

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра майстерності актора та режисури театру анімації

**ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ АКТОРА ТЕАТРУ АНІМАЦІЇ
В РОБОТІ З ПЛОЩИННОЮ ЛЯЛЬКОЮ**

Кваліфікаційна робота на здобуття ОР «Магістр»

За спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво»

Виконала:

Здобувачка вищої освіти

За ОПП Актор театру ляльок

Юлія РАХЛЕНКОВА

Науковий керівник:

доктор філологічних наук,

професор кафедри театрознавства

Ольга КАЛЕНІЧЕНКО

Рецензент: Завідувач кафедри

мистецтва театру ляльок КНУТКіТ

імені І. К. Карпенка-Карого, доцент

заслужений діяч мистецтв України

**Руслан
НЕУПОКОЄВ**

Допущено до захисту:

Завідувач кафедри

професор, заслужений діяч мистецтв України

Олександр ІНЮТОЧКІН

«11» січня 2024 р.

Харків, 2024

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. Теоретико-методологічні аспекти дослідження.....	5
1.1. Історіографія дослідження.....	5
1.2. Методологія дослідження.....	15
РОЗДІЛ 2. Інтерес до площинної ляльки в театрах Західної Європи.....	20
2.1. «Король Убю» (1964) Міхаеля Мешке як один з перших досвідів у використанні площинної ляльки.....	20
2.2. Паперовий театр і експерименти Алена Лекука, Іва Жолі, Гжегожа Квечиньського (1950-і – 2000-і роки).....	25
РОЗДІЛ 3. Експерименти з площинною лялькою в театрах Східної Європи.....	39
3.1. Розкриття можливостей пальчикового театру в тбіліському театрі «Пальці» Бесо Купреїшвілі.....	39
3.2. Можливості використання площинної ляльки у виставах українських режисерів.....	42
3.3. Робота актора з площинною лялькою при підготовці вистав.....	49
ВИСНОВКИ.....	54
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	56
ДОДАТКИ.....	63

ВСТУП

Актуальність дослідження. Динамічний розвиток сучасного театру анімації вносить свої корективи у використання різних систем ляльок. Якщо ще на межі 2000-х років використовувалися здебільшого тростинні, планшетні, рукавичкові ляльки та маріонетки, то у 2010 – 2020-і лялькарі усього світу звертаються до тих систем ляльок, які завжди знаходилися на периферії, або їх обирали для роботи з дітьми у дитячих садках чи вдома під час розваг.

Наразі театр анімації не тільки активно використовує мультимедійні технології та технології театру тіней, поєднує живий план з роботою за ширмою, але й звертається до такої системи ляльок, як площинні ляльки та їх різновиди.

У той же час протягом останнього десятиліття театрознавцями не було створено глибоких наукових досліджень, які були б присвячені саме аналізу можливостей використання площинних ляльок у закордонних та українських спектаклях. Цим і визначається актуальність нашої магістерської роботи.

Об’єкт наукового дослідження: площинна лялька у театральних виставах Західної та Східної Європи другої половини XX – початку XXI століття.

Предмет дослідження: особливості роботи з площинною лялькою актора в театрі анімації.

Мета дослідження: проаналізувати використання площинної ляльки акторами театру анімації.

Відповідно до мети дослідження можна визначити такі **завдання**:

- проаналізувати наукову літературу по темі дослідження;
- розглянути можливості використання площинної ляльки в театрах Західної Європи;
- проаналізувати грузинський досвід у використанні площинної ляльки;
- осмислити особливості використання площинної ляльки у виставах театру анімації в Україні.

У кваліфікаційній роботі використовувалися такі **методи дослідження**, як описовий, порівняльний, біографічний, спостереження, реконструкції вистав, а також методи аналізу, синтезу та узагальнення.

Наукова новизна. Уперше зроблено комплексне дослідження, що присвячено аналізу можливостей використання площинної ляльки в сучасних постановках театру анімації, завдяки якому можна краще зрозуміти, які можливі подальші шляхи цього виду театрального мистецтва.

Практичне значущість дослідження: результати роботи можуть бути використані для подальших досліджень перспектив розвитку театру анімації та системи площинних ляльок, а також при читанні лекцій і у практичній роботі студентів бакалаврів та магістрантів акторів та режисерів.

Апробація роботи: Основні положення й результати дослідження були представлені на III Міжнародній науково-практичній інтернет-конференції «Future of Work: Technological, Generational and Social Shifts» з публікацією тез на тему: «Можливості паперового театру на прикладі вистави «Сповідь Авраама» Алена Лекука», м. Дніпро, 9-10 травня 2024 року.

Робота складається: зі вступу, трьох розділів, сімох підрозділів, висновків, списку використаних джерел із 72 найменувань і додатків.

Загальний обсяг роботи – 62 сторінки без додатків.

РОЗДІЛ 1. Теоретико-методологічні аспекти дослідження

1.1. Історіографія дослідження

Три питання актуальні зараз для дослідників театру ляльок: хто є ляльковод: ремісником, актором або творцем; коли виник і як розвивався театр ляльок, а також більш прискіплива увага приділяється дослідниками, акторами та режисерами маргінальним видам ляльок, серед яких є і площинна лялька.

В статті «Ляльковод: ремісник, актор або творець» Марек Вашкель звертає увагу на те, що «зміни, які відбулися в ляльковому театрі за останні десятиліття призвели до трансформації цього жанру мистецтва. В даний час терміни «ляльковод» і «театр» ляльок не відповідають своїм класичним визначенням і потребують перевизначення» [69, с. 13].

Дослідник аналізує і традицію лялькарів-ремісників, продовження якої знаходить у творчості таких художників, як Невілл Трантер і Роман Паска, і роботу творців оригінальних лялькових світів за зразком інституційних лялькових театрів, де лялькар – це перш за все актор, що принципово впливає на сценічну дію при наявності ляльки.

Марценна Вишневська у статті «Виконавці Польського лялькового театру» розглядає феномен лялькаря як виконавця. Дослідниця вивчає різні модуси ляльковод-виконавця, які пов'язані зі стратегією присутності й тілесного вираження виконавця, його стосунками з об'єктами, що виконуються, і подієвістю як природою вистав. Виконавський потенціал ляльковод-виконавця аналізується шляхом перевірки творчості трьох митців, польських лялькарів-сolistів: Гжегожа Квечинського, автора Театру вогню та паперу, Тадеуша Вежбіцького з його Лабораторією світлових форм та Адама Вольні, чия робота представляє ідею ляльковод-скульптора та ремісника, що виступає з цуценятами, яких створив і оживив сам художник. Відмінною рисою його вистави є імпровізаційний вимір театрального досвіду.

Марценна Вишневська зазначає, що «у Польщі дослідження лялькового театру розвивалися повільно, але впевнено, включаючи перформативну

перспективу, яка справді є корисною для дискурсу щодо цієї конкретної форми театру. Одна із важливих змін, які спричинила ця еволюція, полягає в тому, що вчення про ляльковий театр стало частиною широкої дискусії про природу театральних виступів» [70, с. 18]. І першим фундаментальним питанням в цій дискусії стало питання – Хто такий ляльковод?

Генрік Юрковський у своєму маніфесті, опублікованому в журналі «Театр ляльок» у 2015 році запропонував попереднє визначення ляльководавиконавця: «Ляльководи-виконавці – це нова ідея, яка сприймається як аналог до поняття митці, які беруть участь у хепенінгах або перформансах. Подібним чином скульпторів, художників та інших майстрів, які знайомі з принципами сучасного мистецтва. Більш того, вони здатні зробити свої власні ляльки та демонстрацію їх театральної виразності з позиції як автора п'єси, так і виконавця. Феномен ляльководів-виконавців є паралельним ляльководам «у строгому значенні терміну». Не всі виконавці є лялькарями» [36, с. 53-54].

На думку Марценни Вишневської Генрік Юрковський «розмістив ляльковод-перформера в полі перформансу, який був розроблений у 1960-х та 70-х роках, а також пов'язаний із візуальним мистецтвом, концептуальним мистецтвом, живим мистецтвом та хепенінгом. Його визначення передбачало посилення у більш вузькому розумінні терміна «вистава» (тобто певний жанр, утворений з елементів, запозичених з різних мистецьких дисциплін/сфер, міждисциплінарне мистецтво), що призвело до цих двох ключових подій:

1. Ляльководи-виконавці – окремий тип артистів сцени, які використовують найрізноманітніші елементи як візуального мистецтва, так і перформансу;

2. Ролі скульптора, художника і актора сходяться у своїй творчості; вони вперше з'явилися в другій половині XX століття і можна стверджувати, що ці мистецькі експерименти ще чекають на виконання, принаймні в Польщі» [70, с. 20].

Дійсно, Генрік Юрковський протиставляє ляльковод-виконавця й актора: «Ляльковод-виконавець використовує просту матерію, організовану ним самим,

тоді як актор використовує біологічну матерію, тобто виставляє себе на показ як частина художнього твердження» [36, с. 55].

Розмірковуючи над словами Генріка Юрковського, Марценна Вишневська пише: «Якщо дивитися з цієї точки зору, то ляльковод-виконавець – це понад усе автор матеріалу перформансу: у результаті увагу дослідників зосереджено насамперед на аналізі суттєвості виконання, включаючи різні типи анімованих об'єктів. У той же час науковцями приділяється значно менше уваги тілесному аспекту присутності виконавця, його статусу як суб'єкта і варіантів його перформативної поведінки, які є результатом роботи конкретного виконавця в конкретній виставі. Існує також ризик вироблення ціннісних суджень і розділення художників, які використовують сценічні об'єкти/анімації як їх засоби вираження, на дві групи: так званих звичайних ляльководів і нібито вищих ляльководів-виконавців» [70, с. 21].

Далі дослідниця пропонує відповісти на такі запитання «замість того, щоб обговорювати визначення ляльковод-виконавця, і його особливий статус:

1. яким виконавцем є лялькар, тобто які описові категорії найкраще ілюструють його онтологічний та естетичний статус;
2. які перформативні процеси встановлюють відношення між ляльководом і виконавськими об'єктами (матеріальні образи людей, тварин або духів, які створюються, відображаються або маніпулюються в оповіді чи драматичній виставі);
3. який вид перформансу пропонують артисти, які використовують сценічні об'єкти і, як наслідок, яку модель виконавця вони вирішують прийняти» [70, с. 21-22].

Нарешті Марценна Вишневська переходить до висловлення своїх думок з приводу заявленої теми: «Керуючись своїм розумінням і вдаючись до деяких власних спостережень, я коротко визначу найважливіші елементи цього конкретного дискурсу з посиланням на питання, які я щойно згадала:

1. По-перше, перформативна рефлексія онтологічного та естетичного статусу ляльковод-виконавця звертає увагу на такі три елементи:

а. тілесний аспект виразу ляльководства (феноменальне тіло/втілення, маніпулювання/трансфігурація людського тіла та циркуляція енергії в людському тілі або між ним і нелюдськими тілами, розширена карта тіла виконавця, гібридний характер його існування) – кілька цікавих прикладів – виступи Невіла Трантера, Дуди Пайви, Ніколь Моссу та ін. Польський дует: Марцін Биковські, Марцін Бартніковські;

б. культурне коріння концепції присутності ляльководства – від традиційних лялькових жанрів до сучасних експериментів із присутніми кібер-ляльками (цікавим викликом є фігура техно-виконавця);

в. суб'єктивність виконавця в діалозі з об'єктами виконання.

2. По-друге, ляльковод – це виконавець, який свідомо оживляє об'єкти, що веде нас до вивчення залучених процесів в їх взаємодії. Його можна розглядати в контексті стратегій постановки, наприклад, питання техніки (відкрите чи замасковане), ролі імпровізації та встановлених правил, гра з дистанцією (бути поруч або далі) і поява візуальності. Але на додаток до цього, існують інші контексти, які варто враховувати, наприклад, нейробіологічні основи анімації.

3. І нарешті – це третє спостереження, яке впливає з методологічної точки зору, яку ми маємо – ляльковод належить до категорії виконавців, які є частиною історії як живого, так і медійного виступу (тут можна згадати Джима Хенсона як особливо яскравий приклад). Для ляльководства лялька виступає засобом розробити театральну виставу, засновану на постановочних техніках, які за своєю природою є разовими подіями. З цієї причини лялькар може використовувати різні способи вираження мистецтва: традиційного скомороха чи виконавця цифрової/віртуальної маріонетки, майстра метаморфоз, який володіє владою над своїми маріонетками, або митця, який вступає в діалог у виставі з самим об'єктом виконання» [70, с. 22-23].

І останнє, на що хотілось би звернути увагу в статті Марценни Вишневецької. Дослідниця пропонує «традиційну домовленість про найменування, що використовує термін «ляльковод», посилаючись на

експериментальні взаємодії для виконавських об'єктів, перейменувати на термін «виконавець», що виглядає більш доречним до суті цих взаємодій» [70, с. 23].

До цієї теми також долучилися такі дослідники, як Міяко Куротані «Пошук слідів життя в мертвих речах» [37], Оріан Мобер «Лялька і танцівниця, хореографія об'єкт-тіло: Зустріч, контроль і запаморочення» [43], Софія Смолярська «На шляху до стійких змін. Майстерність у польських лялькових театрах: екософська перспектива» [56] та інші [54].

Наступне питання, до якого звертаються науковці, це зародження і становлення театру ляльок.

Так дослідники вже з'ясували, що «театр ляльок бере початок від культових жертвоприношень. Це були експресивні ритуали релігійного вшанування конкретної особи чи предмета, що становить практичну сторону релігії (культові ритуали) або ритуали, що пов'язані з даруванням подарунків, наприклад, різним божествам (обряди жертвоприношення)». Спочатку він був присутній в Єгипті [61]. Саме в Єгипті археологи знайшли анімовані статуї, яким понад 3000 років [28, с. 4].

У той же час є записи про інші єгипетські статуї, які «повертали голови або жестикулювали руками в потрібний момент; безсумнівно, струни були проведені через їхні тіла на дотик спритного священика-маніпулятора» [58, с. 24]. Науковці зауважують, що «серед численних настінних розписів», які збереглися до наших часів, що ілюструють майже всі риси єгипетського життя, «немає жодної ілюстрації будь-якого виду лялькової вистави» [58, с. 24]. Тобто мова йде про те, що в Стародавньому Єгипті існували різні за видом ляльки, які виконували різні функції в житті єгиптян, але говорити про справжній театр ляльок немає сенсу.

Важливо зазначити, що існує і інший погляд на зародження і розвиток театру ляльок. Так в монографії Річарда Пішеля доводиться, що театр ляльок зародився саме в Індії [53, с. 6].

До речі і Міхаель Мешке вважав, що «театр ляльок – це вид мистецтва, який добре розвинений в Індії, більше, ніж будь-де у світі». В інтерв'ю з Судхой Гопалакришнаном митець звернув увагу на те, що різні регіональні стилі та місцеві традиції, характерні для індійської культури, добре відображені й у театрі ляльок Індії – наприклад, ляльки з Андхра-Прадеша зовсім відрізняються від тіньових ляльок Керали та Орісси тощо. Якщо буде створено лялькову карту Індії, вона буде такою ж багатою, як лялькова карта всього континенту» [23].

Пізніше ляльковий театр з'явився в Азії та Європі. Так, на думку дослідників, театр ляльок з'явився «наприкінці другого століття нашої ери в Афін» [27].

Ксенофонт у своєму «Симпозіумі», який був написаний близько 385 року до нашої ери, підтверджує «існування лялькового театру як форми розваги, яку цінує публіка». Пізніше Платон у Законах, складених близько 360 року до н.е., «відмічає «лялькове шоу» серед виконавських мистецтв, і говорить, що воно в моді у публіки». У середині I століття до нашої ери Діодор Сицилійський говорить про Антіоха Кізіцена, «бездарного правителя Сирії, народженого у 135 р. до н.е., який серед різних занять, негідних короля, практикував мистецтво лялькового театру, в якому грали сріблом і золотом розписані фігури у вигляді тварин більш ніж два метри заввишки» [27].

Ренесанс і бароко популяризували механічний театр і китайський театр тіней. Саме китайський театр тіней анімував стилізовані силуети людей і тварин, які ховаються позаду освітленого, напівпрозорого екрану, а вистави супроводжуються співом і музичним акомпанементом [61].

Разом з цим лялькарі і науковці пропонують різні підходи до визначення театральної ляльки. Крім того, серед видів театральних ляльок митці виокремлюють і площинну ляльку, але інтерпретують її якості по-різному.

Так, Джордж Спейт пише, що «лялька – це нежива фігура, що рухається за допомогою людини. Це визначення виключає ляльок як таких, з одного боку, і автоматів – з іншого», але «список театральних ляльок достатньо широкий і

включає велику кількість різноманітних фігур і способів маніпуляцій з ними». Дослідник пропонує просту класифікацію театральних ляльок на «плоскі фігури і круглі фігури» [58, с. 22].

В польській театральній енциклопедії театральна лялька визначається як «будь-який предмет, матеріальний чи нематеріальний (наприклад, тінь), оживлений, тобто оживлений актором/аніматором лялькового театру; один із трьох його – поряд з актором і глядачем – конститутивних елементів. У старому ляльковому театрі вона найчастіше зображувала людську, тваринну або фантастичну фігуру. Ляльковод/аніматор переміщав її з-за екрану, непомітно або діючи поруч із нею і відкриваючи (частково) техніку анімації» [68].

Джордж Спейт зауважує, що «плоскі фігури можна рухати збоку, як персонажів англійського театру іграшок; або їх кінцівки можуть бути приведені в дію завдяки спазматичним посмикуванням шнурками, які тягнуться знизу, як іграшка під назвою *Pantin* або *Jumping Jack*, яка була справжнім божевіллям в Англії в середині XVIII століття. Плоскі фігури також можна тримати між яскравим світлом і напівпрозорим екраном, і таким чином вони стають тіньовими фігурами; їх можна штовхати збоку або рухати стрижнями, які тримаються горизонтально як тіньові маріонетки театру *Карагйозис* у Греції та Туреччині, або стрижнями, які тримаються вертикально знизу, як тіньові маріонетки на *Яві* та *Балі*, або за допомогою ниток знизу, як *Ombres Chinoises* з Франції XVIII століття та шоу *Галанті* XIX століття в Англії. Тіньові ляльки можна виготовляти з непрозорих матеріалів, щоб створити чорно-білий ефект, як тіньові шоу *Яви* та *Омбре*.

Круглими фігурами можна керувати як зверху, так і знизу. Якщо рухатися знизу за допомогою стрижнів до тіла та рук, вони відомі як ляльки-стрижні, і це тип, традиційний як для *Яви*, так і для Рейнської землі. Якщо ляльку зробити менше, з порожнистим корпусом із тканини, щоб помістити на руку людини і рухати її пальцями, вона називається ручною або лялькою-рукавичкою, і цей тип зустрічається по всій Європі, а також у Китаї. Існують численні комбінації ручних і стрижневих ляльок» [58, с. 22].

До площинних ляльок відносять і пальчикових ляльок [30, с. 19].

Існує також силуетна лялька. Зробити її дуже просто: вирізана з міцного картону, вона тримається на палці. Ця система дозволяє створювати групи статистів. Нею маніпулюють за простирадлом так, щоб сховати палицю. При оформленні з обох сторін її можна обертати, щоб імітувати рух» [28, с. 4].

Польський сценограф, художник та керівник театру ляльок Алі Бунш поділив ляльок на плоскі, просторові та тіньові [46, с. 6].

Польський режисер та директор театру ляльок Генрік Риль у своєму дослідженні «Класифікація різновидів театру ляльок» розрізняє такі «види ляльок:

а) класична (вертепна) лялька – лялька, насаджена на палицю. Її ноги і руки нещільно прикріплені та дещо обтяжені;

б) механізована лялька – це теж лялька на паличці, але має важелі та континуум для руху голови, рук і ніг. Це дає також можливість використання додаткових трюків, наприклад підтягування шиї, розтягування шиї, розтягування рук тощо;

в) лялька на підставці – теж механізована, але розміщена на підставці, що дозволяє їй стояти нерухомо, а аніматор може рухатися у цей час, щоб перемістити іншу ляльку;

г) лялька на поясі – велика і важка лялька, яку актор носить прикріпленою на стегновому ремені та з вільними руками, він може ефективно керувати кінцівками ляльки;

д) клавіатурна лялька – різновид механізованої ляльки, часто буває лялькою на підставці;

е) плоска лялька – її поверхня може бути пофарбована або покрита матеріалом, часто використовується в театрі тіней» [46, с. 6].

Крім цього, польські лялькарі виокремлюють і ляльку-лолік або ляльку-льодяник, яка є «плоскою, вирізаною з картону, з паличкою (олівець або солома)». «Вони можуть бути простими ляльками – «льодяниками», але і складеними з кількох частин окремо вирізаних елементів. У цій техніці

маріонетки з людськими фігурами в основному зроблені анфас, або голови тварин, які робляться як анфас, так і в профіль. ... Можна залишити ляльку-льодяник на етапі голови або додати тіло та кінцівки залежно від вимог сценарію».

Причому лялькарі попереджають, що «під час анімації ляльок-льодяників не треба забувати показувати їх лише анфас, бо збоку лялька нерозбірлива, видно лише товщину картону, з якого була зроблена лялька. Техніку ляльок-льодяників можна використовувати в малих сценічних формах» [47, с. 8-9].

Є і таке визначення площинної ляльки: «Плоска, одномірна лялька, найчастіше з тонкої фанери, з рухомими з'єднаннями. Можна прикріпити до палиці або анімована руками» [24, с. 50].

Лялькарі навіть площинних ляльок поділяють на два типи:

1. Площинні ляльки – їх основою служить картон, на задньому боці якого пришивають петлю, щоб можна було маніпулювати нею, оформлення зверху тканиною, папером, намистинками.

2. Напівоб'ємні ляльки – виготовляються також як площинні по викрійці, тільки між основою (картоном та матеріалом) роблять м'яку прокладку, яка надає іграшці об'єму [48, с. 30].

В Маленькому словнику лялькового театру Стефана Гелдона можна прочитати і таке пояснення: «клоун 1/ комічна лялька у французькій та італійській народній комедії, 2/ блазень, 3/ плоска картонна лялька з рухомими кінцівками» [49, с. 26].

Членкіня спілки театральних діячів України та членкіня міжнародної спілки лялькарів «УНІМА Україна» Ольга Бучма у статті «Особливості створення сценічного образу з театральними ляльками різних систем» вирізняє «у сучасному мистецтві театру ляльок ... сім основних, принципово різних за технікою керування, систем театральних ляльок». Це «лялька-рукавичка; тростяна; маріонетка; планшетна; площинна; вертепна; скафандрова. Кожна із цих систем має свої технічні особливості роботи з нею і передбачає свої психофізичні умови існування поряд із собою актора-лялькаря» [2, с. 191].

«Площинна лялька являє собою плоский силует, виготовлений з картону, фанери, натягнутої на каркас тканини (в давнину з висушеної шкіри або просмоленого папірусу). Створюючи сценічний образ засобами площинної ляльки, слід уміти розділяти дві різні сфери її діяльності: 1 – безпосередньо на ширмі, подіумі або планшеті сцени; 2 – за ширмою тіньового театру» [2, с. 195].

«Площинні ляльки першого типу не часто використовуються в сучасних виставах театрів ляльок. Проте компактні, легкі в застосуванні, вони ідеальні для вистав з великою кількістю персонажів у разі мінімального акторського складу (моновистави або творчі дуети).

Справляючи враження малюнків, які щойно зійшли з аркушів паперу, площинні ляльки можуть використовуватися у виставах, творчою концепцією яких є створення ілюзії імпровізаційного розігрування сюжету або застосування театральних ляльок як помічників для пояснення колізії розповіді. Центральною дійовою особою таких вистав, зазвичай, є оповідач, що розігрує перед глядачами певну сценку. Наприклад, як у моновиставі Массімо Шюстера «Три мушкетери», з якою театр L'Arc-en-Terre гастролював у 1999 р. в Києві» [2, с. 195].

Іноді, як зазначає дослідниця, площинна лялька може виконувати «функцію не персонажа, а знаку, символу» [2, с. 196]. Цікаво, що «знакова лялька – одна з найнерухоміших ляльок. Її роль зводиться до констатації факту позначення» [4, с. 15].

Галина Вашкель у своєму дослідженні «Театр ляльок для дорослих» серед п'яти лялькових сутностей виокремлює і знакову ляльку. Ось що пише науковця: «Життя ляльки не мусить імітувати життя людини. Іноді анімація означає конкретизацію метафори, надання видимості символу, трактування знака як замітника персонажа» [67].

Таким чином, ми бачимо, що площинна лялька, при всій її простоті, може мати кілька видів і бути задіяною у різних виставах.

Як використовують цю ляльку у своїх виставах західноєвропейські, грузинські та українські митці, ми проаналізуємо у Розділі 2 і Розділі 3.

1.2. Методологія дослідження

Характерною рисою наукового дослідження, яка «відрізняє його від інших видів дослідження є використання специфічної методології» [20, с. 55].

Методологія, як зазначають науковці – це «вчення про правила мислення при створенні науки, здійсненні наукових досліджень. Під методологією науки переважно розуміють учення про науковий метод пізнання або систему наукових принципів, на основі яких базується дослідження та здійснюється вибір засобів, прийомів і методів пізнання». Але, на думку вчених, «існує й інший, вужчий погляд на методологію науки, коли вона розглядається як теоретична основа деяких спеціальних, часткових прийомів і засобів наукового пізнання, ... але в цьому разі доцільніше говорити про методику пізнання і дій. Головною метою методології науки є дослідження тих засобів, методів і прийомів наукового дослідження, завдяки яким суб'єкт наукового пізнання отримує нові знання про реальну дійсність. За допомогою прийомів і методів суб'єкт пізнання виконує певні дії для досягнення заздалегідь поставлених цілей, що можуть бути як практичними, так і теоретичними, пізнавальними» [11, с. 30].

Науковці справедливо зауважують, що «методологія науки дає характеристику компонентів наукового дослідження, його об'єкта, предмета, сукупності засобів, необхідних для вирішення завдань дослідження, а також формує послідовність дій дослідника у процесі вирішення завдання. Близьке до цього поняття методологія наукового пізнання як вчення про систему методів наукового пізнання» [15, с. 85].

Повністю можна погодитися і з такою тезою: «Головною метою методології є вивчення тих засобів, методів та прийомів наукового дослідження, за допомогою яких суб'єкт наукового пізнання (вчений, дослідник) одержує нові знання про реальну дійсність. Предмет її вивчення – це поняття і методи науки, їхня сфера застосування. Методологія науки пов'язана з розвитком методів наукового дослідження» [14, с. 8-9].

Зрозуміло, що завдяки правильному підбору методів, які «працюють» на виявлення усіх тонкощів проблеми, що розглядається, можна краще осмислити не тільки сучасний стан речей, але й спрогнозувати, в якому напрямі будуть розвиватися ті чи інші досліджувані явища.

На думку вчених, головне призначення будь-якого методу – «на основі відповідних принципів (вимог, приписів і т. п.) забезпечити успішне вирішення певних пізнавальних і практичних проблем, приріст знання, оптимальне функціонування і розвиток тих чи інших об'єктів» [1, с. 20].

Науковці всі методи поділяють на емпіричні та теоретичні.

Методи «емпіричного рівня безпосередньо пов'язані з досліджуваними об'єктами і використовуються для нагромадження фактів емпіричної дійсності» [20, с. 131].

Одним з важливих в нашій роботі є метод опису. Опис – це «метод збору, первинного аналізу і викладу даних і їхніх характеристик» [20, с. 132]. Цей метод ми застосовували в 1.1. «Історіографія дослідження», 1.2. «Методологія дослідження», 2.1. «"Король Убю" (1964) Міхаеля Мешке як один з перших досвідів у використанні площинної ляльки», 2.2. «Паперовий театр і експерименти Алена Лекука, Іва Жолі, Гжегожа Квечиньського (1950-і – 2000-і роки)», 3.1. «Розкриття можливостей пальчикового театру в тбіліському театрі "Пальці" Бесо Купреїшвілі» та 3.2. «Можливості використання площинної ляльки у виставах українських режисерів».

Так, метод опису ми використовували в 1.1., розповідаючи про різні системи ляльок загалом і про систему площинних ляльок зокрема, в 1.2. ми описували, в яких фрагментах своєї роботи ми використовували ті чи інші емпіричні та загально логічні методи дослідження, завдяки яким проводилося наше дослідження. В 2.1. ми звернулися до методу опису, щоб розкрити особливості постановки Міхаеля Мешке «Король Убю», в 2.2. ми описали особливості західноєвропейського паперового театру, розквіт якого припав на XIX століття, а відродження почалося у другій половині XX століття. В третьому розділі ми описали роботу тбіліського театру «Пальці» та вистави

українських режисерів, які у своїх постановках зверталися до системи площинних ляльок.

В своїй роботі ми достатньо часто зверталися до методу спостереження. Як зазначають дослідники, спостереження – це «цілеспрямоване сприйняття, обумовлене задачею діяльності. Основна умова наукового спостереження – об'єктивність, тобто можливість контролю шляхом або повторного спостереження, або застосування інших методів дослідження. Спостереження буває простим і складним, безпосереднім й опосередкованим» [20, с. 131].

Метод спостереження ми використовували у підрозділах другого і третього розділів, коли безпосередньо зверталися до трейлерів, в яких були зібрані найбільш цікаві фрагменти таких вистав, як «Святкові сні» режисерки Яни Титаренко, «Вечори на хуторі, або билиці про вічне...» режисерки Наталії Орешнікової, «Захмарна леді» режисера Руслана Неупокоева, «Майська ніч, або Місячне чаклунство» режисерки Оксани Дмитрієвої та короткометражки про роботу театру «Пальці» режисера Бесо Купреїшвілі, а також при перегляді світлин до вистав режисерів Міхаеля Мешке, Алена Лекука, Гжегожа Квечиньського, Оксани Дмитрієвої, Олени Ткачук та ін.

До біографічного методу ми звернулися, коли описували творчість режисерів Міхаеля Мешке, Алена Лекука, Гжегожа Квечиньського та Бесо Купреїшвілі.

Важливим для нашої роботи є і метод порівняння. Порівняння – це «співвідношення між двома величинами, виявлення спільних і відмінних параметрів процесів, явищ, об'єктів» [20, с. 131].

У другому і третьому розділах своєї роботи ми порівнювали різні підходи художників до створення образу тієї чи іншої площинної ляльки, розміри ляльок у тих чи інших виставах, амплітуду їх рухливості або відсутність такої та ін.

Активно в своїй магістерській роботі ми використовували і загальнологічні методи дослідження.

Як зазначають дослідники, аналіз – це «метод дослідження, який вивчає об'єкт за допомогою уявного або реального розчленування його на складові елементи (частини об'єкта, його ознаки, властивості, відношення), кожен з яких аналізується окремо у межах єдиного цілого. Метод аналізу, зазвичай, використовується на початковому етапі наукового дослідження, на якому відбувається перехід від загального, нерозчленованого опису об'єкта, до виявлення його будови, складу і окремих властивостей» [20, с. 115-116].

Метод аналізу був важливим для нас, коли в 1.1. ми розглядали найважливіші питання театру анімації, до осмислення яких звертаються сучасні лялькарі різних країн світу, історію театру ляльок та системи ляльок, що є затребувані у виставах лялькових театрів.

До методу аналізу ми зверталися у другому розділі, коли аналізували вистави таких режисерів, як Міхаель Мешке, Ален Лекук, Ів Жолі, Гжегож Квечиньський, виявляючи авторські особливості у використанні площинних та паперових ляльок.

Метод аналізу був нам потрібен і у третьому розділі, коли ми розглядали можливості використання площинних ляльок у пальчиковому театрі, а також у виставах українських режисерів. Крім того, для нас важливо було з'ясувати, чи можна актору-лялькарю працювати з площинною лялькою у чорному кабінеті, у живому плані, з використанням можливостей театру тіней та з використанням ширми.

Наступним важливим методом є метод синтезу. Це «метод вивчення, який дає змогу поєднати частини об'єкта дослідження, встановити їхній зв'язок і пізнати об'єкт як єдине ціле. Метод синтезу, зазвичай, використовується після дослідження об'єкта методом аналізу. Відбувається відновлення цілісності розчленованого об'єкта, але вже збагаченої отриманим знанням про його внутрішню структуру і закономірні зв'язки його сторін і властивостей» [20, с. 116].

Метод синтезу ми використовували не тільки у кожному підрозділі свого наукового дослідження, але і під час написання Висновків. У Висновках для нас

був важливим і метод узагальнення, завдяки якому ми підсумували те, що було зроблено нами у трьох розділах нашої магістерської роботи. Нагадаємо, що узагальнення – це «логічний процес і результат переходу від одиничного до загального, від менш загального до більш загального. Це не просто виокремлення і синтезування схожих ознак, а проникнення в сутність явища чи процесу, виокремлення єдиного в різноманітному, загального в одиничному, закономірного у випадковому, а також об'єднання за подібними властивостями або зв'язками в групи та класи. У процесі узагальнення відбувається перехід від одиничного поняття до загального, від одиничних суджень до загальних» [11, с. 169].

Метод реконструкції вистав був для нас наскрізним для другого та третього розділів, бо завдяки йому ми змогли чітко з'ясувати, які режисери і як використовували у своїх виставах систему площинних ляльок.

Як бачимо, завдяки таким методам дослідження, як описовий, порівняльний, біографічний, реконструкції вистав, а також спостереження, аналізу, синтезу та узагальнення ми змогли провести дослідження про особливості використання площинної ляльки у постановках в театрі анімації другої половини XX – першої чверті XXI століття.

РОЗДІЛ 2. Інтерес до площинної ляльки в театрах Західної Європи

2.1. «Король Убю» (1964) Міхаеля Мешке як один з перших досвідів у використанні площинної ляльки

Професор Міхаель Мешке, актор, режисер, письменник та педагог малювання, видатний діяч лялькового театру та директор Маріонеткового театру у Стокгольмі (Швеція), присвятив все життя практиці та дослідженням театру ляльок [45].

Шведський театр, що базується у Стокгольмі, був заснований у 1958 році Міхаелем Мешке за фінансової підтримки міської ради Стокгольма. Маріонеттеатерн – це попередник шведського дитячого театрального руху, який процвітав у 1970-х роках. З моменту свого заснування Маріонеттеатерн підтримував тісні стосунки зі Стокгольмом та користувався національною фінансовою підтримкою протягом 1990-х років. З 2003 року Маріонеттеатерн є частиною Стокгольмського міського театру, найбільшого театру Скандинавії, який відвідують 500 000 чоловік на рік і має кілька великих і малих сцен та будівель.

Маріонеттеатерн був першим постійним ляльковим театром високого художнього рівня у Швеції. Він відповідав потребам часу, надавши глядачам театр, багатий на образи, музику та текст. Репертуар театру розрахований як на дитячу, так і на дорослу аудиторію та включає класику європейського модернізму та сучасне мистецтво післявоєнного періоду. Поряд із літературною класикою для дітей, як «Вінні-Пух» А.А. Мілна та «Маленький принц» Антуана де Сент-Екзюпері, дорослій аудиторії були представлені вистави за творами Е.Т.А. Гофмана, Бертольда Брехта та Георга Бюхнера у творчих постановках із використанням різних технік театру ляльок.

«Убю Рой» («Король Убю») Альфреда Жаррі з використанням великих площинних фігур і масок приніс театру популярність у 1964 році. Спектакль гастролував у всьому світі і був відроджений у 1980-х роках для нових вистав на міжнародних фестивалях [41].

Дослідники вже зазначили, що театр ляльок Швеції явище унікальне, оскільки створювався не на основі традицій, а на базі експерименту зі стилем і формою. «Ілюзія створюється інтенсивністю емоцій, думок та повідомлень, – розповідав Міхаель Мешке. «Я також вніс зміни до розміру маріонеток. До цього ляльки у спектаклях були лише одного розміру. Я змішував розміри, використовуючи в одному спектаклі ляльок усіх розмірів та пропорцій» [23].

Ю.П. Щукіна в своєму дослідженні відмічає, що «вистава «Король Убю» (1964) за п'єсою знакового класика європейського авангарду Альфреда Жаррі стала репрезентантом громадянської та художньої позиції режисера»: «Вистава мала характер антимілітаріського памфлету. Сценографка Ф. Темерсон сконструювала на сцені химерний образ світу без найменшої ілюзорності – без лаштунків, без ширми. Плaskі ляльки відлякували своєю антиантропологічністю. У схематичних абрисах цих людців легше було прочитати контури тварин чи риб. Колір вистави – білий. А звідси – гра тіней. Режисер майстерно протиставив метушливість зацькованого Короля Убю (видовжена постать у клоунярському балахоні) нерухомій, монументальній у власній потворності постаті його дружини Бібі. Фактично костюм перетворював актора на скульптуру. Адже під маскою та білим костюмом, який закривав навіть шию та руки до кінчиків пальців, тіла живої людини глядач не бачив. У пропорціях перетвореної костюмом на ляльку Бібі критики зчитали образ постаменту та гіпертрофованого бюсту з величезною конусоподібною головою прямо на тучних плечах. Ця гіпсова «статуя» ситуативно виконувала роль маніпуляторки волею нерішучого примхливого чоловіка. Бібі сприймалася стильовою пародією на Леді Макбет, у відповідній до політичного фарсу А. Жаррі візуальній формі. Сцена захоплення королівського трону вирішувалася М. Мешке за допомогою ширми» [21, с. 22-23].

У дослідженнях, які торкаються вистави Міхаеля Мешке, дуже часто з'являється світлина з Убю, спіраль на костюмі якого починається прямо з його шлунка. Науковці вже зазначили, що це «знак, який не закінчується,

повертаючись усередину себе та назовні, назустріч світу; коло, яке ніколи не повертається у вихідну точку» [33].

Аналізуючи далі виставу шведського режисера, театрознавця звертає увагу, що «ляльки короля та почту – плоскі, з графікою ліній порівняно з велетом Убю одразу сприймалися як нежиттєздатні (кілька ляльок із масовки були передані М. Мешке музею при Харківському театрі ляльок ще за часів керівництва ним В. Афанасьєвим, в одній з вітрин якого вони і до сьогодні посідають почесне місце, оскільки є ексклюзивними артефактами європейського анімаційного авангарду 1960-х років). Заколот, скидання діючого короля натовпом, самопроголошення королем узурпатором Убю – всі ці події відбувалися з калейдоскопічною швидкістю. М. Мешке сміливо поєднав у виконавській манері ансамблю та візуальному образі «Короля Убю» непоєднувані речі: плакатність із метафоричністю, умовність, «ляльковість», «масочність» із психологічними, побутово достовірними деталями. Інколи персонажі немов забували, що вони є «масками» – актори вступали у діалог за законами психологічного театру. А інколи, наслідуючи публіцистичному прийому, характерному для театру 1960-х років, режисер волів взагалі здерти з актора «маску» персонажа і стимулював його монолог-звернення у напрямку до глядацької зали» [21, с. 23].

Далі дослідниця робить важливі висновки: «В анімаційній виставі «Король Убю» Стокгольмського театру маріонеток режисер досягнув тієї міри художнього узагальнення і символізму відображення теми влади та народу, брудних механізмів здобуття престолу, про яку мріяли не лише поет, творець цього фарсу, але й видатний реформатор світової сцени Е.-Г. Крег, який проголосив ідеї суцільного злиття виконавця ролі (немов фарби) зі створеним режисером та художником сценічним полотном і максимальної узагальненості, свідомої знеособленості актора в ролі.

Критика радянського періоду вбачала метою вистави М. Мешке викриття фашизму. На це вказувала і символіка свастики у громіздкій конструкції машини влади-згуби, що ближче до фіналу вистави брязкала, скреготала,

наповзаючи на глядача. Втім, сьогодні очевидним є, що з позиції представника вільного європейського світу режисер зі Швеції застерігав суспільство проти диктатур усіх кольорів. Саме тому з таким високим ступенем узагальнення режисер препарував образ небезпечного своєю хитрістю, підступністю та живучістю нищого злочинця при владі. Стиль поведінки Убю з натовпом і власним оточенням нагадував про сталінські репресії не лише довоєнного часу, але й початку 1950-х.

Стокгольмський Убю скидався на радянського диктатора й власною маніакальною підозрілістю до наближених персон. Про це яскраво свідчила у виставі сцена, в якій Убю починав репресії. Відкидаючи кришку люку, він хапав і оскаженіло жбурляв до прірви першого-ліпшого придворного (абстрактно-мінімалістично виконані ляльки мали кожна по якомусь атрибуту, що дозволяв ідентифікувати її соціальну приналежність: аксельбанти – генералітету або шлейф вечірньої сукні).

Театр анімації дав змогу режисеру і сценографу буквально візуалізувати метафору «Імперія тріщить по швах». Для цього М. Мешке знову удався до прийому дії на ширмі. Тут режисер максимально використав принцип диспропорції: величезна рука Убю вдиралася до маленьких лялькових домівок, зривала з «грядки» маленьких паперових «людей». У цій сцені тема терору злочинної влади поставала на повний зріст. Спустошені оселі, ціле місто зіяли порожніми фрамугами дверей та вікон. Допоки Король Убю не проривав собою паперову ширму-мапу держави» [21, с. 23-25].

Альжбета Юрковичова в своїй роботі, аналізуючи виставу Міхаеля Мешке «Король Убю», відмітила, що для свого задуму стокгольмський Маріонеттентеатр використав п'єсу Альфреда Жаррі «Король Убю», написану наприкінці XIX століття. «Альфред Жаррі відчував тяжкі захворювання суспільства. Йому однаково не подобалися і побутове фанфаронство і дешева респектабельність. Серце поета підказало йому цікавий образ, про який абсолютно точно написав у своїй книзі актор Леметр: «Характер Убю... огидне поєднання ледарства, боягузтва, ненажерливості, лизоблюдства,

респектабельності, філософської дотепності і проникливої, небезпечної хитромудрості». Міхаель Мешке виніс за дужки все, що стосується обжерливості та лізоблюдства, і знайшов спосіб дати точну кваліфікацію жадібності та боягузтва». Що ж до «проникливої, небезпечної хитромудрості», то саме ці якості він розкрив з усією наочністю, якій міг би позаздрити будь-який художник, який ставив за мету викриття фашизму [35, с. 68].

Плакатно-метафоричне рішення кожної сцени, кожного епізоду доповнюється безліччю психологічних, майже побутових деталей. То герої, ніби забувши, що вони напівмаски-напівляльки, ведуть проникливу, майже життєву розмову на авансцені, то звучить суворий людський монолог, звернений до зали. Глядач бачить маски. І вони не бентежать його. Адже образи настільки узагальнені, що особисті якості актора, його посмішка, вираз очей можуть лише завадити сценічному втіленню головної ідеї твору. Тому основна сценічна розмова йде саме у масках.

«Сам король – людина у звичайному костюмі. Його дружина, син, наближені – актори в жорсткому, мов гіпсовому, скафандрі, знать – великі площинні ляльки з картону з однією-двома різко позначеними деталями. Народ – такі ж пласкі ляльки, тільки меншого розміру. І вся ця сценічна ієрархія пофарбована лише одним кольором – білим, по якому промальовані смужки чорної» «графіки» [35, с. 69].

Треба сказати, що площинні ляльки використовуються Міхаелем Мешке у виставі достатньо часто і різних розмірів. Так, коли Убю нарешті вирішує узурпувати трон короля, на сцені з'являється невеликий білий щит – ширма. Над ширмою з'являються три білі пласкі картонні ляльки з чорною графікою ліній. Вусатий король прихильно вислуховує Убю. Коли до короля Убю наближаються два «натовпи» придворних – перед глядачем виникає зібрання білих площинних фігур з різко позначеними чорними лініями погонів, орденів, вусів, шпаг, химерних зачісок, шлейфів, що звиваються. Є також сцена у виставі для ляльок-паличок.

Разом з цим у виставі, як зазначає дослідниця, «йдеться про проблеми надто загальні і надто болісно близькі для всіх. Режисер Міхаель Мешке сподівається на живу глядацьку уяву, бо лялькарі, звичайно, не можуть зображати війну так, як це робиться в кіно, – за допомогою великих батальних сцен, справжньої військової техніки. Вони користуються своїми методами зображення – алегорією та символом» [35, с. 69].

2.2. Паперовий театр і експерименти Алена Лекука, Іва Жолі, Гжегожа Квечиньського (1950-і – 2000-і роки)

Паперовий театр – це вид мистецтва, який став широко популярним у Європі XIX століття.

Паперовий театр також відомий як театр іграшок і театр моделей, має невелику власну авансцену, яку можна створити власноруч, та попередньо вирізаних паперових персонажів, якими можна маніпулювати [63].

У свій час Р.Л. Стівенсон зазначав, що «із цього суворого, нудного, пихатого, настирливого й інфантильного мистецтва, я, здається, пізнав сам дух насолоди мого життя; зустрівся там з тінями персонажів, про яких я мав читати і любити в пізньому майбутньому, набув галереї сцен і персонажів, з якими в німому театрі я міг би розіграти всі романи та драми; і взяв з цих грубих скорочень безперервне і перетворююче задоволення» [60].

У паперовому театрі було кілька елементів, необхідних для постановки вистави: арка авансцени, яка часто проектувалася на зразок існуючих театрів, декорації, залаштунки, персонажі та текст п'єси. «Персонажі були надруковані в найдраматичніших та в звичайних позах, що дозволяло виконавцю змінювати їх під час зображення. Текст був скороченою і часто спотвореною версією оригінальної п'єси. Пізніше колір додали друкарі, які залежно від країни виробництва використовували різні техніки, такі як ручний розпис, трафарет або літографія. Елементи театру можна було розфарбовувати і самим покупцям» [63].

Вдома власники театрів наклеювали листи на картон, вирізали їх, складали разом і потім могли ставити власну виставу для своїх сімей чи друзів. Розмір такого театру рідко перевищував 50 – 60 сантиметрів. Картини часто були надзвичайно точними зображеннями костюмів та декорацій популярних мелодрам та пантомім. Як пояснив Джордж Спейт у своїй монографії «Ювенільна драма», «в Англії вистави іграшкових театрів тривалий час залишалися мініатюрними копіями успішних лондонських вистав» [57].

Різні стилі паперового театру можна знайти в кількох культурах, в тому числі Франції, Італії, Німеччині, Іспанії та Японії (де він відомий як Театр Камісібай) [52].

Паперові театри не призначалися для професіоналів; навпаки, вони виконувалися аматорами і лише опосередковано були пов'язані з театром ляльок [32].

Кілька гравюр XIX століття ілюструють, що до паперового театру зверталися під час приватних заходів для насолоди всієї родини.

На відміну від класичного паперового театру, який прагнув відтворити відомі театральні фабули, сучасні вистави частіше звертаються до оригінальних сюжетів. Іноді є сценарії, які виконуються автором самотійно, інші – в групі. Через унікальні історії, які виникають від процесу поєднання внутрішньо-особистісного та зовнішнього міжособистісного світів, безумовно, точніше розкриваються ідейно-художні концепції вистав.

Сьогодні паперовий театр поєднує образотворче мистецтво, театр, ляльковий театр, музику, оповідання та фільм [26].

Одним з перших акторів і режисерів, хто вивів паперовий театр на світовий театральний майданчик, був Ален Лекук.

Французький актор і режисер, звернувшись до паперового театру ляльок, повністю його оновив, залишаючись прив'язаним до традицій.

Ален Лекук і його дружина Анні зустрілися з паперовим театром ляльок випадково. Вони в Англії, в 1968 році, познайомилися з театром маріонеток «Маленький янгол» і його директором Джоном Райтом, який навчив їх ремеслу.

Про цю зустріч митець згадував так: «У 1968 році під час вечора в Театрі маріонеток «Маленький янгол» я побачив Джорджа Спейта, який розігрував виставу паперового театру. Я швидко отримав задоволення від створення та гри з родиною або з друзями. І перш за все я збираюся почати колекціонувати, точніше збирати паперові театри. Я кажу, що збираю, тому що завжди хотів поділитися цим і зробити доступним паперові театри для всіх бажаючих» [25, с. 90].

Повернувшись до Франції в червні 1969 року, сім'я зіткнулася з проблемами, пов'язаними з створенням свого театру, без грошей, без засобів, без знання професійного середовища.

У 1971 році перший театр отримав назву «Le Grain Magique», яка швидко перетворилася на «Les marionnettes de la citrouille». В цьому театрі однією з перших була поставлена вистава «Чарівник країни Оз».

Ален Лекук починає активно експериментувати не тільки з паперовим театром ляльок, його приваблюють театр тіней, кольорових тіней, плоских анімованих фігур, що знаходяться між екраном і джерелом світла.

Театр Алена Лекука запрошують на Всесвітній фестиваль театрів ляльок у Шарлевіль-Мезьєрі. 24 вересня 1976 року Ален Лекук з дружиною представили виставу «Тіньові історії» [25, с. 90].

Вихід на новий шлях з використанням картону і плоскої форми відбувся завдяки п'єсі Йоанни Кульмової, польської поетеси, драматурга і прозаїка, а зустрічі митця із сучасними авторами Мішелем Дойчем, Матеєм Вишнеком, Мохамедом Качімі, Говардом Баркером та Орханом Памуком дозволяють йому підтверджувати цей плідний обмін між сьогодишньою драмою та оновленою технікою, яка, таким чином, займає своє повне місце у ляльковому мистецтві [22].

Разом зі своєю сестрою Евеліною режисер створив виставу «Корсиканські брати» за Олександром Дюма. Колекція Алена Лекука швидко знайшла своє місце в ляльковому пейзажі Франції. З новою мистецькою енергією, він створив

свою нову компанію «Centre Théâtre de figure», яка стала трохи пізніше «Théâtre et Papier», щоб закінчити «Papierthéâtre» і переїхав до Труа в 1989 році.

У 1990 році Ален Лекук поставив «Сьогодні ввечері», виставу паперового театру, яка була і дидактичною, і освітньою, і сімейною, але також і політичною, бо останньою частиною вистави стала адаптація «Марата-Саде» Пітера Вайса.

Саме зустріч із Мішелєм Дойчем стане вирішальною для обох: і для Алена Лекука, і для Паперового театру, бо французький драматург попросив Алена Лекука «зробити щось» з одним із його текстів, а саме п'єсою «Імперія». Вілфрід Шарль, директор театру «de Tulle», вирішив у 1994 році стати співпродюсером вистави «Імперія колажів», і тому Ален Лекук присвятив свою творчість сучасним авторам [26].

1998 рік також був важливим роком для Алена Лекука, який познайомився з Матеєм Вишнеком і змонтував «Théâtre décomposé», як частину зустрічей у Чартехаус у Вільньов-ле-Авіньйон. Разом з тим режисер створив виставу за книжкою-альбомом Жоффруа де Пеннара «Сентиментальний вовк», яка буде популярною у Франції протягом багатьох років [25].

Робота з сучасними авторами буде слідувати в театрі Алена Лекука одна за одною: у 2001 році режисер створить виставу «Сповідь Авраама» за твором Мохамеда Касімі, у 2003 році – «Можливості Говарда Баркера», потім «Як пташка» Матея Вишнека та ще з цим драматургом у 2005 році відбулася адаптація роману «Мобі Дік» [25].

У 2006 році для молодих глядачів Ален Лекук підготував виставу «Син Робіна», яку можна розігравати в будь-якому місці, театральному чи ні, а для дорослих – спектакль «Ромео і Джульєтта».

У 2007 році режисер вирішив створити «Народний дім» разом з французьким актором і драматургом Еженом Дюріфом. У 2008 році відкривається інший світ для Алена Лекука, коли він поїхав до Польщі на замовлення від Білостоцького театру: він зробив вибір сюрреалістичного тексту чеського письменника Вітезслава Незваля «Валері або тиждень чудес». Ця

вистава виконується у Франції, зокрема в Марселі, Ліллі, Шарлевіль-Мезьєрі, на бієнале Театру ляльок у Парижі та практично в усіх країнах Східної Європи [25].

Незважаючи на численні зусилля та численні спроби, Алену Лекуку не вдалося змонтувати Міжнародний центр паперових театрів, але він створив у 1998 році в Труа Перші міжнародні зустрічі паперових театрів. В квітні 2000-го року знову в Труа були проведені Другі міжнародні зустрічі паперових театрів.

В рамках Всесвітнього фестивалю лялькових театрів у Шарлевіль-Мезьєрі ці зустрічі відбулися у 2013 році, а потім у 2015 році, і були схожі на фестиваль у фестивалі [25].

У 2010 році Ален Лекук ставить за твором Матея Вишнека виставу «Мансарда в Парижі (з погляду на смерть)», а у 2012 році спектакль за романом Орхана Памука «Мене звати червоний».

Разом з Наргесс Мадж Ален Лекук в своєму театрі ставить спектакль для дітей «Чорне чи біле», який швидко знаходить свою аудиторію завдяки великим гастролям у 2015 та 2016 роках. У цей час Ален Лекук поступово рухається до написання книги про паперові театри, а також він грає та режисує виставу «Крихка історія» [25].

В останній час Ален Лекук разом з Наргесс Маджд передають таємниці мистецтва паперового театру учням, завдяки художнім практичним семінарам в школах та навчальним курсам з професіоналами. Причому навчання проходить не тільки у Франції, але і в різних куточках світу, де є бажаючі навчатися цьому мистецтву. Ось що говорить сам митець в своєму інтерв'ю Люсіль Бодсон: «Перший семінар був, я думаю, у Білостоці в Польщі. Я провів кілька майстер-класів в ESNAM у Шарлевіль-Мезьєрі, а також в інших театральних школах у Фінляндії, на Кубі, в Африці, Ірані, Мексиці, Тунісі, Іспанії, Італії, Швейцарії, Індії. Моє ім'я асоціюється з «Théâtre de papier», і ми сьогодні з Наргесс практично єдині, хто передає це мистецтво» [25].

Митці звертають увагу, що кожен курс побудований на досить чіткій основі незалежно від професійної аудиторії: після короткого ознайомлення з

паперовим театром, створенням невеликого театру та відкриттям його історії, Ален Лекук і Наргесс Мажд пропонують працювати над підготовкою уривку з вистави на основі текстів, обраних учасниками, з підходом, який враховуватиме всі кроки, необхідні для цього усвідомлення, і вибір, який впливає з цього: текст, драматургія, техніка маніпуляції, сценографія, актор-маніпулятор, акторська гра та світло [25].

У 2004 році Ален Лекук став президентом ТНЕМАА. Він був президентом ТНЕМАА протягом шести років, і це дозволило йому реалізувати Лялькові сезони. Він також протягом кількох років був членом UNIMA, брав участь у конгресах, працював у комісіях, обирався радником та членом виконавчого комітету, він також є членом ради директорів Всесвітнього фестивалю Шарлевіль-Мезьєр як професійний художник [25].

Зупинимось на аналізі вистави Алена Лекука «Сповідь Авраама».

В 2002 році Ален Лекук взявся за текст Мохамеда Качімі «Сповідь Авраама». Справжній успіх чекав цю виставу у театрі Вітрі-Ле Франсуа та в Авіньйоні. Труппа гастролювала з цією виставою по всій Франції.

Завдяки цій роботі Ален Лекук зміг поєднати традиційну техніку та сучасний текст. Критики вважають, що вистава «Сповідь Авраама» остаточно поховала застарілий образ паперового театру.

За Мохамедом Качімі, Авраам похований у гробниці патріархів. Щодня прочани трьох релігій розмовляють зі своїми предками, пропускаючи послання через велику сітку. Авраам читає їх по ходу справи, коментує їх і розмовляє зі своєю дружиною Саррою, матір'ю їх багатьох дітей, бо їх спільне життя, що тривало три тисячі років, було наповнене безліччю горя та неймовірних епізодів. «Він пам'ятає потоп, руйнування Содома... Але незабаром до Авраама приходять повідомлення від Джибріла з Єрихона, від Селіма з Гази, від Діопа з Дуали, від маленького Симона з Назарету, який кинув камінь у солдатів, що стріляли «не гумою». Історія прискорюється...» [38].

Просочений фарбами та історією Сходу, алжирський драматург у своїй «Сповіді Авраама» порушує вічні проблеми колективної пам'яті, згадуючи це

минуле, знято розглядаючи питання сьогодення та повторюваних нападок на цілісність людини.

Однією з найсильніших сторін тексту залишається те, що він дозволяє почути голос самого патріарха. Авраам представлений не суворим основоположником єдиногобожжя, а живою людиною, сповненою гумору, що пристрасно любить свою дружину і «чия віра тремтить, оголюючи тріщини монолітної брили. Екзегетичне дослідження, посилення на історію та сучасні події Близького Сходу, що змішані з поезією мови Мохамеда Качімі, з доброзичливим і навіть уїдлигим гумором, призводять до зустрічі біблійного та людського Авраама» [38].

Вистава показує Алена Лекука в ролі патріарха, який маніпулює фігурками над декором з ящиками, такими ж складними, як і текст. Постановку збагачує «інтертекстуальний та герменевтичний початок, в ній переплітаються богословські роздуми та політична критика, поезія та абсурд. У спектаклі, що зачаровує глядача щасливим поєднанням сучасних слів та оновленою формою паперового театру, звучить заклик до миру та діалогу» [38].

Ален Лекук так говорить про задум своєї вистави: «Те, що я хочу показати, фундаментально пов'язано з тим, що існує у тексті. Після того, як текст узгоджений з автором, я працюю над драматургією з чітким обмеженням, бо всі тексти створюються у паперовому театрі. Це обмеження – частково робота, частково задоволення. Я починаю з драматургії, перш ніж думати про образи» [38].

У постановці Алена Лекука особистість Авраама по черзі переходить від паперової фігурки до її інтерпретації актором, який нею маніпулює.

«Я ризикнув зіграти Авраама, що лежить у своїй гробниці. Я звернувся до образу Авраама, щоб підвести публіку до паперового театру, для цього я грав один на горизонтальній сцені з поштовими скриньками, що відкриваються позаду мене, намагаючись створити враження прогресу на висоті чотирьох метрів. Зрештою, все є питанням балансу між мінімалістською формою

паперового театру та виконавцем, який завдячує паперовим персонажам достатньою силою», – зізнався Ален Лекук [38].

Журналістка Евелін Лекук у журналі ORCCA у 2002 році так пояснювала особливості цієї вистави: «Коли двовимірна фігурка Авраама виринає з обмеженого простору паперового театру, де в першій сцені «розігрується» жертвопринесення Авраамової дитини наче відбиток первісного акту, що вічно оживає, щоб раптово змінити масштаб і втілитися в тілі Алена Лекука, актора без гриму. Таким чином перспектива глядача також видозмінюється і дозволяє поглянути на низку питань: чи не є життя Авраама скороченим життям людства? Скільки з їхніх синів люди принесли в жертву великим утопіям?

Чуттєво, з наївністю, з упевненістю звучать слова патріарха. Його гордість як людини, «обраної» Богом, його слабкість перед лицем різних сил, його сліпа надія на «землю обітовану», але у той же час він ніколи не упускає з уваги величезну любов до своєї дружини, величезну любов до життя: «Мій ліс амбра та мускус. Є час мріяти, час зневірятися. Час кохання та вічності для всіх ароматів Аравії, мускусної троянди, перцевої троянди та бурштинового каміння».

Іноді виготовлений з картону, іноді з плоті, Авраам оглядає свою могилу, а також своє минуле з непереборною вірою в долю. Сенс його існування надовго приречений полягати у написаному» [38].

Після появи спектаклю в Авіньйоні в 2002 році Патріс Паві, зачарований цією ляльковою формою, написав у громадському журналі «Théâtre»: «Ален Лекук використовує всі можливості розмовного голосу та світу предметів, викликаних барвистими картонними фігурами, змальованими у профіль. Цей «паперовий театр» любить максимально розширювати коло джерел висловлювання та жанрів: усна поезія, драматичний діалог, предметний театр, ляльковий театр, розповідь оповідача, фізична та мовна присутність актора.

Маніпулятор з'єднує, доповнює, заряджає енергією різні способи вираження: він жива ланка між актором і об'єктом. Зі своєю пророчою головою, волоссям та білою бородою Ален Лекук у найкоротші терміни створює

«Theatrum Mundi». Він бадьоро струшує всі складові та всю ієрархію постановки.

При цьому поєднуються різні вимови та мови, варіюється масштаб зображень: рука стає величезною, коник жахливим, зім'яті папери зображують знівечене каміння, паперовий персонаж, ніжний і гладкий, контрастує з обвітраним обличчям актора. Весь всесвіт знову винаходиться і переосмислюється в людському масштабі маніпулятора-деміурга. І саме художник, а не Бог, створює, руйнує та змінює світ на свій розсуд, щоб розповісти історію Авраама» [38].

З часів «Сповіді Авраама» паперовий театр досяг свого найвисочайшого визнання: «PapierThéâtre» поширив паперовий театр у Франції та у всіх куточках світу. Тепер, коли Наргесс Мажд є директором компанії, Ален Лекук, тісно пов'язаний із навчанням та розповсюдженням цього мистецтва, організує майстер-класи та курси художньої практики, що призначені для професійної аудиторії. Художник свідчить: «Щоразу культурний шок дуже сильний. Я пам'ятаю стриманість студентів у Фінляндії та ночі нескінченних дискусій зі студентами у Тегерані. Людські відносини можуть бути складними, як в Африці. Ми можемо зіткнутися зі справжніми технічними труднощами, як на Кубі, де неможливо знайти картон, а в Палестині нам його дали торговці. У Польщі ми мали студентів, які вже пройшли повну підготовку. Ми маємо адаптуватися до кожної країни. Але важливим є одне: курс повинен тривати не менше трьох тижнів, щоб справжня передача пройшла в найкращих можливих умовах» [38].

Безсумнівно, компанія «PapierThéâtre» дозволила досягти реального визнання цього мистецтва в «родині» лялькового мистецтва, а також надавши йому сучасної форми, створивши вистави найвищої якості. Ален Лекук любить повторювати: «Моє ім'я пов'язане із паперовим театром. Коли мене запитують, чому я присвятив себе цій техніці, я відповідаю: ви запитали б піаніста, чому він не гітарист?» [38].

До можливостей паперового театру звертався й Ів Жолі у своїй сценічній діяльності, створюючи незвичайні форми за рахунок граничної стилізації силуетів, вирізаних з паперу та анімованих без використання екрану.

Легко створити «паперову» людину, нічого не варто і знищити її – як би каже Ів Жолі, натякаючи на бутафорську суєтність багатьох людських пристрастей та устремлінь. Ця думка яскраво розкривається у його номері «Трагедія на папері»: Картонні фігури є умовними людьми: Вона і Ті, хто домагається її розташування. Вона неприступна. А вони лестощами, брехнею, спритним і настирливим залицанням прагнуть зламати її. Але з'являється Він, і Вона полюбила Його. Він, як і Ті, умовна, плоска картонна фігурка, що нагадує шахову туру. Тільки в Нього є «руки» – дві вирізані з білого паперу, прикріплені до тіла «кисті». Він підходить до Неї, плоскої фігурки, схожої на молодий місяць. Вони довго стоять поряд. Вона нахиляється до Нього. Місяць торкається Його «голови».

Його паперові руки тремтять. А коли Він ненадовго йде, то зловісні постаті, що стоять, причаївшись, ззаду, підкрадаються до місяця. Блиснули величезні металеві ножиці. Помах – і лишилася половина картонної фігурки. Вона повільно, плавно падає горілиць. З'являється Він, піднімає Її, мертву, на руки і стоїть у розпачі. Але натовп Тих, збуджений диким, звіриним інстинктом, уже рушив на Нього. Смолоскип. Вогонь спалює тонку картонну фігурку, кидаючи жовто-червоні відблиски на обличчя людей, що сидять перед ширмою [62].

Вистави Іва Жолі у «Théâtre de Papier» дуже емоційні, схвильовані. «На них лежить відбиток глибокого смутку людини, яка любить людей, хоче, щоб вони були щасливими, і знає, що за щастя треба боротися. І він бореться своїм мистецтвом. Він проклинає темряву та невігластво, ханжество та заздрість, байдужість та злобу» [71].

Цікаві вистави пропонує своїм глядачам і польський «Театр вогню і паперу».

«Театр вогню і паперу» – це пластичний театр, у якому рушійною силою є вогонь. Його автор та засновник – Гжегож Квечинський. «Театр вогню та паперу» було засновано в 1978 року в Любліні, потім театр переїхав у Лодзі.

Театр пропонує як невеликі глядацькі виступи, так і масштабні заходи на відкритому повітрі та театральні майстерні.

Ось що сказав про цей театр Славомір Саладай: «Всі вистави «Театру вогню та паперу» вводять вас у коло художнього та екзистенційного досвіду. Це метафора долі, перед якою неможливо встояти. Саме тут автор і творець стикається зі своїми персонажами, яким немає спротиву. Саме тут автор та творець стикається зі своїм власним персонажем, якому загрожує пожежа» [29].

Перший виступ «Театру вогню та паперу» відбувся 1 серпня 1978 року у Гардзениці під час Курсу підвищення кваліфікації педагогів театру ляльок, який вели Аліна Становська, Лідія Риботицька та Малгожата Коморовська.

Сам майстер, Гжегож Квечинський, так розповідає про появу свого театру: «Кажуть, що театр було побудовано у 1978 році. Це рік першої постановки першої вистави «Цирк» у Гардзениці. У Гардзениці пройшли майстер-класи для викладачів лялькового театру. Мене запросили в Гардзениці для реалізації моєї ідеї, і я мав сценарій під назвою «Цирк», заснований на моїх віршах. І я подав запит на матеріал. <...> Звичайно, мені обіцяли, що все це станеться. Опинившись там, виявилось, що нічого немає. Але там йшло будівництво, тобто ремонт палацу... І я почав будувати з нього свої скульптури та об'єкти. Запалити його не було чим, тому я вирішив запалити його вогнем. І коли я почав його запалювати вогнем, я подумав: О, здорово, це взагалі гарна ідея» [31].

Марценна Вишневська відмічає, що «з його (Гжегожа Квечинського – Ю.Р.) деміургічної діяльності виникає світ, що складається з міцних та легкозаймастих матеріалів, населених людиноподібними фігурками з паперу: ці фігурки можуть мати чіткі культурні конотації, такі як, наприклад, канатоходець, ілюзіоніст і мім, які є головними героями Цирку; але вони також

можуть передавати символічний, архетипічний сенс людського стану, якому так часто доводиться боротися з життям і смертю» [70, с. 25].

Також дослідниця звертає увагу на те, що «більшість паперових фігур Квечинського мають спрощену форму людини, без жодної стилізації, як дитячі витинанки. Вони дотримуються того самого підходу, який використав Ів Жолі у своїй «Трагедії» в папері; і, як у творі французького ляльководи, вогонь є причина смерті фігур. Обидва виконавці при цьому використовують вогонь і паперові фігури, щоб показати тимчасовість, крихкість і нестабільність людської істоти. Квечинський також використовує метафоричні паперові фігурки, що відображають емоції, фантазії та візуальне мистецтво, такі як крила, янголи, картонні птахи, крилаті стільці, драбини та тріснуті дзеркала. Квечинський в оточенні цих об'єктів, з якими працює, не бере на себе ніякої конкретної ролі, але залишається самим собою, художником, який виступає творцем і виконавцем.

Результатом його дій є подія, яка по суті виробляє іншого виконавця, окремо від художника, вогонь якого мерехтить перед аудиторією. Стрибаюче полум'я оживляє ретельно сплановану мережу, яка з'єднує простий папір ляльки та інші предмети. Дія розгортається в результаті діалогу між непередбачуваним і неповторним, проявів діючого вогню та людини виконавця, який втручається у відповідь на непередбачувані події. Подієвість і випадковість разом складають спосіб цих виступів» [70, с. 25-26].

На думку Марценни Вишневської, «у своїх виступах Квечинський дистанціюється від своєї роботи з об'єктами з одним конкретним результатом: об'єкти розкриваються у повному їх феноменальному статусі, тоді як власна експресія та динаміка стимулюють асоціативне сприйняття глядачів, які, таким чином, також беруть на себе роль виконавців.

Дії ляльководи-виконавця виходять за межі видовища як самодостатнього витвору мистецтва і ведуть до викриття творчого акту як події» [70, с. 26].

Після першої вистави «Цирк» були створені ще, у тому числі: «Спіраль», «Вежа», «Тремор», «Одлот». І в цих виставах Гжегожа Квечинського головну роль почав відігравати вогонь.

У 1996 році Гжегож Квечинський поставив спектакль просто неба «Одлот II». Вітольд Яблонський залишив відгук про цю виставу: «Потужний тліючий птах злітає з неба і м'яко приземляється перед уклінною дівчиною в чорній сукні, пробуджуючи її від молитовного споглядання. Решту робить деміург, озброєний смолоскипом. Він підпалює стіну дерев'яного будинку, що з гуркотом руйнується. Чудовий вогненний язик облизує і заковтує скло, що тріснуло, захоплюючи їм, як нетерплячого, жадібного коханця, тіло покірного партнера.

Позбавлена притулку, дівчина підкоряється владі мага, одягнена тепер у «робочий» одяг: чорний халат і капюшон ката. За його наказом вона починає циркулювати серед паперових «жертв», роблячи подальші руйнівні дії. Картонний чоловічок ніколи більше не досягне заповітної вершини сходів. Залишки акробату приземляються на чорний асфальт. Тоді крилаті трони горять – їхні останки кружляють і летять все вище і вище в розжареному повітрі. Справа руйнування увінчується людським жертвопринесенням, як у якомусь жорстокому язичницькому обряді. Стає дуже спекотно» [34, с. 135].

Дослідники відмічають, що «це надзвичайний візуальний театр, тому що його рушійною силою є стихія вогню. Вогонь є аніматором художніх форм із паперу чи картону, а також є основним художнім засобом вираження та світла. Вистави мають разовий характер, але проходять за заданим сценарієм, автором якого є Квечинський. <...> «Театр вогню та паперу» відносять до театру ляльок, що виражає себе лише візуальними засобами» [59, с. 369].

«Справжній вогонь пожвавлює і спалює паперові фігурки, руйнуючи їхню паперову реальність», – пише Петер Міцнер про виступ цієї групи [50].

Вистави «Театру вогню та паперу» не створюються від репетиції до репетиції. Попередньо режисер складає своє бачення, але лише протистояння із глядачем показує остаточний варіант вистави. «Це на 100 відсотків негайно», –

наголошує Гжегож Квечинський. «Це щось середнє між хепенінгом та театром, хоч і ближче до театру. Як він технічно влаштований? Це металеві елементи, які потім обертають спеціальною тканиною або бинтом. Потім їх просочують маслом або паливом для барбекю, щоб зробити його екологічно чистим. А потім воно згоріло. Якщо він підгорів, його потрібно почистити. Цей метал потрібно зібрати до купи. Щоб не зварювати щоразу» [55].

Вистави «Театру вогню та паперу» представлені як у Польщі, так і за кордоном (театр здійснив понад 80 творчих поїздок за кордон). «Угорщина, Франція, ... Швейцарія, Німеччина, Швеція, Індія, Пакистан, Панама...», – перелічує Гжегож Квечинський країни, де побував зі своїм театром. «Практично скрізь, у різних куточках світу. І де мої виступи були зустрінуті бурхливо? Звісно, у Скандинавії. Тому що у них там мало світла», – додає митець [55].

Прем'єра вистави «Каміння» відбулася 23 березня 2012 року у Лодзі з нагоди Міжнародного дня театру.

Критики так прокоментували цю виставу: «На невеликій сцені з'явилися паперові фігурки. Там зображалися люди у різних позах. Через деякий час їх творець підпалив їх, перетворивши на попіл, шматки якого майоріли за вітром.

Метафора неминучості смерті? Розглядати життя як щось, інтенсивність якого нас втомлює? Зображення розповсюдження шкідливих ідей, які нищать своїх носіїв? Інтерпретацій може бути багато. І добре. Неоднозначне та атмосферне мистецтво має змушувати задуматися» [51].

За свою яскраву творчість Гжегож Квечинський отримав, зокрема, Молодіжну премію Станіслава Виспянського у 1986 році та Срібну медаль «За заслуги перед культурою» – Глорії Артис – у 2008 році.

Як бачимо, починаючи з другої половини XX століття, провідні режисери та актори Західної Європи активно звертаються до різних видів площинної ляльки і за їх допомогою створюють оригінальні, цікаві та наповнені складним змістом вистави, які гідно оцінюються як глядачами, так і лялькарями-фахівцями.

РОЗДІЛ 3. Експерименти з площинною лялькою в театрах Східної Європи

3.1. Розкриття можливостей пальчикового театру в тбіліському театрі «Пальці» Бесо Купреїшвілі

Визначаючи, що таке пальчикова лялька, теоретики театру пропонують таке означення: «Пальцева маріонетка схожа на рукавичну, але вона набагато менша і надівається на палець, обмежуючи рух тільки тілом. Є ще один варіант, в якому два пальці поміщаються біля ляльки, щоб сформувати ноги, суглоби пальців можуть нагадувати коліна персонажа» [39].

Разом з тим цікавим є і таке визначення пальчикової ляльки: «Коли палець ляльководи є основним двигуном маніпуляції, ми говоримо про пальчикову ляльку. Ця маленька річ має величезний потенціал» [42].

Можливості пальчикового театру використовували такі лялькарі, як Фредерік О'Брейді у маленьких виставах на музику І.С. Баха, Ф. Шопена, М. Равеля, Я. Сибеліуса, починаючи з 1940-х років; Бйорн Фюлер у своєму шоу «Цирк» (1975) та Жан-Поль Юбер у виставах «Барон Мюнхгаузен», «Доктор Фауст» та інші у 1970 – 1980-х роках [40].

У 1988 році в Грузії, в Батумі, після успішного завершення кількох ескізів режисера Бесо Купреїшвілі в дитячій художній студії «Мтієбі», народилася ідея заснувати театр «Пальці». Прем'єра «Феєрії» відбулася 7 червня 1991 року в театрі-студії для дорослих в «Будинку актора» і складалася з етюдів на основі грузинських народних танців – «Хорумі», «Оссурі», а також «Кармен» та показу мод, звичайно ж, з мініатюрними костюмами, одягненими на пальці. Вистава була поставлена по-новому, унікально і встановила більш тісний контакт із глядачем за допомогою костюмованих пальчиків, які вразили глядачів своєю креативністю. Саме тому театр-студія отримала назву «Пальці» і, незважаючи на різноманітність і широкий спектр вистав, носить цю назву досі, а вистава «Феєрія» стала його «візитівкою» [44].

З 2006 року театр діє у Тбілісі на базі Державного драматичного театру Коте Марджанішвілі.

Марія Зарнеску так характеризує можливості цього театру: «Пальці, одягнені в різні образи, наче знаходять шлях прямо до серця глядачів. У театрі мені сподобався оригінальний та успішний експеримент: перенесення «Стіни» з легендарного альбому Pink Floyd (а потім і фільму), історії, яка зазвичай розігрується наживо на спортивних стадіонах, на крихітну сцену для пальців акторів.

Порівняння з масштабною постановкою музиканта Роджера Уотерса (побаченої 2013 року на гастролях у Європі) зовсім не є невігідним для театральної постановки. Метафора стіни, що позначає особисту та політичну ізоляцію, травму покинутості та пригнічення, реконструюється в невеликому масштабі, іншою мовою, вказуючи на силу «аплікатури». Стіну продовжують будувати та перебудовувати, тільки руки намагаються вирватися. І все ж таки стіна жива і поглинає їх. Але фінальна сцена вистави, поставленої Купреїшвілі, залишає нам ілюзію свободи у вигляді поетичного янгола» [72].

Звертає театральна оглядачка увагу і на виставу цього театру за п'єсою Бомарше «Севільський цирульник»: «Двоє закоханих проживають свої пригоди під грайливі музичні мелодії: юний граф Альмавіва – в образі гордовитого та рвучкого півня, а прекрасна Розіна – в образі чарівної та шляхетної курки. Комічний ефект миттєвий та гарантований. А щасливий фінал із весіллям має підтвердити теорію, в яку ще мають вірити хоча б діти: кохання та добро завжди тріумфують» [72].

Мака Васадзе в рецензії на постановку театру «Пальці» «Гра за столом» відмічає, що «вистава, що заснована на різних етюдах, переносить зайнятого глядача у світ нескінченності. Отже, загадаємо свої внутрішні бажання, які, як ми знаємо, ніколи не здійсняться! Але тут усі мрії збуваються! Уся ваша фантазія стає реальністю, бо «Гра за столом» – одна з найкращих вистав у репертуарі сучасного грузинського театру. Бесо Купреїшвілі, засновник театру «Пальці» завжди пропонує глядачам оригінальні, креативні, вишукані

постановки. У його етюдах грають ролі пальці, ляльки та актори. У його тонких композиціях, поставлених із вишуканим смаком, використовується класична та сучасна музика.

Талановитий актор Онисе Онані, який відрізняється мімікою, жестами, умілим використанням пальців, рук і ніг, створює веселих, але водночас дуже сумних персонажів.

Фіналом вистави є ескіз – Болеро у виконанні Луки Зіракадзе – це захоплююче пальчикове шоу. Ці чудові спектаклі переконують у тому, що можливості людини просто безмежні» [65].

До речі, професійні актори в цьому театрі повинні добре володіти своїми руками, а їхні пальці дуже пластичні, натреновані, розтягнуті, гнучкі і виразні, що важливо для даного типу театру.

Проект театру «Пальці» «Мій Гамлет» був створений завдяки спільній праці Бесо Купреїшвілі та Роджера Маккенні (театрознавця, продюсера, режисера з Великої Британії). У 2010 році показ вистави відбувся у Palace Theater Watford, а потім в Единбурзі.

У 2015 році театр «Пальці» прийняв участь у Талліннському фестивалі Treff, вистава «Феєрія» гралася в NUKU's Oval Hall.

В програмці до фестивалю був надрукований такий анонс: «Єдиними виконавцями у виставі є пальці, і з ними актори влаштували серію захоплюючих танців, веселої комедії та трагічної драми, і все це в межах крихітної сцени розміром з ляльку. Шоу починається з серії грузинських танців, а потім перенесе нас у світове турне музики та драматургії, яке включає ірландські та слов'янські танці, бойові мистецтва, дуже зворушливу версію Кармен, Майкла Джексона та модне шоу високого темпу» [64].

У 2020 році в театрі «Пальці» була поставлена вистава за поемою Акакія Церетелі «Гамзреді», в якій використовувалися паперові ляльки.

Аналізуючи у доповіді «Деякі питання щодо відносин між сучасною грузинською театральною критикою і театром» Мака Васадзе високо оцінила діяльність грузинського театру «Пальці», його прагнення до розвитку і успіх у

закордонного глядача: «Кожну постановку Бесо Купреїшвілі відрізняє оригінальність, вишуканий смак і невичерпна фантазія. <...> Усіх їх поєднує найголовніше – величезне почуття любові до людей» [66, с. 33].

3.2. Можливості використання площинної ляльки у виставах українських режисерів

Режисерка Оксана Дмитрієва достатньо часто звертається серед інших систем театральних ляльок до площинної ляльки у своїх виставах. Тут можна назвати такі спектаклі, як «Балаганчик» (2004), «Майська ніч, або Місячне чаклунство» (2008), «Прості історії Антона Чехова» (2009), «Про принців і принцес» (2011), «Портрет з літаючим годинником. Марк Шагал «Моє життя» – ілюстрації» (2013) та «Жираф Монс» (2023). Однак зрозуміло, що у всіх названих виставах режисерка використовує не тільки площинних ляльок, але й планшетних та інших.

Якщо в «Балаганчику» художник Олександр Долгих звернувся до можливостей паперового театру, наприклад, при створенні ляльки П'єро, то в «Майській ночі» художниця Наталія Денисова площинними робить таких великих ляльок, як Бик з розцяцькованими зірками рогами, що символізує ніч, та Півень – символ світанку, які є у виставі «містичними тотемами заввишки в усю сцену», та матеріалізовану душу Панночки. «Актриса В. Міщенко створює напівпрозорий образ. В обрисі паночки проглядає не типова відьма – скоріше П'єро, персонаж, якого дуже полюбляє режисер О. Дмитрієва. По-сільському намотана навкруги обличчя та шиї хустка, довжелезні рукави ... П'єро в українському селі Гоголя?! А чом би й ні? Де Місяць, там і П'єро. А вся дія цієї вистави відбувається при світлі півмісяця» [5].

Площинні ляльки з'являються й у «Дамі з собачкою» з вистави «Прості історії Антона Чехова», вони дуже легкі, бо зроблені з білосніжного паперу.

Цікавих ляльок створила Наталія Денисова і до вистави «Про принців і принцес»: її ляльки «не схожі на ляльок з вистав для дітей, разом із

сценографією та костюмами вони утворюють біло-сірий світ, на тлі якого тим яскравіше спалахують локальні кольорові акценти» [6].

Привертають увагу у цій виставі хвилі картонного синього моря та пласкі моряки «на грядках» з генералом, який тримає шаблю, на великому кораблі. З часом «король Рул-Справедливий буде споглядати, як його вояки розносять на друзки флотилію короля-загарбника. Щоправда, відбувається цей бій у виставі зовсім не страшно, а мов гра в теніс. Гарматне ядро залітає та вилітає у вікно, мов проста кулька снігу. Придворні, що перетворюються тут на канонірів, не полишаючи граційності, танцюють, відбиваючи атаки неприятеля. «Ми більше не буль-буль-буль-будемо..!» – доноситься серед хвиль розпачливе гасло переможених» [6].

В анотації до вистави «Портрет з літаючим годинником. Марк Шагал «Моє життя» – ілюстрації» говориться, що «вистава є сценічним відображенням життя і творчості всесвітньовідомого художника-авангардиста Марка Шагала – людини неймовірного таланту і фантазії, людини, яка наполегливою працею втілила свою дитячу мрію в життя. Марк Шагал бачив світ по-своєму. В кожную картину художник вкладав власний філософський сенс, який, на жаль, був зрозумілий не всім. Всесвітня слава та визнання прийшли до нього далеко за межами Батьківщини. Доля подарувала йому довге, творче життя, сповнене великої любові, віри, надії, радощів та суму. Вистава примусить глядачів замислитися над багатьма життєвими цінностями, а ще надихне на роздуми та здійснення своїх мрій» [13].

Разом з тим вистава, на наш погляд, має за мету нагадати глядачам такі відомі картини Марка Шагала, як «Я і село», «Корова із парасолькою», «Продавець худоби», «Ніч», «Автопортрет із сімома пальцями», «Автопортрет з годинником і розп'яттям», «Час – ріка без берегів», «Скрипаль», «Зелений скрипаль», «Самотність», «Заручені та Ейфелева вежа» та інші. Дослідники вже зазначили, що «через усю творчість Шагала будуть проходити образи провінційного ... побуту, знайомі з дитинства сцени, людські типажі і тварини». З часом в роботах Шагала з'явиться і «цікавий символ – крилатий

годинник, чия присутність поруч з людьми і особливо закоханими вказує на трагічну швидкоплинність часу» [10].

У цій виставі Наталія Денисова запропонувала чотири кольори для площинних ляльок, які є алюзіями до персонажів з картин Марка Шагала: синій для птахів (курочки і півня) та маленьких тварин (теляти та віслюка), а також для крилатого годинника, зелений – для скрипки, червоний – для корови і віслюка, а також брунатний – ще для одного годинника.

Останньою виставою Оксани Дмитрієвої, де з'являється площинна лялька жирафеняти з дерева, стала вистава «Жираф Монс». Аналізуючи цю виставу, Лілія Осейчук зазначила, що «важливу роль у виставі відіграє місце ляльки та декорації, створені художником Костянтином Зоркіним. Митець працює виключно з натуральним матеріалом, вкладаючи у свої творіння енергію, емоції, душу, «оживлюючи» метал та дерево, з яких і зроблені ляльки вистави. Знову-таки, проводячи цю паралель між сучасним та старим світами, Костянтин використав дерево для «народження» головних героїв нашого часу – жирафчик, який дивується дивній весні, та його приятельки пташки гоацин на ім'я Одуд. Дерев'яне зображення сучасного міста на початку вистави приховує за собою місто старе, залізне» [12, с. 22].

Сам Костянтин Зоркін розповів Ксенії Чешко: «Дерево та метал – це матеріали, з якими я працюю як художник. Каміння [що, за сценарієм, падає з неба] – з дерева... Комусь може здатися, що вистава не дуже дитяча. Але це така дитяча вистава, яку я б мріяв побачити у дитинстві. Коли зі мною не сюсюкають, а розмовляють як з дорослим. Те, як Харків прийняв [оплесками зі сльозами на очах], – це зрозуміло. Мистецтво діє, воно лікувальне» [19].

Зазначимо, що площинні ляльки у виставах Оксани Дмитрієвої виконують або функції метафоричного символу («Майська ніч, або Місячне чаклунство», «Портрет з літаючим годинником. Марк Шагал «Мое життя» – ілюстрації»), або актори-лялькарі ними маніпулюють тією чи іншою мірою (найбільш цікавий варіант – коли панночка дуже чітко і тонко маніпулює паперовою фігуркою своєї душі в «Майській ночі...»).

До площинних ляльок у своїх виставах звертається і Яна Титаренко. Так, 16 грудня 2017 року відбулася прем'єра вистави «Святкові сни», в якій головні герої – хлопчик Святко та його сестра Дзвінка, св. Миколай та багато персонажів виконані саме в системі площинних ляльок.

Ось що розповідає про свою виставу режисерка Львівського академічного обласного театру ляльок Яна Титаренко: «Пригадую, як спочатку ми у форматі онлайн знайомилися і фантазували навколо тексту із художницею Уляною Кульчицькою. Паралельно доробляли текст разом з Мартою Гурин та Уляною Мороз.

Двійко дітей, Святко та його сестра Дзвінка напередодні дня святого Миколая засинають під мамину колискову. І їм сниться, що вони потрапляють у вирій різних свят аж до Йордана.

Ця вистава розгортається в просторі чорного кабінету, де існують пласкі планшетні ляльки та різноманітні за розмірами гапінні ляльки. Точність графічного вирішення, контраст масштабів та гротесковість кожного об'єкту сценографії Уляни Кульчицької мене як режисерку дуже надихав. У цій виставі не завжди можна навіть точно назвати до якої системи ляльок належить та чи інша лялька. І це круто, бо дає можливість пробувати щось нове.

Ми з Уляною шукали систему координат спілкування, пізніше я будувала горизонталі та вертикалі спілкування з акторами, тож, напевно, не випадково сценографічним рішенням є система координат, де Святко шукав з сестрою Миколая, а команда театру шукала акторську, світлову, сценографічну, режисерську і так далі партитури вистави.

Перед нами також стояло завдання створити не класичний і не банальний образ Св. Миколая. Мені здається, що художниця Уляна Кульчицька з цим впоралася абсолютно. Коли на виставі відкривається завіса і Св. Миколай вітається з глядачами проводячи по всіх рядах сонячними променями, – це підкупає дітей і всіх, хто готовий бачити дива. Це в кращих традиціях опери, коли при відкритті завіси всі аплодують.

Неймовірний професіоналізм та підтримка усієї команди і виробничих цехів, а особливо головної художниці театру Інесси Кульчицької дуже нам допомогли. Пані Інесса з цехами працювала з самого ранку, а з акторами вночі, її палке ставлення до професії надихало і тримало атмосферу постановки.

Можу сказати, що лише гумор, гротеск і навіть сарказм рятував нас під час шаленого графіку репетиційної роботи над цією виставою. Я не певна, що в Україні існує ще один такий театр, колектив якого міг би творити за таким шаленим графіком. Я дуже радію, що незважаючи на всі складнощі, ця вистава вийшла, і навіть відзначена фестивальними нагородами, в першу чергу за сценографію. І навіть попри той факт, що в Києві на фестивалі «Прем'єри сезону» «Святкові сні» відзначили як «Кращу виставу для сімейного перегляду», я вважаю, що головна заслуга в цьому саме сценографів» [9].

Зазначимо, що у виставі «Святкові сні» задіяні також можливості мультимедійних технологій і театру тіней.

У 2020 році у Закарпатському академічному обласному театрі ляльок «Бавка» режисерка та заслужена артистка України Наталія Орешнікова поставила виставу «Вечори на хуторі, або билиці про вічне...». В анонсі до вистави написано: «Постановники вистави «Вечори на хуторі, або билиці про вічне» обрали три сюжетні лінії славетного циклу, взявши за основу повісті «Пропала грамота», «Вій», «Ніч перед Різдвом» та створивши власну сценічну інтерпретацію. Персонажі повістей козак Василь, богослов Хома Брут, коваль Вакула виступають як один герой у різних іпостасях, який у кожній частині постає перед духовним вибором між добром і злом, між праведним та грішним. Пов'язані частини між собою міфічним персонажем, божеством часу Хроносом, який дає можливість герою в іншій іпостасі виправити помилки себе «минулого». Щоразу роблячи вибір, герой будує своє життя, свій світ, свою долю.

Своєю виставою постановники ставлять важливі запитання, не даючи однозначних відповідей, вони намагаються довести до глядача думку, що кінцевий вибір життєвого шляху залишається за самою людиною» [3].

В цій виставі Наталія Орешнікова наряду з іншими системами ляльок використала для втілення Оксани-Панночки, відьми, козака, кози та страхів рухливих площинних ляльок. Цікаво, що тільки стрічки Оксани-Панночки різнокольорові та плащ чорта має червоний колір в цій виставі, всі інші ляльки зроблені в світло-коричневій та сіро-білій гамі.

Сергій Федака так описує цю трагікомічну фантасмагорію: «Режисер технічно складної, понад годинної вистави – Наталя Орешнікова. Це її магістерська робота як випускниці Київського університету театру, кіно і телебачення ім. Карпенка-Карого за спеціальністю «режисура» (за першою спеціальністю вона акторка).

Спектакль програмний і для режисерки, і для театру у цілому – у тому сенсі, що підсумовує пару-трійку десятиліть роботи колективу. <...> Це зовсім незвичний для нашого покоління Гоголь, викладений мовою генерації, звичної до комп'ютерних ігор, до віртуальної реальності з її імітаційними ефектами, для тих, кому зображення на дисплеї природніше, ніж картинка за вікном. На диво, але Гоголь ідеально вписується у цей заекранний хронотоп, ніби він від самого початку писав саме про оце.

Козак Василь, Хома Брут і коваль Вакула легко перетікають одне в одного, а їхні історії виявляються варіативними спробами розв'язання тієї самої проблеми. Кожний має свою відьму, і її не обійти, не об'їхати. Бо схоже, що твоя відьма – це частина тебе самого.

Максимально глибокий зміст увібгано в удавано спрощену форму. Це ширмова вистава, від чого наш глядач уже дещо відвик. Ляьки ніби і традиційні, але кожна геть індивідуалізована.

Усі три сюжети зв'язує між собою Хронос – якийсь вертепний образ ангела на ходулях з гусарськими крилами за спиною і гострою косою в руках. Тобто до сучасного кібер-панку додано ще класичне бароко, аби вже усе до купи, як у доброму салаті.

Кожну мізансцену можна описувати геометричними термінами. <...> Візуалізація образів – взагалі окрема пісня. Спектакль водночас є

магістерською роботою головного художника Львівського театру ляльок Інесси Кульчицької. Музику для твору написав чернівецький композитор Євген Столяр. Усе доповнюється просто божевільною грою світла, мерехтінням різних декорацій. Гіпнотичний транс, в який занурюють глядача, дає свій ефект. <...> Вистава має сильний після смак, тримає тебе у напрузі ще кілька днів, не відпускає, аж поки у твоїй свідомості не вистрелять усі закручені нею пружинки [17].

Наприкінці 2021 року у Київському театрі ляльок на лівому березі Дніпра відбулася прем'єра вистави «Захмарна леді» режисера – заслуженого діяча мистецтв України Руслана Неупокоева.

Напередодні прем'єри Катерина Крупенко зазначала, що «"Захмарна леді" вперше з'явиться на сцені нашого театру перед київським глядачем. Міжнародна прем'єра вистави з успіхом відбулась на III Відкритому фестивалі лялькових театрів «Кукляндія». Нова сценічна інтерпретація історії Мері Поппінс за мотивами творів Памели Треверс в жанрі сучасного мюзиклу не залишить байдужими ні дітей, ані дорослих. Ансамбль молодих акторів ... представлять унікальне дійство, створене в чарівному світі ляльок» [7].

Важливим в цій виставі є не тільки те, що це сучасний мюзикл з чудовою українською музикою, піснями, пластикою та акробатикою, але й те, що всі ляльки в ній – площинні, різні за розмірами, і в них рухаються не тільки ручки і ніжки, але й очі. Причому маніпулюють актори площинними ляльками у живому плані.

У березні 2023 року у Рівненському обласному театрі ляльок відбулася прем'єра вистави «Івасик-Телесик», режисерка – Олена Ткачук.

Окрім декорацій, до прем'єри вистави підготували і нових ляльок. Головна художниця театру ляльок Наталія Гуріна в інтерв'ю розповіла, що «їх дизайн розробила львівська художниця Інесса Кульчицька, а зараз над створенням працює команда майстрів театру.

Ось, наприклад, Івасик-Телесик. ...Основа, тобто саме тіло ляльки, буде з фанери. Голова ліпиться і потім робиться з пап'є-маше. Далі зачищається і

розписується. Тобто в цій ляльці відбувається поєднання круглої скульптури і площинної» [16].

Журналісти вже відмітили, що «у театрі ляльок глядачі побачили оновлену версію української народної казки, де Івасик-Телесик – не просто дитина, а хлопчик-воїн, який долає життєві перешкоди завдяки власній хоробрості та материнській любові» [8].

Як бачимо, українські режисери в останні роки починають активніше звертатися до можливостей площинною ляльки, вводячи її у свої вистави наряду з іншими системами ляльок або на «головні» ролі, або на ролі персонажів, таким чином привертаючи увагу глядача до дії у виставі.

Безсумнівно, можна говорити і про вклад в розвиток зацікавленості до площинної ляльки художниці-сценографки Інесси Кульчицької, завдяки якій в Україні з'являється все більше вистав з площинними ляльками.

До речі, за виставу «Івасик-Телесик» актори рівенського театру ляльок отримали дві відзнаки – за найкращу режисуру та найкращу сценографію.

3.3. Робота актора з площинною лялькою при підготовці вистав

Тільки завдяки таланту актора лялька починає жити своїм життям на сцені. Але для цього актору необхідно виховати в собі увагу, уяву та фантазію, свободу тіла, світовідчуття, темпоритм, тобто, акторську майстерність. Разом з цим актору потрібно розуміти, як пише С.Я. Фесенко, «можливості ляльки у процесі фізичного втілення сценічного образу, ... закони його переконливого пластичного проживання» [18, с. 197].

Чудо мистецтва ляльководіння, зазначає дослідниця, «полягає в тому, що глядач, навіть у відкритому прийомі, не помічає лялькове і всю свою увагу спрямовує на ляльку, стежить за процесом її оживлення. Але самі навички та вміння не стануть виразними засобами, доки не з'єднаються з внутрішньою психотехнікою актора. <...> Актор створює внутрішній образ, а лялька стає зовнішнім пластичним вираженням, виявом цього образу.

Мистецтво ляльководіння складається з того, що лялька в руках ляльководи осмислено та послідовно відтворює низку скульптурних закінчених постав, характерних для конкретної дійової особи. Побудова скульптурних мізансцен та пластичних діалогів потребує також володіння навичками «мікроскопічної» пластики. «Мікропластика» переконує глядача в наявності внутрішнього монологу персонажа та постійному «проживанню» актором ляльки на сцені. Складовою сценічної дії ляльки є чергування руху та її виразної постави. <...>

Пластичність ляльки є наслідком освоєння зовнішньої техніки ляльководіння та органічного її поєднання з образним мисленням актора, проявами його уяви та фантазії. Вміння аналізувати, контролювати, вибирати рухи, їх взаємно узгоджувати у просторі підтверджують» майстерність актора-лялькаря [18, с. 198].

Актор-лялькар повинен не тільки мати добре розвинену пластику рук і пальців, їх спритність і виразність, тобто професійну постановку, але й «образне мислення, активність творчої фантазії та уяви, точне поняття про сценічний образ», а також «вміння втілювати сценічну дію через рух рук» [18, с. 198-199].

«Робота рук – перша й необхідна ланка у творчості актора театру ляльок. Від ступеня їх тренуваності залежить точність у роботі з лялькою», втілення творчих задумів [18, с. 199].

Важливим для актора-лялькаря є також розуміння того, що через пластику тіла можна зображати не тільки дію, а й емоційно-психологічний стан персонажів, і це допомагає майстру «розкривати закладені в ляльці можливості, що будуть виявлятися в її пластичній дії».

Площинна лялька, на перший погляд, здається набагато простішою за всі інші системи ляльок, вона «значно умовніша за будовою, що, відповідно, вимагає і від актора більшої умовності в створенні пластичного життя ляльки. Ступінь умовності впливає на характер руху ляльки».

Якщо робота «з лялькою тростинною сприяє накопиченню досвіду тонкої деталізованої пластики», то площинна лялька вимагає узагальнюючого жесту [18, с. 200].

О. Бучма справедливо зазначає, що «жанрова спрямованість, як і сила емоційного навантаження, в площинних ляльок дуже обмежена, хоча під час використання їх у традиційному театрі тіней індонезійських шаманів або китайських магів ляльки перетворюються на обрядові й набувають містичності. Нетіньові вистави з використанням площинних ляльок можуть бути розважальними. Засобами цих ляльок практично неможливо створити чуттєвий образ із психологічним підґрунтям та навіть повністю перевтілитися у створений персонаж. Відсутність перевтілення є ще однією особливістю, яка формує певний сценічний прийом подібних вистав з площинними ляльками. Під час роботи з ними головним є розуміння образності рішення вистави та пошуки акторських пристосувань на основі структури обраної концепції.

Вимоги до актора-лялькаря під час використання площинної ляльки:

- уміння створювати сценічні образи за умови відсутності перевтілення, використовуючи прийом «відчуження» (не проживати внутрішню лінію поведінки образу, а демонструвати образи через власне оцінювання обставин та не дотримувати цілісності лінії поведінки образу) ...;
- опанування майстерності драматичного актора (актор може повністю підкорюватися законам драматичної сцени і бути головним носієм дії та темпоритму)» [2, с. 196].

Зрозуміло, що «актор сучасного лялькового театру мусить, переконливо «проживаючи» образ, передавати всю багатогранність людських почуттів. В свою чергу, багатогранність образу також залежить від ступеня володіння лялькою тієї чи іншої системи, органічного поєднання техніки ляльководіння з артистичною індивідуальністю лялькаря. Важливою складовою є і драматургічний матеріал, завдяки якому можливе максимально повне розкриття емоційно-психологічного світу персонажів», які задіяні у виставі.

«Робота над створенням сценічного образу з лялькою починається, перш за все, з послідовного аналізу певних сценічних задач, які постають у ході розвитку дії п'єси. Поглиблене знайомство з автором і текстом п'єси, визначення її головної ідеї та ключових подій її фабули сприяють розумінню запропонованих обставин та їх наслідків в долі кожного з персонажів» [18, с. 201].

Актору також необхідно «зрозуміти внутрішню сутність дійової особи, що прихована за її прямою мовою, оскільки головним у створенні сценічного образу є внутрішня характерність. Саме вона визначає думки, дії та вчинки персонажу. Від неї залежать всі внутрішні та зовнішні прояви його індивідуальності. Проживання образу на сцені протікає у розвитку, динамічно та емоційно, беручи до уваги минуле персонажу, що сприяло формуванню його світогляду та характеру. Спираючись на зміст п'єси, актор має створити сценічний характер дійової особи, що складається з його життєвої позиції, цілі, думок, дій та вчинків, що розгортаються в умовах тлумачення п'єси режисером» [18, с. 201-202].

Важливі зауваження робить С.Я. Фесенко і у зв'язку з осмисленням роботи лялькаря над створенням сценічного образу з лялькою: актор «повинен йти не тільки від суті ролі, але обов'язково – від зовнішнього вигляду ляльки. Адже лялька є результатом творчого пошуку режисера та художника вистави, зовнішнім втіленням внутрішнього змісту ролі.

Необхідно уважно придивлятися до загального виразу обличчя ляльки, до її очей, рота. Саме вони говорять про основне емоційне наповнення персонажу. Вдивляючись в обличчя ляльки, актор починає розуміти, про що говорять її очі, ... пристосовує роботу свого язика, губ, щелепи... до будови обличчя своєї ляльки. Мова персонажа-ляльки у виставі має цілий ряд особливостей. Лялька – образ узагальнений та умовний, отже, і мова ляльки вимагає уваги до її особливої виразності та до узгодження фізичної поведінки ляльки з текстом ролі. <...> Різноманітні пластичні засоби доповнюють слова, договорюють недоказане» [18, с. 202].

Корисні акторам-лялькарям будь якого рівня фаховості і такі зауваження досвідченого педагога: коли актор «бере ляльку, над створенням зовнішнього вигляду якої уже попрацював художник, він починає уважно вивчати її анатомічні та пластичні можливості: чи зможе лялька пересуватися, ходити і як саме, чи може вона крутити головою, зігнутися, сісти, нахилитися у різні боки і тому подібне». Тобто актор-лялькар у цей час прискіпливо вивчає «всі виразні динамічно-пластичні можливості, що були закладені у цю ляльку художником. Механіка управління лялькою визначає систему виразних засобів та художніх прийомів сценічного втілення персонажа» [18, с. 202-203].

Далі актор починає «обмірковувати та розробляти внутрішню лінію ролі, маючи на увазі, за допомогою яких фізичних дій та пристосувань, як пластичних, так і мовних, її виявить лялька. Думки, почуття та емоційні мотиви персонажу зароджуються згідно із запропонованими у п'єсі обставинами та втілюються через пластику й слово. Всі особливості рухів ляльки мають бути обумовленні характером та темпераментом персонажу.

Лялька, яка наділена зовнішніми характерними рисами відповідно до її внутрішнього характеру, втілює в собі уявлення драматурга, режисера, художника. Але думки, дію, вчинки персонажу втілює актор, саме він робить його сценічним, надихає його життям» [18, с. 203].

Привертає увагу і така думка С.Я. Фесенко: «Пластика тіла ляльки, що містить в собі її ходу, жести, манери та багато інших подробиць пластичного проживання, має неабияку виразну силу. Наповнюючи запропоновані автором обставини різноманітними пластичними знахідками, актор сприяє глибокому та повному розкриттю внутрішнього світу персонажу», бо «кінцева мета актора театру ляльок – відтворення «життя людського духу» в сценічних діях ляльки. Дивлячись на ляльку, глядач не повинен сумніватися, що вона діє та живе, що її дії цілеспрямовані та наповнені живими емоціями [18, с. 204].

І не має значення, додамо, до якої системи належить ця лялька, головне – наскільки вправно, фахово володіє лялькар своєю майстерністю.

ВИСНОВКИ

Аналіз показав, що система площинних ляльок достатньо складна і з кожним роком розширюється та ускладнюється, бо останнім часом режисери й художники знаходять нові варіанти як вигляду площинних ляльок, так і матеріалу, з якого вони виготовляються. Площинні ляльки у виставі можуть бути одного розміру або різними за розмірами та пропорціями, можуть бути нерухомими чи рухливими завдяки рухливості окремих частин тіла. Вони можуть бути яскраво розфарбованими або білими чи сіро-білими. Все залежить, як ми розуміємо, від творчого задуму режисера і майстерності художника, який втілює режисерський задум у життя.

Не менш важливими для розвитку системи площинних ляльок є і театри, які використовують у своїх виставах виключно ляльок з паперу.

Площинні ляльки можуть виготовлятися з дерева, картону, паперу (товстого або тонкого) або пластику, обшиватися тканиною чи ні, бути плоскими, напів плоскими або площинними з окремими об'ємними деталями, що виповнені з пап'є-маше, наприклад, з об'ємною головою. Зрозуміло, що це залежить від завдань, які ставлять перед собою режисери та художники при створенні своїх вистав.

Актори-лялькарі працюють з площинними ляльками у чорному кабінеті, за ширмою, з елементами театру тіней або в живому плані.

В останній час з'явилися і пальчикові театри, які довели, що поряд з дитячою забавкою можливий і інший підхід до цього виду мистецтва, яке вимагає постійних тренувань і великої наполегливості від акторів, що працюють на сцені виключно пальцями, завдяки яким доносять важливіші ідеї своїх вистав.

Треба зазначити, що до площинної ляльки актори і режисери театру ляльок почали звертатися вже у другій половині XX століття, причому перші експерименти лялькарів з площинною лялькою були дуже вдалим, що закарбувалося не тільки у Всесвітній енциклопедії лялькового мистецтва, але й в окремих рецензіях і наукових дослідженнях про ці вистави. Ми маємо на увазі

виставу Міхаеля Мешке «Король Убю» та мініатюри з паперовими ляльками Іва Жолі.

Звернемо увагу на те, що Міхаель Мешке активно використовує площинних ляльок різних розмірів у своїй виставі, які зроблені з картону або паперу, що залежить від розміру ляльки, а Ів Жюлі працює у своїх номерах з паперовими фігурками та ножицями. Але головне в роботах лялькарів – це те, що, завдяки площинним лялькам, режисери і актори у своїх виставах підіймають дуже серйозні духовно-моральні та соціальні проблеми, а також викривають страшні вади суспільства.

На перетині експериментів з використанням паперу і вогню з'явився театр Гжегожа Квечинського, який наочно демонструє скороминушість людського життя.

Філософськими роздумами просякнуті вистави й українських режисерів, в яких не тільки з'являються нові види площинних ляльок, нове прочитання відомих фольклорних та літературних сюжетів, але й акторами-лялькарями активно використовуються різні техніки маніпулювання площинними фігурами, як це можна побачити, наприклад, у виставі режисерки Яни Титаренко «Святкові сни».

Безумовно, молода плеяда режисерів і художниць, що працюють в українських театрах ляльок, на нашу думку, буде і на далі створювати вистави, в яких важливою системою ляльок буде саме система площинних ляльок.

Як бачимо, площинні ляльки мають не тільки цікаву історію своєї появи у XIX столітті та розвитку протягом XX століття, але й чіткий шлях в майбутнє, про що говорять вистави першої чверті XXI століття, які пов'язані з експериментами та пошуками нових можливостей у їх використанні в театрі анімації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бірта Г.О., Бургу Ю.Г. Методологія і організація наукових досліджень: навчальний посібник. К.: «Центр учбової літератури», 2014.
2. Бучма О.Є. Особливості створення сценічного образу з театральними ляльками різних систем. *Культура України*. Вип. 41. 2013. С. 190-198.
3. Вечори на хуторі, або билиці про вічне. *Бавка*. URL: <https://bavka.com/all/450-vechori-na-hutor-abo-bilic-pro-vchne.html>
4. Виходцевський В. Технологія виготовлення театральної ляльки: навчальний посібник. Київ-Львів: Простір М, 2011.
5. Коваленко Ю.П. Місячна омана української ночі. *Український театр*. 2009. № 2–4. С. 34-35.
6. Коваленко Ю.П. Казки дотепної бабусі (рецензія на виставу «Про принців і принцес» ХДАТЛ ім. В. Афанасьєва. *Український театр*. 2012. № 1. С. 16-17.
7. Крупенко К. «Захмарна леді». У Києві театр ляльок покаже прем'єру мюзиклу про Мері Поппінс. *Суспільне. Культура*. URL: <https://suspilne.media/culture/187970-zahmarna-ledi-u-kievi-teatr-lalok-pokaze-premeru-muziklu-pro-meri-poppins/>
8. Лапікоцька К. «Це та подяка нашим мамам»: у Рівному відбулася прем'єра вистави «Івасик-Телесик». *Суспільне. Рівне*. URL: <https://suspilne.media/rivne/441090-ce-ta-podaka-nasim-mamam-u-rivnomu-vidbulasa-premera-vistavi-ivasik-telesik/>
9. Лобановська А. Дати театрам ляльок звучати на повну. *ZBRUC*. URL: <https://zbruc.eu/node/116249>
10. Марк Шагал (1887 – 1985 pp.). *Studlancer*. URL: https://stud.com.ua/100441/kulturologiya/mark_shagal_1887_1985
11. Методологія та організація наукових досліджень: навчальний посібник / І.С. Добронравова, О.В. Руденко, Л.І. Сидоренко та ін. К.: ВПЦ «Київський університет», 2018.

- 12.Осейчук Л. Чесна розмова з дітьми про війну (вистава «Жираф Монс» Харківського театру ляльок ім. В.А. Афанасьєва, 2023 р.). *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку*: матер. міжнар. наук. конф., 22–23 листопада 2023 р. У 2 ч. Ч. 2 / Під ред. доц. Н. Рябухи та ін. Харків : ХДАК, 2023. С. 22-24.
- 13.Портрет з літаючим годинником. Марк Шагал «Моє життя» – ілюстрації. *Полтавський академічний обласний театр ляльок*. URL: <https://pl-puppet.com.ua/performance/portret-z-litayuchim-godinnikom-mark-shagal-moe-zhittya---ilyustracii>
- 14.Самсонов В.В., Сільвестров А.М., Тачиніна О.М. Методологія наукових досліджень та приклади її використання: навчальний посібник. К.:НУХТ, 2022.
- 15.Смирний М.Ф. Основи наукових досліджень: конспект лекцій для студентів усіх форм навчання. Харків: ХНУМГ ім. О.М. Бекетова, 2018.
- 16.Стратонова Н., Кривко Н. «Івасик-Телесик»: як готують ляльки й декорації для прем'єри у Рівному. *Суспільне. Культура*. URL: <https://susplne.media/rivne/387683-ivasik-telesik-ak-gotuut-lalki-j-dekoracii-dla-premeri-u-rivnomu/>
- 17.Федака С. Метелики на хуторі. *Закарпаття онлайн*. URL: <https://zakarpattya.net.ua/Blogs/205705-Metelyky-na-khutori->
- 18.Фесенко С.Я. Особливості виховання актора-лялькаря. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки і практики освіти*: зб. наук. ст. Вип. 51. Харків: ХНУМ, 2018. С. 192-208.
- 19.Чешко К., Федоркова Т. «Ліки від страхів та відчаю»: Вистава «Жираф Монс» Харківського театру ляльок ім. Афанасьєва – зворушлива історія, що проводить паралель між двома війнами. *Media Port*. URL: <https://www.mediaport.ua/liky-vid-strakhiv-ta-vidchayu-vystava-zhyraf-mons-istoriya-voyennoyi-vesny-vid-kharkivskoho-teatru>
- 20.Шишкіна Є.К., Носирєв О.О. Методологія наукових досліджень: навчальний посібник. Х.: Вид-во «Діса плюс», 2014.

- 21.Щукіна Ю.П. Процеси оновлення художньої мови театру анімації в другій половині XX – на початку XXI століття: навчально-методичний посібник. Х. : Колегіум, 2022.
- 22.Alain Lecucq. *Papiertheatre*. URL: <https://www.papiertheatre.com/alain-fr>
- 23.A Puppeteer Speaks: Interview With Michael Meschke. Indira Gandhi National Centre For The Arts. URL: <https://ignca.gov.in/a-puppeteer-speaks-interview-with-michael-meschke/>
- 24.Arlekinarium. Lalkowy slownik teatralny. *Teatr lalek Arlekin im. Henryka Ryla w Lodzi*. Lodz, 2022.
- 25.Bodson Lucile. Les arts de la marionnette un état des lieux EN FRANCE Étude commandée par la Direction générale de la création artistique, ministère de la Culture et de la Communication, menée par. 2016. URL: <https://www.artis-bfc.fr/sites/product/files/2020-12/Les%20arts%20de%20la%20marionnette%20en%20France%20-%20Un%20%C3%A9tat%20des%20lieux%20%282016%29-compress%C3%A9.pdf>
- 26.Boutigny Patrick. Confession: dans les petits papiers d'Alain Lecucq. URL: https://lelab.artsdelamarionnette.eu/index.php?lvl=cmspage&pageid=6&id_rubrique=640
- 27.Cappelletto Chiara. The puppet's paradox. An organic prosthesis. URL: <https://www.jstor.org/stable/23647798>
- 28.D'un continent a l'autre les marionnettes s'exposent. URL: <https://www.theatredeszygomars.bec>.
- 29.Events. *Konfrontacje Teatralne*. URL: <https://konfrontacje.pl/en/wydarzenie/flying-away-ii/>
- 30.Geldon Stefan. Lalki Roznorodne. *Technika teatru lalek*. Zeszyt 24. URL: <https://biblioteka.gminanowe.pl/public/pliki/plik/zeszyt-24-1537439435.PDF>
- 31.Góra Agnieszka. Teatr Ognia i Papieru. Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”. URL: <https://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/teatr-ognia-i-papieru/>

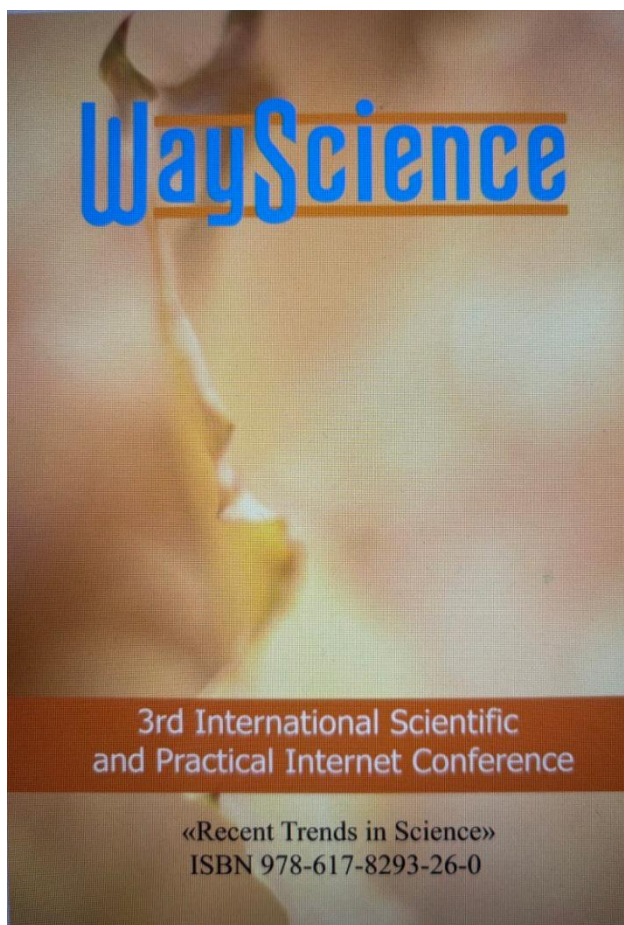
32. Han Sidonie. Qu'est-ce que le theatre de papier? *Frictions*. URL: <https://www.revue-frictions.net/index.php/2009/09/03/quest-ce-que-le-theatre-de-papier>
33. Inscription. The Journal of Material Text – Theory, Practice, History. URL: <https://inscriptionjournal.com/2020/06/27/ubu1/>
34. Janus Maria Krystyna. Animant we wspolczesnym teatrze. Łódź, 2021.
35. Jurkovičová Alžbeta. "Att söka möjliggöra det omöjliga" – en studie om gränsöverskridande i Marionetteaterns verksamhet under Michael Meschkes ledning: Magisterská diplomová práce. Masarykova univerzita, 2018.
36. Jurkowski Henrik. Puppeteer – Puppet-theatre Actor – Performer. *Teatr Lalek*. 2015. vol. 1. Pp. 48-55.
37. Kurotani Miyako. Searching for Traces of Life in Lifeless Things. *Puppetry in the 21st Century: Reflections and Challenges*. Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw Branch Campus in Bialystok, Puppet Theatre Art Department. 2019. Pp. 32-36.
38. Les voix de La Confession d'Abraham. *Portail des Arts de la Maruonette*. URL: https://lelab.artsdelamarionnette.eu/index.php?lvl=cmspage&pageid=6&id_rubrique=643&opac_view=2
39. Marionnette à doigt. *Musee canadien de l'histoire*. URL: <https://theatre.museedelhistoire.ca/narratives/details.php?lvl2=4812&lvl3=4824&lvl4=5001&language=french>
40. Marionnette digitale. *World Encyclopedia of Puppetry Arts*. URL: <https://wepa.unima.org/fr/marionnette-digitale/>
41. Marionetteatern. *Kulturhuset Stadsteatern*. URL: <https://kulturhusetstadsteatern.se/stadsteatern/marionetteatern>
42. Marionnettes à doigt. *Marionnette*. URL: <https://www.theatreevangeline.com/marionnettes-a-doigt/>
43. Maubert Oriane. Puppet and Dancer, Choreography of Object-body: Meeting, Control and Vertigo. *Puppetry in the 21st Century: Reflections and*

- Challenges*. Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw Branch Campus in Białystok, Puppet Theatre Art Department. 2019. Pp. 38-53.
44. Mchedlishvili Nona. Hello! Youth Program. *Radio Svoboda*. URL: <https://www.radiotavisupleba.ge/a/1529448.html>
45. Meschke Michael. *World Encyclopedia of Puppetry Arts*. URL: <https://wepa.unima.org/en/michael-meschke/>
46. Miłośnik teatru lalelc. Bydgoszcz: Wojewódzki ośrodek kultury w Bydgoszczy, 1998. № 2.
47. Miłośnik teatru lalelc. Bydgoszcz: Wojewódzki ośrodek kultury w Bydgoszczy, 2007. № 11.
48. Miłośnik teatru lalelc. Kujawsko-pomorskie centrum kultury w Bydgoszczy, 2013. № 17.
49. Miłośnik teatru lalelc. Kujawsko-pomorskie centrum kultury w Bydgoszczy, 2018. № 22. URL: <https://docplayer.pl/107205225-I-zwyczaj-wiejskie-oraz-zabawy-do-milosnikow-2-barbara-sobotka-pozegnanie-4-technika-teatru-lalek-stefan-geldon-lalki-wodne-9.html>
50. Mitzner Piotr. Teatr światła i cienia. Oświetlenie teatrów warszawskich na tle historii oświetlenia od średniowiecza do czasów najnowszych. Wwa: PIW, 1987.
51. Opole. Płomienne widowisko przy galerii. *Artykuły. Encyklopedia Teatru Polskiego*. URL: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/162295/opole-plomienne-widowisko-przy-galerii>
52. Papierthéâtre. *World Encyclopedia of Puppetry Arts*. URL: <https://wepa.unima.org/en/papiertheatre/>
53. Pischel Richard. The Home of the puppet-play. London: Luzac & Go's Publications, 1902.
54. Puppetry in the 21st Century: Reflections and Challenges. The Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw Branch Campus in Białystok, Puppet Theatre Art Department. 2019.

55. Rozmowa z Grzegorzem Kwiecińskim zarejestrowana w ramach programu „Historia Mówiona” Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”, Rabka 17.12.2013. URL: <https://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/teatr-ognia-i-papieru/#sklad-teatru-ognia-i-papieru>
56. Smolarska Zofia. Towards Sustainable Change. Craftsmanship in Polish Puppet Theatres: an Ecosophical Perspective. *Puppetry in the 21st Century: Reflections and Challenges*. Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw Branch Campus in Białystok, Puppet Theatre Art Department. 2019. Pp. 54-66.
57. Speaight George. Juvenile Drama. The History of the English Toy Theatre. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.174715/page/n1/mode/2up>
58. Speaight George. The History of the English Puppet Theatre. URL: http://www.takey.com/LivreE_10.pdf
59. Stafiej Anna. *Słownik Wiedzy o Teatrze*. Warszawa: Wydawnictwo Szkolne PWN, 2011.
60. Stevenson Robert Louis. A Penny Plain and Twopenny Coloured. *The Literature Network*. Ch. 13. URL: <https://www.online-literature.com/stevenson/memories-and-portraits/13/>
61. Teatr lalek. Projektujemy bohaterów przedstawienia teatralnego. URL: <https://zpe.gov.pl/a/teatr-lalek-projektujemy-bohaterow-przedstawienia-teatralnego/DKPKjufxc>
62. The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance. Edited By Dassia N. Posner, Claudia Orenstein. John Bell. *Fliphtml 5*. URL: https://fliphtml5.com/hbteb/jsxb/basic#google_vignette
63. Toy Theatre. *World Encyclopedia of Puppetry Arts*. URL: <https://wepa.unima.org/en/toy-theatre/>
64. Treff 2015. International Visual Theatre Festival (for children, youth, adults). URL: nuku.ee/festival
65. Vasadze Maka. Play at table. Big Stage. *Marjanishvili theatre*. URL: <https://marjanishvili.com/en/64?pi=6&b=47>

66. Vasadze Maka. Some Questions about the Relationship between Contemporary Georgian Theatre Criticism and Theatre. «Қазақстан театртану ғылымы: тарих, теория, тәжірибе» атты халықаралық ғылыми конференция материалдары. 23 қазан 2020 ж. Алматы: Т. Қ. Жүргенов атындағы ҚазҰӨА, 2020. С. 30-36.
67. Waszkiel Halina. Teatr lalek dla doroslych. *TEATR*. URL: <https://teatr-pismo.pl/5258-teatr-lalek-dla-doroslych/>
68. Waszkiel Marek. Lalka teatralna. *Encyklopedia teatru Polskiego*. URL: <https://encyklopediateatru.pl/hasla/103/lalka-teatralna>
69. Waszkiel Marek. Puppeteer: Craftsman, Actor or Creator? *Puppetry in the 21st Century: Reflections and Challenges*. Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw Branch Campus in Bialystok, Puppet Theatre Art Department. 2019. Pp. 13-16.
70. Wiśniewska Marzenna. Performers in Polish Puppet Theatre. *Puppetry in the 21st Century: Reflections and Challenges*. Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw Branch Campus in Bialystok, Puppet Theatre Art Department. 2019. Pp. 18-31.
71. Yves Joly. *World Encyclopedia of Puppetry Arts*. URL: <https://wepa.unima.org/en/yves-joly/>
72. Zărnescu Maria. Georgian Unity in the Diversity of Show Forms. *Critical Stages*. URL: <https://www.critical-stages.org/10/georgian-unity-in-the-diversity-of-show-forms/>

ДОДАТКИ



МОЖЛИВОСТІ ПАПЕРОВОГО ТЕАТРУ НА ПРИКЛАДІ ВИСТАВИ «СПОВІДЬ АВРААМА» АЛЕНА ЛЕКУКА

Рахленкова Ю.О.

магістрантка 2 курсу театрального факультету
Харківського національного університету
мистецтв імені І.П. Котляревського

Одним з перших акторів і режисерів, хто вивів паперовий театр на світовий театральний майданчик, був Ален Лекук. Французький актор і режисер, звернувшись до паперового театру ляльок, повністю його оновив, залишаючись прив'язаним до традицій.

Розглянемо особливості вистави А. Лекука «Сповідь Авраама».

В 2002 році Ален Лекук взявся за текст Мохамеда Качімі «Сповідь Авраама». Справжній успіх чекав цю виставу у театрі Вітрі-Ле Франсуа та в Авіньйоні. Театральна труппа гастролювала з цією виставою по всій Франції.

Завдяки цій роботі Ален Лекук зміг поєднати традиційну техніку та сучасний текст. Критики вважають, що вистава «Сповідь Авраама» остаточно поховала застарілий образ паперового театру.

За Мохамедом Качімі, Авраам похований у гробниці патріархів. Щодня прочани трьох релігій розмовляють зі своїми предками, пропускаючи послання через велику сітку. Авраам читає їх по ходу вистави, коментує їх і розмовляє зі своєю дружиною Саррою, матір'ю їх багатьох дітей, бо їх спільне життя, що тривало три тисячі років, було наповнене безліччю горя та неймовірних епізодів. Він пам'ятає потоп, руйнування Содому... Але незабаром до Авраама приходять повідомлення від Джабріла з Єрихона, від Селіма з Гази, від Діопа з Дуали, від маленького Симона з Назарету, який кинув камінь у солдатів, що стріляли «не гумою». Історія прискорюється... [1].

Алжирський драматург у своїй «Сповіді Авраама» порушує вічні проблеми колективної пам'яті, згадуючи це минуле, затято розглядаючи питання сьогодення та повторюваних нападок на цілісність людини.

Однією з найсильніших сторін тексту, як вважають дослідники, «залишається те, що він дозволяє почути голос самого патріарха. Авраам представлений не суворим основоположником єдинобожжя, а живою людиною, сповненою гумору, що пристрасно любить свою дружину і чия віра тремтить, оголюючи тріщини монолітної догми. Екзегетичне дослідження, посилення на історію та сучасні події Близького Сходу, що змішані з поезією мови Мохамеда Качімі, з доброзичливим і навіть уїдлигим гумором, призводять до зустрічі біблійного та людського Авраама» [1].

Вистава показує Алена Лекука в ролі патріарха, який маніпулює фігурками над

Додаток 2.



Сцена з вистави «Король Убю» Міхаеля Мешке

Фото з сайту: <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/surrealist-v-absente-alfred-zharri>



Англійський паперовий театр

Фото з сайту: <https://www.pollocks-coventgarden.co.uk/products/fourpenny-theatre/>



Сцена з вистави «Сповідь Авраама» Алена Леука

Фото з сайту: https://lelab.artsdelamarionnette.eu/index.php?lvl=cmspage&pageid=6&id_rubrique=640



Сцена з вистави «Вежа» Гжегожа Квечинського

Фото з сайту: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/155061/lodz-jubileuszowy-rok-teatru-ognia-i-papieru>



Фото з сайту: <http://www.t-fishing.co.ua/product/dmytriyeva-oksana/>



Сцена з вистави «Портрет з літаючим годинником. Марк Шагал "Моє життя" – ілюстрації»
 Фото з сайту: <https://pl-puppet.com.ua/performance/portret-z-litayuchim-godinnikom-mark-shagal-moe-zhittya---ilyustracii>



Сцена з вистави «Святкові сни» Яни Титаренко

Фото з сайту: <https://zbruc.eu/node/75605>



Сцена з вистави «Захмарна леді» Руслана Неупокоева

Фото з сайту: <https://bigkyiv.com.ua/zahmarna-ledi-teatr-lyalok-na-livomu-berezi-dnipra-pokazhe-premyeru-muzyklu-pro-nyanyu-charivnyczyu/>



Сцена з вистави ««Вечори на хуторі, або билиці про вічне...» Наталії Орешнікової
 Фото з сайту: <https://bavka.com/all/450-vechori-na-hutor-abo-bilic-pro-vchne.html>



Сцени з вистав «Пальці» Бесо Купреїшвілі
 Фото з сайту: <https://marjanishvili.com/en/64?pi=6&b=47>