

ДЕМОСФЕНУС
АФАНАСИЯ ХРИСТОТУЛУ

**ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ
КУКОЛЬНОГО ТЕАТРА ЕВРОПЫ И ВОСТОКА.
ГЕНЕЗИС И СОВРЕМЕННОСТЬ.**

/17.00.02 – театральное искусство/

А в т о р е ф е р а т

Диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения



Диссертацией является рукопись
Работа выполнена на кафедре искусств
Украинской Академии художеств

Научный руководитель: доктор искусствоведения
А.Федорук

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения
П.А.Белецкий
кандидат искусствоведения
Г.П.Степанова

Ведущая организация: Киевский государственный
институт культуры

Защита состоится „ 25 „ сентября 1997 г. в 14 час. на
заседании специализированного совета при Институте
искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М.Ф.Рыльского НАН
Украины / 252001, Киев – 1, ул.Грушевского 4.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Института
искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М.Ф.Рыльского.

Автореферат разослан

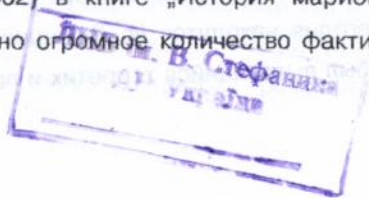
Ученый секретарь специализированного совета
кандидат искусствоведения Л.И.Барабан

Различные формы отражения человеческого бытия, яркая образность, широкий арсенал иносказания – сценическая гипербола, метафора, символика и другое определили видовое многообразие театра кукол и богатый спектр его выразительных средств. Вид и характер кукольных представлений обуславливают прежде всего национальные традиции, специфика постановочно-драматургических решений, условия, в которых проходят выступления, а также многочисленные связи с другими видами искусства (живопись, графика, народная игрушка, драматический театр, музыка, кино и т.п.).

Кукольный театр – искусство театрално-изобразительное. Это – теснейшее паритетное взаимодействие художника и актера, обеспечивающее столь необходимое единство статичной, неживой куклы, созданной творческой фантазией художника, и динамичного искусства живого актера, непосредственно реализующего сценическое действие. Без актера кукла обладает лишь „выставочной“ функцией музейного экспоната. В свою очередь, специфику работы актера-кукольника во многом корректирует неживой предмет-кукла. Вот почему теоретическое осмысление искусства театра кукол в равной мере должно базироваться на опыте как художника, так и актера.

В предлагаемой работе выбран аспект изучения художественного произведения – куклы и методов ее оживления (конструкций кукловодства). Вне нашего внимания остались сценическая работа актера, режиссера, анализ репертуара и прочее.

По предположению французского историка Шарля Нодье (1780-1844), первым кукольным представлением была игра Первой Девочки с придуманной ею первой куклой [Париж, 1843]. В то же время, один из первых серьезных исследователей кукольного театра, французский историк Шарль Маньен (1793-1862) в книге „История марионеток в Европе“ [Париж, 1850], где собрано огромное количество фактического



материала о кукольных театрах мира, высказывает мысль о ритуальных истоках марионеточных действ.

Принимая во внимание обе эти версии, замечаем, что развитие кукольного театра в Европе, США и на Востоке сегодня демонстрирует не только значительное расширение художественных приемов, но и перераспределение общественных функций. Постепенно, в меру роста цивилизации все более исчезает магическо-ритуальная направленность, а к развлекательной добавляется столь важная, как воспитательная. Даже на Востоке, в таких странах как Турция, Греция, Кипр и другие, где зрелищно-развлекательная направленность кукольных представлений всегда доминировала (их потребителем традиционно была мужская аудитория завсегдаев кафе), сегодня театр повернулся лицом к детям.

У каждого народа кукольный театр обладает собственной спецификой. Однако, при этом их объединяет немало общих проблем как творческих, так и организационных.

Без государственной и общественной поддержки современному кукольному театру грозит опасность полного исчезновения. Многие талантливые художники, не выдерживая конкуренции с телекинобизнесом, покидают кукольный театр. Вот почему изучение народной и профессиональной практики кукловождения и внедрения ее в быт является актуальной задачей. К тому же кукольный театр в разных странах мира становится все более динамичным как в интеграции художественно-изобразительных возможностей различных его направлений, так и смежных видов искусства. Важность вышеназванных проблем определяет **актуальность** их изучения.

Активное стремление кукольников к развитию творческих взаимосвязей привело в 1929 году к созданию в Праге Международного союза кукольников Европы „Unima“. Организационный центр этого союза сегодня находится во Франции (Шарлевиль). Вице-президентом „Unima“ был выдающийся теоретик и практик театра кукол С. Образцов.

Диссертация исследует два основных вида кукольного театра – объемных кукол (марионетки, тростевые, перчаточные) и театра теней (плоские, черно-белые и полихромные). Осуществлена попытка выявить их генезис, главные принципы и особенности, а также методы изготовления кукол и основные способы кукловождения. Исследование данных проблем способствует решению **главной задачи** диссертации – соединению теории и практики в творчестве художника-постановщика.

В основу данного исследования положен как практический опыт, так и обширная литература, написанная крупнейшими искусствоведами.

Работа украинского ученого, академика А. Белецкого продолжила исследования Ш. Маньяна на материале славянских культур. Его монография „Старинный театр в России“ [М., 1923] рассматривает происхождение театра кукол из обряда. Русский ученый А.Н.Веселовский в книге „Старинный театр в Европе“ [М., 1870] выдвигает идею о духовных ценностях традиционного театра кукол, а немецкий режиссер и теоретик Г.Крэг в работе „Актер и сверхмарионетка“ (Флоренция, 1907) анализирует эстетическую функцию кукольного театра.

Истории развития мирового театра кукол посвящены труды Ш.Маньяна („История марионеток в Европе“, Париж, 1850), П.Ферриньи („История марионетки“, Флоренция, 1874), Ю.Слонимской („Марионетка“, М., 1916), Алтери Альфреда („Тени и марионетки“, Бельгия, 1923), Милс Уйнифер и Данн Х. („Марионетки, маски и тени“, Нью-Йорк, 1927), Д.Чеснеиса („Всеобщая история марионеток“, Париж, 1947), Р.Симмена („Мир кукол“, Нью-Йорк, 1972), Н.Смирновой („Искусство играющих кукол“, М., 1983), И.Соломоник („Куклы выходят на сцену, М., 1993) и др.

Развитие традиционного в Украине вертепа исследуется в работах И.Франко, Н.Виноградова, И.Морозова, И.Волошина, И.Федаса и многих других. Истоки украинского кукольного театра рассмотрены в

диссертации О.Приходько „Театр кукол Украины: национальные традиции и их современное развитие“ (автореферат, К., 1991).

Ряд работ посвящен проблеме бытования объемных кукол на Востоке. Среди прочих, отметим книги таких авторов, как Р.Галунов („Хэймэ. Шаб бази – персидский театр марионеток“, Иран, 1929), Конрад Н. („Японский театр“, Л., 1929), Л.Мерварт („Малайский театр – восточный театр“, Л., 1929), Т.Клин („Ваянг“, Стокгольм, 1947), С.Образцов („Театр китайского народа“, М., 1957), И.Соломоник („Традиционный театр кукол Востока“, М., 1992).

Специфику теневого театра изучают искусствоведы: Р.Пишель („Родина кукольного театра“, Зирикзе, 1900), Георг Якоб („История теневого театра на Востоке и Западе“), Ханновер, 1925, („Индийский театр теней“, Штутгарт, 1931, „Китайский теневой театр“, Штутгарт, 1933 и др.), К.Гагеман („Игры народов“ в трех выпусках, „Индия“, Л., 1923, „Япония“, Л., 1924, „Африка, Китай“, Л., 1925), Г.Крыжицкий („Экзотический театр Явы, Индонезии, Китая, Персии, Турции, Кореи“, Л., 1927), И.Соломоник („Традиционный театр кукол Востока. Основные виды театра плоских изображений“, М., 1983), Н.Ширман („Силуэт на экране“, М., 1989). О синтезе перчаточного и теневого кукловодства в Японии пишет А.Глускина („Заметки о японской литературе и театре“, М., 1979).

Теневой театр Турции исследуют: Сабри Эсат Сиявузгил („Карагез. Его история, характер, мистика и сатирическая направленность“, Истанбул, 1951), Метит Анд („История театра и народные увеселения в Турции“, Анкара, 1964, „Турецкий теневой театр“, Анкара, 1975 и др.), Х.Риттер („Карагез, турецкий теневой театр“, в трех томах: I – Ханновер, 1924, II – Истанбул, 1941, III – Висбаден, 1953). В Греции и на Кипре о теневом театре пишут: Л.Руссел („Карагезис, театр теней в Афинах“, в двух томах, Афины, 1921), К.Джулио („История и искусство Карагезиса“, Афины, 1925), Е.Мистакиду („Карагез, театр теней в Греции и в Турции“,

Салоники, 1963), К.Ягулидис („Искусство Карагезиса на Кипре и воспоминания Хр.Пафиоса“, Никозия, 1982) и др.

Среди трудов, посвященных современному театру кукол, назовем книги Н.Смирновой („Советский театр кукол“, М., 1963, „10 очерков о театре Цэндэрикэ“, М., 1979), Н.Королева („Искусство театра кукол“, Л., 1973), Л.Рейнингер („Теневые театры и теневые фильмы“, Нью-Йорк, 1970). Ценную информацию содержат также статьи в журналах „Кукарт“ (издаваемый в Москве с 1991 г.), „Театр“, „Театральная жизнь“, „Украинский театр“ и др., а также каталоги сценографии кукольных представлений в разных странах мира.

Хотя отдельные аспекты кукольного театра как европейского, так и восточного были предметом научного анализа, ни в Украине, ни на Кипре, ни в какой-либо другой стране мира, до настоящего времени не находим публикаций, посвященных комплексному изучению поставленной в диссертации проблематики. Базируясь на теоретических разработках научных трудов, а также на опыте известных художников-мастеров, сделана попытка создания собственного оригинального театра, демонстрирующего новые возможности художественного воплощения авторского замысла. В этом видится **новизна данного исследования. Автор ставит в работе следующие задачи:**

- определить и обобщить основные этапы творческой эволюции театра объемных кукол и театра теней;
- раскрыть общее и специфическое в кукольном театре разных стран Европы и Востока;
- проанализировать возможности художественно-выразительной лексики кукольного спектакля, с учетом национальных особенностей театров различных регионов мира;
- показать многофункциональность работы руководителя-постановщика народных передвижных театров Европы и Востока;

– исходя из теоретических положений исследования, а также накопленного опыта реализовать подготовку проекта спектакля по сказке Г.Х.Андерсена „Снежная королева“ на базе Киевского городского театра кукол.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Кукольный театр, синтезирующий выразительную специфику разных видов искусства, является важной составной мировой культуры.

2. В XX ст., в условиях жесткой конкуренции с кино-, телепродукцией, кукольный театр разных стран переживал и кризисные ситуации и этапы значительного подъема, утверждаясь как важное социально-общественное и художественно-эстетическое явление.

3. Кукольный театр мира, утрачивая ритуальную направленность, приобретает важную и нужную в развитии общества просветительно-воспитательную функцию.

4. Плодотворному развитию современного кукольного театра способствует возрастающая роль в нем смежных искусств (драматический театр, живопись, графика, музыка, кино и другие), органично синтезирующихся в постановочных решениях спектакля.

5. Успешному развитию современного кукольного театра способствуют возросший уровень профессионализации и государственная опека.

Апробация работы. Отдельные положения диссертации изложены в публикациях, перечень которых прилагается. Работа обсуждалась на кафедре искусствоведения Украинской Академии искусства, а также в отделе театроведения Института искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М.Ф. Рильского НАН Украины.

Практическое значение диссертации определено ее новизной. Основные положения предложенной работы могут быть использованы в педагогической практике специальных институтов, а также в творческих лабораториях кукольных театров.

Структура диссертации состоит из вступления, трех глав и приложения, включающего библиографический перечень использованной литературы (150 позиций), альбом иллюстраций и эскизов проекта кукольного спектакля „Снежная королева“.

В первой главе **„Зарождение и развитие кукольного театра (типы кукол и системы кукловождения)“** рассмотрен генезис различных видов кукольного театра стран Европы и Востока.

Историческое развитие кукольного театра охватывает огромное количество самых разнообразных явлений. Обширный материал, собранный на протяжении веков теоретиками и практиками-кукольниками разных стран, помимо изучения его отдельных аспектов, требует комплексного осмысления. В его изучении одной из важных задач становится классификация. Здесь, в первую очередь, отправным моментом являются: функциональная направленность театра (ритуальная, развлекательная, воспитательная); его общественный статус (народный, передвижной, профессиональный, стационарный); форма организации, устройство сценического пространства (открытая сцена, коробка, ширма, экран); материал, из которого сделана кукла и способ ее вождения.

При всем различии театральных кукол во времени (разные эпохи) и в пространстве (разные страны), они образуют две основные, отличные друг от друга группы: объемные куклы (матерчатые, глиняные, деревянные, комбинированные, сделанные из других подручных материалов) и плоские, вырезанные из бумаги, кожи и т.п., дающие четкую тень на белом экране.

Если объемная кукла традиционно распространена в Европе, в Азии и на Востоке, то плоская – преимущественно на Востоке (Индия, Бирма, Турция, Кампучия и др.).

В свою очередь, театр объемных кукол, в силу специфических особенностей кукловождения (на нитках, палках, тростях, проволоках и

др.) также делится на ряд групп. Наиболее распространенной во всем мире является объемная кукла на нитках, управляемая актером сверху. Имя этой куклы – марионетка.

Кукла-марионетка по своему строению копирует формы человеческого тела. Являясь продуктом творческой фантазии человека, она преобразуется в самостоятельную художественную единицу в тот момент, когда к ее телу прикрепляются управляющие нити. Водимая человеком марионетка – это своего рода актер, однако, будучи сама по себе произведением искусства, она имеет то преимущество, что само ее появление создает определенный настрой, способствуя переводу зрительного восприятия в мир сказки, фантастики, вымысла.

Развитие марионеток переживало и блестящие взлеты, и годы забвения. Она долгое время занимала почетное место в ритуале католической церкви, где изображала образ Девы Марии (отсюда и ее название). Порывая с церковью и латынью, используя народные наречия, марионеточный театр широко распространяется в быту различных стран. Отмечена важная роль марионеток Италии, где уже в XVII ст. открываются стационарные театры, сложился богатый и разнообразный репертуар. Иллюзию правдоподобия кукольной жизни здесь во многом обеспечивал высокий профессионализм актеров. В кукольных импровизациях и фарсах они совершенствовали свое мастерство, после чего зачастую переходили работать в театр „Comedia del arte“.

Расцвет театра марионеток в Италии совпал с развитием оперного бельканто и балета, который в это время становится на пуанты. Обладающие хорошими голосами и знающие толк в танцах кукольники распевали целые оперы (к примеру, „Семирамиду“ Россини), успешно исполняли балетные сцены.

Из Италии марионеточный театр перекечевал в другие страны. Каждый народ привносил в него свои национальные черты. При этом

устройство сцены, типы кукол, а нередко и содержание пьес заимствовались у итальянцев.

Распространение марионеток в Англии подтверждает большое количество литературных источников: Бен Джонсон, Роберт Грин, Джонатан Свифт, Вильям Шекспир и др. Особой популярностью здесь пользовались исторические пьесы, драмы и лирические комедии. Позднее в известных театрах „Puppet-Shows“ и Генри Роу ставился едва ли не весь шекспировский репертуар, а в XIX ст. английские кукольники Томас и Джон Гольден восхищали Европу своим кукольным балетом.

Во Франции и Германии еще в XVI ст. в ярмарочных театрах участвовали марионетки, позднее марионеточные спектакли ставились в специальных театрах и домах аристократов.

Издавна марионеточный театр существовал на Востоке. Наиболее сложной конструкцией отличается китайская марионетка, история которой насчитывает много веков. Есть в китайском театре свои специфические особенности. Представление в нем реализуется посредством игры и прямой речи кукольных персонажей. Отсюда – отсутствие отстраненного от непосредственного действия рассказчика. В Китае марионетка уже сама по себе – произведение искусства. Достойным завершением ее является национальный костюм, украшенный тонкой ручной вышивкой.

Китайский кукольный театр оказал влияние на развитие этого вида искусства и в других странах. Близким ему является марионеточный театр Бирмы, в котором большое место отводится танцам и музыке.

В Японии, до того, как в начале XVII ст. рапсод Тедзабура создал свой театр, марионетки встречаются исключительно в храмах. В 1685 г. драматург Тикамацу Мондзаэмоно в сотрудничестве с Тацумацу Хатиробэй возглавляют знаменитый театр „Ниньге Дзерури“, в котором куководы управляют большими куклами открыто. Если прием открытого

вождения кукол в европейских спектаклях становится новшеством XX-го столетия, то в Японии он имеет свою многовековую традицию (так называемый „Театр на скамейке“, существующий и сегодня).

Своими особенностями отличается театр марионеток в Индии, известный здесь еще в начале нашей эры. Индийские куклы поражали европейца тембром голоса, создаваемого при помощи специального пищика-питихари. Подобное звукоизвлечение нивелирует слова, воспринимаются лишь интонации, передающие различные эмоции героя.

Для индийского кукольного театра, как и японского, характерно живое общение незамаскированного актера с куклами и присутствие рассказчика (преимущественно эту роль исполняет женщина), знакомящего публику с событиями пьесы и одновременно ведущего диалоги с куклами.

В диссертации исследуется процесс изготовления восточных кукол, а также способы их управления, устройство сценической площадки.

Среди тростевых кукол (объемные куклы, управляемые снизу палочками) наиболее сложную конструкцию имеют гундунские куклы Китая. Близки к ним индонезийские куклы „Ваянг голек“. Само слово Ваянг (Wayang), что в переводе означает тень, является частью названий всех зрелищно-театральных искусств Индонезии: Ваянг-пурво (теневой театр), ваянг-голек (театр объемных кукол), ваянг-топенг (театр масок) и т.д. Это позволило ученым (Т.Клин, И.Рас) выдвинуть гипотезу о теневом театре, как о родоначальнике всего театрального искусства Индонезии.

Особую, наиболее простую разновидность представляют куклы на палках (французский театр „Крешь“ и др.). Куклы на палках весьма популярны в Украине (вертеп), в Польше (шопки), в Белоруссии (батлейка).

Особый вид представляют перчаточные куклы (надетые на пальцы). В Китае существует перчаточная традиционная школа, где и сегодня обучают подобной технике. О высоком профессионализме китайских перчаточников подробно пишет С. Образцов.

В Европе перчаточная кукла широко используется в сатирических спектаклях, где популярным героем стал знаменитый итальянский Пульчинелла, перекочевавший сюда из театра марионеток.

Теневой театр возник и развился на Востоке, возможно, в силу этого, ни один европеец еще не превзошел восточных кукловодов в сложной технологии разработки плоских фигур. Главным элементом конструкции теневого театра является двухмерное пространство экрана. Тень, проецируемая на экран-сцену, является главным средством зрительного воплощения художественного образа.

Существует два типа теневых театров. В одном используются прозрачные, цветные полихромные материалы (цветные силуэты). В другом – плоские куклы сделаны из непрозрачных материалов (черные силуэты). Техника демонстрации теней – как прозрачных, так и непрозрачных кукол обязательно включает источник света – лампу, свечу или живой огонь костра, усиливающие иллюзорную атмосферу спектакля.

Территория распространения теневого театра охватывает страны Востока: Индию, Китай, Японию, Индонезию, Иран, Турцию и др. В каждой из них он отличается собственной национальной спецификой, имеет свою историю.

Прародиной теневого театра многие считают Индию (Р. Пишель, И. Рас и др.). В разных городах Индии в теновом театре и сегодня выступают куклы различных конструкций, и техника управления ими поражает мастерством и оригинальностью.

Своеобразна специфика древнего театра острова Явы „Ваянг Пурво“, отличающегося живописным своеобразием и художественной резьбой по коже.

Рассмотрен также теневой театр стран Сиамского залива – Кампучии, Малайзии, Таиланда и др., где участвуют тени человеческих фигур.

В пространстве теневого театра Востока встречаем самую неожиданную образность и приемы сценической реализации художественного замысла. Так, в Японии используется весьма оригинальная техника перчаточного управления „Юби Нинге“.

Фигуры китайского теневого театра, доведенные до высокой степени художественности, впечатляют своим богатством и красочностью. Этим объясняется популярность их не только в своей стране, но и в Европе, где любой теневой театр нередко называют „театром китайских теней“ (ombres chinoises).

Корни турецкого „Каратегеза“ (черный глаз), вобрав в себя черты индийского, яванского, китайского и других теневых театров, уходят в глубокую древность. Долгое время „Каратегез“ был связан с ритуалом мусульманского крещения (обрезание). Позднее он перекочевал в городские кофейни, где его аудиторию составляло исключительно мужское население. Возможно, это и повлияло на несколько фривольное содержание спектаклей. Турецкий театр теней последовательно традиционен и нововведения в нем осуществляются весьма медленно, и сегодня он сохраняет свои основные признаки.

Богатый опыт всей эволюции кукольного театра мира создал важные предпосылки дальнейшего развития всех его видов и форм в новых условиях современной эпохи.

Во второй главе **„Современный кукольный театр в Европе и на Востоке. Развитие традиций и новое“** рассмотрена эволюция кукольного театра XX ст. Кукольный театр – особая область

современной культуры. В его развитии видится несколько направлений. Первое базируется на стремлении к сохранению аутентичности национального театра, реставрации репертуара, облика кукол и других атрибутов традиционного спектакля, а также манеры его подачи зрителю. Следование традициям весьма характерно для Востока (японский театр „Бунраку“, турецкий „Карагез“, яванский „Ваянг Пурво“, индийский „Паван Кутти“ и др.).

Другое направление связано с решительной модернизацией кукольного театра. Жесткое противостояние в условиях постоянной конкуренции способствует обогащению его выразительности и художественной самооценности. Его эволюция проходит под знаком переосмысления образности (облика куклы и сценографии), усовершенствования конструкции и методов вождения куклы, постоянного обновления выразительности, активного освоения нового театрального пространства, поиска надежных коммуникативных средств, активизирующих зрительское восприятие и др. Важнейшим фактором развития современного театра кукол становится также процесс взаимовлияния его различных национальных традиций.

Двадцатый век – это высокий расцвет всевозможных видов и форм кукольного театра. В Европе вновь вспыхивает интерес к марионетке („Малый театр“ в Париже). Наряду с этим, здесь получает прописку и теневой театр, в котором, с утверждением импрессионизма, силуэт становится более стилизованным, и на первый план выдвигаются колористические эффекты (театр „Chat noir“).

Особо популярными вновь становятся марионетки в Англии (театры Ф.Митлэнда, Г.Уилкинсона, О.Блэкхэма, Симмонса и др.), где сегодня насчитывается более 80-ти трупп.

В Европе профессиональные кукольники продолжают работать в народных традициях перчаточного театра, в которых Пульчинелла, Панч, Гиньоль, Петрушка и др. выступают уже в несколько ином облики.

В Италии, самой кукольной стране Европы, развитие кукольного театра не прерывалось ни на одно десятилетие. В Неаполе плодотворно развивается традиция перчаточной куклы Пульчинелла (театр Бруно Леоне), в Милане успешно работает труппа К.Колла, последователи марионеточного театра „Пиколли ди Подрекка“. В Палермо проф. А.Паскулино возрождает почти забытые сицилийские куклы.

В Италии работает немало и нетрадиционных трупп. В Палермо в театре Пино Манкузо идут пьесы в жанре комикса, где выступают механизированные куклы, а в Риме неизменным успехом пользуется ансамбль сицилийских кукол Фрателли Паскуалино, репертуар которого составляют произведения мировой литературы.

В Бельгии марионетки весьма схожи с сицилийскими, они почти метрового роста и управляются при помощи металлического прута. Их отличают богатое убранство и архаика старинных диалектов разных регионов страны (театры в Брюсселе, Антерпене, Льеже и др. городах).

Восстановить традиционные Библейские действия стремится Мюнхенский кукольный музей, в котором куклы-персонажи аккуратно размещаются в витринах. Однако, от подобных представлений, более похожих на инсталляцию, нежели на театр, веет холодной искусственностью.

Новшества коснулись также такого традиционного для восточно-славянских стран искусства, как вертеп („Мастер и Маргарита“ в Томске, „Жив собі дід“ в Киеве, „Рычарка-ясна зорка“ в Минске и др.).

Новый вариант тростевой куклы демонстрируют Ефимовы (Россия), им стал свойственен широкий жест, что дало возможность участвовать в драматических спектаклях („Леди Макбет“ Шекспира).

Значительное место в современном театре занимает тростевая кукла (Центральный театр кукол С.Образцова, Ленинградский Большой театр кукол, Киевский театр кукол). Сегодня она утрачивают натуралистический облик, становится все более стилизованной, условной (театр Литвы, румынский театр КонстантINESКУ и др.).

Начиная с 60-х годов, наступает новый этап в кукольном искусстве Востока. Оно выходит на мировую арену и вливается в общий поток развития мирового кукольного искусства. Восточные кукольники развивают традиционные типы кукол и приемы их показа, в частности сочетание действий драматического актера и куклы. К примеру, подобное встречаем в Японском театре „La Pupi Klubo“, работающем в стиле „черного театра“.

Резкий переход от народного к профессиональному, от культово-обрядовой специфики к развлекательно-эстетическому зрелищу характерен для многих стран Востока. Так, в Индонезии появляются новые театры типа яванского „Ваянг Пурво“, в которых куклы, вполне реалистичные, одетые в модные костюмы, разыгрывают эпизоды из современной жизни Явы („Ваянг Сулук“, „Ваянг Вахана“ и др.)

Если традиционный теневой театр Китая впечатляет полихромно раскрашенными, сувенирно-изысканными куклами, то современный поражает зрителей виртуозным владением пантомимой.

В перчаточном театре Вьетнама под влиянием европейских кукольников, в частности С.Образцова, своеобразно используется кула-рука, когда пальцы актера не только управляют куклой, но и дополняют ее внешний облик.

В диссертации подробно рассмотрен современный театр Греции и Кипра, сформировавшийся под влиянием традиций Востока.

Основателем теневого театра Греции, сохранившего турецкое название „Карагез“, считается Дм. Сардунис (Мимарос, Великий Мим). Он впервые одевает куклы в греческие одежды и придает их лицам греческие черты, меняет репертуар, в котором важное место занимают исторические пьесы о борьбе против турецкого ига, сюжеты из древнегреческой мифологии, а также полностью исключает налет фривольности. Фигуры театра Мимароса, как и его последователей, делались из картона (вместо употребляемой в Турции кожи) и были богато украшены узорным орнаментом.

В греческом „Карагезе“ увеличиваются размеры силуэтов, добавляется еще одна сцена для быстрой смены декораций. Но, главное, облик героя Карагеза уже ничем не напоминает турецкого красавца. Его особенностью становится так называемая „длинная рука“ (к правой руке добавляются еще две секции), которая сильно бьет и, что характерно для греков, активно жестикулирует.

Основателем теневого театра Кипра был в начале нашего века Х.Пафиос, в театре которого силуэты приобрели новый стиль и стали цветными. Х.Пафиос делает театр более реалистичным, он отказывается от „длинной руки“, а его веселый Карагез – это простой житель Кипра.

XX век демонстрирует бурное развитие различных видов кукольного театра. В Европе, наряду с возрождением марионетки, как в традиционных, так и современных формах появляются стилизованные формы теневого театра. На Востоке современный кукольный театр также исповедует новые эстетические программы. В нем приоритетными становятся развлекательная и воспитательная функции и почти нивелируется сакрально-ритуальная. В процессе развития Восточного кукольного театра видятся два пути. Первый – это решительная ломка старого и ориентация на европейские нормы. Второй, на наш взгляд более перспективный – это сознательное культивирование национальных традиций и приспособление их к запросам современного общества.

В третьей главе **„Роль синтеза в современном кукольном спектакле“** рассмотрено два уровня взаимодействия: специфики разных типов кукол и систем организации спектакля, а также разных видов искусства.

На фоне общего бурного развития современного театра кукольники не остаются в стороне, постоянно ищут новые сценические решения, неизбежно испытывая влияния не только драматического театра, но и других видов искусства: живописи, музыки, кино.

Привлечение разных типов кукол и различных специфик организации спектакля в современном кукольном театре – явление распространенное и вызванное стремлением обогащать средства выразительности. В синтезе разных систем кукол раскрываются качества, которые, хотя и существовали в прошлом, но теперь наполняются принципиально новым смыслом. Характер подобного взаимодействия зависит от содержания пьесы, ее идеи, образного наполнения и драматических задач постановки. Решение спектакля требует единства всех его выразительных слагаемых. Если это единство разрушается, исчезает иллюзия правдоподобия, и кукла становится „мертвой“. Для того, чтобы этого не случилось, тщательно подбираются размеры кукол, материалы, из которых они сделаны. Режиссер создает новый мир, непохожий на реальность, с новыми пропорциями, с новой природой и собственной атмосферой, при этом обязательным условием является единое стилевое решение спектакля. Поэтому попытка соединить кукол разных видов требуют особой осторожности. Многочисленные режиссерские опыты показали, например, что тростевая кукла органично сочетается и с марионеткой, и с перчаточной, а изображение теневого театра подходит к любому виду кукольного действия.

Сочетание марионетки, драматического актера и огромных тростевых фигур наблюдаем в спектакле „Маленький принц“ (румынский театр „Цэндэрике“). Синтетическое представление с элементами цирка, пантомимы, кукольного и драматического театра создает в своих спектаклях чешский кукольник Иозеф Крофтый („Проданный смех“ в театре „Драк“). Путем синтеза выразительных средств теневого кукольного и драматического театров решается замысел софийского кукольного спектакля „Кнопка для сна“. Взаимодействие теневого театра и объемной куклы демонстрировал на фестивале в Абакане кукольник Ванкувер из США („Кошмар в кладовке“).

Кукольный театр, помимо активного взаимодействия собственных видов и форм, включает целый сплав выразительности смежных искусств. Драматическая литература и ее сценическая интерпретация, искусство режиссуры, актерское мастерство, музыка, живопись, графика, архитектура сливаются в одну систему, становясь необходимыми компонентами сценического образа.

Развитие кукольного театра напрямую связано с совершенствованием его основных специфических компонентов. Согласно теории М.Королева, таких компонентов всего два: актерское искусство (кукольник) и средства изобразительного искусства (кукла). Наиболее приметным из того, что берет современный кукольный театр на свое вооружение – это присутствие в нем, в качестве равноправного участника действия, драматического актера. Однако весьма важным становится также взаимодействие с другими видами искусства. В создании куклы и общей сценографии участвуют художники-живописцы, прикладники, графики, скульпторы.

Если в прошлом устойчивые традиции народного кукольного театра сдерживали инициативу художника (зачастую он попросту повторял уже существующие образные решения), то в XX веке, в процессе всеобщего стремления к модернизации, обновлению, его фантазии не знают границ.

В 20-х годах основатель художественной школы Баухауз О.Шлеммер выдвигает смелую постановочную идею: неизнаваемо преобразить актера либо заменить его фантомом, роботом. Естественно, что концепция Шлеммера оказалась особо приемлемой для кукольного театра. Так родилась механическая марионетка, а сценическое пространство превратилось в сложную геометрическую конструкцию. Механические куклы и сегодня встречаем на мировой сцене (театры Г.Крамера, М.Мешке и др.). Интересными видятся опыты

создания оптической иллюзии движения, а также синхронизации цветного освещения и музыкального сопровождения.

В современной сценографии обозначились два пути, „Большой или суровый стиль“ (определение М.Перчихиной и И.Уваровой), во многом повторяющий эстетику аналогичной станковой живописи, и, более традиционная, „игровая сценография“, с привлечением реалистических декораций, костюмов, масок и т.п. „Большой стиль“, по новому обозначив дилемму „человек и пространство“, оказался в более сложных и интересных параллелях с кукольным театром. Здесь пространство, отрекаясь от нейтралитета в разворачивании сценических событий, приобретает самостоятельное значение, и кукла активно взаимодействует с ним („Звездный мальчик“ в румынском театре В.Гаврилеску, „Декамерон“ в харьковском театре). „Игровая сценография“ более традиционно использует свои выразительные ресурсы. Хотя и здесь в последнее время наблюдаем немало оригинального и в подходе к образу самой куклы, и в оформлении спектакля.

Кукольное действо во все времена и у всех народов отличает повышенный интерес к цвету. Колорит его особенно ярок, насыщен, порой пестр. Цвет (или цветовая гамма) приобретает в нем весьма важный смысл.

Если особая „красочность“ в теневом театре достигается путем резкого контраста бело-черного, то в марионеточном, перчаточном, тростевом и других театрах объемных кукол, условность сказки разрешает самые смелые цветовые соотношения, а насыщенный цвет может использоваться и как определенный знак, наделенный различной семантикой (особенно это распространено в кукольном театре Востока), и как яркий, концентрирующий внимание зрителей изобразительный акцент.

Современные кукольные спектакли полны метафор и философских идей, они обращены не только к детям, но и к взрослым. Однако во

в всех случаях свобода художника ограничивается определенными рамками. Детский мир каждый раз соизмеряет его собственное понимание реалий с детским восприятием окружающего мира.

При создании куклы художник должен представить ее на всех стадиях воплощения: от эскиза – до сценически действующего персонажа. Процесс открытия куклы продолжается после того, когда кукла уже сделана и наделена способностью двигаться. Создание куклы – это процесс рождения личности, и характер ее полностью раскрывается лишь в действии спектакля, то есть тогда, когда к трудам и искусству художника прибавляется работа актера, режиссера, музыкантов и т.п.

Беспредельная фантазия художника современного кукольного театра может превратить даже бытовую вещь в художественный образ. Так возник весьма популярный в наше время „предметный театр“, в котором действуют шарики, зонтики, кувшины, чайники и другие предметы, выражающие человеческие образы, характеры, чувства („Канкан“ французского кукольника Ива Жоли, „Жестяной город“ греческой художницы Е.Факину и др.).

Профессиональные художники XX ст., даже очень известные, охотно реализуют себя в кукольном театре. Во Франции, где искусство силуэта было известно еще в XVIII веке, в создании теневого театра участвовали такие талантливые художники, как Анри Ривер, Каранд Аш, Анри Самм и другие. В свою очередь, теневой театр оказал сильное влияние на развитие силуэтной графики. Искусством „blanc et noir“ увлеклись в России и Украине (Ф.Толстой, Е.Кругликова, Г.Нарбут, М.Бутович и др.).

Важнейшей составной частью кукольно-театрального синтеза является музыка. Песня, танец, инструментальное звучание органично вошли в спектакль на самых ранних этапах его существования.

В современных спектаклях, в целях экономии и мобильности, „живое“ звучание часто заменяют механическим. Магнитофонная запись постоянно будоражила фантазию кукольников, получивших возможность воспроизводить любые голоса, разнообразно трансформировать их трюками звукозаписи. При этом, широко распространен и „живой звук“, используются народные инструменты, нередко старинные, мало употребляемые в концертной практике. Например, в Индии – тростниковая губка, опущенная в воду, в Японии – сямисэн, в Италии – волынка, в Греции и на Кипре – лютия и др.

Музыка не только усиливает эмоциональное воздействие спектакля, но и может определять смысловое содержание того или иного эпизода. Она придает кукле более убедительный характер, поскольку движение, в первую очередь, связано с ритмом. Особенно возрастает роль музыки в спектаклях-пантомимах.

Этапом в развитии современного театра кукол стало в начале 60-х годов обращение к классической музыке („Петя и волк“, „Золушка“ С.Прокофьева – в Болгарии, „Петрушка“ И.Стравинского – в Риге, „Жар-птица“ И.Стравинского – в Минске и др.), раскрывшие новые возможности сочетания симфонической музыки и кукольной игры.

В кукольном театре широко используются имманентные особенности музыкального искусства, к примеру, такие как ритм, полифония, контрапункт и другое. Например, одновременное сочетание различных ритмических структур, привносящее в действие неразбериху, комический эффект удачно применено в постановке театра „Цэндэрике“ „Рука с пятью пальцами“.

Музыка играет несомненно важную роль в греческом и кипрском „Карагезе“, где публика – посетители кафе заказывают не только пьесу, но и песню, которую кукловод должен им исполнить.

Музыка выполняет в кукольном спектакле и программно-иллюстративные задачи, воплощая в звуках шум леса, бурю на море, звуки битвы и др.

Искусства кино и кукольного театра во многом пересекаются, более того, в современных спектаклях они нередко дополняют, обогащая друг друга. Кино уже в самой своей природе соприкасается с движением черно-белых фигур, к тому же – все развитие мультипликации происходит под знаком специфики кукольного действия. В свою очередь, кукольный театр напрямую использует выразительность киноискусства, что значительно обогащает его художественные решения.

Современный профессиональный кукольный театр располагает огромным арсеналом изобразительных возможностей, а синтез всего и отовсюду способствует его развитию. Использование возможностей разнообразных форм синтеза становится отправным моментом в разработке как самой идеи, так и постановочной реализации кукольного спектакля „Снежная королева“ Г.Х.Андерсена в Киевском городском театре кукол Сергея Ефремова, в 1994 году.

Создание персонажей спектакля включало несколько этапов. Первый – художественное изображение (рисунок кукол) и конструирование механизма их оживления. Второй – само изготовление кукол. В процессе превращения статической фигуры в динамическую важно было найти нужную пластику образа. Для этого следовало придумать и прикрепить к телу подвижные фрагменты куклы. Спектакль „Снежная королева“ был задуман как сугубо кукольное представление, поскольку его главным выразительным средством является кукла. Принимая во внимание опыт всего мирового кукольного театра, была сделана попытка достичь полной иллюзии жизни кукол на сцене, создание спектакля, способного привлечь внимание ребенка и правильно направить его восприятие в нужное русло.

Замысел спектакля определил синтез специфики театра теней и театра марионетки. Соединение этих двух различных по своей природе систем, весьма редкое в современном кукольном театре, должно было способствовать созданию нового художественного образа спектакля. Слияние двухмерного теневого изображения на плоском экране (мир фантастики) и трехмерных объемных марионеток (мир реального) должно было создать интересный художественный эффект. Так, не покидая границ двухмерного пространства экрана, Снежная королева могла управлять реальными событиями. Это подчеркивало загадочность существования иного, ирреального мира. Марионетки действуют на фоне ярких цветных декораций, для которых использованы аппликации из цветных ярких тканей на плотной материи, украшенной бусинками и другими блестящими предметами, создающими декоративный эффект (сад фей, спальня принцессы и др.).

Синтез теневого и марионеточного театра в спектакле создал возможность полнее раскрыть движение сюжета. Тени способствуют созданию событийного ряда спектакля, а куклы-марионетки – образов, характеров. Теневые событийные сцены позволяют сократить до минимума текст в спектакле отказаться от фигуры Рассказчика, роль которого могла бы нарушить иллюзию кукольного действия.

Синтез способствует органичному совмещению внешнего зрительного образа и его внутреннего духовного мира, что помогает автору более убедительно воплотить идею и содержание сказки Андерсена.

Кукольный театр как средство эстетического формирования личности является важным звеном в культуре народов мира. Художественная специфика его разнообразных форм и видов постоянно обновляется. Поиск новаторских решений, охвативший все виды искусства, присущ также кукольному театру, который оказался весьма подходящей формой воплощения бурных страстей и тревог нашего

века. Обновление эстетических принципов и формально-изобразительных приемов, обогащение постановочных решений новыми средствами выразительности в значительной мере находятся в сфере взаимодействия как специфических компонентов кукольного театра (изобразительное и актерское искусство), так и смежных видов искусства. Но при самых смелых новшествах кукольный театр Европы и Востока продолжает быть тесно связанным с традицией. Современные кукольники, подхватив живую нить почти угаснувших народных представлений, способствуют тому, чтобы прекрасное искусство кукол продолжало волновать и радовать зрителей.

Список публикаций

1. Кукольный театр. Искусство теней // *Νέα εποχή*, 1996, №3/
2. Кукла и человек // *Періодико*, 1996, №542/
3. Карагезис многостранствующий // *Періодико*, 1996, №549/
4. Театр „Карагьоз“ – в Туреччині, Греції і на Кіпрі // *Український театр*, серпень 1997.
5. Сценические качества марионетки. Планируется в зб. „Дослідницькі та науково-методичні праці“ выпуск 3, 1997 изд. Українська Академія мистецтва.
6. Театр „Карагьоз“ // *Вісті з України*, 1997, 16 липня

Demosthenous Athanasia Ch. Fundamental tendencies of the puppet theatre in Europe and East. Genesis and contemporaneity.

The Dissertation is submitted for the scientific degree of the Candidate of sciences, speciality - 17.00.02 - „Theatre Art“, Scientific Institute of Arts, Folklore, Ethnology named after M.Rylsky, National Academy of Science of Ukraine, Kiev, 1997.

In the present Dissertation considers the problem of evolution of the theatre of the volumetric puppets and the flat shadow figures, its achievement at the present stage. On the strength of acquirement experience had been maden endeavours to create original synthetic puppet-show in which take place different puppets systems.

Демосфенус Афанасія. Основні тенденції лялькового театру Європи і Сходу. Генеза і сучасність.

Дисертація на здобуття вченого ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.02 - Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України, Київ 1997.

В дослідженні розглядається проблематика театру об'ємних ляльок і площинних тінювих фігур, їхній генезис і досягнення на сучасному етапі.

На основі здобутого досвіду зроблена спроба створення оригінальної лялькової вистави, що синтезує різні системи ляльководження.

Ключові слова.

Ляльковий театр Європи і Сходу, театр об'ємних ляльок, тінювий театр, синтез мистецтв.

Demosfénous A

Підписано до друку 01.07.97р. Формат 60x84/16.
Ум. друк. арк.1,0. Обл.-вид. арк. 1,0.
Наклад 100. Зам. 226.

Відділ оперативної поліграфії
Центру Міжнародної освіти
227-12-75, 227-37-86

433 463

AB 38.282

AB 38.282