав викладати й читати лекції у Франції, Фінляндії та

інших європейських країнах. У 1998 р. очолив Міжнародний музей ляльок в Стокгольмі (створений ним у 1973 р.). У 1976-88 рр. М. Мешке був віце-президентом Міжнародного союзу діячів театру ляльок (UNIMA), який у 2006 заснував приз ім. М. Мешке [21].

Творчість С. Образцова та М. Мешке визначила вектори подальшого розвитку театру ляльок: експериментальний, що враховує досягнення театрального авангарду, у тому числі дослідження А. Арто, і традиційний з новоствореними народними національними театрами, що етеризують давні традиції.

Найбільш інноваційний досвід був запропонований Т. Кантором і П. Шуманом. Перший будував свою творчість на взаємозв'язку живого та неживого (мертвого), що стало реакцією на світові війни, які призвели до деструкції гуманістичного світогляду й дисгармонічного спрямування в мистецтві: «... абсолютна дисгармонія зі світом, відсутність будь-якої логіки в ході подій, відчуття прикінцевості існування, постійна підміна одного поняття іншим, прямо протилежним: людина – манекен, день народження – похорон, майстерня художника – кладовище ... По суті своїй, усе це зводиться до однієї конфліктної пари: життя та смерті» [44]. Такий підхід сприяв навмисному з'єднанню живої та неживої матерії, що спричинило зміну функцій актора, який позбувався провідної ролі. У театрі ляльок цей аспект набув протилежного спрямування: актор став з'являтися в сценічному просторі разом з лялькою, що підсилювало візуальний ефект удаваної автономності останньої.

Але якщо Т. Кантор лише частково афілював на театр ляльок, то П. Шуман став його безпосереднім реформатором. У 1962 р. він заснував у США «Театр хліба й ляльок» («Bread & Puppet»). За допомогою паперу, просоченої клеєм, він створив маски гігантських ляльок для вуличних дій, якими керували кілька ляльководів, повністю замаскованих, часто з використанням ходуль. Він фактично відтворив середньовічний театр у контексті сучасності, використовуючи засоби японського бунраку,



сіцилійської опери, середньовічних містерій, цирку, карнавальних і традиційних ходів. У кінці вистав актори роздають хліб, як в аутентичному християнському обряді. Результатом творчості П. Шумана стало поширення жанру вуличного театру з величезними ляльками.

У Франції вплив П. Шумана проявився дещо пізніше – у 1980-х рр. – у творчості Ж.- Курку. Його кампанія «Royal de Luxe» з 1989 р. базується на покинутому складі на березі р. Луара, оскільки гігантські маріонетки не вміщуються в жодному театрі. Трупа дає виключно вуличні вистави, де кожна лялька, побудована зі світлої і гнучкої деревини тополі, конструктор гидравлічних блоків і важелів, керований 20–40 членами трупи.

У 1960–70-х рр. театральне мистецтво всієї Європи зосереджувалося в багаточисельних кабаре, кафе-театрах, мюзик-холах. Не була виключенням і Франція, де лялькове мистецтво формувалося під впливом творчості таких режисерів, як Ів Жолі, Поль и Матільда Доньяк, Клод и Колетт Монестье, Жан и Колетт Рош, Ален Рекоїнг (Рекойн), Домінік Гюдар, Жан-Пьер Леско, а також Філіпп Жанті [94]. Охарактеризуємо спрямування творчої діяльності та внесок у розвиток театру ляльок деяких з вищеперелічених особистостей.

Ів Жолі (1908 р.н.) – лялькар, режисер, актор, художник. Разом з Жоржем Лафайем є одним з головних майстрів відродження сучасної французької маріонетки. Починаючи з 1946 р., він змінив традиційні декорації чорним фоном, щоб підкреслити форми й колір ляльок і предметів. Персонажі його вистав (риби, павуки, вогонь, салют, морські мешканці, каруселі, автомобілі тощо) втілюються завдяки майстерній та дуже пластичній роботі рук у різнокольорових рукавичках і без них. Часто використовуються різноманітні предмети, наприклад, парасольки: «Дві допотопних, старомодних шовкових в клітинку парасольки. Мама і тато. Поруч з ними – їх дочка. Ймовірно, красива, але дуже легковажна: світленька у квіточку парасолька з яскраво-червоним чубчиком-капелюшком. Батьки чинно прогулюються, дочка скромно слідує поруч. Сіра з лихими вилогами парасолька, побачивши її, остовпів. Парасольки розігрують сімейну історію.

У допотопних, старомодних в клітинку парасольок з'являється навіть онук, веселий малюк – зовсім мініатюрна парасолька. У цій естрадній виставі і людей, і навіть автомобіль з колесами – все зображують парасольки ...» [73, с. 96]. Також у виставах І. Жолі багато паперових і картонних предметів різної щільності. У 1950-х рр. труп І. Жолі «Les Margrets Yves Joly» широко представляла своє мистецтво в паризьких кабаре, зокрема в «Écluse», знімала близько двадцяти анімаційних короткометражних фільмів. У 1958 р. він став президентом Національного синдикату професійних ляльководів, а в 1959 р. створив міжнародний сезон ляльок у межах Театру Націй [96].

На відміну від «предметника» І. Жолі, режисер Алан Рекойн (1924–2013) представляє інший підхід до ляльководства. У процесі співпраці з французькою ляльковою компанією Гастона Баті в 1948 р., А. Рекойн опанував техніку ліонських рукавичних ляльок. Разом зі своїми партнерами Морісом Гаррелем і Клодом-Андре Мессеном він заснував у 1950 р. «Compagnie des Trois» («Компанію Трьох»), яка протягом двох років співпрацювала з паризьким кабаре «L'Ecluse» та ін. Брав участь з маріонетками в телешоу (1953-1957). Довгий час співпрацював з Антуаном Вінтезом. Був генеральним секретарем і президентом Національного центру ляльок (1970-1990), неодноразово намагаючись домогтися від Міністерства культури створення Національного театру ляльок. У 1976 р. А. Рекойн заснував нову компанію – «Théâtre aux Mains Nues» («Театр оголених рук»). [81]. Внеском А. Рекойна в розвиток театру ляльок був новий підхід до ролі ляльководства, який поступається провідній ролі ляльці, а також новаторське застосування рукавичних ляльок, коли тіло ляльководства не ховає ширма (хоча цей прийом також використовується), а стає елементом сценографії – опорою, на якій відбувається лялькова дія (тілесна сцена). Також А. Рекойн багато працював в галузі педагогіки театру ляльок (зокрема, в 1995 р. створив структуровану програму навчання). У 1958 р. він познайомився з головним режисером «Le théâtre Tandarica» (Театру Тандаріка) – Маргаритою

Нікулеску. Цей тандем сприяв створенню Національної школи лялькового мистецтва в 1987 р. [83].

Ще більше розширив межі театру ляльок Домінік Гюдар (1941 р.н.) – режисер, актор, драматург, учень Жака Лекока, помічник Жана-Марі Серро. Відмінною особливістю творчості Д. Гюдара є використання «об'єкта в якості знаку», анімаційної форми, яка розширює можливості актора. Створив у 1964 р. році трупю «Компанія» («La Compagnie») разом з вокалісткою Жанною Тайлер Гоглін. Автори й актори оволоділи всіма ляльковими техніками, виходячи з задуму того чи іншого спектаклю: видима робота з лялькою, чорний театр, тіньовий. Більшість цих технік були запозичені з далекосхідного театру: японського бунраку, китайських маріонеток. Також у творчості «Компанії» особлива увага приділяється вокальній компоненті, в основному представленій Ж. Тайлер Гоглін. Д. Гюдар воліє називати свою трупю і творчість «театром фігур» (від латинського *Figura*: уявлення), а не «театром ляльок», оскільки вважає, що термін «лялька» дещо обмежує грані його творчості.

Д. Гюдар – творець персонажа Падокса – латексної ляльки людського розміру, створеної з метою вийти за рамки театральної коробки та представляти своє мистецтво на вуличних околицях Франції та за кордоном. Як каже режисер: «Наш восьмирічний досвід участі у фестивальних зйомках в Епіналі дав нам ще одне свідчення того, що театру потрібно виходити на вулицю, якщо ми хочемо, щоб глядачі прийшли в театр. Але ми не можемо виступати на вулиці, як у театральной кімнаті. Лексика, простір, ритм, світло, звук – все по-іншому. У театрі ми дивимося на Падокса. Зовні ми спостерігаємо, як Падокс дивиться на зовнішній світ» [84]. У цьому вбачається наслідування П. Шумана.

Французький художник, ляльковод та артист Жан-П'єр Леско (1947 р.н.) – після навчання образотворчому мистецтву та мистецтву комедіанта, заснував свою компанію в 1968 р., і майже повністю спрямував свій досвід та знання на відродження театру тіней. Початок його творчості

був пов'язаний з рукавичними ляльками, поки він не відкрив театр тіней – «вайанг куліт» – в Індонезії. Після декількох поїздок в Азію з метою дослідження споконвічних форм цього театру, він виявив їх емоційний потенціал, експериментуючи з рухливістю джерел світла.

Ж.-П. Леско створює свої вистави на матеріалі світових легенд, сучасної міфології, приділяючи особливу увагу творам, призначеним для молоді або публіки різного віку, запозичує естетику анімаційних книг, апелює до таких персонажів, як Панч або Арлекін, використовує венеціанські маски тощо. Він також створює спектаклі для дорослих, з яких на особливу увагу заслуговує «Таема або наречена барабанщика» (1981), чия естетика багато в чому визначила інноваційні тенденції театру тіней. У виставі «Скам'янілий сад» (1985) режисер представив сучасну редакцію «Божественної комедії» Данте Аліг'єрі. В «Образах для Вінсента» (1999) відтворив всесвіт Вінсента Ван Гога, а в «Контрастному зіставленні» (2002) – безмовну поетичну фантазію за допомогою ансамблю сучасної музики «FA7». Він працює з силіконом, картоном, целофаном, різними тканинами, що створюють в процесі коливання чарівний ефект, що створює фантастичний інтер'єр для феєричної дії [90].

З 1988 до 2003 року Ж.-П. Леско організовував фестиваль «Подорожі з ляльками». Він читає лекції у Вищій національній школі мистецтв (ESNAM) в Шарлевіль-Мезьєрі, володіє важливою і цінною колекцією тіньових маріонеток, китайських, індійських, індонезійських і турецьких.

Свій внесок у розвиток мистецтва театру ляльок у 1960-х рр. зробив і Ф. Жанті, який, наслідуючи С. Образцова, створював лялькові пародії, акцентуючи на вельми комедійних ситуаціях та перебільшено гумористичних характерах своїх персонажів. Розглянемо більш детально становлення лялькаря Ф. Жанті та визначимо його роль у театральному процесі Франції досліджуваного періоду.

## 2.2. Становлення творчої особистості Ф. Жанті та його роль у розвитку французького театру ляльок 1950–70-х рр.

Філіпп Жанті (Philippe Genty) (Додаток А) (01.12.1938 р.н.) – французький режисер, лялькар, художник, актор, продюсер театру ляльок – народився у м. Ансі (адміністративний центр департаменту Верхня Савойя, регіон Французьких Альп). У дитинстві він зазнав серйозної дестабілізації: смерть батька, який зірвався з гори, катаючись на лижному спуску, – це спровокувало психічні розлади у свідомості хлопця, що позначилися на неадекватності та проблемах з комунікацією.

В одному з інтерв'ю Ф. Жанті аналізував свої психічні деструкції: «Коли я був дитиною, я пережив складний момент, пов'язаний зі смертю батька. ... Перший образ, перша картинка, яка починає моє життя, – це три удари в двері. Мати відчиняє двері, а там стоять два жандарми; коли вони почали говорити, мати відвела мене в іншу кімнату. Жандарми прийшли, щоб розповісти про смерть батька: він загинув, катаючись на лижах – упав у прірву. Після цього мати протягом року приховувала від мене смерть батька. Коли щось ховають, то виникає брехня. Зазвичай у цьому віці хлопчик закоханий у свою матір і навіть бажає смерті свого батька, як конкурента в любові до матері. Мабуть, саме це підсвідомо перетворилося на те, що я відчув себе причиною смерті батька. Крім того, мені весь час снилися сни, в яких з'являвся труп, який я хотів заховати, закопати. ... Я був близький до того, що можна було б назвати руйнуванням. Це був довгий період – я був замкнутий, унікав людей. За 10 років пройшов через 18 пансіонів, інтернатів – весь час збігав то з одного, то з іншого. А коли став старшим, я реалізував ще одну втечу: об'їхав на маленькій машині в дві кінські сили навколо світу. Весь цей час, з дитячих пансіонів і до навколосвітньої подорожі, головною проблемою для мене було спілкування. Я не вмів спілкуватися. Мені було важко жити. У мене були параноїдальні напади. Мені здавалося, що я проходжу через щойно збудоване місто, і як тільки я піду звідти, його демонтують» [15].

Замкнутість та асоціальність були зумовлені ще й наслідками Другої світової війни, що стала перешкодою завершення навчання Ф. Жанті на графічному факультеті. Юнака призвали на строкову службу в армію. У цей період він пережив голодомор та на власні очі спостерігав знищення батьківського будинку (про останню подію він згадував: «Палаючий будинок – моя особиста мана, пов'язане зі спогадами дитинства. У моїй родині був будинок в Савойї. Наприкінці війни партизани вбили німецького солдата. Німці в помсту вирішили спалити 12 будинків, зокрема будинок моїх батьків. Ми з мамою пішли в гори до партизанів. Звідти згори я дивився, як німці підривали будинки. Бачив, як вибухнув наш будинок. У тому віці мені здалося це скоріше кумедним, ніж трагічним» [11]. Усе це зрештою призвело до невдалої спроби суїциду, що також наклало певний відбиток на психіку Ф. Жанті.

Вирішенню проблем з дитячими комплексами та комунікативними проблемами сприяла театральна творчість та чотирирічна кругосвітня подорож, під час якої Ф. Жанті відвідав, за його висловом, «47 країн і 8 пустель» [85].

У 1961 р. він взяв участь у конкурсі, організованому комунікаційною групою «Publicis», в якому брали участь талановиті люди з різних галузей мистецтва. Ф. Жанті виграв захід під назвою «Обмін професіями», завдяки своїй майстерності лялькаря. Під патронатом ЮНЕСКО в межах масштабного проекту «Схід-Захід» він зі знімальною групою здійснив кругосвітню подорож по 47 країнах – «L'Expédition Alexandre» («Експедиція Олександра») (1962–1965) (Додаток Б). Таку назву подорож отримала через те, що Ф. Жанті виступав з маріонеткою на ім'я Олександр і знімав місцеві лялькові вистави. Під час цієї подорожі режисер зняв документальний фільм «Блакитний як апельсин» про лялькарів з різних країн, який був показаний у Парижі в 1967 р.

Зустрічі, партнерські відносини, нові враження від театрів ляльок різних країн, пейзажі та ландшафти «Олександрівської експедиції» істотно вплинули на його подальшу творчість та сценографію вистав [91].

Подорож та створення декількох маріонеток стали для Ф. Жанті серйозним приводом позбутися власних психічних проблем та налагодити контакт з людьми. Режисер визначив цей період свого життя, як «втечу від самого себе». Він зовсім не планував пов'язувати життя з театром ляльок, проте обставини склалися таким чином, що він продовжив свої пошуки в цьому напрямі, адже ті відкриття, знання та знайомство з різноманітними практиками, пов'язаними з театром ляльок та анімації, здобуті упродовж експедиції, глибоко змінили ставлення художника до ляльок та неживих предметів. А мотив подорожі пізніше стане провідним у нових сюрреалістичних виставах Ф. Жанті.

Після закінчення «Олександрівської експедиції» Ф. Жанті оселився в Парижі. Як зазначалося вище, це був період сплеску мюзик-хольного напрямку, що створювало ґрунт для розвитку і вдосконалення лялькарських технік, експериментів в області музикальності й темпо-ритмічності, оптичних ілюзій, світлових ефектів та інших сценографічних елементів, з яких складається художнє оформлення вистав.

Існує версія, що на початковий період творчості Ф. Жанті істотно вплинула лялькова пародія С. В. Образцова. Підтвердження цьому знаходимо в навчальному посібнику Д. Флеєнко, яка вважає, що французький режисер запозичив знахідки російського лялькаря: «Спочатку працював, наслідуючи С. В. Образцова, у жанрі пародії (використовуючи «чорний кабінет») з маріонетками і ляльками-мімами» [73, с. 98]. Однак в епатажному характері його шоу уже тоді можна було бачити концептуальний потенціал за межами театру ляльок.

Спочатку Ф. Жанті реалізовував свій творчий потенціал у межах класичного театру ляльок, але з певними авторськими творчими особливостями. Як правило, він створював лялькові вар'єте: вистави, що

склалися з декількох окремих номерів – мало або взагалі між собою не пов'язаних естрадних ескізів з різними персонажами. Виконувалися такі вистави або як окремі номери, або в якості повноцінних вечірніх вистав у різних концертних залах. Ці роботи були зосереджені на одній ляльці, яка керувалася традиційним способом. Для ранніх опусів Ф. Жанті характерна гіперболізована комічність, що взагалі охоплює більшу частину театру ляльок цього періоду. Його ляльки поводилися нарочито напружено, часом неврівноважено. На той час режисер багато експериментував у жанрі лялькової пародії, а його страуси, Горжетка, що фліртує з фотоапаратом, Пелікан з миготливими очима, величезним ротом, що рухається, ефектно пародіював Л. Армстронга, Страус з п'ятьма головами і рухливими дзьобами отримали широке визнання [106].

Переламним періодом у житті й творчості Ф. Жанті була зустріч з хореографом Mary Underwood (Марі Андервуд) (Додаток В) у 1967 р., з якою він у наступному році заснував театральну компанію «Compagnie Philippe Genty» («Компанія Філіппа Жанті»), після чого розпочався період нових творчих пошуків. Партнерство з М. Андервуд стало для режисера певною реабілітацією як в особистому, так і в творчому плані. Якщо до початку їх співпраці він був гранично закритою людиною, відповідно камерними та аутистичними були його вистави, то новий творчий тандем сприяв перформативності та масштабної просторовості завдяки хореографічному досвіду М. Андервуд [89].

Першим номером, створеним Ф. Жанті у співавторстві з хореографом, були «Страуси» (Додаток Г) на музику Ф. Пурселя «Танець годин». Це був пародійний балет, виконуваний чотирма страусами, якими керували Ф. Жанті, М. Андервуд, І. Бруньє та М. Шейгам, але спочатку вистава була розрахована на двох осіб, потім страусів було три (у такому вигляді існує відеомініатюра) [104].

Метрові маріонетки з великими очима та дзьобом, з пухнастим пір'ям на голові, у помаранчевих пір'євих пачках й тонкими ногами керувалися



шляхом утримання голови страуса однією рукою, що розташовувалася всередині, та за допомогою кисті та пальців приводила до руху дзьоб, інша рука відповідала за ноги. Ляльководи маскувалися на задньому плані.

Робота над «Страусами» була доволі копіткою та складною через необхідність володіння складною координацією обох рук: слід було не тільки утримувати фіксовані місця кріплення для роботою з лялькою, а й підлаштовуватися до рухів центральної маріонетки, не потрапляти в світло з метою створення ілюзії автономного функціонування ляльки.

М. Андервуд, як хореограф, відповідала за центрального страуса, який мав рухатися найвправніше і задавати ритм усій дії; І. Бруньє швидко опанував специфіку руху свого страуса; щодо страуса Ф. Жанті, то йому не одразу вдалося упоратися із танцювальними рухами його страуса, проте це зумовило комедійний характер персонажа, наповнило шоу гумором та неочікуваними моментами: він постійно вибивався з загального тріо, то відкладаючи яйце під час виконання арабеску, то гублячи білизну або ноги, які починали власні рухи окремо від тіла. Тож невдачі ляльководів трансформувалися в цікаві та комічні мізансцени [104].

Ці гумористичні сценки були створені для того, щоб викликати ряд емоцій: цікавість, сором, почуття зверхності, необережність, збентеження, ворожість. Ідея сценічного номеру полягала у створенні метафори іронічної форми для незручних ситуацій, в яких може опинитися кожна людина.

На сайті компанії міститься інформація, що у виставі згодом з'явився четвертий страус (ляльковод – М. Шейгам), а з темного простору виринала велика камера, висвітлюючи «живе» боа зі страусового пір'я. Цей момент супроводжується акцентованим криком страусів М. Андервуд у бік боа та Ф. Жанті – у бік камери. Потім об'єкт камери раптово «проковтував» боа, натомість залишаючи три безформені гірки зі страусів [85]. Скетч закінчувався екстатичним співом одинадцяти страусів (Додаток Г1) на пісню «Shout» британської співачки та актриси М. Лоурі (Лулу).

Одного разу директор компанії «Citroën», Кармен Байо, відвідавши приватну репетицію Філіпа Жанті, була дуже вражена роботою режисера і його програмою, сповненою дотепного гумору, й погодилася спонсувати його проект. Ф. Жанті зазначав: «Менеджер Citroën в захваті та підтверджує своє бажання створити програму, яка включатиме показ фільму, привезеного після навколосвітньої подорожі, і всіх наших номерів для туру по французьких містах, де представлена автомобільна компанія. Це може стати кінцем наших фінансових труднощів і відмінною можливістю показати шоу широкій аудиторії» [85].

На початку своєї творчості Ф. Жанті знаходився у вельми скрутних умовах, адже трупа не мала місця для репетицій у Парижі, через що доводилося щодня проїжджати 75 км (іноді двічі), щоб виїхати й повернутися до Буррон-Марлотт. Крім того, була відсутня майстерня для створення та збереження декорацій, ляльок та реквізиту. Тоді Ф. Жанті у розстрочку на три роки купує ангар площею 250 м<sup>2</sup> поряд з Бастилією, на першому поверсі якого він влаштовує кімнату для проживання, приміщення для репетицій та майстерню.

Протягом року трупа проживає у Лас-Вегасі в доволі посередньому отелі Тгорісапа, де кожну ніч показує «Страусів». Ф. Жанті створює 3 склади, один з яких працює у Лас-Вегасі, другий очолюють І. Бруньє та М. Шейгам, третій гастролює за кордоном у Лондоні, Сіднеї, Берліні, Токію, Нью-Йорку. «Страуси» стають ексклюзивним шоу, перетворюючись на візитну картку компанії, що принесло йому світову славу.

Ф. Жанті згадував, що «Розробка цього масштабного проекту в поєднанні з телешоу, короткими контрактами по всьому світу, зайняла в нас багато часу – це наймасштабніше шоу, створене мною за весь час» [85].

Протягом 1971-75 рр. Ф. Жанті активно працював над створенням телевізійних шоу: «Навколосвітня подорож маріонеток» (1973), а також дитячі програми – «Gertrude & Barnabe» («Гертруда й Барнабі» (1971-72), де Ф. Жанті працював разом з Жан-П'єром Дутюром над комічними діалогами,

які втілюють страус Гертруда (Ф. Жанті) (Додаток Г) та собака Барнабі (Ж.-П. Дутюр); та «Les Onyx» (1974-75), де працювало шість лялькарів.

Паралельно з технікою чорного театру компанія починає практикувати інший підхід: маніпуляції із зором, коли актор керує маріонеткою, не ховаючись від глядача. Включення актора до сфери маріонеток змінює специфіку взаємодії між ляльководом і лялькою. Візуальна маніпуляція породжує безліч нових засобів вираження, перетворюючи ляльководів на персонажа та надаючи його взаємодії з лялькою філософського підтексту. Це, у свою чергу, ускладнює функцію актора, який тепер повинен не тільки керувати лялькою, а й інтерпретувати свого персонажа разом з відчуттям емоцій персонажа ляльки. А глядач, позбавлений ілюзії, повинен вірити в життя маріонетки, спостерігаючи за причиною її анімації. Це ускладнює спілкування між сценою та глядачем, народжуючи нову театральну мову, що полягає у вираженні на сцені значущої взаємодії двох елементів різної природи: маріонетки й актора, живого та інертного, яке оживає, щоб створити ілюзію життя.

Яскравим прикладом цього є мініатюра Ф. Жанті «Le Pierrot» («П'єро») (Додаток Д) – алегорія, сказання, натяк на те, що таке свобода і як вона купується ціною власного життя. Зворушливий і витончений, тихий і мужній П'єро, побачивши ляльководів та виявивши свій зв'язок з ними і залежність від нього, повстає проти придуманих для нього правил і, не бажаючи підкорятися, одну за одною розриває всі нитки свого життя. Розуміючи, що смерть неминуча, сумний герой без жалю чинить суїцид, рвучи останню нитку, та застигає в нерухомому стані, символізуючи цим ціну справжньої свободи [99]. Під час показу цієї вистави групі дітей-аутистів одна дитина, яка раніше ні на що не реагувала, плакала.

Крім того, зміна практики «Compagnie Philippe Genty» також є результатом ще двох додаткових подій: гастрольна діяльність та опанування нових театральних методик.

З 1968 по 1979 рр., завдяки новим творчим знахідкам, «Compagnie Philippe Genty» з театром «людиноподібних» предметів об'їхала майже весь світ: США, Японію, Австралію, Росію, країни Африки, Латинської Америки та Західної Європи, що принесло її авторам світову славу і касовий успіх, чії яскраві, чарівні ляльки завоювали світове визнання, стали лауреатами премій ряду міжнародних театральних фестивалів.

Фінансова стабільність та гастрольна діяльність не тільки дозволили Ф. Жанті та М. Андервуд придбати студію в Парижі, а також надали можливість вивчити та випробувати цілий ряд театральних прийомів. Протягом 1967 – 1980 рр. лялькарі досліджували альтернативні творчі практики та різні мистецькі підходи на зустрічах з лялькарями та іншими театральними діячами, зокрема М. Андервуд вивчала танцювальні практики на Балі.

Якщо ранні твори Ф. Жанті були призначені виключно для кабаре й мюзик-холу, то з часом лялькар вирішує більше не виступати в кабаре, а намагається, зберігаючи мюзик-хольну стилістику, розробити більш складні сюжети.

## Висновки

Дослідження французького мистецтва театру ляльок третьої чверті ХХ ст. дало змогу визначити театральний контекст, в якому була сформована творча особистість Ф. Жанті:

1. Давні традиції лялькового театрального мистецтва Франції, а саме ярмарковий театр з усталеним комедійним персонажем – рукавичною лялькою Полішинелем та його наступниками – Гіньодем та Гнаффроном, – знайшли своє відображення на кожному етапі розвитку французького театру ляльок. Крім того, саме Франція відіграла ключову роль у появі такого різновиду ляльки, як маріонетка, яка також вважається традиційною французькою лялькою.

2. Ключову роль у відродженні французького театру ляльок після майже столітнього занепаду відіграли російський лялькар С. Образцов (відкрив жанр лялькової пародії та використовував психологічний театральний метод) та швейцарський – М. Мешке (запропонував змішання різних технік, форм, театральних традицій Сходу в межах однієї вистави).

3. Творчість С. Образцова та М. Мешке визначила вектори подальшого розвитку французького театру ляльок: традиційний (відтворення середньовічної форми ярмаркового театру в контексті сучасності) та експериментальний (зміна функцій актора та ляльки, які поступово врівноважилися).

4. У 1960–70-х рр. розвиток театру ляльок у Франції зосередилося в кабаре, кафе-театрах, мюзик-холах, де репрезентували свої творчі знахідки представники експериментального напрямку – І. Жолі, П. та М. Доньяк, К. та К. Монестьє, Ж. та К. Рош, А. Рекойн, Д. Гюдар, Ж.-П. Лєско та Ф. Жанті, які запропонували різноманітні театральні техніки – видиму роботу з лялькою, чорний театр, тіньовий, техніки східних театрів, у межах яких лялька та актор набували автономності поряд із взаємовпливом та взаємозалежністю.

5. Ф. Жанті поряд з вищезазначеними режисерами репрезентував свою творчість у кабаре та мюзик-холах. У 1960-70-х рр. він наслідував С. Образцова в жанрі лялькової пародії, розвиваючи та пропагуючи мюзик-хольний напрям, що в цей час було вельми затребуваним у Франції. Ф. Жанті влаштував гіперболізовано комічні лялькові вар'єте, вистави яких зосереджувалися на одній ляльці й були камерними.

6. У 1967 р., після зустрічі з хореографом М. Андервуд, творчий напрям Ф. Жанті змінюється на перформативнішу та просторовішу з ілюзією автономного функціонування ляльки в чорному театрі а також запроваджується метод візуальної маніпуляції, що полягає у взаємодії двох елементів різної природи: живого (актора) та інертного (лялька), яка оживає, щоб створити ілюзію життя. Ці знахідки зумовлюють наступну фазу у творчості Ф. Жанті, який вирішує розробити більш складні сюжети.

## **РОЗДІЛ III. Ф. ЖАНТИ ЯК ПРЕДСТАВНИК ВІЗУАЛЬНОГО ТЕАТРУ: НОВАТОРСЬКІ ПРИЙОМИ ТА СТИЛІСТИКА**

### **3.1. Візуальний театр як феномен сучасної театральної культури.**

#### **Місце ляльки у візуальному театрі**

Сучасний театр, особливо європейський, сьогодні багато в чому відрізняється від театру в традиційному розумінні цього слова. Сценічні експерименти вийшли за рамки сцени-коробки, у сценографії поряд з широким використанням новітніх досягнень техніки найчастіше використовуються найпримітивніші матеріали, але фантазія авторів перетворює їх на візуально унікальні предмети й матерії, режисерські методи та прийоми настільки різноманітні, що складно піддаються будь-якій класифікації, що ж стосується артистів, то вони досягли колосального рівня акторської майстерності (сучасний актор надзвичайно універсальний в плані володіння різними видами сценічного мистецтва). Актуальність і новаторство вистав обумовлюються різноманітними сценічними досягненнями в області різних мистецтв, необмеженими технічними можливостями, що дозволяє режисерам створювати мальовничі візуальні метафори, які мають потужний естетичний вплив на глядача, провокують у ньому більш асоціативне, ніж логічне мислення. У подібних виставах дуже часто відсутній сюжет як такий, а трактування та професійна критика сценічного полотна вельми різноманітна й суперечлива. Про це справедливо говорить Д. Годер: «Серед фестивальних шедеврів і цікавих експериментальних програм все більше вистав, що йдуть від прямого нарративу і будуються на яскравих візуальних метафорах. Постановки ці створюються за законом асоціативних, а не сюжетних зв'язків, часто з уривчастих епізодів-спалахів, логічний зв'язок між якими реалізується швидше у свідомості глядачів, ніж на сцені. ... Для цих вистав особливо важливе глядацьке враження, що передує аналізу, а множинність трактувань

тут входить в умови гри» [18, с. 5]. Сьогодні такий театр отримав визначення візуального, оскільки для епохи постмодернізму характерний синкретизм мистецтв, жанрів і стилів, відхід від театру психологічного, на зміну якому прийшов театр, що визначається нестандартністю, ілюстративністю, примхливістю, позажанровістю, перформативністю, інсталяційністю, сюрреалістичністю, абсурдністю, а найголовніше – вражаючою, деколи шокуючою експериментальністю.

У першу чергу це пов'язано з майже остаточною вичерпністю раціоналізму: «Театр, побудований на картинах, що перш за все апелюють до підсвідомості, виріс на ґрунті сучасної кризи раціоналізму, з нового відчуття непізнаваності світу, страху перед ним і прагненням дивовижного» [18, с. 5].

Сьогодні в Західній Європі мало поширене традиційне сценічне мистецтво, але, якщо автор пропонує твір у цьому жанрі, він обов'язково набуває нових форм, представлених переважно в межах естетики примітивізму.

Поряд із цим активного розвитку набуває театр візуальний, де змішуються різні види мистецтва, жанри, форми, а провідне місце посідає авторське самовираження, що полягає в репрезентації думок, фантазій і навіть комплексів, страхів, певних психічних відхилень, що, як правило, не має сюжетної лінії, але таке мистецтво в будь-якому разі має впливати на глядача й викликати в його свідомості певну аналітику, спрямовану на власне вдосконалення оточуючого середовища, або асоціативне мислення, що також сприятиме певним змінам у ставленні до тих чи інших речей, подій, стосунків, моделі поведінки.

Більшість сучасних вистав працюють із зоровим сприйняттям, а головними виразними засобами у виставах стають простір, світло, матерія, відеоарт та інші елементи сценографії. Тобто фактично ліквідується межа між театральним і сучасним зображальним мистецтвом (перформансом, інсталяцією). Поширеним стає використання оптичних ефектів та ілюзій, а в якості режисера часто виступає автор-художник, що є дуже радикальним



явищем у театрі. Більшість із них використовують різноманітні арт стратегії. У першу чергу, це пов'язано із науково-технічним прогресом, що на початку XXI ст. досяг колосальних масштабів, продовжуючи свій розвиток. Мистецтво завжди розвивалося, наслідуючи наукові досягнення, й максимально використовувало їх у своїй сфері. І саме сучасні технології стали причиною розвитку й популяризації візуального театру в XXI ст. Такі вистави, за свідченням В. Сенькіної, «... нагадують ожилі картини або відносяться до жанру *po-man show* (глядачі потрапляють, скажімо, в простір інсталяції, з якого виключена людина, актор)...» [56, с. 52]. Візіонери активно використовують у театральному просторі досягнення художників-абстракціоністів: футуристів, дадаїстів, сюрреалістів, адаптують 3D й 4D технології. Для створення віртуальної реальності без будь-яких вербальних сенсів.

З метою візуалізації поряд з новітнішими технологіями або замість них використовуються й найрізноманітніші матеріали: вода, дим, вогонь, піротехніка, а також найпростіші – поліетилен, папір, пісок і навіть мотузки, іржаві залізяки, банки, нефарбовані та необроблені дошки, фанери та будь-який підручний матеріал. Ця лінія розвитку візуального театру пов'язує його з рукотворним, навіть самодіяльним образотворчим мистецтвом і предметним театром.

Для театру інсталяції характерним є одночасне використання як високих, так і низьких технологій та предметів, головне, що вони представлені у певному просторі, який також є матеріальним носієм інсталяції. Як зазначає українська дослідниця О. Островерх: «Інсталяція витягує копію з немаркованого, відкритого простору анонімного циркулювання і поміщає її – нехай на час – у стійкий, закритий, фіксований контекст топологічно чітко визначеного тут і зараз. А це означає, що всі об'єкти, розташовані в просторі інсталяції, – оригінали, навіть коли (і саме коли) вони циркулюють за межами інсталяції як копії. Твори мистецтва в інсталяції є оригіналами з чисто топологічної причини: щоб побачити їх,

необхідно відвідати інсталяцію. Інсталяція є соціально кодифікованим варіантом індивідуального фланерства...» [49, с. 48].

До категорії візуального відноситься й театр на природі або в незвичайному просторі – енвайронмент, де глядач стає учасником дії, а простір – дійовою особою, зрештою вистава сприймається по-новому. Наприклад, у «театрі архітектури» простір стає головним персонажем. Глядачі можуть гуляти по сценічному простору, розташовуватися в приміщеннях спорожнілих фабрик, занедбаних заводів або будівництв, а також просто по місцевості, де в особливих місцях відкриваються нові картини або епізоди вистави. У таких виставах змістом може бути «переживання простору».

Новий цирк (або цирк-театр) також є жанром візуального театру і зовсім не схожий на традиційний цирк. Новий цирк – це або танець на стику з акробатикою, або предметний театр. І навіть вуличний театр у своєму сучасному втіленні набагато ближчий до візуального театру, ніж до старовинних ігрищ ряджених. Від клоунади, людей на ходулях і вогневих шоу він пішов усе далі, використовуючи нові технології, відеопроєкції, лазер, влітаючи в це сучасний танець, будуючи дійства з урахуванням декорацій міської архітектури і природних явищ.

Пластичний театр також може бути візуальним, якщо вистави будуються за рахунок танцювально-пластичних візуальних образів. У такому театрі головним виразним засобом виступає рух, який може базуватися як на хореографії, так і на різноманітних техніках і практиках, таких як контактна імпровізація, буто, йога, гімнастика Ногучі Таїсія, бойове мистецтво тайцзицюань та багато інших.

Візуальний театр сьогодні продовжує свій розвиток, тому доволі назвати та класифікувати всі його напрями. Іноді вистави у процесі створення стають візуальними, коли те, що повинно було створювати атмосферу, зрештою стало впливовішим за обрану історію, що контекст стає яскравішим за текст.

Нині можна стверджувати лише те, що у візуальному театрі, як правило, наявні абсурдність дії, відсутність сюжету, поєднання танцю та предметного театру, відточена графіка нерухомих і танцюючих фігур, ефектні статичні картинки, взаємозумовленість пластики та сценографії, сценічні перетворення і трансформації, виконані за допомогою реквізиту та машинної техніки, ефектна гра світла й машинерії або ж використання світла як головного виразного засобу або взагалі дійової особи, різні відеопроєкції, складний звуковий фон або уривчасті фонограми, різні шуми, алогізм дії, що розвивається, ефектні дизайнерські костюми або простий кольоровий контраст в костюмі з метою візуального ефекту, а не сюжетного рішення; вистава може створюватися, у першу чергу, з урахуванням особливостей трупи, а не образної структури персонажів, у ній можуть поєднуватися наївність і жорстокість, неймовірна потворність і натуралізм з надзвичайною дизайнерською красою, естетизуватися кошмари, використовуватися циркові трюки, естетика середньовічного майданного театру і відеотехнологій, які дозволяють виводити героїв на вулицю, навіть коли глядачі сидять в залі, подавати на екрані несподіваний контрапункт до дії, впливати на ритм сценічних подій миготінням кадрів і створювати примхливе спілкування акторів з відео.

Однак, вистава може бути словесним текстом і зовсім не мати вибагливих сценографічних рішень або оптичних ілюзій, але вона належатиме до категорії візуального театру через потужність візуальних образів: «Мова йде не тільки про невербальний театр або вистави, де активно використовуються візуальні ефекти, відео та інші сучасні технології. У виставі може бути багато тексту, а нових технологій не бути зовсім, але його будуть відносити до візуального театру, якщо його образна система побудована, у першу чергу, на візуальності, а не на словах, якщо саме візуальне акумулює смисли й виявляється істотно важливішим за текст, де репліки часто є лише ремарками, що пояснюють дію, а текст – коментарем до візуальних образів або ж просто звуковим компонентом, таким самим, як

музика. Тут нерідко актор є лише одним з рівноправних елементів вистави» [18, с. 7].

Проте є і такі вистави, у яких візуалізація використовується лише в окремих сценах – такий прийом застосовується з метою підсилення певного моменту вистави, де необхідно використати потужніший за словесний текст вплив. Такі вистави не належать до візуальних, адже тільки частково репрезентують яскраві візуальні театральні метафори для втілення найбільш важливих моментів сценічної дії.

Якщо аналізувати роль театральної ляльки у візуальній виставі, то слід зазначити, що вона багато в чому визначила розвиток візуального театру. Лялькарі багато експериментували з матеріалами і відео, у результаті чого навіть камерні вистави ставали доволі масштабними та візуально вражаючими.

У 1960-х рр. лялькове мистецтво Франції пережило свого роду революцію: виник новий вид маріонеток, які прагнули підняти соціальний статус форми мистецтва. Ця спроба підняття була підтверджена першим Всесвітнім фестивалем театрів ляльок в Шарлевіль-Мезьєр у 1961 р.

У цей період в театрі ляльок широко поширюється так званий «живий план», коли актор керує лялькою відкрито, на очах у глядачів, часом – вступаючи у взаємодію з нею. Крім того, в якості ляльки може використовуватися будь-який предмет – від побутової речі до спеціально виготовленого об'єкта, який зображує одухотворений персонаж і керується актором.

Для ляльководів, чия роль перетворилася з маніпулятора на актора, стало звичайною справою використовувати у своїх виступах цілий ряд прийомів, а також елементи відео, танцю й музики. Ця універсальність у формі мистецтва, у свою чергу, викликала інтерес у театральних і кінорежисерів, які прагнули інтегрувати свої візуальні та драматургічні коди у свої роботи.

Відомі трупи є практично в усіх містах Франції, а деякі з них навіть привернули увагу світової громадськості в останні роки. «Royal de Luxe», який був заснований в Екс-ан-Провансі в 1979 році і переїхав в Нант, відомий своїми широкомасштабними роботами. Він розповідає історії, які іноді тривають кілька днів і перетинають цілі міста, використовуючи маріонетки висотою 12 метрів, залучаючи здивований натовп [92].

Серед відомих лялькарів (або правильніше – аніматорів), які представляють візуальний театр – Мішель Лобю, Жан-П'єр Ларош, Джеймс Тьерре, Філіпп Сомон, Франсуа Тангі та інші. Розглянемо на прикладі творчості деяких з цих режисерів особливості побутування ляльки або предмета в якості ляльки у візуальних виставах.

М. Лобю у своєму «Тюрак Театрі» (1985) – «театрі предметів», існуючого на межі театру анімації і театру жесту, використовує речі, що вийшли з ужитку в повсякденному побуті, відроджує їх та перетворює на живих істот. Домислюючи минуле «втомлених предметів», проводячи уявні археологічні дослідження, М. Лобю пропонує власне поетичне прочитання «сенсу речей» і сенсу людського існування. Як зазначає Б. Лонгр: «Театр Лобю – це театр з нічого, який оживає та народжує поезію – ніжну, зворушливу і жорстку одночасно ... Уводячи буденні речі та предмети від їх прямого призначення, наділяючи їх своїм голосом, своїми руками і ... своїм акторським диханням, Мішель Лобю їх олюднює і опоетизовує. Його вистави – справжні роздуми над ілюзорністю та матеріальністю. Матеріальністю, якої позбавляються предмети, коли їх зводять разом, «перепрофілюють» та одухотворюють. Повністю зникає споживча функція цих предметів, залишається лише їх поетична значимість ... Часом цей артист нагадує мені дитину, у процесі гри захоплено оживляючи іграшки та вигадуючи їм всілякі історії. А часом здається, що предмети витіснили маніпулятора, і про нього взагалі забуваєш. До такої міри тебе захоплює, затуляє хвилююча магія цих «живих листівок», які говорять нам стільки, скільки не скаже жодна фотографія ... В останньому спектаклі, «Четверо з Турак» («Depuis hier»)

автор доводить олюднення до того, що його предмети-персонажі вже самі в свою чергу маніпулюють іншими, «неживими» предметами» [66].

У виставах Дж. Тьєрре з найпростіших, нехитрих речей будуються значні конструкції, народжуються дивовижні істоти, що символізують пошуки душі, яка не знаходить для себе іншого виходу, як жити по-справжньому тільки уві сні. Дж. Тьєрре – майстер фокусів, особливо удаваних невдалих фокусів. Він може, наприклад, поставити на сцену іграшкового коня і робити якісь паси руками, але нічого не буде відбуватися. Повторюючи ті ж паси в бік публіки, він просить допомоги зали. Дорослі люди починають відчайдушно махати перед собою руками – кінь падає – ефект досягнутий.

Керівник театру ляльок «Тарабат» («Les TaRaBaTes») (1998) Ф. Сомон створює сучасні спектаклі з використанням різних форм і засобів виразності (у тому числі живопису піском). Крім того, він є засновником і художнім директором міжнародного фестивалю лялькових театрів «Des Marionnet'ic», який проводиться щорічно в м Біник з 1998 р.

Ф. Сомон також є представником традиційного театру ляльок і займається вивченням і відродженням старовинного театру. Наприклад, його спектакль «Почнемо з Гіньоля ...» є типовою ярмарковою виставою ширмового театру з Пульчинеллою, Панчем, Полішинелем та Гіньолем, що повертається до 500-річної традиції розважати публіку та розповідає історію європейської рукавичної ляльки. Музично-вокальний супровід (Венсана Бюрле) надає настільки сильний емоційний вплив на глядача, що їх реакція стає схожою на ту, що супроводжувала традиційні середньовічні вуличні вистави лялькарів.

Ж.-П. Ларош – представник «звукового театру», театру механізмів, театру інсталяції. У його виставах дійовими особами є речі. Так, його твір «A distances» («На відстанях») складається з семи не пов'язаних між собою епізодів, де представлена кімната, в якій речі живуть власним життям, і не зрозуміло, чи актори ними керують, чи вони рухаються самостійно. Залізні

речі спілкуються одна з одною мовою скрипів, лязгів, срезетання, вдалині чується звук падаючих крапель, а ліхтар обертається навколо своєї вісі, ніби спостерігаючи за всім навколо; дерев'яні табуретки падають, складаються, розколюються навпіл, втрачають ніжки і лише одна залишається цілою; у наступних епізодах сам режисер малює автопортрети, розіграє механічну танцювальну дію за допомогою предметів на столі; показує фокуси [94].

Режисер «Театру плоту» («Du Radeau») Ф. Тангі працює у незвичному просторі. Його театр розташований в ангарі – у покинутих гаражах містечка Ле-Ман на заході Франції. Режисер перетворив гаражі на творчі майстерні з кількома залами, їдальнею, готелем і величезним шатром для репетицій, розкинутим посеред вулиці, як старовинний акторський символ. Будь-яку п'єсу (в різний час серед постановок Ф. Тангі були класичні твори – «Дон Жуан», «Сон літньої ночі», «Войцек»), але режисер ставив їх як власні сни: сюжет майже не прочитується, а текст звучить далеким відлунням, де-інде перекиваючись напливами музики.

Ф. Тангі порівнюють з Б. Вілсоном, Т. Кантором або ще з С. Беккетом. У сучасному театрі Ф. Тангі використовує для мистецького оповідання виразні засоби різних мистецтв – злами мальовничої перспективи, пластику тіл, складну символіку театрального костюму, голоси великих поетів і, звичайно, музику. Не випадково, він часто дає своїм постановкам назви, що більше нагадують концерти класичної музики: «Євшан», «Орфеон», «Кантати», «Кода», «Річеркар» [10].

У творчості цих візіонерів-аніматорів поряд з новаторськими знахідками, наочно проглядають тенденції старовинного площадного театру. Говорячи про популярність у Франції візуального театру та його представників – Ф. Жанті, Ж. Наджа, Ж.-П. Лароша, режисер М. Лобю, зазначав: «...безумовно, їхні вистави відсилають до французького вуличного театру з багатою багатовіковою традицією... Вони постійно шукають нові шляхи розвитку, експериментують з мовою, відкривають нові можливості. Але що найголовніше, їх театр доступний, кожен знайде в ньому в міру своїх

знань і здібностей щось своє. У ньому немає елітарності, а й простоти теж немає. Вистави по-справжньому наповнені, і це важливо» [57].

У Парижі, будинком сучасного лялькового мистецтва є «Le Mouffetard» – «Театр де ла Маріонетт. Величезна різноманітність вистав, які проходять протягом усього року, орієнтовані як на дітей, так і на дорослих і поєднують в собі театр, танець, образотворче мистецтво і передові технології зображення та звуку.

Головним у візуальному театрі є те, що він більшою мірою є авторським: режисер найчастіше є автором сценарію, навіть якщо використовує літературне джерело (завичай воно сильно трансформується), і автором або співавтором оформлення. І оскільки превуалює інтерпретаційність, осягнення закладених у виставах неочевидних сенсів вимагає від глядача відкритості до експерименту й глядацького досвіду. У багатьох випадках саме сприйняття візуальних творів через їх ірраціональність ближче до сприйняття музики, ніж твору драматичного театру.

У творчості різних представників візуального театру є аналогії та асоціації, подібності або відмінності, різні вистави інтерпретуються по-різному як глядачем, так і критиками, перетинаються різні жанри, але існують певні для цього типу театру прийоми. Якщо вистава за своїм інструментарієм та сприйняттям є візуальною й не підлягає під конкретний жанр або вид, то, виявивши загальні тенденції, можна визначити способи мислення автора, його ідеї, режисерські прийоми, зрозуміти підходи до мистецтва, принципи пластичної мови.

Візуальний театр, з одного боку, вражає експериментальністю та фантастичністю, з іншого, шокує глядача страшними або натуралістичними картинами. І саме театральне мистецтво більшою мірою, ніж будь-яке інше, втілює соціальні проблеми, людські комплекси, агресію, страхи, психічні розлади, міську міфологію, поп-культуру тощо, використовуючи роботу з реквізитом, циркові прийоми, інсталяцію, танець тощо. І головне в цьому



мистецтві – авторський підхід. Режисери реалізують у сценічному просторі свої фантазії, що відповідають не законам логіки, а асоціативному мисленню або парадоксам абсурду. Сюрреалістичні перетворення та загадкові художні образи створюють фантастичну реальність, тому глядачу часто здається, що автор під час створення сценічного полотна перебував у стані зміненої свідомості. Треба сказати, деякі з режисерів підтримують таку впевненість глядачів. Творчість Ф. Жанті є наочним доказом цього.

Автори-візіонери можуть поєднувати ірраціональність з раціональністю, мати чітко побудовану систему й докладно пояснювати, що означає кожен образ в їх виставах; можуть працювати інтуїтивно, будуючи вистави, виходячи із законів пластичних мистецтв і музики: композиційних, кольорових, світлових, ритмічних тощо, і сприймати усі трактування своїх творів глядачами і критиками; для деяких важлива якась інтелектуальна схема, відповідно до якої в різних виставах зі зміною завдань змінюються контекст і сценографія, але використовуються схожі сильнодіючі та навіть шокуючі прийоми.

З огляду на це Д. Годер виокремлює з візуального театру візіонерський, як квінтесенцію першого, адже «...тут найбільше проявляються його важливі структурні властивості: відсутність прямої сюжетної логіки, як і ілюстративності, незавершеність, уривчасті епізоди-картини і особливо істотна функція звуку й музики. Часто тут навіть деяка театральна недорікуватість (швидше навмисна, ніж мимовільна) стає одним з виразних засобів» [18, с. 20].

Одним з перших відомих візіонерів є Ф. Жанті. І хоча його творчий шлях до візуального театру починався з традиційного театру ляльок, то сьогодні він представляє абсолютно інші вистави, побудовані на «чарівності», фрейдистських комплексах і спогадах про дитячі страхи.

### **3.2. Трансформація камерного театру ляльок Ф. Жанті у філософський театр анімації**

С 1980 р. Ф. Жанті поступово абстрагується від естрадного жанру і спрямовує свою творчість у бік філософського сюрреалістичного театру. З часом він активно почав використовувати у своїй творчості основні елементи терії психоаналізу та будувати вистави шляхом інтерпретації власних фантазій та спогадів, використовуючи мрії як джерело візуальних образів.

Новий творчий етап розпочався виставою «Rond comme un cube» («Круглий, як куб», 1980), коли режисер відходить від жанру кабаре та мюзик-холу й спрямовує свою творчість у бік просторового театру. Саме тут актор перестає бути лише рушійною силою маріонетки, а стане повноправною дійовою особою вистави. Це значно розширило поетичні й драматургічні межі творчості Ф. Жанті. Крім того, у «Rond comme un cube» вперше з'явиться лялька в якості двійника виконавця – мотив, який стане одним з визначальних у режисерських концепціях кампанії [87, с. 110-111].

Ця вистава ще складається з коротких розважальних комічних номерів, що раніше були представлені в репертуарі трупи, але тут з'явилися абстрактніші сюрреалістичні фрагменти.

«Rond comme un cube» вважається переламною виставою у творчості французького лялькаря, адже, з одного боку, вона була доволі легкою для сприйняття, оскільки містила розважальні номери, з іншого, тут почали з'являтися сюрреалістичні мотиви, що знайшли реалізацію у наступних виставах (Додатки Е–Е2).

«Sigmund Follies» («Витівки Зигмунда», «Безумство за Зигмундом», 1983) є першою спробою побудувати дію, спираючись на теорію З. Фрейда (Додаток Л), що зрештою стане провідним мотивом його творчості, а «подорожі в підсвідомість» стануть основою його наступних вистав. Це, в першу чергу, безпосередньо пов'язано з дитячими психологічними травмами, але Ф. Жанті зміг реалізуватися завдяки психоаналізу З. Фрейда: «Працюючи в ляльковому театрі, я зрозумів необхідність самоаналізу, аналізу себе через

роботи Фрейда, Юнга. І вихід я знайшов не в безпосередньому спілкуванні, а в спілкуванні через предмет, через ляльку. Аналізуючи сни, я виявив, що у віці 6 років я сам себе звинуватив у вбивстві батька. ... Теорія Фрейда говорить, що підсвідомість розмовляє з нами через сни. Відкриття того, що сни можна читати, для мене стало засобом досліджувати ці образи. У міру того як я досліджував все те, що стосувалося снів і їх пояснень, я відійшов від дитячої травми. Я нібито уклав мир зі своїми внутрішніми конфліктами. Спілкування з зовнішнім світом стало все більш доступним, більш простим. Поступово і у виставах людина замінила ляльку» [15].

Так психоаналіз став одним з його режисерських методів: «Іноді я працюю в гіпнотичному стані, слухаючи постійно повторюваний музичний уривок: це дозволяє зануритися в минуле і виявити існуючий колись конфлікт», — зазначав режисер.

У виставі «Витівки Зигмунда», що безпосередньо відсилає до захоплення режисера філософією З. Фрейда, ще зберігаються класичні лялькові техніки: актори працюють кистями рук [Додатки Є, Є1]; проте вже тут помітно рух творчості Ф. Жанті в напрямку від побутового до сюрреалістично театру.

У цій виставі представлена історія людини, яка виявила натхненність усіх речей, після чого ця тема різко обривається, а замість неї показано історію про поліцейського та грабіжника (права і ліва руки актора Е. де Сарріа), причому ліва рука, дійсно, нагадує грабіжника: вона в шкіряній рукавичці, і на піднятий великий палець долоні, складеної пістолетом, надягнутий шкіряний капелюх. Звучить постріл, після – темрява, і знову починається нова історія. У темряві підступна ліва рука заводить оповідача кудись, звідки немає ніяких доріг, а є тільки застібка-блискавка, яка жваво застібається та не дає герою вибратися. Щоб пролізти в неї, оповідачеві потрібно зменшитися, тоді він звертається до відділу під назвою «Жага скорочення кількостей», де за два євро його зменшують до розміру руки, й

усі подальші пригоди оповідача – це пошуки виходу людиною-рукою в пальто і червоному капелюсі у вигляді зігнутого пальця.

Головний герой зустрічає на своєму шляху різних персонажів, представлених у вигляді рук: міністра в рукавичці з ротом посеред долоні, веселого восьмипальцевого божевільного, капітана підводного човна, який виявляється унітазом, митного лікаря-жінку з великим бюстом, яка вимагає при виході здати спогади.

Усі герої створюються на сцені двома артистами (Еріком де Сарріа та Філіпом Рішаром) – відповідно чотирма руками, однак іноді складається ілюзія, що їх набагато більше.

Уривчасті й незв'язні епізоди, фрейдистські мотиви, малопояснювані образи й ситуації пов'язані з тим, що режисер намагається передати засобами театру ляльок і пластики реалії підсвідомості, де зосереджена суміш снів, спогадів, дитячих комплексів, провалів у пам'яті, параноїдальних ідей. Саме тому немає сенсу намагатися побачити єдину сюжетну лінію вистав Ф. Жанті (вона, як правило, відсутня), головне – усвідомити витoki його задумів.

«Вплив класичного психоаналізу на театральні ідеї Жанті у «Витівках Зигмунда»... абсолютно очевидний і навіть демонстративний. Починаючи з прямих комічних ілюстрацій до едіпового комплексу, теми кастрації та розмов про лібідо до численних по-фрейдистськи забарвлених сюрреалістичних образів, на зразок квітки з п'ятьма величезними пелюстками-грудями, між якими серцевина – хижий рот, який зжирає руки, що «лапають» груди» [18, с. 22-23].

Психоаналіз тут змішується з ліволіберальними ідеями, сатирою на владу й пресу. Тут безліч культурних асоціацій, де простежуються знамениті імена та назви «... («ви берете участь в регаті в пошуках втраченого часу», «зазвичай у нашій півкулі захід Європи відбувається в цей час», «лаканісти і лаканки танцювали на галявинці ... »)», а так само гри з мовою в сцені перебування героя на острові літер (Додаток Є2): «... буркітливе О лає тупувате Є, тягає на собі Я:« Що тягаєшся зі своїм Я »? - «Ти сказав – брати

Я». – «Я сказав бити Е». Або: «Чи не хочете випити? (Подаючи пляшку) Ось Ка». – «З Ка я вже зав'язав»» [18, с. 23].

У цій виставі види театру ляльк з'єднуються з анімаційним, тіньовим, відеопроєкцією, клоунадою та бурлеском.

У «Désirs parade» («Параді бажань», 1985) [98] (Додаток Ж) чіткіше проявляється перехід Ф. Жанті від предметів до станів. У виставі відсутня послідовність розповіді, практично немає тексту, не обгрунтований вибір персонажів та їх дій. У тростинних ляльок (Додаток Л) дуже яскраво виражені риси обличчя, особливо величезні очі, а при активній роботі голови створюється враження, що лялька володіє мімікою. Задні частини черепа маріонеток витягнуті, їх кінцівки непропорційно довгі. Тут багато прозорого поліетилену, паперу, ажурних тканин, з яких з'являються та в яких зникають персонажі-ляльки й непропорційні предмети. Сам Ф. Жанті зазначав: «Об'єкти й матеріали дозволяють мені створювати фізичні перешкоди, з якими стикатимуться актори. Це фізичне протистояння часто є метафорою для психологічних конфліктів, втілених без інтелектуальних і нудних розмов. У кожного об'єкта, кожного матеріалу є свій темперамент, його динаміка, свій внутрішній, особистий спосіб існування, щоб рухатися, плавати, линяти, протистояти, деформуватися. Слухаючи його, непередбачуване виникає, вибухає, розкриває речі, приховані глибоко в нас, інтуїцію ... Моменти екстазу й щастя! Абстрактні від своїх звичайних функцій, вони створюють фізичні перешкоди, з якими стикаються танцюристи й актори» [85].

Режисер втілює гранично ясні людські бажання в нескладних епізодах. М. Андервуд каже: «Ці розрізнені сцени іноді здаються мені більш надихаючими, ніж конкретні сценарії ... Іноді сирий матеріал, завдяки своїй простоті та потенційній абстрактності, здається мені більш сприятливим для пробудження уяви, ніж персонаж, який укладає його в певний вимір. Пожвавити інертну матерію, надати форму безформеному, вдихнути життя в неживий предмет, хіба це не перша мрія кожного ляльководи, чи не повинні

ми виходити за межі можливостей маріонетки, розширювати можливості анімаційного театру?» [85].

Наприклад, в одній з частин вистави яскраво виражений чуттєвий підтекст: ляльки-жінки оголені або повністю або до пояса, в їхніх взаєминах явно простежується сексуальний зв'язок. В іншій – втілені стосунки між чоловіком і жінкою, при чому перший представлений в людській подобі – актор, друга – лялька. Вони сплітаються в танці, що нагадує весільний вальс. А потім з'являється чи то суперниця, чи то рок, відбирає ляльку – і вона мляво повисає в руках ляльководи, оголюючи весь свій технічний інструментарій.

Останній епізод – «Драбина» — чоловік, до рук і ніг якого прикріплені мотузки, карабкається драбиною, поступово обриваючи мотузки, що дуже заважають йому. Можна зробити припущення, що це трансформація мініатюри «П'єро», адже цей персонаж також прагне свободи. Проте, якщо П'єро гине, герой «Драбини», обірвавши всі мотузки, нарешті досягає вершини й одягає на голову вінок з сімома променями, а потім запалює вогонь, беручи «факел» у праву руку, а лівою тримає імітований скрижаль – усі атрибути й поза, у якій застигає персонаж, є втіленням нью-йоркської Статуї Свободи.

Гра лялькових тіл, їх взаємини між собою та ляльководами, неймовірна пластика й музикальність створюють безліч значень, занурюють глядача в низку загадок, направляють їх до власної підсвідомості.

«Парад Бажань» став початком співпраці Ф. Жанті з композитором Рене Обрі, чия контрапунктова хвилююча музика влучно відображає дивний, але дуже гумористичний задум режисера. Починаючи з простої повторювальної структури, Р. Обрі ніби відображає паралельність просторів, наділяючи музику множинністю смислів. Вона надзвичайно атмосферна.

Нові вистави Ф. Жанті остаточно окреслили межу переходу від традиційного театру ляльок до синтетичного й багатожанрового анімаційного театру великої форми.

### 3.3. Сюрреалістичні вистави Ф. Жанті

У нових виставах Ф. Жанті вже яскравіше проступають сюрреалістичні мотиви, спостерігається відмова від традиційного театру ляльок, проте вони продовжують бути провідним засобом виразності. Окрім театру ляльок, режисер все активніше використовує елементи драматичного театру, театру масок, «нового цирку», пантоміми, а також музику й хореографію (Додаток Л), тим самим віддаючи перевагу театру синтетичному. Крім того, в його виставах використовуються новітні сценічні технології. Завдяки спецефектам і фантазії авторів, відтворюється атмосфера магії та ілюзорності. У нових абсурдистських сюрреалістичних казкових виставах компанії з'явилися громіздкі богомоли під управлінням декількох лялькарів, надувалися й мутували тканинні бульбашки, плуталися масштаби, з лялькових тулубів виростали людські голови, постійно діяли ляльки-двійники акторів.

Існує версія, що Ф. Жанті першим поєднав театр ляльок, пластичний та візуальний, створивши власну театральну естетику, в якій шляхом експериментальних творчих пошуків актор і лялька стали взаємодоповнювальними та взаємозамінними: лялька у виставах французького режисера виступає повноправним актором, актор – підлеглим ляльці, і втрачається розуміння того, хто дійсно виступає в ролі ляльководи. Актор не є головним транслятором режисерського задуму, а виступає лише одним з учасників його сценічної репрезентації поряд з лялькою, яка складає основу сценічної дії, сценографією, пластичним малюнком вистави. Як зазначає В. Вілісов: «В парадигмах лялькового театру Жанті зробив вражаючу річ: перетворив людей на маріонеток. Це, загалом, дуже добре вписується в акторський модус постдраматичного театру: усе більша кількість режисерів вважають за краще працювати з акторами як з функцією, без натужного психологізму та драми, щоб вони виконували формальну

активність і спеціальним чином вписувалися в художню, пластичну, музичну, яку завгодно реальність вистави. Але в Жанті ця методика реалізована буквально – актори перетворені на ляльок і як ляльки на сцені працюють» [12].

Режисер продовжує свою ідею відсутності сюжетів, він не прагне цілісного оповідання й традиційного розгортання змісту, не керуючись сюжетом як категорією. Його вистави базуються на снах і фантазіях та поєднують у собі сюрреалістичний початок, фантастичний ілюзіон, імпресіоністську пантоміму та ефемерні образи.

М. Андервуд – пяснювала: «Для Філіпа найголовніше – образ, який він запам'ятав. Ми з ним разом вирішуємо, як цей образний ряд супроводжувати – танцями, співом, просто музикою. Так народжується сценарій, де головне – пошуки сенсу життя, спроба зрозуміти, хто ми в цьому світі, навіщо прийшли і куди підемо» [7].

Однією з найкрасивіших вистав є «Не забувай мене» («Ne m'oubliez pas», 1992) (Додаток 3-33). У ній домінує містична атмосфера та оптичні ілюзії, а дія розгортається в декораціях з холодними арктичними пейзажами, що, з одного боку, підкреслюють меланхолійність, з іншого – контрастують з полум'яним і самовідданим почуттям. Доповнюють оформлення величезні полотна, що трансформуються в різні предмети і навіть явища природи: королівську мантію, сніговий полог, гігантські крила, змію.

У виставі практично відсутній текст, усе побудовано на музиці, пластиці, танці, вокалі, трюках, фокусах, лацци. Сім артистів, які однаково професійно володіють мистецтвом пантоміми, акторською та хореографічною майстерністю, втілюючи на сцені проникливу, щиру, меланхолійну і часом наївну історію про кохання та вірність.

Різні форми життя і мистецтва трансформуються й перетікають одна в іншу, виникає гра з гравітацією, левітацією, матеріалізацією й іншими законами фізики і механіки, відбуваються цікаві перетворення, небувалі появи та зникнення, завдяки чому створюється атмосфера чарівності й ілюзії.



Тут фантастично об'єднується живе та мертво, комедія і драма, реальність і фантазія, одухотворене і неживе: манекени, що зображують людей, і живі актори, що грають ляльок, взаємодіють в химерних танцювальних малюнках, винахідливій та надприродній пластиці.

Сам Ф. Жанті наголошує на єдності актора та ляльки: «Знаєте, найприємніший комплімент для мене – це шепіт в залі, коли глядачі в подиві – де лялька, а де жива людина. Це, і дійсно, непросто – якщо б не знав, сам би заплутався. І в цьому головний мій трюк – я хочу, щоб на сцені у манекена й актора було одне життя, одне на двох» [7].

Особливо яскраво це відображає сцена на початку вистави, коли далеко по горизонту стелиться низка мініатюрних ляльок, а через мить вони з'являються на сцені, кружляючи в меланхолійному вальсі. Кавалери в чорних костюмах і дами в білих сукнях – сім пар, але уважно проаналізувавши специфіку пластики, виявляється, що в парі лише одна людина актор, а другий артист – лялька. Безліч двійників-ляльок створюють ілюзію масової дії, при чому ефект підміни актора лялькою настільки продуманий, що іноді неможливо проконтролювати, коли саме була реалізована ця підміна (Додаток 31).

Схожий прийом використано в сцені зі сніжками, що представляє досить зловісну фантазію: чоловіки позбавляються голів, і вони ніби опиняються на сніжках – спочатку штучні, а потім справжні – людські. Ось жінка шукає чоловіка. Всі живі чоловіки зникають, а навколо залишаються тільки ляльки. Вона обіймає копії та гидливо відкидає (Додаток 32).

Хоровод людей та їх копій розриває дівчинка. Розірвавши забуту копію чоловіка в чорному костюмі, вона знаходить маленького шимпанзе в такому ж одязі. Це єдина лялька, яку не залишають валятися бездиханною, а дбають про неї, як про дитину. У своєму соло шимпанзе виконує чечітку з дівчиною на спині. Актриса працює за принципом подвійної ідентифікації, коли тіло розділяється на два персонажі: ноги ведуть мавпу, а голова й верхня частина тулуба належать дівчині.

Надалі вистава наповнюється дуже незвичайним образним рішенням. Представлена дівчина-птах з величезними крилами, якими вона усуває чоловіків, що в'ються навколо неї (Додаток 33). А, тримаючи крила як гострі шпаги, птах намагається пронизати чоловіка, який наближається до неї. Вона може й м'яко укутувати своїми крилами, принаджуючи до себе, наспівуючи веселу пісеньку. З тканини, що струмує, на гнучкій палиці з'являється величезна темно-фіолетова змія, яка то закручується навколо дівчини, то проковтує її, натомість випльовує чоловіків на чорних снігоступах, маленьку ляльку-мавпочку, що вішається їй на шию, і саму дівчину. Крізь тканинний айсберг викочуються три яйця, з яких по частинах вилуплюються три чоловіки, паралельно вони фліртують з жінками на снігоступах і викидають фальшиві ноги.

Далі зустрічаються дві особи. Спочатку вони конфліктують, але потім знаходять спільну мову, пірнаючи один за одним в плоску хмару, що лежить на сцені, бродять там, шукають один одного під білою сіткою, а вибираються вже з білого лабіринту, що сліпить їх, лягають на підлогу й костеніють поряд один з одним.

Клоуни-пінгвіни тягнуть сани, повні мертвих, стрибаючи навколо них у комічному танці, а потім розміщуючи їх у подобу труни на полозах.

Сюжет відсутній, але дуже яскраво втілений образ вистави: у вигаданому казковому світі представлено цілком реальне почуття. Ліричний підтекст і одухотворено-неодухотворені пари дають зрозуміти, що любов існує, але вона постійно вислизає або гине, її так легко втратити.

У рецензії Р. Должанського на цю виставу автор критично сприймає цю роботу Ф. Жанті, докоряючи режисерові за недостатність технологічності та чарівності, однак позитивно відмічаючи його щирість та відданість своїй справі: «... як лялькар Жанті створював раніше цікавіші роботи, підтексти важко назвати одкровеннями, та й взагалі театральні «сни» за минулу чверть століття з'явилися технологічніші й чарівніші. Але все, що відбувається на сцені, ніби підсвітлено захопленістю власним ремеслом та щирою вірою в те,

що глядачеві необхідна живильна ілюзія, що не співвідноситься з соціальним досвідом» [31].

Також у виставі «Не забувай мене» представлена якась найвища субстанція – бог, доля або матір-природа – невідомо, що це, але представлена вона в образі мавпи (Додаток 34), яка є створювачем, вершителем долі. Під її керівництвом діють усі персонажі (і люди, і ляльки). Вона може бути до них жорстока або милосердна, може вбити й оживити.

Яскраво прочитується образ мрії, яка то стає реальністю, то знову вислизає. Ось дівчина садить на лавочку свого супутника і трясє його за плечі, ніби намагаючись повернути до життя або пробудити від сну, але, коли він відкриває очі, виявляється, що це лялька.

Незважаючи на відсутність сюжету, вистава має завершеність: живі люди відокремлюються від своїх неживих двійників, залишаючи їх купою непотрібного матеріалу. Люди йдуть з долини, а в цей час два мініатюрних силуети – юнак і дівчина – спрямовуються назустріч один одному та стають одним цілим. Так режисер наголошує на вічності кохання.

Майже в усіх виставах Ф. Жанті його персонажі крокують і долають простори, кудись прямують. Не виключенням є його твір «Нерухомий подорожній» (1995).

На його створення Ф. Жанті надихнув сон про дитину, що самотньо стоїть посеред нескінченної пустелі: «Він знаходився там з народження людства. Він був людством ..., ... психічний світ всього людства у своєму становленні й еволюції проходить той самий шлях, що й окрема особистість, при дотриманні відповідних тимчасових пропорцій» [18, с. 25] – викладав свою теорію режисер.

Вистава вельми загадкова, чарівна й поряд з цим не позбавлена гумору. Тут поєднуються пантоміма, вільний танець, сценічна мова, вокал і фарс. Режисер задіяв не тільки людей, але й ляльок та предмети. Епізоди перетікали й непомітно розчинялися один в одному.

У «Нерухомому подорожньому» сім персонажів – чотири чоловіки й три жінки, які втілюють образи дітей, що уособлюють простодушне семирічне людство, яке відкриває для себе навколишній світ. Однак герої нікуди не рухаються – навпаки, світ обертається навколо них.

Спочатку вони потрапляють в океан, представлений чорною поліетиленовою матерією, потім у пустелю, потім на хмару з целофанової стружки. Білий ангел з трояндою стежить, як у кожного з рота витягають прозору стрічку і упаковують у великий поліетиленовий пакет. Хмара зникає, і діти знову опиняються на твердій порожній землі.

Вони вимовляють лічилки, дражнилки, шкільні цитати з класичної літератури, дитячі пісеньки, грають в ігри – тобто поводяться як справжні діти. Актори різних національностей грають багатьма мовами: англійською, французькою, німецькою, івритом, російською. У діалогах немає смислового підтексту – тільки звуковий фон й образна деталь, що підкреслює дитячу простодушність, безпосередність, легкість. Вони плюються один в одного целофаном, знаходять пупса в капусті, доглядають і тут же відривають голову, запекло луплять пупса, караючи його через те, що в нього згас німб, через що псується загальна гра. З одного боку, така безпосередність викликає посмішку, з іншого, ці діти вражають своєю бездумною жорстокістю, що в цілому справедливо.

Ф. Жанті ще й підсилює сприйняття дитячих жахів сценою з головою: впливає коробка, до неї приставляють блюдо, закрите кришкою. Коли кришку піднімають – там людська голова, що вимагає, щоб її погодували. Людина, яка поставила її, відрізає в себе шматок голови, витягує звідти мозок, і годує ним голову. Коли тарілку, прикривши кришкою, знову прибирають, то залишається тільки безголовий персонаж, який сумує, задумливо спершись шиєю на руки. Потім з його шиї виходить маленький чоловічок кольору мозку, а дівчина, що стоїть поруч, бере його, щоб прибрати в коробку, але він активно чинить опір [27].

Як справедливо помітила Д. Годер: «Жанті не ставить ностальгічний спектакль про дитинство, він говорить про дитяче світосприйняття. У «Нерухомому подорожньому» є все: народження і смерть, мистецтво і справжнє диво, але все в дитячому сприйнятті, у безпосередніх, яскравих, парадоксальних дитячих реакціях - ось звідки це постійне відчуття польоту, що захоплює дух, то на хвилях, то в хмарах» [18, с. 26].

Як завжди у Ф. Жанті дуже багато роботи з предметами і матеріалами: целофан, великі аркуші паперу, пакувальні картонні коробки, які постійно трансформуються в щось нове: коробки – в підзорну трубу, половинки кришки коробки – у пtiцю з крилами. Усі трюки й фокуси виконуються легко, невимушено, без самозахоплення, з веселою недбалістю, перетворюючи елементарний реквізит на живі матерії.

У фіналі показано неминучість смерті: герої біжать, оточуючи і одночасно підтримуючи велику ляльку – безглузлого рудого чоловічка. Вони задихаються, але біжать на місці, а в чоловічка по черзі відвалюються ноги й руки. Раптово вони стають паперовими, а на великому аркуші залишається одна голова, яка спочатку біжить, потім летить, не даючись у руки. Герої, намагаючись зловити її, стрибають, падають, самі обмотуються папером, що лежить на землі, і котяться від різкого пориву вітру. Їх, як обривки зім'ятого паперу, забирає з шелестінням сильний вітер [39].

«Нерухомий подорожній» – не просто вистава, а можливість перенестися у світ з іншим ступенем свободи. Ця вистава парадоксальна й непередбачувана, лірична, але з гумористичним підтекстом. Вона передає атмосферу волі й відчуття безмежності можливостей, навіть не дивлячись на сумний фінал.

У 2010 р. «Нерухомий подорожній» був відновлений та оновлений, а також отримав назву «Нерухомі пасажири» (*Voyageurs Immobiles*) [107] [Додатки И, И1]. Режисер зазначав: «Коли в 1995 році я почав роботу над «Нерухомими пасажирами», я хотів сфокусуватися на переживаннях героя, що здійснює подорож по внутрішніх ландшафтах свого «я» і опиняється в

результаті віч-на-віч з самим собою. Але сталося так, що мимоволі мандрівка одного героя поступово трансформувалася в одісею декількох персонажів, а потім і всього людства. Це була подорож крізь простір і час, переживання всіх пов'язаних з цим одержимим, подолань, конфліктів, принижень, поклоніннь кумирам, страхів, захоплень, мрій і відторгнень ...» [69].

Провідною у виставі стала тема проблем і переживань людства. На сцені сюрреалістичні колажі змішувалися в танець, цирк, театр ляльок, вокал і безліч жанрів. Персонажі – одвічні странники, які плывуть по пісках пустелі. З одного боку, це діти, при чому доволі жорстокі: спочатку вони грають пупсами, а потім раптово їх тіла опиняються під пресом і здавлюються, а один з хлопчиків за допомогою вибухового пристрою весело приводить його до дії, внаслідок чого три пупси залишаються без голів, а на задньому плані вибухають дві нью-йоркські вежі. У цьому можна вбачати думку про те, які наслідки може зрештою досягти невтримна дитяча жорстокість. Потім раптово на сцену з іграшковими парашутами злітають сотні маленьких тілець. На сцені з'являються картини мегаполісу, час від часу виникає величезна тканина – це й океан, і пустеля, і, мабуть, Всесвіт. З нього виринають і знов щезають оголені персонажі. І раптово вони опиняються запакованими в поліетилен. Виникає дівчина в паранжі, втративши яку, її обличчя предстане у вигляді геометричних фігур, а потім почорніє. Мумія розгорне свої бінти й перетвориться на лицаря, а потім на агресивного клерка, який уб'є аборигена. Якийсь дух з крилами та загостреними рисами обличчя безвихідно мечеться у просторі, а потім паперові крила скомкаються, і з них вийде нова істота. Безліч картин, персонажів, які виринають з простору і кудись прямують. Здається, тут немає ніякого зв'язку, але все ж таки теми подорожі, жорстокості світу й сподівання на найкраще яскраво проглядають у фантастичних театральних метафорах.

Головною ідеєю вистави стала фантазія про те, наскільки глибокий світ, наскільки сильним є емоційний зв'язок людини з навколишньою

сутністю, що постійно змінюється, живе не за законами любові, а в безперервній гонитві за швидкоплинними примхами сучасного мегаполісу.

О. Белікова, аналізуючи виставу, зазначала: ««Нерухомі пасажири», як і інші синтетичні спектаклі Жанті, являють собою гармонійне злиття найрізноманітніших напрямків. Тут хореографія плавно перетікає в пантоміму, а пантоміма в ляльковий театр, причому лялькові персонажі не тільки грають провідні ролі – вони настільки віртуозно вписані у виставу, що часом не помічаєш моменту, коли жива людина на сцені перетворюється на ляльку, що здатна відчувати всю гаму людських емоцій і підкорювати зал. На сцені відбувається гармонійне злиття ляльок і людини, чарівних декорацій і пластики, музики та світла, по-доброму пікантного хуліганства Жанті й глибокого осмислення людського існування» [6].

Ще она вистава – «Лабіринт» (1997) – була створена для гігантської відкритої сцени Почесного двору Папського палацу на Авіньйонському фестивалі. Усю дію побудовано на переходах між дверима, що виникають у найнеочікуваніших місцях. Деякі фрагменти опису вистави знаходимо у Д. Годер: «Сцена перетворилася на чорну дихаючу масу, потім в ній запалилося безліч вогників – чи то море, чи то небо. Раптом з кутка в куток, пищачи, проплив маленький космічний кораблик. Значить, небо. Потім з цього неба, як із землі, стали виростати цілі клумби рук. Вони то виростали, то зникали. А потім з сітчастої чорної маси виплила людина, чомусь у пальто і в капелюсі, і, забравшись на хитку опору, почала відбиватися від величезних рибин. Значить, море. Чоловік кричав: «Маман, маман!». З хвиль встали двері, розчинилися, а за ними опинилася красива жінка в сукні, що розвіювалася. Ці двоє тонули, обнявшись, потім чоловік спливав, лежачи на спині, як мертва риба. У грудях його відкривалися дверцята, звідти один за іншим вилазили нові люди і теж кидалися в море. Над водою з'являлися то руки, то ноги, якийсь чоловік у костюмі, незворушно спливаючи, пив каву, жінка, шалено регочучи, відпилювала собі величезні груди й згодовувала їх зубастим рибам. Чоловік грав на акордеоні, а його в цей час голили,

розкидаючи по воді неправдоподібну кількість піни. Було красиво і схоже на нічний кошмар. Мабуть, це і мав на увазі Філіп Жанті» [15].

У 1998 р. на Всесвітній виставці в Лісабоні Жанті поставив виставу для десяти тисяч глядачів – «Océans et Utopies» («Океани й утопії»), здійснену двомастами виконавцями: акторами, танцівниками, цирковими та технічними працівниками. Це стало кульмінаційним переходом цього режисера від камерного типу театру до широкоформатного. Сценічний простір вшир сягає 30 метрів, у висоту – 20 метрів (Додаток І).

Чарівне шоу на музику Н. Ребела, побудоване на спецефектах, з використанням відеопроєкцій, пластики й хореографії, репрезентує авторську історію виникнення світу: Великий вибух, створення океанів богами, великі завоювання, Атлантида та новий світ.

У 2005 р. Ф. Жанті створює нову виставу з доволі абстрактною назвою – «Fin des terres» («Край землі») [97] (Додаток І-І2). Важко припустити, що мав на увазі автор, проте очевидно те, що він намагався втілити ідею про загадковий простір, про який він склав власне уявлення. Головні герої – чоловік і жінка, які знаходяться далеко один від одного, причому героїня, здається, стала заручницею і потребує допомоги: за нею, загорнутою в поліетилен, спостерігають двоє персонажів у білому, а відповіді на телефонний дзвінок головного героя вона не може – виявляється, що вона втратила голос, потім вона намагається втекти, а спостерігачі постійно надягають на неї чорне пальто, якого героїня намагається позбутися. Утекти їй не дають, а вколюють вакцину, після якої в дівчини руки та ноги викручуються в різні боки, а сама вона поступово кудись провалюється, залишивши лише пальто. У цей час чоловік збирається в подорож (імовірно, рятувати дівчину) – одягає капелюх, бере валізу, а спостерігачі, згорнувши пальто та загадково й зловісно посміхаючись, ідуть.

Сцена постійно поділена на декілька просторів. Спочатку чітко визначені різні місця знаходження головних героїв, потім у наступній сцені – подорожі-пошуці, де люди, одягнені так само, як герой, і тримають таблички



зі стрілками, постійно вказуючи напрями, куди йти, також показано три простори. В одному з них герої зустрічаються, та покажчики їх розділяють, але потім вони стають звичайними людьми та розходяться, а головні герої висловлюються в пластично-хореографічній мініатюрі, причому він здається розчарованим, адже, мабуть, хотів побачити інше, а дівчина, здається, втратила розум після того, що пережила: вона постійно хоче відібрати в чоловіка валізу. З неї вона дістає мініатюрних ляльок – копії головних героїв, віддає ляльку чоловічої статі головному герою, а собі залишає дівчину. Потім з'являються величезні ляльки-копії головних героїв, керовані декількома акторами, й у комічній сцені розігрують залицяння та знуцання один з одного (Додаток І1). Далі героїв знов роз'єднують світи: вона потрапляє в країну маленьких будиночків, він щезає. Протягом усієї вистави герої то зустрічаються, то гублять один одного, крокуючи різними світами: це й долина наречених, що потім стає фантастичним простором, де з'являється дивна комаха-гусениця (Додаток І2) з обличчям головного героя й постійно то обіймає, то погрожує дівчині, а потім загортає її в поліетилен, як у кокон, а виймати її звідти вже будуть спостерігачі з першої сцени, що може свідчити про те, що все був сон, або про повернення дівчини назад, де вона остаточно втрачає розум. Далі герої зустрічаються в країні листів, потім – чарівних тканинних сфер, і зрештою, спочатку він крокує хмарами та щезає в них, а потім і вона. Такий фінал може символізувати кінець страждань. Це, можливо, і смерть, але виглядає вона оптимістично, зважаючи на те, який складний, сповнений жахами шлях пройшли герої.

Ф. Жанті практично в усіх виставах поєднує красу й жахи, не використовує вихід з-за лаштунків, що підтверджує його метод використання сновидінь як основи всієї творчості, адже сни або кошмарні, або чарівні, або загадкові й незрозумілі, а всі образи виникають і зникають невідомо звідки і як. Схожої думки один з рецензентів вистави Г. Заславський: «Жоден з акторів жодного разу не виходить на сцену з-за лаштунків, все тут, все народжується «з нічого» і йде «в нікуди». Зникає, розчиняється в небутті. Все

як уві сні, де буває кольорово-кольорово, а буває все чорно-біло. При цьому в Жанті гра кольору і простору – зовсім жива, часом (знову як уві сні) лякаюча, загрозливо жива» [37].

Переконаливо зобразила О. Карась загальну атмосферу «Краю землі»: «...безсловесна, сповнена чудової, таємничої краси вистава Жанті з кожною хвилиною все більше нагадує найбагатослівніші опуси французького театру. Потік змінюючих один одного образів стає нав'язливо-невловимим, втрачає енергію висловлювання, стає самоцінним. За ними стежиш уже зі знемоги, небезпечно гублячись у химерних метаморфозах. У центрі вистави виявляється Жанті-вігадник, Жанті-еквілібрист і винахідник. Туман сновидіння не розсіюється, стає все густіше, і вже не важливо, що дало йому поштовх. Якщо користуватися формулою Ахматової, то «вірші», поезія Жанті так і не виросла зі «сміття», не розчистила старі й не збільшила нові смисли. Ми заблукали в целофановому тумані його химерних фантазій» [41].

Наступна вистава «Компанії Філіппа Жанті» виявилася цікавою, неординарною, контрастною з попередніми, – «Болілок» («Bolilok», 2007) [100], де представлена квінтесенція театру ляльок, зокрема тантамарескного [Додатки Л], і тіней, архаїки ритуалу і високих технологій, пантоміми, танцю й еквілібристики, ілюзії та реальності, фарсу й сентименту, гри з простором, предметами та сенсами, світла й музики, звуку й тиші. Саме у цій виставі найбільше спостерігається людяність ляльок та їх автономність [Додатки Й-Й2].

Чому вистава названа «Болілок», невідомо. Автор однієї з рецензій на цей сценічний твір М. Зайонц підняла це питання: «Що означає слово «болілок», у залі не знав ніхто. У кого ні питала, усі плечима знизували. Виявилось, нічого не означає, немає такого слова ні у французькій мові, ні в якій іншій. Філіп Жанті його вигадав. Сподобалося, як воно звучить» [36].

Ф. Жанті розповідав, що на створення вистави його нашттовхнула прочитана в одному американському журналі стаття про хлопця, що страждав роздвоєнням особистості. Але деякі критики вбачають інше

джерело натхнення – казка Льюїса Керролла, адже головну героїню вистави звать Елліс, голови маріонеток парять у повітрі, як посмішка Чеширського kota, а чарівні світи, куди потрапляють герої, нагадують Країну чудес у Задзеркаллі [59; 76].

У цій виставі чарівні трансформації героїв подані крізь призму саркастичного гумору й ностальгічного смутку.

Вистава починається з того, що з розставлених по сцені темних коробок дівчина Еліс (актриса Елліс Осборн) дістає потворні фігурки. У ляльок великі людські та дуже схожі на справжні голови й маленькі тільця (Додаток Й). Дівчина поводить їх як вихователька з примхливими дітьми: носить їх на руках і базікає російською зі смішним акцентом за себе і за ляльку, ворущає її гумовим обличчям. Чорнявий красень з тільцем ганчіркового пупса втирається і хоче цілуватися, лисий – з огидним тулубом, схожим на заворот кишок, і довгими, кишкоподібними кінцівками, скаче, як комаха, корчить пики і весь час видає непристойні фізіологічні звуки. Але дуже скоро персонажі міняються ролями. Спочатку з'являється таємничий персонаж в капелюсі з ліхтарями замість очей, і під його руками відрізані голови в коробочках перетворюються на живих істот (артисти Скотт Кехлер і Крістіан Хек). Їх справжні тіла в чорному одязі зливаються з чорним фоном, тому противні лялькові тільця здаються невагомими і можуть виробляти безглузді і до того ж неможливі з точки зору гравітації рухи.

Дія з дитячої гри переноситься до фантастичного світу: персонажі самостійно подорожують, натрапляючи на різні сюрпризи. Спочатку Еліс опиняється на хірургічному столі, а маріонетки, озброївшись пилою та свердлом, приступлять до фантастичної операції з метою дізнатися, що в людини всередині (Додаток Й1). Потім маленькі ляльки-двійники, ніби душі героїв, відправляються в подорож по нутрощах дівчини, що відобразатиметься на відео: спухають тканини, переливаються рідини, дві крихітні фігурки повзуть по якомусь м'якому, пухирчастому, хлюпаючому тунелю, відкривають задрасні, як на підводному човні, люки й заглядають в

кімнати, де заховані таємні страхи та спогади Еліс на кшталт палаючого рідного дому, який вона сама нібито й підпалила. Потім дія, що відбувається на екрані, переноситься на сцену, і ось уже персонажі тонуть у трюмі, що швидко заповнюється водою, але раптово рятуються та пливуть по дихаючому тканинному морю, з якого стирчать руки та ноги персонажів. Герої, ніби діти, пливуть по хвилях у коробці, а навкруги сліпучо змінюються кольори червоних, синіх, фіолетових тонів. Потім виникає зоряне небо з кулями-планетами, поруч з якими у височині літають і танцюють герої, то зменшуючись, то збільшуючись, втрачаючи частини тіла і перетворюючись на немислимих амеб або восьминогів з людськими головами (Додаток Й2).

Знову з'являється персонаж з очима-ліхтарями, але його голова від дотику Еліс знімається довгою стружкою, як шкірка від яблука, залишивши на плечах порожнечу.

У «Болілоці» несподівано багато клоунади, у першу чергу, завдяки комічному й дуже пластичному К. Хеку, що прийшов до трупи Ф. Жанті з «Комеді Франсез». Крім того, складні психологічні проблеми режисер навмисно представляє в гумористичній формі з метою висвітлити їх з позитивного боку. Це влучно підмітила у своїй рецензії О. Єгошина: ««Болілок» – одна з найсмішніших вистав Філіпа Жанті. У сюжеті постановки стикаються персонажі й конструкції різних літературних форм. Явно з трилера виник персонаж у зловісно блискучих окулярах-лампочках. У дусі пригодницьких фентезі герої літають на повітряних кулях і плавають по різнобарвному океану. Нарешті, Жанті іронізує над психологічними драмами (героїня – дівчинка, що спалює рідний дім). Є тут і відверта пародія на нескінченні медичні серіали (героїні відрізають руку, ставлять крапельницю і так далі). Список пародій, відсилань, ремінісценцій можна продовжувати до нескінченності. Чарівна історія дівчинки і її оживих ляльок гілкується, обростає самостійними сценками-скетчами» [34].

«Болілок» – вистава про те, як саме безневинна людська гра може вийти з-під контролю, породити чудовиськ і ледь не поневолити саму

людину. Втім, для Ф. Жанті сумним зрештою виявляється не безсилля людини перед монстрами його власної підсвідомості, а все-таки примарність і оманливість цих фантазій. У фіналі «Болілока» Еліс вивчає дивну істоту з очками-світлячками, яка покликала її в подорож, – і виявляє, що, окрім скрученого паперу, у ній нічого немає.

Багато хто критикує цю виставу, вважаючи її недостатньо барвистою, чарівною та атмосферною, докоряють режисерові поверненням у минуле, відступом до ляльок. Дійсно, «Болілок» більше відноситься до театру ляльок, але в ньому така ж сама магія, як і в порередніх виставах, тільки тепер у ній більше простодушності, ніж кошмарів, та ж сама віртуозна гра з масштабами й обсягами. Живі люди й «мертві» сценічні фактури буквально поїдають і перетравлюють одне одного: один мішок може з'їсти двох людей, перетворитися на дивне багатоніге чудовисько-викопне з крихітною голівкою, яке, у свою чергу, потім стане танцівницею, все тією ж Еліс у складному костюмі.

У 2016 р. Ф. Жанті ніби підбиває підсумок усієї своєї творчості і створює виставу «Внутрішні пейзажі» («Paysages intérieurs») [103; 105] [Додатки К–К5]. Вона не тільки акумулює творчі знахідки режисера, а й є найавтобіографічнішою з усіх вистав. У ній зосереджені не тільки «пейзажі» підсвідомості самого режисера, а й безліч натяків і посилань до постановок режисера й до поворотів його долі. І, мабуть, не випадково вона має таку саму назву, як автобіографічна книга Ф. Жанті.

Вистава починається зі сцени П'єро. Актор Е. де Сарріа створює образ маріонетки на ниточках, повторюючи мініатюру, що прославила режисера на початку 1970-х рр. Але якщо в тій постановці сумний персонаж, не бажаючи залежати від ляльководи, одну за одною обривав нитки, за які його смикали, падав і перетворювався на безформну білу купку, то тут є продовження. Друга сцена оповідає про те, як людина сама закриває себе в тісній клітці. Він боїться навколишнього світу і щасливий, коли стискаються стіни. Але

стеля опускається до тих пір, поки клітина не стає розміром з валізу, сплющуючи героя.

Драбиною, що світиться і ніби висить у повітрі, головний герой забирається високо-високо (можливо, відсилаючи до одного з епізодів з «Параду бажань») до зачиненої таємничої двері. Відкривши її, він виявляє ще одну, за нею ще одну (тема двері – дуже важливий мотив для Ф. Жанті: з одного боку, це рубіж, з іншого – початок нового шляху і, разом з тим, страшна загадка, адже невідомо, що за нею знаходиться).

Двері відчиняються, і виявляється, що вони висять високо в повітрі, а за ними висвічується фантастичний порожній простір з дивними сюрреалістичними рослинними фігурами – ландшафт у дусі Сальвадора Далі, що, ймовірно, повторює один з пейзажів з Олександрівської експедиції (Додаток К).

За допомогою проекції з'являється засніжений пейзаж із затишними гірськолижними будиночками, в яких світяться вікна. Мама з сином років п'яти виходять на сцену ліпити сніговика (причому хлопчик – лялька). Син пустує, зриває з голови шапку і пристосовує її сніговикові як жіночі груди. На тлі гір він бачить величезний чоловічий силует в капелюсі і кличе його: «Тату!». Силует падає вниз, і тінь його зривається з землі, як ганчірка. І раптом будиночки далеко один за іншим починають вибухати. На сцену в загрозливому танці виходять солдати в шинелях і касках. Біографічність цього епізоду очевидна, проте якщо палаючі будинки досить часто з'являлися в роботах режисера, то війна, яку він пережив, ніколи не була таким конкретно діючим елементом вистави.

У «медичній» сцені (дуже нагадує подорож по організму Еліс у виставі «Болілок») лікарі, риючись у підсвідомості героя, що лежить на кушетці, витягують з нього маленький палаючий будинок.

У море то занурюються, то спливають герої – ще один лейтмотив творчості Ф. Жанті: це безодня підсвідомості, безодня пам'яті і таємних бажань. Тут на морі гойдається гігантська квітка, а коли вона розкривається,

у центрі опиняється жінка, яка тягне героя з хвиль до свого бутону – звільнитися з пасті хижої квітки непросто.

Небезпечна й приваблива жінка, її принадна сексуальність – ще один важливий мотив у виставах-снах Ф. Жанті. Жінка-кішка, жінка-птаха, жінка-лялька – жоден образ не створений випадково. Тут виникає і гігантська жінка, яка розвалилася на землі, розставивши ноги (Додаток К1). І ось вже у боязкого героя виникає нахабний двійник в такому ж білому костюмі, він прагне в жіноче лоно і потрапляє між величезних ніг, і раптом опиняється в жіночій руці зовсім маленькою лялькою в білому костюмі. Ф. Жанті постійно грає з масштабами: ось людина тримає в руках ляльку, а ось вона вже гігант, а лялькою стає людина.

Герої подорожують підсвідомістю режисера, в дорозі їм зустрічається дивна трубчаста істота, схожа на живий корал. З кожного рухомого відростка раптово вилуплюється голова, точнісінько схожа на одного з героїв (Додаток К2), вона крутиться і питає: «Ти мене любиш?». Двійники – це множинні особистості Ф. Жанті, з якими він довго не міг розібратися. Головний герой губиться серед своїх копій (Додаток К3). Виникає асоціація з «Не забувай мене», де була представлена розгорнута танцювальна сцена з двійниками.

У фіналі герой із дівчиною відлітають на величезному повітряному знаку запитання, сівши в точку-кошик, а в небі ще довго ширяє та віддаляється крихітний знак (Додаток К5).

Ф. Жанті зазначав: ««Моя мрія походить на утопію. Я впевнений, що ми не доможемося миру між людьми, народами або соціальними групами, поки не будемо жити у світі з самими собою. Цього я і прагну у своїх виставах, які, можливо, дещо наївні» [25].

### 3.4. Специфіка творчої спрямованості та особливості створення репертуару в «Compagnie Philippe Genty»

У своїй творчій діяльності «Compagnie Philippe Genty» дотримується певного підходу до вивчення візуальної мови, який свідчить про внутрішні конфлікти людини, а сценічний простір є «платформою» для підсвідомості. В усіх виставах представлена вільна послідовність сцен, що не підкоряється послідовній оповідальній стилістиці, звичайній психології персонажів або принципам причинно-наслідкового зв'язку. Ф. Жанті прагне знайти відгук у внутрішніх, дуже особистих переживання людини (глядача), намагається своєю творчістю дозволити страхам, таємним бажанням і надіям, пригніченому сорому вийти з глибин нескінченних просторів підсвідомості, змусити протистояти неможливому, тим самим викликаючи візуальний шок.

Як і уві сні, образи, представлені у виставах, впливають на людські почуття за допомогою танцю, акторської гри, роботи з ляльками і стосунків з предметами. Такий підхід сприяє тому, що глядач не обмежується пасивною роллю свідка драми або комедії, а разом з персонажами крокує підсвідомими шляхами. Це викликає різні емоції в різних людей: одні продовжують зосереджуватися на своїх питаннях, інші намагаються на них відповісти, треті – поглинають у тривожне замішання.

Творчість Ф. Жанті складно підпорядкувати під якусь категорію та визначити напрям його діяльності, адже виразні засоби театру (анімації та драматичний), хореографії, пантоміми, нового цирку фактично використані в однакових пропорціях. Більш того, неможливо визначити сюжет в його роботах і зрозуміти, про що конкретно він хотів сказати глядачеві в тій чи іншій постановці. Можна лише осягнути провідні мотиви та ідеї в його виставах, а шляхи їх реалізації трактуються вельми абстрактно. Сам Ф. Жанті рідко говорить про сенси, часто акцентує на їх відсутності.

Вищезазначене свідчить про приналежність творчості Ф. Жанті саме до візуального театру.



Творчий процес «Compagnie Philippe Genty» складається з декількох етапів. Усе починається з запису снів і замальовок: «У кожного з нас своя пристрасть, – каже Мері Андервуд. – Ми пишемо свої сни. Коли йде процес запису цих снів, Філіп Жанті закривається у своєму кабінеті і нікого туди не пускає. Після цього вже починається робота над втіленням цих образів на сцені» [25]. Цей метод отримав назву «автоматичне письмо», за допомогою якого в подальшому розробляються візуальні образи та історії: «Подібно до сюрреалістів, Жанті й Андервуд розробляють ці зображення на основі аналізу особистих снів та адаптації розробленого ними автоматичного письма в гру під назвою «пінг-понг», під час якої два або більше осіб швидко обмінюються зображеннями, які не редагують і не критикують свої відповіді. ... ці обміни можуть бути або словесним описом, або представлені у вигляді малюнків, але, як і при автоматичному листі, ключ – це швидкість без упереджених думок. Як і сюрреалісти, вони прагнуть створити поетику / естетику, що «поетично трансформується» ...» [93].

Потім визначається атмосфера вистави й обстановка, що занурює авторів до середовища дії, надаючи як безмежні можливості творчості, так і певні обмеження.

Оформлення ніколи не буває реалістичним, воно постійно трансформується, даючи волю уяві глядача. Також велике значення надається образній структурі вистав, що є основою сценарію: «Для Філіппа найголовніше – образ, який він запам'ятав. Ми з ним разом вирішуємо, як цей образний ряд супроводити – танцями, співом, просто музикою. Так народжується сценарій, де головне – пошуки сенсу життя, спроба зрозуміти, хто ми в цьому світі, навіщо прийшли і куди підемо» [7], – пояснює хореограф.

Репетиції, як правило, включають чотири етапи: 1) «Дисперсія» (або «Опис»), 2) «Перетин» (або «Круїзування» чи «Повторна критика»), 3) «Переписування», 4) «Оцінка» [85; 93].

На етапі «Дисперсії» відбувається розкадрування снів Ф. Жанті та іноді М. Андервуд. На цьому етапі використовуються практично всі різновиди ляльок, предметів, матеріалів і сировини та створюється загальна концепія вистави. Критика й самокритика в цей період заборонені. Починаючи з теми, а іноді і предметів, матеріалів або маріонеток, актори мають повну свободу імпровізувати. Тому Ф. Жанті та М. Андервуд з розкадровкою виконавців не ознайомлюють, щоб не обмежувати їх суворими рамками сценарію. На цьому етапі вкрай важливі як думки й емоції акторів, уважність до них, так і розуміння специфіки матеріалів, які мають власну динаміку. Також у виставах «Compagnie Philippe Genty» важливе місце відводиться пластично-хореографічній складовій, за яку відповідає М. Андервуд. У трупі поряд з драматичними акторами та ляльководами працюють професійні артисти балету, адже танець та його виконання на високому професійному рівні також багато в чому визначають суть та естетику сценічних творів, але пластичністю й ритмічністю відзначається вся трупа. Тим більше, що хореографія гармонійно вплітається в метаморфічну структуру вистав Ф. Жанті та робить промовистішою мову персонажів, особливо лялькових.

Репетиції, побудовані на імпровізації як у роботі з ляльками, предметами, матеріалами, так і в тексті, драматичній грі і танці стають основою створення текстів і пластики майбутніх вистав. Як значає А. Мелло: «... хоча мрії Жанті й Андервуд є передумовою для візуальних образів, спогади виконавця – фізичні, текстові та емоційні – є основою для побудови словника рухів і тексту, з якого Жанті і Андервуд вибирають найвлучніші елементи. Хоча Жанті й Андервуд є авторами-директорами, які приймають рішення, створений виконавцями матеріал безпосередньо впливає на нього» [93].

Співпраця з виконавцями, чия робота будується за методом структурованої імпровізації, є ключем до розвитку як згенерованого виконавцями рухами й текстом, так і специфічної взаємодії між виконавцями,

ляльками, предметами та сировиною. Це впливає на фінальну версію вистави, використовується для створення деталей дії, мови та руху.

Хоча етап репетиції є спільним процесом між режисером, хореографом і виконавцями, цей процес починається під час семінарів, під час яких здійснюється підбір і підготовка виконавців до початку репетицій. Актори отримують навички з акторської майстерності, хореографії, клоунади, мистецтва театру ляльок. Під час інтенсивних семінарів потенційні виконавці отримують знання та практичні навички з додаткових методів ляльководіння.

На етапі «Перетин» відбувається конфлікт пропозицій та сценарію. Деякі пропозиції зберігаються, інші трансформуються й адаптуються під задум, треті автоматично відкладаються, але іноді можуть призвести до наступного етапу.

Період «Переписування» передбачає збагачення імпровізацій контрапунктами, спровокованими зустрічами неможливого. Крім того, актори і матеріали створюють певні картини, на відміну від першого етапу, коли вони були тільки намічені. У цьому періоді значно удосконалюється загальний контекст вистави. На цій стадії актори розширюють можливості своєї творчості, що часто стає приводом нових пропозицій.

На завершальному етапі – «Оцінці» – не повинно бути ніякої раціональності й реалістичності, головне, щоб на репетиціях була присутня якась глядацька аудиторія, не з метою догодити їй, а з'ясувати наявність та особливості взаємодії з нею.

У процесі такої системи роботи та постійного експерименту, авторам часто доводиться відмовлятися від половини знахідок, а часом навіть майже від уже завершеної роботи. Однак це характерно для будь-якого виду досліджень: наукових, промислових або художніх.

В одному з інтерв'ю режисер коротко розповідав, як здійснюється процес роботи над виставою: «... за занотованими снами за допомогою фотоколажів вони формують якийсь ряд картинок, навколо яких потім формується письмова історія або ряд подій/конфліктів; як правило, після

закінчення Жанті виявляє себе з приблизно півсотнею списаних аркушів, з якими він приходить на репетицію. Акторам не завжди показують історію, що вийшла, іноді важливо, щоб щось народилося саме через них в процесі репетицій і предрепетиційних розмов. Потім вже відбувається збір вистави з готових елементів і сцен» [11].

Головними прийомами Ф. Жанті в театрі можна назвати метаморфозу та ілюзію, тобто постійне перетворення одного на інше, зміну розмірів та об'ємів, появу та зникнення. Тому режиссер не використовує традиційні появи артистів з-за лаштунків, персонажі його вистав з'являються на сцені раптово, ніби «з підсвідомості» – вони еволюціонують, трансформуються, зникають. Для цього використовується система люків, світлова техніка, об'ємний реквізит – тканини, ширми, папір, пластик, поліетилен, повітряні потоки, дзеркальне відображення і множення зображень, а також система двійників (у багатьох виставах в актора є один або декілька двійників-ляльок). Це все пояснюється специфікою сновидінь, де образи і предмети часто виникають раптово й із невизначених місць.

Ф. Жанті не надає глядачеві можливості зрозуміти, як матеріальні створіння перетворюються на людей і раптом знову стають неживими предметами. Як пише К. Березовська: «Пускати журналістів за лаштунки Філіп Жанті зазвичай суворо забороняє. Все тому, що до секретів найзагадковішого театрального режисера на планеті там нібито стаєш ближче. Але химерні ляльки, зловісні маски і манекени вперто зберігають таємницю, як неживе на сцені стає живим» [7].

Над кожною деталлю реквізиту працює команда художників і техніків. Наприклад, щоб створити двійника артиста, над кожним манекеном вагою близько 15 кілограмів працюють кілька тижнів.

Для Ф. Жанті безшумність допоміжного персоналу і точність постановки світла мають важливе значення, але він не фокусник-ілюзіоніст, і принцип перетворень доволі зрозумілий, проте момент безпосередньої трансформації побачити неможливо, а зважаючи на те, що вони практично

безперевні, можна зробити висновок про високий рівень технічної майстерності виконавців.

Найголовнішим для авторів є дослідження візуальної мови в межах сценічного простору, що виступає сферою несвідомого. Саме тому Ф. Жанті й М. Андервуд звертаються до сюрреалістичних образів, метаморфоз та оптичних ілюзій, що нівелює традиційне сприйняття сценічного твору – глядача шокують вигаданими картинами та персонажами з метою візуального (а не вербального) звернення його свідомості на особисту інтерпретацію образів та подій вистави. У своєму дослідженні А. Мелло наводить цитату Ф. Жанті, який пояснює своє прагнення до взаємодії з глядачем: «Усі зображення мають ... подвоєне або потроєне значення, рівень читання. Іншими словами, у глядача є можливість мати свого роду інтерактивне ставлення до зображення, яке він бачить, і в залежності від того чи іншого глядача ми пропонуємо різні інтерпретації» [93].

Кожна вистава вимагає шести місяців репетицій, що компенсуються трьома роками вистав, з яких один рік, як правило, у Франції, а решта за кордоном, у цілому близько 300 вистав, іноді більше.

## Висновки

Аналіз нової естетики театру Ф. Жанті в контексті розвитку візуального театру дозволив визначити особливості цього жанру, зокрема анімаційного, та специфіку новаторської театральної стилістики й режисерських прийомів французького митця, а також особливості створення вистав у його компанії:

1. Візуальний театр – феномен кінця ХХ – початку ХХІ ст., для якого характерні синкретизм мистецтв, жанрів і стилів, а також повна протилежність театру психологічному, підтвердженням чому є нестандартність, ілюстративність, примхливість, позажанровість, перформативність, інсталяційність, сюрреалістичність, абсурдність, вражаюча або шокуюча експериментальність вистав, відсутність сюжету, як такого, та провідна роль контексту. Метою візуального театру є потужний вплив на глядача шляхом формування в його свідомості асоціативного, а не логічного мислення, що досягається за допомогою використання, у першу чергу, невербальних засобів комунікації: візуальних ефектів, сучасних технологій, сценічних перетворень і трансформацій, пластики, танцю. Словесний текст також може бути присутній, але образна система, у першу чергу, будується на візуальності, а не на тексті, саме візуальне акумулює смисли й виявляється істотно важливішим за мову, а актор є одним з рівноправних елементів вистави поряд зі сценографією. У виставі можуть поєднуватися наївність і жорстокість, неймовірна потворність і натуралізм з надзвичайною дизайнерською красою, естетизуватися кошмари, використовуватися циркові трюки, естетика середньовічного майданного театру та відеотехнології. Поряд з цим існує і зворотна тенденція: мінімалізм та використання низьких технологій.

2. Ляльки та інші предмети й матеріали багато в чому визначили розвиток візуального театру, адже широке застосування у виставах театру ляльок «живого плану», використання найрізноманітніших предметів, що

зображували одухотворений персонаж за допомогою акторів, зумовило появу нової театральної естетики, яку можна визначити як візуальний анімаційний театр. Такі режисери, як М. Лобю, Ж.-П. Ларош, Дж. Тьєрре, Ф. Тангі, Ф. Жанті та інші, експериментували з матеріалами, відео, танцем, музикою, світлом, активно задіювали «живий план», використовували в якості ляльки будь-який предмет, що обов'язково «оживав» і діяв у сценічному просторі.

3. Ф. Жанті є одним з перших відомих візіонерів-аніматорів. Він репрезентує власний режисерський стиль, що будується на інтерпретації його снів, спогадів та комплексів у межах театру анімації, нового цирку, пантоміми та хореографії з використанням асоціативного методу створення вистав. Основними рисами театру Ф. Жанті є сюрреалістичність, метаморфічність, надреальність, виражені за допомогою сценічних трансформацій. У його виставах завжди використовується мінімальна кількість вербальної мови, а основу візуалізації складають витончені перетворення, сакральність, авангардистський підхід. Режисер поєднує акторів з ляльками (лялька завжди виникає там, де людина не здатна виразити суть дії), використовує захоплюючі оптичні ілюзії з постійно мінливими декораціями, а також музику, мистецтво інсталяції, циркову естетику, спецефекти – все, що допомагає оживляти предмети. Його театральна естетика полягає в тому, що в сценічному просторі актори, ляльки, предмети, матеріали та сценографія є рівноправними дійовими особами, які постійно трансформуються і перетворюються в абсурдному контексті сюрреалістичних та екзистенційних теорій, поданих у психоаналітичному ракурсі, що викликає в глядача асоціативне мислення.

4. Творчість «Compagnie Philippe Genty» спрямована на дослідження візуальної мови у сфері несвідомого, представленого сценічним простором. Завданням вистав Ф. Жанті є вплив на особисті переживання людини (глядача), пошук творчих візуальних засобів розкриття її (його) підсвідомості з метою протистояння страхам та комплексам. Це досягається шляхом створення візуальних образів за допомогою акторської гри, танцю, роботи з

ляльками, предметами, матерією, що має потужний вплив на людські почуття, тому глядач не тільки спостерігає за подіями і трансформаціями, а разом з персонажами досліджує специфіку підсвідомості.

5. Творчий процес «Compagnie Philippe Genty» складається з декількох етапів. Спочатку Ф. Жанті та М. Андервуд записують свої сни за допомогою методу «автоматичного письма», потім визначається атмосфера вистави й виразні засоби, після чого тільки розпочинається робота з виконавцями, яка також поділяється на певні етапи: «опис», «перетин», «переписування», «оцінка». У результаті створюється сценічний твір з сюрреалістичними образами, метаморфозами, оптичними ілюзіями, провідною ідеєю якого, незалежно від сценарію, є пошук сенсу життя, а головною метою – інтерактивність глядача та його особиста інтерпретація образів та подій вистави як ключа до підсвідомості.



## ВИСНОВКИ

Таким чином, дослідивши феномен театру Філіппа Жанті в контексті розвитку театрального мистецтва Франції другої половини ХХ–початку ХХІ ст. доходимо наступних висновків:

1. Аналіз літератури з теми дослідження виявив, що доробок режисера мало висвітлений у науковій літературі, тому його творчість вивчалася переважно за російською художньо-публіцистичною літературою, що дозволило ознайомитися з біографією режисера, виокремити два етапи його творчості, її відповідну специфіку; та за періодикою, за допомогою якої було складено уявлення про новаторську сюрреалістичну творчість Ф. Жанті. Деталізація режисерських прийомів та методів, а також ознайомлення зі сценографічними особливостями роботи майстра відбувалося шляхом перекладу та аналізу французьких, англійських та португальських статей, як наукового, так і публіцистичного характеру, та автобіографічної книги Ф. Жанті. Окрему ланку склали дослідження історико-теоретичного спрямування, за допомогою яких вивчався мистецький контекст становлення творчої особистості Ф. Жанті та розвиток його діяльності в театрі ляльок, анімації та візуальному. Для наочного ознайомлення з творчістю французького режисера та подальшого її аналізу були переглянуті вистави або фрагменти вистав, представлених на електронних сайтах.

2. Дослідження творчості Ф. Жанті відбувалося за допомогою міждисциплінарного підходу, що полягає в поєднанні культурологічного підходу, мистецтвознавчого підходу, у межах якого використовувався метод інтерпретації аудіовізуальних джерел; та історичного підходу, у межах якого використовувався проблемно-хронологічний метод та метод періодизації. Також дослідження здійснювалося за допомогою загальнонаукових методів: аналітичного, біографічного, спостереження, термінологічного аналізу.

3. Термінологічний апарат дослідження творчості Ф. Жанті склали такі поняття, як «театр ляльок», «візуальний театр» та «сюрреалізм»,

взаємозв'язок між якими полягає в тому, що одним із різновидів театру ляльок є театр анімації, що в межах візуального театру, який базується на засадах сюрреалізму, представляє власну стилістику. Творчість Ф. Жанті спочатку розвинулася в межах театру ляльок, який швидко трансформувалася в анімаційний, а згодом – візуальний. Отже, взаємозв'язок між зазначеними поняттями є очевидним, як в загально-мистецькому аспекті, так і з огляду на діяльність Ф. Жанті, яка в першу чергу, визначається саме цими термінами.

4. Дослідження особливостей французького мистецтва театру ляльок третьої чверті ХХ ст., як періоду в межах якого відбулося формування творчої особистості Ф. Жанті, дозволило виявити міцний традиційний елемент, а також ключову роль Франції у виникненні ляльки-маріонетки. У 1950-70-х рр. визначилися два вектори розвитку французького театру ляльок: традиційний (середньовічна форма ярмаркового театру в контексті сучасності) та експериментальний (врівноваження функцій актора та ляльки), а лялькарське мистецтво розвивалося переважно в межах естрадного жанру. Поступово актор став дійовою особою вистави поряд із лялькою, остання ж набула більшої автономності.

5. Становлення Ф. Жанті відбулося в межах традиційного театру ляльок. Саме ляльки виступили в ролі комунікатора між ляльководом та оточуючими людьми, спілкування з якими було для Ф. Жанті вельми проблематичним через його проблеми з психікою. У подальшому робота з декількома маріонетками трансформувалася в короткі комічні шоу естрадного характеру, в яких вбачалося наслідування С. Образцова в жанрі лялькової пародії з яскравим музичним супроводом, використанням елементарних оптичних ілюзій, що було вельми затребувано у 1960-х рр. у Франції. Ці вистави були камерними, навіть аутистичними, і зосереджувалися на одній ляльці. Наступна трансформація творчості Ф. Жанті пов'язана з партнерством із хореографом М. Андервуд, яка спрямувала лялькаря у сферу перформативності, просторовості й танцювальності. У тандемі майстри вдосконалили техніку чорного театру,

опанували нові прийоми оптичних ілюзій (ляльковод став персонажем, що узгоджує свої дії та почуття з емоціями персонажа ляльки). Це зумовило появу нової театральної мови: сценічна взаємодія елементів різної природи (живої та неживої) – актора та маріонетки, причому неживе оживало з метою створення ілюзії життя. Це стало істотним внеском у розвиток французького мистецтва театру анімації, а для Ф. Жанті – фундаментом для наступного творчого періоду в контексті візуального театру.

6. Візуальний театр – це авторський театр, який має особливу, притаманну тільки йому естетику, що характеризується сюрреалістичністю, абсурдністю, вражаючою або шокуючою експериментальністю, відсутністю сюжету, провідною роллю контексту, нестандартністю, ілюстративністю, перформативністю, інсталяційністю, використанням найсучасніших високих або традиційних низьких технологій (часто одночасно) та поєднанням в межах однієї вистави різних видів мистецтв, декількох жанрів (часом протилежних) та стилів. Виник на межі XX – XXI ст. Має на меті вплив на глядача шляхом формування в його свідомості асоціативного мислення, що досягається за допомогою використання візуальних ефектів, сучасних технологій, сценічних перетворень і трансформацій, пластики, хореографії, пантоміми. Головною ознакою візуального театру є те, що образна система, у першу чергу, будується на візуальності, а не на тексті, що візуальне акумулює смисли й виявляється істотно важливішим за мову, а актор є одним з рівноправних елементів вистави поряд з бутафорією та сценографією. Театр анімації, де провідну роль виконують візуальні ефекти, є складовою візуального театру, а ляльки багато в чому визначили його розвиток, оскільки автори стали використовувати не тільки ляльок, а й предмети в якості дійових осіб, поряд з цим світло та інші елементи оформлення вистави також «оживали» у сценічному просторі. У такий спосіб режисери реалізовували на сцені свої фантазії, сни, комплекси, базуючись на асоціативному мисленні або абсурді, створювали сновидінську реальність через поетично-загадкові

образи й сюрреалістичні перетворення, що викликало безліч різноманітних трактувань і в аматорському, і в професійному середовищі.

7. Ф. Жанті багато в чому зумовив розвиток візуального театру, оскільки його творчість складно піддається конкретизації жанру, стилю, естетики і взагалі будь-яким теоретичним визначенням. Основними рисами театру Ф. Жанті є ефемерність, сон, в якому зустрічаються і живі люди, і оживлені предмети, і ляльки, а також трансформації образів і асоціативний метод створення вистав. Надреальність, виражена за допомогою дива, є основним засобом виразності Ф. Жанті.

Трансформація його камерного театру у філософський театр анімації, а згодом – у просторовий сюрреалістичний відбулася поступово: спочатку він разом з М. Анедервуд, базуючись на принципах теорії психоаналізу З. Фрейда, створювали більш-менш пов'язані між собою загадкові за сутністю картини, що містили дещо протиприродне, абсурдне або химерне, використовуючи у своїх виставах: лялькову та предметну анімацію, сучасну та класичну хореографію, пантоміму, словесний текст, елементарні матеріали (поліетилен, папір, картон тощо), що значно розширило межі сценічного простору та підготувало ґрунт, на якому з'явилися масштабніші вистави.

8. Проаналізувавши сюрреалістичні вистави Ф. Жанті, в яких поєдналися та значно розвинулися всі попередні творчі знахідки режисера, можна констатувати наявність власної естетики його театру. У його виставах завжди мінімум тексту і максимум витончених перетворень, сакральність і авангардистський підхід. Режисер поєднує акторів з ляльками (лялька завжди виникає там, де людина не здатна виразити суть дії), використовує захоплюючі оптичні ілюзії з постійно мінливими декораціями, а також музику, мистецтво інсталяції, циркову естетику, спецефекти – усе, що допомагає створювати дивовижні образи оживлених предметів. Лейтмотивом його творчості є наявність подорожі та фрейдистські мотиви, що має безпосередній зв'язок з його біографією та особистими проблемами. Стираючи межі між видами мистецтва, Ф. Жанті формує власну театральну

естетику, яка полягає в тому, що в сценічному просторі актори, ляльки, предмети та сценографія є рівноправними дійовими особами, які постійно трансформуються і перетворюються в абсурдному контексті сюрреалістичних та екзистенційних теорій, поданих у психоаналітичному ракурсі, що має вплив на особисті переживання глядача та зумовлює пошук засобів протистояння різноманітним психічним травмам. Ф. Жанті разом з усіма співавторами й трупю, а зрештою і глядачем, шляхом творчості досліджує специфіку підсвідомості, виявляє найособистісніші проблеми та в межах театру пропонує умови для їх вирішення.

9. Творча спрямованість вистав «Compagnie Philippe Genty» полягає в дослідженні візуальної мови у сфері несвідомого й у створенні естетичного видовища та інспірації асоціативного мислення за допомогою візуальних образів, сценічних метаморфоз, оптичних ілюзій, неочікуваної трансформації масштабів. Також велику роль відіграє технічна складова роботи «Compagnie Philippe Genty» та алгоритм створення вистав, який поділяється на два періоди, які умовно можна визначити, як «обробка сновидінь» та «репетиційний процес». Перший включає до себе запис снів, намічається загальна канва сценарію та атмосфера вистави, що не виноситься на розсуд виконавців; другий включає безпосередньо роботу з акторським і технічним складом і поділяється на чотири етапи: на першому відбувається розкадрування снів, формується загальна концепція вистави та дозволяється використання всіх різновидів ляльок, предметів, матеріалів та будь-яка імпровізація; на другому співставляються всі знахідки першого етапу, які або зберігаються, або трансформуються й адаптуються під задум, або відкладаються; на третьому конкретизуються певні пропозиції, удосконалюється загальний контекст вистави, формується ґрунт для нових пропозицій; на четвертому репрезентується уся вистава й визначається специфіка впливу на глядача та особливості взаємодії з ним у межах репетиції. Такий підхід дає можливість створювати унікальні твори, що не

мають традиційного сприйняття: глядач демонструє інтерактивне ставлення до побаченого, що надає можливість для поліінтерпретаційності.

## СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Алесенкова В. Н. Постдраматический театр: на пересечении смысловых пространств. Современные проблемы науки и образования. Москва, 2014. № 5. URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=14772> (дата обращения: 31.10.2019).
2. Алпатова И. Сочинитель мира. URL: [http://www.smotr.ru/8chekhov/8ch\\_bolilock.htm#kom](http://www.smotr.ru/8chekhov/8ch_bolilock.htm#kom) (дата обращения: 17.09.2019).
3. Андрианова Т. П. Тренинг актёра в театре кукол: учеб. пособ. 2-е изд., испр. и доп. Санкт-Петербург : СПбГАТИ, 2015. 132 с.
4. Апостол М. В. Метод періодизації в системі методології історико-біографічного дослідження. Гілея: науковий вісник. Київ. 2016. Вип. 114. С. 7–9.
5. Барина С. Чеховский фестиваль: Добрых снов, месье Жанти! URL: <http://ru.rfi.fr/kultura/20150527-dobrykh-snov-mese-zhanti-5> (дата обращения: 12.08.2019).
6. Беликова Е. Филипп Жанти «Неподвижные пассажиры» – пикантная сказка для взрослых. URL: <http://www.akrida.ru/articles/15040.html> (дата обращения: 14.08.2019).
7. Березовская Е. Французский режиссер Филипп Жанти привез на Чеховский фестиваль спектакль «Не забывай меня». URL: [https://www.1tv.ru/news/2015-05-25/17974-frantsuzskiy\\_rezhisser\\_filipp\\_zhanti\\_privez\\_na\\_chehovskiy\\_festival\\_spektakl\\_ne\\_zabyvay\\_menya](https://www.1tv.ru/news/2015-05-25/17974-frantsuzskiy_rezhisser_filipp_zhanti_privez_na_chehovskiy_festival_spektakl_ne_zabyvay_menya) (дата обращения: 08.07.2019).
8. Бирюков С. Когда не хочется верить даже волшебнику Жанти. URL: <https://musicseasons.org/kogda-ne-xochetsya-verit-dazhe-volshebniku-zhanti/> (дата обращения: 28.06.2019).
9. Бирюков С. Филипп Жанти привез на Чеховский фестиваль полтора часа чудес. URL: <http://www.trud.ru/article/27-05->

- 2015/1325381\_polety\_vo\_sne\_ili\_najavu.html (дата обращения: 28.06.2019).
10. Богопольская Е. Чудаки и страдальцы в театральном интерьере фантазий Франсуа Танги. Веб-журнал «Европейская Афиша». 2011. 7 дек. (№12). URL: [www.afficha.info](http://www.afficha.info) <https://afficha.info/sitepp/texte-pdf/Tanguy11.pdf> (дата обращения: 12.08.2019).
  11. Вилисов В. Все, что нужно знать о Филиппе Жанти – режиссере спектакля «Внутренние пейзажи». URL: <https://www.buro247.ru/culture/theatre/11-may-2017-all-about-philippe-genty.html> (дата обращения: 30.06.2019).
  12. Вилисов В. Нас всех тошнит: как театр стал современным, а мы этого не заметили. Москва: АСТ, 2019. 336 с.
  13. Галахова О. Новый спектакль Филиппа Жанти, кукольника в пустыне. URL: <https://ria.ru/20110603/383842617.html> (дата обращения: 14.08.2019).
  14. Годер Д. В пейзажах подсознания. Экран и сцена. 2017. 1 июля. URL: <http://screenstage.ru/?p=6908> (дата обращения: 11.06.2019).
  15. Годер Д. Лабиринты Филиппа Жанти. Итоги. 1997. 14 окт. (№40). URL: <https://stengazeta.net/?p=10001649> (дата обращения: 15.06.2019).
  16. Годер Д. Спектакль «Проделки Зигмунда» Филиппа Жанти. URL: [https://www.gazeta.ru/culture/2006/06/20/a\\_678584.shtml](https://www.gazeta.ru/culture/2006/06/20/a_678584.shtml) (дата обращения: 07.06.2019).
  17. т
  18. Годер Д. Художники, визионеры, циркачи: Очерки визуального театра. Москва : Новое литературное обозрение, 2012. 240 с.
  19. Голдовский Б. П. Истории драматургии театра кукол. Москва : Галерея Анастасии Чижовой, 2007. 478 с.
  20. Голдовский Б. П. Куклы: Энциклопедия. Москва : Время, 2004. 496 с.



21. Голдовский Б. П. Мёшке. Большая Российская Энциклопедия. URL: [https://bigenc.ru/theatre\\_and\\_cinema/text/2210742](https://bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/2210742) (дата обращения: 18.10.2019).
22. Голдовский Б. П. Режиссерское искусство театра кукол России XX века. URL : [https://www.e-reading.club/bookreader.php/1031630/Goldovski\\_-\\_Rezhisserskoe\\_iskusstvo\\_teatra\\_kukol\\_Rossii\\_XX\\_veka.html](https://www.e-reading.club/bookreader.php/1031630/Goldovski-_Rezhisserskoe_iskusstvo_teatra_kukol_Rossii_XX_veka.html) (дата обращения: 18.10.2019).
23. Голдовский Б. П. Художественные куклы. Большая иллюстрированная энциклопедия. Москва: Дизайн Хаус, 2009. 296 с.
24. Голуб А. В. Сценическая форма спектаклей театра анимации в эпоху постмодернизма на постсоветском пространстве: деформация или трансформация? Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов : Грамота, 2013. № 5 (31): в 2-х ч. Ч. I. С. 51-54.
25. Графф А. Филипп Жанти: укротитель демонов. URL: <http://soloneba.com/philippe-genty-the-tamer-of-demons/> (дата обращения: 10.06.2019).
26. Дічек Н. П. Біографічний метод як інструмент полікультурного діалогу. URL: <http://lib.iitta.gov.ua/704483/1/старБіографічний%20метод.pdf> (дата обращения: 03.09.2019).
27. Добротворская К. Слова Филиппа Жанти расходятся с его вещами. Коммерсантъ. 1996. 23 нояб. (№201). С. 11. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/243626> (дата обращения: 18.06.2019).
28. Добрякова Е. 16-я «Радуга» открылась спектаклем Филиппа Жанти. URL: <http://www.cogita.ru/news/teatr/16-ya-raduga-otkrylas-spektaklem-filippa-zhanti> (дата обращения: 04.07.2019).

29. Должанский Р. Великое волшебство. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/681763> (дата обращения: 20.09.2019).
30. Должанский Р. Из кукол вылупились люди. URL: [http://www.smotr.ru/8chekhov/8ch\\_bolilock.htm#ком](http://www.smotr.ru/8chekhov/8ch_bolilock.htm#ком) (дата обращения: 17.09.2019).
31. Должанский Р. Кукольный переполох. Коммерсантъ. 2015. 27 мая (№91). С. 11. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2734580> (дата обращения: 07.06.2019).
32. Должанский Р. Не конец света. Коммерсантъ. №41. 08 июня 2007. С. 22. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/771389> (дата обращения: 20.09.2019).
33. Должанский Р. Прodelки Зигмунда. URL: <https://www.afisha.ru/performance/64680/> (дата обращения: 07.06.2019).
34. Егошина О. Кукольные сны. URL: [http://www.smotr.ru/8chekhov/8ch\\_bolilock.htm#ком](http://www.smotr.ru/8chekhov/8ch_bolilock.htm#ком) (дата обращения: 17.09.2019).
35. Жанти Филипп. URL: [https://w.histrf.ru/articles/article/show/zhanti\\_filipp](https://w.histrf.ru/articles/article/show/zhanti_filipp) (дата обращения: 10.02.2019).
36. Зайонц М. Куклы-путешественницы. URL: [http://www.smotr.ru/8chekhov/8ch\\_bolilock.htm#ком](http://www.smotr.ru/8chekhov/8ch_bolilock.htm#ком) (дата обращения: 17.09.2019).
37. Заславский Г. Цветные сны Филиппа Жанти. Независимая Газета. 2007. 14 июня. URL: [http://www.ng.ru/culture/2007-06-14/10\\_sny.html](http://www.ng.ru/culture/2007-06-14/10_sny.html) (дата обращения: 10.02.2019).
38. Заславский Г. Штучки-дрючки. URL: [http://www.smotr.ru/8chekhov/8ch\\_bolilock.htm#ком](http://www.smotr.ru/8chekhov/8ch_bolilock.htm#ком) (дата обращения: 13.02.2019).

39. Зинцов О. Путник устал. Ведомости. 2011. 31 мая. URL: [https://www.vedomosti.ru/newspaper/articles/2011/05/31/putnik\\_ustal](https://www.vedomosti.ru/newspaper/articles/2011/05/31/putnik_ustal) (дата обращения: 17.09.2019).
40. Зинцов О. Куклы и кролики. URL: [http://www.smotr.ru/8chekhov/8ch\\_bolilock.htm#kom](http://www.smotr.ru/8chekhov/8ch_bolilock.htm#kom) (дата обращения: 17.09.2019).
41. Карась А. Целлофановый туман. Российская газета. № 0(4389). URL: <https://rg.ru/2007/06/15/zhanti.html> (дата обращения: 19.09.2019).
42. Козич С. Не забывай меня. Жанти. Петербургский театральный журнал. 2015. 2 июня. URL: <http://ptj.spb.ru/uncategorized/ne-zabyvaj-menua-zhanti/> (дата обращения: 02.10.2019).
43. Королёв М. М. Искусство театра кукол. Основы теории. Ленинград : Искусство, 1973. 50 с.
44. Кузовчикова Т. Соединение живой и неживой материи в театре Тадеуша Кантора. Польский театр: прошлое и современность: междунар. научно-пр. конф, г. Санкт-Петербург, 25-26 октября 2007 г. Санкт-Петербург, 2007. URL: [http://teagvozd.ru/tadeush\\_kantor.html](http://teagvozd.ru/tadeush_kantor.html) (дата обращения: 15.08.2019).
45. Кукольный театр. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/103899> (дата обращения: 10.02.2019).
46. Моисеев В. И. Философия и методология науки. Эмпирические методы научного познания. Наблюдение. URL: [http://society.polbu.ru/moiseev\\_sciencephilo/ch17\\_i.html](http://society.polbu.ru/moiseev_sciencephilo/ch17_i.html) (дата обращения: 10.09.2019).
47. На Чеховском фестивале показали самый волшебный спектакль. Московский Комсомолец. 2017. 7 июня. URL: <https://news.rambler.ru/community/37092061-na-chehovskom-festivale-pokazali-samuyu-volshebnyu-spektakl/> (дата обращения: 10.02.2019).

48. Нехаева И. Н. Критика искусствоведческого подхода к исследованию проблем творческого мышления. *Обсерватория культуры*. 2007. № 6. С. 121–126.
49. Островерх О. Сучасний театр: між сценографією та інсталяцією. *Курбасівські читання : наук. вісн. Київ : НЦТМ ім. Леся Курбаса*, 2011. № 6. Ч. 1. С. 45–53.
50. Пави П. *Словарь театра: пер. с фр.* Москва : Прогресс, 1991. 504 с.
51. Пика А. Режиссер Сергей Ефремов: Кукольниками немножко рождаются. *ForUm*. 2013. 29 марта. URL: [https://medium.com/@Anastasiya\\_Pika/режиссер-сергей-ефремов-кукольниками-немножко-рождаются-2a4936d8e5ad](https://medium.com/@Anastasiya_Pika/режиссер-сергей-ефремов-кукольниками-немножко-рождаются-2a4936d8e5ad) (дата обращения: 20.08.2019).
52. Рубинский А. К «определению» театра кукол. URL: [http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuv/cgiirbis\\_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE\\_FILE\\_DOWNLOAD=1&Image\\_file\\_name=PDF/Pvmr\\_2012\\_36\\_24.pdf](http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Pvmr_2012_36_24.pdf) (дата обращения: 20.08.2019).
53. Русабров Е. Т. К определению театра анимации. *Чтения памяти Л. Я. Лившица*, 2001. URL: <http://www.levlivshits.org/index.php/materials/doklady/147-2010-10-13-14-14-00.html> (дата обращения: 20.08.2019).
54. Семёркин Л. Познай самого себя. URL: <https://lev-semerkin.livejournal.com/728715.html> (дата обращения: 02.02.2019).
55. Сенсемилия Т. Филипп Жанти раскрыл секреты своего волшебства. URL: <https://sen-semilia.livejournal.com/178860.html> (дата обращения: 10.09.2019).
56. Сенькина В. С. Визуальные эксперименты в театре как современные иллюзии (инженерный театр «АХЕ» и лаборатория Дмитрия Крымова). *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. Москва : ГИТИС, 2012. С. 51–70.

57. Сенькина В. С. Мишель Лобю: «Я называю себя археологом». Экран и сцена». 2010. №6. URL: <http://screenstage.ru/?p=1792> (дата обращения: 22.08.2019).
58. Сенькова И. В. Введение в историю: материалы для самоподготовки. Архангельск : С(А)ФУ, 2011. 32 с.
59. Ситковский Г. Изучают состав Алисы. URL: [http://www.smotr.ru/8chekhov/8ch\\_bolilock.htm#kom](http://www.smotr.ru/8chekhov/8ch_bolilock.htm#kom) (дата обращения: 17.09.2019).
60. Ситник О. Г. Проблема «оляльковування» в театрі ляльок ХХ–ХХІ ст. Культура України : зб. наук. пр. / М-во культури і туризму України, Харків. держ. акад. культури, [Акад. мистецтв України, Ін-т культурології]. Харків, 2010. Вип. 31. С. 133–143.
61. Скринник-Миська Д. Методологічний дискурс у мистецтвознавстві: культурологічний аспект. Народознавчі зошити. № 1 (103). Київ, 2012. С. 90–97.
62. Смирнова Н. И. И... оживают куклы. Москва : Детская литература, 1982. 191 с.
63. Смирнова Н. И. Искусство играющих кукол. Смена театральных систем. Москва : Искусство, 1983. 270 с.
64. Снопкова Е. И. Актуальность междисциплинарного подхода: научное обоснование. Интеграция образования. 2015. №1(78). Т. 19. С. 112–117.
65. Соболева К. В. О методах анализа визуальных данных. Актуальные вопросы общественных наук: социология, политология, философия, история: сб. ст. по матер. XXXIII междунар. науч.-практ. конф., г. Санкт-Петербург., 27 янв. 2014 г. Санкт-Петербург, 2014. С. 16.
66. Театр Наций. URL: <https://theatreofnations.ru/performances/a-my-i-ne-znali-turak-teatr> (дата обращения: 29.08.2019).
67. Тимашева М. Спектакли Филипа Жанги, Мэтью Боурна, Пины Бауш и Робера Лепаж на Московском международном фестивале имени

- Чехова. 14 Август 2009. URL: <https://www.svoboda.org/a/1799631.html> (дата обращения: 10.02.2019).
68. Титова Е. В. Терминологический анализ как метод и задача исследования // Письма в Эмиссия. Оффлайн (The Emissia. Offline Letters): электронный научный журнал. Июнь 2010, ART 1425. URL: <http://www.emissia.org/offline/2010/1425.htm> (дата обращения: 10.09.2019).
69. Филипп Жанти Неподвижные пассажиры. URL: <https://chekhovfest.ru/festival/projects/performances/nerpodvizhnye-passazhiry/> (дата обращения: 10.02.2019).
70. Филипп Жанти представил на Чеховском фестивале постановку «Внутренние пейзажи». Новости культуры. URL: [https://tvkultura.ru/article/show/article\\_id/178365/](https://tvkultura.ru/article/show/article_id/178365/) (дата обращения: 10.02.2019).
71. Филипп Жанти, режиссер. URL: <https://www.afisha.ru/people/297579/> (дата обращения: 10.02.2019).
72. Филь Л. М. Визуальный театр в современном театральном пространстве. Terra-культура. 2017. 2 окт. URL: <http://terra.lgaki.info/art-zametki/vizualnyiy-teatr-v-sovremennom-teatralnom-prostranstve.html> (дата обращения: 28.10.2019).
73. Флеенко Д. А. История театра кукол: уч.-метод. пособие для студентов специализации «Артист театра кукол». Новосибирск, 2013. 185 с.
74. Шадронов С. Одиссея для актеров и марионеток. URL: <https://users.livejournal.com/-arlekin-/3602248.html> (дата обращения: 10.02.2019).
75. Шейко В. М., Кушнарченко Н. М. Організація та методика науково-дослідницької діяльності: підручник. 4-те вид., випр. і доп. Київ: Знання, 2004. 307 с.

76. Шимадина М. То ли люди, то ли куклы Филиппа Жанти. 2009. 3 июня. URL: [http://www.smotr.ru/8shekhov/8ch\\_bolilock.htm#kom](http://www.smotr.ru/8shekhov/8ch_bolilock.htm#kom) (дата обращения: 17.09.2019).
77. Шмерлинг А. Шедевры Филиппа Жанти. URL: <http://os.colta.ru/theatre/projects/5453/details/10702/> (дата обращения: 10.02.2019).
78. Шпилева О. Воронежский камерный театр покажет «Край света» Филиппа Жанти. 2016. 12 января. URL: <https://riavrn.ru/news/voronezhskiy-kamernyy-teatr-pokazhet-kray-sveta-filippa-zhanti/> (дата обращения: 10.02.2019).
79. Юрковский Х. Идеи постмодернизма и куклы / пер. с польск. О. Глазуновой. Экран и Сцена. 2001. декабрь (№48(618)), [http://www.booth.ru/teor\\_teatr\\_kuk/postmodern\\_jurkowski.shtml](http://www.booth.ru/teor_teatr_kuk/postmodern_jurkowski.shtml) (дата обращения: 21.10.2019).
80. Юрковский Х. История театра кукол (от античности до романтизма). Варшава : Паньствовы институт выдавниччи, 1970.
81. Alain Recoing. World Encyclopedia of Puppetry Arts. A project of Unima Internationale. URL: <https://wepa.unima.org/en/alain-recoing/> (дата обращения: 03.09.2019).
82. Bartram J. The Dream Vision of Philippe Genty. URL: <https://www.jeremiahbartram.com/entries/the-dream-vision-of-philippe-genty> (дата обращения: 10.09.2019).
83. Beauchamp H. Alain Recoing, la marionnette entre engagement et experimentation. Portail des Arts de la Marionnette. URL: <https://www.artsdelamarionnette.eu/focus/alain-recoing-la-marionnette-entre-engagement-et-experimentation/> (дата обращения: 03.09.2019).
84. Compagnie Dominique Houdart, Jeanne Heuclin. URL: <http://d.houdart.free.fr/ang.php> (дата обращения: 03.09.2019).
85. Compagnie Philippe Genty. URL: <http://www.philippe-genty.com/> (дата обращения: 10.02.2019).

86. D'ávila F. R. A poética visual de Philippe Genty. Poetics Esteticas Descoljniais – Artes Cenics Em Campo Expandido : Es IX Congresso da Abrace. 2016. 15 novemb. P. 4191–4209.
87. D'ávila F. R. Humano em cena: reflexões a partir da obra de Philippe Genty. Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. 2018. URL: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701172017107> (дата звернення: 03.11.2019).
88. Dochtermann M. «Paysages Intérieurs»: Philippe Genty, la nouveauté et le risque en moins. URL: <https://toutelaculture.com/spectacles/theatre/paysages-interieurs-philippe-genty-nouveaute-risque/> (дата обращения: 01.11.2019).
89. Garré-Nicoara M. Philippe Genty et Mary Underwood : La scène comme espace de métamorphoses. URL: <https://www.artsdelamarionnette.eu/focus/philippe-genty-et-mary-underwood-la-scene-comme-espace-de-metamorphoses/> (дата обращения: 05.09.2019).
90. Jean-Pierre Lescot. World Encyclopedia of Puppetry Arts. URL: <https://wera.unima.org/en/jean-pierre-lescot/> (дата обращения: 09.09.2019).
91. Luck N. Abysses and dizziness – an interview with Philippe Genty. URL: <http://www.puppetcentre.org.uk/animations-online/features/interview-philippe-genty> (дата обращения: 01.11.2019).
92. Mcqueen P. A French Teaching: the Art of the Marionette. 2017. 22 august. URL: <https://theculturetrip.com/europe/france/articles/a-french-teaching-the-art-of-the-marionette/> (дата обращения: 12.09.2019).
93. Mello A. Compagnie Philippe Genty: On Directing and Collaboration. Fall & Winter. 2013. Issue 34. URL: [https://www.academia.edu/4872303/Compagnie\\_Philippe\\_Genty\\_On\\_Directing\\_and\\_Collaboration](https://www.academia.edu/4872303/Compagnie_Philippe_Genty_On_Directing_and_Collaboration) (дата обращения: 03.09.2019).



94. Muller C. Les arts de la marionnette. URL: [www.la-nouvelleaquitaine.fr](http://www.la-nouvelleaquitaine.fr) (дата обращения: 02.11.2019).
95. Philippe Genty. World Encyclopedia of Puppetry Arts. URL: <https://wepa.unima.org/en/philippe-genty/> (дата обращения: 07.08.2019).
96. Yves Joly. World Encyclopedia of Puppetry Arts. A project of Unima Internationale. URL: <https://wepa.unima.org/en/yves-joly/> (дата обращения: 03.09.2019).

Відеоджерела:

97. Край света – La fin des terres (Филипп Жанти – Philippe Genty) [пластический спектакль, кукольный спектакль]. URL: [https://vk.com/videos25224414?z=video25224414\\_169284674%2Fpl\\_25224414\\_-2](https://vk.com/videos25224414?z=video25224414_169284674%2Fpl_25224414_-2) (дата обращения: 10.02.2019).
98. «Парад желаний» Театр Филиппа Жанти 2 часть. URL: [https://vk.com/videos25224414?z=video25224414\\_169284675%2Fpl\\_25224414\\_-2](https://vk.com/videos25224414?z=video25224414_169284675%2Fpl_25224414_-2) (дата обращения: 10.07.2019).
99. Пьеро Филиппа Жанти. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FAZEakg1SWs>
100. Филипп Жанти – «Болилок». URL: [https://vk.com/videos25224414?z=video25224414\\_169284678%2Fpl\\_25224414\\_-2](https://vk.com/videos25224414?z=video25224414_169284678%2Fpl_25224414_-2) (дата обращения: 17.09.2019).
101. Compagnie Philippe Genty em Zigmund Follies 1. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IRPW5VKgGJc> (дата обращения: 08.06.2019).
102. Compagnie Philippe Genty em Zigmund Follies 2. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=t6Vi8Glgj9I> (дата обращения: 08.06.2019).
103. Paysages Intérieurs – teaser – Cie Philippe Genty. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JaI3H2tE5eQ> (дата обращения: 28.06.2019).

104. Philippe Genty – Figurentheater 1987. URL:  
[https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=62&v=sbcYSh8TK88](https://www.youtube.com/watch?time_continue=62&v=sbcYSh8TK88)  
(дата обращения: 22.07.2019).
105. Philippe Genty, «Paysages Intérieurs», TAC 2017. URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=g9JYbyCzJf4> (дата обращения:  
28.06.2019).
106. Philippe Genty «Puppet Theater». URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=z-I19IUf-0o> (дата обращения:  
22.07.2019).
107. Philippe Genty – Voyageurs Immobiliers 2010 – Full LIVE HD. URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=z4Iwo-oYdAg> (дата обращения:  
14.08.2019).

## ДОДАТКИ

Додаток А

Філіп Жанті



Додаток Б

«Експедиція Олександра»



## Додаток В

Марі Андервуд



## Додаток Г

«Страуси»  
Сцена з вистави

Додаток Г 1

Сцена з вистави «Страуси»



Додаток Г

Ф. Жанті з лялькою Гертруда



Додаток Д

Фрагмент з мініатюри «П'єро»



## Додаток Е

## Сцена з вистави «Круглий, як куб»



## Додаток Е 1

## Сцена з вистави «Круглий, як куб»



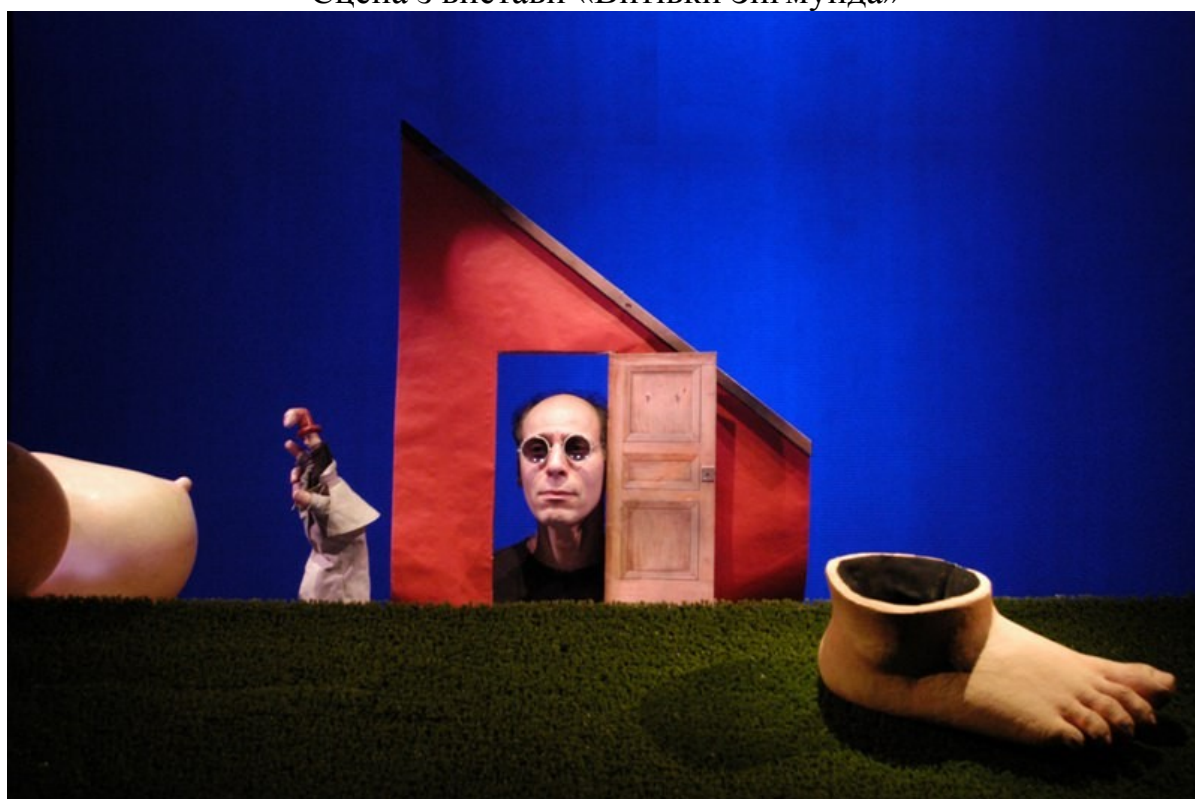
## Додаток Е2

## Сцена з вистави «Круглий, як куб»



## Додаток Є

## Сцена з вистави «Витівки Зигмунда»





Додаток Є1

Сцена з вистави «Витівки Зигмунда»



Додаток Є 2

Сцена з вистави «Витівки Зигмунда»



Додаток Ж

Сцена з вистави «Парад бажань»



## Додаток 3

## Сцена з вистави «Не забувай мене»



## Додаток 3 1

## Сцена з вистави «Не забувай мене»



## Додаток 3 2

## Сцена з вистави «Не забувай мене»



## Додаток 3 3

## Сцена з вистави «Не забувай мене»



## Додаток 3 4

## Сцена з вистави «Не забувай мене»



## Додаток И

## Сцена з вистави «Нерухомі пасажери»



## Додаток И 1

## Сцена з вистави «Нерухомі пасажери»



## Додаток І

## Сцена з вистави «Океани й утопії»



Додаток І

Сцена з вистави «Край землі»



Додаток І 1

Сцена з вистави «Край землі»



## Додаток І 2

## Сцена з вистави «Край землі»



## Додаток Й

## Сцена з вистави «Болілок»





## Додаток Й 1

## Сцена з вистави «Болілок»



## Додаток Й 2

## Сцена з вистави «Болілок»



Додаток К

Сцена з вистави «Внутрішні пейзажі»



Додаток К 1

Сцена з вистави «Внутрішні пейзажі»



## Додаток К 2

## Сцена з вистави «Внутрішні пейзажі»



## Додаток К 3

## Сцена з вистави «Внутрішні пейзажі»



## Додаток К 4

## Сцена з вистави «Внутрішні пейзажі»



## Додаток К 5

## Сцена з вистави «Внутрішні пейзажі»



Додаток Л

### Словник термінів

**Візуальна культура** – 1) новий міждисциплінарний напрямок, що виник на перетині філософії, теорії культури, соціології та мистецтвознавства, центральною проблемою якого є дослідження культурної логіки «постмодерністського», «мас-медійного», «візуального» повороту»; 2) сукупність матеріальних та інтелектуальних цінностей в області візуальних медіа, а також історично визначена система їх відтворення та функціонування в соціумі; по відношенню до аудиторії візуальна культура може виступати системою рівнів розвитку особистості людини, здатної сприймати, аналізувати, оцінювати візуальний медіатекст, займатися медіаторчістю, засвоювати нові знання в області візуальних медіа. Під візуальною культурою в різних джерелах розуміється: а) культура грамотного візуального сприйняття; б) досвід розпізнавання візуальних кодів, навігація, досвід візуальних комунікацій; в) медіакультура та екранні мистецтва; г) розвиток емоційно-ціннісних відносин особистості, при пізнанні пластичних мистецтв в цілому (живопису, графіки, архітектури, ТВ і відео, комп'ютерного інтерфейсу й інтернету, фото, моди тощо); д) комунікації з використанням візуального каналу, що стосуються «будь-яких аспектів культури».

**Живий план** в театрі ляльок – створення у виставі драматичним актором образу на рівні з персонажами-ляльками. Поняття живого плану лаконічно та ємно проаналізовано у статті кандидата культурології О. Г. Ситник «Проблема «оляльковування» в театрі ляльок ХХ–ХХІ ст.», наголошуючи на відмінності вистав з використанням «відкритого прийому» (ляльковод працює з лялькою, не ховаючись від глядачів, але залишається непомітним, зосереджуючи увагу на ляльці). Далі дослідниця наводить в якості прикладів театр Бунраку, «чорний театр» (актори в чорних костюмах

керують ляльками на фоні чорного бархату) та різновиди «кентавру» (зіставлення людини і ляльки в одне ціле).

**Культура** – 1) специфічний спосіб буття людини як природної істоти, суспільно вироблена форма її зв'язку з природою; виступає необхідним засобом людського існування в природному універсумі; 2) сукупність створених людиною матеріальних і духовних цінностей, а також система історично сформованих знань, ідей і соціальних норм, що відображають активну творчу діяльність людей в освоєнні світу і спрямовані на врегулювання суспільних відносин.

**Маріонетка** (від фр. marionette – паяц) – 1) старовинна традиційна система театральних та ігрових (потішних) ляльок; 2) старовинні традиційні театральні, декоративні й дитячі потішні ляльки, що керуються за допомогою ниток, кінці яких закріплені на голові, руках, ногах, тулубу ляльки. Інші кінці цих ниток підв'язуються до вазі – особливого пристроя, який знаходиться в руках актора, або металевого прута»; 3) лялька, що приводиться до руху зверху за допомогою ниток, жорсткого штоку або при суміщенні двох цих засобів керування – металевого прута й ниток – утілює ідею зв'язку людини з верхнім світом, з Небом в його міфологічному розумінні.

**Новий цирк (цирк-театр)** – напрям візуального театру, не схожий на традиційний цирк. Перебуває на стику з акробатикою, предметного, вуличного театрів тощо, використовує нові технології, відеопроєкції, лазер, з додаванням сучасного танцю та побудовою дійства з урахуванням декорацій міської архітектури й реальної природи.

**Пантоміма** – мистецтво створення образу за допомогою міміки та пластики, театральна вистава без слів.

**Психоаналіз** – психотерапевтичний метод, розроблений З. Фрейдом. Основоположним поняттям, що поєднує вчення З. Фрейда з поглядами А. Адлера й К.-Г. Юнга, а також неопсихоаналітиків, є уявлення про несвідомі психічні процеси та психотерапевтичні методи, що використовуються для їх аналізу. Психоаналіз включає теорії загального

психічного розвитку, психологічного походження неврозів і психоаналітичної терапії, складаючись таким чином у закінчену й цілісну систему.

**Танець** – вираження емоційного стану людини, її думок і почуттів засобами умовних рухів, жестів, поз, міміки.

**Тантамареска** – театральна вистава, в якій беруть участь персонажі, що мають лялькове тіло та справжню голову.

**Театр анімації** – це вид театрального мистецтва, художня мова якого будується на основі дієвої персоніфікації та сценічного пожвавлення-одухотворення актором-аніматором представлених об'єктів.

**Театральна культура** – 1) символічна інформаційно-знакова організація театральної дії, змістовно-сміслове наповнення якої здійснюється за допомогою процесів кодування (творець) і декодування (аудиторія) інформації, де ключовим імпульсом взаємодії є художник-творець; 2) сукупність соціальних інститутів, що забезпечують колективну діяльність людей зі створення, розповсюдження, оцінки та сприйняття театральної-мистецької продукції.

**Театральне мистецтво** — вид мистецтва, особливістю якого є художнє відображення життя за допомогою сценічної дії акторів перед глядачами. У постановці вистави безпосередньо беруть участь принаймні п'ять осіб. Тільки, якщо всі вони стають співавторами, вистава перетворюється у витвір мистецтва. Велика відповідальність при його створенні покладається на режисера-постановника, оскільки саме він повинен передати задум драматурга, створити необхідну атмосферу дії, вибудувати композицію спектаклю таким чином, аби вона якомога глибше та яскравіше донесла до глядача основну його ідею. Цей процес надзвичайно складний особливо тоді, коли драматурга й режисера розділяє значний часовий проміжок: необхідно передати атмосферу тієї епохи, у межах якої розгортається дія спектаклю, відтворити специфіку побуту, особливості костюмів тощо. Це допомагає зробити режисерові художник, а музичне

оформлення, що покладається на композитора, дає змогу посилити драматичне напруження дії, створити важливий емоційний фон спектаклю. Зв'язуючою ланкою між драматургом і режисером є актор, який не просто доводить їхній задум до глядача, а й примушує повірити його в те, що відбувається на сцені. Саме актор може порушити міру умовності, що притаманна мистецтву театру. Проте створити повноцінний образ здатний тільки справжній актор, який володіє засобами акторської майстерності: системою зображувально-виражальних прийомів (міміка, дикція, інтонація, пластика, рух тощо), фантазією, вмінням імпровізувати та ін. Це дає можливість акторові встановити емоційний контакт з глядачем, примусити останнього співпереживати дії, що розгортаються на сцені. У сучасному театрі існують вистави, що розігруються без участі акторів. Важлива специфічна особливість театру, яка відрізняє його переважно від усіх видів мистецтва, полягає у тому, що глядач має змогу стати свідком процесу художньої творчості, спостерігати створення художнього образу власними очима. Естетичний вплив справжнього театрального мистецтва, що викликає почуття емпатії – співпереживання у глядача, приводить його до катарсису – духовного очищення, в чому і полягає надзавдання мистецтва взагалі.

**Тростинна лялька** («яванська лялька») – лялька, яка керується спеціальними палицями – тростинами. Виникла на острові Ява (Індонезія) – Назва «яванська» вказує на місце виникнення, «тростинна» – на спосіб її водіння. Тростини бувають дерев'яні та металеві. В індонезійському театрі тростини покривалися позолотою, у сучасних театрах – часто маскуються в одязі ляльок. Голова тростинної ляльки насаджена на гапіт (коротка палка-тростина, що дозволяє повертати й нахилити її голову. Також до гапіту можуть кріпитися нитки, що керують очима й ротом ляльки, прикріплюються плечі й руки ляльки. Тростинні ляльки за своїми пропорціями наближаються до пропорцій людини.