

Казахская национальная академия искусств имени Т. К. Жургенова

УДК 792.97(043) (574)
Е 96

На правах рукописи

ЕШМУРАТОВА АНАР КАРИБАЕВНА

**Режиссура казахского театра кукол:
генезис, эволюция, модернизация**

6D040600 – Режиссура

Диссертация на соискание степени
доктора философии (PhD)

Научный консультант:
Кандидат искусствоведения, Доцент
Е.Т. Жусбек

Зарубежный научный консультант:
Доктор искусствоведения,
профессор М. Вашкель

Республика Казахстан
Алматы, 2019

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
1 ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ ТЕАТРА КУКОЛ В КАЗАХСТАНЕ	12
1.1 Методологические подходы к исследованию казахского театра кукол в контексте духовного возрождения нации	12
2.1 Роль кукольного театра в формировании культурной идентичности казахстанцев	18
Выводы по разделу 1	29
2 ГЕНЕЗИС И ЭВОЛЮЦИЯ РЕЖИССУРЫ КАЗАХСКОГО ТЕАТРА КУКОЛ	30
2.1 Истоки зарождения профессионального казахского театра кукол	30
2.2 Советская школа режиссуры в пространстве казахского театра кукол	43
2.3 Режиссура казахского кукольного театра второй половины XX века	52
Выводы по разделу 2	71
3 СОВРЕМЕННАЯ РЕЖИССУРА КАЗАХСКОГО ТЕАТРА КУКОЛ В ПОИСКАХ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ	73
3.1 Творческий поиск в режиссуре казахского театра кукол периода Независимости	73
3.2 Национальный контент в репертуарной политике театра кукол	92
3.3 Инновационность в режиссерских решениях казахского театра кукол	101
Выводы по разделу 3	122
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	124
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	129
ПРИЛОЖЕНИЯ	136

ВВЕДЕНИЕ

Общая характеристика исследования

Диссертационная работа посвящена изучению эволюции становления режиссуры казахского театра кукол на основе искусствоведческого, историко-театроведческого анализа. Исследование проведено на обширном научно-теоретическом и практическом материале по режиссуре театра кукол Казахстана: от истоков до наших дней.

Актуальность диссертационного исследования

Театр кукол как феномен сценического искусства занимает особое место в пространстве культуры, понимаемой не только в измерениях эстетического осмысления человеком самого себя и своего места в мире, но и измерениях исторических, подразумевающих конкретные локальные симбиозы технологий, поведенческих ритуалов и обычаев, социальных норм, моральных и религиозных ценностей, мировоззренческих построений и целеполаганий. Долгое время театр кукол развивался параллельно драматическому театру, пользуясь схожим с ним репертуаром. Соответственно и научные исследования этого вида искусства предпринимались до последнего времени именно в таком русле. На сегодняшний день стали насущными вопросы о природе театра кукол, границах его выразительности и специфике отражения человеческого мира в культурно-историческом аспекте своего развития.

Современный театр имеет тенденцию расширять и смешивать различные выразительные средства, стирать границы между различными видами искусства. В этом аспекте чрезвычайно важно определить специфику театра кукол как самостоятельного вида театрального искусства, выявить тематическую направленность, специфические средства выразительности современного театра кукол. Многие кукольные театры представленную проблему решают через освоение национального репертуара, опираясь на национальный художественный язык. Это становится основой для развития технических возможностей куклы, выразительности актерской игры, изменения аудиовизуального ряда спектакля и, особенно, поиска новых режиссерских решений. Деятельность театра кукол Казахстана не стала исключением в этом ряду.

Особую актуальность исследования этого вида искусства приобретает в рамках реализации Государственных программ «Рухани жанғыру» и «Туған жер» разработанных по инициативе Первого Президента Нурсултана Назарбаева. Глубинной сутью этой сложной комплексной цели является формирование культурного кода нации, без которого невозможно решать задачи укрепления общенационального единства, развития человеческого капитала и гражданского общества, мобилизации сил каждого гражданина во имя процветания страны: «Даже в значительной степени модернизированные общества содержат в себе коды культуры, истоки которых уходят в прошлое» [1].

Культурный код нации – это глубинное понимание единых знаков и символов духовных ценностей, опредмеченных, прежде всего, в произведениях

искусства. Поэтому формирование культурных кодов является стержнем формирования культурной идентичности, которая, как известно, должна складываться, начиная с самого раннего возраста, в так называемый сензитивный период развития личности. Очевидно, что театр кукол является в этом смысле одним из самых эффективных видов искусства.

Между тем, в силу политико-исторических факторов, влиявших на развитие казахстанского общества в течение всего XX века, сегодня приходится констатировать наличие серьезных проблем в этом поле. Не случайно Первый Президент Казахстана Н.А. Назарбаев в своей программной статье «Болашаққа бағдар: рухани жаңғыру» подчеркивает: «Первое условие модернизации нового типа – это сохранение своей культуры, собственного национального кода. Без этого модернизация превратится в пустой звук [там же].

Наши национальные традиции и обычаи, язык и музыка, литература и свадебные обряды, – одним словом, национальный дух, должны вечно оставаться с нами» [там же].

Вопрос о том, насколько отечественное искусство кукольного театра готово эффективно вносить свой вклад в решение этой общенациональной задачи требует обстоятельного ответа, основанного на анализе его прошлого и настоящего. Здесь необходимо отметить, что перед современным театром кукол вообще, а перед казахстанским – особенно, стоят глобальные вызовы, осмысление которых обостряет актуальность предпринятого нами исследования.

Первый из этих вызовов связан с научно-техническим прогрессом. Цифровые технологии, особенно стремительно развивающиеся в сфере массовых коммуникаций, привели к доминированию визуальных форм восприятия информации: сначала через кинематограф, затем телевидение, с начала третьего тысячелетия – через монитор компьютера, а теперь и через миниатюрный экран ай-фонов, андроидов и других дивайсов. Небывалая оперативность доставки все новой и новой визуальной продукции, ее доступность и разнообразие ведут не просто к перенасыщенности информационного поля ребенка, но и радикально меняют способы его восприятия мира. То есть, пресыщение яркой визуальной информацией, да еще и в игровой форме приводит к снижению интереса к искусству кукольного театра.

Другим вызовом является конкурентоспособность театра кукол не только перед лицом мульти-медийных технологий, но и среди других видов искусства и, в том числе, собратьев по театральному цеху. Какие новые режиссерские решения наиболее удачны и способны захватить внимание зрителя? Какой репертуар способен наиболее эффективно и прочно формировать у маленького зрителя тот самый культурный код, который станет стержнем его национальной культурной идентичности? От ответов на эти вопросы зависит практическая деятельность казахского театра кукол как вида искусства, что еще более обостряет актуальность нашего исследования.

Степень изученности проблемы

Теоретические аспекты искусства театра кукол привлекали внимание

многих исследователей, как отечественных, так и зарубежных.

К настоящему времени существует достаточно широкий круг работ, освещающих специфику театра кукол и его выразительных средств А.Н. Василькова [2], Е. С. Деммени [3-6], А.В. Минакова [7], Ю.И. Козюренко [8], М.М. Королев [9], С.В. Образцов [10-17], Н. Симанович-Ефимова [18], Н.П. Александрова [19], Е.С. Калмановским [20], Н.И. Смирнова [21], О.И. Полякова [22], Л. Пумпянский [23], техника вождения кукол в актерской игре Э. Г. Крэг [24], теоретические вопросы кукольных систем А.П. Федотов [25].

В контексте конкретных исторических эпох и театральных типов европейских исследователей театра кукол необходимо выделить труды Э. Мендрона [26], Ш. Маньена [27], Йорик (П. Ферриньи) [28], Г. Бати [29], Х. Юрковский [30-32], М. Вашкель [33-34];

Со второй половины XX в. в рамках международных симпозиумов, Международного союза деятелей театра кукол (UNIMA) представители театрального сообщества всего мира начинают совместные поиски новых систем выразительности и форм применения искусства театра кукол в социокультурной парадигме современного общества.

Широко освещаются национальные кукольные системы Б.П. Голдовский [35-39], М.Ю. Дмитриевская [40], М.А. Кадыров [41], Л.А. Перепелицина [42], И. Н. Соломоник [43-44], Е.Я. Романовский [45-47], и др.

В отечественном исследовании театра кукол одной из первых работ является диссертационное исследование известного театроведа Е.Т. Жуасбекова «Формирование и развитие казахского кукольного театра» (1994) [48], где речь идет об истории создания и дальнейшем развитии Казахского Государственного театра кукол в г. Алматы. Безусловно, данная работа внесла существенный вклад в решение проблемы, связанной с отсутствием системных источников научной информации о развитии кукольного искусства в нашей стране.

Диссертационным исследованием, посвященном рассмотрению кукольного театра уже в феноменологическом ключе является работа Т.С. Хасангалиевой «Театр кукол как феномен культуры» (2007) [49]. Автором исследована предметная и смысловая определенность кукольного искусства как явления, раскрыты его содержание, сущность. Также в своем исследовании Т.С. Хасангалиева делает попытку установить специфику театральной куклы как самоценного, самобытного явления в системе культуры, духовности, который посредством своеобразного художественного инструмента создает яркий, богатый внутренним содержанием обобщенный, типизированный образ.

Вместе с тем, несмотря на достаточно широкий круг научных исследований, тема становления режиссуры казахского театра кукол практически не изучена.

Знаменательные процессы, происходящие в обществе и культуре независимого Казахстана, не оставили в стороне и театр кукол. Современные тенденции сформировали самобытное «лицо» театра кукол Казахстана, что сказалось на особенностях режиссуры спектаклей. В этом контексте актуальным становится изучение широкого круга вопросов – начиная с истории и общей

тенденции развития режиссуры театра до его репертуара: режиссерские концепции, национальный контент в репертуарной политике, художественное оформление, использование мультимедийных технологий и др.

Таким образом, мы констатируем противоречие между вызовами, стоящими сегодня перед казахским театром кукол как важным ресурсом духовного возрождения нации, достойный ответ которым может быть дан средствами режиссуры с одной стороны и, с другой стороны, отсутствием, несмотря на солидные теоретические разработки объекта, специальных научных изысканий, посвященных становлению и современному состоянию собственно режиссуры казахского театра кукол. Данное противоречие представляет научную проблему для отечественного искусствознания, что и определило актуальность и выбор темы настоящего исследования.

Гипотеза исследования: в исследовании мы исходили из предположения, что казахский театр кукол, выступая средством репрезентации исторической и национальной самобытности культуры и вобрав в себя наследие мирового сценического искусства, обладает таким потенциалом передачи национальных ценностей, который может быть раскрыт более полно при условии осмысления средств режиссуры в динамике ее развития и всестороннего анализа современного отечественного и зарубежного опыта, включая эволюцию режиссерских решений, выбора репертуара, сценической выразительности, выработку национальной стилистики с помощью современных технологий.

Объектом исследования является казахский театр кукол как феномен сценического искусства в контексте влияния мировых тенденций.

Предмет исследования: режиссура казахского театра кукол как совокупность стилистических, сценографических, драматургических и собственно режиссерских приемов и решений в динамике ее культурно-исторического развития.

Цель исследования: раскрыть генезис, эволюцию становления и пути модернизации режиссуры казахского театра кукол с позиций духовного возрождения нации.

Задачи исследования:

- определить теоретико-методологические подходы к исследованию режиссуры казахского театра кукол в контексте духовного возрождения нации (на примере программ «Рухани жаңғыру» и «Туған жер»);
- раскрыть значение деятельности казахского кукольного театра в процессах формирования культурной идентичности казахстанцев;
- исследовать истоки зарождения профессионального казахского театра кукол, включая предтеатральные формы сценического искусства кукол;
- показать влияние советской школы режиссуры на развитие казахского театра кукол;
- охарактеризовать процессы становления режиссуры национального кукольного театра второй половины XX века;
- изучить творческие поиски режиссеров современного казахского театра

- кукол;
- проанализировать национальный контент в репертуарной политике театров кукол;
 - выявить инновационные тенденции и модернизацию средств выразительности режиссерских решений в казахском театре кукол, в частности, особенности творческого поиска современных режиссеров.

Методология исследования

В работе над диссертацией автор использовал комплекс общенаучных и специальных подходов к изучаемому явлению. Среди них:

- *культурологический подход* способствовал определению национальной идеи как константы развития театральной культуры Казахстана в целом, и режиссуры казахского театра кукол в частности, как определенного процесса и результата в контексте сохранения, воссоздания, переосмысления и трансляции духовного наследия Казахстана;
- *аксиологический подход* в диссертационном исследовании позволил определить идею сохранения национальных традиций в режиссерских решениях как основополагающей ценностной константы деятельности казахского театра кукол;
- *исторический подход* применен для обнаружения истоков зарождения
- *диалектический подход* сделал возможным рассмотрение эволюции становления и развития казахского театра кукол как взаимодействия традиционного и инновационного начал;
- *историко-системный подход* позволил выявить особенности режиссуры казахского театра кукол как культурного явления в системе связей с культурно-историческими, социально-политическими обстоятельствами определенного исторического этапа развития культуры.
- Реализация этих подходов потребовала применения различных научно-практических методов, среди которых:
 - *метод периодизации*, примененный для обозначения основных этапов становления казахского театра кукол как культурного явления;
 - *компаративный метод*, необходимый для сравнительных характеристик казахского театра кукол и его режиссуры в сценическом пространстве;
 - *фактологический метод*, позволивший провести детальный анализ большого числа архивных материалов и газетной периодики, в которых отображены основные вехи развития режиссуры казахского театра кукол (архивные материалы и газетная периодика);
 - *метод театроведческого анализа* спектаклей с позиции режиссерских решений («Атамекен», «Праздник продолжается», «Легенда о белой птице», «О чем рассказал степной ветер», «Козы корпеш Баян сулу», «Мәңгілік бала бейне», «Это я нарисовал», «Алтын адам», «Ана жер ана»,

«Ана журегі»);

- *метод семиотического анализа* направлен на выявление специфики национальной стилистики, проявленной в режиссуре, актерской игре, сценографии и т.д.).

В исследовании широко применялись социологические методы, в частности, *метод структурированного интервью*. Респондентами выступили ветераны казахстанского театра кукол, деятели искусства, непосредственные участники или зрители кукольных спектаклей второй половины XX века, чья информация позволила восстановить достоверную картину о режиссерской практике далеких лет, собрать материалы о не зафиксированных ранее в видеодокументах постановках.

Применение взаимодополняющих методов обеспечило реализацию комплексного подхода к решению поставленных задач, позволило лучше понять в процессе искусствоведческого и театроведческого анализа как содержательную составляющую режиссуры казахского театра кукол, так и влияние национальной идеи на моделирование современных кукольных постановок посредством применения разнообразных режиссерских решений.

Положения, выносимые на защиту

- современная режиссура казахского театра кукол ретранслирует национальную идею возрождения духовной культуры нации. Концепция развития режиссуры казахского театра кукол отвечает положениям ведущих государственных программ Казахстана «Рухани жаңғыру» и «Туған жер», которые направлены на формирование национального самосознания и интеграции казахской национальной культуры в мировое сообщество;

- основной направленностью режиссуры казахского театра кукол является обогащение нравственного опыта подрастающего поколения; развитие у них потребности в морально-духовном совершенствовании; способностью кукольного спектакля формировать у детей базовые моральные ценности; возможностью куклы спроектировать через представление модель поведения человека в реальной жизни;

- Истоки казахской режиссуры кукольного театра лежат в древних мифоритуальных практиках, о чем свидетельствуют сюжетное и образно-стилевое единство игровых форм культуры на всех этапах эволюции художественного сознания казахов. Характерным признаком национальной культурной традиции является синкретизм, который проявляется в органичном соединении техник и приемов, жанров и даже видов искусства. Ярким примером этого является кукольно-музыкальное искусство ортеке, корнями уходящее в эпоху охотничьих и ранне-скотоводческих культур: будучи прежде всего искусством вождения куклы, оно немислимо без кюя, без декоративно-прикладного мастерства изготовителя, а в прошлом – и без сопровождения легенды, басни или сказки; к предтеатральным формам, к каковым многие исследователи относят камлания баксы, позднее добавились представления салов и сере, которые можно рассматривать как ранние формы театрализации в казахской культуре.

- кукольный театр как профессиональный жанр в Казахстане появляется лишь в первой половине XX в., однако ни репертуар, ни режиссура его не носили казахского национального характера.

- казахская режиссура театра кукол, несмотря на огромное влияние советской школы, сумела найти свой сценический язык, самостоятельные сценические решения, в то же время, сохраняя условность, сказочность, фантастичность. При этом режиссура данных театров использует все многообразие сценических жанров: мюзикл, трагедия, комедия, басня, пародия и др.;

- на протяжении относительно недавнего в историческом плане периода своего существования казахскому театру кукол удалось создать уникальное, национально обусловленное искусство играющей куклы. В национальных театрах кукол удалось воспитать выдающихся режиссеров постановщиков, актеров-кукольников, благодаря творчеству которых был создан репертуар постановок, отвечающих потребностям, интересам зрительской аудитории.

- проникновение новейших мультимедийных технологий и искусства театра кукол стало фактически неотъемлемой частью эволюции режиссерских и художественных поисков. В то же время следует отметить усиление внимания зрителей в театр именно в медийную эпоху – поиск живого эмоционального контакта с актером, нехватка реалистичности в сугубо техногенной среде побуждают к просмотру театральных постановок в реальном режиме. Исчезли жесткие рамки ширмы, используется полижанровость, сценические объекты разного типа, сценические метафоры;

- двигаясь в логике развития глобального театрального искусства, национальный театр кукол Казахстана характеризуется высокой инновационностью, постоянным поиском новаторских режиссерских решений. Репертуарными, образными, концептуальными воплощениями национальной идеи на рубеже XX - XXI вв. являются: актуализация значимости национального духовного наследия; модернизация классики, ее «осовременивание» – как средство образования наследственных связей между эпохами; обращение к отечественному драматургическому наследию, к ранее вычеркнутой из художественной жизни по идеологическим причинам тематике; восстановление древнейших аутентичных театральных традиций ортеке и значимости фольклорного наследия как отражение возрождения национальной системы ценностных ориентаций.

Научная новизна диссертационного исследования

В результате проведенного исследования:

- рассмотрена собственно режиссура казахского кукольного театра как самостоятельный искусствоведческий феномен;
- введены в научный оборот многочисленные свидетельства становления режиссуры казахского театра кукол второй половины XX-начала XXI вв.;
- выявлены основные направления режиссуры казахского театра кукол в контексте духовного возрождения нации;
- установлена объективная роль советской школы режиссуры в процессе

- становления казахского театра кукол;
- определена роль казахского кукольного театра в формировании национальной культурной идентичности;
 - проанализирован национальный контент в репертуарной политике казахского театра кукол;
 - зафиксированы приемы использования мультимедийных технологий в режиссуре казахского театра кукол на современном этапе;
 - охарактеризованы существующие инновационные тенденции и модернизация средств выразительности в режиссерских решениях казахского театра кукол, в частности, с точки зрения актуализации духовного наследия.

Научно-теоретическая и практическая значимость

Диссертация имеет значение для изучения тенденций развития театра кукол в Казахстане, выработки подходов к анализу спектаклей театра кукол.

Материалы диссертационного исследования могут быть использованы и продолжены в изучении в историко-театроведческих трудах искусствоведов, культурологов, в театроведческой практике и художественной критике кукольных спектаклей. Результаты также могут применяться в образовательной деятельности, методических разработках педагогов, в научно-исследовательских работах студентов, магистрантов и докторантов.

Апробация исследования

Основные положения диссертации изложены в двенадцати научных публикациях [50-61], в том числе две статьи в международном научном издании, имеющим не нулевой импакт фактор, входящий в базу данных компании Scopus [53,54], три статьи опубликованы в Материалах международных научных конференций и напечатаны в журналах, рекомендованных Комитетом по контролю в сфере образования и науки МОН РК [50,51,52].

Структура диссертации:

Диссертация состоит из Введения, трех основных разделов, Заключения, Списка используемых источников, Приложений. Объем текста составляет 135 стр.

Во введении обосновывается актуальность исследуемой темы, определяются ее цели и задачи, степень научной разработанности и научной новизны, а также представляются положения, выносимые на защиту, прогнозируется научно-теоретическая и практическая значимость диссертации.

Первый раздел «ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ ТЕАТРА КУКОЛ В КАЗАХСТАНЕ» состоит из двух подразделов. В первом подразделе рассматриваются методологические подходы к исследованию казахского театра кукол как феномена искусства в его культурно-исторической динамике. Казахский театр кукол рассматривается в контексте Госпрограммы духовного возрождения нации «Рухани жанғыру» с точки зрения формирования культурного кода нации, а во втором подразделе определяются его функциональная значимость в социокультурном и воспитательном аспектах,

определяется его потенциал как ресурса формирования национальной культурной идентичности.

Второй раздел диссертации – «ГЕНЕЗИС И ЭВОЛЮЦИЯ РЕЖИССУРЫ КАЗАХСКОГО ТЕАТРА КУКОЛ» состоит из трех подразделов. В них соответственно выявляются основные предтеатральные формы сценического искусства кукол, истоки зарождения казахского театра кукол, на основании историко-театроведческого анализа определяется роль русско-советской театральной школы в становлении режиссуры отечественного театра кукол на протяжении большей части XX века, показаны первые шаги режиссуры собственно казахского театра кукол.

В третьем разделе «СОВРЕМЕННАЯ РЕЖИССУРА КАЗАХСКОГО ТЕАТРА КУКОЛ В ПОИСКАХ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ» состоящим из трех подразделов, рассматриваются особенности современной режиссуры казахского театра кукол: творческий поиск в режиссуре казахского театра кукол в контексте духовного возрождения нации (на примере программ «Рухани жаңғыру» и «Туған жер»); национальный контент в репертуарной политике театра кукол. Проанализированы инновации в режиссерских решениях казахского театра кукол.

В заключении подводятся итоги диссертационного исследования и приводятся ряд выводов и результатов.

1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ ТЕАТРА КУКОЛ В КАЗАХСТАНЕ

1.1 Методологические подходы к исследованию казахского театра кукол в контексте духовного возрождения нации

Методологической основой диссертационного исследования является интеграционно-комплексный подход, который основывается на соединении фундаментальных (диалектического), общенаучных (культурологического, исторического, феноменологического, системного, аксиологического) и специальных, присущих историческому и теоретическому театроведению, методов и подходов научного познания.

Общей методологической основой данного исследования является диалектический метод, а также тесно связанный с ним принцип историзма.

Диалектический метод является основой наиболее значительной для диссертации концепции эволюционного развития театрального искусства, который играет особенную роль в исследовании в связи с анализом становления и развития казахского театра кукол. Также, применение диалектического метода сделало возможным рассмотрение эволюции становления и развития казахского театра кукол как взаимодействия традиционного и инновационного начал. В частности, в 3.1, где осуществлен анализ современной режиссуры казахского театра кукол с позиции применения цифровых и мультимедийных технологий.

Методология исследования становления казахского театра кукол, прежде всего, базируется на *историческом подходе*, который широко развит в трудах Б.П. Голдовского, Е.А. Романовского, Т.С. Хасангалиевой, Е.Т. Жуасбекова и др.

Несмотря на то, что *историко-генетический метод* тяготеет к описательности и эмпиризму, он позволяет показать причинно-следственные связи и закономерности исторического развития в их непосредственности, а исторические события и личности охарактеризовать в их индивидуальности и образности. В диссертации последовательно раскрываются изменения изучаемой реальности в процессе его исторического движения, что позволило в наибольшей мере приблизиться к воспроизведению объективной истории становления казахского театра кукол.

Исторический метод позволил выявить особенности режиссуры казахского театра кукол как культурного явления в системе связей с культурно-историческими, социально-политическими обстоятельствами определенного исторического этапа развития культуры.

Через применение *метода периодизации* обозначены основные этапы становления казахского театра кукол как культурного явления.

Методология историко-теоретического анализа этапов становления режиссуры казахского театра кукол определила доминирование в данном диссертационном исследовании *культурологического подхода*, который повлиял на общую концепцию работы и содержание ее разделов.

Отправным культурологическим пунктом исследования является акцентуация смысловой содержательности различных влияний на развитие

режиссуры казахского театра кукол. Культурологический подход способствовал определению национальной идеи как константы развития театральной культуры Казахстана в целом и режиссуры казахского театра кукол в частности, как определенного процесса и результата в контексте сохранения, воссоздания, переосмысления и трансляции духовного наследия Казахстана.

Данный подход также способствовал освещению специфики культуротворческой деятельности казахского театра кукол как хранителя великих традиций искусства театра кукол в мировом сценическом пространстве.

Значительную роль играет *компаративный метод*, который базируется на сравнении явлений и позволяет определить черты сходства и различий в истории становления и развития казахского театра кукол. Важен также сопоставительный принцип, который применен в аспекте рассмотрения общих и отличительных черт советской и казахской режиссерской школы, позволивший раскрыть особенности режиссуры казахского театра кукол.

Тема диссертации концентрирует в себе разнообразные историко-культурные, художественно-эстетические и специальные искусствоведческие вопросы (область режиссуры), решение которых требует комплексного исследования истории становления и развития режиссуры казахского театра кукол в контексте мирового сценического пространства. Это, в свою очередь, требует обращения к широкому кругу многообразных литературных источников и анализа современной научной разработки обозначенной проблематики.

Основными источниками для выполнения поставленного задания служат:

1. анализ национально-культурологических концепций (герменевтико-интерпретационный аспекты);
2. общая характеристика культурологических и искусствоведческих теорий относительно истоков зарождения казахского театра кукол (теоретический и системный аспекты);
3. определение и обоснование современных тенденций в режиссуре казахского театра кукол.

Во время определения искусствоведческих и исторических источников был применен логико-аналитический метод. Как результат аналитического описания осуществлен отбор из многогранного научно-исследовательского наследия фактологического материала, который относится к проблематике обозначенных уровней исследования. Логико-аналитический метод изучения научной литературы позволил выявить основные пути решения научной проблематики и дать культурологическую и искусствоведческую оценку деятельности казахского театра кукол в целом, и режиссерской концепции в частности. При применении логико-аналитического анализа первоисточников выявлена актуальность предложенной темы диссертационного исследования.

Применение *аксиологического подхода* в диссертационном исследовании позволило определить идею сохранения национальных традиций в режиссерских решениях как основополагающей ценностной константы деятельности казахского театра кукол.

Научное исследование проблем осуществлено на основе единства логического и исторического подходов, предусматривающих изучение процессов генезиса, развития, перспектив развития казахского театра кукол как явления.

При изучении сложных развивающихся объектов и систем особое значение придается именно историческому и логическому методам.

Целостное исследование предполагает сочетание ценностного анализа, а также включает системный анализ, предусматривает сравнительно-исторический подход и метод изучения научно-исследовательской литературы.

Существенную методологическую основу представляют исследования разнопланового контекста, которые изучают деятельность театра кукол как явления. В этом плане бесценную информацию включают научные исследования и Т.С. Хасангалиевой, и Е.Т. Жуасбекова, а также интервью с ведущими деятелями казахского театра кукол, среди которых главные режиссеры и художественные руководители: А. Михайлов, заслуженные артисты П. Поторока и К. Ешмуратова, народные артисты С. Шукуров и С. Кабигужина, режиссеры-постановщики Б. Парманов и С. Макулбеков и другие.

Фактологический метод позволил провести детальный анализ большого числа архивных материалов и газетной периодики, в которых отображены основные вехи развития режиссуры казахского театра кукол (архивные материалы и газетная периодика);

Метод театроведческого анализа послужил основой изучения режиссерских решений спектаклей («Атамекен», «Земля отцов», «Праздник продолжается», «Легенда о белой птице», «О чем рассказал степной ветер», «Козы корпеш Баян сулу», «Атамекен», «Мәңгілік бала бейне», «Это я нарисовал», «Алтын адам», «Ана жер ана», «Ана журегі» и т.д.).

Метод семиотического анализа направлен на выявление специфики национальной стилистики, проявленной в режиссуре, актерской игре, стенографии, средствах выразительности и т.д.

Важным, по мнению диссертанта, в исследовании становления режиссуры казахского театра кукол является понимание художественного перевоплощения, творческого общения и сотворчества в искусстве, которое позволяет осмыслить характер театрального действия кукол как одномоментности реализации проекта представления и ее восприятие в зале, активности сопереживания.

На формирование концептуальной позиции автора диссертации по предмету исследования, а именно особенности становления режиссуры казахского театра кукол, повлияли современные тенденции структурированного и многоуровневого подхода к проведению исследований, в частности, учета эволюции театральных форм и жанров в их общественно-исторической обусловленности.

Таким образом, примененная в диссертационном исследовании интегративная методология позволила комплексно проанализировать феномен режиссуры казахского театра кукол в социокультурном поле мировой сценической практики.

Духовную жизнь практически каждого народа сложно представить без участия в нем особенного организма – национального театра.

В одних странах он носит это название, как, например, Национальный королевский театр в Англии. В других – он сохраняет свое традиционное название: «Комеди Франсез» во Франции, «Бургтеатр» в Австрии, «Королевский театр» в Швеции. Но дело, собственно, не в названии, а в идее и назначении такого театра быть театром Нации.

Прежде всего, это означает быть выразителем того, что присуще нации, что характерно для нее как целого, что сложилось исторически. Целого, которое постоянно развивается, трансформируется, но сохраняет себя как *Целое*.

В самой природе национального театра заложено такое качество, как бесконечность, целостность национальной культуры. Или, другими словами – транслятор национальной культуры народа. Сохранение культуры как целостности – это одна из основных миссий. Таким образом, вполне понятно, почему в свое время каждая европейская нация так стремилась к становлению своего собственного национального театра. Примеров в истории культуры масса. Одним из них является история рождения Казахского театра кукол.

О характере и культуре народа, в частности, культуре театральной, можно безошибочно судить по всему тому, что происходит с искусством национального театра. С временной дистанции особенно заметно, что в творчестве именно таких театров моральный тонус и духовные искания нации отражаются наиболее адекватно и наиболее зримо.

Искусство национального театра кукол Казахстана является искусством, которое растворилось, развеялось, разделилось в мультикультурности, но которое призвано сохранять культурный контент страны. Причем сохранять его живым, созвучным сегодняшнему дню и всегда органично содержательным.

Этим объясняется тот факт, что казахский театр кукол как олицетворение национального начала сегодня не отбрасывает ничего из того, что было создано культурой прошлого, в том числе и того, что было создано на его сцене.

В контексте вышесказанного тезис Е.Я. Романовского звучит особенно актуально: «национальное заложено в самой природе театра кукол. Во-первых, можно говорить о том, что этот театр всегда имел региональную специфику или стремился выразить через универсальное некие уникальные качества культуры. Устремленность театральных систем к развитию художественных ценностей региональной культуры со всей очевидностью проявляется в противопоставлении натурализма (универсалистская тенденция) и традиционализма, обращенного к многонациональному народному искусству, в котором художники-кукольники находят близкую им условность, художественный примитив, сказочно-поэтическую фантастичность» [47, с. 347].

Вторым фактором, который играет ключевую роль в понимании природы театра кукол как *национального*, является проявленный «интерес национальных театров кукол к этническим темам и сюжетам. Региональная театральная культура использует и развивает их потенциальные возможности, опираясь на такие эстетические свойства играющей куклы, как искусственное, условное и

фантастическое. Таким образом, феномен национального находит свое полноценное выражение в спектаклях для детей (в виде сказочных образов), а в спектаклях для взрослых в сатирических, пародийных, гротесковых, эксцентрических образах» [47, с. 349].

Казахский театр кукол, закрепленный в координатах коммуникативной культурно-художественной системы Казахстана, является ярким примером воплощения национальной идеи государства. Свидетельством этому может стать факт участия ведущих казахских театров кукол в государственной программе «Рухани жаңғыру», инициированной Первым президентом Казахстана Н. Назарбаевым в 2017 году.

«Рухани жаңғыру» – это обширная программа, созданная для того, чтобы люди проявляли свой патриотизм, а также воспитывали в подрастающем поколении духовность и любовь к Родине, тягу к знаниям.

Инициативы Президента Казахстана Н. Назарбаева заметно активизировали интерес к богатейшему историко-культурному наследию страны.

Хорошо понимая, что для развития независимого государства необходима особая духовно-нравственная атмосфера, художественная интеллигенция развернула бурную деятельность, направленную на повышение национального самосознания общества. Ведь любая идея имеет смысл и может быть воплощена в жизнь только тогда, когда она овладевает массами. Для осуществления этой задачи используются различные средства. Роль деятелей культуры Казахстана в развитии национального самосознания и пропаганде достижений казахской культуры, сохранении памятников искусства уже нашли определенное отражение в их деятельности.

Поднять национальное самосознание, сплотить народ в единый монолит для воплощения национальной идеи в жизнь творческая интеллигенция пытается в привычной для нее творческой действительности.

В рамках реализации программы «Рухани жаңғыру» театр кукол г. Астаны осуществил ряд гастрольных поездок по городам страны (Кокшетау, Петропавловск, Кызылорда, Алматы и др.) со спектаклем известного драматурга Р. Мукановой «Мәңгілік бала бейне». Целью проекта было познакомить подростков с историей нашего народа во время действия семипалатинского полигона для предотвращения подобной трагедии не только на своей родине, но и во всем мире, вызвать чувства ответственности за судьбу своей родины, формировать казахстанский патриотизм, укрепить единство нации, углубить и расширить знания и представления о Казахстане как о независимом полиэтничном государстве.

Гастролы театра кукол г. Астаны сопровождались творческими встречами с художественными руководителями, артистами, чтобы познакомить детей с программой «Рухани жаңғыру», которая направлена на знакомство молодого поколения с государством, с событиями, происходящими в спектакле, чтобы позволить им лучше понять, осмыслить и оценить настоящее время и наметить пути в будущее.

Мангистауский театр кукол по программе «Рухани жаңғыру» гастролировал по городам страны со спектаклем «О чем рассказал степной ветер» по мотивам народной сказки «Канбак шал» Н. Насырова, в котором ярко выражены вопросы гражданственности, воспитания духовно-нравственных качеств личности, чувства восхищения и гордости за свою родину.

Алматинский театр кукол посетил города Казахстана со спектаклем «Ана жер ана» Ч. Айтматова. Выполняя одну из шести основных задач программы «Рухани жаңғыру» (современная казахстанская культура), в которой рассматривается вопрос внутреннего стремления и интереса к духовной культуре, постановка способствует к формированию знаний подростков о настоящем и будущем положении нашего государства, расширению кругозора в области культуры, развитию творческих способностей и стимулирует интерес к духовному развитию.

В статье «Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания», Президент Республики Казахстан Нурсултан Назарбаев также представил специальную программу «Туған жер». Основные положения ее указывают на задачу воспитания особого отношения к родной земле, ее культуре, обычаям, традициям, того, что является важнейшей чертой патриотизма, основой культурно-генетического кода, который любую нацию делает нацией, а не собранием индивидов.

Основная идея в представленной программе звучит таким образом: «Даже в значительной степени модернизированные общества содержат в себе коды культуры, истоки которых уходят в прошлое. Первое условие модернизации нового типа – это сохранение своей культуры, собственного национального кода. Без этого модернизация превратится в пустой звук. Но это не значит консервацию всего в национальном самосознании – и того, что дает нам уверенность в будущем, и того, что ведет нас назад. Новая модернизация не должна, как прежде, высокомерно смотреть на исторический опыт и традиции. Наоборот, она должна сделать лучшие традиции предпосылкой, важным условием успеха модернизации» [1].

В контексте исследования особое внимание уделяется региональному аспекту, который подчеркивается в программе «Туған жер». Речь идет о том, чтобы найти как можно больше способов улучшить жизнь в регионах, в частности поддерживая региональную культуру. «От малой родины начинается любовь к большой – своей родной стране, к Казахстану», – отмечает Нурсултан Назарбаев [1].

Программа «Туған жер» нацелена также на выстраивание системной работы по популяризации казахстанской культуры за рубежом, формированию устойчивых каналов межкультурного обмена.

Это ключевое направление культурной политики государства сложилось в первые годы независимости Казахстана. Хотя еще в 1980-е гг. в недрах тоталитарно-бюрократической системы зародились (благодаря, прежде всего, социально-политическим сдвигам в Союзе ССР) прогрессивные тенденции, которые в конце концов привели к обновлению организационных,

экономических и идеологических составляющих механизма управления культурными контактами с зарубежьем. Условия такой деятельности ощутимо приблизили казахских театралов к мировой практике, где свобода, во всех ее проявлениях, считалась главной ценностью.

Между тем, новые принципы организации международного сотрудничества принесли творческой интеллигенции новые проблемы. Важнейшая из них касалась финансирования недешевой презентации их творчества за рубежом. Существенной приметой того времени стало спонсорство. Реформирование механизма поддержки отечественного искусства требовало главного – обновление общественного сознания. Время доказало, что этот процесс занял много лет, и сегодня можно считать его успешно завершенным.

Обобщая изложенное, отметим главное:

1. На волне обретения независимости странами бывшего СССР Казахстан получил возможность самостоятельно разрабатывать и осуществлять политику культурного сотрудничества с зарубежными странами. Новая практика способствовала началу национальной презентации казахского театра кукол.

2. Произошел постепенный вывод международной творческого сотрудничества театрального сообщества на уровень личностных контактов с развертыванием инициативного движения творческой интеллигенции, направленного на распространение казахской культуры в мире.

3. Новая политическая и культурная реальность обусловила выход казахского искусства в мировое культурное пространство в качестве самостоятельного, самобытного явления, что позволило казахским кукольникам вписать собственное творчество в современный мировой художественный процесс, получить квалификационную оценку мировой искусствоведческой мысли и признания рядовых зрителей.

Современные режиссерские стремления направлены как на сохранение и репрезентацию культурных и национальных традиций казахского народа, так и на постижение сквозь призму искусства театра кукол классических произведений мировой культуры.

1.2 Роль кукольного театра в формировании культурной идентичности казахстанцев

Вопрос о назначении и задачах театрального искусства исследуется многими специалистами, как театроведами, так и практиками сцены – актерами и режиссерами. По их мнению, задача заключается в том, чтобы воспроизводить и показывать жизнь человеческого духа, а назначение – воздействовать на человеческое сознание, то есть декларировать определенные духовные ценности, как максимум – добиваться катарсиса как высшей степени духовного очищения.

В учении о катарсисе Аристотель доказывал, что человек в процессе восприятия художественного произведения способен восстановиться для новой жизни, изменить на лучшие свои моральные критерии. В любом случае, театр

как вид искусства призван опосредованно, через создаваемые художественные образы, влиять на массовое сознание и менять его, значит – и поведение отдельного человека в социуме.

Современная социология театра рассматривает его как систему социально значимых действий, а взаимодействие актеров и залы как систему коллективной деятельности. «В ней не только реализуется социальный контроль, но и происходит овладение личностью зрителя системой социальных ролей, социальным опытом, что и определяет функцию театра как способа регулирования социальных процессов и освоения общей культуры и коммуникации» [62, с. 56].

Как полагает театровед Э. Бентли, «если бы искусство разыгрывать роли было утрачено, оно бы возродилось детьми двух – трех лет от роду, которые взрослеют, играя во взрослых. Театр несет важную социальную функцию – способствует вхождению в социальную роль, освоению этой роли. Социализация, интеграция в общество основана на обретении опыта социальных ролей» [63, с. 171].

Т.О. Адрианова, исследуя социальные функции театра, указывает на важную функцию театра – *гносеологическую*. «С первых лет жизни ребенок попадает в волшебный мир театра. Здесь он узнает новых сказочных героев, учится понимать, где добро, а где зло, как нужно относиться к окружающим людям, животным. Театр дает основы познания о мире и гармоничном существовании в нем. Маленький зритель уже стремится быть похожим на одного из сказочных героев, впитывает его лучшие качества: отвагу, ум, ловкость, доброту, терпение и верность. Взрослея, юные зрители узнают в театре о глубине чувств и умении любить» [64, с. 91].

Известный русский актер А. И. Южин-Сумбатов отмечал: «театр входит в жизнь ребенка как волнующее и яркое впечатление <...> место, завоеванное в душевной глубине зрителя первыми впечатлениями сцены, прочно занято неизгладимыми образами, против которых сильно не только время, но и духовный рост человека и расширение его сознательной критической мысли [65, с. 15].

Социокультурная и социально-регулятивная роль театра кукол состоит в том, чтобы гармонизировать, совершенствовать жизни социума, утверждать высокие смыслы человеческого бытия. Очень важна роль театра кукол для налаживания полноценного общения людей, прежде всего детей и молодежи, особенно в наше время, когда наблюдается чрезмерное погружение юного поколения в мир виртуальных взаимоотношений.

Несмотря на то, что современная педагогика рассматривает театральное искусство как вспомогательное средство воздействия на личность, на формирование его эстетических и морально-этических установок, этой проблеме посвящен целый ряд научных трудов.

Так, влияние театрального искусства на формирование духовной культуры личности освещены в научных трудах Е.Б. Вахтангова, И.Д. Гликмана, Т.А. Курышева, К.С. Станиславского, А.Я. Таирова, Г.А. Товстоногова; проблемам

нравственного развития детей средствами театра посвящены труды основоположников кукольного театра – А.А. Брянцева, Е. С. Деммени, С.В. Образцова, и музыкального театра для детей – Н.И. Сац.

Анализ литературы показывает, что в последнее время театр привлекает внимание как одно из средств достижения положительных результатов в процессе воспитания личности и арт-терапевтические функции:

1. Катарсическая (очистка, освобождение от негативного состояния).
2. Регулятивная (снятие нервно-психического напряжения, моделирование положительного психоэмоционального состояния).
3. Коммуникативно-рефлексивная (формирование адекватного межличностного поведения).

Большая роль театра кукол в образовании и адаптивной терапии признается сегодня многими исследователями. Так, например, Международный Союз кукольных театров UNIMA (основан в 1929 г.) и Комиссией по кукольным театрам в образовании (основана в 1996 г.) была разработана программа, основной целью которой является:

- пропаганда важной роли в жизни ребенка театра кукол как искусства;
- поддержка проведенных исследований в области кукольного театра и его роли в образовании, терапевтической практике и т.д.;
- инициировать включение кукольного театра в учебные программы дошкольников и школьников;
- приобщение профессиональных актеров театра кукол к сотрудничеству с педагогами, терапевтами, специалистами по детскому развитию [66, с. 7]

Следовательно, возникает необходимость более активного использования театрального искусства в социокультурной и социовоспитательной практике, определение основных подходов к театру кукол как фактора социального и культурного регулирования, оптимизации социальных взаимоотношений, совершенствования социума. Немецкий исследователь Барбара Шеель (Barbara Scheel) указывает на способность средствами кукольного театра не только работать над эмоциональной памятью, но и формировать у детей «социальную компетентность» [66, с. 96].

Театр кукол является социальным, и вместе с тем культурным институтом. Но по критерию способа регулирования поведения людей в рамках института является неформальным. На это указывает отсутствие четкой нормативной базы, то есть отношения в пределах театра как социального института не закреплены формально.

Театр кукол является результатом творческого волеизъявления социума. Социальный контроль в нем устанавливается с помощью норм, закрепленных в общественном мнении, традициях, обычаях. Несмотря на это, театр кукол продолжает занимать важное место в жизни общества и выполняет ряд функций: эстетическую, развлекательную, коммуникативную, социализирующую, компенсаторную, игровую, нормативную и т.д.

Однако, одна из важнейших функций театра кукол – *познавательная*. Благодаря ей происходит передача общественного опыта от одного поколения к другому, от одних стран к другим.

Не менее важна *развлекательная* функция, которая включает ориентацию на оригинальность постановки, встречу с любимым героями, яркое зрелище (музыка, свет, декорации, костюмы).

Указанная функция тесно переплетается с *коммуникативной*.

Театральные зрелища берут свое начало из народных праздников и обрядов, яркими моментами которых были коллективность представления и активность всех его участников. Участники того или иного обряда были одновременно и действующими лицами. Характерна и другая сторона традиционных фольклорных праздников: коллективность переживания, чувства, действия. Как видим, именно эти традиционные фольклорные черты – потребность в эмоциональном общении всех участников – характерны и для сегодняшнего театра.

Совпадая в некоторых аспектах с развлекательной, *игровая* функция театра кукол осуществляет влияние на многие стороны социальной регуляции. Принимая правила игры, зритель отвлекается от ежедневных дел и получает компенсацию за нереализованные стремления в повседневной жизни. Кроме того, игра как развлечение выполняет важную функцию снижения уровня психологического напряжения.

Основа детского театра - игра, творчество (на основе фантазии), беспрепятственное общение.

Игра и воображение занимают важнейшее место в жизни детей. Игра является для детей формой познания и отражения действительности. Игра является свободной деятельностью, которая захватывает играющего целиком и отвлекает его от обычной жизни. Игра не преследует никаких целей, в ее процессе человек получает удовольствие. Игра тесно связана с эстетическими чувствами, что было отмечено еще Й. Хейзингой. В своем трактате «*Homo ludens. Человек играющий*» он писал: «Более примитивным формам игры с самого начала присущи радость и изящество. Красота движений человеческого тела находит свое высшее выражение в игре. В более высокоразвитых формах игра пронизана ритмом и гармонией, этими благороднейшими дарами эстетической способности, которых удостоен человек» [67, с. 16-17].

В игре «...Ребенок “воображает” нечто другое, представляет что-то более красивое, или возвышенное, или более опасное, чем его обычная жизнь. Ребенок видит себя принцем, или отцом, или злой ведьмой, или тигром. При этом он испытывает такую степень восторга, которая совершенно роднит его с мыслью, что он и взаправду принц и т. д., хотя “обыденная” реальность при этом и не вытесняется полностью из сознания. Его представление есть “как будто” воплощение, мнимое осуществление, есть плод воображения, то есть выражение или представление в образе» [67, с. 24-25].

Когда Й. Хейзинга пишет о том, функции игры как борьбе за что-то либо состязание «...в том, кто лучше других что-то представит, невозможно не

соотнести игру и театр. Ведь театр – искусство, движущей силой которого является драматический конфликт и его разрешение» [67, с. 25]. Это также искусство-лицедейство с актёрами в качестве главных инструментов.

Игру, творчество и драму непосредственно связывает Л. С. Выготский. По мнению выдающегося психолога, драма непосредственно связана с игрой – корнем всякого детского творчества. Театр дает «пищу» для самых разных видов детского творчества: «Дети сами сочиняют, импровизируют или готовят пьесу, импровизируют роли, иногда инсценируют какой-нибудь готовый литературный материал. Это – словесное творчество детей, нужное и понятное самим детям, потому что оно приобретает смысл как часть целого; это есть подготовка или естественная часть целой и занимательной игры. Изготовление бутафории, декораций, костюмов дает повод для изобразительного и технического творчества детей. Дети рисуют, лепят, вырезают, шьют, и опять все эти занятия приобретают смысл и цель как части общего, волнующего детей замысла. Наконец, сама игра, состоящая в представлении действующих лиц, завершает всю эту работу и дает ей полное и окончательное выражение» [68, с. 62].

Игра, как и театр, сопровождается такими явлениями сознания, как фантазия и воображение. Воображение (способность создавать образы на основе преобразования полученных от действительности впечатлений) в процессе игры чаще произвольно. Отличие игры от театра – в целесообразности, произвольности последнего. В театральной деятельности воображение и фантазия включены в настоящий художественный процесс и обладают сформированной устремленностью.

Детский театр – воплощение игровой модели во времени и пространстве истинного театра. Отношение детей к происходящему на сцене бывает пассивным и активным. Маленькие зрители («наивные зрители») непосредственно реагируют на все, что происходит на сцене, представляют себя персонажами спектакля. Оживленность подготовленных зрителей проявляется не столько во внешних, сколько во внутренних реакциях.

Не случайно великий русский актер И. В. Ильинский был убежден, что детская простодушная аудитория – это идеальный зритель: дети-зрители «...не любят и не воспринимают неправды и всякой фальши на сцене в большей степени, чем взрослые, что они в то же время абсолютно верят во “всамделишность” всего происходящего, что они отличают настоящую правду от актерского позирования или кривляния, и реагируют на эту правду жизни активно и благодарно» [69, с. 72].

Для эффективного общения в театре необходим максимум активности со стороны зрителя, ребенок должен быть внутренне готов к сотворчеству и игре. Например, О.Е. Коханая отмечает, что «порой актеры детских театров сталкиваются с тем, что зрителя-ребенка большую часть спектакля необходимо как бы пробуждать, выводить из заторможено-пассивного, подавленного оцепенения, причем не всегда это успешно получается. Если понаблюдать за зрителями-детьми, то лишь небольшая часть от общего количества легко,

свободно идет на контакт с актерами, основная же масса лишь иногда выпадает из состояния оцепенения (смех, крик, испуг) и снова впадает в него» [70, с. 73].

Вышесказанное подтверждает тот факт, что театр для детей должен быть захватывающим, ярким, стимулирующим активность детей. Известный педагог К.Н. Вентцель подчеркивает, что «для ребенка надо создать такую среду, которая постоянно пробуждала бы в нем активные чувства, вызывала бы его самостоятельность, заставляла бы его сознательно и обдуманно действовать. Только при таком условии воля в ребенке достигнет той широты развития, без которой невозможно совершенствование человека в нравственном отношении» [71, с. 393].

Первые опыты интеграции игрового начала в сценическое пространство были осуществлены Н.И. Сац в 1923 г., которая разработала и ввела в практику «игры-спектакли» – пьесы, предусматривавшие соучастие детей в ходе спектакля.

В XX в. развивается такое перспективное направление театра для детей, как «театр соучастия», в котором игровые представления для детей разрабатываются режиссером, психологами, педагогами.

Важно отметить, что вопрос целесообразности такого вида театра и вообще классификации его как жанра является полемичным. Некоторые исследователи убеждены, что «театр соучастия» не является собственно театром. Так, польский исследователь Х. Юрковский указывает, что театр соучастия не относится напрямую к театральному искусству, а является использованием театра для иных, вне его находящихся целей. По его мнению, «существует принципиальная разница между переживаниями, испытываемыми детьми в творческой игре, и катарсическими переживаниями, которые и являются целью театрального представления. Катарсическое переживание может быть достигнуто лишь тогда, когда зрители и актеры строго разделены и зрители не могут вмешаться в судьбу героя. Это аккумулирует чувства и мысли зрителей, влечет за собой раздумья о горестях жизни и позволяет пережить катарсис. Использование же игры в качестве эквивалента сценическим действиям в театре соучастия скорее отдаляет ребенка от театральных переживаний, чем приближает их к нему» [72, с. 189].

Российская исследовательница О.Е. Коханая, напротив, подчеркивает, что «театр соучастия вовлекает детей в процесс импровизации, заставляет максимально пережить значимые эмоции (страх, решимость, горе, радость), пережить определенный стресс и достичь катарсического переживания» [73, с. 87].

Примером творческого сосуществования в рамках представления актеров и зрителей являются российские спектакли серии «Театр на ладошке» Московского театра кукол (художественный руководитель Слава Игнатов), которые проходят даже не на сцене, а в небольшой комнате, где дети не только наблюдают за игрой актеров, но и касаются настоящего льда и помогают зверькам сделать запасы в спектакле «Зима», шаркают по лужам в спектакле «Весна» и т.д. То есть дети вовлечены в увлекательную игру, правила которой устанавливают актеры.

Игра-спектакль – исключительная возможность для детей стать участником спектакля. А для режиссеров – разрушить пресловутую «четвертую стену».

Освоение *коммуникативной* функции детьми посредством искусства и творчества было образно охарактеризовано К.И. Чуковским, отмечавшего, какую громадную роль в детском искусстве играют те «нелепые небылицы», те «забавные бессмыслицы», которые достигаются в детском стишке перестановкой самых обычных жизненных явлений. К.И. Чуковский указывал, что «чаще всего, желанный абсурд достигается в детской песне тем, что неотъемлемые функции предмета А навязываются предмету Б, а функции предмета Б навязываются предмету А... Пустынник спросил у меня, сколько земляники растет на дне моря? Я ответил ему: столько же, сколько красных селёдок вырастает в лесу. Для восприятия этих игровых стихов ребёнку необходимо твердое знание истинного положения вещей: селёдки живут только в море, земляника – только в лесу. Небывальщина необходима ему лишь тогда, когда он хорошо утвердился в бывальщине» [73, с. 85].

Коммуникативное поле, которое создается в пространстве театра кукол позволяет сконструировать момент общения на языке искусства. На глазах детей создается «ино-реальность». Дети получают первые уроки контакта с художественной условностью. Поэтому театр кукол является своеобразной ступенькой в развитии образного и абстрактного мышления ребенка.

В театральной практике выработаны ценные положения об особенностях работы театра кукол.

Так, например, в «Положении об устройстве детского художественного театра» сказано, что «в данный момент больше, чем когда-либо, назрела необходимость в сознании прекрасного зрелища для ребенка, дабы отвлекать его хотя бы изредка от мрачной действительности, убивающей в нем сказку. Все существующие виды театрального искусства, воплощенные художественные образы, способные радовать и возвышать душу ребенка чудесами истинной красоты, должны быть представлены в детском театре. ... Для детей нужна художественная условная правда, натурализм их духовно не обогащает и эстетически не радует. ... Детский художественный театр должен черпать свой репертуар главным образом в сказке, фантастике и классических произведениях» [73, с. 246].

В этой связи совершенно справедливым является утверждение Т.С. Хасангалиевой и К.К. Бегалиновой, что «нельзя писать для детей, не зная детскую психологию, не сознавая всей ответственности перед будущим ребенка. Отвечать за свою аудиторию – одно из основных педагогических требований как для драматурга, так и для театра. И все те, кто хочет работать на этом поприще, кто хочет внести свою лепту в воспитание будущего поколения должны быть не только художниками, а в первую очередь психологами. Это положение для театра кукол неоспоримо» [74, с. 147].

Многие годы обсуждается специфика детского театрального репертуара. Вопрос стоял в том, какая тематика должна быть образующей в детском

репертуаре: адаптировать ли «взрослые» философские темы для театра или же выбирать максимально легкий жанр?

Первоначально в основу репертуара детских театров была положена сказка, которая объявлялась «воздухом для ребенка». Ставились высочайшие мировые образцы сказки: «Принцесса Турандот» К. Гоцци, «Питер Пэн» Д. Барри, «Щелкунчик» и «Неизвестное дитя» Т. Гофмана, «Снежная королева» и «Соловей» Г. Андерсена, «Мертвая царевна» и «Золотой петушок» А. Пушкина, «Маугли» и «Рикки-Тикки-Тави» Р. Киплинга.

Обращение к классике в детском театре не редкость, но понятие классики имеет здесь свою специфику. Список классических произведений сильно усечен, по сравнению с взрослым театром, из соображений возраста детей и педагогической цензуры. Ставятся в детском театре и авангардные современные пьесы.

Уникален культурно-исторический подход к построению репертуара детского театра, предложенный Н.И. Сац. Его задача – системно познакомить детей с мировой культурой и историей, шаг за шагом пройти вместе с детьми путь развития человеческой цивилизации, представить перед их глазами калейдоскоп мировых культур. Как говорила Н. И. Сац: «Душевная жизнь ребенка развивается по определенным законам и в общей схеме отражает все главнейшие этапы культурной жизни человечества», поэтому ребенку нужно «...давать такие произведения искусства, которые отражали бы главнейшие этапы, пройденные человечеством на пути его развития в области красоты» [75, с. 76].

Большой просветительской задаче была подчинена идея детского театра: делать вкладыш в программку спектакля, чтобы объяснять незнакомые слова, понятия, явления. Например, вкладыш к спектаклю «Тысяча и одна ночь»: «Ты умеешь говорить по-турецки? Если не умеешь, так научись поскорей; в этом представлении много восточных слов, арабских, персидских, турецких, тебе нужно их знать, чтобы понять всё, что происходит на сцене. Пока в зале не стало темно, давай скорей учиться. Вот первое слово – Аллах. Так зовут мусульманского бога.... Учись дальше. Султан, калиф – это царь. Запомни. Теперь про жителей Востока: они очень вежливый народ и придумали много разных вежливостей: вот, например, шейх – это значит господин. Эфенди – это тоже господин. Когда на Востоке жарко и хочется пить, все пьют щербет. Он гораздо слаще клюквенного кваса. Чихирь тоже питье. Рахат-лукум – сладкие тягучие конфеты. Жители Востока очень боятся джинов: это духи, которые живут в пустыне... Башня слева – минарет: это вместо колокольни у мусульман. А сидит в ней муэдзин, турецкий дьячок...» [73, с. 132]. Здесь простые, знакомые приметы выступают в качестве ориентиров в театральном «путешествии».

А.А. Брянцев, опираясь на античную формулу «удивление – начало познания», видел цель детского театра в том, чтобы «...воздействуя на ребенка средствами эмоционально-художественной выразительности, организовывать его мысль, направлять ее в сторону более глубокого познания жизни» [76, с. 19].

Куклы имеют большое влияние на ребенка, поскольку помогают разобраться с внутренними проблемами благодаря эмоциям, которые ребенок переживает во время просмотра спектакля. На эмоциональном состоянии ребенка сказывается вся система управления куклой, а представленный спектакль помогает преодолеть проблемы. «Театр кукол – первый театр в жизни ребенка. Его задачи, положительное воздействие на развитие и воспитание детей раннего возраста» [60, с. 463].

Именно с «необычным» зрителем связаны все элементы детского спектакля: выбор пьесы и характер ее сценического воплощения, структура и продолжительность спектакля, ее художественное решение.

В любом случае в театре с детьми говорят взрослые, иногда сладко сюсюкая, иногда правильно, но очень скучно. Часто они вооружены ошибочной аксиомой, что театр должен только воспитывать подрастающее поколение. Действительно, в не столь уж далеком прошлом театры для детей были составной частью советской индустрии идеологического воспитания. Историк советского театра Абрам Гозенпуд писал: «С начала 30-х годов создание политически актуального спектакля на основе произведений советских авторов стало основной задачей детских театров» [70, с. 57].

Можно сказать, что в советское время театр для детей настойчиво демонстрировал абстрактно-положительные примеры поведения и выполнял функцию мифологизации действительности. Театр для детей был исключительно педагогическим.

И сегодня на первый план выходит эстетическая функция детского театра. Современные режиссеры видят свой долг в том, чтобы познакомить ребенка с театром, научить его любить, дать ему чувство причастности к театральному миру. Ведь воспитание искусством – это менее всего нравоучения, поучения, показ образцов для подражания, воспитательный механизм его значительно тоньше и не всегда ощутим.

Серьезным испытанием для актеров современного театра кукол является показ спектакля для разновозрастной группы, в которой присутствуют и взрослые, и дети. Если спектакль одинаково интересен и детям, и взрослым, то такой театральный опыт считается наиболее интересным.

Отметим, что все же, в свою очередь, постановки для детей создаются при учете психологических и возрастных особенностей ребенка, подразделяются по возрастным категориям, от 3 до 12 лет, спектакли для подростков.

Еще в 70-е гг. XX в. Л.Г. Сурина в своей диссертационной работе «Педагогический анализ восприятия подростком нравственных идей спектакля» проанализировала уровни восприятия и их зависимость от идейно-художественных особенностей представления, раскрыла проблему взаимодействия подростка с театром. Через «восприятие» кукольного спектакля к подросткам доносятся такие понятия, как «добро», «зло», «человечность», «честность», то есть те ценности, которые являются определяющими в нравственной сфере подростка [77, с. 3].

По словам О. В. Карбанович, центральным новообразованием данного возраста в области самосознания и в аффективной сфере выступает чувство взрослости [78, с. 74], стремление к демонстрации которого оказывает существенное влияние на характер протекания когнитивных, интеллектуальных процессов.

Многочисленные физиологические, психологические изменения учитываются в процессе создания кукольных постановок для детей младшего подросткового возраста. В частности, большую актуальность приобретают постановки, которые носят воспитательный характер, ориентированы на личность зрителя, который воспринимается уже не как ребенок, а как взрослая личность.

В качестве примера спектакля в репертуаре казахского театра кукол для данной возрастной категории можно привести мюзикл «Король Лев». Основными отличительными особенностями данного спектакля является образность и зрелищность, которая так импонирует подросткам.

Большую актуальность приобретают постановки воспитательного примера, например, современная постановка Государственного театра кукол г. Алматы «Как лечить львиный страх» (сценарий М. Делгечева; режиссер-постановщик: Э. Арсеньева-Антонова; композитор П. Манчев). Постановка создана по мотивам болгарской фольклорной сказки. Действие спектакля переносится в Африку, на сцене перед зрителями представлены необычные персонажи, в казахской культуре отсутствующие. В результате апелляции к отсутствующим реалиям осуществляется апелляция к абстрактному мышлению, воображению подростка, а также учитывает возросшие познавательные потребности личности подростка, его стремление к познанию мира, выходящего далеко за пределы привычного социально-природного окружения.

Вместе с тем, поведение персонажей, их система духовно-нравственных ценностей отвечает представлениям о добре и зле, принятым и в казахской культуре. Другими словами, постановка носит ярко выраженный характер мультикультурализма, обеспечивает оптимизацию социализации личности младшего подростка, его интеграции в общество, принятия ценностей и поведенческих стереотипов, одобряемых на данном этапе социально-исторического развития Казахстана.

В подростковом возрасте продолжают осуществляться процессы, инициированные в младшем подростковом возрасте, осуществляется дальнейшее взросление личности. В процессе разработки кукольных постановок для данной возрастной категории следует помнить, что перед нами уже не ребенок, но взрослый человек, соответственно, любая подчёркнутая «детскость» произведения может оттолкнуть зрителя. Постановки для подростков во многом аналогичны драматическим произведениям для взрослой аудитории: могут быть затронуты любые, даже наиболее сложные и трагические темы, режиссер волен в организации сценического пространства, использовании любых декоративных и пластических решений и пр. Требование только одно: постановки должны носить воспитательный характер, вызывать эмоциональный отклик, заставлять

задумываться. Впрочем, указанные требования выдвигаются и к драматизации произведений для взрослых.

В качестве успешного примера кукольной постановки для данной возрастной категории хотелось бы назвать спектакль ГККП театра кукол г. Астаны «Атамекен», режиссер-постановщик К.Х. Ешмуратова, по мотивам повести С. Жунусова.

В спектакле нашло свое отражение переосмысление интенций развития независимого Казахстана. В центре кукольного спектакля – трагедия маленького казахского аула во время становления Советской власти. Постановка выполнена в классическом стиле, ставшим традиционным в стилевом решении для театральной режиссуры Казахстана. Постановка посвящена вечно актуальным темам любви к родине, патриотизму и отображению быта казахского аула в начале минувшего столетия.

В целом концептуальные решения постановок казахского театра кукол отражают общий тренд в мировом сценическом пространстве *на национальное*.

Среди актуальных и существующих факторов, способствующих процессу воспитания средствами театрального искусства нравственных ценностей, социокультурных установок, являются:

- направленность театра кукол на обогащение нравственного опыта детей и подростков, развитие у них потребности в нравственно-духовном совершенствовании;

- способность кукольного спектакля воспитывать у детей базовые моральные ценности;

- потенциал формирования основ коммуникации и социального взаимодействия у детей по средствам кукольного спектакля;

- возможность куклы спроектировать через представление модель поведения ребенка в конкретной жизненной ситуации.

Главными требованиями к постановкам для детей, которые продуцируются в пространстве казахского театра кукол – интерактивность, возможность собственного участия в постановке в той или иной форме, включая повторение слов за куклой, песен и т.д. Постановки для подростков направлены на привлечение внимания преимущественно глубиной постановки. Другими словами, для каждой возрастной категории зрителей в казахском театре кукол существует свой особый «театральный язык», который находит свое отражение во всех аспектах постановки:

- в вербальной и невербальной составляющей;

- во внешнем виде кукол и сценического оформления;

- в самом выборе типа постановки, основанный на учете психолого-возрастных особенностей зрителя;

- в принципе воздействия на эмоциональное восприятие произведения зрителями.

Выводы по разделу 1

Взяв за методологическую основу исследования, наряду с общенаучными подходами и искусствоведческими методами, фундаментальную концепцию духовного возрождения нации, изложенную в программной статье Лидера Нации, Первого Президента Казахстана Н.А. Назарбаева «Болашаққа бағдар: рухани жаңғыру», мы приходим к выводам, что:

во-первых, современная режиссура казахского театра кукол является одним из самых важных ретрансляторов национальной идеи возрождения духовной культуры нации. Концепция развития режиссуры казахского театра кукол в целом отвечает положениям ведущих государственных программ Казахстана «Рухани жаңғыру» и «Туған жер», которые направлены на формирование национального самосознания и интеграции казахской национальной культуры в мировое сообщество;

во-вторых, театр кукол выполняет целый комплекс социально-психологических и социально-культурных функций. В Казахстане на этапах зарождения и становления театры для детей были составной частью советской индустрии идеологического воспитания, что привело к серьезным деформациям национально-культурной идентичности. На современном этапе ведущая функция театра кукол заключается в том, что обеспечивает социализацию личности ребенка, его интеграции в общество, принятия ценностей и поведенческих стереотипов, одобряемых на данном этапе социально-исторического развития Казахстана. Основной направленностью режиссуры казахского театра кукол является обогащение нравственного опыта подрастающего поколения; развитие у них потребности в морально-духовном совершенствовании; способностью кукольного спектакля формировать у детей базовые моральные ценности; возможностью куклы спроектировать через представление модель поведения человека в реальной жизни.

2. ГЕНЕЗИС И ЭВОЛЮЦИЯ РЕЖИССУРЫ КАЗАХСКОГО ТЕАТРА КУКОЛ

2.1 Истоки зарождения профессионального казахского театра кукол

Наличие основных элементов театрального искусства в древних ритуалах, календарной обрядности и элементов ритуала в театральном искусстве свидетельствуют о генетической связи между казахским театром кукол и ранними формами культуры, которые прослеживаются на всех промежуточных стадиях. Обособление театра кукол как отдельного вида творчества связано с развитием игровых форм, вытеснили давнюю мифоритуальную практику. На новой ступени развития художественного сознания, ознаменованном утверждением сценической игры, происходило осмысление тех конфликтов, которые потенциально были заложены в ритуале.

В недрах народного творчества были воссозданы определенные художественные нормативы и правила, которые обусловили сюжетное и образно-стилевое единство различных фольклорных жанров и вошли в художественно-образную систему казахского профессионального театра кукол. Эти закономерности эволюции искусства театра кукол свидетельствуют о тесной связи с фольклорными и предтеатральными источниками казахской театральной культуры в целом.

Театр кукол сохранил структурные элементы своего «предка» – первобытного человека с его органическим соединением и окружающей его средой. В этом отношении, по мнению Т.С. Хасангалиевой, «большой интерес представляет ущелье Тамгалы, расположенное в юго-западной части Чу-илийских гор, недалеко от Алматы, где по сей день сохранились наскальные рисунки, датируемые палеолитическим временем. Среди этих рисунков особое место занимают хороводы «пляшущих человечков» под святым деревом. Эти «пляшущие человечки» одеты в звериные шкуры с бубнами в руках. Видимо, это шаманы, которые исполняли определенные ритуальные действия, связанные с охотничьей магией» [74, с. 23].

По представлениям древних тюрков мир создали боги и духи не только своей волей и своими действиями, но и в совместно с первыми людьми, какими были камы или, как их продолжают называть в европоцентристской научной традиции – шаманы. А это уже означает, что в самом своем истоке тюркская культура осознается не просто как исход деятельности сверхчеловеческих существ, а как процесс непосредственного взаимодействия самого человека с высшими мировыми силами, при этом действия баксы как первочеловека часто носят активный побудительный даже в отношении духов характер.

Казахские баксы совершали свои ритуальные действия, камлания в специальной обрядовой одежде, тем самым они как бы воплощались в определенных духов. «Ярким примером сочетания театральных и обрядовых элементов является называемая в народе «игра баксы» («баксы ойыны»), т.е. «камлание шамана». /.../ Его камлание проводилось большей частью в юрте больного и происходило перед публикой. Фактически оно представляло собой

«моноспектакль», который состоял из нескольких частей: пролог, призыв духов, борьба с злыми духами и финал» [79, с. 6-7].

Из этнографических материалов известно, что в древности, особенно в засушливых районах, где урожай зависел от выпадения дождей, земледельцы некоторых регионов мира весной перед началом сева совершали ритуальные действия, направленные на обеспечение полей влагой. Центральной фигурой этих ритуалов были куклы и шаманы-кукловоды, которые воспринимались своими соплеменниками как сверхъестественные существа. Отсюда, отношение к куклам и шаманам-кукловодам было благоговейным, трепетно-боязливым, особенно куклы были объектом всеобщего почитания.

Ряд исследователей так же выдвигают гипотезу, что сюжеты народных сказок являются отражением существующих в архаических обществах инициационных обрядов, спрятанных в закодированном виде в образах и сюжетных ходах психологических и социальных реалий. Так, например, известный культурантрополог Ж. Дюмезиль отмечал, что распространенный в фольклоре мотив погружения героя в чан с кипящим молоком может означать отклик обряда посвящения юноши в воины [80, с.122].

Уже в этих действиях первочеловека проявлялась его склонность к художественно-образному отражению действительности. В дальнейшем это привело к созданию определенных ликов окружающего мира – масок, раскрасок лица, тела, совершению определенных ритуальных действий, а в дальнейшем это приводит к переносу этих образов на куклы – своеобразных носителей художественно-образного познания мира и человека.

Отсюда мы видим, что куклы использовались еще древними людьми не только в качестве бездушного предмета, скульптуры, муляжа, но и как определенный образ, своеобразный «помощник», «двойник» человека, который помогал ему проникать в свой собственный глубинный внутренний мир и увидеть себя со стороны в образе куклы – «двойника». Как справедливо пишет С.В. Образцов, «Театральная кукла – не муляж, а образ, синтезированный образ, она всеильна, когда обобщена, типизирована. И бессильна, если она имитация» [10, с. 172]. Если кукла создавала синтезированный образ, то эмоциональное воздействие ее на зрителей было до такой степени ошеломляющим, что они чувствовали себя участниками действий, разворачивавшихся на сцене.

Куклы разных стран отличаются между собой материалом, из которого изготовлены – в Африке она сделана в основном из камня или из дерева, из глины, а еще где-то – сделана из ткани, но суть и назначение куклы неизменны, и это роднит больше, чем отличие материала. Главное предназначение куклы – беречь душу своего хозяина от зла и нечистых помыслов. Иногда из рук мастера по изготовлению кукол рождались куклы, о которых слагались легенды и передавались из поколения в поколения, от матери к ребенку, как священное предание.

Кукла на протяжении многих веков менялась, но в ней хранились основные традиционные принципы декоративного и символического мышления народа, его мировосприятия. Ей присуща силуэтно-обобщенное изображение, простота

и лаконизм, яркая декоративность, праздничность, ощущение материала, симметрия, логическая соответствие между формой, материалом и техникой исполнения.

В мифах разных народов первыми людьми были куклы, сделанные из глины, материала или дерева, оживленные богами. В упрощенном виде этот архаичный миф прослеживается и в народных сказках.

Отдельно необходимо остановиться на истории происхождения куклы-марионетки. Результаты этнографических исследований свидетельствуют, что с древнейших времен в языках многих народов мира существовало сопоставление жизни человека с куклой марионеткой, которую дергают за ниточку. Культуру какого бы народа мы не рассматривали, почти везде найдем марионетку, которая, скорее всего, была не столько игрушкой, сколько неотъемлемой частью ритуальных магических обрядовых действий.

Яркой иллюстрацией этому является складная, похожая на марионетку, маска, которую танцор индианского племени хайда надевал на себя во время выполнения ритуального танца («тело» маски прикрывало тело танцора, движения которого заставляли двигаться и маску). Со временем маска отделилась от танцора и начала «жить» собственной самостоятельной жизнью с помощью ниток, которыми двигал человек.

Кукла и ее бытование в пространстве традиционных искусств казахского народа рождает удивительное явление. По-нашему мнению, слова, высказанные М. Кадыровым в отношении узбекского традиционного театра кукол вполне применимы и для казахского собрата: «разве не чудо посредством неживых, ничего не говорящих кукол показывать панораму человеческой жизни, общественные и семейные отношения, нравы и обычаи. Но чудо это – не действие каких-то сверхъестественных сил, не продукт мистики. Чудо это совершается мастерством народного кукольника, ибо это он оживляет мертвых кукол, заставляет их жить человеческой жизнью: мыслить и страдать, смеяться и плакать, любить и ненавидеть, петь и плясать, думать над извечными проблемами общественного бытия» [41, с. 11].

Т. С. Хасангалиева отмечает, что «определение истоков казахского кукольного искусства выступает архисложной задачей, поскольку история не донесла до нас определенных фактов существования такого искусства» [49, с. 59]. Тем не менее, автор диссертационного исследования высказывает предположение, что «начало кукольного искусства восходит ко временам Коркыт-ата, который отличался виртуозным исполнительским мастерством игры на домбре. К тем временам относят и появление кукольно-музыкального жанра казахов «ортеке».

Искусство ортеке – прежде всего кукольное, хотя в нашей стране его исследованиями занимаются в большей мере музыковеды. Его истоки, по мнению казахстанских музыковедов, следует искать в древнетюркской эпохе. Многочисленные археологические и этнографические свидетельства (в частности, наскальные изображения пляшущих, скачущих козликов, лошадей, архаров) заставляют предположить, что ортеке зародился приблизительно 3000

лет назад [81, с. 11]. Эти памятники сохранили для нас визуальный образ козлика-теке, его изящество, хрупкость, некоторую ломкость силуэта, что отразилось в деревянных фигурках.

Любая традиционная культура в куклу, в данном случае – ортеке, вкладывает несколько смысловых уровней: сакральный, мифологически-обрядовый и бытовой.

«Если в классических кукольных театрах актер-кукловод водит марионеток непосредственно сам (аналогия «управляющий-управляемый»), то в древнетюркском кукольном искусстве музыкант-кукловод «дирижирует» фигуркой или фигурками опосредованно через инструмент (материальный аспект), и музыку, исполняемую на инструменте (нематериальный уровень). При этом ортеке контролируется одной нитью, а классические куклы-марионетки несколькими. Именно музыка задает темп движения куклы (кукол): чем энергичнее музыка, тем интенсивнее движения фигурки. От мастерства музыканта зависит степень реалистичности и правдоподобности движений куклы: выше степень мастерства – пластичнее, естественнее движения ортеке» [82]. «Музыка создает эмоциональный фон, раскрывающий чувства кукольных персонажей» [59, с. 177].

Секрет бытования ортеке в древнетюркском кукольном искусстве во многом заключается в мастерстве его создателя. Ведь сколько нужно приложить труда и мастерства, чтобы из простой фигурки козлика сотворить прототип настоящего горного козлика-теке, с его подвижными суставчиками, способными привести в его движение и постукивать копытцами. Раньше подвижные части соединялись между собой кишечными или жильными струнами, современные же мастера прибегают к помощи металлических заклепок.

Фигурка ортеке стилизована и приводит на ум знаменитый звериный стиль – уникальное достижение древних кочевников Центральной Азии. При всей реалистичности образа, она вылеплена крупными, рельефными объемами и при этом изысканно-динамична.

М.Э. Султанова и Ж.Н. Шайгозова подчеркивают, что традиции изображения зооморфных образов в Казахстане, имеет древнейшую историю, начиная с петроглифов первобытной эпохи и заканчивая традиционным казахским орнаментом. Но по художественному исполнению ортеке четко ассоциируется с зооморфными образами скифо-сакской эпохи: с силуэтными полнофигурными изображениями горного козла. Такие изображения найдены в могильниках Шиликты, Тасмола и других» [82].

Сейчас ортеке устойчиво ассоциируется с домбровой музыкой, но в старину кукол водили с помощью шертера и шанкобыза. Независимо от музыкального инструмента принцип ортеке был тот же: управление только одной нитью, подвязанной к пальцу музыканта.

Дерево, используемое мастерами для изготовления ортеке, исконно сакрально для кочевников. В старину мастера предпочитали арчу и березу. Оно воспринималось как элемент Мирового Дерева.

Плоская поверхность поля, на которой танцует ортеке, как правило, это круглая или четырехугольная кожаная мембрана. Круг является одним из первых сакральных знаков. Оно означает божественную, жизненную энергию, непрерывность бытия и вечности. Квадрат же является символом земли, совершенства, гармонии и порядка. Духовно квадрат символизирует Материю, в противовес кругу, что является символом совершенства – Духа. Квадрат – знак особой цифры 4, которую тюрки понимали, как символ первоэлементов. Это четыре точки земного шара: стороны света, времени года; жизненные циклы, части суток и т.д.

Использование козлиной кожи как основной поверхности поля свидетельствует не только о знании мастеров об акустических свойствах натянутой кожи, но и непременным условием в образности шаманов. По мнению М.Э. Султановой и Ж.Н. Шайгозовой, «кожаная поверхность для танца ортеке есть не что иное, как специфический аналог бубна, сохраняющий некоторые его священные свойства. И ремесленники, и музыканты могли использовать разные материалы, но сознательно выбирали для мембраны козлиную кожу. Ее качественные характеристики – одно, семантическая природа – совсем иное» [82].

«Яркая национальная самобытность ортеке заключается еще и в том, что одновременно используется музыка, танец своеобразной куклы марионетки, ударные инструменты и устный рассказ. Известно, что еще в первой половине XX в. исполнение ортеке сопровождало, как правило, какую-либо легенду, сказку, поучительную быличку или басню. Причем один исполнитель мог разыгрывать настоящий спектакль с тремя, пятью и даже восемью фигурками различных животных. Такой художественный синтез – отличительная черта ортеке от других видов кукольного искусства» (структурированное интервью) [83].

Сегодня этот уникальный жанр традиционного искусства получает «второе рождение», что позволяет взглянуть на него как на уникальный инструмент активизации национально-объединяющей, морально-дидактической, психотерапевтической и воспитательной функции искусства казахского театра кукол, а также усилить национально-историческую направленность в его деятельности.

Как указывает И.В. Антонова, «сегодня казахстанские специалисты говорят об ортеке как об оригинальном виде перформанса, который вводит древнее искусство в контекст современной культурной жизни. В Алматы, Астане и некоторых других городах Казахстана ежегодно проводится фестиваль «Ортеке» [84]. Благодаря деятельности сообщества поклонников ортеке во главе с экспертом ЮНЕСКО Е.Б. Мамбековым этот древний жанр музыкально-кукольного искусства внесен в Национальный список нематериального культурного наследия Казахстана, и в настоящее время находится на рассмотрении в Секретариате ЮНЕСКО для включения его во Всемирный список нематериального культурного наследия

Искусство *ортеке* является основой познания типологических основ

этноса, его коренных признаков и свойств, осуществления проекции прошлого в существующее искусство казахского театра кукол через тактильно-ментальные слои народной коллективной памяти.

С древнейшего времени в самой идее куклы хранится явственная двойственность. Будучи и моделью, и имитацией, и иллюзией, и образом человека, она одновременно содержит в себе и способность к обобщению, и подражательность. Здесь искусство мимесиса, в конечном итоге, определило две параллельные тенденции, которые, сменяя друг друга, создают театр кукол как вид искусства.

Особая степень обобщенности, удаленности куклы от конкретного воплощения, обуславливается инструментальным характером куклы. Для возникновения в кукле образного начала, она должна обладать условностью, которая органично связана с ее искусственно-инструментальной природой, во многом обусловленной синтетическим соединением двух сторон: театральной и изобразительной. В кукольном театре они взаимосвязаны напрямую и жестко, поскольку художник стремится восполнить техническую ограниченность условной куклы выразительностью и зрелищностью образов. Здесь ее внешняя специфика неразрывно сплетается со спецификой внутренней, тем как, о чем и что раскрывается нам через сценическое действие, изображение. Н. И. Смирнова подчеркивает: «Кукла не способна раскрыть многостороннюю психологическую структуру образа человека. Но значительно лучше, чем человек-актер, кукла может показать наиболее яркие, характерные черты человека в их наиболее общем проявлении. Язык театра кукол близок языку изобразительного искусства. Ведь театр не показывает, а изображает человека» [21, с. 39].

Подчеркнем, что древнее искусство театра кукол прошло достаточно долгий путь развития в поисках художественной стилистики, поэтики, системы выстраиваемых образов. Е.Я. Романовский указывает, что «в основе его представлений лежит драматургия, развивающаяся из драматического конфликта. Поэтому все основные законы театрального искусства, все его основополагающие компоненты и признаки свойственны театру кукол, как и всякому другому виду театра. Общность основных признаков определяет относительную подвижность границ театра кукол, и они меняются под воздействием других видов театрального искусства» [46, с. 20].

Пространственно-временные искусства называют также синтетическими, так как они включают в себя несколько видов искусств, синтез в них может анализироваться как особый образ художественного творчества. В.Е. Хализев подчеркивает саму ценность представленных синтезов, «поскольку они создают атмосферу для полного выявления возможностей, доминирующего в нем вида искусства. Театр во всех своих сочетаниях стремится к достижению органического синтеза» [85, с. 228].

Известный польский театровед Х. Юрковский, понимая под театральной куклой «предмет, изготовленный человеком, приспособленный для движения и жестов, употребляемый актером или аниматором для создания сценического персонажа» [31, с. 15], указывает на то, что театральную куклу всегда надо

рассматривать как знак. Это позволяет Х. Юрковскому сформулировать четыре принципа, проецируемые на театральную куклу [32, с. 102]:

1. Участие театральной куклы в ритуально-обрядовых практиках позволяет рассматривать ее как иллюстрацию текста рассказчика, жреца, шамана и т. п.

2. В XVII – XVIII вв. в ряде европейских театров (Зальцбургская опера и др.) кукла принимает черты театра живого актера, т. е. является олицетворением, подобием человека.

3. В начале XX в. кукла вырабатывает свою знаковую систему, начинает говорить на своем собственном языке художественной выразительности, не заимствуя образы из смежных областей, а создавая свои собственные.

4. Дифференциация средств кукольного искусства ведёт к выделению театра кукол в отдельный вид театрального искусства.

В подобном ракурсе рассматривает эволюцию театральной куклы Н. Ф. Райтаровская: «от куклы как источника метафорических образов и марионетки как модели человеческого существа через выявление особенностей специфики сценического марионеточного стиля к прямому противопоставлению театра марионеток театру живого актера» [86, с. 10].

Одним из выразительных средств в создании куклы является соразмерность, определенное соотношение частей между собой. «Беря за отправную точку пропорции человека, художник создает подобие человека. Но кукольная условность дает нам большие возможности по изменению пропорций создаваемого характера, в зависимости от замысла. Пропорция способна хорошо передавать характер (большие впечатлительные глаза, длинная лебединая шея) и задавать контекст, работая с зрительскими ассоциациями (большая крестьянская ладонь, неандертальские руки до колен). Так же пропорция хорошо задает жанр куклы. Больше всего работа с пропорцией возникает в анатомии куклы, но пропорция также появляется и в фасоне и композиции. Важную роль играет даже материал, из которого сделана кукла и ее костюм» [87, с. 32].

В театре кукол ключевой процесс театрального спектакля – перевоплощение – получает особую и очень глубокую форму. Предметы, куклы оживают благодаря работе актеров и вызывают ассоциации с жизнью людей. Только в театре кукол существует тесная связь куклы с исполнителем, и неживой материал, предметы соединяются с живой игрой актеров.

Во время спектакля образуется особое временное пространство, где зрители получают глубокие эмоциональные переживания – положительные (восхищение, радость) и отрицательные. Музыка создает эмоциональный фон, раскрывающий чувства кукольных персонажей. Музыка обращает внимание на нечто главное, что недосказали герои спектакля, показать их внутреннее состояние. В этом случае кукла становится подлинной моделью человека.

Ю.М. Лотман родовым свойством кукольного искусства считал «поэтику удвоения» [88, с. 645]. Современные постановки театра кукол многоплановы. Происходит не только удвоение – кукла и актер, но и утроение реальности – сочетание зрительного, словесного и музыкального рядов. Сценография

сочетается со словом и со звучащей музыкой. Визуальный и аудиальный образы взаимодействуют между собой, приобретая в результате этого взаимодействия новые оттенки значений. Иногда вербальный ряд может быть полностью или отчасти изобразительным – в этом случае он сливается с музыкальным рядом.

Театру кукол присущи масочность, схематизм. Одна из его важнейших функций – сохранение и оттачивание образов высокой обобщенности, в которых отражаются важнейшие, типические человеческие черты, имеющие, как правило, исторически определенные социальные корни [89, с. 80]. Народный кукольный театр отражал только общее в наиболее общем проявлении. Он мало интересовался конкретным человеком, его волновал человек в наиболее общем проявлении. Именно поэтому кукольный театр надолго сохранял свои спектакли, куклы нередко жили в нем столетиями, а сюжеты, оттачиваясь и освобождаясь от всего временного, случайного, сохраняли свою первоизданную свежесть и остроту [46, с. 63].

Театральная кукла (в отличие от других видов кукол) должна обладать сценичностью, так как ее должны видеть из зала. Для этого важен ее масштаб, композиция силуэта, распределение цвета, мера подробностей в деталях, а также двигательные возможности. Театральная играющая кукла не рассматривается, как другие произведения изобразительного искусства, в течение неограниченного времени; она живет в своем условном пространстве и вступает во взаимодействие с другими куклами и зрителем.

Изобразительное начало в кукле связано с ее инструментальной природой. Кукла должна обладать техническими качествами, которые делают ее удобной, легкой, послушной актеру, способной стать посредником между актерским искусством и зрительным залом. С этой точки зрения она подобна любому инструменту в искусстве. Вместе с тем, М.М. Королев, обозначая куклу как «неодушевленный, искусственно созданный человеком инструмент», делает важное замечание о том, что кукла имеет существенное отличие от инструментария других видов искусства (например, музыкального инструмента), поскольку она сама по себе является произведением изобразительного искусства и несет художественный образ, созданный художником [9, с. 33]. Более того, именно кукла как произведение искусства, а не актер, предстает перед зрителями. М.М. Королев определяет это так, что «значение театральной куклы, как инструмента актера-кукольника, можно уточнить следующим образом: кукла – художественный инструмент для создания сценического образа через сценическое действие» [9, с. 33].

Следует отметить, что в современной отечественной литературе представлены различные подходы к пониманию сущности и дефиниции театральной куклы. Е. Б. Горенберг понимает под театральной куклой «искусственно созданный из материи предмет, который является символом, знаком персонажа», «знак драматургического образа, выраженный средствами пластического искусства и несущий в себе смысловое значение этого образа» [90, с. 4].

С. В. Образцов понимал под куклой «условное изображение человека или животного из дерева, тряпки или папье-маше». Позже он уточнит, что кукла – «предельно собирательный образ, типизированный до степени иносказания» [16, с. 22].

Наиболее исчерпывающее определение кукле как части театрального искусства дал в своей книге В.М. Советов: «Театральная кукла – это художественный образ, рождённый замыслом режиссера и художника, воплощенный художником и конструктором в материальный предмет, позволяющий актеру оживить его, создать сценический образ» [91, с. 9].

Встречаются разные виды кукол: религиозно-обрядовые, декоративные, сувенирные, куклы-игрушки. Куклы-актеры отличаются от них выполнением самобытных функций, к которым следует отнести:

- изображение и/или обозначение внешности персонажей;
- воспроизведение их физических действий;
- звуковая деятельность персонажей.

Куклы – это не просто марионетки, они тоже актеры; поэтому они должны легко и ловко ходить, сидеть, поворачивать головы, носить костюм, делать жесты и, самое главное, быть в состоянии стать эстетическим явлением в руках марионеточного мастера, быть афоризмом, емким и метафорический. Другими словами, «чтобы стать фактом театрального искусства, «чудесно возрожденным делом», они должны быть функциональными. Куклы оживают в действии, в ритме и в чувствах» [92].

Многовековые традиции кукольного театра разных народов породили осязаемые образцы в виде множества разнообразных кукол, хранящихся в качестве реликвий в музеях по всему миру. Но интересно, что эти реликвии все еще «живы». Это не только следы минувших эпох и типов кукольного театра, являющиеся своего рода «сосудом», материальной формой человеческих типов и характеров своего времени, но они также оживают в современном театре и других развлекательных искусствах.

На сегодня все меньше и меньше остается неисследованных аспектов в развитии казахской театральной культуры, однако большинство театроведческих исследований посвящено изучению истории и теории драматического и музыкального театра. Вместе с тем исследования театра кукол как театра профессионального в истории казахской культуры остается terra incognita.

Основываясь на традициях ортеке, создатели профессионального театра кукол культивировали в себе самую главную для кукольника черту, которая в будущем станет одной из главных для профессионального актера театра кукол – универсальность. Каждый из организаторов казахского театра кукол сочетал в себе функции актера, художника, режиссера, драматурга, конструктора и бутафора.

Как указывает Б.П. Голдовский, ««культура кукол» профессионализируется. Из фольклора, народных промыслов, традиционных цехов, куда входили и отдельные кукольники, и различные традиционные

кукольные театры, дававшие представления, куклы переходят в сферу массового искусства» [39, с. 8].

Если обратиться к истории развития концепции театра кукол в мировом масштабе, то это было, прежде всего, проявленный интерес к актеру и кукле. В трудах Ш. Маньена, Э. Мендрона, П. Ферриньи (Йорика) – пионеров в изучении кукольного искусства – театр кукол рассматривается в контексте конкретных исторических эпох и театральных типов. Независимо от системы управления любую театральную куклу они называют марионеткой. Эта тенденция прослеживается и сегодня в трудах многих западных исследователей. Под марионеткой понимается не только кукла на нитях, но и любая кукла, получающая управление извне – от человека или с помощью механизма. Для отечественных исследователей, активно занимающихся типологизацией театральных кукол, такой подход не характерен [27].

Начало XX в. ознаменовалось обостренным интересом мировой театральной общественности к кукольному искусству. Начали публиковаться теоретические труды, в которых были предприняты попытки установить место кукольного театра в пространстве театральной культуры, дать характеристику театральной кукле и ее основных черт. Кукла и маска стали художественными знаками времени. Символизм открывал перед театром ошеломляющие горизонты. А театр «натуралистический», театр «ненужной правды» безнадежно удалили с подмостков сцены и от новых высоких задач. Быт во всех его проявлениях был изъят с подмостков режиссурой условного направления, и наступила эра экспериментов.

Знаменитый реформатор театра XX в. Г. Крэг полагал, что традиционная манера реалистической игры актера должна замениться искусством условного жеста. Только отвергая прямое отображение быта, театр глубже проникает в закономерности жизни. Поскольку актер не может преодолеть свою телесную природу, ему должна быть противопоставлена марионетка, которая вернет условность на сцену: «Актер должен уйти, и его место займет неодушевленная фигура – назовем ее сверхмарионеткой, пока она не приобрела себе лучшего названия» [24, с. 227]. Ученый полагал, что в марионетке есть что-то большее, чем просто проблеск гения, чем проявление личности, что-то универсальное, что вызывает отклик в душе зрителя и выступает «последним отблеском какого-то благородного и прекрасного искусства» [24, с. 227].

Русский историк и теоретик театра кукол, режиссер Ю.Л. Слонимская, продолжая идею Г. Крэга о сверхмарионетке, много полемизировала по вопросам театральной куклы. Четко разделив театр кукол и театр актера («это – два рода искусств, смежных, но не похожих»), Ю. Л. Слонимская подняла марионетку на высочайший уровень [93, с. 37].

Российский актер и режиссер А. Я. Таиров полемизировал с Г. Крэгом и призывал «помолиться» о том, чтобы в театр вернулся его подлинный кумир – Актер, или «Сверхаактер», «оживляющий» куклу, подчиняющий ее своей воле.

Со временем театральные куклы становятся натуралистичнее внешне и внутренне, усложняется их механика.

Тенденция натурализации охватила разные виды искусств, подобная мировоззренческая ситуация нашла наиболее ярко выраженную проекцию в театре кукол. Театральная кукла становится маленькой копией человека не только внешне, но и внутренне. Чтобы достичь максимального человекоподобия, кукла должна получать правильные сигналы управления, она становится похожей на робота, наspiгованного сложнейшей механикой, неспособной передать подвижную психику человека, но копировать его с максимальной достоверностью [13, с. 10].

В 1933 г. в театре С. В. Образцова прошел диспут «О типаже в театре кукол». Суть спора между Н. Я. Симонович-Ефимовой и коллективом театра состояла в выяснении вопроса, кому – актеру или художнику – принадлежит главная роль в создании сценического кукольного образа, какой театр кукол сейчас наиболее востребован. Художники мирового уровня Ефимовы не могли смириться с тем, что роль персонажа спектакля может играть небрежно сделанная кукла, которая нечётко выглядит издали, а вблизи производит неприятное впечатление [там же].

С. В. Образцов сделал ставку на свой гениальный шарик, средствами которого можно решить любые задачи. «Абстрактная изобразительная форма, помещенная в контекст эстрадного номера, оказывается вполне понятной массовому зрителю. Более того, именно кукла-знак с течением времени превращается в эмблему ГАЦТК, именно этот эксперимент художника находит своих подражателей и продолжателей в современном нам кукольном театре» [13, с. 11]. Другими словами, в процессе создания куклы стремление к натурализму, максимальной реалистичности куклы не является основой для успешности постановки. Более того, кукла может кардинально отличаться от всех объектов существующей действительности, не быть копией человека, животного или другого предмета, но при этом не утрачивать своей сущности.

На сегодняшний день указанное положение выступает практически аксиомой для кукольников, в результате чего в современных национальных кукольных театрах представлены разнообразные, зачастую фантазмагорическое образы (достаточно вспомнить Ф. Жанти, Р. Габриадзе и др.). Спор закончился в пользу Образцова, однако, благодаря Ефимовым теория кукольного театра обогатилась пониманием того, что кукла – полноправный участник постановки, более того, именно она зачастую заставляет режиссера принимать те или иные решения, менять их, адаптировать драматическое действие под сценический образ марионетки.

В первой половине XX в. режиссеры и актеры находились на начальных этапах формирования не только системы теоретических представлений о сущности искусства играющей куклы, но и практического воплощения на театральных подмостках.

Произошедшая смена культурной парадигмы в первые десятилетия XX в. совпала с периодом *становления профессионального казахского театра кукол*.

В Казахстане *первый краевой театр кукол был открыт в Алматы* 10 октября 1935 года решением Совета Народных Комиссаров. Указанное мероприятие было осуществлено с целью увеличения зрелищных предприятий, входивших в смотровую сеть областного отдела по делам искусств, в связи с возросшей потребностью в спектаклях кукольного жанра.

Театр ведет свое начало от самодеятельных кукольных кружков, которые работали в Алматы в 1930 гг. Первым художественным руководителем театра стала Е.Л. Брюнелли, первым спектаклем – «Утеген Батыр» Л. Браусевич (1936).

Директором театра на протяжении длительного периода была Н. Омари. Первыми спектаклями были: русская народная сказка «Репка», переведенная на казахский язык, и пьеса Е. Сперанского «Вор-нахал человеком стал» в постановке русской труппы. Ставил эти спектакли режиссер А.М. Анчаров.

Появление театра кукол именно в Алматы неслучайно. В годы Второй мировой войны в Алматы волею судеб находилась известнейший советский театральный режиссер Н.И. Сац, которая примет огромное участие в создании первого в Казахстане театра для детей и юношества.

В 1938 г. Казахский краевой театр кукол получил статус Республиканского. С этого момента театр кукол назывался Республиканским театром кукол. Возглавил театр А.М. Анчаров. В числе творческого коллектива были Б.Ф. Слонов, Т.З. Ибрагимова, П.И. Поторока.

Первые постановки осуществляли актеры драматического Казахского театра им. М. Ауэзова – К. Бадыров, С. Тельгараев – «Мойдодыр» К. Чуковского, «Кого мы били» Д. Бедного, «Человек в футляре» А. Чехова (1938). В 1939 г. театром был поставлен спектакль «Алдар Косе» А. Бычкова (режиссер В. Горенберг). В 1940 г. – «Витязь в тигровой шкуре» (Ш. Руставели), в 1941 г. – «История города «Глупова» М. Салтыкова-Щедрина.

В годы Великой Отечественной войны театр играл сатирические скетчи «Как Гитлер черту душу продал», «Сон в руку», сатирические миниатюры, которые отвечали актуальным вопросам социально-политическому положению того времени. «Всю войну работники обслуживали театр. Но в 1949 году театр неожиданно закрыли, а коллектив передали филармонии, образовав две бригады артистов-кукольников казахскую и русскую» [49]

В хронике тех лет отмечалось: «Мы живем в таких отдаленных местах, – писали зрители одной из железнодорожных станций Турксиба, – что к нам сюда театр никогда не заезжает, к нам впервые заехал казахский свой родной национальный театр, мы впервые смотрим кукольный театр на казахском языке. Надо сказать, что рабочие совхоза так праздно (очевидно, празднично – прим. автора) провели эти 2 вечера, что очень редко так бывает. Приятно было смотреть на милые улыбающиеся рожицы, которые смотрели спектакли...» [94].

Таким образом, в результате плодотворных творческих поисков постановщиками театра было совершено конструктивное открытие, ценность которого для дальнейшего развития казахского профессионального театра кукол невозможно преувеличить. Этим открытием стала многоплановая ширма, которая и представляла собой универсальный ход, который удовлетворял всем

требованиям как низовых, так и верховых видов кукол. Конструкция многоплановой ширмы включала в себя три сценические планы, каждый из которых было предназначено для самостоятельного использования отдельной системы театральных кукол с учетом специфических свойств каждой.

Первые шаги в профессионализации казахского театра кукол заложили крепкие основы для дальнейшего развития. В частности, организаторы театра на протяжении своей театральной практики отработали художественные и технические основы профессионального кукольного театра. Благодаря их практической деятельности была отработана и закреплена технология по изготовлению различных типов кукол, добыты профессиональные навыки кукловодства, освоены и зафиксированы законы «оживления» кукол различных систем управления, разработаны технические параметры многоплановой ширмы и апробирована ее использования с различными системами театральных кукол.

Фокус внимания казахских кукольников всегда был направлен на создание высокопрофессионального театрального пространства.

В истории театра навсегда останутся имена людей, способствовавших его творческому становлению: искусствоведы и режиссеры Ю. Рутковский, П. Пашков, Л. Ленгорская, В. Горенберг; Заслуженные артисты Казахстана Б. Слонов, С. Абуева, В. Оркин, Л. Печерина, О. Дюсенов, З. Дюсенова; Главные режиссеры и художественные руководители А. Михайлов, Заслуженные артисты П. Поторока и К. Ешмуратова, народные артисты С. Шукуров и С. Кабигужина; режиссеры-постановщики Б. Парманов С. Макулбеков; художники-постановщики Е. Яшнева, Л. Свириденко; мастера по изготовлению кукол Е. Иванов, Г. Голота, О. Миртаиров, Н. Виноградова, Т. Каверина и В. Шмонина; артисты: Н. Трегубенко, Ш. Кадыров, Т. Майская, М. Авдеев, И. Радионова, Т. Пустовая, Т. Ибрагимова, У. Садвокасова, Е. Иманалиев, Ш. Кадыров, А. Джайлимисов, С. Бейшенов, М. Даулеткулова, А. Даулеткулов, А. Татаринцев, В. Печенихин.

В 1930-40-х гг. в разных городах страны работали и другие кукольные театры, однако впоследствии некоторые из них были закрыты, другие слиты с труппами драматических театров. Восстановление этих театров началось уже в 1980-90-е гг. XX в.

Представляется, что взгляд на природу национального театрального процесса в рамках его профессионализации должен быть глубоким и учитывать целый ряд факторов – культурологических, этнических, социальных, территориальных и др. Встает важный вопрос: какому фактору отдать приоритет в определении профессиональности казахского театра кукол?

Логичнее всего придерживаться мнения, которое характерно для современного научного процесса практически во всех его отраслях: истину можно найти только на стыке мнений, факторов, наук. Синергетический подход к данному вопросу обуславливает понимание профессиональности казахского театра кукол исходя из того, что предпочтение не отдается ни одному фактору отдельно, но они сочетаются между собой отношением дизъюнкции, причем для

утверждения о профессиональности театра достаточно соответствия одному любому фактору.

Итак, профессиональным театром будем считать тот театр, для которого характерны:

- репертуарные пьесы, написанные на казахском языке (учет языкового фактора);
- репертуарные пьесы, посвященные казахской тематике (учет социального фактора);
- занятость в спектаклях казахских артистов по происхождению и / или воспитанных на местной почве, знакомых с языком и обычаями народа (учет этнического и культурологического факторов);
- при наличии любого другого фактора: авторская драматургия создается не органично-стихийно, а специально (профессионально) – последний фактор является решающим для определения профессионализации, то есть отделения от народных корней, театра любой этнической общности.

2.2 Советская школа режиссуры в пространстве казахского театра кукол

Прежде чем обозначить влияние советской школы режиссуры в пространстве казахского театра кукол коротко охарактеризуем ключевые этапы формирования самого советского театра кукол и ее режиссуры.

Российский кукольный театр, сформировавшись как народный, петрушечный, уличный, балаганный, эволюционировал в сторону профессионального, пройдя через этапы студийных, домашних, салонных спектаклей. Русский профессиональный кукольный театр в XIX веке в совершенстве знал технику двух видов кукол – перчаточных (петрушки) и театры кукол на нитках (марионеточные). Как отмечалось выше, петрушечные спектакли были самыми зрелищными массовыми, народными. Народ с симпатией относился к главному герою этих спектаклей – Петрушке и с удовольствием выслушивал историю его похождения. Чтобы как-то разнообразить эти представления, кукольники-петрушечники объединялись с шарманщиками, которые музыкально оформляли спектакли, подыгрывали Петрушке.

Марионеточные профессиональные театры приобретают популярность во второй половине XIX века и сосуществуют параллельно с петрушечными. Куклы-марионетки были внедрены в российскую почву в первой половине XVIII века и за короткий срок приобрели черты русской национальной психологии, став одним из компонентов духовности русского народа.

Первые марионеточные куклы из Европы были завезены в Россию во времена Петра Первого, но распространения они не получили, поскольку император особо не жаловал артистов этого разряда. Но в период царствования императрицы Анны Иоанновны отношение к кукольникам-марионеточникам меняется в лучшую сторону. Их приглашают ставить представления в салоны

высокопоставленных особ. Ставят они спектакли и в театральных залах, не брезгают ставить и домашние спектакли у зажиточных особ.

Репертуар артистов-марионеточников был очень скудным, однообразным и успех театральные представления имели потому, что куклы могли изображать то, что невозможно было продемонстрировать в любом драматическом театре.

Отношение к марионеточникам было неоднозначным, свидетельством чему являются следующая дошедшая до нас статья, опубликованная в Санкт-Петербургских ведомостях в 1730 году: «между позорищными играми надлежит такое же считать и кукольные игры, в которых представления не живыми персонами, но куклами делаются. Такие куклы столь искусно делаются, что все их члены тонкими проволоками, как кому угодно, обращать можно и таким способом оными все движения человеческого тела изображаются. Хотя речи помянутых кукол от скрытых позади театра людей произносятся, однако ж, ради нарочитого отдаления зрителей, оное насилу применить можно ... К тому ж, такими куклами многие действия показать можно, к которым живые персоны весьма неспособны. Например, можно ими удивительнейшие образы людей, редко виданные уроды, смертельные убийства и другие сим подобные вещи очень легко изъяснить, что живыми людьми не без великого труда в действо производить надлежало» [3, с. 109].

Как видим, автор этой статьи дал правильное определение кукольному театру как театру, который способен показывать «естество вещей». Первоначально кукольники-марионеточники были иностранцы, в основном французы, представления в основном велись на французском языке, затем русские, обучившись марионеточному кукловождению, вытеснили их.

Относительно благополучное развитие кукольного театра было разрушено к концу XIX столетия. Начало XX века оказалось драматичным не только для кукольного театра, но и в целом для искусства, культуры России. Социально-политические потрясения сопровождают всю первую половину XX века. Голод и разруха охватили страну. Народу было не до развлечений. Возрождение русского кукольного театра начинается уже в советский период. Между тем, развитие кукольного искусства в других не прерывается.

Представления народного театра кукол были в программе скоморошских игр с начала XVII в. Сатирическая кукольная комедия, основанная на импровизации и народных сюжетах (сватовство, шутовское лечение, пародийные похороны), развивается на протяжении трех столетий. В. Я. Пропп писал, что «русский народный кукольный театр всегда только комичен, притом комичен не произвольно, а нарочито» [95, с. 57]. Вертепная драма была распространена в Сибири. Традиция сочетания различных искусств для достижения зрелищности характерна для постановок XVIII в. В XIX в. о кукольном театре писали Н.А. Некрасов, Ф.М. Достоевский и др. С этого времени театр кукол в России чрезвычайно разнообразен, усиливается традиция домашнего театра кукол.

Замыслы произведений для марионеток вынашивались А. Белым, Е. Б. Вахтанговым [96, с. 84]. Легендарный «Театр Петрушки» (Н. Симонович-

Ефимова и И. Ефимов) отражает поиски Серебряного века: поиски совершенной Красоты, идеального актера, рая Детства, Души и т. п. В советский период получает развитие агитационный, воспитательный театр.

Первые советские кукольные труппы, трансформировавшиеся из петрушечных, появились в крупных городах России – Петрограде, Москве и т.д. «На основе их создается московский театр кукол в Мамоновском переулке под руководством Н.Я. Симонович-Ефимовой и И.С. Ефимова (1918 г.), ленинградский кукольный театр «Петрушка» под руководством Е.С. Деммени (1920-ые годы), московский Центральный театр кукол (1913 г.) под руководством С.В. Образцова. Вслед за ними кукольные театры организуются и в союзных республиках как храмы подлинного искусства для детей, где потрясение детских душ и воспитание юношеского разума окажется делом повседневным, будничным» [97, с. 180].

Театр под руководством С. В. Образцова собрал выдающихся специалистов театра кукол – режиссер А. Федотов, актер С. Самодур, художники В. Андриевич и В. Терехова, драматурги А. Бонди и др. Наиболее известные постановки: «Необыкновенный концерт» (1945, пародия на штампы концертной жизни), «Волшебная лампа Алладина» (Н. Гернет, с тростевыми куклами). Театр Образцова обращался к истокам и сюжетам европейской кукольной традиции («Божественная комедия», «Дон Жуан», «Ноев ковчег» и др.).

Лучшие работы ленинградского кукольного театра «Петрушка» (режиссер Е. Деммени) – «Принц Лутоня» (В. Курочкин), «Свадьба» (А. Чехов), «Гулливер в стране лилипутов» (Дж. Свифт), «Ссора Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем» (по Н. Гоголю) и др. Е. Деммени сотрудничал с С. Маршаком и Е. Шварцем: «Багаж», «Кошкин дом», «Петрушка-иностранец», «Кукольный город» и др.

В советской школе режиссуры, исходя из общей идеологической установки государства, определились два основных фактора, из которых складывался общий вектор развития театра кукол.

Выражаясь словами Б.П. Голдовского «стволом же, на который в отечественную культуру быстро привилось искусство театра кукол, была народная «петрушечья камеда» [38, с. 8].

В XX в. Петрушку пытались использовать в агитационных спектаклях, воспитательных детских представлениях, но его «данные» не соответствовали духу и характеру таких спектаклей. «По смысловому наполнению традиционный Петрушка, персонаж по сути своей антикультурный, подвергал осмеянию и поруганию все основные социальные институты – семейный, чиновный, военный, церковный. До революции Петрушка мог поколотить «фатального», т. е. «квартильного» (чин полиции). Советский Петрушка зачастую сам становится милиционером или бойцом Красной Армии, воинствующим чиновником нового режима. Для детского репертуара характерен Петрушка-шалун, Петрушка-клоун» [98].

Исследователь В.И. Новиков подчеркивает, что «перед «театром Петрушки» ставилась задача способствовать внедрению «советского образа

жизни». Он рассматривался как театр рабочего клуба, откликающийся на любые значимые события в жизни фабрики или завода. Ему надлежало высмеивать прогульщиков, хулиганов, бюрократов из администрации предприятия. Часто Петрушка уже переставал быть главным действующим персонажем. Ему отводилась роль резонера, вводящего зрителя в суть дела при начале представления и подводящего итог в финале» [99].

Парадоксально, но в советское время, прикасаясь к искусству, имеющему древнейшие корни, необходимо было начинать все заново: создавать труппы, творить драматургию, разрабатывать эстетику театральных кукол. Все театры кукол находились в одинаковом положении. Исключением составлял театр кукол С. В. Образцова, который в некоторой степени являлся «неприкасаемым» со стороны властей. Чего только стоит появление в 1946 г. нашумевшего сатирического спектакля «Необыкновенный концерт», который был своеобразной пародией на эстрадный штамп: Хоровая капелла в народном стиле, чечеточники братья Баклушины, Латиноамериканское трио, фокусник с ассистенткой Шахерезадой Степановной и конференс артиста Эдуарда Апломбова (в исполнении З.Гердта).

Режиссерский опыт театра С. В. Образцова перенимали многие отечественные и зарубежные режиссеры кукольного искусства, его воздействие на развитие мирового театра кукол понемногу расширялось.

Советская драматургия тех лет, за редким исключением, не поражала глубиной и высокой степенью изысканности содержания. От социального заказа никто не мог отказаться. Однако, наряду с современной кукольной драматургией, появляются названия классических произведений.

Фольклорный репертуар, который все еще оставался основным в советской режиссуре театра кукол, постоянно видоизменялся и приспособлялся к регламентированной государством тематике. Печатные репертуарные сборники ВААП оказывали режиссерам возможность выбирать среди пьес драматургов разных республик СССР. В те времена пьесы с пометкой «детские» не разграничивались на «кукольные» и «тюзовские». Некоторые произведения из этой советской классики до сих пор присутствуют в репертуаре многих театров кукол.

История возникновения искусства театра кукол в Казахстане во многом связана с историей времен Советского Союза. И как точно подмечено Т.С. Хасангалиевой тот факт, что «триумфальное шествие Советской власти требовало рождения нового театра для детей, которое воспитывало бы их в духе строителей коммунизма» [49, с. 59].

Важнейшее значение отдавалось формированию идеологического сознания детей. В дни государственных праздников в учреждениях детского воспитания (школах, Домах пионеров) традиционными формами массового празднования становились торжественные собрания, на которых почиталась память героев революции, ветеранов труда, лучших работников; кинолектории, театрализованные литературно-музыкальные тематические вечера с конкурсами пионерской и комсомольской песни или поэзии; воспевание примеров отваги,

карнавальные демонстрации на общественно-политическую тематику. «Этапы становления и развития казахского театра прошли под влиянием русского театра. Это выражалось, во-первых, работой русских режиссеров в казахском театре, во-вторых, постановками произведений мировой драматургии, переведенной с русского языка на казахский» [53, с. 4967].

В 60-е гг., в период «новой волны» рождения казахский театр кукол ведет активные поиски казахской национальной драматургии. Результатом этих поисков стала, например, постановка по пьесе Ж. Карбозина «Кербакбай» («Мальчик наоборот»). «Интересно, что по профессии автор – учитель. Ж. Карбозин живет в селе Унгуртас Джамбульского района. Это пьеса рассказывает об озорном, способном мальчике, который плохо ведет себя дома и в школе. Все, что ему поручают, он делает наоборот» [94]. Режиссер – постановщик К.Х. Ешмуратова [Приложение Б 8].

Советская школа режиссуры театра кукол оказала огромное влияние на развитие казахского театра кукол, обогащенного опытом новых поколений режиссеров, актеров и художников. Это обеспечило театру стремительное развитие и позволило ему не только занять особое место среди коллективов театров кукол, но и определило его высокий статус и авторитет в мировом сообществе кукольников. Свидетельством этому стало принятие в 1972 г. Республиканского театра кукол г. Алма-Аты в Международный союз деятелей театров кукол (UNIMA).

Международное признание Республиканского театра послужило толчком начала фестивального движения. В 1974 г. состоялся I Фестиваль кукол Средней Азии и Казахстана, который собрал в одном пространстве ведущие театры кукол страны.

В 1975 г. состоялся уже II Фестиваль кукол «Фрунзе-75», на котором присутствовал почетный председатель UNIMA чешский режиссер, актер, теоретик театра кукол Ян Малик. Режиссер высоко оценил творческие эксперименты театра кукол г. Алматы. «Театр кукол Алма-Аты заслуживает, я считаю, очень высокой оценки: актерская работа просто замечательная! По сравнению с прошлым театр поднялся очень высоко» [100] [Приложение Б 5].

Благодаря мастерству ведущих корифеев казахский театр кукол вышел на международный уровень. Режиссерам-кукольникам необходимо было находить соответствующее решение постановки путем переосмысливания и внедрения новых решений, поисков новых путей с применением всех специфических особенностей искусства казахского театра кукол.

Понимание театра кукол как культурной и воспитательной организации требовало также включения в репертуар пьес по произведениям советских писателей, предназначенных для детей и признанных полезными в деле воспитания юных борцов за светлое коммунистическое будущее. Таким, например, был один из первых спектаклей театра, поставленный в 1936 г., «Вор Игнашка», посвященный «борьбе с пережитками старого быта и воспитанию нового молодого поколения, способного завершить великое дело Ленина-Сталина» [101] [Приложение Б 1].

В более позднее время успехом пользовался также спектакль «Военная тайна» по повести известного советского писателя Аркадия Гайдара, чьи произведения были чрезвычайно популярны среди подростков всего Советского Союза.

О строгом контроле со стороны власти говорит факт обязательного присутствия комиссий от Министерства культуры, которые «принимали» спектакль.

«Члены приемной комиссии Министерства культуры внимательно вглядываются в каждую сценку, оценивают декорации, игру актеров, делают пометки в блокнотах. Но самый чуткий барометр – сидящие в зале дети. Вот они притихли, увлекались. Вот кто-то восхищенно ахнул. Вот первая волна смеха прокатилась по зрительному залу... Еще миг – и они «с головой» уйдут в сказку, их чувства растворятся в музыке, и детские сердца будут жить вместе с героями, переборют внутренний страх, победят зло... Это случится обязательно, потому что куклы в этом театре умеют все» [102], [Приложение Б 3].

Важно отметить, что кукле как главной участнице сценического действия в казахском театре уделялось огромное внимание.

Устройство кукол, используемых казахстанскими театрами кукол, была традиционной: это были перчаточные (которые преобладали в течение довольно длительного времени), гапитно-тростевые и тростевые куклы. Иногда одновременно с куклами в спектакле действовали «живые» актеры. По мнению режиссеров, это могло «примирить» людей и кукол, гармонизировать их отношения. Однако актеры, привыкшие работать за ширмой, не всегда были убедительны в качестве драматических артистов: не хватало элементарной актерской школы, профессионализма.

Возможно компенсаторным механизмом в актерской подаче материала было прекрасное умение налаживать контакт с зрительным залом. В качестве примера, приведем фрагмент статьи, опубликованной в газете «Вечерняя Алмата» от 4 сентября 1968 г.: «актеры так завладели залом, что дети сами становились участниками спектакля, дружно отвечая на вопросы артистов, обращенных в зал» [102] [Приложение Б 4].

Поскольку театры кукол на протяжении долгого времени в Казахстане школы не имели, то момент ее формирования также вызывает вопросы. Фольклорные представления имеют глубокие традиции, но можно ли утверждать, что кукольники, выступавшие в вертепной драме или показывающие выступления с Петрушкой, имели театральную школу? Возможно, какую-то «свою» школу в плане работы с «перчаточной» куклой они имели, но было бы, наверное, преувеличением утверждать, что последний петрушечник России Иван Афиногенович Зайцев, блестяще владевший своим ремеслом, ставший потом актером театра С. В. Образцова, с выступлений которого театр начинал свою созидательную деятельность, тот самый народный петрушечник, первый кукольник, которому было присвоено почетное звание заслуженного артиста РСФСР, заложил основы театральной школы будущего Центрального академического театр кукол.

Традиция, хотя и важна, но, если она не перерастает в школу, структурирующее начало, просто остается в истории и не является животворной силой по отношению к современным формам театра. Так произошло, например, и с драмой, и с представлениями о Петрушке, они остались в истории как старинное представление.

В советском театре не практиковались уличные выступления кукловодов, а импровизация в процессе игры не приветствовалась. Скоморошество, народный театр кукол, вертеп исторически возникли и существовали как игрушка для взрослых, но советский театр кукол довоенных и послевоенных лет сосредотачивался только, говоря языком тех лет, на «обслуживании детского зрителя». Это весьма показательный факт, который оказал свое негативное действие и на формирование казахской культурной идентичности нескольких поколений нашего общества.

Безусловно, создание театров юного зрителя и театров кукол как отдельного театрального участка, давало государству возможность вести определенную политику в деле воспитания молодого поколения. Конечно, были и перегибы в сторону вульгарного социологизма, когда из-за казахской ширмы выглядывали героического вида пионеры и сновали зловещие враги советской власти. И добро, сострадание, взаимопомощь, любовь к родине и к природе средствами кукольного театра утверждались в детских душах в классовой, якобы «наднациональной» упаковке.

С другой стороны, ограничивая зрительскую аудиторию возрастным цензом, театр кукол ограничивал свои возможности. Долгие годы ждали кукольники, чтобы обратиться к лучшим образам классических произведений и народных сказок, и доказать, что использование и сообщения живого плана, марионетки, маски, полумаски, художественная деформация масштабов и пропорций куклы и других чисто кукольных средств сценической выразительности, способные раскрыть новое содержание известных и неизвестных зрителю произведений. И, наконец, доказать, что театр может повернулся лицом и к взрослым зрителям.

Так, в 1972 г. в репертуар казахского театра кукол были включены спектакли не только для маленьких зрителей, но для взрослых. Алматинцы и гости столицы получили возможность смотреть спектакль «Божественная комедия» по пьесе И. Штока (Режиссеры П.И. Поторока на русском языке/ К.Х. Ешмуратова на казахском языке).

Многие участники казахского театра кукол имели возможность учиться у великих мастеров, например, на высших режиссерских курсах при театре С.В. Образцова. Обучение было интересным, строилось в основном на практике кукловодства под руководством лучших артистов этого театра. Кроме того, Образцов уделял много внимания теории. Сам он преподавал курс теории режиссуры, теории драматургии, приглашал педагогов из училища при МХАТе, которые читали лекции по истории театра, как российского, так и зарубежного.

Много внимания уделялось работе режиссера над пьесой. И самое главное С.В. Образцов умел привить любовь к театру кукол, оценивая его как

самостоятельный вид искусства, а не как «меньшего» брата театра драматического.

Будучи по призванию блестящим педагогом, С.В. Образцов учил мастерству молодых актеров из разных уголков Советского Союза, в том числе и Казахстана, знакомя их с тайнами работы с театральной куклой.

Все указанные факторы благоприятно повлияли на развитие казахского театра кукол, обогащенного опытом новых поколений режиссеров, актеров и художников. Это обеспечило театру стремительное развитие и позволило ему не только занять особое место среди известных театрально-кукольных школ страны, но и определило его высокий статус и авторитет в мировом сообществе кукольников.

Необходимо выделить основные характеристики казахской школы кукольников, во многом сформировавшейся в традициях советской школы, а именно основанной на методе проживания (переживание) через куклу.

Это положение содержит определенные особенности, которые означают, в первую очередь, пристальное изучение природы.

Известно, что эпоха натурализма в театре кукол содержала элементы подражания драматического театра. Однако в овладении основных элементов натуралистического театра предусмотрено не только простое подражание.

Натура – реальные проявления человеческого поведения и характеров – становится необходимой ступенью для перехода театра кукол в новое качество, не имеет ничего общего, как это принято считать, с театром подражательным, поэтому в изучении природы акцент делается не на подражании человеческого театра, а на подражании живой природы.

Метод проживания через куклу имеет более глубокое продолжение, чем в обычном «подражательном» театре. А по изучению природы – того, что впоследствии, к сожалению, приобрело вульгарный оттенок в термине «натурализм», какого-то отклика реализма в отображении «правды жизни», начинается развитие театра кукол как вида искусства в других «измов».

Можно считать, что эпоха натурализма в театре кукол с начала 20-х до конца 50-х гг. – эпоха «освоения профессии» – естественный и закономерный процесс, отражающий необходимость, которую диктует обращение к реалистической методе, который невозможно обойти и без которого искусство театра кукол не может произойти принципиально. Натурализм – это первоначальный этап приближения к кукле. Он должен быть основой как проводник реалистического метода.

Выделим основные направления, которые предусматривают изучение природы.

Психологизм. Любой вид театра – театр психологический, и театр кукол в этом случае не является исключением. Актерская школа предполагает наличие определенных условий существования актера на сцене. Наличие психологического начала в актерском исполнении способствует формированию особого стиля работы с куклой, который можно охарактеризовать как одушевление «неживой материи», то есть куклы. Эти положения наилучшим

образом соответствуют принципам школы К. С. Станиславского – «жизнь человеческого духа», которые использовали много театров кукол, но, видимо, только представители казахского театра кукол воплотили их полно в актерском искусстве через эстетику натурализма.

В буквальном смысле театральная школа – это учебное заведение, которое готовит специалистов театра (актеров, режиссеров и т.д.). В более широком смысле – система общих правил, методов, навыков и приемов работы над ролью или спектаклем, а также профессиональной терминологии, характеризующие творчество определенной группы театральных деятелей – учеников того или иного учебного заведения или мастера. Даже если в институциональном смысле такой школы создано не было. Именно в этом широком смысле употребляются словосочетания школа корифеев, школа Станиславского, школа Образцова.

Рассматривая актерскую школу театра С. В. Образцова, можно заметить, что она основывалась на эстетике, которую можно было бы обозначить так: приближение человека к кукле. С одной стороны, это метод «скаркарирования», когда акцент делался на выявлении комического начала в человеческой природе, а с другой – «романтизация» человека. Этот метод был подсказан природными особенностями тростевой куклы, плавностью и масштабностью ее жеста, способностью передавать возвышенные, поднятые чувства [10, с. 45]. Эстетическая платформа С. В. Образцова выражалась в его оценке социальной значимости иносказания, имеет «два полюса в искусстве: сатиру и романтическую героику» [10, с. 45].

Метод, который выбрали в казахской школе, основывался на противоположном движении – приближении куклы к человеку. В итоге получился эффект оживления неживой материи. В труппе К.Х. Ешмуратовой работали под девизом: «безличное – очеловечить». Все ее сценические творения, которые, впрочем, относятся и к творчеству других корифеев театра, производили убедительное впечатление правдивости изображаемого на сцене биологически живого существа, живой демонстрации на сцене «жизни человеческого духа».

Концептуальным положением казахского театра кукол явилось гармоничное сочетание всех составляющих воссоздаваемой сценической реальности. Куклы, декорации, актеры, режиссеры – все это предназначено для создания особого мира, поскольку, как отмечает известный историк театра кукол, театральный критик и профессор Варшавской театральной академии Марек Вашкель: «В кукольном театре это все по-настоящему» [103].

Главное отличие кукольного театра от театра актеров, по словам Марека Вашкеля, заключается в том, что «В театре актеров мы встречаем людей, которые играют свои роли. В кукольном театре каждый герой должен быть создан. Персонаж или ложка – вы должны создать все с нуля» [103], причем, каждая мелочь, каждый аспект должны быть тщательно продуманы и воплощены.

Художественный процесс советского периода развития казахского театра кукол, творческие поиски мастеров отечественной сцены разворачивались в определенных социально-политических, экономических реалиях, нравственной

атмосфере времени, которые сегодня принято определять, как «период застоя». Театр кукол боролся за выживание в предельно регламентированном режиме репертуарной политики, жесткого идеологического диктата в сфере художественного творчества, устарелых формах организации творческого процесса. И все же, даже в атмосфере тотального наступления на национальную культуру, театр кукол находил ресурсы для развития.

Важно отметить, что в XX веке, когда советская власть так тщательно «заботилась» о чистоте не только кадровых рядов, но и сценических жанров, с легкой руки этой же власти фактически получилась «вавилонская смесь». Заботясь о том, чтобы ни одна доля «буржуазной» культуры не просочилась к советскому искусству, «искусствоведы в штатском» сфальсифицировали историю и теорию жанра, поставив в центр жанровой родословной театра кукол произведения советских авторов. «Железный занавес» на многие десятилетия отрезал казахскую сцену от мирового театрального процесса. Классические произведения парадоксально нивелировались, состоялась их адаптация под канон советской идеологии.

Когда же советская идеология пала, театры «больших» жанров и общество в целом, потерпели такое колоссальное сотрясение «перестройки», что проблемы необходимости драматургической и режиссерской актуализации «легкого» жанра, к которому относили кукольный театр, просто не заметили. Между тем, объективно сложная ситуация с нынешней казахской режиссурой театров кукол, свидетельствует о том, что ситуация с жанром получила статус «трудноформирующееся».

В целом, учитывая многообразие форм и эстетических направлений, казахская школа режиссуры театра кукол базировалась на классических формах, которые были рождены советской школой режиссуры.

Среди продолжателей великих традиций этой школы выделим казахских режиссеров-кукольников: К.Х. Ешмуратова, А.М. Анчаров, Ю. Рутковский, П. Пашков, Л. Ленгорская, В. Горенберг, Б. Парманов и С. Макулбеков, Ю. Уткин, К. Адылов, Д. Жумабаева, Б. Парманов, А. Малюченко, А. Горелов, Н. Леонтьева, В. Шияновский, Г. Иванов и другие.

2.3 Режиссура казахского кукольного театра второй половины XX века

За годы существования кукольных театров в городах Казахстана шел эволюционный процесс накопления опыта постановки спектаклей на национальные сюжеты – сначала связанных обращением к национальной проблематике и сюжетам, а затем и к созданию специфичной формы и выразительно-изобразительного строя национального кукольного спектакля.

Изучение многочисленных кукольных спектаклей, ведущих казахских кукольных театров помогает глубже понять не только их режиссерский почерк, но и отличие творческих дарований режиссеров, индивидуальность их поисков. Сравнивая труппы казахских театров кукол можно выделить в них много общего: народность, этнографическая достоверность, крепкий ансамбль.

К сожалению, информация о методологии режиссуры казахского театра кукол – недостаточная и неравноценная, в основном она имеет лоскутный характер, что объясняется, с одной стороны, непонимание режиссуры как объекта исследования, а с другой, – привычной для театроведения XX века ориентацией на социальную и эстетическую интерпретацию произведения и пренебрежение прагматикой театрального дела. Поэтому во многих случаях, ища ответы на поставленные вопросы, исследователи должны опираться на косвенные факты (иконографию, литературные источники), которые могут дать представление об организации репетиционного процесса, форму представления и т.д. К такому типу информации относятся, в частности, сообщения о количестве и задаче репетиций, о расходах на декорации и тому подобное.

«Кукольный театр, как показывают проведенные нами библиографические поиски, не пользовался особым вниманием прессы, но самое печальное заключается в том, что часто не сохранялись важнейшие материальные свидетельства его многолетней деятельности: эскизы декораций и куклы» [84].

По этой причине в настоящем исследовании широко использовался метод структурированного интервью, позволивший зафиксировать некоторые свидетельства становления режиссуры казахского театра кукол тех лет. С другой стороны, необходимость преодолеть недостаточность документов, которые могли бы непосредственно свидетельствовать об особенностях режиссуры того или иного художника, требует создать соответствующий эстетический и методологический контекст, в котором развивается жизнь театра кукол; ведь театр развивался не только благодаря практикам, но и благодаря тем, кто, обогатил его кистью мятежных идей, методов анализа драматических произведений и воспитания актеров. Так же, как и благодаря требованиям зрителя.

Сегодня возникла острая потребность систематизировать принципы, правила и приемы, на которые опирались в своей практике режиссеры-кукольники казахского театра кукол. Иначе говоря, нужно сосредоточиться на том, что можно позаимствовать сегодня из практики того или иного режиссера, которая позволяет говорить о казахской школе режиссуры театра кукол.

Однако сначала необходимо представить максимально полную картину истории кукольных театров Казахстана, первым из которых с хронологической точки зрения является театр кукол в Алматы.

Алматинский театр кукол, при всей декларируемой поддержке государства в деле воспитания советской молодежи искусством, в течении более 50 лет не имел своего собственного помещения. Соответственно для создания более или менее сложных декораций и кукол не хватало ни средств, ни кадров. Долгое время в театре не было опытного художника – кукольника, профессиональных актеров, художников по свету и специалистов по звуку.

Например, режиссер-постановщик Б. Парманов вспоминает:

«В 80-е годы (1980) я поставил по пьесе болгарского драматурга В. Арпилова «Пингвинята» в театре кукол г. Алматы. В этом спектакле я использовал тростевые и перчаточные куклы в попережку. Я начал свою

творческую деятельность как режиссер в Алматинском театре кукол этим спектаклем «Пингвинята». Раньше считалось что в кукольных спектаклях не должно быть разнотипных по механизации кукол, якобы спектакль должен состоять из кукол одинаковой механизации: петрушки, тростевые, марионетки, планшетные и др., но смешивать их в одном спектакле не профессионально, так как они и по размеру, и по пластическим рисункам, и по образным выражениям были совершенно разные. В этом спектакле я попробовал разломать этот стереотип. Пингвинята у меня были перчаточные, а медведи были тростевыми. От того, что это были звери, разнотипные куклы совершенно не мешали восприятию спектакля. Быстрые, шустрые, подвижные куклы пингвинят, бегали вокруг большой тростевой куклы медведей, и железные трости в лапах медведей не мешали детям воспринимать медведя в своем облики. Для Алматинского театра это уже было новинкой. Еще одной новинкой для казахстанского театра было то, что ширма состояла из двух частей. Первый план состоял из ширмы метрового размера в высоту, вторая ширма традиционная 1 метр 75 сантиметров. На первой ширме актерам приходилось работать на коленях, а на второй ширме как обычно во весь рост. Это давало возможность использовать в мизансценах 2 плана. В дальнейших спектаклях режиссерами Алматинского театра были использованы ширмы трех и четырех плановые. В России это не было новостью. Начиная с 70-х годов такие приемы применялись как в Ленинградских, так и в Московских театрах кукол.

В советское время главной фигурой на сцене выступала кукла и главную роль играла кукла, независимо от самой системы. Но фактически 90-100 процентов на сцене должны были быть сами куклы. Мы работали по советской школе, по школе С.В. Образцова. Это сейчас очень активно пользуются спросом живой план, а кукла стала всего лишь вспомогательной» (структурированное интервью) [104].

В 1967 г., в Алматинском театре кукол режиссер-постановщик К.Х. Ешмуратова (автор Б. Амангельдиев, по мотивам казахских народных сказок) поставила спектакль «Волшебное кольцо»

«Герои – собака и кошка, должны были выкрасть у хана волшебное кольцо, чтобы помочь положительному герою Ахану заплатить калым за свою любимую девушку и женится на ней. В благодарность Ахан пообещал, что собака и кошка будут жить вместе с ним в его юрте. Это была бытовая сказка. События и конфликты разворачивались чисто человеческие. Сказочных персонажей, кроме героев собаки и кошки, в спектакле не было. «Вся трудность заключалась в том, что я имела образование актрисы драматического театра и не имела никакого представления об искусстве театра кукол. В спектакле было много многословных диалогов, мало действий, образы были обобщенные в пределах «хороший» и «плохой» т.е. отрицательные и положительные герои. От того что я не знала законов театра кукол все мои кукольные персонажи, вплоть до животных, были очеловечены. Они говорили человеческим голосом, у них была обычная человеческая походка, они старались повторять все движения человеческого тела. Это был 1967 год», – рассказывает К.Х. Ешмуратова.

В 60-х, 70-х годах в России режиссеры кукольники уже обожествляли саму театральную куклу, искали ее пластику, каждый персонаж имел свой кукольный голос, искали мизансцены, которые в лучшем виде подчеркивали тот или иной кульминационный момент. И в этих моментах кукла должна была своей статикой и динамикой, и речевым аппаратом подчеркивать остроту происходящего события, т.е. именно кукла должна была сыграть остроту кульминационного момента. «Но, к сожалению, я как молодой режиссер, который ничего не смыслил в секретах театра кукол, не понимал специфику театра кукол, испортила материал красивой, интересной сказки» - самокритично замечает режиссер-постановщик.

«Так как 1966 году впервые в Казахстане набрали казахскую труппу из 7 человек и режиссера для них в моем лице, худсовету пришлось принять этот спектакль в репертуар театра, это была моя первая работа. Но спектакль принимали великолепно, дети кричали и визжали от радости, когда собаке и кошке получалось обхитрить хана и Жезтырнак. Дети по-настоящему огорчались их неудачам. Видимо, дети моего поколения лучших кукольных спектаклей не видели. Но сказка им очень нравилась.

В этом спектакле человеческие куклы были тростевые и животные тоже имели на своих лапках трости, которыми они жестикулировали как люди. И ходили на задних лапках тоже как люди. Была традиционная ширма, а в моменты, когда Жезтырнак преграждала дорогу героям, появлялся лес, на обычном разрисованном заднике, или появлялось озеро тоже рисованное. Для 60-х, 70-х годов подобные спектакли были привычными. Актеры не имели образование как артисты театра кукол, а были драматическими актерами. Учителями по кукловодению были П.И. Поторока и Б.Ф. Слонов - прекрасные актеры-кукловоды, преданные и любящие свою профессию, но у них не было фундамента и базы откуда можно было бы черпать знания об искусстве театра кукол. Изредка они находили сведения о театрах кукол в газетах журналах и на фестивалях, которые проходили в России в пять, шесть лет один раз» (структурированное интервью) [105].

Последующие спектакли К. Х. Ешмуратовой до 1972 года были традиционными: ширма, петрушечные или тростевые куклы, никаких планов с живыми актерами, нельзя было смешивать куклы с разными видами. Это считалось эклектикой. Это были национальные русские сказки, которые очень нравились детям, в которых добро побеждало зло, в которых дети учились любить, сострадать, уважать старших, жалеть младших.

В 1972 году К. Х. Ешмуратова уезжает на двухгодичную стажировку в г. Москву, в центральный театр кукол им. С.В. Образцова. «Эти два года пролетели как два месяца и стали решающими в моей жизни, я поняла, что искусство театра кукол безгранично. Я поняла, что кукла-актер гениален и ему подвластны не только сказки, но и комедия и трагедия, и фарс, и балет, и все остальные жанры.

Единственное чего не было в Казахстане, чтобы воплотить все это в жизнь – это театральная сцена с положенным освещением, со звуковой техникой и рабочими штанкетами, а это все было необходимо чтоб ребенок мог видеть

настоящее волшебство, где должны быть и звездное небо, летающие птицы, где по-настоящему распускались бы цветы, и жили бы настоящие принцы и принцессы».

Первым спектаклем, поставленным К. Ешмуратовой под руководством С.В. Образцова – пьеса А. Табылдиева «Самый великий великан» 1974 г. стал ее дипломным спектаклем по окончанию высших режиссерских курсов.

Эта была волшебная сказка, где огромные великаны перекачивали горы, выпивали озера, знали языки всех птиц и зверей и помогали доброму парню победить злых людей и прогнать их с земли.

«В этом спектакле были впервые применены черный кабинет, флуоресцентные краски, которые светились под определенным светом, живой человек, который работал вместе с куклами. Огромные ростовые куклы работали на сцене рядом с живым актером. С одной куклой работали 4 актера, они работали в черных бархатных костюмах, и зритель их не видел. А большие ростовые куклы были одеты в яркие материалы, окрашенные флуоресцентными красками. Театральная кукла бегала, прыгала, летала, делала невероятные движения, который не мог бы сделать человек. У него вытягивались руки, ноги, шея, кукла брала горы и жонглировала ими. Героя звали Таусогар.

Вторая кукла Колшер, выпивал целое озеро, чтобы помочь своему другу человеку. Вода это простой светящийся белый материал, который под флуоресцентной лампой светился голубым светом, и ростовая кукла брала руками этот материал и как бы выпивала ее. А другой актер в черном костюме конец тряпки клал в черный мешок и получалось впечатление будто бы кукла пьет воду. Это было красочное зрелище. Спектакль был решен в черном кабинете, который в Казахстане был использован в театре кукол впервые.

В последствии был поставлен спектакль «Божественная комедия» И. Штока совместно с И. Поторокой в черном кабинете, где Адам и Ева были обшиты светящимся материалом. Бог и ангелы, обшитые белым материалом, летали по сцене, а животные – тигры, олени и др. цветными светящимися материалами. Этот спектакль долгое время не сходил с репертуара театра кукол. Спектакль получился ярким, красочным, музыкальным (использовалась классическая музыка: Чайковский, Бах, Моцарт). Куклы были планшетными с отменной пластикой, они могли делать любые движения, неподвластные человеку, т.е. летать, кувыряться, как в безвоздушном пространстве. Бога играл актер Б.Ф. Слонов, его громовой голос звучал по театру, подчеркивая силу и власть Бога. А Сатану исполнял актер А. Татаринцев, его вкрадчивый, тихий, наполненный сладким ядом язык покорял зрителя.

И что самое интересное, через год после постановки этого спектакля театр (бывший ТЮЗ), который находился на ул. Кабанбай батыра, уг. пр.Абылайхана (бывш. Калинина/Коммунистический) сгорел дотла. В театральном мире по этому поводу было очень много разговоров по этому поводу. А я зареклась никогда не брать пьесы на постановки на божественные темы», – поделилась воспоминаниями К. Ешмуратова (структурированное интервью) [105].

Этапной с точки зрения развития режиссуры в 1978 г. стала постановка, посвященная дружбе народов «Праздник продолжается» (автор Н. Оразалин). В этом спектакле задействованы куклы 15 республик, весь Советский Союз. Были использованы куклы всех видов, начиная от петрушки и заканчивая марионетками. Причем режиссер-постановщик старалась использовать те виды кукол, которые больше всего использовались в той или иной республике. Допустим, петрушка – перчаточная кукла из России, планшетная кукла – из Прибалтики, Ханума – ростовая кукла – из Азербайджана, гости из Украины – штыревые куклы, Грузия – пальчиковые куклы, из Узбекистана приезжает Ходжа Насреддин в живом плане верхом на кукольном ишаке, марионетки – из Армении, плоскостные куклы из Татарстана, тростевые куклы – из Казахстана и т.д. 15 видов кукол из 15 республик.

В спектакле работали три художника по изготовлению кукол: Е. Яшнева, Л. Свириденко, О. Миртаиров. Декорации так таковой не было. Сцена была оформлена под концертный зал. Этот спектакль не сходит с репертуара по сегодняшний день. Ему 41 год. И почти каждый год спектакль дополняется, что-то убирается, что-то прибавляется, перешиваются костюмы, перекрашиваются лица, но сама основа, старая, добрая кукла, изготовленная мастерами высшего класса, остается.

По воспоминаниям К.Ешмуратовой, «...впервые театр обратился к драматическому материалу: «Легенда о белой птице» Н. Оразалина 1980 г.

В этом спектакле режиссер впервые использует разные системы кукол. Штыревые, верховые, планшетные, петрушки и живой план. Ведьма в спектакле исполнялась в живом плане, и точно такая же кукла появлялась на ширме, которая могла летать, коршуном бросаться на героев, превращаться в девушку и в большую огромную ведьму в живом плане. В спектакле использовались три плана. На первом плане открывалась внутренность ширмы, где происходили события в подземелье, это был мир ведьмы. На втором плане происходили события на земле, а на третьем плане, высоко над землей летала ведьма и в своем клюве переносила украденных девушек из одного царства в другое.

Этот спектакль побывал во Вьетнаме, Кампучии и исполнялся на казахском языке. Не зная языка, кампучийцы и вьетнамцы понимали весь смысл спектакля, переживая за героиню» (Структурированное интервью) [105].

Профессиональный театр кукол в Шымкенте (тогда г.Чимкент) был открыт 1983 г. Театр находится в здании бывшего кафедрального Никольского собора – в одном из лучших образцов русского культового строительства в «краснокирпичном стиле» на юге Казахстана. Во время капитального ремонта была максимально сохранена уникальность старинного здания [106].

В феврале 1984года, состоялось открытие первого сезона, был поставлен первый спектакль «Ку-ка-ре-ку» по пьесе Г. Ландау (25 февраля 1984 года) – режиссер постановщик – Б. С. Парманов, художник постановщик – М. А. Дауренбаева, музыка – В. Булгарского.

Театр начал работу с простых спектаклей, постепенно завоевывая зрителя и переходя на более сложный этап постановок. Были использованы театральные куклы от петрушек до тростевых и планшетных.

Главным художником театра на протяжении более тридцати лет работала, М.А. Дауренбаева. Выпускница Ленинградского института театра музыки и кино, Дипломант и призер Министерства культуры КазССР, член Союза художников Республики Казахстан, Заслуженный деятель культуры РК. За период работы в театре ею поставлены около 40 спектаклей, среди которых легенды, сказки, эпосы казахского народа: «Мунлык – Зарлык» С. Оспанова 1985 г., «Легенда о белой птице» Н. Оразалина 1993 г., «Қаңбақ шал» С.Макулбеков 1995 г., «Киелі алма» Д. Исабекова 2004 г., «Алдаркөсенің айласы» М. Ахманова 2006 г., а так же сказки других народов: «Ку-ка-ре-ку» Г. Ландау (1984 г.), «Гусёнок» Н. Гернет (1984 г.), Т. Гуревич «Волшебная лампа Аладина» Н. Гернет (1985 г.), «Бычок – острые рожки» Р. Фархади (1987 г.) и мн. др.

В качестве художника-постановщика М. А. Дауренбаева неоднократно участвовала в республиканских и международных фестивалях кукольных театров.

Главной движущей силой Шымкентского театра кукол являлись актеры казахской и русской труппы, многие из которых имели большой опыт работы в Республиканском Алматинском театре кукол. С такими актерами, как У. Ташибекова, Т. Омирзакова, С. Тикаев С. Макулбеков, Ш. Узаков, Г. Узакова, Т. Майорова, И. Остапенко, М. Селеверстов, К. Даулетова – театр открыл свое первое представление.

Вот как описывает тот период режиссер Б. Парманов: «Когда мы в 1983 году открывали новый театр в Чимкенте, на тот период не было ни одного профессионального кукольника. Были только я и художница Маяра Дауренбаева, открывались мы спектаклем «Ку-ка-ре-ку» и «Гусенок». Актерами были на тот момент рабочие сцены, энтузиасты, я их обучал кукловодению. Было очень трудно. Позднее, к нам приехали профессиональные кукловоды из Алматы, и спектакли ожили. С. Макулбеков, Т. Майорова, У. Ташибекова, Ш. Узаков, Г. Исинева» (структурированное интервью) [104].

В этом театре кукол в 90 – е годы Б. Парманов также поставил спектакль Н. Гернет «Волшебная лампа Алладина», где использовал тростевые и планшетные куклы. По его воспоминаниям, в этом же театре осуществил постановку Р. Фархади (узбекский драматург) «Бычок – острые рожки». Ширмовой спектакль, традиционный, с тростевыми куклами.

Однако в общем и целом деятельность этого театра внесла существенный вклад в развитие самобытного режиссерского стиля казахского театра кукол.

По мнению Б.Парманова «Кукольное искусство – это искусство образного мышления и поэтому режиссер должен найти правильное решение спектакля. Если он не будет найден правильно, то спектакль не раскроет всю мысль драматурга. Отсюда исходит решение любого спектакля найти правильное образное решение (ключ) к любому спектаклю. Из этого выходит какие

компоненты должны быть в том или ином спектакле (живой план, система кукол и т.д.).

В моих постановках, применяются разные приемы кукол, живой план, сценографическое решение. К примеру, спектакль «Люди и птицы» 2011 г. по повести С. Жунусова «Тропа» - моя инсценировка по национальной литературе. Почему у меня там были применены и живой план, маски, планшетные куклы, полумаски, веревки, палки деревянные? Потому что я хотел их приблизить, сделать ближе к прикладному искусству. Сам материал, одежда, сцены, костюмы, музыка и т.д., все было приближено к архаике, но в то же время стилизовано.

Эта притча о любви Гульсаны и Гиззата, которых жестоко пытался разлучить предводитель захватчиков казахской земли Хан Ми. Героям Гиззату и Гульсане приходится пройти много испытаний, чтобы вновь быть вместе и вместе погибнуть. В пьесе используются стихи Омара Хайяма» (структурированное интервью) [104]

За период творческой работы театр участвовал во многих республиканских и международных фестивалях.

Год создания *Северо-Казахстанского областного театра кукол* – 1990 г., первый театральный сезон был открыт в феврале 1991 г. спектаклем А. Милна «Винни-Пух и все, все, все...».

За весь период работы театр осуществил более 70 постановок; в текущем репертуаре театра более 40 спектаклей.

На сегодняшний день театр имеет молодую профессиональную труппу с большим творческим потенциалом. Актеры театра: Н. Гузеева, А. Касенова, А. Зайцев, О. Лабутина, С. Мапенев, О. Алпатова, А. Пархоменко и др.

Театр кукол в Костанайе открылся в 1986 г. спектаклем А. Садовского «Машенька и медведь».

В 1999 г. произошло объединение Костанайского областного театра кукол с областным русским театром драмы им. Горького – уникальный союз двух разных по специфике и жанру творческих коллективов.

За год до официального открытия театра в этом регионе, молодой режиссер-постановщик Иванов Геннадий Евгеньевич представил спектакль «Медвежонок Рим-тим-ти», автора Я. Вильковского. Это была стажерская работа, руководителем выступил Юрий Набоков, который был режиссером в Грозном, композитором – Е. Саттурянс, художником-постановщиком – М. Прэйс. Премьера состоялась в 1985 году.

«Решение спектакля, то есть сценография, заключалась в том, что на пустую сцену актеры вывозили чемодан, он открывался, по очереди из чемодана появлялись куклы, кукольные уличные лампы, которые актеры ставили по бокам сцены, эти фонари и освещали весь спектакль. В этот чемодан втыкалась специальная трубка, которая держала еще одну декорацию в виде книги, которая раскрывалась перед зрителем. Сменяя декорации леса, раскрывалась комната с занавесками, актеры ставили столик и создавали обстановку квартиры. Все происходило на глазах у зрителя, это был такой открытый прием.

Использовались штоковые куклы: медведь, медвежонок, лиса, щенок. Кукловоды водили этих кукол на поверхности книги, что было очень интересным решением как для меня, так и для зрителя. Актеры, четыре человека, были одеты в удобные костюмы хитоны. Они же работали в живом плане, как рассказчики и как сами актеры кукловоды.

Медвежонок спасает щенка во время ливня, и актер закрывал кукол от дождя ярким зонтом, переживая за них. Тема этой постановки была об этом бездомном щенке, режиссерский замысел состоял в том, чтобы вызвать у маленьких зрителей сострадание и любовь к герою. В конце концов медвежонок спасает щенка, уговаривает папу оставить его жить с ними, прогоняет хитрую лису, а дальше счастливый и добрый конец этой сказки.

Конечно же, на тот момент были и свои критики, которые сказали, что спектакль оригинальный, но не хватает темпо-ритма. Это понятно, ведь я был актером и начинающим режиссером, мне не хватало практики. Кукловождение я отработал с актерами, но сам действенный анализ, по событиям, по цепочке, я не доработал. Все-таки это была очень удачная и моя первая постановка» - вспоминает Г. Иванов (структурированное интервью) [107].

Уже в период Независимости, в 2000 году, в стенах объединенного областного театра, Геннадий Иванов ставит спектакль «Маленькая фея» румынского автора Р. Рабадана. Сюжет о доброй фее, которую заколдовал злой карлик Футы, чтобы сделать ее своей помощницей в злодеяниях. Сказка поучительная об истинных ценностях жизни, о добре и взаимопомощи. Сценография: ширма, на ширме черная обтяжка, на ней навешен зеленый материал изображающий поляну, над декорациями повешены облака, так как по замыслу режиссера кукла фея улетаёт в небо и летит через облака. Спектакль, по признанию самого Г.Иванова, был статичным. «Решение спектакля было ширмовое, на ширме тростевые куклы, простые декорации, традиционный спектакль. Получилась такая лирическая сказка с тростевыми куклами» [107].

К казахской тематике костанайский театр обратится лишь спустя 17 лет, со спектаклем «Белая дочь степей» по пьесе Б. Кулунчакова. Анализ этой постановки будет проведен в соответствующем подразделе настоящего исследования.

Мангистауский областной театр кукол (в г. Актау, в советское время – г.Шевченко) – второй по счету театр кукол, открывшийся в Казахстане. Театр открылся в 1981 г. по инициативе Даметкен Урымбаевой. Размещался театр вначале в здании клуба «Парус». Первая премьера – спектакль «Цветик-семицветик» по пьесе В. Катаева.

Первую труппу составили выпускники ведущих театральных вузов Советского Союза: Ю. Семенченко, Н. Насырова, Е. Смирнова, А. Загретдинова, А. Окуньков, Г. Иванов и др. Возглавляли театр режиссер О. Карнер и художник В. Фомичев – выпускники Ленинградского вуза ЛГИТМИК. В более поздние годы труппу возглавляли М. Койфман, Г. Мазин, А. Окуньков. Театр сотрудничает с режиссерами из других театров (П. Поторока, Ю. Набоков, А. Горелов, С. Макулбеков, Б. Парманов и др.).

Всего за 35 лет театр поставил более 80 спектаклей. Так как театр долгое время был единственным профессиональным театром области, создавались спектакли не только для детей, но и для взрослых.

В 1988 г. в театре была открыта казахская группа, с этого времени спектакли идут на казахском и русском языках. Открывали казахскую труппу специалисты из Алматы Е. Кауымбаев, Ф. Атакеева, М. Кокотов и др.

Первой постановкой на казахском языке стал спектакль «Алдар Косе хикаясы» по пьесе Е. Кауынбаева (режиссер А. Окуньков).

Театр имеет уникальное, единственное в Казахстане здание со специализированным для театра кукол зрительным залом и сценой, построенных по проекту сына С. В. Образцова.

Детский кукольный театр «Алакай» начал свою творческую деятельность в 1985 г. Театр – одна из достопримечательностей и настоящая гордость города Актобе.

С 1993 г. театр возглавляет Н. Табельдинова – член Союза театральных деятелей Казахстана и Международного союза деятелей театра кукол UNIMA.

Огромнейший вклад в становление и развитие актюбинского детского кукольного театра «Алакай» внесли А. Табельдинова, Г. Баймаганбетова, А. Курманалина, Ж. Маймакова, Н. Муратов, Л. Сулеймен. Интересные актерские работы были созданы Г. Оралбай, А. Салитовой, Г. Биржановой, А. Жанадиловой, Е. Ермаганбетовым и Е. Исмагуловым. Спектакли ставятся на двух языках – казахском и русском.

Одной из главных и определяющих среди исторических проблем национальной театральной культуры остается наименее исследованная тема история режиссерского искусства в контексте становления казахского театра кукол, в котором отображаются важнейшие художественные тенденции, стилевые, жанровые и эстетические аспекты пути казахского театра кукол.

Именно в режиссерских исканиях и экспериментах на разных этапах исторического развития казахского театра кукол ярко отображаются конкретные многофакторные признаки социально-политического развития и постоянного влияния существующих социокультурных реалиях.

На ранних этапах своего развития казахский театр шел по пути изобразительной стилизации действия – при сохранении ставших для театра приемов игры с куклой, связанных с развитием принципа «иллюстративного жизнеподобия», что целиком отвечало руслу развития тогдашнего советского театра [49].

О.И. Полякова, характеризуя концепцию развития советского театра кукол в 40-50-х гг. XX в., подчеркивает, что «в эти годы отмечался разгар так называемого “натурализма”, а точнее говоря, период имитации, когда кукольная сцена всеми силами пытается уподобиться сцене человеческого театра, одновременно подражая и кинематографу. Если раньше это направление можно было рассматривать только как одну из тенденций развития кукольной пластики, то теперь имитационный стиль становится главенствующим» [22, с. 16].

Справедливо подчеркивая органическую связь всех выразительно-сценических средств элементов, рассматривая их не только как смесь различных художественных средств, а как глубокий внутренний синтез составляющих компонентов целостного кукольного представления можно подчеркнуть, что исследователи достаточно справедливо подчеркивали, что несмотря на театральность самой природы кукольного театра, картинка жизнеподобия выходила на первый план. Следовательно, не театральность, которая так присуща искусству кукол, а бытовая этнографическая достоверность стала важной в режиссерских решениях спектаклей.

Такое достаточно широкое понимание эстетических принципов режиссерского творчества в постановке кукольных спектаклей, определяло специфические черты художественной системы казахского театра кукол.

Однако время показало, что решение национального спектакля лишь средствами передачи фольклорного сюжета недостаточно – необходимо выявление специфически национальной стилистики. Поэтому развитие в этом направлении осуществлялось не только за счет поиска новой художественной изобразительности, но и роста внутренней экспрессии сценического действия. Эти поиски связаны с общими тенденциями развития театра кукол: психологизацией действия, ростом условности и иносказательности. Иносказательность вообще является отличительной чертой казахской культуры и даже глубже – чертой национального характера: нашим предкам ведь не присуще было говорить «без обиняков», но доводить мысль собеседнику через метафоры или намеки. А.И. Мухамбетова называет подобный метод, опирающийся на драматургическое прочтение программы, «системой двойного смысла»: «в большинстве случаев программами подобных сочинений являются драматургические, сценические произведения, что в широком плане свидетельствует об особом композиторском видении жизни. Жизнь в ее многообразных проявлениях – есть драма, борьба». [108].

Все больше в режиссерских экспериментах используется принцип единственной установки на весь спектакль, в которой большую роль играют символические, выразительные детали, формирующие образ воссозданной в постановке действительности и психологической атмосферы. Режиссер становится неожиданно разным: то подробно-бытовой, то скупой-условный, то обобщенно-поэтический. Он – и живописец, и конструктивист, и механик. Однако его решение всегда образное, совпадает с замыслом всего спектакля и всегда в разработке сценического пространства подчинено конкретному развороту событий в каждом спектакле. Многие режиссером постигаются интуитивно, чувством к тому, кому адресован спектакль.

Отметим, что современный режиссер казахского театра кукол старается оставаться в русле известной триады *организатор - постановщик - педагог* (В. Немирович-Данченко).

Искусство театра кукол – это единение режиссера с актером. И все же актер-кукольник в конечные последствия решает судьбу спектакля. Пусть режиссер – автор спектакля, его архитектор, актер же – его душа, его

ежевечерняя жизнь. А режиссура становится творчеством только тогда, когда режиссер-постановщик может не только выдвигать смелые художественные идеи и задачи, но и последовательно осуществлять, решать их через актера и куклу.

Другая большая проблема современного казахского театра кукол – это отношение режиссера и драматурга. Вообще, очень важен именно выбор пьесы для постановки. Если пьеса слабая, если к ней не лежит душа, то обстоятельства могут вынудить режиссера взяться за нее, но творческого успеха тогда вряд ли стоит ожидать.

Ведь «кукольный театр – особая область художественного творчества, в которой своеобразно решаются проблемы культуры. Сила эмоционального воздействия кукольного театра делает его важным средством в эстетическом воспитании. Не случайно замечательный философ П. Флоренский, рассуждая о внезапно открывающейся в человеке духовной гармонии, писал, что «... она живет в тех самых слоях личности, которые будит в нас кукла» [18, с. 151].

Говоря о драматургии театра кукол в целом, необходимо помнить о неоспоримой специфичности самого кукольного искусства. Очень емко эту мысль высказал российский историк и теоретик театра Б. П. Голдовский: «Действие драматургии театра кукол специфически динамично. Ему присущ особый, свойственный только этому явлению, лаконизм. Многособытийность «кукольной драмы», сжатость, концентрированность ее сценического времени, влекут за собой изменение темпо-ритмической структуры» [35, с. 4]. «Что же касается драматургии в целом, то следует отметить ее сложность. Истинная драматургия рождается в стенах театра, то есть драматург, пишущий для театра кукол, должен обладать знаниями не только литературы и правил написания пьес, а также знаниями специфики самого театра, кукол, зрителя. Для этого ему необходим определенный опыт, он должен работать и «расти» внутри театра кукол. Не случайно такие драматурги работали на должности заведующих литературной частью в течение многих лет» [51, с. 177].

«Без осознания того, зачем сегодня ставить, чем увлечь зрителя, о чем заставить подумать, поразмышлять – нет замысла, нет спектакля». Это первые вопросы, которые должен ставить к себе режиссер. Увиденное на сцене должно иметь непосредственное отношение к сегодняшней жизни зрителя, к его духовному миру, к его представлениям о добре и зле, родине, традициях и т.д. Оно имеет в чем-то помочь зрителю. Помощь может быть разная – и потрясение, и слезы, и улыбка.

Театр кукол всегда рассказывает человеческую историю. И если даже в посредственной пьесе есть человеческая история, если попытаться ее рассказать профессиональным языком, такое представление точно не будет из категории «на злобу дня». Принимая в руки ту или иную пьесу, режиссеру важно понять, есть ли в ней человеческий потенциал или просто только драматургическая конструкция. В общем, драматургия – очень большая тайна и ребус, который должен разгадать режиссер.

Но если ситуация с классическим театральным репертуаром более или менее понятна, то вопрос современной казахской драматургии остается довольно неопределенным.

Первой постановкой по национальной пьесе был спектакль «Чемпион Қожа» 1960 г. О. Аубакирова, режиссера-постановщика заслуженного артиста Казахской ССР – П.И. Потороки. С течением времени расширились требования к темам и характерам персонажей.

В 1970 г. «Чемпион Қожа» был усовершенствован и осовременен автором совместно с ученицей С. В. Образцова режиссером-постановщиком К. Х. Ешмуратовой. Спектакль стал выходить под новым названием «Спорт и Қожа». В пьесе поднимаются актуальные вопросы о значении спорта в жизни людей, его популярности, важности честного бескомпромиссного спорта. Не смотря на всю серьезность тематики произведения, текст написан с присущим автору юмором. Пьеса ставится в стихах сочным народным языком.

Еще одним примером добротной драматургии является комедия О. Бодыкова «Взбалмошная Сабира». Повествование пьесы продолжается в спектакле «Неудачливый Ораш» (режиссер К. Ешмуратова, художник Е. Яшнев, композиторы Е. Хасангалиев, В. Булгаровский, В. Краснюк). Обе части написаны для взрослого зрителя в остросатирическом ключе. В произведениях рассматриваются этические и эстетические проблемы современности, высмеиваются нравственные недостатки людей. В спектаклях много музыки, танцев и пения. Вторая часть «Неудачливый Ораш» по характеру, динамике и музыкальной фразеологии приближается к современному мюзиклу. В постановке данных спектаклей использован нарочито условный гротескный стиль, выраженный в оригинальном способе подачи материала. Актеры в костюмах персонажей управляют механизированными масками, которые подчеркивают обобщенность, пародийность пьес. Спектакли не только позволяют разобраться в серьезных проблемах современного общества, но и раскрывают новые пластические возможности актеров.

В период становления казахского театра кукол актерами могли стать педагоги, художники, артисты драматического театра, рабочие, служащие, красноармейцы ... Это были энтузиасты, чудаки, которые закончили в лучшем случае курсы кукловодов. В театре кукол с его копеечной зарплатой, кочевым бытием, изнурительной необходимости выполнять в спектакле несколько ролей, часто играя три-четыре спектакля в день, имея перед собой разновозрастных зрителей – от трех до восьмидесяти, могут работать только энтузиасты и чудаки. Чудаки в высоком смысле этого слова, способные видеть и воспринимать мир сквозь магический кристалл искусства и чувствовать себя счастливыми от этого. Профессионалов среди начинающих кукольников, по сути, не было.

Безусловно, время диктует свое ощущение стиля, вызывает к жизни его новые проявления, в том числе и в режиссуре. Искусство казахского театра кукол подчинено времени, им живет и дышит. В тоже время, в отличие от искусства других театров, в каких-либо изменениях его режиссерских принципов всегда ощущается его органичная природа. Любые новации, которые несут в себе

режиссерские решения, являются проявлением единого и мощного национального контента, как нового подтверждения жизнеспособности национального искусства страны.

Главной системообразующей составляющей казахского театра является театральный синтез, который стремительно развивается и утверждается, нивелируя традиции своих предшественников корифеев. Каждому периоду в истории культуры свойственны тенденции, общие для всех или для подавляющего большинства видов художественного творчества.

Синтез имеет свои особенности в театральном искусстве, который по своей природе и является синтетическим: совокупность драматургии, актерского мастерства, режиссуры, музыки, танца и тому подобное. Однако, характер этого синтеза может быть разным, потому что зависит от ряда факторов: вида театрального искусства (драматический театр, опера, театр масок, кукольный театр и т.д.), особенностей национальных театральных культур, изменений доминирующих эстетических принципов.

Разновидности театрального искусства не живут отдельно, независимо друг от друга, а составляют определенную систему, которая со временем меняется и приживается. Поэтому нужно рассматривать казахский театр кукол как составляющую единого творческого театрального сообщества со своей историей, правилами и традициями.

Не будет лишним отметить, что в системе театрального «производства» именно режиссеру принадлежит флагманская роль. Режиссер, если он не случайный человек в этой профессии – как правило персонаж широкого мировоззрения, богатого психологического опыта, часто философ и толкователь (как для зрителя, так и для участников процесса – от актеров к художникам), своеобразный переводчик бытия с языка повседневности на язык художественных обобщений и прозрений. Материалом именно этого сообщения могут стать отдельные рефлексии современных казахских режиссеров-кукольников, у которых есть и опыт, и острота ощущений, и глубина, и наконец, осознание новых вызовов современного искусства и общества. Настоящий режиссер всегда находится в ситуации внутренней реформы, как собственно все личности, склонные к анализу и рефлексии, что неминуемо отражается и в пространстве.

Систематизировать подходы, методики, найти закономерности и особенности тех или иных решений – скорее необходимость и своего рода вызов для современного искусствоведа и культуролога, ведь режиссуре, как выделенной театральной профессии больше 100 лет.

Режиссура – это превращение литературного материала в жизненный процесс, образно выраженный через выразительные средства театра. Одна из специфик режиссуры в театре кукол – момент доверия к невербальному тексту. То есть пластическое решение объекта, будь то кукла или любой предмет, за счет которого может быть выражен смысл истории и характер персонажа. Это метафора, замена человеческого слова – главного средства выразительности в драматическом театре – пластикой куклы.

В театральном кукольном искусстве куклой может служить любой рукотворный объект, предмет. Безусловно, режиссерам необходимо учитывать тот момент, что театр кукол отличается от других видов театрального искусства камерностью и метафоричностью. Выдающийся режиссер С.В. Образцов был убежден, что «нельзя научиться режиссуре театра кукол – это либо есть, либо нет» [14, с. 57].

Режиссер – единственный в театре, кто испытывает постоянную обязанность отвечать за все. Театр создает профессионала, но и мыслителя, философа, психолога, социальный терапевт – режиссер. Его функции могут перебирать актеры, драматурги – как это было раньше, могут – художники, мыслящие светом, цветом и фактурами, но режиссер как демиург всегда является автором спектакля. И это как раз приближает исследователя к еще более тонкому пониманию сущностных проявлений природы театра кукол.

Режиссура – искусство авторское. В процессе режиссерского творчества создается новое произведение нового искусства – театральное представление. Понятно, что происходит это в союзе, соавторстве и сотворчества с искусством драмы, актера, художника, музыканта. Поэтому, режиссура – это еще и связь – связь актеров на сцене, пьесы с актерами, сценического материала с реальной жизнью. И связь эта всегда насыщена информацией не только о том, что содержится в тексте пьесы, но и о современной жизни театра, о публике, о реальной действительности мира за кулисами театра.

С.В. Образцов в своей книге «Моя профессия» писал много о работе режиссера, важности драматургии, о тонкостях специфики театра кукол. В качестве примера он приводил ситуацию, когда необходимо было обозначить место действия постановки – «Париж». «Ставя спектакль для детей, важно учитывать то, что ребенок не может знать, что будет ему ясно в лаконичном изображении куклами. В данном случае установка на портале химеры не допустима, чтобы донести до зрителя, что действие происходит в Париже, потому что ребенок этого может и не знать. Необходимо искать другие признаки Парижа. То же самое касается пьес, языка. В этом и многом другом состоит сложность создания спектакля для детей. Для данной работы необходимо прежде всего знать детей, знать круг их знаний, их аксиомы, их ассоциации» [12, с. 106]. С. В. Образцов сравнивает умение ставить спектакли для театра кукол с талантом оратора. «Талант оратора – это умение говорить языком слушателя, апеллируя к их знаниям, их понятиям, их чувствам» [12, с. 106].

Таким образом, режиссерские «прочтения» времени превращают достаточно ординарное произведение в действие, которое запоминается как эффектное зрелище, эмоционально затрагивает и побуждает к размышлениям, которые выходят за пределы драматургического материала.

Опираясь на принципы работы советских театров кукол и существующих условий функционирования театра в первые годы, казахский театр кукол получил широкие возможности по расширению географии своих выступлений. Именно мобильность предоставила возможность актерам театра обслуживать зрителей не только больших городов, но и маленьких населенных пунктов.

Особого внимания заслуживает и то, что выбор коллективом театра формата представлений диктовал его организаторам и работу со специфической системой театральной куклы как подвижного принципа, или другими словами, технического принципа приведения куклы к движению, тесно связан с материально-художественной анатомией куклы.

К вопросу создания куклы художники казахского театра кукол подходили, опираясь на глубокое знание советской школы законов скульптуры, живописи и композиции. Важным аспектом в деле изготовления кукол для художников театра стали и приобретенные профессиональные навыки художника, скульпторов и декораторов.

Несомненно, для процесса профессионализации кукольного театра в Казахстане этот факт был положительным моментом, ведь это стало едва ли не самым первым примером привлечения профессиональных художников к делу развитию кукольного театра. Важно обратить внимание на начальный этап создания кукол в казахском театре, на котором художники театра ставили целью отработать обобщенные, условные образы кукол, стремясь заложить эту условность в скульптурное решение куклы.

Впоследствии, в связи с привлечением средств выразительности кукол, различных систем управления перед организаторами театра встала неотложная задача разнообразия игрового пространства спектакля, поскольку композиционное построение не могло удовлетворять специфическим требованиям сценического существования всех систем театральных кукол, которые использовались постановщиками театра, а именно вертепного, петрушечного и т.д.

Актеры-кукольники, став на путь профессионализации, должны были обучаться мастерству театра кукол, должны были досконально изучать движения и пластику своего собственного тела, доводя движения до автоматизма. Но для того, чтобы их скопировала кукла в руках мастера, необходимо было вспомнить и сопоставить движения героя с человеческими движениями, передать эти движения механизму куклы. «Да, ваша кукла не может двигаться, как человек. И не надо. Но она может прыгать на своей одной ноге затылком вперед, потому что у нее один глаз на затылке, и, по логике поведения живого существа, она должна видеть, куда прыгает. Ваша кукла может наклоняться, только не сгибая корпуса. Но если мы не научимся подробно и убедительно садиться во время упражнений с тростевой куклой, так похожей на человека, как мы сможем убедить зрителя, что наше одноглазое существо село?» [10, с. 6].

Актер-кукольник, вкупе со сценической речью должен был обладать навыками работы с куклой, он должен владеть ею, как музыкант инструментом. Как прекрасная кукла в руках неквалифицированного актера становится малоинтересной для зрителя, так и неудобная, трудная в управлении кукла в руках отличного актера теряет свою прелесть. «Труд актера театра кукол – это ручной труд, связанный с управляющими и формирующими действиями рук, и вместе с тем, это высокое искусство, которое становится таковым лишь при условии виртуозного владения техникой управления куклой» [10, с. 12].

Работая двумя куклами одновременно, актер зачастую находится в течение всего спектакля в неудобной позе, запрокинув голову назад и подняв обе руки над собой, при этом голос его встречает преграду на пути к зрителю. Таким образом, чтобы персонаж смотрелся органично с движениями и своим голосом, актер-кукольник должен обладать не только мастерством вождения кукол, яркостью голоса, и актерским мастерством, но и быть физически подготовленным.

Важно сказать и о художественном компоненте кукольного спектакля, которые создают все участники коллектива в целом, и актеры-кукольники в частности.

Только высокопрофессиональные актеры-кукольники могут похвастаться такой силой внутренней убежденности в создании воображаемого мира для ребенка. Актеру театра кукол для создания физического поведения образа необходимо полностью верить в правду абсолютной неправды, чтобы оперировать лишь движениями оказавшегося в его руках предмета. «Если такой веры, такой радостной эмоциональной убежденности нет, кукла останется мертвой и будет врать каждым своим движением. Можно легко себе представить, что эта кукла и на человека-то или на лягушку совсем не похожа, и в то же время силой ассоциативной фантазии она превратится в человека, лягушку или слона» [10, с. 347].

В 1980 г. впервые в Казахстане в театре кукол был поставлен спектакль для одного актера «Канбак шал», основанный на одноименной казахской сказке. В то время, когда в союзной республике интенсивно проводилась политика русификации и нивелирования традиционной культуры казахов, что выразилось в отказе достойного финансирования темы, обращение к ней само по себе было знаменательным событием и, надо признать, смелостью режиссера. Но нет худа без добра – в истории режиссуры казахского театра кукол родился новый жанр «с пословицами и поговорками, казахскими напевами и с живым музыкальным сопровождением. Спектакль был решен как бытовая сказка для театра одного актера, которая на протяжении одного часа, исполняет шесть ролей с сложно-механизированными планшетными куклами, с рабочими глазками, ртом, с креплением фиксации определенной позы персонажа. – рассказала нам автор, режиссер и актер-кукловод Куралай Ешмуратова (структурированное интервью) [105].

Кукла была изготовлена по методу настольной лампы, круглый тяжелый низ, давал устойчивость стоящей кукле, гнущийся торс давал возможность поворотов, наклонов туловища, прикрепленная к туловищу голова имела на затылке гапит, на который крепилась механизация глаз и рта, а толстая кожа, которая прикрепляла голову к туловищу, давала возможность кукловоду поворачивать голову куклы во всех направлениях.

Стол, на котором исполнялась сказка был круглый, как низкий обеденный стол казахов в юртах и имел механизацию легко крутиться в обе стороны. Ширина стола два метра, но изготовлена она из легкого сухого дерева (береза). Декорации: юрта, два осенних красочных дерева, казахский круглый маленький

столик, подушки, одеяла, торсык, чашки для кумыса – все это легко помещалось на рабочем столе.

Чашки для питья кумыса были с хитринкой, они были изготовлены как чернильницы, наливаешь туда жидкость по-настоящему, она уходит вниз под узкое отверстие, когда переворачиваешь чашку, кумыс из чернильницы не выливается. А сама форма чернильницы сделана под обычную казахскую фарфоровую кесешку. Когда жена Канбак шала угощает своего мужа кумысом и наливает в кесешку настоящую белую жидкость (якобы кумыс), Канбак шал выпивает кумыс и на глазах изумленного зрителя переворачивает кесешку вниз – из нее жидкость не выливается. Дети в полном восторге. Они собственными глазами видели, как кукла бабушка по-настоящему налила жидкость в кесешку, а кукла выпила кумыс и перевернула чашку. Куда же делся кумыс? Дети в этот момент так шумят, смеются, спорят, что ведущему актеру приходится выходить на аванс сцену, вместе с детьми разделить их восторг и в шуточной форме объяснять детям, что его куклы живые. И после того как дети успокоятся спектакль продолжается дальше.

Этот спектакль получил Золотую маску в Иране на Международном фестивале как самый лучший детский спектакль, имеет множество Гран-при, дипломы из Чехословакии, Японии, Турции. Спектакль не сходит с репертуара почти 40 лет».

Спектакль «Канбак шал» является, без преувеличения, одним из шедевров режиссуры кукольного театра Казахстана. «Каждый народ и каждая эпоха создавали свои сказки, в которую вкладывали душу народа» [55, с. 27]. В этом спектакле сфокусировалось практически все, чем писал Е. В. Сперанский: «Все, на что устремляется человеческая фантазия, предполагая в нем живое, становится куклой. Неживая природа как бы оживает под воздействием нашей фантазии» [69, с. 25]. «Ребенок привык разговаривать дома с котенком или собачкой, кормить и укладывать их спать, теперь он встречается с ними в театральном спектакле как со старыми, добрыми знакомыми и с интересом следит за их действиями и приключениями. Игрушки ожили, приобрели действительный характер – ни это ли особенно радует зрителей?! Не в этом ли “узнавании” основная причина притягательности театра кукол? Несмотря на условность театральное представление переносит маленького зрителя в мир его игры, являющейся по существу тоже условной и «театральной», но не рассчитанной на зрителя. И если театр убеждает ребенка в безусловности сценического действия, в его правдоподобности, то ребенок становится самым искренним, самым темпераментным и самым эмоциональным соучастником всего того что он видит. Поэтому, чудо оживления отличает искусство театра кукол от всякого зрелища» [109, с. 6].

Автор этой замечательной постановки режиссер К.Х. Ешмуратова поделилась своими размышлениями о причинах успеха этого спектакля [105]:

«Особенности этого спектакля в решении. Во-первых, этот спектакль игровой, актер, играя сказку, тесно общается со зрителем. Народный фольклор, пословицы, поговорки знакомят детей с казахским языком, с красотой казахской

речи и мудростью народа. Каждую поговорку дети повторяют вместе с героями и вместе с героями осмысливают эти поговорки и поговорки. В сказке идея – сильный победит одного, а мудрый многих – становится для детей как бы символом в жизни. Надо быть мудрым, учиться, жить в дружбе, а сила нужна не для драки, а для защиты своей земли и своего народа.

В решении спектакля применены куклы разных форм, размера и механизации. Кукла самого героя маленькая – 20 см в высоту, подвижная, легкая, с работающими большими глазами с лохматой казахской шапкой на голове и в стеганном старом чапане. Когда он от дуновения ветра летал, крутился, подпрыгивал, то очень напоминал растение «Канбак», на русском языке называется «Перекасти-поле». Это растение круглое, легкое, как будто бы сплетенное из мелких ветвей. При малейшем дуновении ветра канбак двигался, как будто подпрыгивая. То как будто бы летел как бы семимильными шагами, то крутился на месте как мячик и взлетал на верх. Одному актеру это было очень трудно сделать. Это был огромный труд работать с куклой, будто бы жонглируя ею. Не каждый актер мог с ним справиться.

С этой работой отлично справлялся актер А. Жагыпаров, в руках которого кукла оживала и как бы двигалась сама по себе без усилия кукловода. Это смотрелось как цирковой номер фокуса.

Почему он продержался все эти годы? – продолжает К. Ешмуратова.

– Спектакль сам по себе очень веселый. Несмотря на то, что спектакль несет на себе большую воспитательную нагрузку, дети воспринимают его легко. На глазах детей открыто меняются декорации, крутится стол, с которого одного убирается, другое ставится, персонажи двигаются, переходят из одной картины в другую, идет непрерывное действие как длинная цепочка интересных событий и веселых смешных происшествий с Канбак-шалом и его женой, лисой и двумя Дауами. Причем каждый герой имеет свой голос, свой ритм движений и пластики, свой характер, свое настроение и свою задачу.

Актер, который играет этот спектакль, должен быть большим мастером слова, кукловождения, обладать умением менять голос, моментально переходить с одного образа на другой, умением работать с детьми и знать психологию ребенка. Этот спектакль рассчитан на работу большого мастера сцены» [там же].

В 1977 г. состоялась тысячная постановка спектакля «Взбалмошная Сабира» во время гастролей в Каракалпакской АССР, где он был удостоен грамоты Министерства культуры Каракалпакской АССР. Вот как вспоминает об этом режиссер этих спектаклей К.Ешмуратова:

«В конце 70-х начале 80-х годов Алматинский театр кукол впервые обратился ко взрослому зрителю. Было поставлено два спектакля автора О. Бодыкова «Сабираның элегі» и «Ынжық Ораз». Спектакль был решен в стиле оживления больших ростовых кукол, верхняя часть которых одевалась на человека, а внизу использовались ноги самого актера. Это были гротесковые спектакли, огромные головы кукол закрывали лица актеров. Руки самого актера, продетые в рукава костюма куклы, придавали кукле легкость, пластичность, и смехотворность. Рот куклы приходил в движение леской, которая была

прикреплена к большому пальцу актера правой руки. А к левой руке была прикреплена леска от глаз куклы.

Подобная кукла могла делать все, что делает актер живого плана, но во много раз усиливалась комичность и сатиричность происходящих событий. Буквально за один год эти два спектакля получили огромную популярность у сельского зрителя. Тема спектакля была о сельской жизни молодежи. 1000-й спектакль «Сабираның әлегі» отмечался, насколько помню, в Каракалпакстане в 1980 году» (структурированное интервью) [105].

Следующим этапом развития режиссуры кукольного театра К.Ешмуратова считает спектакль 1984 года «Сүрініп, жығылып!» (автор С. Жунусов)

«Этот спектакль также был предназначен для взрослого зрителя. Сатира, юмор. Использовались ростовые куклы, но иной механизации. Куклу водили два человека. Руки куклы водил один актер, голову другой актер, а ноги куклы были одеты на ведущего актера. В таком же плане были поставлены спектакли «Айболит» и «Тараканище». Но эти два спектакля были предназначены для детей. Это были маленькие оперы для маленьких детей. На многих международных фестивалях они получили большое признание» (структурированное интервью) [105].

Действительно, режиссура этих спектаклей существенно отличается от всего того, что реализовывалось на сцене казахского театра кукол до этого не только применением актерского тандема в игре ростовых кукол. Новые сценографические решения сочетались здесь с метафоричностью языка, образность совершенно отошла от реалистичности к условности в пользу иносказательности. Драматургический замысел раскрывается не дидактически прямо, как это было ранее, но через глубинные ассоциации зрителя, погружая его в пространство казахской традиционной эстетики.

Выводы по разделу 2

Таким образом, мы установили, что:

- истоки казахской режиссуры кукольного театра лежат в древних мифоритуальных практиках, о чем свидетельствуют сюжетное и образно-стилевое единство игровых форм культуры на всех этапах эволюции художественного сознания казахов. Характерным признаком национальной культурной традиции является синкретизм, который проявляется в органичном соединении техник и приемов, жанров и даже видов искусства. Ярким примером этого является кукольно-музыкальное искусство ортеке, корнями уходящее в эпоху охотничьих и ранне-скотоводческих культур: будучи прежде всего искусством вождения куклы, оно немислимо без кюя, без декоративно-прикладного мастерства изготовителя, а в прошлом – и без сопровождения легенды, басни или сказки;

- к предтеатральным формам, к каковым многие исследователи относят камлания баксы, позднее добавились представления салов и серэ, которые можно рассматривать как ранние формы театрализации в казахской культуре. Кукольный театр как профессиональный жанр в Казахстане появляется лишь в

первой половине XX в., и репертуар, и режиссура его не носили казахского национального характера.

- первые шаги профессионального театра кукол заложили крепкие основы для дальнейшего развития жанра в Казахстане. В частности, организаторы театра на протяжении своей театральной практики отработали художественные и технические основы профессионального кукольного театра. Благодаря их практической деятельности была отработана и закреплена технология по изготовлению различных типов кукол, освоены профессиональные навыки куколоводения, освоены и зафиксированы законы «оживления» кукол различных систем управления, разработаны технические параметры многоплановой ширмы и апробирована ее использования с различными системами театральных кукол. В казахстанском театральном пространстве одним из старейших является театр кукол Алматы, который был создан в 1935 г. В других городах Казахстана театры кукол были созданы спустя почти полвека: Актау (1981), Шымкент (1983), Актюбинск и Жезказган (1985), Петропавловск (1992), и Астана (2010);

- казахская режиссура театра кукол, несмотря на огромное влияние советской школы, сумела найти свой сценический язык, отличительными чертами которого являются узнаваемый колорит в сценографии и в пластике действующих лиц, метафоричность речи героев и традиционная казахская иносказательность в драматургии. Казахские режиссеры, используя условность театральной куклы, сохраняют реалистическое содержание, смешивая реальное с нереальным. В их уже самостоятельных сценических решениях традиционные стилевые формы синтезируются с различными видами искусства: мюзиклом, драмой и др. При этом режиссура данных театров использует все многообразие сценических жанров: комедия, басня, пародия и др.;

- реалии современности существенно трансформируют традиционные подходы к пониманию кукольного театра как искусства, ориентированного исключительно на детей. Более того, многие национальные кукольные театры сегодня ориентируются на взрослую аудиторию, бросая вызов сложившимся стереотипам. Однако кукольные постановки для детей по-прежнему остаются важнейшей частью репертуара национальных кукольных театров. При этом спектакли для детей существенно дифференцируются в зависимости от возрастной категории зрителей;

- на протяжении относительно недавнего в историческом плане периода своего существования казахскому театру кукол удалось создать уникальное, национально обусловленное и национально маркированное искусство играющей куклы. За период своего существования в национальных театрах кукол удалось воспитать выдающихся режиссеров постановщиков, актеров-кукольников, благодаря творчеству которых был создан репертуар постановок, отвечающих потребностям, интересам зрительской аудитории.

3 СОВРЕМЕННАЯ РЕЖИССУРА КАЗАХСКОГО ТЕАТРА КУКОЛ В ПОИСКАХ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

3.1 Творческий поиск в режиссуре казахского театра кукол периода Независимости

Сегодня современная казахская режиссура находится в поисках не только новых художественно-идейных открытий, но и дальнейших путей продвижения в мировое сценическое пространство. Это касается не только выбора репертуара, но и целевой аудитории. Все больше режиссеры обращают свой взор в сторону мировой классики с целью привлечения «взрослого» зрителя. Причем постановкой кукольных спектаклей занимаются драматические режиссеры.

В практике современного казахского театра кукол уже не первый случай, когда молодые режиссеры драматического театра в качестве средства реализации художественных идей выбирают именно куклу. Это говорит о том, что кукла способна сказать и показать больше, острее, интереснее, чем актер живого плана.

И здесь можно согласиться с известным российским актером театра кукол и драматургом Е.В. Сперанским. Е. В. Сперанский отмечал, что отличительным свойством театральной куклы является все то, что свойственно обычной кукле. Отличительным ее свойством он выделил «действие как акт сознательный, целенаправленный, совершаемый актёром, его физическими усилиями и творческой фантазией, благодаря чему кукла «оживает», реализует те или иные поведенческие паттерны, совершает те или иные поступки» [69, с. 30].

История казахского театра кукол показывает, что эволюция в нем шла по пути от натурализма к поиску новых возможностей. Одним из источников эволюции послужило национальное искусство. Это, как отмечает Е.С. Калмановский, обусловлено самой спецификой пластической организации жизни куклы на сцене, которая требует соблюдения принципа изобразительной стилизации, подразумевающего, прежде всего, выражение исторических и национальных черт [20, с. 24].

Российский исследователь Н.И. Смирнова указывает, что «с давних пор кукольники пытались максимально фиксировать созданное ими сценическое произведение, запоминая не только мизансцены, манеру поведения во время произнесения тех или иных слов, но и отдельные жесты, обозначающие то или иное состояние персонажа. Со временем в каждой из национальных школ выработался свой сценический язык, сумма сценических символов, которые постепенно обрели свое самостоятельное значение» [21, с. 87].

Говоря о поисках национального стиля в театре кукол Казахстана, отметим движение по двум направлениям:

1. новые выразительно-изобразительные возможности куклы;
2. новое в драматургии и подходу к жанрам в кукольном спектакле.

В русле этих поисков казахский кукольный театр обращается к традиции, связанной с национальным мышлением и формами. При этом театр развивается

в направлении использования всего лучшего и нового в опыте работы мирового кукольного театра в целом.

В начале третьего тысячелетия кукольный театр находится на этапе «скульптуризации» искусства: «кукольное искусство – это концептуальная скульптура, дешевая, близкая к своему народному источнику, непрощенная для власть предержащих, ноги ее в грязи. Экономически она на краю общества, технически – это искусство коллажа, превращающее бумагу, тряпки и древесную стружку в кинетические, плоские или объемные, тела», – отмечает выдающийся кукольник современности П. Шуман [77].

Сегодня сценография представляет собой истинный органический синтез живописи, скульптуры, архитектуры, фотографии, графики.

В современном казахском театре кукол существует три основных направления развития сценографии. Во-первых, прибывшие из старого театра декорации спектакля, которые, как правило, сосредоточены на создании общего фона и места действия пьесы для детей. Подобное оформление декорации в одинаковой мере действует на пьесу и имеет самостоятельное значение как создание искусства.

Во-вторых, новое направление сценографии связано с обретением ею во второй половине XX в. статуса самостоятельного вида искусства. Это так называемое концептуальное направление, отличающееся тем, что художник средствами видов искусства, входящих в сценографию, выражает свою концепцию спектакля.

Третье направление – это функциональная сценография. Функциональность возникающих перед зрителем деталей оформления (в том числе и откровенно бутафорских, даже просто изображенных, нарисованных или написанных) определяется их необходимостью для происходящего на сцене действия; при этом оформление образно выражает художественный смысл постановки. Следует отметить, что на современном этапе развития кукольного искусства в постановках в той или иной степени свое отражение находят все указанные тенденции оформления постановки.

Последние годы в театре наметилась тенденция к тому, что художник театра становится его со-постановщиком, поскольку сценография очень многое определяет в трактовке замысла спектакля, восприятия его зрителем, диктует меру условности и конкретности места действия и пространства «Очевидно, что художественная практика прокладывает путь к новому пониманию и существованию искусства, которое возможно, вызовет наступление новой художественной эпохи, столь ожидаемой мировым художественным сообществом» [54, с. 99]. Об этом же пишет в своей книге режиссер московского театра «Ленком» М. А. Захаров: «Сценограф будущего окончательно завершит свое историческое превращение из иллюстратора-оформителя в режиссера-сценографа» [110, с. 180].

Одним из режиссерских решений в постановках театра кукол является взаимодействие с «новыми», не так давно возникшими искусствами. В процессе создания постановки все большую актуальность приобретают не средства

воспроизведения, репрезентация оригинальной семантической составляющей дискурса, но моделирование действительности посредством экспериментирования с искусственной реальностью – кино, мультфильм, анимация, видеоклип и т.д. Как отмечает Н. Б. Маньковская, замена слова другим текстом, ритмом, криком, иероглифом, жестом, телом приводит к формированию главного отличия постмодернистского театра от традиционного: жизнь здесь не отображается, но проживается.

«Таким образом, рушатся гуманистические границы классического театра, деконструируется привычная роль автора, снимаются оппозиции автор-актер, актер – зритель. Перенос внимания с рационального содержания слова на его плоть возвращают театр на довербальный уровень, открывая путь постмодернистской визуально-пластической выразительности» [111, с. 46], актуализируя внимание аудитории на визуальном образе, «телесности» куклы, как одного из знаков сложной коммуникативной системы, которой является музыкально-драматическая кукольная постановка.

Время показало, что решение национального спектакля лишь средствами передачи фольклорного сюжета недостаточно – необходимо выявление специфически национальной стилистики. Поэтому развитие в этом направлении шло не только за счет поиска новой художественной изобразительности, но и роста внутренней экспрессии сценического действия. Эти поиски связаны с общими тенденциями развития театра кукол: психологизацией действия, ростом условности и иносказательности.

Современные режиссерские стремления направлены как на сохранение и репрезентацию культурных и национальных традиций казахского народа, так и на постижение сквозь призму искусства театра кукол классических произведений мировой культуры.

Государственный театр кукол г. Алматы.

В 2017 г. один из старейших театров кукол страны возглавил Т.К. Камкабаевич – заслуженный работник культуры, главный режиссер – А. Зайцев [112].

За долгие годы в театре использовались куклы разных механизаций, от простых тростевых и верховых до сложнейших марионеток.

В текущем репертуаре театра более 20 спектаклей, среди которых есть и классические спектакли, и спектакли национальной тематики, выпущенные более полувека назад: «Канбак шал» К. Ешмуратовой; русские народные сказки «Репка», «Теремок», «Маша и медведь», «Золотой человек», автор А. Файзулла, режиссер-постановщик Ю. Уткин; «Кулыншақ пен бөлтірік» автор Ж. Омаров, режиссер-постановщик Р. Жаныманов; «Дюймовочка» автор Х.К. Андерсон, режиссер-постановщик Н. Дубс; «Каштанка» автор П. Чехов, режиссер-постановщик К. Адылов; «Как лечить львиный страх» автор М. Дьелгечева, режиссер-постановщик Э. Тотева-Андотова; «Праздник продолжается» автор С. Шукуров, режиссер-постановщик К. Ешмуратова; «О, Тоба» автор Е. Жуасбек, режиссер-постановщик Ж. Жумабаева; «Ана-жер ана» Ш. Айтматов, режиссер-постановщик Д. Жумабаева, трагедия; «Алтын адам» автор А. Файзуллаулы,

режиссер Ю. Уткин; «Ана жүрегі» автор Е. Ионов, режиссер А. Зайцев и др. Театр работает со зрителями как на казахском, так и на русском языках [там же].

Более 20 лет театр находился в здании бывшего Общественного собрания города Верного – памятника истории и культуры. В 2013 г. была проведена реконструкция здания со сносом прежнего

Театр кукол Алматы – лауреат фестивалей еще в период до Независимости (1975, 1989 и других лет). За последние годы театр кукол был участником международных фестивалей: в Чехии, Болгарии, Иране, Китай, Япония, Турция, Россия, завоевывая Гран-при и Дипломы [там же].

Современные режиссерские стремления направлены как на сохранение и репрезентацию культурных и национальных традиций казахского народа, так и на постижение сквозь призму искусства театра кукол классических произведений мировой культуры. Примером может служить постановка «Ромео и Джульетты» В. Шекспира, режиссером Д. Жумабаевой. Большая любовь и трагедия, описанная Шекспиром, преподнесены режиссером зрителю без привязки к какой-либо нации. Куклы без этнических признаков показывают любовь, страсть, страдания человеческих душ, которые наднациональны. Куклы изготовлены с наметками костюмных принадлежностей из белой бумаги. В порыве страсти и любви куклы летают и как бы сливаются в одно. В порыве эмоций кукол бросают, швыряют, и вновь поднимают и прижимают к актерской груди. В этом спектакле человек и кукла одно целое. Несмотря на то, что это куклы, зрители видят, чувствуют и сопереживают любви, ненависти, амбиции и смелости в образе героев [Приложение В 29-30].

Для взрослой аудитории коллективом была представлена постановка трагедии Еврипида «Медея» режиссера А. Салбанова, художественного руководителя театра Жастар Восточно-Казахстанской области, художник – А. Жусупали. Режиссерское решение этого спектакля совершенно отличается от предыдущей постановки «Ромео и Джульетта». В этом спектакле марионеточно-штыревые куклы лицом, костюмами, условно напоминают героев времен Еврипида. Очень много обобщенных образов. Оригинальный подход в решении гибели детей. Медея разбивает огромные арбузы и как бы кормит ими Ясона. И зрителю понятно, что этим режиссер показывает смерть детей.

Также творческая лаборатория театра представила на суд зрителей два спектакля, как для юных, так и для более зрелых зрителей. На сцене театра для детской аудитории успешно прошла музыкальная постановка режиссера А. Зайцева «Время Храбрых». Сюжет данной сказки почти детективный. Злой Мухомор вместе с поганками задумали избавиться от добрых и веселых грибов, обитающих на солнечной полянке, и похитили ключ от сундучка с дождиком. А это значит, над всем живым в лесу нависла угроза. За расследование преступления берется Сыроежка и ее верные друзья.

Одним из особенностей Алматинского театра кукол является то, что в репертуаре театра не только кукольные спектакли, но и постановки с живыми актерами. Это еще раз доказывает то, что на сегодняшний день подобные

режиссерские постановки целенаправленно развивают в актерах-кукловодах навыки цирковых и драматических театров.

Спектакль *«Материнское сердце»*, автор Е. Ионов — новый формат в репертуаре Алматинского Государственного театра кукол. Режиссёр-постановщик А. Зайцев определяет его жанр как рок-притча для детей и взрослых. В основу спектакля положена легенда о нерадивом сыне, который забыл о матери. В постановке задействованы как куклы, так и актеры в живом плане. Спектакль *«Материнское сердце»* открыл 83-й театральный сезон в Государственном театре кукол [113]. Сильная постановочная труппа, потрясающая работа актеров-кукольников никого не оставляет безразличным к происходящему на сцене. Спектакль адресован зрителям среднего и старшего возраста [Приложение В 23].

В этом спектакле режиссер нашел новые стилевые решения изобразительного ряда сценографического пространства. Нужно обратить внимание на нестандартный подход к организации сценического пространства (конструкция ширмы, декорации). То есть, вместо ширмы на сцене служит «канат», который актеры – кукольники развешивают по сцене в игровой форме во время спектакля. «Канат» - символизируется как дорога, жизнь в будущее. По мере взросления ребенка количество канатов умножается, как и дорог на его пути [Приложение В 24].

Сценическая площадка спектакля *«Материнское сердце»* делится на три части: дальний план (придает пространственность) – откуда появляются все герои. Второй план – «канат», который растянут по сцене, на котором происходят различные действия с куклой и реквизитом (люлька, золотое яблоко и т.д.). Передний к зрителю план – пространство сцены, где могут свободно передвигаться персонажи-актеры.

В спектакле на равных действуют кукла и актеры. Главный кукольный персонаж – планшетная кукла, которая необычно сплетена из проволоки. Актеры и куклы будто бы испытывают бесконечную эмпатию друг к другу – например, в сцене покачивания матери (живой актер) грудного ребенка (кукла) на руках, в сцене передвижения главного героя (кукла) по канату, в сопровождении друзей (живые актеры).

В спектакле есть метафоры – к примеру, сцена с золотым яблоком. Режиссер предоставляет зрителю двойное значение яблока. Во-первых, яблоко — это запретный плод, во-вторых, яблоко – это дорогостоящий мобильный телефон. Само предложение «у меня есть золотое яблоко (айфон), а что, у тебя его нет?» и является режиссерской находкой.

Еще одним решением режиссера являются черные железные бочки, символизирующие тяжелый труд. В этой сцене бочки одна за одной летят на актрису (мать). Уворачиваясь, ловя их, она с трудом достает золотое яблоко. Утомленная тяжелым трудом, мать приносит яблоко сыну. Все действие поставлено в пантомиме.

В исполнении современной театральной стилистики в пьесе сосредоточено несколько жанров. Хореография (ночные клубы), пантомима (труд матери),

сатира (празднование дня рождения) переплетаются друг с другом, а конец события – трагическая сцена (смерть матери).

Основная идея спектакля – уважение и почет к матери. Цени, береги, уважай родителей при жизни. Ничто не вечно. «Что имеем не храним, потерявши плачем».

Спектакль состоит из чередования танцевальных, драматических, разговорных сцен. Сохранена хронологическая последовательность событий.

Таким образом, этот спектакль доказывает, что сегодня театр кукол – это экспериментальная площадка, театр безграничных возможностей, он «взрослеет», и его репертуар отвечает запросам зрителей всех возрастных категорий.

Спектакль *«Ана жер ана»* трагедия (Материнское поле) – так же новый формат в репертуаре Алматинского Государственного театра кукол. В основе спектакля – одноименная повесть Чингиза Айтматова. Не теряющая свою значимость классика поставлена талантливым режиссером Диной Жумабаевой. Смысл этого пронзительного произведения до зрителя также доносят куклы в тандеме с актерами [114] [Приложение В 25].

Действие спектакля происходит в годы Второй мировой войны, когда у главной героини Толганай погибают муж, три сына и сноха.

Молодой режиссер Д. Жумабаева нашла новое режиссерское решение спектакля: используется открытая сцена. На сцене разбросана солома пшеницы, которая отливается красивым желтым цветом и дает вид вспаханной земли. Рабочие, тракторы, зерновозчики, даже запах травы, переносит зрителя в прошлое, во времена войны. На художественный замысел работают различные сценические объекты: в середине сцены кукольный трактор, поезд, деревянные домики, по краям сцены расставлены солдатские сапоги. Декораций нет, открытое вождение марионеток. Соответственно, различаются цветовые решения: яркие, сочные цвета и темнота, на фоне которой живут куклы. В сумраке игровое пространство очерчивается лучом прожектора.

Зрители сидят не в зрительном зале, а на сцене вокруг самого действия.

Актеры-кукольники в спектакле работают длинными деревянными ложками. То кормят ими друг друга, показывая зрителям голод того времени, то создают ритмичную музыку той эпохи, одновременно стуча ложками о землю, как будто бы созывая людей на войну. Это был очень разумный шаг режиссера [Приложение В 26].

Спектакль больше драматический, нежели кукольный. Здесь куклы выступали как символы, а актеры работали как драматический живой план.

Несмотря на то, что в этом спектакле главный персонаж – кукла ушла на второй план, режиссер ищет новые приемы, пытается выработать свою индивидуальную стилистическую форму, драматургию и режиссуру.

Мангистауский областной театр кукол, имея в арсенале молодую профессиональную труппу, которую возглавляет одна из первооткрывателей театра Надежда Насырова, также ведет активную деятельность. Директор театра бывшая актриса, которая была в составе тех, кто открывал казахскую труппу, –

Ф. Атакеева. Энтузиастами кукольного дела, посвятившими этому искусству не один десяток лет, можно назвать главного художника С. Гаджиеву, актеров Б. Тустукбекову, А. Айтеманову, Н. Абельдаеву, К. Мусаева, композитора А. Попова.

Со спектаклями Мангистауского областного театра кукол, хорошо знакомы зрители во всех областях Казахстана и театр частый гость фестивалей Туркмении, Каракалпакии и России [115].

На сегодня репертуар театра кукол: «Волшебный сундук», «Собака Мотя, которая не хотела быть собакой», «Сурмерген», «О чем рассказал степной ветер» в постановках Н. Насыровой, «Счастье Кадыра» Б. Парманова.

Режиссер-постановщик Надежда Николаевна Насырова работает в театре кукол со дня основания. Следует подробно остановиться на анализе ее постановок, выполненных в этом театре.

Например, спектакль «Прыгающая принцесса», автор В. Дворский, премьера состоялась 24 декабря 2004 г. Постановка рассчитана на 2-х актеров, цирковая программа. Режиссерской находкой стало оживление картин на сцене через освоение куклы. Спор двух художников, один доказывал, что эти картины, не стоящие ни гроша, бессмысленные, другой объяснял, и доказывал, что картины, стоящие через оживление этих полотен. Когда картины оживали, перед зрителями в багете появлялась театральная кукла-марионетка на нитях с таким же портретным сходством. Актеры-кукольники были и рассказчиками, и кукловодами. К концу спектакля, когда ожили все портреты, получилась галерея ярких живых танцующих марионеток со сходством предыдущих образов в картинах. Портреты короля, принцессы, колдуна, бабушки баба-яги, принца в качающейся рамке, скакала не лошадь, а сама открытая рамка.

«Сценография начинается с пустой сцены из ничего. Так как мы, творцы создатели, создаем волшебство из тряпочек, из проволочек, мы создаем куклы, сказку и все остальное. Постановка начинается с вывоза портретов на сцену в очередном порядке» (структурированное интервью) [116].

Сказка «Прыгающая принцесса» получилась очень веселой, легкой, с юмором. В сказке готовность прийти на помощь, смелость и доброта, всегда сильнее любой злой силы. Зритель прекрасно принимает эту сказку и после спектакля долго не смолкают аплодисменты. В этом спектакле Н. Насырова применяет куклы-марионетки. До сегодняшнего дня ни один театр не специализировался на куклах-марионетках. В стране нет профессиональных конструкторов, которые бы занимались марионеточными куклами.

Своей работой с куклами-марионетками Н. Насырова закрыла пробел и как бы проложила новую дорогу марионеткам в Казахстане. Когда-то в 1980 годах в г. Талгаре П.И. Поторока пытался открыть детский театр кукол и осуществил постановку с марионеточными куклами «Звездочка», но, к сожалению, не поддержанный руководством г. Талгара, детский театр через полгода был закрыт.

Другая работа – инсценировка Н. Насыровой сказки «Три поросенка» С. Михалкова, премьера состоялась в ноябре 2006 г. В этом спектакле режиссерской

находкой были домики, которые строились на глазах у зрителя и разрушались они тоже на глазах у зрителя. Это был традиционный ширмовой спектакль с крутящимися барабанами, на которых был нарисован лес, которые создавали эффект погони и беготни. Этот метод тоже был новым изобретением для театров кукол Казахстана [там же].

Примечательна режиссура Н. Насыровой в постановке «Полторы горсти» Н. Осипова, премьера которого состоялась в августе 2008 г. Этот спектакль, который исполняется двумя актерами, является этапным для Мангистауского театра кукол.

Само действие пьесы происходит в Грузии. «Конечно, можно было бы поставить прекрасный грузинский спектакль, он у меня изначально и возник как некий графический рисунок, как графический спектакль, но позже я отказалась от этой идеи и перенесла все действия в Казахстан. Почему? Во-первых, я создала историю чабанов. Так как это близко и к нашей культуре. Во-вторых, отношение к матери. Отношение к матери как у казахов, так и у грузин очень трепетное, поэтому история о маленьком ягненке, который ради мамы идет на маленький подвиг, чтобы спасти мать, очень хорошо легла и на нашу культуру. Не имея большого опыта работы с художниками, я придумала этот спектакль полностью сама. Художнице Гаджиевой Светлане Васильевне просто пришлось исполнить то, что я задумала. Каждый герой был выполнен в соответствии с задачами, которые я перед ней поставила. Я очень благодарна С. Гаджиевой за этот спектакль, потому что она очень точно создала образы кукол и декораций по моему видению. Например, плачущая крольчиха, с огромными ушами, за которыми она пряталась, вытиралась как платком и осушала слезы. Эта кукла была настолько виртуозно исполнена, что стала любимицей всех детей города. В этом спектакле история пастуха и пастушонка воплотилась через открытое вождение планшетных кукол. Актеры-кукольники точно и выразительно работали с планшетными куклами. Оживление куклы было очень точным. Актеры сумели донести до зрителей образы зверей, мать крольчиху, свинью, лису, ягненка и его мать. Декорации были просты и условны. Войлочные чапаны и шапки, которые были одеты на актеров, переносились в танце на отдельно стоящие ширмы, переворачивались на изнанку, одевались на ширму превращаясь на глазах у зрителей в образы степей, гор, а шапки становились вершинами гор...» [там же]

Режиссерское решение по сценографии заключалось в оживлении пустой сцены, где лежали кусок кереге, посох и чапаны с шапками. По признанию самой Н. Насыровой, ей нравится, когда спектакль рождается на глазах у зрителей. Надежда часто обращается к фольклору, который ближе к народу. Впервые Н. Насырова обратилась к национальной драматургии в 2012 году с постановкой «Сурмерген» Т. Жагыпарова.

В основе этого спектакля лежит пьеса Т. Жагыпарова с одноименным названием «Сурмерген». Главный герой Сурмерген в погоне за успехом в охоте и желанием стать лучшим охотником во всем Ханстве, переходит черту

дозволенного. Он приносит боль и разрушение природе. И тогда сама природа восстает против него.

В структурированном интервью нас интересовал творческий метод режиссера, взявшегося за постановку казахского материала. «Каждый раз прежде чем написать инсценировку пьесы, я углублялась в национальную культуру, изучала обычаи, изучала традиции и это очень сильно помогло мне при постановке национального спектакля. Одним из таких национальных спектаклей стал «Сурмерген». К этой постановке я подходила долго, 2 года. Нашла пьесу Т. Жагыпарова, но эта пьеса меня не совсем устраивала, так как она была написана для драматического театра и была тяжелой. Меня не устраивала героиня, жена Сурмергена. Вместо жены я ввела образ матери, мне казалось, что мать намного сильнее, кроме этого мне хотелось, чтоб мать была носителем идей, национальных традиций. Еще одним моментом является, что я не знала, как показать маленькому ребенку смерть. А это был ключевой момент. Ведь охотник без добычи, без убийства не охотник. Конечно же я показала смерть условно». [там же]

Режиссер нашла выход через очень простое сценографическое решение: ее художники сшили костюмы животных, они были с элементами шаманства и сверху одевались головы в виде того животного, которых они изображали, с очень длинными почти до пола рубахами, с лохматыми накидками, которые были сшиты со спины, как бы на хребте. Когда убивали кого-то на сцене, актер снимал эту голову животного и отдавал стервятнику, который появлялся в момент этого действия. То есть актеры в шаманских одеяниях передавали этот символ, сущность этого животного стервятнику, и он уносил ее за кулисы. И оставались после этого только духи животных. В самом конце, когда погибает маленький ягненок, один оставшийся, потому что погибли его родители, то духи этих животных начинают взывать к природе, и вот тогда природа ведет Сурмергена к пустыне. В пустыне охотнику в некого стрелять, по сути он там бесполезен, становится маленьким, беспомощным как песчинка. Песок поглощает Сурмергена и замечает его следы. Спектакль предназначен для детей начальных классов.

Интересно сравнить творческие методы двух режиссеров на примере одного исходного драматургического материала. В 2013 г. Надежда Насырова взялась за инсценировку уже хорошо известной критикам казахской сказке «Канбак шал», которую с таким успехом поставила К.Ешмуратова. Но Н.Насырова не только дала сюжету новое название – «О чем рассказал степной ветер», но и совершенно по-новому интерпретировала сказку, создав, по сути новую фабулу.

«Я считаю, что главным героем этой сказки наш Мангистауский степной ветер, потому что в природе он главенствует здесь.

Я придумала сказку о патриотизме. Ведь все герои сказки умны по-своему. Но каждый свой ум употребил, кто-то себе во благо, кто-то для того, чтобы успеха добиться, а кто-то, как хан – управлять страной. И только один Канбак шал переживал за свой народ. Когда пришла беда, когда «Дау» начал разорять

стада и топтать поля народа, Канбак шал вступился за свой народ. Он применил свой ум, свою мудрость для того что бы защитить его. А в основу легла казахская пословица «Сильный может победит одного, а мудрый сотню». Эта пословица стала темой спектакля». [там же]

Решение спектакля, по признанию постановщика, пришло, само собой. Сказка рассказывается самим Канбак шалом о простой семье, к которой он постучался однажды ночью проситься на ночлег.

Сценография в казахском национальном стиле, на сцене стоит юрта, посередине юрты стол для работы актера-кукольника с планшетными куколками, само действие происходит внутри. Актеры одеты в простые национальные костюмы. Открытое кукловождение. Атмосфера спектакля – уютное тепло домашнего кукольного театра.

«Я очень люблю спектакли, которые возникают из ничего, имею в виду сценографию. Мы степняки, у нас степь голая, создать в этой степи из ничего спектакль, вот этого мне очень хотелось», - призналась Надежда Насырова в своем интервью.

И действительно, спектакль «О чем рассказал степной ветер» так же начинается с пустой сцены. Но когда приходит гость, за секунду все это превращается в юрту, где и происходит все действие.

Кукла начинает интерпретироваться как поэтический символ реальности. В результате «послание спектакля» складывается не только из содержания пьесы, но и из «внешнего облика куклы, из выбранного для её изготовления материала, из ее отношений с пространством, в котором она существует, и с ведущим и одушевляющим ее кукольником» [2, с. 11-12]. В спектаклях акцентируются именно эти стороны организации действия.

ГККП театр кукол Акимата г. Нур-Султан.

Некогда небольшой отдел «Театра кукол», который был открыт 4 июля 2007 г. в городе Астане при ТЮЗе с постановкой «Легенда о любви», написанной К. Ешмуратовой по известной казахской народной поэме «Қыз Жібек». Генеральным директором данного учреждения искусства был назначен Г. Кулжанов.

29 декабря 2010 г. постановлением акима города отдел «Театра кукол» переименован в «Қуыршақ театры» Акимата города Астаны. Это событие стало одним из знаменательных событий в культурно-духовной жизни нашей столицы. С момента основания театра, директором была назначена – Т.С. Хасангалиева – кандидат философских наук, художественным руководителем К.Х. Ешмуратова, режиссером постановщиком – магистр искусств А.К. Салаева.

Здесь весьма уместно подробнее представить художественного руководителя столичного театра кукол. Ешмуратова Куралай Халекетовна – заслуженная артистка РК, режиссер и художественный руководитель Государственного театра кукол города Астаны, профессор КазНУИ, Кавалер ордена Знак Почета, Құрмет белгісі, Ерең еңбегі үшін. Более тридцати лет возглавляла творческий коллектив Республиканского театра кукол г. Алматы. Ее учителями были Народный артист Каз.ССР, профессор А. Токпанов, Народный

артист СССР, Герой Соцтруда, основатель советского кукольного искусства С.В. Образцов. Среди ее учеников ведущие актеры театров кукол Республики Казахстан.

Ее спектакли «Ақ құс туралы аңыз», Н. Оразалина, «Спорт және Қожа» О. Аубакирова с успехом были показаны в 1981 г. во Вьетнаме и Кампучии, что в те времена было действительно неординарным событием. В 1982 г. состоялась премьера ее спектакля «Праздник продолжается», Н. Оразалина, который награжден дипломами и грамотами Республиканских и Международных фестивалей и уже более тридцати пяти лет не сходит с репертуара Алматинского театра кукол. Спектакль «Канбак шал», поставленный ею по известной народной сказке и получивший, помимо других наград, Гран-при Международного фестиваля театров кукол «Золотая маска» в Тегеране в 1994 г., на сцене театров почти полвека.

Куралай Халекетовна работает в творческом содружестве со многими известными драматургами и композиторами страны, среди которых Л. Хамиди, Е. Рахмадиев, Н. Тлендиев, С. Жунусов, Н. Оразалин, Ш. Калдаяков, В. Булгаровский, А. Бейсеуов, Е. Хасангалиев, О. Аубакиров, О. Бодыков, С. Омаров.

Поэтому первыми ласточками актерами молодого Астанинского театра кукол были профессионалы кукловоды, имеющие опыт работы в Алматинском театре кукол: Д.Бейсенбаев, С.Магзым, Д.Муслимов, А.Садыкова, А.Макулбекова, А.Ешмуратова, А.Салаева. Художник-постановщик Ш. Елембаева, художник по свету К. Танабаева.

Позже штат театра был расширен, репертуар театра состоял из 12 спектаклей, творческий коллектив стал участником фестивалей России, Турции (Стамбул), Италии (Милан), Франция и др.

Театр кукол Нур-Султан – первый казахстанский театр, подписавший меморандум о совместной работе с театрами, имеющими большую историю в 450 и 200 лет: Итальянский театр «Марианетте» и Стамбульский театр «Каракоз».

23 июня 2015 г. состоялось торжественное открытие нового здания Государственного театра кукол.

По мнению театральных критиков, этот театр кукол – один из самых необычных и ярких театров. Помимо традиционных спектаклей, так называемых ширмовых, театр использует разные жанры: балет, мюзикл, маленькая опера для маленьких детей. Театр постоянно в поисках новых направлений.

Репертуар театра подбирается с возрастным учетом детей, начиная от трехлетнего до подросткового возраста. В этом театре кукол используются разные виды кукол, начиная от пальчиковых, штыревых, ростовых, планшетных до теневых – в зависимости от драматургического материала. За небольшой период творческой работы с 2010 г. по сегодняшний день, творческий коллектив смог добиться существенных результатов.

В 2015 г. в честь 70-летия со дня рождения и 50 лет творческой деятельности Куралай Халекетовны был организован «I Международный

фестиваль театров кукол «Куралай», который длился с 29 июня по 2 июля и стал событием не только в истории казахского искусства театра кукол, но и всего театрального искусства страны. Международный фестиваль проходил в рамках празднования Дня города Столицы Астаны. В нем приняли участие зарубежные гости из таких стран как Перу, Эстония, Сербия, Румыния, Болгария, Таджикистан, Россия. Открывал фестиваль Астанинский театр кукол спектаклем «Атамекен» С.Жунусова, в постановке юбиляра К. Ешмуратовой.

Это событие обещает стать традицией, по крайней мере в 2018 г. в честь XX-летия столицы с 1 июля по 4 июля состоялся II-ой Международный фестиваль театров кукол “Куралай” имени Заслуженной артистки Республики Куралай Ешмуратовой. Спектакли проходили на сцене столичного театра кукол. Фестиваль посетили известные театры кукол из Европы, Африки и стран СНГ: из Туниса, Боснии и Герцеговины, Бельгии, Италии, Польши, Турции, Эстонии, Сербии, России и, конечно, Казахстана. Было показано большое количество спектаклей: "История маленького черного цыпленка", Бельгия; "Жуча", Тамбовский государственный театр кукол, РФ; «Цирк на нитях» актера и режиссера Виктора Антонова, Санкт-Петербург, РФ; «Умка», Театр "Projekt", Эстония; «Побудка, подъем и сияние» MarekWaszkiel, Польша; "Встреча", Национальный центр кукольного искусства, Тунис и ряд других.

Творческий коллектив театра кукол города Астаны предоставил зрителю постановку «Мәңгілік бала бейне». Р. Мукановой, режиссёр-постановщик К.Х. Ешмуратова. Этот спектакль был посвящён детям-жертвам Семипалатинского полигона. Тысячи детей и подростков, которым не суждено было стать взрослыми, остались под грудой серого пепла в результате ядерных взрывов, которые происходили в Семипалатинской области с 1949 по 1989 годы.

Шествие кукольников шло от Дворца Жастар по проспекту Республики до театра кукол Акимата города Нур-Султан, на сцене которого проходило награждение участников второго международного фестиваля «Куралай».

Такие праздники театрально-кукольного искусства стали набирать популярность в годы Независимости, что свидетельствует о его востребованности и со стороны детей, и их родителей, и государственных органов.

Так, годом ранее, с 1 по 8 сентября 2017 г., в столице Казахстана в рамках Всемирного карнавала кукол свое искусство представили коллективы кукольных театров из 47-ми стран мира. Свое творчество для столичных зрителей представили театры кукол России, Болгарии, Туниса, Португалии, Румынии, Франции, Китая, Великобритании, Ирана, Аргентины, Албании, Франции, Эстонии, Австралии, Бразилии, Турции, Венгрии, Японии, Испании, Италии, Южной Кореи, Бельгии, Словении, Германии и др. Карнавал так же открылся спектаклем «Ер төстік» К. Ежембекова, в постановке режиссера К. Ешмуратовой Театра кукол Акимата г. Астаны.

На сегодняшний день репертуар театра кукол Акимата г. Нур-Султан обогатился новыми постановками известных авторов, как казахстанских, так и зарубежных. Огромным успехом, как у маленького, так и у взрослого зрителя

пользуются такие спектакли как: «Волшебные слова» М. Тойбаев, японская народная сказка «Как появилось эхо», «Ана құдіреті» по мотивам «Маугли» Р.Киплинга, «О, тоба» спектакль о народных обычаях и традициях, Е. Жуасбек, «Король Лев» И. Миччи, Дж. Робертс, Л. Вульверто, «Солдатский котелок» З. Сагалова и Л. Жаданова, «Мәңгілік бала бейне» Р. Мұқанова, «Еще раз о русалочке» Г. Андерсен, «Я и Ты» Х. Юрковский и др.

В спектакле «Атамекен» куклы – носители национального характера. В основе кукольных одеяний лежит казахский национальный костюм – повседневный и праздничный [Приложение В 5].

Нужно обратить внимание на нестандартный подход к организации сценического пространства (конструкция ширмы, декорации). Но и декорации создаются, как, например, в спектакле «Атамекен», полностью в национальном стиле – стилизация гор, юрты, степи. Оформление «Атамекен» можно назвать национально-символическим [Приложение В 6].

Целостную картину постановок, которые входят в репертуар казахского театра кукол, трудно представить без звукового образа, без музыки как презентанта национального контента театра.

Театр кукол изначально тяготеет к музыке, обогащая ее такими свойствами, как рельефность образного содержания, конкретность, непосредственность эмоциональных реакций.

Синтез различных эстетических принципов и огромное разнообразие художественных целей и задач позволяет воспринимать образное содержание сценического произведения благодаря его музыкальному сопровождению – оформлению – компонента – более многогранно, с различных эстетических и выразительных позиций. Естественно, что музыка, созданная для театра, в наибольшей степени тяготеет к театральности, которая проявляет себя через зрелищность, актерскую игру и режиссуру. Обе плоскости – театральная и музыкальная – в их непрерывном взаимодействии опираются на общую основу, которая содержит, прежде всего, моторно-динамические компоненты: это движение, темп, ритм, динамизм, в свою очередь обуславливает определенный тип эмоциональных реакций, особую природу зрительской эмпатии. Но здесь следует учитывать, что и типы сосуществования театральной и музыкальной художественных систем в синтетическом целом сценического произведения могут быть разными – от относительного равноправия к властному подчинению одной системы другой.

Музыка управляет художественным временем кукольного спектакля. Об этой способности музыки говорил С. В. Образцов: «... композитор не может думать только об эмоциональном восприятии его музыки, хотя это и основная его обязанность. Он хозяин времени. Ритмически он может продлевать его, если это необходимо по движению сюжета или темы, ускорять его, делать мчащимся, замедлять или даже останавливать» [10, с. 29].

Музыка в постановке может вызывать ощущение «вихря времени» или «стоп-картинку», напоминать о прошедших событиях или предварять развитие сюжета. Так, в спектакле «Атамекен» (Государственный театр кукол Астаны)

сцену, которую можно условно назвать «отчаяние народа», сопровождает пронзительно-печальное звучание народных напевов. «И на чужбине, где чужой язык, чужая вера, народ тоскует о земле предков, где солнце светит ярче, где звонче пение птиц, но гора Саукеле не пускает их назад», – говорится в пьесе. Постепенно звучание крепнет, насыщается ритмом и энергией – народ готов к долгому противостоянию. Это пролог спектакля, выраженный пластическим рисунком и музыкой. Благодаря использованию фольклорных инструментов и приемов звукоизвлечения целостное живописное пространство спектаклей превращается в объемно-звучащее. Национально окрашенная музыка спектаклей театров кукол – не частная иллюстрация для отдельно взятых картин, а то, что активно связывает действие в единую цепь, добавляет новые краски к характерам героев.

В спектаклях традиционные формы стилизуются, начинают звучать по-современному. Это достигается средствами оформления спектаклей, сценографией, но также и музыкой. Казахские народные мелодии звучат в спектаклях в современной обработке, с разнообразными ритмами и в исполнении электромузыкальных инструментов, с использованием различных средств компьютерной музыки и звукозаписи. Это позволяет, при сохранении национального колорита звучания, сделать спектакль более динамичным, приблизить к современному зрителю.

В спектакле «Атамекен» национальная тематика проявляется в ряде важных аспектов.

Во-первых, аудиальный ряд пронизан интонациями казахского языка, казахской народной и национальной композиторской музыки. В спектакле использованы произведения – Курмангазы «Сарыарка», «Балбырауын», «Адай», Ахмета Жубанова «Таджик би». Это и самобытное звучание национальных инструментов – домбры, саз-сырная, дабыла, кобыза, камыс сырная. Они создают особую звуковую ауру, наполненную дыханием ветра, цокотом копыт, картинами природы. Ряд звучаний приближен к народным. Некоторые фрагменты даны в современной обработке, но узнаваемыми остаются народный ритм, характер звучания. Звучит и горловое пение.

Во-вторых, визуальный ряд включает в себя очертания гор, степи, природные цвета (зеленый, голубой), символику цвета (белый цвет). Актеры и куклы одеты в национальные костюмы – повседневные и праздничные (сказительница, Айсулу). Актеры танцуют (народные танцы), играют (народные игры), рисунок движений стилизован под национальные каноны [Приложение В 3].

В-третьих, спектакль подчиняется законам народного казахского эпоса, казахской сказки. Ведущую роль играет сказительница – женщина в национальной одежде белого цвета. Она сопровождает действие от начала до конца – от зачина до развития действия и финала.

Спектакль отражает народную систему ценностей, обычаи (уважение к старшим). Заметим, что, в соответствии с казахскими народными обычаями, актёры и куклы имеют четкую гендерную принадлежность – мужчины танцуют

размашисто, совершают решительные действия, женщины – ласковы, нежны, с плавными танцевальными движениями.

«Атамекен» – кукольный спектакль, пронизанный национальным духом, легендами, казахским колоритом.

Важно отметить, что современный казахский театр кукол, стремясь находится в русле национальной идеи, в тоже время, все чаще обращает свой взор в сторону современных режиссерских тенденций.

Рассмотрим подробнее современные тенденции театров кукол в мире.

Одним из значительных достижений в области деконструкции художественной формы стал отказ от традиционной ширмы. «Ширма оказалась выброшенной на свалку. Актер с куклой раскрывал публике не только пьесу, но и демонстрировал также все секреты своего ремесла. Одно изменение влекло за собой другое. Рядом с куклой и актером поочередно появлялись маски, реквизит, предметы. Можно сказать, коллаж элементов, заимствованных у разных видов искусства. Так внутри театра кукол родился театр разных средств выразительности» [32].

Благодаря этому исчезло закрытое пространство игры актера-кукольника, в распоряжении актеров – все сценическое пространство. Ширма может быть любого типа, а также быть неполной или вовсе отсутствовать. Любые средства выразительности, актеры и куклы могут свободно взаимодействовать во всем пространстве сцены.

Отказавшись от ширм, театр кукол получил в свое распоряжение сценические объекты разных типов – кукол, людей-актеров, тени, маски, руки, предметы, слайды, кадры и т. д. Все, что служит передаче смысла спектакля, может быть использовано в руках режиссера спектакля. Как следствие – сейчас нет прежней чистоты жанра кукольного театра (когда в спектакле, например, участвовали куклы только одного типа). Ныне могут использоваться куклы различных систем, выразительные образы различных модальностей (аудиальные, визуальные). Вместе с тем, от старой ширмы в театре анимации отказались не полностью. Деконструкция предполагает сближение всех языков искусства, когда все виды искусства сочетаются в композиции спектакля.

В театре анимации переосмысление традиций выразилось в появлении стилизаций, метафор, знаков, которые образуют гипертекст спектакля [7, с. 21]. Метафора – перенос названия, смысла с одного предмета или явления на другой на основе их сходства.

Первое использование предметов, развитие техники пластического коллажа наблюдается уже у авангардистов. Б. Брехт советовал начинать игры с такими элементами театра, как: персонажи, время, пространство, структура пьесы [7].

Актер может доносить смысл роли не только через куклу, но и свое тело, любые средства выразительности. Этот аспект очень важен. Кроме того, сценическое действие получает в сознании зрителя новый смысл, благодаря театральным метафорам. Так спектакль отходит от линейной драматургии, становится многомерным.

Перед публикой показывается игра театральных компонентов, свободная компоновка сюжетов, цитат из различных текстов. Это все более отдаляет актера от куклы. Кукла превратилась в одно из многих средств выражения, перестала царить. Конкурентом куклы стали различные предметы, которые могут менять свои функции, стимулировать воображение зрителей и кукольников.

Итак, показателями новых тенденций в театре кукол («театре анимации») являются:

- 1) приоткрытая или открытая сценическая конструкция;
- 2) объединение сценических объектов различного вида или типа;
- 3) цитатность;
- 4) свободная компоновка эпизодов сюжета источника;
- 5) метафоричность, ироничность;
- 6) создание новых смыслов.

Вместе с тем, не все современные спектакли могут нести в себе эти тенденции, в каждом случае требуется анализ художественной формы спектакля.

Возьмем для примера современные спектакли Государственного театра кукол Астаны.

«*Атамекен*». Сценическая площадка делится на три части: дальний план (придает пространственность) – это горы, три высоких горных пика (образованных тремя занавесами). Второй план – ширма, которая выстроена из стилизованных под горы и землю блоков. Передний к зрителю план – пространство сцены, где могут свободно двигаться персонажи-актеры.

Основным пространством для игры кукол является ширма – там появляются кукольные персонажи – аксакал, Айсулу, Айсултан, хан и горбатый сын хана. На пространстве сцены работают актёры, сказительница, происходят танцы, народные игры, празднества, другие события. В спектакле даже есть стилизованные скачки – с куклами-конями.

Здесь человеческие эмоции выражаются наиболее явно, через движения, пантомиму, слова, драматическую игру. Например, актеры выражают радость, страх (появление хана), горе (смерть ханского сына). Две актрисы, играющие на сцене перед ширмой, как бы усиливают, передают эмоции.

В спектакле на равных действуют куклы различных видов и актеры. Главные кукольные персонажи – тростевые куклы. Но есть ростовые куклы (кони), куклы на гапите (змеи). Все виды кукол дополняют друг друга. Тростевые куклы обладают большим человекоподобием, тогда как другие виды кукол играют скорее символическую роль.

Актеры и куклы будто бы испытывают бесконечную эмпатию друг к другу – например, в сцене покачивания грудных детей на руках, в сцене несения мертвого сына хана.

Художественный смысл спектакля выражают различные сценические объекты – вплоть до большого куска ткани, который в конце спектакля ходит волнами, показывая, как сглаживается недоступная гора, освобождает путь племени к свободе.

Оформление, выполненное в национальном духе, имеет и символический характер. Например, белая юрта в сцене Айсулу и Айсултана – символ любви, мечты о счастье. Декорации, выполненные из ширм и ткани, условны. Это скорее символы, знаки, скомпонованные так, чтобы зритель мог их расшифровать, обнаружить в них собственный смысл.

В спектакле есть метафоры – зла (змеи), любви и семьи (белая юрта), любви-самопожертвования (главные герои за белой тканью в конце спектакля) [Приложение В 12].

Спектакль состоит из чередования танцевальных, драматических, разговорных сцен. Сохранена хронологическая последовательность событий, но есть выход на план вечности – в конце спектакля (Приложение А). [Приложение В 11].

«*Мәңгілік бала бейне*» – Р. Муканова, режиссер постановщик К.Х. Ешмуратова. Этот спектакль посвящен памяти жертв Семипалатинского ядерного полигона. Спектакль предназначен для детей старшей категории. Режиссер хотел напомнить детям о подвиге казахского народа и призвать их гордиться своим народом. На полигоне были взорваны самые мощные и смертоносные заряды. Благодаря активной позиции народа Семипалатинский полигон был закрыт 22 августа 1991 г., но последствия ядерных взрывов проявляются до сегодняшнего дня. В этом спектакле рассказывается о судьбе маленькой девочки Лейлы – жертвы ядерного взрыва. Используется открытая сцена. В качестве небольшой ширмы служит невысокий холм в глубине сцены, который выполняет несколько различных функций: часть земли, из которой рождается Лейла; земля, которая после атомного взрыва разрывается на глазах у зрителя на несколько частей; холм, куда входят и выходят герои. Этот холм разборный, и его боковые части также являются опорой для тростевой куклы – Ляйли (девушка 20 лет, которая выглядит как семи летний ребенок).

Два основных типа оформления сцены: в национально-бытовом стиле (лавка, заборчик) и фантазийном (темный фон, приглушенное освещение, плывущая луна и облака, которые далее превращаются в голову женщины в «кемешеке»). Второй вариант соответствует душевному миру главной героини – ее мечтам, мыслям, внутренним диалогам. Соответственно, различаются цветовые решения: яркие, сочные цвета и темнота, на фоне которой живет кукла в белом платье. В сумраке игровое пространство очерчивается лучом прожектора.

Контрастны изобразительные эпизоды:

- сцена взрыва атомной бомбы на полигоне;
- сцена следующего пожара;
- сцена умирания и ухода из жизни людей;
- сцена труда женщин;
- сцена самоубийства Ляйли и эпилог.

На художественный замысел работают различные сценические объекты: драматическая игра актёров, куклы (Ляйля, другая девочка-инвалид),

видеоматериалы (проецируются на экране) и др. Много диалогов, игровых эпизодов, в том числе очень ярких (три кумушки, сцена сумасшествия).

Особое место занимают сцены-размышления, сцены-грёзы главной героини Ляйли. Здесь она свободна, на что указывает рисунок движений (полеты, зависания в воздухе).

Актеры и куклы теснейшим образом взаимодействуют. Одна из кукол изображает ребенка-инвалида без ног и без рук. Это новый подход к кукле, ведь обычно она эстетически красива.

Музыкальное оформление очень выразительно. Здесь использованы и цитаты известной музыки, и подходящие по смыслу музыкальные фрагменты. Например, диссонантная, «скрежещущая» музыка начала спектакля, или «Время, вперед!» Г. Свиридова в сцене труда женщин. Ляйля всегда сопровождается прозрачной, романтической музыкой – имеет свою музыкальную тему.

В спектакле сохранена последовательность событий драмы-первоисточника. Но возможности кукольного театра значительно шире за счет его особой символичности. Спектакль насыщен метафорами, которые относятся к жизненным первоосновам. Особенно впечатляет метафора смерти – актеры скрываются за холмом на сцене, как бы «уходят в землю». Метафора рождения – Ляйля медленно появляется из-за холма. Многозначна метафора конца спектакля: в отчаянии Лейла улетает на луну. Луна и звезды принимают девочку и качают ее в своих объятьях. Так смерть девочки решилась в постановке режиссером К.Х. Ешмуратовой. [Приложение В 13].

Спектакль «*Это я нарисовал*» имеет жизненную предысторию. Несколько лет тому назад в городе Астане проходила выставка детских рисунков на тему «Мир глазами детей». Режиссер-постановщик А. Салаева и художник Ш. Елембаева заинтересовались рисунками одного из участников выставки. По рисункам чувствовалось, что молодого художника очень волновала тема полной семьи, видимо ему очень хотелось, чтобы в жизни «папа, мама и я» никогда не расставались.

В поисках новых форм и жанров А. Салаева и Ш. Елембаева решили осуществить спектакль «*Это я нарисовал*» по детским рисункам. Новизна спектакля в том, что постановщики использовали в спектакле музыкально-хореографическую форму искусства балета. Ни единого слова, только выразительность куклы, музыка и работа актеров кукловодов, которые вкладывают в пластику куклы идею постановки.

Тема постановки – любовь, духовность и нравственность, утверждение личности человека. Классическая музыка и пластика кукол, борьба между добром и злом, боль и страдания героев вызывает в зале напряженную тишину и сопереживание зрителей. Проблемы наркомании, подростки и обмана, затронутые в спектакле и торжество непоколебимо светлой любви в финале трогают зрителей.

Пространство сцены открытое – актеры играют на черном фоне. На этом фоне сценический реквизит и куклы выглядят особенно ярко «В спектакле куклы изображают людей с их чувствами, эмоциями, проблемами. Для большей

пластической выразительности куклы режиссер использует несколько видов механизации кукол, т.е. главные герои-куклы имеют своих дублеров» [61, с. 93].

Балет основан на известных классических произведениях: «Утро» Грига, «Вальс цветов» Чайковского и др.

Внешность персонажей имеет большое сходство с рисунками. Героиня с огромными кукольными глазами, с длинными ресницами, с маленькими губками и с наивным восторженным взглядом как бы сошла с бумаги на сцену. Это также цветы, бабочки, животные, люди с их взаимоотношениями [Приложение В 18].

В целом, кукольные театры Казахстана имеют неплохую материально-техническую базу, талантливых актеров. Вместе с тем, как показывает проведенный контент-анализ прессы и опрос специалистов, наиболее значимыми проблемами казахских театров кукол являются:

- малое число профессиональных режиссеров-кукольников, художников;
- острая нехватка драматургов, которые пишут для театров кукол;
- педагоги и психологи, которые работают со зрителями.

Говоря о поисках национального стиля в современном театре кукол Казахстана, отметим движение по двум направлениям:

- 1) новые выразительно-изобразительные возможности куклы;
- 2) новое в драматургии и подходу к жанрам в кукольном спектакле.

В русле этих поисков казахский кукольный театр обращается к традиции, связанной с национальным мышлением и формами. При этом театр развивается в направлении использования всего лучшего и нового в опыте работы мирового кукольного театра в целом. За годы существования кукольных театров в городах Казахстана шел эволюционный процесс накопления опыта постановки спектаклей на национальные сюжеты – сначала связанных с простым обращением к национальной проблематике и сюжетам, а затем и с созданием специфичной формы и выразительно-изобразительного строя национального кукольного спектакля.

В качестве предварительных итогов отметим, что в наше время, когда теряется уважение к нравственным ценностям и моральным нормам, которые ранее казались незыблемыми, навязывается стандарт «гламурного» общества потребления, постепенно теряется то, что принято называть духовностью. Отсюда – еще одна важная функция казахского театра кукол как *национального* – борьба с бездуховностью – и одна из его кардинальных проблем: как в драматургии для детей внести позитивные идеи и при этом создавать захватывающие, интересные, с яркими персонажами спектакля, не перегруженные скучной «правильностью» и фальшивым пафосом?

Длительное время не утихают дискуссии о художественном своеобразии театра для детей и своеобразие это все понимают по-своему. Но не вызывает сомнения одно: театр для детей – это не театр второго сорта.

3.2 Национальный контент в репертуарной политике театра кукол

Чрезвычайно важным аспектом существования и развития казахского театра кукол является репертуар, поскольку он является профессионально-творческим показателем театрального искусства и определением творческой позиции и целостности художественной программы театра.

Казахский театр кукол всегда привлекал внимание многих театральных обозревателей, критиков своей репертуарной политикой, режиссерскими достижениями, музыкальным оформлением спектаклей и, конечно, мастерством актеров. Ведь именно эти факторы психологически и эмоционально непосредственно влияют на зрителя.

С первых лет существования в репертуаре казахских театров кукол были спектакли, написанные по мотивам фольклора. В конце 1935-х гг. первыми режиссерами кукольных спектаклей «Алдар-косе» и «Отеген батыр» (Алматы) были ведущие актеры Казахского драматического театра К. Батыров, С. Тельгараев. В военные годы в театре Алматы были поставлены «Алдар Косе и Шигайбай» (Ш. Хусаинов), «Чемпион Ходжа Насреддин» (О. Аубакирова) и другие.

Говоря о драматургии театра кукол в целом, необходимо помнить о неоспоримой специфичности самого кукольного искусства. Очень емко эту мысль высказал российский историк и теоретик театра Б.П. Голдовский, указывая на то, что «действие драматургии театра кукол специфически динамично. Ему присущ особый, свойственный только этому явлению, лаконизм. Многособытийность «кукольной драмы», сжатость, концентрированность ее сценического времени, влекут за собой изменение темпо-ритмической структуры» [35, с. 4].

Что же касается драматургии в целом, то следует отметить ее сложность. Истинная драматургия рождается в стенах театра, то есть драматург, пишущий для театра кукол, должен обладать знаниями не только литературы и правил написания пьес, а также знаниями специфики самого театра, кукол, зрителя. Для этого ему необходим определенный опыт, он должен работать и «расти» внутри театра кукол. Не случайно такие драматурги работали на должности заведующих литературной частью в течение многих лет.

Характеризуя репертуарную политику современного казахского театра кукол можно отметить, что, пожалуй, главной целью того или иного коллектива является возможность ярко отразить в своем творчестве важнейшие идеи и проблемы современности. В спектаклях, определяющих лицо театра, на первом плане – внимание к многомерности казахской культуры, духовному миру современника, стремление показать многогранность характеров людей, отразить проблемы дня.

Разнонаправленность аксиологических поисков в контексте современной казахской театральной культуры отразилась, прежде всего, в максимальном расширении репертуарных границ отечественного театра.

С одной стороны, такие процессы высвобождения театрального искусства за долгое время господствующих идеологических «границ», являются

адекватными исключительной индивидуализированности творческого, художественного мировосприятия и миропонимания и, одновременно, отражают тенденции отстраненности и доминирования в сознании современного человека личностных ориентаций в иерархии ценностей. С другой стороны, не меньшую значимость имеют сегодня соотношение тенденций национализации и глобализации, которые ярко отражены в репертуарной политике казахского театра кукол. Потребность в отражении ценностных поисков в казахском театре кукол запечатлелась в появлении новых форм художественной жизни.

Возвратом к национальной системе ценностных ориентаций стало обращение современного отечественного театра кукол к той драматургии, которая долгое время была вычеркнута из художественной жизни (по идеологическим причинам в частности). Хотя инерция имперско-тоталитарного прошлого продолжает сказываться.

Например, текущий репертуар Костанайского театра кукол: «Непоседы» М. Поливанова, «Ястребок» Ирины и Яны Златопольских, «Приключения светлячка» Э. Боброва, «Волк, коза и козлята» Я. Грабовского, премьера «Сказка о мышонке» С. Маршака и др. Весьма показательно, что в этом регионе, где в силу политико-исторических факторов второй половины XX века демографическая ситуация характеризовалась диспропорциями не в пользу казахского населения, обращение к национальной тематике состоялось лишь в 2017 году спектаклем Г. Иванова «Белая дочь степей» в постановке К.Х. Ешмуратовой.

Решение: актеры являются степью, работают в живом плане, на них одеты хитоны. Актеры в каждом действии в живом плане работают как живые декорации, выражают пластические рисунки. На этих декорациях работают с планшетными куклами другие кукловоды.

Перед постановкой режиссер задался мыслью, как оживить степь. Тогда художник Надежда Кузьмина предложила хитоны, это такой воздушный, легкий материал. «Раскрасили хитоны в зеленый свет, приближенный к степи. Получилось эффектно, особенно когда на этот материал светил театральный свет, хитоны заиграли. На некоторые из хитонов художники нашили камни разных размеров серого цвета. Это предало еще большей атмосферы действия, происходящего в степи. Сценография состояла так же из воздушного белого материала, который переливался нужными нам цветами, когда художники по свету наводили на него свет, в разном событийном действии» (структурированное интервью) [107].

Пьеса начинается с разговора у ручья между волчонком Болатом и сайгачонком Жел Жетпесом.

- «чистая – волчистая. Вкусная – волкусная. Если волчонок пьет воду ..., и она вкусная, получается волкусная».

- «А если пьет сайгачонок, получается прозрачная – сайгачная».

Сам Г. Иванов излагает фабулу спектакля следующим образом: «Старый волк рассказывает своему сыну Болату, что дикий зверь живет по закону степи,

поэтому можно всегда угадать, как он поступит. Но никогда нельзя угадать как поступит человек.

Звери дружат с человеком, помогают победить злую ведьму Кунсулу. Они начинают понимать, что дружба и любовь способны победить коварство и злость. По закону природы, старый волк должен был съесть маленькую девочку, которую бросил отец, околдованный ведьмой Кунсулу, но ему стало больно внутри за эту девочку, и он оставил ее в живых. Получился вот такой масштабный яркий и красочный спектакль, где была задействована почти вся труппа». [там же]

Хотя режиссер, по его признанию, спектаклем очень доволен, нельзя не обратить внимание на слабое владение казахской культурой, непонимание семантики имен и символов, незнание традиций народа Великой Степи. Называть именем человека даже домашних животных у казахов не то, что не принято, это нарушение сакрального мироустройства. А злая ведьма с именем Кунсулу попахивает прямой насмешкой. Безусловно, авторы не имели дурных намерений окончательно деформировать национальную культурную идентичность юных кустанайцев, но подобные ошибки вызывают досаду и не могут быть оставлены без критики.

Поэтому с точки зрения осознания непреходящей значимости исторического достояния идея создания единой концептуальной линии репертуарной политики представляется более чем уместной.

Важным модусом отражения аксиологических поисков казахского театра кукол является восстановление значимости фольклорного наследия как художественного воплощения национальной системы ценностных ориентаций.

Народное искусство, в отличие от академического, представляет дух народа, а не отдельной творческой индивидуальности. Оно содержит закодированную информацию об истории, социальном развитии, менталитет, характер, психологию народа, его идеалы и способы их реализации, разнообразную гамму человеческих отношений и переживаний.

Народное искусство – один из языков, способов коммуникации народа, благодаря чему он существует в пространстве (общение личностей) и во времени (общение поколений).

Подтверждением сказанного может служить тот факт, что областные театры кукол сотрудничают с несколькими национальными авторами, которых очень мало. К примеру, в репертуаре Мангистауского областного театра кукол состоят следующие пьесы национальных драматургов:

- «Алдар көсе хикаясы» (1989г., авторы А. Окуньков, Е. Каунбаев, режиссер А. Окуньков);
- «Колобок на Жайлау» (1993 г., автор Е. Абдрашев, режиссер К. Х. Ешмуратова);
- «Бітпес оқиға» (1994 г., авторы А. Окуньков, А. Табылдиев, режиссер А. Окуньков);
- «Ожившая легенда» (2007 г., автор и режиссер Н. Майбо по мотивам

- Казахских народных сказок);
- «Люди-птицы» (2011г. по повести «Тропа» С. Жунусова, режиссер Б. Парманов);
 - «Сурмерген» (2012г., автор Т. Жагыпаров, режиссер Н. Н. Насырова);
 - «О чем рассказал белый ветер» (2013г., автор Н. Н. Насырова, режиссер Н. Н. Насырова);
 - «Күнше» (2014г., авторы Л. Кусаинов, Х. Булибеков, режиссер Н. Н. Насырова).

На сцене театра кукол «Зазеркалье» г. Алматы, основоположник и режиссер Н. Майбо, ставятся несколько спектаклей замечательного детского драматурга Надежды Милентьевой: «Путешествие в Наурыз», «Сказание акына». Пьеса «Ожившая легенда», написанная Н. Милентьевой по мотивам казахских народных сказок, учит зрителя бескорыстию, дружбе, бережному отношению к природе. Также театр кукол «Зазеркалье» ставит такие спектакли национальных драматургов, как «Жымбала, Мико және қасқыр» С. Балгабаева, «Секрет Айсулу» А. Омарова (идет на казахском и русском языках).

Т.С. Хасангалиева подчеркивает, что «в данное время перед кукольным театром остро стоит вопрос о национальной драматургии. В Республике Казахстан растут театры кукол и все они мучительно ищут свой репертуар. Стремление к национальной «репертуарной оперативности» заставляет театры обращаться к слабому материалу, дорабатывать его на восемьдесят процентов и довольствоваться порой при неудачах простым фактором выпуска новых спектаклей, что естественно сужает воспитательные возможности театров», – пишет в своей монографии Т. Хасангалиева [49, с. 146].

Не случайна тенденция национальных театров кукол к этническим темам и сюжетам. Е.Я. Романовский замечает: «Национальное заложено в самой природе театра кукол. Во-первых, можно говорить о том, что этот театр всегда имел региональную специфику или стремился выразить через универсальное некие уникальные качества культуры. Устремленность театральных систем к развитию художественных ценностей региональной культуры со всей очевидностью проявляется в противопоставлении натурализма (универсалистская тенденция) и традиционализма, обращенного к многонациональному народному искусству, в котором художники-кукольники находят близкую им условность, художественный примитив, сказочно-поэтическую фантастичность» [46, с. 16].

Обозначенная тенденция явно прослеживается в творчестве Государственного театра кукол Астаны, неоднократно обращавшегося к национальной драматургии.

Одним из ярких примеров литературной работы для театра кукол является пьеса народного писателя Республики Казахстан романиста Сакена Жунусова «Атамекен». Автор так же работал много лет заведующим литературной частью и отлично разбирался в специфике искусства театра кукол, где главное – не слово, а действие. Пьеса «Атамекен» была написана по мотивам известной повести «Аманай мен Заманай». Также по данной повести был снят кинофильм.

Спектакль Сакена Жунусова начиная с 1985 г. не сходит с театральной сцены и по сей день. Пьеса начинается с того, что бабушка рассказывает внуку, как люди на чужбине тосковали по Родине.

Содержание спектакля «Атамекен»: в тяжелые годы один из казахских аулов, в поисках лучшей доли, перебирается через горы, оставив свою родину. По ту сторону горы они попадают в страну, где властвует хан Ми Лау. И на чужбине, где чужой язык, чужая вера, народ тоскует о земле предков, где солнце светит ярче, где звонче пение птиц, но гора «Саукеле» не пускает их назад. Несмотря ни на что, народ придерживается своих обычаев, не забывает традиции своего народа, мечтая о том, что не им, так может детям удастся вернуться на родину отцов – Атамекен. Жестокий хан Ми Лау решает женить своего горбатого сына на просватанной за другого (Айсултана), девочке Айсулу. Молодые влюбленные принимают решение бежать. Но враг оказывается сильнее. Действие происходит в ночь священного «Кыдыра», когда сбываются пожелания. По воле влюбленных молодые навечно остаются в горах символом любви и самоотверженности.

Можно также привести в качестве примера отлично написанных пьес для театра кукол, таких как «Легенда о белой птице» Н. Оразалина, режиссер К.Х. Ешмуратова, «Волшебные слова» М. Тойбаева, «Алдар косе» Ш. Хусаинова по мотивам народных сказок, «Сказки старого сундучка» К. Х. Ешмуратовой.

Из спектаклей, дающих представление о развитии национальной стилистики в репертуаре казахского театра кукол, отметим, кроме вышеназванного спектакля «Атамекен» (Астана), также следующие постановки:

- «Праздник продолжается» (Государственный театр кукол города Алматы);
- «Алтын адам» (Государственный театр кукол города Алматы);
- «Легенда о белой птице» (Южно-Казахстанский областной театр кукол и юного зрителя в Шымкенте);
- «О чем рассказал степной ветер» (Мангистауский областной театр кукол в Актау);
- «Козы корпеш Баян сулу» (Детский кукольный театр «Алакай» в Актобе).

Перечисленные спектакли основаны на казахской национальной драматургии, писались авторами специально для театров кукол и в стенах театров.

«О чем рассказал степной ветер» (Актау) – сценарий написан Н. Насыровой по мотивам казахских народных о Канбак шале. Режиссер-постановщик – Н. Насырова, художник-постановщик – Г. Канафина, композитор – А. Попов. Действие этого спектакля происходит в юрте. Зрители будто бы оказываются вместе с героями спектакля в настоящей казахской юрте [117].

Обращает на себя внимание смешение в одном представлении планшетных и тростевых кукол, что позволяет добиться эффектов, обусловленных различиями в масштабе этих систем. Разница в размерах кукол играет большую роль для создания драматургического действия. Маленькие размеры кукол,

изображающие людей, обусловлены самим характером повествования, основу которого составляет «рассказ в рассказе», когда по сюжету зрителям рассказывается история о Канбак-шале.

Спектакль «Козы корпеш Баян сулу» (Актюбинский театр кукол «Алақай») основан на старинной народной легенде о трагической любви Козы-Корпеш и Баян-Сулу. Имена джигита Козы-Корпеш и красавицы Баян неразделимы вот уже пятнадцать веков. Красота и сила их чувств преодолели мрак смерти [118] [Приложение В 22].

Чем глубже вживлен в сказочное повествование тот или иной персонаж, тем большей условной характеристикой он обладает в своем изобразительном решении. По мере приближения персонажа к границам ритуального мира людей условность снижается и даже исчезает, уступая место натуралистичности облика, с последующей подменой кукольного героя на живого актера.

Кукольная статичность в национальных спектаклях выступает как знак сказочного, нереального. Живые актеры служат предметным фоном, характеристикой среды, в которой живут сказочные персонажи.

Спектакль «Праздник продолжается» (Государственный театр кукол города Алматы) воссоздает праздничную атмосферу ритуальных праздников. Это снимает вопрос, связанный с противопоставлением кукольного и живого, поскольку уже изначально ритуал предполагает синкретичность происходящего. Традиционное противопоставление актера и куклы, которое возникает при их совместном появлении на сцене, здесь устраняется путем объединения живых и неживых героев в едином пространстве ритуального повествования.

Спектакль «*Алтын адам*» этого же театра, приуроченный к 550-летию Казахского ханства. В основе идейного содержания постановки – обращение к историческому прошлому страны, всемирно известному образу «золотого человека», который на сегодняшний день является одним из символов Казахстана [Приложение В 27].

Постановка оживляет легенду о городе-рае Амиране, центром которого был колодец. Именно колодцу отводится центральная роль при оформлении сценического пространства, используется открытая сцена, ширма отсутствует. По своей сути, колодец выступает не только источником воды, но самой жизни древнего города, он же стал и источником бед, практически уничтоживших жителей. Соответственно, развитие сюжетной линии постановки осуществляется на фоне колодца, выступающего смысловым и композиционным центром спектакля.

Развитие сюжета постановки осуществляется в виде рассказа легенды:

Из-за людской жадности и неблагодарности, вода в колодце, питавшем город, исчезла, а на смену ей из колодца вырвался огонь, который разнесся вихрями по всему городу, уничтожив население города. Выжила лишь горстка людей, которые начали молить Всевышнего о спасении. Он смилостивился и принес людям предводителя – мальчика Азата, которого прозвали Золотым мальчиком. Золотой мальчик рос и развивался в играх со своей подругой Агилой и другом Айбаром. [119].

Многие сцены в процессе постановки показаны через театр теней. В результате подобного оформления сценическое пространство распадается на два мира: реальный, сформированный вокруг колодца как смыслового центра, и фантазийный (мир Золотого человека, далекого предка казахов). Указанные два мира не противопоставляются друг другу, но представляют собой единство, целостность, подчеркивая преемственность, прямую взаимосвязь современных казахов и их давних предков. Более того, в процессе подобного оформления сценического пространства огромное внимание отводится прожектору, свету, при помощи которого выделяются наиболее значимые действия спектакля.

Однажды на Золотого мальчика напали огненные вихри, и когда он лежал поверженный, до Азата донесся голос Золотого человека – древнего сакского воина, призвавшего Азата встать с колен и бороться за свободу:

«Да, пусть наши жизни были в опасности, мы думали не о себе, а о будущем наших потомков, о будущем нашей страны! Беспокоились о них! Мы знали, что мужская доля – сражение за родину! И мы рисковали за это, не жалея своих жизней! Но мы никогда не жалели об этом! Потому что мы верили, что со дня на день наш народ станет совершенно свободным и родится свободное поколение!»

Именно в этих словах заключено главное идейное послание постановки, сам же голос, по словам автора пьесы, по которой ставился спектакль, Алибека Файзуллаулы, позволяет отразить преемственность поколений, напомнить современным казахам, что они прямые потомки Золотого человека [119].

В назначенный час началась битва, в которой Азату при помощи Айбар удалось победить огненное чудовище, вырвавшееся из колодца.

В процессе представления указанной сцены следует отметить мастерство и талант хореографической составляющей, позволяющей представить зрителю иллюзию настоящей, неистовой борьбы Азата, а в его образе – и всего казахского народа, – за свою свободу и независимость.

Победа над огненным чудовищем как символом человеческой жестокости, несправедливости при помощи Золотого человека привела к тому, что на землю полился золотой дождь с волшебной водой, по земле потекли живительные ручьи, расцвели сады. Город Амиран ожил, символизируя приход Золотого века для всего казахского народа.

Таким образом, по своей сути спектакль «Алтын адам» представляет собой современную, инновационную постановку, которая вместе с тем носит ярко выраженный национальный характер. Влияние традиции, национальная составляющая проявляется в обращении к самой тематике спектакля, образу Золотого человека, выступающего символом современного Казахстана. Традиционными так же выступают декорации и костюмы актеров, отражающие представления о внешнем виде древнейших сакских племен. Герои постановки одеты в национальные казахские костюмы, одеяния главного героя выполнены в золотом цвете, формируя образ Золотого мальчика. Влияние традиции, усиление национальной составляющей спектакля находит своё отражение в музыкальном

оформлении постановки. Все действия на сцене осуществляются в сопровождении живой музыки ансамбля «Алан».

Данная постановка носит ярко выраженный национальный характер, поднимает актуальные для казахов национальные темы, обращается к историческому прошлому государства.

В то же время, развитие казахского театра играющей куклы осуществляется в логике развития мирового театрального искусства, в результате чего в спектакле отмечается отход от традиционной ширмы, пространство сцены открытое. Кроме того, существенные трансформации отмечаются и в трансформации роли куклы в постановке: в «Алтын адам» сценическое пространство населено не только куклами, но и актерами, которые выступают полноправными участниками представления. Другими словами, границы между кукольным и драматическим театром в спектакле сильно размыты, что отвечает современным тенденциям установления диалога искусств, повышения взаимодействия между различными видами искусства в рамках единого дискурса [Приложение В 28]. Особенности постановки позволяют следом за Оразали Акжаркын-Сарсенбеком охарактеризовать «Алтын адам» как «эпический спектакль, масштабный по сбору жанров, – в нем есть и кукольный театр, и театр теней, и игра актеров, и хореография, и музыканты» [119].

К национальным постановкам можно отнести и спектакли, раскрывающие тяжелые страницы жизни Казахстана. «Мәңгілік бала бейне» сочетает в себе черты национально-бытового (простой двор) и символического оформления (многофункциональный холм посередине сцены) [Приложение В 14].

Спектакль посвящен детям, ставшим жертвами Семипалатинского полигона. Тысячи детей и подростков, которым не суждено было стать взрослыми, остались под грудой серого пепла в результате ядерных взрывов, запланированно происходящих в Семипалатинской области с 1949 по 1989 гг. Трагедия Семипалатинска – трагедия всего казахского народа ярко выражается в судьбе героини спектакля – Ляйли. Серьезное содержание определяет адресата спектакля – детей старших классов.

Содержание «Мәңгілік бала бейне»: после ядерного взрыва родилась девочка Ляйля, непохожая на других детей. За непохожесть ее отторгали все, и родственники, и дети, и даже любимый. В своем 20-летнем возрасте она выглядела семилетним ребенком. Непонятая и непринятая в своем обществе Ляйля обращается к Луне, которая ассоциируется у неё с погибшей матерью. Ляйля влюбляется в парня Кумара, с которым в детстве училась в школе. Но он предает ее за деньги депутату, который приехал в аул. Депутат хотел выставить девочку на всеобщее обозрение. Подговорив Кумара, депутат платит ему две тысячи долларов. Узнав о предательстве своей тети, любимого человека Кумара, соседей и всего аула, не выдержав, Ляйля расстается со своей жизнью. В спектакле средствами оформления, музыки создается образ той жизни, которой жил простой казахский народ в середине XX века.

Очевидно, что, испытывая острый дефицит в национальной драматургии, театры кукол прибегают к пьесам, которые написаны много лет назад. Основу репертуаров казахстанских театров кукол составляют спектакли для детей от двух до пяти лет по мотивам русских народных сказок, такие как «Коза-дереза», «Колобок», «Репка» и т.д.

В этой связи сложно не согласиться с А.Казариной, которая указывает, что «новые тексты в театре кукол для детей появляются не так часто: одни и те же сюжеты могут годами путешествовать из театра в театр. Здесь тоже есть своя классика: если в театре «взрослом» принято ставить «Гамлета» и «Вишневый сад», то каждый уважающий себя детский стремится иметь в репертуаре «Трех поросят» и «Золушку» <...> Намного обиднее, если в детском репертуаре театра кукол (а во многих он только детский), нет ни одной постановки, выходящей за границы принятого сюжетного минимума» [120].

Возникшая ситуация объяснима, поскольку национальная драматургия Казахстана сложна, и на сегодняшний день лишь единицы драматургов пишут пьесы для театров кукол. Необходимо соблюдать традиции, обращаться к историческим героям, сказаниям, легендам. Ведь именно сказка способна раскрыть детям богатую историю нашего края, донести народную мудрость казахов. Не забывая о классических произведениях национальной драматургии, необходимо также создавать новые сюжеты, отвечающие современной действительности. Однако это будут уже другие герои, другие сюжеты, иной творческий подход и новые приемы выразительности, которые необходимо искать.

Вышеуказанное позволяет утверждать, что «важной задачей современного казахского театра кукол является возрождение национальной драматургии театра кукол, так как театр кукол является самостоятельным искусством, а не прикладной частью театра в целом» [49, с. 179]. Необходимо соблюдать традиции, обращаться к историческим героям, сказаниям, легендам. Ведь именно сказка способна раскрыть детям богатую историю нашего края, донести народную мудрость казахов. Не забывая о классических произведениях национальной драматургии, необходимо также создавать новые сюжеты, отвечающие современной действительности. Однако это будут уже другие герои, другие сюжеты, иной творческий подход и новые приемы выразительности, которые необходимо искать.

По мнению директора Астанинского театра кукол Т.С. Хасангалиевой: «В театре кукол много проблем. Во-первых, это финансовый вопрос. К театру кукол всегда немножко предвзятое отношение, не такое как к драматическому, академическому, казахскому, русскому или оперному. Хотя театр кукол – это основа основ» [121].

Анализ деятельности казахских театров кукол свидетельствует об отсутствии единой концепции по формированию репертуара. При формировании репертуарной политики в большинстве театров преобладает консерватизм ценностных ориентаций, наблюдается нехватка современной казахской драматургии.

В казахской литературе сегодня появляются десятки драматургов, пьесы которых заслуживают самой высокой оценки, но остаются фактически недооцененными. В наше время казахская драматургия представляется исключительно как литературный жанр, почти не имея ничего общего с театральными постановками.

3.3 Инновационность в режиссерских решениях казахского театра кукол

Казахские театральные деятели выдвигают идею интеграции казахского искусства в культурный процесс Европы, все чаще обращаются в своей деятельности к традициям, разным жанрам и видам зарубежного искусства. В то же время, становится понятным, что взаимодействие с зарубежным художественным опытом невозможно без национального культурного самосознания.

Здесь важно подчеркнуть, что совместное существование и взаимовлияние многих культурных традиций, этических норм, идеалов создает ситуацию свободного отношения к традициям, нормам, жанровых ограничений в искусстве, непредсказуемость художественных картин мира, большую роль инноваций и проявлений искусства. Чертой современного казахского театра кукол в целом, и режиссуры в частности, является поиск форм синтеза европейской и национальной культуры.

Это фактор в современном казахском театре кукол связан с системой взаимоотношений *театр-зритель*, установление которой является одной из задач режиссерской работы.

Среди состояний взаимоотношений в системе театр-зритель казахского театра кукол можно выделить традиционные и инновационные:

1. Традиционные, то есть воспроизводящие исторически сложившиеся типы взаимоотношений театра и зрителя, присущие этому театру или жанра, иллюзионные по типу идентификации зрителя и сценического действия, не дополняют свой художественно-технический арсенал заимствованиями других современных искусств и возможностей современных медиа-технологий.

2. Инновационные по внешней форме, которые в свою очередь можно разделить на те, которые используют:

- а) новые аудиовизуальные технологии;
- б) заимствования из соседних театральных жанров и других видов искусства;
- в) эклектику и цитатность как принцип построения художественной формы;
- г) новые элементы исполнительской техники.

3. Инновационные по структуре, то есть нацелены на создание принципиально новых связей в системе театр-зритель с помощью новых

качеств отношений актер-зритель, и восстановлению структуры сценического действия в целом.

В конце XX в. на фоне кризисных явлений в жизни общества и потерянности в нем маленького человека проявляется все большая тяга к метафорическому искусству. Обращение к традиционному театру вносит элементы бесхитрости, наивности, старинный театр выступает как мировоззренческая альтернатива и почва для создания и познания современных форм искусства представления.

Современные тенденции, которые отмечаются многими исследователями, стремятся показать новый формат театра кукол. Это возможность заявить о том, что этот театр абсолютно полноценный, синтетический и мультижанровый. Он развивается и имеет право на своего зрителя, на своего критика, на своих профессионалов.

Т. Прияткина-Вайнштейн отмечает тенденции, которые сегодня находят свою реализацию в пространстве искусства театра кукол:

- во-первых, театр кукол становится ближе к драматическому – куклы становятся более психологичными и тонко мимирующими;

- во-вторых, есть тенденция к метафоричности, поскольку только театр кукол может поднимать такие общечеловеческие темы, как смерть, секс, политика;

- в-третьих, несюжетность – когда театр оперирует знаками, образами, но не словесным текстом [122].

Обозначенные тенденции, бесспорно, находят свое отражение и в рамках деятельности ведущих казахских театров кукол.

В казахских кукольных театрах ведутся поиски новых технических средств организации сценографического пространства, новые стилевые решения изобразительного ряда.

В последние несколько лет появилась новая тенденция по младшим возрастным категориям, так называемые бэби-театры. То есть театры, создающие спектакли для малышей от полугода. Это явление, которое некоторые театральные критики не воспринимают всерьез, быстро набирает обороты, становится более заметным, а главное содержательным. Важно учитывать, что бэби-театр – действие, в котором ребенок-зритель включается в художественное пространство. «Детское воображение легко перемещается в пространстве и времени, соединяет живое и неживое, создает фантастические картины. Мир детей, на взгляд взрослых, условен и поэтичен. Ребенок, не зная деталей мира, видит в нем главное» [57, с. 108]. Авторы спектакля учитывают, что их целевая аудитория не может сидеть на одном месте и хочет потрогать все присутствующее в сценическом пространстве. Чаще всего это объектный театр, когда предмет, кукла становится партнером в игре, а не самостоятельным героем.

О том, насколько это явление распространено, можно судить по прошедшему весной в Москве первому фестивалю бэби-спектаклей «Кукуся».

В программу вошли постановки для малышей из разных городов в России. Одним из спектаклей был «Круглый год» Красноярского театра кукол в постановке Александра Хромова. В бумажном куполе под звенящую музыку в живом исполнении с помощью обычных белых листов бумаги зрителям рассказывают об удивительных метаморфозах времен года. Вот бумага – это снег, снежинки, горка, по которой может скатиться такой же бумажный человек. Уже через минуту снег тает, из-под него появляются цветы, а бумага исполняет роль зонтиков, спасающих от апрельской капли. Есть и бумажные насекомые летом и опавшие листья осенью. «Часть» каждого времени года обязательно дают потрогать малышам и каждый может унести с собой кусочек бумажной метаморфозы – ребенок-зритель получает свой цветок и свою бабочку. В спектакле нет слов, но все происходящее просто и понятно. И при этом удивительно чудесно для маленьких зрителей, многие из которых еще не помнят в своей жизни всех времен года.

Данный режиссерский подход к постановке спектаклей для маленьких детей (от полугода) свидетельствует о познавательной направленности современного театра кукол. Такое воплощение концептуальной режиссерской позиции дает возможность ребенку с раннего возраста узнавать живое в неживом, т.е. в кукле, развивать и реализовать ребенку необходимое чувство общения с живым и близким. Дать возможность ребенку ощутить радость общения, потрогать, погладить, погугукать, обнять, прижать к себе, почувствовав родственное чувство «В театральном искусстве дети должны преобрести возможность удовлетворять потребность творческого самовыражения, инициативность, самостоятельность и воплощение художественного замысла» [58, с. 104]. Такие темы и приемы в общении с детьми от полугода, которые сейчас находят режиссеры-кукольники, выведут театр кукол для детей на существенно новый уровень.

При этом, как отмечает Т. Шермет, «важно учитывать, что бэби-театр – не интерактивное развлечение, схожее с тем, как взаимодействуют с детьми аниматоры в кафе, когда актер просит детей вместе с ним потанцевать, покружиться, похлопать. Бэби-театр – действие, в котором ребенок-зритель включается в художественное пространство» [92].

Сегодня театры кукол не боятся экспериментировать. Повсеместно уходя от регламентации советской театральной школы, театры стараются показать «новый» театр кукол самому маленькому зрителю. Использование современных приемов в театре кукол для детей тем интереснее, что оно существует наряду с другой особенностью – любовью к появлению на сцене всего народного, сказочного.

Так, например, принимая во внимание возрастные особенности и веяния нового времени, в Южно-Казахстанском областном театре кукол для данной аудитории предлагается постановка С. Маршака «Теремок», Государственный театр кукол Алматы предлагает обновленную версию

классической сказки «В гостях у сказки: Репка, Маша и Медведь, Теремок».

В качестве яркого примера кукольной постановки, созданной для этой возрастной аудитории может служить музыкальный спектакль «Жили-были гуси!» А. Лахтюкова (режиссер А. К. Салаева). Музыкальный спектакль носит легкий, игривый характер, постановка состоялась в театре кукол «Киндер-театр» г. Кокшетау. По своей сути представляет собой интерактивную сказку для детей дошкольного возраста, рассчитанную на активное вовлечение детской аудитории в реализацию музыкального спектакля.

В качестве формы проведения постановки было выбрано живое общение актеров с аудиторией, открытое кукловождение. Преимущества данной формы выступает активное взаимодействие со зрителями, наличие возможности принять участие в проведении спектакля, стать активным участником, действующим лицом постановки. Таким образом, главными участниками сценического действия выступают актеры, куклы и дети-зрители.

Отсутствие жестко прописанного сценария, наличие многочисленных факторов, обуславливающих ту или иную реализацию сценического действия, выдвигает высокие требования к навыкам импровизации, умения моментально реагировать на меняющиеся условия сценического пространства. При этом открывает огромные возможности смелых импровизаций с планшетными куклами, сказочными персонажами, варьировать ход спектакля.

Одной из особенностей постановки выступает использование современного музыкального оформления, использование современной музыки, которая достаточно редко звучит в музыкальных кукольных постановках. Вместе с тем, принимая во внимание тот факт, что современная музыка является неотъемлемой составляющей нашей жизни, подобное «замалчивание» ее в постановках выглядит неоправданным. Так, отрицательный персонаж спектакля – дядя Лис – исполняет рэп, которые завораживает Серого Гусенка. Использование подобного музыкального оформления представляется смелым экспериментом, позволяет привнести нечто качественно новое в традиционные постановки, приблизить сказочное действие к реалиям современной жизни.

Лица актеров свободны, они принимают активное участие в сценическом действе, музыкальном оформлении спектакля.

В качестве примера адаптированной сказки для возрастной аудитории можно назвать мюзикл ГККП театра г. Астаны «Еще раз о Русалочке!» (по мотивам мультфильма У. Диснея «Русалочка». Автор и режиссер Рон Клементс, композитор Ален Менкен, режиссер-постановщик А. К. Салаева).

В отличие от проанализированного выше мюзикла в данной постановке актеры не представлены на сцене, остаются за сценой. Акцент зрителя смещен исключительно на куклы. Спектакль выполнен по форме «Черный кабинет», а его содержание полностью отвечает возрастным особенностям зрителей. Спектакль характеризуется высокой зрелищностью, красочным

декоративным оформлением, соответствующим музыкальным сопровождением, однако, содержательная сторона характеризуется большей сложностью по сравнению с постановками для детей в возрасте до 5 лет, апеллирует к воображению зрителей, побуждая их задумываться над идейным содержанием, над мотивами, которые побудили Русалочку поступить именно таким образом.

Таким образом, в рамках данной постановки используются многочисленные инновационные приемы и средства обогащения содержания и повышения зрелищности мюзикла, а содержание сказки полностью отвечает возрастным особенностям детей в возрасте от 5 до 7 лет, которые уже способны интерпретировать мотивы поступков персонажей, проявлять высокий интерес к содержательной стороне постановки. Более того, подобные постановки обеспечивают возможности проявления фантазии, воображение ребенка.

Важно подчеркнуть, что в процессе постановки кукольных спектаклей для детей учитываются этапы взросления ребенка. Это, напрямую, должно отражаться в более глубоком содержательном наполнении спектаклей.

Существенную роль в воспитании детей младшего школьного возраста играют постановки театра кукол, которые удовлетворяют интересы, индивидуальные запросы, создают условия для развития личности, воспитывают, развивают и закрепляют стереотипы нравственного поведения.

В качестве примера спектакля для данной возрастной группы можно назвать мюзикл ГККП театра кукол г. Астаны «Король лев», созданный по мотивам мультфильма У. Диснея «Король лев». Авторами постановки являются И. Миччи, Дж. Робертс, Л. Вульвертон; композиторы Элтон Джон, Ганс Зиммер; режиссер-постановщик А. К. Салаева; хореограф Ю. В. Амирова; хормейстер С. Бекмаганбетова).

Сюжет постановки соответствует известному диснеевскому мультфильму, однако, сценические решения качественно новые. Роли главных героев (львов) исполняют профессиональные актеры, одетые в яркие ткани «пустынных» окрасок. Кроме того, в мюзикле используются ростовые куклы антилопы и зебры.

Мюзикл по своей природе представляет собой синтетическое действо, в котором органично соединяется вокал и пластика, актерская игра и хореографическое искусство, причем, пластике отводится ведущая роль. Именно пластическое оформление каждого персонажа позволяет «вдохнуть жизнь» в постановку, придать ей динамичность, экспрессивность, выразительность.

Отдельное внимание зрителей и критиков привлекло музыкальное оформление постановки. Принимая во внимание то многообразие событий, эмоциональных переживаний, вызванных ими, причем, зачастую далеко не детских, можно сказать, что арии персонажей данного мюзикла очень красочны, направлены на передачу всей гаммы эмоций и чувств, но в то же

время, чрезвычайно сложны. Необходимо отметить, что актерам удалось создать поистине удивительное музыкальное оформление мюзикла. Как сольные, так и хоровые партии были исполнены на высоком профессиональном уровне, что позволило постановке выйти далеко за рамки обычной детской постановки.

Таким образом, мюзикл «Король Лев» представляет собой поистине уникальное самобытное явление в современной истории казахского искусства театра кукол. Инновационность постановки проявляется как в выборе эффективного приема полумасок, позволяющего совмещать статичность и динамичность, представления актеров и кукол на одной сцене, мастерстве хореографического, музыкального и технического оформления. Постановка полностью отвечает возрастным интересам младших школьников и младших подростков.

Сегодня практика бытования кукольного театра отображает тенденцию интенсивного сближения театральных традиций и новейших информационных технологий.

Интеграционные процессы в соединении кукольного театра и информационных технологий представляются нам вполне закономерным, поскольку на протяжении всей истории своего развития кукольный театр демонстрирует удивительную гибкость, способность к постоянному обновлению и трансформациям. Так, в пространство современной театральной сценографии все чаще включается видеоряд, компьютерные проекции и трехмерная компьютерная графика, составляющие единую структуру. При режиссерской работе над звуковым музыкальным оформлением и театральным освещением, при смене декораций используются компьютерные технологии.

Искусство, в том числе и национальное, существует не только в географических рамках – через людей оно просачивается во всемирное измерение, смешивается, меняется.

Надо помнить и то, что театр кукол каждый день экзаменуется публикой на верность и созвучность своему времени. Театр живет каждым днем, и эмоциональная правда современного спектакля, рожденный именно сегодня живым контактом и сотворчеством артиста и зрителя, при соответствующем столкновении обстоятельств, завтра уже может оказаться неправдой, подделкой, театральной примитивностью. Живет творческое задание театра в том, чтобы не потерять этот, построенный на самых тонких нюансах, контакт сцены с публикой, успеть среагировать на мельчайшие изменения.

Известный отечественный театральный деятель М.М. Королев убежден, что «фантастичность является особой формой художественного вымысла, где художник претворяет образы окружающей действительности в образы нереальные, не существующие в жизни. Но по внутреннему содержанию они могут быть глубоко реалистичными, жизненно правдивыми. Правдоподобие в принципе исключается, правда остается. В подобных художественных

произведениях фантастическое, нереальное всегда сплавлено с реальным, жизненным. Однако если в других видах искусства этот сплав присущ отдельным жанрам, направлениям, конкретным произведениям, то от искусства театра кукол он неотъемлем. Фантастичность порождается здесь уже самим фактом оживления неживого» [9, с. 99].

«Кукольный театр – особая область художественного творчества, в которой своеобразно решаются проблемы культуры. Сила эмоционального воздействия кукольного театра делает его важным средством в эстетическом воспитании. Не случайно замечательный философ П. Флоренский, рассуждая о внезапно открывающейся в человеке духовной гармонии, писал, что «... она живет в тех самых слоях личности, которые будит в нас кукла [18, с. 151].

На сегодняшний день использование передовых технологий помогает в режиссуре осовременивать его структуру в постановочном процессе создания спектакля. Эта возможность усиливает режиссерскую постановочную работу, ведет к еще большей зрелищности спектакля, усиливая эмоциональное воздействие, чувственный и эстетический эффект, оказываемых на зрителя.

Попытка усовершенствовать механические устройства для оформления сцены и механизации кукол существовала еще XVI веке в Италии, путем введения газовых, а позднее электрических световых эффектов. Сама суть цифрового представления была высказана еще в середине XIX века композитором Р. Вагнером в его концепции совокупного художественного произведения. Вагнер призывал объединить различные формы искусства (танец, музыку, театр, поэзию, дизайн, свет) в единое произведение. Эта мысль, высказанная задолго до появления первых компьютеров, отразила всю суть современного цифрового произведения – слияние текста, изображения, звука и видео в театральной постановке для достижения максимальной зрелищности. Помимо идеи объединения разных форм искусства, Вагнер говорил о цели, к которой стремятся и современные мультимедийные произведения: погружение зрителя в постановку. Так как сегодняшнее искусство театра кукол является синтетическим искусством, все аспекты, перечисленные Вагнером еще в XIX веке, осуществляются в искусстве театра кукол XXI века. Так как сущность самой куклы позволяет использовать все виды искусства, начиная с классики до эстрады.

В начале 1940-х годов свою концепцию Театра Будущего, связанную с новыми технологиями, обнародовал Р.Э. Джонс – один из лучших американских декораторов своего времени. А.К. Наумова указывает, что Джонс «придавал огромное значение смешению театра и кино, виртуальных и реальных персонажей. Суть концепции заключалась в следующем: на сцене актер показывает лишь внешние проявления героя, а его внутренний мир, переживания, мечты передает изображение на экране [123].

Исследователи (Н.В. Галкин и др.) подчеркивают: искусство перешло на новый технологический уровень в 1950–1960-х годах.

Значительной вехой становятся художественные «кибернетические эксперименты» этих лет. Например, в 1953 году драматург Г. Паск создал машину под названием «Musicolor». «Это светомузыкальное устройство задумывалось как световой автоматический аккомпаниатор живому исполнению музыки в ходе концерта, танцевального представления или спектакля. Его особенностью было активное вмешательство в игру музыканта. «Музоцвет» просто «скучал», если музыка была тонально или ритмически однообразна. Тогда он начинал самостоятельно изменять характер исполнения, задавая его музыканту изменением своей реакции на игру (реакция выражалась в мигании разноцветных ламп). Если музыкант отвечал на стимул машины, характер музыки изменялся, рождалась импровизация, и развивался интерактивный процесс – диалог машины и исполнителя, диалог музыки и света в реальном времени» [123].

В России Д.В. Галкин выдвинул концепцию «театра до конца»: все в театре должно управляться компьютером, а роль режиссера – лишь во внешней организации постановки [124, с. 53].

Вместе с тем, в театре и танце, основанных на использовании человеческого тела и личном контакте исполнителя и зрителя, использование компьютерных принципов было значительно сложнее, чем в музыке или живописи. Первый мультимедийный театр в мире – «Laterna Magika», созданный Й. Свободой и А. Радоком в 1958 году в Чехословакии [125]. Они использовали видеопроекции на нескольких экранах и спецэффекты для создания иллюзий, и усиления зрелищности.

Живой актер входит в диалог с киноизображением, действие со сцены переходит на экран и обратно в любых интересных сочетаниях. Полиэкранный представлял собой систему различных по форме экранов, размещенных в пространстве, на которых проецировалось несколько черно-белых или цветных диапозитивов, или кинолент [125]. Изображения все синхронизировались, в результате получалась композиция различных действий, которые происходили на экране. Зрители могли наблюдать образы весенней Праги – ее людей, сады, улицы, мосты, которые появлялись крупным планом на экранах, расположенных на разной высоте. На центральный экран проецировались в замедленном движении изображения картин великих чехословацких художников, старинные памятники, скульптуры. За перемещением изображений следили глаза девушек и юношей с других экранов, окружавших центральную проекцию. Эти глаза то отступали, то увеличивались до самого крупного плана, и создавалось впечатление движения людей, отступающих от предмета, или приближающихся к предмету, чтобы рассмотреть его лучше. Это все делало изображение объемным.

Используемые новейшие информационные и мультимедийные технологии, применяемые Laterna Magika интересны как с точки зрения развития театрального языка и методов, так и для наблюдения имеющихся

тенденций на современной сцене. Фактически половину активного внимания зрителя переносится на все эти элементы, в частности видеомапинг. И это придает театральному пространству еще одно измерение. Проекция дополняет, дублирует, а иногда заменяет привычные театральные средства, становясь составляющей, что требует от зрителя большего внимания.

Это некий апофеоз развития действенной сценографии. Чувствуется он как праздник человеческой фантазии, что, впрочем, вполне укладывается в рамки художественной условности. При этом умножается многообразие возможных взаимодействий: здесь не только игра актера с другим актером, предметом, сценой, зрителем, но добавляются еще две аксиологические пары: актер-проекция и проекция-проекция. Театр «Laterna Magika» работает и сейчас. Одна из его современных работ – «Одиссей» – соединяет драму, танец, видеопроекцию и механические сценические эффекты [125].

В 1960-х получили распространение мультимедийные хеппенинги (Р. Уитман, М. Кирби), в которых непредсказуемым образом соединялись реальное и проецируемое.

Начиная с 1970-х годов широко совершались различные театральные эксперименты, впервые на театральной сцене возвысившие визуальное над вербальным. Критик Ф. Белл предложила термин «диалогическое мультимедийное произведение», где был баланс между живыми и записанными элементами. Именно «диалогический» обмен между сценой и экраном стал определяющим в мультимедийном театре последней четверти XX века. В работе Д. Джезуруна «White Water» («Белая вода») (1986) живые актеры общались с двадцатью четырьмя записанными, каждый из которых был показан крупным планом на мониторах, окружающих публику» [126, с.108].

Идея тотальных мультимедиа в театре была воплощена художницей Л. Андерсон. Один из ее спектаклей – «Моби Дик» (1999) – был оперой огромных масштабов, содержащий тысячи видео элементов и слайдов, проецируемых с помощью специального оборудования, все управлялось компьютером [126, с.108].

Высший уровень интеграции информационных мультимедийных технологий в театре – это создание виртуальной реальности, которая понимается как совокупность «... различных видов, форм, элементов реальностей, а также специфическая среда и атмосфера, созданная с применением компьютерной графики, видеопроекций и звуковых эффектов» [127, с. 3].

Виртуальная реальность имеет следующие свойства: порожденность, актуальность, автономность, интерактивность.

1. Порожденность. Виртуальная реальность продуцируется активностью какой-либо другой реальности, внешней по отношению к ней.

2. Актуальность. Виртуальная реальность существует актуально, только «здесь и теперь», только пока активна порождающая реальность.

3. Автономность. В виртуальной реальности свое время, пространство и законы существования (в каждой виртуальной реальности своя природа).

4. Интерактивность. Виртуальная реальность может взаимодействовать со всеми другими реальностями, в том числе и с порождающей, как онтологически независимая от них. Все реальности в театре взаимодействуют [128, с. 79].

Интересно отметить, что некоторые исследователи ставят под сомнение новаторства той реальности, которая создается средствами новейших технологий.

Как указывает автор исследования «Театр и перформанс в цифровой культуре» Меттью Кози, «достижения современных технологий – киберпространство или виртуальная реальность – не содержат ничего такого, чего бы не было уже представлено в театре; он всегда рождение иллюзии реальности [126, с. 15].

Собственно, и генерацию самого термина «виртуальная реальность» можно связать со словами А. Арто про «потенциальную реальность» («la réalité virtuelle») театра. Исследователь Б. Лорел в работе «Компьютер как театр» обращается к положениям Аристотеля относительно театра для осмысления принципов взаимодействия человека с компьютером (экран последнего рассматривается как виртуальная театральная сцена, где перед пользователем – публикой – разворачивается перформанс обработки данных).

Вместе с тем традиционное понимание сути театра, в основе которого лежит противопоставление «настоящего» и единичного, в медиатизированном и механически воссоздаваемом акцентирует внимание на особенности «живого» события театра.

Е.Г. Ростовский, изучая вопрос медиапространства театра указывает, что «театр может физически зафиксировать перформатив, создавая, таким образом, искусственное пространство в любой точке земной аудитории и в любое время <...> Сегодня новые визуальные технологии изучены инновационными практиками театра и используются в сочетании с другими традиционными театральными элементами, включая звук, свет и перформансы. Синтез новых технологий и эксперименты с пространством открыли путь для дальнейшей интеграции мультимедиа в пространство театра» [129].

Исследователи (Т.В. Астафьева, Я.В. Кривоспицкая, Т.Т. Семме и др.) выделяют несколько вариантов использования виртуальной реальности в постановках:

1. Проекция сцен виртуальной реальности на экран, что позволяет увеличить размерность представления; экран становится как бы «второй сценой», репрезентацией внутреннего мира героев.

2. Виртуальные декорации (это оправдано также экономически), когда трехмерная графика проецируется на пустую сцену, декорации сменяются нажатием кнопки.

3. Участие, наряду с живыми актерами, аватаров – виртуальных героев; эти герои могут быть полноценными участниками спектакля. Аватарами управляют операторы («цифровые кукловоды») [130, с. 129].

Информационные технологии изменяют режиссерские и актерские традиции и принципы работы. Мультимедийный спектакль создается по определенной технологии. «Изначально художник придумывает и рисует традиционным способом эскиз и раскадровки к нему, которые сканируются, или оцифровываются и вводятся в компьютер. Следующий этап – заставить «картинку» двигаться в разных, нужных художнику, ракурсах, при этом движение, перетекание изображений из одного в другое должно быть плавным... Дальше наступает самый сложный и ответственный этап «сборки» отдельных «виртуальных кусочков» в цельный «фильм» ... Наконец, последний этап – перевод всего материала на видеоноситель ...» [123].

Я.В. Кривоспицкая подчеркивает, что «компьютерные мультимедийные технологии радикально изменили представление о театральной реальности: визуальные и звуковые эффекты, интерактивные решения, создают иллюзию взаимодействия с воображаемым миром, моделируемая трехмерная (3D) среда осуществляет реальный контакт со зрителем, проекционные, экранные средства создают иллюзию непосредственного вхождения и присутствия, погружает человека в иную реальность, затрагивая его душевную, духовную, эмоциональную сферу, активизирует и сознание, и чувства, влияет на уход человека в себя или заставляет его глубоко сопереживать» [127, с. 11]. Цифровая техника позволяет визуализировать мир фантазий, желаний, воображения, образов, создаваемых режиссером.

Новыми художественными приемами монтажа, обусловленными цифровыми технологиями, стали совмещение рисованных, виртуальных героев, персонажей с живыми актерами и их взаимодействие, морфинг (превращение одних персонажей в другие, людей в животных или неодушевленные предметы). Специальные графические программы позволяют воссоздавать на экране фантастические ландшафты, нереальных животных, в театре возникло понятие проекционных цифровых декораций и т.д. Компьютерная графика помогает театру блестяще имитировать реальную жизнь, погружая в нее зрителей.

«Режиссерами осваивается и нарабатывается новый сценический язык с применением шумового оформления. В музыкально-шумовом оформлении представления также все зависит от режиссерского замысла, в сотворчестве со звукорежиссером, который помогает спланировать использование необходимых звуковых эффектов для создания звуковой картины представления. Шумовое оформление театрализованного представления помогает режиссеру погрузить зрителей в реалистичное, или, наоборот, в фантастическое звуковое пространство, создать определенную атмосферу, наполненную, к примеру, звуками природы, города, бытовыми шумами и прочее. Звук, так же, как и свет, может выполнять функцию сценографии,

когда к примеру, используется эффект перемещения звука в пространстве, возникает ощущение так называемого 3D-эффекта – «ожившее» звуковое пространство вокруг зрителей или звуковая иллюзия присутствия в совершенно иной реальности. Звуковые картины рождают в подсознании зрителей (слушателей) ассоциации, формируя зримое воплощение услышанного, и стимулируют творческое воображение» [131, с. 117]. «Темпоритмический рисунок представления является не менее важным инструментом в руках режиссера, разрабатывающего его ход, в котором необходимо учитывать продолжительность отдельных эпизодов, номеров, темп и ритм временных отрезков, а также контрастность при переходе от одного номера или эпизода к другому» [там же].

В XXI веке представление о информационных технологиях в театре поднялось на новый этап развития, который Т.В. Астафьева называет «этапом инновационного оформления сценического пространства». Современная театральная сценография стремится к максимально большей выразительности. Исследователь замечает: «Постановщики, конкурируя на “театральном рынке”, используют в спектаклях видеопроекции, электронные декорации с мультимедийными экранами, светодиодные костюмы и занавесы, множество световых спецэффектов, конструктивные элементы и площадки с дистанционным управлением» [130, с. 132].

В наши дни мультимедийные технологии в театре принимают самые причудливые и интересные формы. А.А. Дрига, указывает, что «видеопроекции в современном театральном представлении уже не являются видеорядом в прямом смысле этого слова. Это гибридные продукты, созданные на стыке графики, видео, трехмерного моделирования и анимации, иногда интерактивные, иногда создаваемые в режиме реального времени» [132].

Как подчеркивает Т.В. Астафьева, виртуальные арт-миры в идеале ориентированы не на изображение жизни, а на ее свободное моделирование, они претендуют быть самой этой жизнью, самоорганизующейся в сложной нелинейной психотехногенной системе: человек – компьютер – сетевой пространственно-временной континуум. Фактически это ничем не ограниченный пучок «возможных жизней» человека, активно использующий все органы чувств и способы реагирования на внешние раздражители. В результате появляется возможность полной электронной замены «реальной» жизни «виртуальной», создаваемой по законам net-искусства на паритетных началах программистами – net-артистами (сетевыми художниками/инженерами искусства будущего) и самим реципиентом-участником. Перед ним открываются неограниченные возможности перевоплощений (в другого человека, исторического или мифологического персонажа, животное, фантастическое существо, инопланетянина и т. п.). Важнейшим условием такого «перевоплощения» должно быть постоянное сохранение реципиентом и своего подлинного Я, ощущение дистанции между

реальным Я и виртуальным. Только в этом случае виртуальная реальность может претендовать на статус феномена искусства и участвовать в акте эстетического опыта [180, с. 164].

Значительно изменилась и улучшилась работа светорежиссеров и светооператоров. Теперь, даже находясь в другом городе, они могут программировать световое шоу для спектаклей и даже проверять техническое состояние светоборудования. Качество света стало лучше, появился светодиодный экран, на котором могут идти субтитры, он же может стать частью фона спектаклей. Появилась профессиональная лазерная система.

Т.В. Астафьева статье «Современное театральное искусство как новая форма творческих отношений», отмечает: «в настоящее время с помощью компьютерной графики и мультимедийных проекторов можно создавать многослойные декорации, перемещение которых обеспечивается передачей информации по каналам связи. И дело не только в оптимизации технической стороны творческого процесса, хотя театральные компьютерные разработки действительно позволяют в конечном итоге отработать на дисплее детали спектакля и увидеть его будущий облик в трех измерениях. Речь идет о художественно-эстетической стороне театрального развития» [97, с. 162].

Однако с развитием цифровых технологий театр вынужден решать непростые проблемы. Первая из них – гармоничное совмещение высоких технологий и традиционных форм театральной культуры. «В настоящее время постановщикам спектаклей предлагается огромный выбор технологического оборудования: проекционные приборы, системы озвучивания, видеоизображения и световые системы. Широкий выбор программ для создания визуальных эскизов в «проекционной» сценографии. Сценографы используют в своих декорациях различные технические, интерактивные средства выразительности, что зачастую делает декорацию самостоятельным художественным произведением» [97]. Такая декорация может существовать в спектакле отдельно от актеров.

В этом смысле очень интересен опыт чешского театра «Divadlo Drak», «Драк» («Дракон», режиссер Й. Крофта). В этом театре на сцене оригинально используются, наряду с куклами, живые актеры [133]. В 2010 году театр «Драк» расширился за счет нового места под названием «Лабиринт театра Драк», который был создан благодаря обширной реконструкции. Таким образом, была создана новая уникальная театральная лаборатория, выставочная площадь.

В 2010 году после ухода давнего режиссера-постановщика Яны Драдзаковой новым режиссером этого театра становится Элишка Финкова и вместе с драматургом Доминикой Шпалковой начинают очередную постепенную трансформацию театра. Помимо открытия Лабиринта они расширяют деятельность театра. Появляются такие спектакли как «Děvčátko se sirkami» «Девочка со спичками», режиссер Матия Солче, «U kanónu stál» «На пушке» режиссер Томаш Дворжак, «O štěstí a neštěstí» «Вы не знали»

режиссер Андрей Списака, «Икарос» режиссер Якуб Вашичек. Безусловно, самое успешное постановка «Последний трюк Джорджа Мелеса» режиссер Элишка Финкова [там же].

В 2016 г. в г. Бельско-Бяла, (Польша) театр кукол «Banialuka», состоялся 27-й Международный фестиваль театров кукол. «Международные фестивали кукольного искусства были организованы театром кукол «Banialuka» с 1966 года. В 1960-х, 1970-х и 1980-х Бельско-Бяла был единственный город в Европе, который выступал в качестве места встреч для театров кукол Востока и Запада, создавал благоприятные условия для встреч Европейского кукольного театра с остальным миром» [52, с. 13]. В нем принял участие театр «Divadlo Drak» со спектаклем «Последний трюк Жоржа Мельеса», («Georges Melies' Last Trick») завоевавший немало призов, множество престижных наград. В нем рассказывается о последнем дне жизни французского иллюзиониста Жоржа Мельеса — дне, когда ангел-вестник постучался в его дверь. Пришла пора распрощаться с этим миром, но Мельес решает обмануть смерть при помощи фокусов, трюков и иллюзий, которые он использовал в кино. Virtuозная идея и виртуозное исполнение в режиссуре Иржи Хавелки.

Этот театр кукол обратился к так называемым новым терминам «новые технологии», к новым сценическим языкам из других областей искусств. Компьютерное управление позволяет использовать изображения в спектаклях, с помощью новых приемов из кино и видео, таких как компоновка, кадрирование, комбинированная съемка. Движущиеся изображение снимает ограничения, связанные с развитием действия и позволяет легко выйти из кадра. Драматургия и сценическая форма могут позволить любые «вольности». И здесь напрашивается вывод, что все виды игры тогда позволительны: артист может управлять самим изображением и попадать во внутрь его, рождая диалог между реальным и виртуальным.

Поисками новых контентов обозначена и деятельность польского театра Bialystok Puppet Theatre (BTL), основанный в 1952 г [134]. BTL стал первым польским театром, предназначенным именно для кукольных представлений, для удовлетворения потребностей различных видов кукловодства.

В 1974 году при BTL была основана драматическая школа, впоследствии преобразованная в Национальную академию драматического искусства им. Александра Зелверовича. Следует отметить, что в это время заведение было одним из немногих образовательных учреждений данного типа в Европе.

В репертуар театра входят произведения польской и мировой литературы и драматургии, включая работы Мроэка, Лема, Боккаччо, Кальдерона, Гоголя, Гете и Достоевского. В 2007 году международную известность театру принесла движущаяся драма, созданная по мотивам В. Набокова The Pole (режиссёр Эва Пиотроуска).

Другими словами, произведения польских кукольников направлены как на детскую, так и взрослую аудиторию. Более того, как отмечает директор театра, Яцек Малиновский: «Кукольные представления, как полагает

большинство зрителей, предназначены только для детей, но ВТЛ бросил вызов этому стереотипу. Наши представления предназначены и для взрослых, и делаем мы это осознанно» [103].

Особенностью польского кукольного театра выступает его смелость, стремление к постоянным экспериментам, внедрению инноваций в привычное, традиционное сценическое действо. К созданию постановок привлекаются как признанные, известные актёры, режиссёры, композиторы, так и студенты, обучающиеся в Национальной академии.

Новаторство польского театра находит своё отражение как в смелом переосмыслении классических драматургических произведений для детей и взрослых, их новой интерпретации и понимании, воплощённом в сценических образах, так и в качественно новых концептуальных решениях сценического пространства, образах актёров и кукол. Как отмечает Малгожата Конецк, художник ВТЛ: «Все начинается с концепции сцены. Художник-постановщик придумывает идею марионетки, техники делают скелет, и мы заботимся обо всем остальном: тело, волосы, одежду, обувь. Все консультируется со сценографом, но он тоже иногда делает уступки. Главное, чтобы кукловод мог легко работать с марионеткой. Руки и ноги должны двигаться плавно, чтобы позволить актеру манипулировать ими свободно» [134]. Другими словами, в процесс создания постановок, в поиски сценических решений оказываются вовлечены все члены творческого коллектива, что позволило создать огромное разнообразие марионеток, кукол, масок, костюмов и пр.

Конечно, новые мультимедийные решения позволяют создавать яркие визуальные образы, поэтому применение их в сценографии оправдано. Но чем больше технологий, тем тоньше грань между «эффектом ради эффекта» и настоящим Искусством.

Другой проблемой сегодня является доминирование эффективного зрелищного фактора над художественным образом, иллюстрирование развития действия с помощью электронного контента, ограничивающего творческое эмоциональное восприятие зрительской аудитории. «Увлечение постановщиков компьютерным гиперреализмом, экспериментирование с «подобием» изменили и ценностные критерии. Физиологичность обесценивает человечность. В сценографических работах медиахудожников происходит тотальное цитирование, паразитирование на наследии авторов нецифровой эпохи. Понятие свое и чужое, традиционное и новое в современном цифровом искусстве утрачивается» [131, с. 118].

Трансформация места театрального события, обусловленная применением в театре современных технологий, может быть связана как с перенесением действия в виртуальное пространство, так и со своеобразным театром в режиме онлайн с такими его разновидностями, как SIDE-SPECIFIC THEATRE – театр, созданный для (и с учетом особенностей) конкретного места.

Возможно, первым за время возникновения примером «Интернет-театра», в котором постановка базируется исключительно в сети, является деятельность коллектива «Hamnet Players»: их спектакли происходят с помощью IRC-сервиса интернета, который предоставляет возможность общения, отправляя текстовые сообщения многим людям со всего света одновременно (в режиме реального времени).

Дебютом стала постановка сокращенной и адаптированной к формату разговора в чате версии «Гамлет», сыгранного в 1993 г.; опыт работы с классическим текстом в условиях новейшего медиума позже повторили в постановке трансформационного «Макбета», добавив звуковые эффекты и изображения; а потом презентован и спектакль по одной из драм Теннесси Вильямса. Упрощен язык пьес, приближенный к языку участников Интернет-чата, ироническое трактование перипетий судьбы героев свидетельствует о желании коллективно поиграть с каноническими текстами: перенесения произведений из традиционного театрального пространства в Интернет открыло путь к их постмодернистскому переосмыслению [92].

Закономерно встает вопрос о том, как новейшие технологии повлияют на современный кукольный мультимедийный театр. Это особенный мир, в котором тесно переплетенные сценическое действие, цвет и свет, всевозможные проекции, музыка – составляют общую, неразрывно связанную картину. Мультимедийные технологии используются на каждой стадии подготовки спектакля – от создания анимации на основе эскизов художника, до управления световой картиной постановки. В современном театре видеопроекции нередко становятся частью декораций, а иногда и вовсе заменяют их. Применение мультимедийных технологий дало возможность создать на сцене такой необычный прием, как взаимодействие сценического и экранного персонажей. Благодаря различным цифровым эффектам, зритель может оказаться в любой эпохе или попасть в мир фэнтези.

Казахский театр кукол не остался в стороне от новейших тенденций, которыми наполняется современное театральное искусство.

Ярким свидетельством тому служит спектакль «Краски Азии», режиссер Салаева Айжан Карибаевна, постановка 2018 г. [Приложение В 31]

Спектакль начинается с казахской музыки. На всю сцену установлен экран вместо декораций. На видеоэкране изображается рассвет, солнце, степь. Плачь ребенка, у кого-то в доме, в казахской семье рождается ребенок. На сцену выходят актеры, радостно говорят: «Той басталды! Той басталды!» Начинаются казахские обряды. Актеры танцуют казахские танцы, поэтапно на сцене играют казахские игры «Қыз қуу» (живые актеры скачут на ростовых куклах лошодах), «Көкпар» (так же ростовые куклы лошади), «Байга» (так же ростовые куклы лошади), «Қазақша күрес» (один актер надевает на себя балахон, который состоит из двух кукол, артист работает, согнувшись в этом балахоне, и зрителям кажется, что две куклы борются между собой), акробатика (живые актеры,) бросают в зрительный зал сладости «Шашу».

Актеры на сцену выносят колыбель с ребенком, поют колыбельную песню, проводят обряд «Бесікке салу». На сорок дней малышу приезжают гости с разных стран, чтоб поздравить семью с праздником. Гости приезжают из Узбекистана (планшетная кукла танцует на столе узбекский народный танец, водят куклу 3 кукловода), из Турции (планшетная кукла танцует на столе турецкий народный танец, водят куклу 3 кукловода), домбристы из Казахстана (три большие планшетные куклы в рост человека, над каждой из них работают по 3 актера).

Задачами спектакля являются познакомить другие страны с казахской культурой, казахскими костюмами, танцами, играми, обрядами, обычаями и традициями.

Постановка побывала во Франции, Борнео в Малайзии, Анталии в Турции, в Неаполисе и т.д.

Спектакль собран из концертных номеров (кукольных). В эту постановку создатели вставили разные разновидности кукол и ростовые куклы, и планшетные куклы, и тростевые.

В конце спектакля ата (тростевая кукла) сидит на ширмочке с ребенком, поет колыбельную песню, в это время идет настоящий дождь. Дождь – олицетворение новой жизни. А жизнь начинается с рождения ребенка, его плача и заканчивается мудрой старостью, как с ростка, когда его польешь водой, оно прорывается через землю и растет к солнцу [Приложение В 32].

Каким образом этот замысел режиссера воплощается в сценической реальности поделился художник по свету Сергей Пак:

«В начале спектакля на заднике сцены воспроизводится видео с видеопроектора, который висит сверху под углом 45 градусов, для того чтобы актеры не попадали под луч видеопроектора. Видео длится на протяжении всего спектакля, меняются картинки и образы.

Свет в театральных постановках, в спектаклях разного жанра играет чуть ли не главную роль. От малого луча, до широких световых диапазонов, свет подчеркивает и усиливает колорит перформанса. В данной постановке «Краски Азии», использовалось большое количество световых приборов разного типа.

1. Светодиодные прожектора (красный контровой свет – выход баксы, синий контровой свет – подчеркнуть таинство восточных ночей).

2. Профильные приборы (выделить главных персонажей спектакля, поставить акцент).

3. Пар 64 (дым машина) – для создания реальной атмосферы спектакля.

Для театрального художника по свету, первостепенной задачей является показать то самое волшебство, чего так ждут дети, а также создание атмосферы для актерской игры. В данном спектакле используются тип световых приборов «Фринель», стоящий на штативах. Изюминка данного типа световых приборов, в их расположении и зуммировании. Положение

друг напротив друга, дает дополнительный свет и играет на лицах актеров и кукол, а также создает световой коридор, который в свою очередь поглощает неактивные зоны (кулисы).

Синтез видео, световых эффектов, создание природных явлений (дождь, ветер, рассвет, туман) все это в совокупности дает ощущение реальности и непосредственного участия каждого маленького зрителя.

Техника создания дождя основана на работе водного компрессора. Гибкая пластиковая труба, диаметром 10 мм, в которых были проделаны маленькие отверстия. С каждого края 5 метровой трубы, были поставлены 2 водяных насоса, которые были опущены в 10 литровые ведра. Электронасосы подпитаны к димерному каналу, управляется через световой пульт.

Данная конструкция дождя была прикреплена к штанкете на авансцене, для подсветки дождя использовались световые приборы профильные ЕТС 36 градусов, повешенные выше дождя на 1 метр и направленные на сам дождь и собранные шторками по краям. Тем самым освещаются только капли дождя.

Для создания тумана используется масляный хейзер, он создает туман и благодаря данному прибору видны световые лучи.

Для создания ветра были поставлены 2 вентилятора мощностью 1000 w и так же подключены к димерному каналу что позволяет управлять ими через световой пульт.

Так же в данном спектакле используются поворотные головы ВЕЕМ: в номерах, где есть танцы, они создают движение световых лучей, меняющее свет.

Вся техника подключается либо к димерным каналам, либо DMX кабелю, что позволяет управлять ими через световой пульт» (структурированное интервью) [135]

В этом спектакле живой актер кукольник выступает на фоне киноизображения, действие с экрана переходит на сцену. Изображения синхронизируются и в результате получается композиция различных действий актера, с экраном. Зрители могут наблюдать образ рассвета солнца, закат, полнолуние, поля, степь, и т.д. которые появляются крупным планом на экране. Особенный мир, в котором тесно переплетенные сценические действия, цвет и свет, всевозможные проекции, музыка, имитация настоящего дождя – составляют общую, неразрывно связанную картину [Приложение В 31]. «Новое кинематографическое мышление изменяет зрителя, тем самым заставляя театр быть более подвижным, восприимчивым к современным техническим средствам» [56, с. 41].

В спектакле Астанинского театра кукол «*Мәңгілік бала бейне*» используется экран (видеопроекция): сцена взрыва атомной бомбы на полигоне; сцена следующего пожара; сцена труда женщин; сцена диалога матери Лейли (главной героини) с соседками. Экран (видеопроекция) помогает режиссеру погрузить зрителей в реалистичное либо фантастическое

пространство, которое помогает создать определенную атмосферу. Новые мультимедийные решения позволяют создавать ярчайшие визуальные образы, поэтому применение их в сценографии, безусловно, оправдано.

С 14 – 11 ноября 2017 г. на острове Борнео в Малайзии проходил всемирный карнавал кукол «Rainforest World Puppet Carnival». Постановка «Краски Востока» была награждена номинациями «Лучшая режиссерская работа», «Приз зрительских симпатий».

6 июля 2008 г. в г. Астане открылся новый, современный театр кукол-роботов. Идея создания театра нового формата принадлежит президенту Н.А.Назарбаеву. Открытие, состоявшееся 6 июля 2008 года, посетил сам глава государства. С этого знаменательного дня «Джунгли» открыли свои двери для детей и взрослых. Театр аниматроников «Джунгли» уникальный в своем роде театр и не имеет аналогов на территории СНГ. Новизна этого вида состоит в том, что традиционное театральное представление объединяется здесь воедино с роботами-куклами динозаврами.

Созданием самих кукол-роботов занималась отечественная фирма «Казахстан Салют» под предводительством В. Гостева, главного конструктора этих машин. Электронные куклы-роботы: гигантский паук, вокруг которого множество маленьких паучков, 5-ти метровые гребнистые крокодилы, существо Горгония, гигантские танцующие лягушки, 4 метровый тираннозавр, 8-ми метровая Горилла, трицератопс, птеродактиль – впервые создавались в нашей стране. Все движения куклы-роботы выполняют посредством компьютерного программирования встроенного контроллера, который в свою очередь управляет установленной сложной системой оборудования. Движение и звук согласуются между собой при помощи специального программного обеспечения [136].

Кинематическая схема аниматроникса «Дедушка Коралл» устроена так, что этот роботизированный персонаж полностью повторяет артикуляцию и мимику человекаподобного существа. Он умеет не только шевелить ветвями, поворачиваться из стороны в сторону, но и вращать, моргать глазами, открывать рот и двигать губами синхронно с произносимыми фразами. Кроме того, дополнительный мимический эффект придает «лицу» Коралла возможность поднимать брови, двигать щеками, улыбаться и даже подмигивать одним глазом.

Театр посещали официальные делегации из Иордании, Египта, России, Китая и Японии [там же].

Сегодня ряд исследователей (А. Ф. Некрылова, В. М. Советов) возвращаются к лучшим традициям Ю. Л. Слонимской и Н. Я. Симонович-Ефимовой, подчеркивая, что театральная кукла сегодня должна полностью соответствовать идейному замыслу постановки, отражать его сущность, способствовать успешности воплощения авторского замысла в сценическом пространстве, органично вписываться в общую систему художественного оформления [137, с. 3].

Важно подчеркнуть, что сегодня, по сути, образ куклы отходит от традиционного, часто обходятся и вовсе без нее, вынося на сцену комки проволоки, ведро, щетку и другие предметы. Исследователи театрального кукольного искусства склонны включить все это многообразие в понятие театральной куклы. Если персонажем представления или фильма может стать не только специально сделанная фигура, но и готовый предмет, и человеческая рука, манекен, то все это может быть названо театральной куклой. Наряду с куклами, приводимыми в движение людьми, сегодня используются куклы, которые движутся благодаря механическим или электронным устройствам. Это гигантские куклы-роботы, которые отражают современную тенденцию сращивания с искусственным и соотносятся с образами механических кукол, киборгов, терминаторов.

Развитие кукольного искусства в Казахстане идет в русле последних мировых тенденций. То есть театральная кукла выходит на новый уровень механизированных, компьютерных кукол-роботов.

Но, как любое новшество, подобная технологизация современного казахского театра кукол встречает и не мало критических отзывов. С одной стороны, это объясняется тем, что активное взаимодействие с другими медиа и выход в виртуальное пространство вызывает тревогу и опасение критиков. Они убеждены, что результатом указанных процессов может стать потеря уникальности живого театрального действия, ее способности активно влиять на юного зрителя. В тоже время, как свидетельствуют вышеприведенные примеры, новейшие технологии в театре кукол способны усиливать не только углубление в произведении, связанного с созданием мощной иллюзии, а и диалогическую интерактивность в отношениях сценического действия с юным зрителем.

Действительно, сближение театра и технологии создание виртуальной реальности, благодаря следующим факторам:

- присутствие на сцене актеров и видеопроекции;
- использование зрителем компьютера и специальных устройств;
- возможность зрителей влиять на происходящее действие;
- обмен впечатлениями во время спектакля благодаря Интернету.

Обозначенные факторы могут иметь не только положительный характер, но и отрицательный, в частности усиление иллюзии реальности, которое может усложнять критическое дистанцирование. В прочем, ряд эффектов, вызванных применением в театре кукол новейших цифровых и мультимедийных технологий (неожиданное сближение театра с сеансом компьютерной игры, интимизация отношений зрителя с куклой и самим произведением, противоречивая реакция узнавания и отталкивания при столкновении с актером-роботом и т.д.) обновляют зрительский опыт и расширяют возможности театра.

В целом, модификация под влиянием современных цифровых и мультимедийных технологий позволяет посмотреть на традиционный вид

искусства под непривычным углом, заново ставя вопрос о сути искусства театра кукол. Правомерно согласиться с польской исследовательницей А. Morawska Rubczak (А. Мораска Рубчак), которая, говоря о роли современных тенденций в развитии театра кукол, указывает, что «именно этой многоаспектной открытости на новое, другое, не штампованное должен придерживаться театр. Театр для детей должен постоянно искать – это невероятно важная область искусства. Общение с интересными, современными представлениями может донести до детей не только разнообразные переживания, но также важный опыт, а что за этим идет – влияние на чувствительность молодого поколения и ведение за собой множество положительных социальных изменений» [138, с. 81].

Все же следует отметить, что, несмотря на незначительное число профессиональных режиссеров-кукольников, художников-кукольников, острую нехватку драматургов, казахстанский театр кукол продолжает искать новые пути развития, а именно:

- новые приемы, способные раскрыть национальную тематику;
- разработка индивидуальной стилистической формы;
- поиск качественно новых решений в оформлении кукол, сценического пространства.

О выборе верно намеченного пути обновления и модернизации в области создания современных постановок говорят многочисленные награды, которым были удостоены перечисленные спектакли казахских театров кукол, а также популярность спектаклей у зрителей.

На основе законов национального искусства современные режиссеры-кукольники начали сплавлять традиционные стилевые формы с современным пониманием задач искусства, не ограничиваясь простым подражанием. Синтез достигался различными способами, например, когда за основу зрительного решения брался определенный стиль движения куклы, способ обработки материалов, свойственный народному искусству и т. д.

Современные режиссеры-кукольники нашли в мышлении и традиционных формах культуры те черты, которые близки современному театру – условность, художественная простота, сказочно-поэтическая фантастичность. Эти черты весьма соответствуют условной природе театральной куклы, которая создает возможности для обобщения, что в полной мере выражается в содержании спектакля. Данная специфическая черта кукольного театра обуславливает преобладание в современных спектаклях иносказания, метафоры, гиперболы, гротеска. Реалистическое содержание (например, народные сказания) облекаются в кукольно-фантастическую форму, с различной степенью смешения реального и нереального. Такие спектакли насыщены элементами волшебного, сказочного.

Не будем забывать, что предназначение театра кукол – воспитывать, дарить радость, говорить о наблевшем, учить думать и сопереживать, и

спасать человека от душевной пустоты. А сделать этот процесс более ярким и выразительным помогают различные новейшие информационные технологии.

Выводы по разделу 3

В поисках национального стиля в современном театре кукол Казахстана, наблюдается движение по двум направлениям:

- новые выразительно-изобразительные возможности куклы;
- новое в драматургии и подходу к жанрам в кукольном спектакле.

В русле этих поисков казахский кукольный театр обращается к традиции, связанной с национальным мышлением и формами. При этом театр развивается в направлении использования всего лучшего и нового в опыте работы мирового кукольного театра в целом. За годы существования кукольных театров в городах Казахстана шел эволюционный процесс накопления опыта постановки спектаклей на национальные сюжеты – сначала связанных с простым обращением к национальной проблематике и сюжетам, а затем и с созданием специфичной формы и выразительно-изобразительного строя национального кукольного спектакля.

Важным модусом отражения аксиологических поисков казахского театра кукол является восстановление значимости фольклорного наследия как художественного воплощения национальной системы ценностных ориентаций.

Кукла начинает интерпретироваться как поэтический символ реальности. В результате «послание спектакля» складывается не только из содержания пьесы, но и из «внешнего облика куклы, из выбранного для её изготовления материала, из ее отношений с пространством, в котором она существует, и с ведущим и одушевляющим ее кукольником»

Показателями новых тенденций в театре кукол («театре анимации») являются:

- приоткрытая или открытая сценическая конструкция;
- объединение сценических объектов различного вида или типа;
- цитатность;
- свободная компоновка эпизодов сюжета источника;
- метафоричность, ироничность;
- создание новых смыслов.

Не меньшую значимость имеют сегодня соотношение тенденций национализации и глобализации, которые ярко отражены в репертуарной политике казахского театра кукол

Одной из ведущих тенденций бытия современного отечественного театра кукол тенденция концентрированного свертывания, концептуального сжатия «вечных образов». Это делает экспериментирующее, исключительное личностное режиссерское прочтение и одновременно побуждает к исключительно личностному и зрительскому сознанию. Такое направление адекватно индивидуализации ценностных ориентаций человечества на рубеже XX -XXI в.

Проникновение новейших мультимедийных технологий и искусства театра кукол стало фактически неотъемлемой частью эволюции режиссерских и художественных поисков. В то же время следует отметить усиление внимания зрителей в театр именно в медийную эпоху – поиск живого эмоционального контакта с актером, нехватка реалистичности в сугубо техногенной среде побуждают к просмотру театральных постановок в реальном режиме. Приближение, или наоборот, отстранения сюжета спектакля от современного социума и использования современных средств для передачи эмоционального фона, подчеркивание тех или иных событий, иллюстраций в проблематике представления во многих современных постановках театра кукол передается именно благодаря новейшим технологиям.

В результате удачного синтеза традиции и новаторства современному национальному театру кукол удастся создавать глубокие идейные, полижанровые постановки, которые неизменно привлекают внимание детской и взрослой аудитории. Это переход к театру анимации, расширение художественных средств, обогащение сценического языка. Исчезли жесткие рамки ширмы, используется полижанровость, сценические объекты разного типа, сценические метафоры.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате проведенного исследования был решен ряд актуальных задач, получены выводы, которые могут быть представлены следующим образом.

Установлено, что современная режиссура казахского театра кукол является одним из самых важных ретрансляторов национальной идеи возрождения духовной культуры нации. Концепция развития режиссуры казахского театра кукол в целом отвечает положениям ведущих государственных программ Казахстана «Рухани жаңғыру» и «Туған жер», которые направлены на формирование национального самосознания и интеграции казахской национальной культуры в мировое сообщество.

Театр кукол выполняет целый комплекс социально-психологических и социально-культурных функций. В Казахстане на этапах зарождения и становления театры для детей были составной частью советской индустрии идеологического воспитания, что привело к серьезным деформациям национально-культурной идентичности. На современном этапе ведущая функция театра кукол заключается в том, что обеспечивает социализацию личности ребенка, его интеграции в общество, принятия ценностей и поведенческих стереотипов, одобряемых на данном этапе социально-исторического развития Казахстана. Основной направленностью режиссуры казахского театра кукол является обогащение нравственного опыта подрастающего поколения; развитие у них потребности в морально-духовном совершенствовании; способностью кукольного спектакля формировать у детей базовые моральные ценности; возможностью куклы спроектировать через представление модель поведения человека в реальной жизни.

Выявление особенности реализации театральной деятельности, предназначенной для детской аудитории, позволило установить, что реалии современности существенно трансформируют традиционные подходы к пониманию кукольного театра как искусства, ориентированного исключительно на детей. Более того, многие национальные кукольные театры сегодня ориентируются на взрослую аудиторию, бросая вызов сложившимся стереотипам. Однако кукольные постановки для детей по-прежнему остаются важнейшей частью репертуара национальных кукольных театров. Следует отметить, что спектакли для детей существенно отличаются в зависимости от возрастной категории зрителей.

Истоки казахской режиссуры кукольного театра лежат в древних мифоритуальных практиках, о чем свидетельствуют сюжетное и образно-стилевое единство игровых форм культуры на всех этапах эволюции художественного сознания казахов. Характерным признаком национальной культурной традиции является синкретизм, который проявляется в органичном соединении техник и приемов, жанров и даже видов искусства. Ярким примером этого является кукольно-музыкальное искусство ортеке, корнями уходящее в эпоху охотничьих и ранне-скотоводческих культур: будучи прежде всего искусством вождения

куклы, оно немыслимо без кюя, без декоративно-прикладного мастерства изготовителя, а в прошлом – и без сопровождения легенды, басни или сказки;

К предтеатральным формам, к каковым многие исследователи относят камлания баксы, позднее добавились представления салов и сере, которые можно рассматривать как ранние формы театрализации в казахской культуре. Собственно, кукольный театр как профессиональный жанр в Казахстане появляется лишь в первой половине XX в., однако ни репертуар, ни режиссура его не носили казахского национального характера.

Первые шаги профессионального театра кукол заложили крепкие основы для дальнейшего развития жанра в Казахстане. В частности, организаторы театра на протяжении своей театральной практики отработали художественные и технические основы профессионального кукольного театра. Благодаря их практической деятельности была отработана и закреплена технология по изготовлению различных типов кукол, освоены профессиональные навыки куколоводения, освоены и зафиксированы законы «оживления» кукол различных систем управления, разработаны технические параметры многоплановой ширмы и апробирована ее использования с различными системами театральных кукол. В казахстанском театральном пространстве одним из старейших является театр кукол Алматы, который был создан в 1935 г. В других городах Казахстана театры кукол были созданы спустя почти полвека: Актау (1981), Шымкент (1983), Актюбинск и Жезказган (1985), Петропавловск (1992), и Астана (2010);

Казахская режиссура театра кукол, несмотря на огромное влияние советской школы, сумела найти свой сценический язык, отличительными чертами которого являются узнаваемый колорит в сценографии и в пластике действующих лиц, метафоричность речи героев и традиционная казахская иносказательность в драматургии. Казахские режиссеры, используя условность театральной куклы, сохраняют реалистическое содержание, смешивая реальное с нереальным. В их уже самостоятельных творческих решениях традиционные стилевые формы синтезируются с различными видами искусства: мюзиклом, драмой и др. При этом режиссура данных театров использует все многообразие сценических жанров: комедия, басня, пародия и др.

На протяжении относительно недавнего в историческом плане периода своего существования казахскому театру кукол удалось создать уникальное, национально обусловленное и национально маркированное искусство играющей куклы. За период своего существования в национальных театрах кукол удалось воспитать выдающихся режиссеров постановщиков, актеров-кукольников, благодаря творчеству которых был создан репертуар постановок, отвечающих потребностям, интересам зрительской аудитории.

Казахская культура на рубеже тысячелетий, в начале XXI в., переживает противоречивый и ответственный период переосмысления национальных достижений прошлых эпох. После распада СССР и обретения Казахстаном независимости перед художниками открылся широкий простор, который в предыдущие десятилетия был закрыт «железным занавесом». Стали доступными

достижения европейского и мирового искусства. Казахские театральные деятели выдвигают идею интеграции казахского искусства в культурный процесс Европы, все чаще обращаются в своей деятельности к традициям, разным жанрам и видам зарубежного искусства. Эту идею они считают залогом нахождения собственного места в европейском сообществе. В то же время, становится понятным, что взаимодействие с зарубежным художественным опытом невозможно без национального культурного самосознания.

Важным модусом отражения аксиологических поисков казахского театра кукол является восстановление значимости фольклорного наследия как художественного воплощения национальной системы ценностных ориентаций.

Кукла начинает интерпретироваться как поэтический символ реальности. В результате «послание спектакля» складывается не только из содержания пьесы, но и из «внешнего облика куклы, из выбранного для её изготовления материала, из ее отношений с пространством, в котором она существует, и с ведущим и одушевляющим ее кукольником»

Доказано, что существующая практика бытования казахского театра кукол полностью отвечает актуальным вопросам становления национальной идеи и возрождения духовной культуры нации, отвечающие изложенным положениям государственных программ «Рухани жаңғыру» и «Туған Жер». Свидетельством этого являются театральные постановки, которые представлены в ведущих театрах кукол страны: «Атамекен» – («Земля отцов») и «Мәңгілік бала бейне» («Вечное детство») (реж. К. Х. Ешмуратова); «О чем рассказал степной ветер» (реж. Н. Насырова); «Козы корпеш Баян сулу» (реж. Д. Жумабекова), «Алтын Адам» (реж. Ю. Уткин) и другие.

Основополагающую значимость имеет сегодня соотношение тенденций национализации и глобализации, которые ярко отражены в репертуарной политике казахского театра кукол. Свообразными репертуарными, образными, концептуальными воплощениями отражение национальной идеи в области современного казахского театра кукол театрального искусства на рубеже XX - XXI вв. являются: актуализация значимости национального духовного наследия, классического отечественного и мирового наследия; модернизация классики, ее «осовременивания» – как средство образования культурных параллелей, объединяющих культурный опыт человечества в единое целое, образуют наследственные связи между эпохами; обращение к отечественному драматургическому наследию, к ранее вычеркнутой из художественной жизни по идеологическим причинам тематике; восстановление древнейших аутентичных театральных традиций ортеке и значимости фольклорного наследия как отражение возрождения национальной системы ценностных ориентаций.

Одной из ведущих тенденций бытия современного отечественного театра кукол является тенденция концентрированного свертывания, концептуального сжатия «вечных образов». Это делает экспериментирующее, исключительное личностное режиссерское прочтение и одновременно побуждает к исключительно личностному и зрительскому сознанию. Такое направление

адекватно индивидуализации ценностных ориентаций человечества на рубеже XX -XXI в., которую мы можем определить, как центробежную в историко-культурной динамике бытия духовных ценностей. Сохранение духовных опор человечества обеспечивает центростремительная тенденция, реализуется самым обращением к вечной духовной, в частности художественной казахской классики как к фундаментальной опоре.

Показателями инновационных тенденций в театре кукол являются:

- приоткрытая или открытая сценическая конструкция;
- объединение сценических объектов различного вида или типа;
- цитатность;
- свободная компоновка эпизодов сюжета источника;
- метафоричность, ироничность;
- создание новых смыслов.

Проникновение новейших мультимедийных технологий и искусства театра кукол стало фактически неотъемлемой частью эволюции режиссерских и художественных поисков. В то же время следует отметить усиление внимания зрителей в театр именно в медийную эпоху – поиск живого эмоционального контакта с актером, нехватка реалистичности в сугубо техногенной среде побуждают к просмотру театральных постановок в реальном режиме. Приближение, или наоборот, отстранения сюжета спектакля от современного социума и использования современных средств для передачи эмоционального фона, подчеркивание тех или иных событий, иллюстраций в проблематике представления во многих современных постановках театра кукол передается именно благодаря новейшим технологиям.

Двигаясь в логике развития глобального театрального искусства, национальный театр кукол Казахстана характеризуется высокой инновационностью, постоянным поиском новаторских режиссерских решений. В результате удачного синтеза традиции и новаторства современному национальному театру кукол удастся создавать глубокие идейные, полижанровые постановки, которые неизменно привлекают внимание детской и взрослой аудитории. Развитие театра кукол в Казахстане идет в русле последних мировых тенденций. Это переход к театру анимации, расширение художественных средств, обогащение сценического языка. Исчезли жесткие рамки ширмы, используется полижанровость, сценические объекты разного типа, сценические метафоры.

Рекомендации и исходные данные по конкретному использованию результатов: результаты, полученные в процессе исследования, могут быть использованы в процессе организации обучающих курсов специалистов, задействованных в создании кукольных постановок в Казахстане и за пределами страны. Результаты могут быть использованы в процессе обучения музыковедов, культурологов, историков, режиссёров музыкального, драматического и кукольного театров, при организации вузовских курсов «История

драматического театра», «История кукольного театра», «История казахского театра» и пр.

Кроме того, полученные результаты могут быть использованы в практике деятельности режиссеров и актеров кукольных театров, выявленные и проанализированные решения могут быть использованы при постановке спектаклей на сценах Казахских кукольных театров.

Оценка научного уровня выполняемой работы в сравнении с лучшими достижениями данной области: в отличие от работ, посвященных аналогичной тематике в рамках данного исследования проводится анализ становления и развития режиссуры казахского театра кукол. Сама работа вносит вклад в систему теоретических представлений об истории и национальных особенностях режиссуры казахского театра, что представляется особенно актуальным в ситуации практически полного отсутствия работ, изучающих специфику развития режиссуры именно кукольного театра в Казахстане.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

- 1 Статья Главы государства «Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания». <http://www.akorda.kz> 25.03.2018
- 2 Василькова А. Н. Душа и тело куклы: Природа условности куклы в искусстве XX в.: театр, кино, телевидение. – М.: Аграф, 2003. – 224 с.
- 3 Деммени Е. С. Театр марионеток // Кукольные театры ЛенТЮЗа: сборник статей/Под ред. Н. Верховского. – Л.: ОГИЗ. 1934. – С. 15-19.
- 4 Деммени Е. С. Игра живых актёров в театре кукол // Кукольные театры ЛенТЮЗа: сборник статей/Под ред. Н. Верховского. – Л.: ОГИЗ. 1934. – С. 9-14.
- 5 Деммени Е. С. Куклы на сцене. – Л.-М.: 1949. – 72 с.
- 6 Деммени Е. С. Музыка в театре кукол // Кукольные театры ЛенТЮЗа: сборник статей/Под ред. Н. Верховского. – Л.: ОГИЗ. 1934. – С. 32-37.
- 7 Минакова А. В. Детализация художественного оформления спектакля театра анимации // в мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. – 2014. – № 41. – С. 146-151.
- 8 Козюренко Ю. И. Звуковое оформление спектакля. – М.: Сов. Россия, 1972. – 110 с.
- 9 Королев М. М. Искусство театра кукол. – Л.: Искусство, 1973. – 112 с.
- 10 Образцов С. В. Актер с куклой. – М.-Л.: Искусство, 1938. – 172 с.
- 11 Образцов С. В. Из всех искусств... // Современная драматургия. – 1991. – № 4. – С. 106
- 12 Образцов С. В. Моя профессия. – М.: Искусство, 1981. – 464 с.
- 13 Образцов С. В. По ступенькам памяти. – М.: Время, 2002. – 320 с.
- 14 Образцов С. Кукольные театры разных стран // Театр. – 1959. - № 3. – С. 172.
- 15 Образцов С. В. Режиссер условного театра. – М., 1941. – 36 с.
- 16 Образцов С. В. Что же это такое – кукла? // Что же такое театр кукол? В поисках жанра. Сб. статей. – М.: ВТО, 1980. – с. 7-22.
- 17 Образцов С. В. Эстафета искусств. – М.: Искусство, 1988. – 279 с.
- 18 Симонович-Ефимова Н. Я. Записки художника. – М.: Советский художник, 1982. – 422 с.
- 19 Александрова Н. П. О музыке в театре кукол // Что же такое театр кукол. – М.: ВТО, 1980. – С. 135-146.
- 20 Калмановский Е.С. Театр кукол, день сегодняшний: Из записок критика. – Л.: Искусство, 1977. – С. 118-120.
- 21 Смирнова Н. И. Искусство играющих кукол. Смена театральных систем. – М.: Искусство, 1983. – 270 с.
- 22 Полякова О. И. Решение сценического пространства в спектаклях Государственного академического Центрального театра кукол: автореф. дис. ... канд. искусствовед. – М., 1988. – 21 с.
- 23 Пумпянский Л. Мастера кукол // Кукольные театры ЛенТЮЗа: сборник статей/ Под ред. Н. Верховского. – Л.: ОГИЗ. 1934. – С. 26-31.

- 24 Крэг Э. Г. Актер и сверхмарионетка // Крэг Г. Воспоминания. Статьи. Письма. – М.: Искусство, 1988. – С. 212-233.
- 25 Федотов А. Техника театра кукол. – М.: Искусство, 1953. – 210 с.
- 26 Мендрон Э. Марионетки и гиньоли. Пер. Е. И. Лосевой. Маш. копия. Архив Музея ГАЦТК, ед. хр. И-37, л. 136.
- 27 Маньен Ш. История марионеток в Европе / Литерат. пер. с франц., Б.П. Голдовского. – М.: 2017. – 288 с.
- 28 Фериньи П. История марионетки. М.: - 1990.
- 29 Бати Г. Завещание // Театр кукол зарубежных стран. Л.-М.: Искусство, 1959. С. 144.
- 30 Юрковский Х. Из истории взглядов на театр кукол // Что же такое театр кукол? В поисках жанра: сб. статей. – М.: ВТО, 1980. – С.44-76.
- 31 Юрковский Х. История театра кукол (от античности до романтизма) / пер. И. Жаровцевой. – Варшава, 1970. – 341 с.
- 32 Юрковский Х. Четыре принципа // Театр. – 1987. – № 7. – С. 99-102.
- 33 Waszkiel M. Dzieje teatru lalek w Polsce 1944-2000 / Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza w Warszawie 2014.
- 34 Waszkiel M. Jestesmy, a jakby nas nie bylo. Polski teatr lalek z miedzynarodowej perspektywy / O polskim teatrze lalek – w Szczecinie | pod redakcia Haliny Waszkiel 2015.
- 35 Голдовский Б. История драматургии театра кукол: монография. – М.: Галерея Марины Чижовой, 2007. – 300 с.
- 36 Голдовский Б. П. Историческое развитие и сценическая жизнь русской драматургии театра кукол XVIII-XX вв.: автореферат дис. ... док. искусствовед. – СПб., 2007. – 21 с.
- 37 Голдовский Б. П. Куклы: Энциклопедия. – М.: Время, 2004. – 469 с.
- 38 Голдовский Б. П., Смелянская С. А. Театр кукол Украины: страницы истории. – Сан-Франциско, 1998. – 275 с.
- 39 Голдовский Б.П. Режиссерское искусство театра кукол России XX века. Очерки истории. – М.: Вайн-граф, 2013.
- 40 Дмитриевская М. Ю. Театр Резо Габриадзе. История тбилисских марионеток и беседы с Резо Габриадзе о куклах, жизни и любви. – СПб.: Петербургский театральный журнал, 2005. – 232 с.
- 41 Кадыров М. Узбекский традиционный театр кукол. – Ташкент: Изд. лит. и искусства, 1979. – 148 с.
- 42 Перепелицина Л. А. Узбекский народный кукольный театр. – Ташкент, 1959. – 160 с.
- 43 Соломоник И. Н. Традиционный театр Востока. Основные виды театра плоских изображений. – М.: Наука, 1992. – 312 с.
- 44 Соломоник И. Н. Человек на сцене традиционного и нового театра кукол // Международный симпозиум историков и теоретиков театра кукол. – М., 1984. – С. 54-62.
- 45 Романовский Е. Я. Искусство театра кукол в контексте национальной культуры: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – 2008. – 24 с.

- 46 Романовский Е. Я. Искусство театра кукол в контексте национальной культуры: монография. – Саранск, 2010. – 143 с.
- 47 Романовский Е.Я. Национальное как эстетическое качество театра кукол // Журнал «Регионология». – № 2. – 2008. – С. 347-349.
- 48 Жуасбеков Е. Т. Формирование и развитие казахского кукольного театра: автореф. дис. ...канд. философ. наук. – Алматы, 1994. – 21 с.
- 49 Хасангалиева Т. С., Бегалинова К. К. Театр кукол как феномен культуры: монография. Алматы, 2007. – 240 с.
- 50 Ешмуратова А.К. Особенности развития казахстанского кукольного искусства на примере спектаклей государственного театра кукол г. Астаны // «Наука и жизнь Казахстана». – Астана, 2018. – № 5 (65). – С. 193-198.
- 51 Ешмуратова А.К. Проблемы национальной драматургии в театре кукол Казахстана // «Наука и жизнь Казахстана». – Астана, 2016. – № 3 (38). – С. 177-179.
- 52 Ешмуратова А.К. Искусство играющих кукол Польши // Teatr KZ № 9 (76). – Кыркүйек, 2016. – С. 12-16.
- 53 Zhanagul S. Sultanovaa, Anar K. Yeshmuratovaa, Yelik Nursultana, Saniya D. Kabdiyevaа and Yerkin T. Zhuasbeka. World Classics in Kazakh Theater at Early Stage of Development // International journal of environmental & science education. – 2016, VOL. 11, NO. 11, 4967-4975.
- 54 Yuliya Sorokina, Anar Eshmuratova, Laura Mussabekova. Astral Nomads: The way to the future // Performance Research. – Routledge Journals; Taylor & Francis. – P. 95-99.
- 55 Ешмуратова А.К. Характерные особенности казахских народных сказок // «Наука и жизнь Казахстана». – Астана, 2017. – № 1 (43). – С. 24-29.
- 56 Ешмуратова А.К. Театр как искусство // Научный форум: филология, искусствоведение и культурология. М.: 2017. – С. 35-48.
- 57 Ешмуратова А.К. Особенности театральной деятельности для детской аудитории // XXV International scientific and practical conference «European research innovation and science, education and technology» London. United Kingdom, 2017. – P. 108-112.
- 58 Ешмуратова А.К. Специфика функционирования театральной студии как основной формы развития детского актерского мастерства Наука и мир. Волгоград, 2016. – № 4 (32). – Том 3. – С. 103-106.
- 59 Ешмуратова А.К. Специфика музыкального оформления спектакля в современном театре кукол // Дара жол. Астана, 2016. – С. 175-180.
- 60 Ешмуратова А.К. Специфика актерского мастерства в театре кукол // Психология и педагогика XXI века: теория, практика и перспективы. Чебоксары, 2016. – С. 463-468.
- 61 Ешмуратова А.К. Пластическая выразительность театральной куклы в искусстве балета Казахстана // Восток и Запад: история, общество, культура. Красноярск, 2015. – С. 92-94.
- 62 Вопросы социологического изучения театра: сб. научн. трудов. – Л.: ЛГИТМИК им. Черкасова Н.К., 1979. – 180 с.

- 63 Бентли Э. Жизнь драмы. – М.: Айрис-Пресс, 2004. – 416 с.
- 64 Адрианова Т.О. Социальные функции театра // Вестник Челябинского государственного университета. – 2012. – № 35 (289). – Вып. 28. – С. 91-94.
- 65 Южин-Сумбатов А.И. Записи. Статьи. Письма. – М.: Искусство, 1951. – 610 с.
- 66 Scheel B. Puppets and the emotional development of children – an international overview // The Power of the Puppet / Ed. Livija Krofl. – The UNIMA Puppets in Education, Development and Therapy Commission Croatian Centre of UNIMA Zagreb, 2012. – P. 96-106.
- 67 Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий. – М.: Азбука-классика, 2007. – 384 с.
- 68 Выготский Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте. – СПб.: Союз, 1997. – 96 с.
- 69 Сперанский Е. В. Куда двигаться дальше театру кукол? // Что же такое театр кукол? В поисках жанра: сб. статей. – М.: ВТО, 1980. – С. 30-43.
- 70 Коханая О. Е. Социокультурные функции детского и молодежного театра: дис. ... док. культурологии. – М., 2009. – 296 с.
- 71 Вентцель К.Н. Этика и педагогика творческой личности. – М.: Изд-во К.И. Тихомиров. – Т. 2. – М., 1912. – С. 389-405.
- 72 Юрковский Х. История театра кукол (от античности до романтизма) / Пер. И. Жаровцевой. – Варшава, 1970. – 341 с.
- 73 Коханая О. Е. Первый детский театр советской России // Вестник МГУКИ, 2009. – № 1. – С. 245-250.
- 74 Хасангалиева Т. С., Бегалинова К. К. Театр кукол как феномен культуры: монография. Алматы, 2007. – 240 с.
- 75 Сац Н., Розанов С. Театр для детей. – Л., 1925. – 104 с.
- 76 Зельцер С.Д., Брянцев А.А. – М.: ВТО, 1962. – 292 с.
- 77 Сурина Л.Г. Педагогический анализ восприятия подростком нравственных идей спектакля: автореф. дис. ... канд. пед. наук. – Л., 1977. – 21 с.
- 78 Карбанович О. В. Характеристика старшего подростка в контексте проблемы школьной дезадаптации // Вестник Брянского гос. университета. – 2015. – № 2. – С. 74-78.
- 79 Каскабасов С. Колыбель искусства. – Алма-ата.: Онер, 1992. – 368 с.
- 80 Дюмезиль Ж. Осетинский эпос и мифология. – М.: Наука, 1976. – 273 с.
- 81 Кузбакова Г., Жумадилова Б. Музыкально-театральное представление у казахов – ортеке // Алтаистика и тюркология. – 2012, № 2(6). – С. 56-62.
- 82 Султанова М.Э., Шайгозова Ж.Н. Ортеке: от мифа к обряду и игре // Казахский научно-исследовательский институт культуры. <http://www.cultural.kz> 24.05.2019
- 83 Мамбеков Е.Б., кандидат педагогических наук, член Правления Международного фонда исследования Тенгри, руководитель фонда Общественного центра культурно-экономических исследований, эксперт

- ЮНЕСКО по художественному образованию в Республике Казахстан.
<http://www.kaznai.kz>. 10.10.2019
- 84 Антонова И.В. Из истории казахского театра кукол // Вестник КазНПУ, 2015. <https://articlekz>. 16.09.2019
- 85 Хализев В. Е. Драма как явление искусства. – М.: Искусство, 1978. – 240 с.
- 86 Райтаровская Н. Ф. Марионетка в истории русского театра кукол: автореф. дис. ... канд. искусствовед. – М., 1988. – 21 с.
- 87 Федотов А. Техника театра кукол. – М.: Искусство, 1953. – 210 с.
- 88 Лотман Ю. М. Куклы в системе культуры // Об искусстве. – СПб.: Искусство-СПБ, 2005. – С. 645-649.
- 89 Перепелицина Л. А. Узбекский народный кукольный театр. – Ташкент, 1959. – 160 с.
- 90 Горенберг Е. Б. Виды представлений театра кукол: учеб. пособие. – М., 1977. – 48 с.
- 91 Советов В. М. Театральные куклы (технология изготовления). – СПб.: СПбГАТИ, 2003. – 192 с.
- 92 Шеремет Т. О современном театре кукол для детей // Журнал «Невропаст». <http://ruspuppetry.art> 16.07.2019
- 93 Слонимская Ю. Л. Марионетка // Аполлон. – 1916. – № 3. – С. 1-42.
- 94 На радость, детям // Газета Жетісу. – 1972. - № 87
- 95 Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. – М., 2002. – 186 с.
- 96 Вахтангов Е. Б. Из записной тетради // Вахтангов Е. Б. Записки. Письма.
- 97 Астафьева Т. В. Современное театральное искусство как новая форма творческих отношений // Известия Уральского гос. университета. – 2010. – № 6 (85). – Часть 1. С.161-166.
- 98 7 образов Петрушки // Русская семерка. <https://russian7.ru> 01.12.2015
- 99 Новиков В.И. Петрушка в современном мире. <http://ecsocman.hse.ru> 01.12.2015
- 100 Фестиваль собирает кукольников // Газета Дружные ребята. – 1975. - № 90
- 101 Куклы умеют все // Газета Учитель Казахстана. – 1980. – № 45.
- 102 В мире кукол // Газета Вечерняя Алма-Ата. – 1968.
- 103 Waszkiel M. Reżiser w teatrze lalek <http://www.marekwaszkiel.pl> 08.04.2018
- 104 Парманов Б. Главный режиссер Русского драматического театра им. М. Горького, заслуженный деятель Республики Казахстан. // <http://www.rtd.kz>. 17.01.2019
- 105 Ешмуратова К.Х. Профессор КазНУИ, Заслуженная артистка Республики Казахстан, художественный руководитель ГККП театра кукол Акимата г. Нур-Султан. // [http:// www.teatrkuKol-astana.kz](http://www.teatrkuKol-astana.kz). 17.01.2019
- 106 Кукольный театр в Шымкенте впервые распахнул свои двери после ремонта <http://visitkazakhstan.kz>. 25.03.2018
- 107 Иванов Г. Е. Заслуженный деятель Республики Казахстан, художественный руководитель театра кукол г. Костанай. // <http://www.teatrkuKol-kst.kz>. 10.12.2018

- 108 Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы: Дайк-Пресс, 2002. сс.132-133
- 109 Театр детства, отрочества и юности. Статьи о театре для детей / Ред. О. А. Ярмолинская. – М.: ВТО, 1972. – 282 с.
- 110 Захаров М. А. Контакты на разных уровнях. – М.: Центрпол, 2000. – 480 с.
- 111 Маньковская Н. Б. Париж со змеями: введение в эстетику постмодернизма. Ин-т философии Рос. акад. наук. – М., 2000. – 290 с.
- 112 Кукольный театр Алматы. // <http://puppet.kz/> 25.03.2018
- 113 Государственный театр кукол г. Алма-Аты <http://old.baq.kz>. 27. 03. 2018
- 114 Спектакль «Ана-жер- анна» в репертуаре Государственного театра кукол г. Алма-Аты // <https://www.oner.kz>. 27.03.2018
- 115 Официальный сайт Мангистауского областного театра кукол // <http://www.motk.kz/ru>. 09.10.2016
- 116 Насырова Н.Н. Главный режиссер Мангистауского областного театра кукол. // <http://www.motk.kz/ru>. 3.04.2019
- 117 Дни культуры Мангистауской области в г. Астана. // <http://www.motk.kz>. 09.10.2016
- 118 В Казахстане празднуют день великой любви Козы-Корпеш и Баян-Сулу <https://www.zakon.kz>. 09.10.2016
- 119 Образ «идеального хана» представили в спектакле для детей // <https://rus.azattyq.org>. 22.10.2016
- 120 Казарина А. Откуда в театре для детей берутся новые тексты и зачем они нужны // Журнал «Невропаст». <http://ruspuppetry.art>. 5.07.2018
- 121 Как все устроено в театре кукол Астаны // <http://weproject.kz> 10.11.2017
- 122 Прияткина-Вайнштейн Т. Современный театр кукол – какой он сегодня // <http://okolo.me>. 11.11.2017
- 123 Наумова А. К. Применение мультимедийных технологий в театре // <https://www.scienceforum.ru>. 05.06.2017
- 124 Галкин Д. В. Звуки, рожденные из чисел, кибер-театр и компьютерная поэзия: эстетика случайности в кибернетическом искусстве 1950–1960-х гг // Вестник Томского гос. Университета. – 2009. - № 325 с.53
- 125 «Laterna Magika» // <https://www.narodni-divadlo.cz>. 05.06.2017
- 126 Dickson С. Digital performance: history of new media at theatre, dance, performance and installation // The MIT Press. - 2007. – 180 p.
- 127 Кривоспицкая Я.В. Виртуальность театра: автореф. дис. ... канд. культурологии. – Кемерово, 2013. – 24 с.
- 128 Кривоспицкая Я. В. Современное театральное искусство как феномен виртуальной реальности // Вестник культуры и искусств. – 2011. – № 2 (26). – С. 79-80.
- 129 Ростовский Е.Г. Мультимедийное пространство театра // <https://cyberleninka.ru>. 05.06.2017
- 130 Астафьева Т. В. Компьютерные и медийные технологии в сценографии как фактор развития постановочного процесса // Общество. Среда. Развитие. – 2011. – № 3(20). – С.128-133.

- 131 Петрова Э. А., Астафьева Т. В. Аудиовизуализация режиссерской идеи как художественная технология зрелища // Вопросы теории и практики (Тамбов). – 2016. – № 7. – Ч. 1. – С. 117-120.
- 132 Семме Т. Волшебный новый мир // <http://journal.spbu.ru>. 2012. – № 4. 20.08.2018
- 133 Drak Theatr. Официальный веб-сайт театра // <http://draktheatre.cz>. 03.06.2016
- 134 History of the Polska.pl // <https://polska.pl>. 03.06.2016
- 135 Пак С.А. художник по свету ГККП театра кукол Акимата г. Нур-Султан. // <http://www.teatrkuKol-astana.kz>. 2.03.2019
- 136 Аниматроникс Джунгли в Астане // <http://kz.bizorg.su>. 12.10.2018
- 137 Советов В. М. Театральные куклы (технология изготовления). – СПб.: СПбГАТИ, 2003. – 192 с.
- 138 Alicja Morawska Rubczak. O teatrach dla dzieci - ambicjach, potrzebach, kierunkach rozwoju // Teatr lalek gdzie jesteśmy dokąd zmierzamy. 2013 – S. 73-81.

ПРИЛОЖЕНИЕ А

Список опубликованных статей

- 1 Ешмуратова А.К. Особенности развития казахстанского кукольного искусства на примере спектаклей государственного театра кукол г. Астаны // Международный научно-популярный журнал «Наука и жизнь Казахстана». – Астана, 2018. – № 5 (65). – С. 193-198.
- 2 Ешмуратова А.К. Характерные особенности казахских народных сказок // Международный научно-популярный журнал «Наука и жизнь Казахстана». – Астана, 2017. – № 1 (43). – С. 24-29.
- 3 Ешмуратова А.К. Театр как искусство // Научный форум: филология, искусствоведение и культурология. Сборник статей по материалам III Международной заочной научно-практической конференции. – Москва, 2017. – С. 35-48.
- 4 Ешмуратова А.К. Особенности театральной деятельности для детской аудитории // XXV International scientific and practical conference «European research innovation and science, education and technology» London. United Kingdom, 2017. – P. 108-112.
- 5 Ешмуратова А.К. Проблемы национальной драматургии в театре кукол Казахстана // Международный научно-популярный журнал «Наука и жизнь Казахстана». – Астана, 2016. – № 3 (38). – С. 177-179.
- 6 Ешмуратова А.К. Специфика функционирования театральной студии как основной формы развития детского актерского мастерства Наука и мир. Международный научный журнал. – Волгоград, 2016. – № 4 (32). – Том 3. – С. 103-106.
- 7 Ешмуратова А.К. Специфика музыкального оформления спектакля в современном театре кукол // Дара жол. Материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 90-летию Ф.Ж. Балгаевой. – Том 2. – Астана, 2016. – С. 175-180.
- 8 Ешмуратова А.К. Искусство играющих кукол Польши // Teatr KZ Республикалық театртанымдық және қоғамдық саяси журнал. № 9 (76). – Кыркүйек, 2016. – С. 12-16.
- 9 Ешмуратова А.К. Специфика актерского мастерства в театре кукол // Психология и педагогика XXI века: теория, практика и перспективы. Сборник материалов IV Международной научно-практической конференции. – Чебоксары, 2016. – С. 463-468.
- 10 Ешмуратова А.К. Пластическая выразительность театральной куклы в искусстве балета Казахстана // Восток и Запад: история, общество, культура. Сборник научных материалов IV Международной заочной научно-практической конференции. – Красноярск, 2015. – С. 92-94.
- 11 Zhanagul S. Sultanovaa, Anar K. Yeshmuratovaa, Yelik Nursultana, Saniya D. Kabdiyevaa and Yerkin T. Zhuasbeka. World Classics in Kazakh Theater at Early Stage of Development // International journal of environmental & science education. – 2016, VOL. 11, NO. 11, 4967-4975.

- 12 Yuliya Sorokina, Anar Eshmuratova, Laura Mussabekova. Astral Nomads: The way to the future // Performance Research. – Routledge Journals; Taylor & Francis. – P. 95-99.

ПРИЛОЖЕНИЕ Б

Материалы из архива Государственного театра кукол г. Алма-Аты

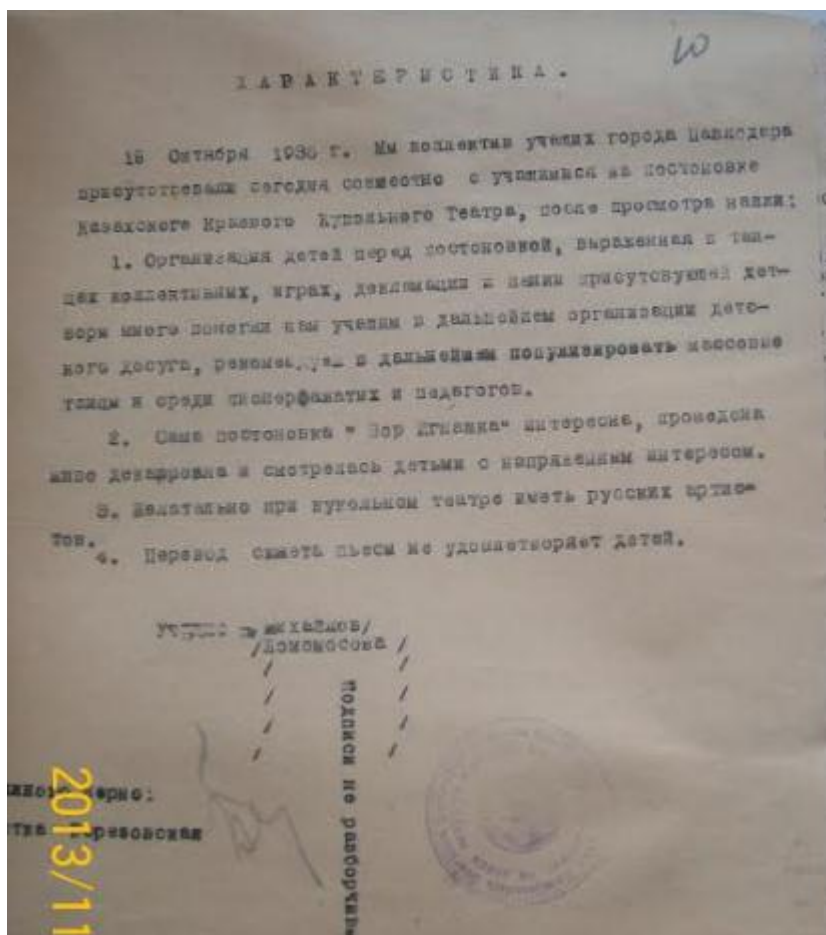


Рисунок Б 1 – Характеристика на спектакль «Вор Игнашка» Казахского краевого кукольного театра. 16.10.1936.

МИНИСТРУ КУЛЬТУРЫ
КАЗАХСКОЙ ССР
тов. ЕРКИМБЕКОВУ Ж.Е.

В связи с исполнением 60-летия со дня рождения и 40-летия творческой деятельности Засл. артисту Каз. ССР Слонову Борису Фотеевичу, дирекция, партийная и профсоюзная организации Республиканского театра кукол просят Министерство культуры Казахской ССР провести юбилейный вечер старейшего актера - кукольника.

Слонов Б.Ф. — является основателем кукольного искусства в Казахстане. Творческий путь Слонова Б.Ф. неотделим от творческого пути Республиканского театра кукол. Судьба актера, режисера Слонова Б. — это судьба театра, это единая дорога, протяженностью 40 лет.

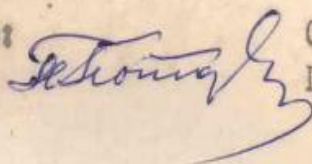
Слонов работает в Республиканском театре кукол с 1939 г. до сегодняшнего дня, являясь примером подлинной преданности и любви к своей нелегкой, но увлекательной профессии. За этот период актером сыграно множество разнообразных ролей в спектаклях русской и зарубежной классики. Среди лучших актерских работ Слонова Б.Ф. — роль — Создателя в спектакле "Божественная комедия" И.Штока, Султана, Гадателя, Рыбака в "Волшебной лампе Аладина" Н.Гернет, Хана, Глашатая в "Золотой кошке" А. Никольской и многие другие. Зрелому мастеру, творчески одаренному актеру Слонову Б.Ф. свойственны высокая исполнительская культура, техническое мастерство, неустанный творческий поиск.

Заслуженный артист Казахской ССР Слонов Б.Ф. имеет военные и трудовые медали, награжден Почетной грамотой Верховного Совета Казахской ССР.

На протяжении многих лет ветеран театра занят на общественной работе, неоднократно избирался председателем комитета профсоюза театра. В настоящее время Слонов Б.Ф. является наставником молодежи

Директор театра:

Гл. режиссер:



С.КАЛДАЕВ

П.ПОТОРОКА

Рисунок Б 2 - Ходатайство Министру культуры Казахской ССР Еркимбекову Ж.Е. с просьбой проведения юбилейного вечера мэтру Республиканского театра кукол Б.Ф. Слонову.



Рисунок Б 3 - Учитель Казахстана. Выпуск 45. От 6 ноября 1980 г.



Рисунок Б 4 - В мире кукол Вечерняя Алма-ата» от 4 сентября 1968 г.



Рисунок Б 5 - Фестиваль собирает кукольников. Дружные ребята. № 90. 8 ноября 1975 г.



В нашем городе продолжается Неделя театра для детей. Во всех театрах столицы в эти дни ребята встречаются со своими любимыми артистами, режиссерами, другими работниками театров. Но наверняка наиболее ярко проходит эта Неделя в Театре юного зрителя столицы. И это неудивительно, потому что здесь встречи с ребятами почти ежедневны. Но эта Неделя должна особенно запомниться гостям театра, стать новым уроком добра, знакомства с прекрасным.

В эти дни в здании ТЮЗа организована интересная выставка об истории и настоящем театра, о его работе над наиболее запоминающимися спектаклями.

Театр юного зрителя — это театр особый. Уже потому, что здесь разговор идет со зрителем самого разного возраста — от самых маленьких до взрослых уже ребят, юношей, вступающих в жизнь. И все-таки есть во всех спектаклях ТЮЗа нечто общее — это стремление вести разговор со зрителем на серьезные темы, учить их добру, справедливости, смелости. Именно об этом идет разговор и в спектаклях, которые увидят ребята на этой неделе: «Ахан-сере Актотты» Г. Мурсепова, «Солдат и

ведьма» Е. Сперанского и других.

Ярко и красочно открылась Неделя в Академическом театре оперы и балета столицы. Здесь в эти дни ребята услышат оперу Верди «Аида», посмотрят балеты «Лебединое озеро» П. И. Чайковского и «Жизель» А. Адана. Доброй традицией театра стала не только подготовка спектаклей для ребят разного возраста, но и обучение их умению понимать музыку, вникать в замысел музыкального произведения, выделять значение его темы, определять особенности художественных средств авторского замысла. И очень много в этом плане даст ребятам проходящая в столице Неделя театра для детей.

НА СНИМКАХ:

- * Самые благодарные зрители — дети.
- * Сцены из спектакля «Волшебная калоша».
- * Обсуждение предстоящего спектакля: артисты театра кукол Т. Лукьянченко, Л. Гисвая, Вл. Пичинихин, В. Попов, Н. Балышева, Вл. Павлюк, Т. Майская, режиссеры Б. Сланов, А. Татаринцев, Г. Акименко.

СЕГОДНЯ ЗДЕСЬ ХОЗЯЕВА — ДЕТИ



Рисунок Б 6 - Сегодня здесь хозяева дети. Звезда Прииртышья. 1984 г.



РЕПОРТАЖ

ГДЕ ИГРАЮТ КУКЛЫ



Республиканский театр кукол. Познакомимся прежде всего с его главным режиссером Павлом Ильичем Поторокой.

Он — как папа Карло. Такой же добрый, сердечный. Такая же грива седых волос на голове. Только очков нет и они не сползают на кочник носа. Кукол любит нежно и трогательно. За 30 лет работы буквально сроднился с ними. Они для него — живые, всамделишные.

Актеры. Их называют еще кукловодами. Во время спектакля они стоят перед ширмой и управляют куклами. Мы не видим самого кукловода. Но как интересно наблюдать за ним из-за «кулис»! Как и актер на сцене, кукловод пере-

два человека. Управление куклой — дело сложное. Но все заранее учитывает тот, кто делает куклу.

Все, что вы видите в кукольном театре, сделано двумя его художниками — Евгением Яшневым и Эрнстом Ипмагамбетовым. Это — поистине волшебники. Золотом горят атласные маковки церкви. Словно только что вырублена осина для плетения — а это, всего-навсего натянутое полотнище с нашитыми на него доскутками. Когда ведьма Лаула «раздувается» от злости, зонтик, который служит ей помелом, распускается, сама она то худеет, то толстеет. А во рту воспламеняется огонь — обыкновенный порошок, который поджигают газовой зажигалкой. Или вот — Васьк вылезает из тру-

Рисунок Б 7 - Где играют куклы Ленинская смена. 25 марта. 1971 г.



жа. В его движениях — повадки, ужимки, жесты его героя. А поскольку театр кукол — это театр гротеска, гипербола, он в исполнителях развивает все качества, необходимые для передачи ярких, броских характеров. Многие ребята узнают по голосам своих любимых актеров, хотя никогда их в глаза не видели. Вот заслуженная артистка республики Зухра Дюсенова. Какими только интонациями не наделяет она своего «героя» — Черта в «Алдар Косе»! И это к великолепной, остроумной «игре» куклы. А когда спектакль «Чемпион Кожя-Насыр» посмотрели опытные кукловоды, все спрашивали Зухру: «Вы что, боксом владеете?». Ее Кожя-Насыр дрался, как заправский профессионал.

Многим ребятам понравилась Лиса в новой сказке «Глупый Лев». «Играет» ее молодая артистка Бахит Садыбекова. А вот очень удачные исполнители — Юрий Молчанов, Юдифь Барашкова, Валерий Оркин. Валерий же играет и Волка. Каждый актер-кукольник обязательно владеет несколькими голосами. И зачастую вы их слышите в одном спектакле. Но ни за что не угадать, что это один актер.

Ну, разве похож шаловливый деревянный мальчишка Чече из итальянской сказки на грозную повелительницу духов Лаулу из «Золотокосой»? Их исполнил Анатолий Татаринцев.

В театре много талантливых актеров. Среди них называют Танию Сычеву, Айганым Ишанкулову. Они, как и остальные, могут в спектакле заменять друг друга. Это необходимо. И вот почему. Как правило, кукловоду помогают еще один-

бы, как ошпаренный, а следом — стремительный сползание. Дым заменяет пена из огнетушителя.

А какие смешные, комичные персонажи участвуют в представлениях! Если вы зайдете в бутафорский цех и увидите в руках у Евгения Иванова или Галины Галоты кусок поролона, так и знайте — это булдуша кукла. А когда она готова, ее одевает «кукольная» портниха Александра Кукушкина.

Одним словом, целый штат специалистов работает, чтобы вы посмотрели спектакль. И главный вдохновитель всего этого, выдумщик и фантазер — Павел Ильич Поторока. Каждая деталь должна соответствовать его замыслу. Недавно у Павла Ильича попалась молодая способная помощница — Куралай Ешмуратова.

Приходите в кукольный театр. В дни каникул в Алматы будет показано шесть спектаклей: «Поросенок», «Самое страшное цирк», «Три поросенка», «Большой Иван».

Часть актеров выступит эти дни в Караганде с двумя сказками — «Золотокосая» и «Аленка и Мусенок». В Чукотке и по области театр покажет премьеру «Глупый Лев» и в Джамбуле — «Продолжение».

Это подарок от театра, где играют куклы.

Л. ЕНИСЕЕВА.

На снимках:

- П. И. Поторока со своими любимцами.
 - Главный художник театра Е. Яшнев.
 - После спектакля. Кукловод Карашаш Бахитбекова.
- Фото Ю. Кельдина.

Рисунок Б 7 - Где играют куклы Ленинская смена. 25 марта. 1971 г. (продолжение)

...арийской расы». К тому же большие европейские стра-
 «железная» психика. Предель-
 ная ослепительность. Со-
 пошел за коренастой, в по-
 желой кожаной куртке, фи-
 рой.
 (Продолжение следует).

Недавно Республикан-
 ский театр кукол принят
 в Международный союз
 деятелей театров «кукол
 (УНИМА). Это говорит
 о популярности молодого
 театра, признании его
 заслуг.

Главный зритель
 нашего театра — это уче-
 ники начальных классов
 и дети среднего возраста,
 — рассказывает главный
 режиссер театра, заслу-
 женный артист Казах-
 ской ССР П. И. Поторо-
 ка. — Есть у нас спек-
 такли и для самых ма-
 леньких. Полюбилась
 малышам детских садов
 короткая постановка:
 «Три поросенка», «По-
 ши над новыми спек-
 таклями «Ер-Тостык» по
 пьесе О. Бодыкова и
 «Глупый лев» С. Омари-
 ва.

Юбилею пионерской
 организации коллектив
 посвящает спектакли
 «Золотокосая», «Битва в
 лесу», «Гасан-искатель
 счастья» и «Глупый лев».

Год 1972-й станет де-
 бютом театра для взрос-
 лого зрителя. Алмаатин-
 цы и гости столицы смо-
 гут посмотреть спектакль
 «Божественная комедия»
 по пьесе И. Штока.

Надолго запомнятся
 юным зрителям их
 любимые персонажи, ко-
 торые в опытных руках

НА РАДОСТЬ ДЕТЯМ

росенок Чуче» и другие.
 Не так давно казах-
 ская труппа театра по-
 ставила спектакль дет-
 ского писателя Ж. Кар-
 базина «Кербакбай»
 («Мальчик наоборот»).

Интересно, что по про-
 фессии автор — учитель.
 Ж. Карбазин живет в
 селе Уигуртас Джем-
 булского района Алма-
 тинской области. Эта
 пьеса рассказывает об
 озорном, способном маль-
 чике, который плохо
 ведет себя дома и в шко-
 ле. Все, что ему поруча-
 ют, он делает наобро-
 т. Поставила спектакль
 режиссер театра К. Еш-
 муратова.

Идут в театре репети-
 ведущих артистов театра
 — заслуженной артист-
 ки Казахской ССР З.
 Дюсеновой, Ш. Кадыро-
 ва, Б. Слонова, Т. Май-
 ской и многих других
 актеров-куколщиков —
 приобретают на сцене
 жизни.

В субботу и воскре-
 сные дни зал театра за-
 полняется веселыми дет-
 скими голосами. Сегодня
 в репертуаре театра бо-
 лее тридцати постановок.
Ф. ВАССЕРМАН.

На снимках: режиссер
 театра К. Ешмуратова во
 время репетиции спек-
 такля «Кербакбай».

Персонажи спектакля
 «Кербакбай».

Фото М. Елеусинова.

ИЗВЕЩЕНИЕ
 В субботу, 12 февраля с. г.
 в большом зале Дома полити-
 ческого просвещения состоят-
 ся очередное занятие город-
 ского университета киноискус-
 ства. Тема занятия (из цикла
 «Жанры современного кино»):
 — «Научно-популярные филь-
 мы». У нас в гостях — участники
 Всесоюзного совещания по на-
 учному кино.
 Действителен талон № 10.
 Начало в 18 часов.

ЖЕТИСУ
сегодня в номере:

- Юбилейный год — статья В. П. Крестьянникова.
- Путь, озаренный дружбой — статья профессора М. Козыбаева.
- Плечом к плечу — статья рабочего В. Сова.
- Союз серпа и молота — статья Героя Социалистического Труда К. Абдигулова.
- Марусины горы — очерк Т. Куанышбаева.
- Рассказ Леонида Соболева.
- Сегодняшний номер газеты посвящается 50-летию образования СССР.
- Союз нерушимый республик свободных — передовая.
- Престой советский человек — фотопортрет.

Рисунок Б 8 – На радость детям Газета Жетісу

РЕПЕРТУАР

Республиканского театра кукол на 1987 год

КАЗАХСКАЯ ТРУППА

- | | |
|-----------------------------|-----------------|
| 1. БАЛАБЕК | Е. ЕЛЮБАЕВ |
| 2. ЖОМАРТ | К. АМАНГЕЛЬДИЕВ |
| 3. ВОЛШЕБНАЯ ЛАМПА АЛПАДИНА | Н. ГЕРНЕТ |
| 4. АЙ-ДА, ЕЖИК, МОЛОДЦЫ | Э. ТАБЫЛДИЕВ |
| 5. КОЖА И СПОРТ | О. АУБАКИРОВ |
| 6. ЧЕМПИОН КОЖА-НАСЫР | О. АУБАКИРОВ |
| 7. ЗОЛОТОЙ КОРЕНЬ | Ж. ТУРЛЫБАЕВ |
| 8. КЕРБАКПАЙ | Ж. КАРБОЗИН |
| 9. ЛЕГЕНДА О БЕЛОЙ ПТИЦЕ | Н. ОРАЗАЛИН |
| 10. СПОТЫКАЯСЬ-ПАДАЯ | С. АХУНУСОВ |
| 11. ЗАВЕТНОЕ СЛОВО | Л. СИМОНОВА |
| 12. ПЕТУХ-УДАЛЕЦ | И. КРАМНЕ |

РУССКАЯ ТРУППА

- | | |
|--|---------------------------|
| 1. АЙ-ДА, КОЛОБОК | А. ФАДЕЕВ |
| 2. ЕЩЕ РАЗ О КРАСНОЙ ШАПОЧКЕ | С. АН, С. ЕФРЕМОВ |
| 3. ВОЛШЕБНАЯ ЛАМПА АЛПАДИНА | Н. ГЕРНЕТ |
| 4. ТЫ С НАМИ, РОБИН ГУД | В. МАСЛОВ |
| 5. ВОЛШЕБНАЯ КАЛОША | Г. МАТВЕЕВ |
| 6. ВЕСЕЛЫЕ МЕДВЕЖАТА | ПОЛИВАНОВА |
| 7. АИСТЕНОК И ПУГАЛО | Л. ЛЮПЕЙСКАЯ, Т. КРЧУЛОВА |
| 8. ДЕД МОРОЗ | М. ШУРИНОВА |
| 9. ШЕСТЬ ПИНГВИНЯТ | Б. АПРИЛОВ |
| 10. КОТ В ЧЕМОДАНЕ | Г. САПГИР, Г. ЦЫФЕРОВ |
| 11. ПОХОЖДЕНИЯ АНДРЕЯ СТРЕЛЬЦА | В. СТОЛЯРОВ |
| 12. СКАЗКА О ПОПЕ И ЕГО РАБОТНИКЕ ВАЛДЕ | А. С. ПУШКИН |
| 13. СЛОНЕНОК | Г. ВЛАДЫЧИНА |
| 14. СОЛДАТСКИЙ КОТЕЛОК | З. САГАЛОВ, Л. ЖАДАНОВ |
| 15. ОСЛИК-ПОСЛИК | З. САГАЛОВ, Л. ЖАДАНОВ |
| 16. СВЕТОФОР | С. ЧАХКИЕВ |
| 17. СЭМБО | Ю. ЕЛИСЕЕВ |
| 18. 38 ПОПУГАЕВ | Г. ОСТЕР |
| 19. ГЛАВНОЕ ЖЕЛАНИЕ | П. ВЫСОЦКИЙ |
| 20. ЯСТРЕБОК ЛЕГКИЙ И БЫСТРЫЙ | Я. И. ЗЛАТОПОЛЬСКИЕ |
| 21. ВОЕННАЯ ТАЙНА | А. ГАЙДАР |
| 22. СЕСТРИЦА АЛЕНУШКА
И БРАТЕЦ ИВАНУШКА | Ю. ДАНЦИНГЕР |

Рисунок Б 9 - Репертуар Республиканского театра кукол на 1987 г.

ПРИЛОЖЕНИЕ В



Рисунок В 1 - Спектакль «Атамекен» (Государственный театр кукол г. Астаны)



Рисунок В 2 - Сцена из спектакля «Атамекен» (Государственный театр кукол г. Астаны)



Рисунок В 3 - Сцена из спектакля «Атамекен» (Государственный театр кукол г. Астаны) Народные танцы



Рисунок В 4 - Сцена из спектакля «Атамекен» (Государственный театр кукол г. Астаны) Из народной жизни



Рисунок В 5 - Сцена из спектакля «Атамекен» (Государственный театр кукол г. Астаны) Национальные игры



Рисунок В 6 - Сцена из спектакля «Атамекен» (Государственный театр кукол г. Астаны) Объединение сценических объектов разных типов



Рисунок В 7 - Сцена из спектакля «Атамекен» (Государственный театр кукол г. Астаны) Эмпатия кукольным персонажам



Рисунок В 8 - Сцена из спектакля «Атамекен» (Государственный театр кукол г. Астаны) Эмпатия кукольным персонажам



Рисунок В 9 - Сцена из спектакля «Атамекен» (Государственный театр кукол г. Астаны) Выражение актерами эмоций (страх, покорность)



Рисунок В 10 - Сцена из спектакля «Атамекен» (Государственный театр кукол г. Астаны) Выражение эмоций (горе)



Рисунок В 11- Сцена из спектакля «Атамекен» (Государственный театр кукол г. Астаны) Метафора движение – испытания народа (начало спектакля)



Рисунок В 12 - Сцена из спектакля «Атамекен» (Государственный театр кукол г. Астаны) Метафора преклонение (окончание спектакля)



Рисунок В 13 - Сцена из спектакля «Мәңгілік бала бейне» (Государственный театр кукол г. Астаны) открытое вождение планшетной куклы



Рисунок В 14 - Сцена из спектакля «Мәңгілік бала бейне» (Государственный театр кукол г. Астаны) драматическая игра актеров



Рисунок В 15 - Сцена из спектакля «Мәңгілік бала бейне» (Государственный театр кукол г. Астаны) Одна из жертв семипалатинского полигона. кукла без рук и ног.



Рисунок В 16 - Сцена из спектакля «Мәңгілік бала бейне» (Государственный театр кукол г. Астаны) Метафора конца спектакля

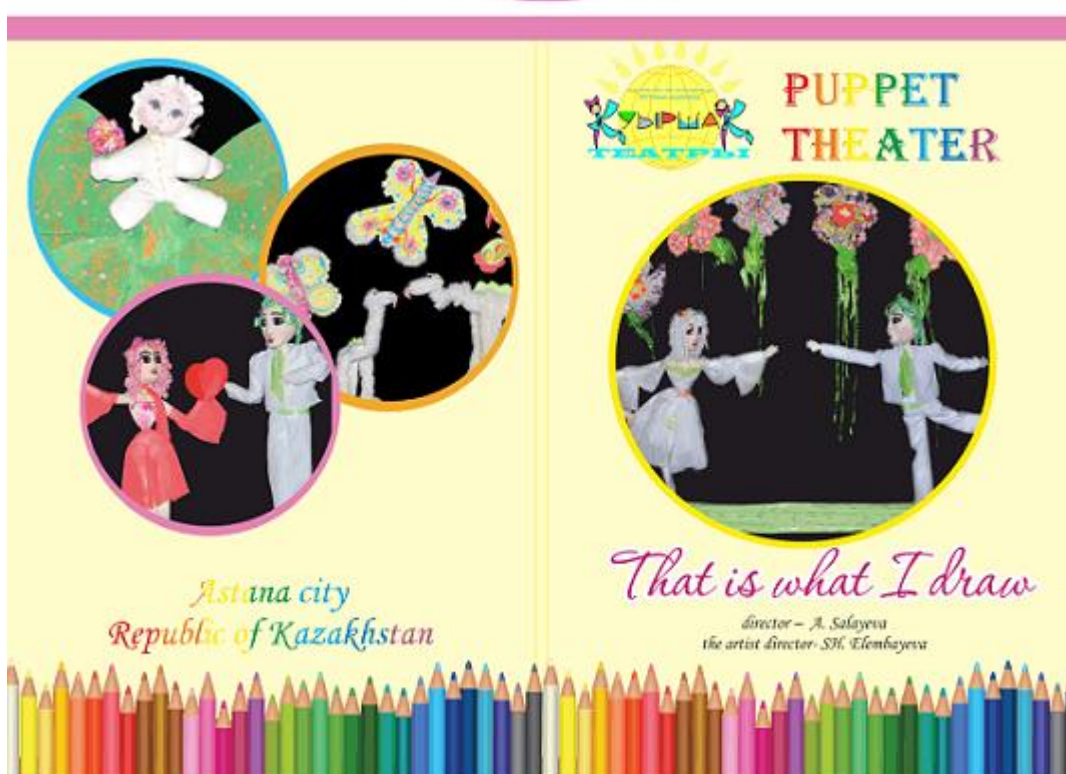


Рисунок В 17 - Спектакль «Это я нарисовал» (Государственный театр кукол г. Астаны) Буклет



Рисунок В 18 - Спектакль «Это я нарисовал» (Государственный театр кукол г. Астаны) визуальные образы спектакля

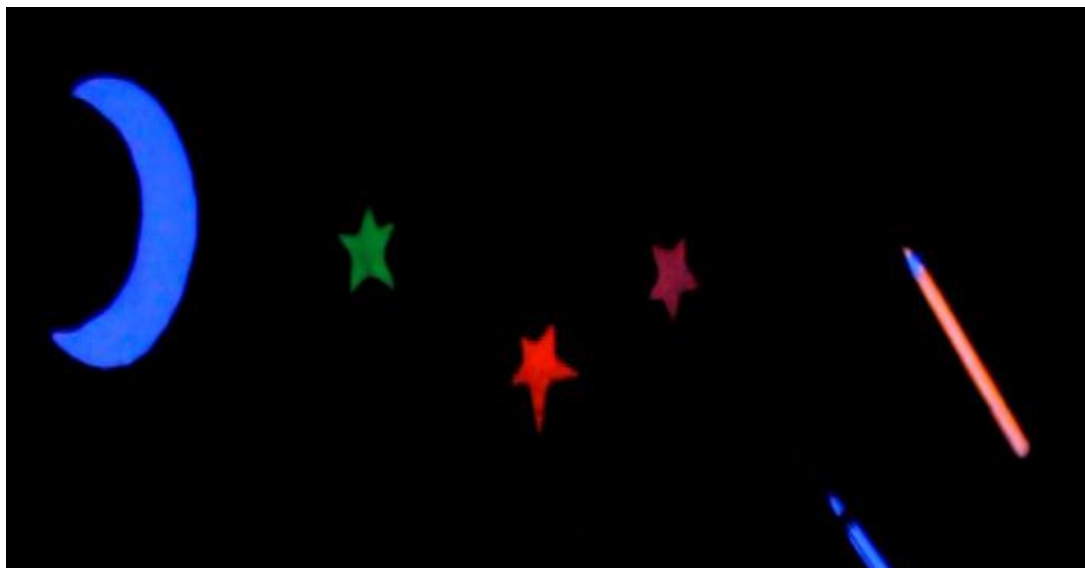


Рисунок В 19 - Спектакль «Это я нарисовал» (Государственный театр кукол г. Астаны) визуальные образы спектакля

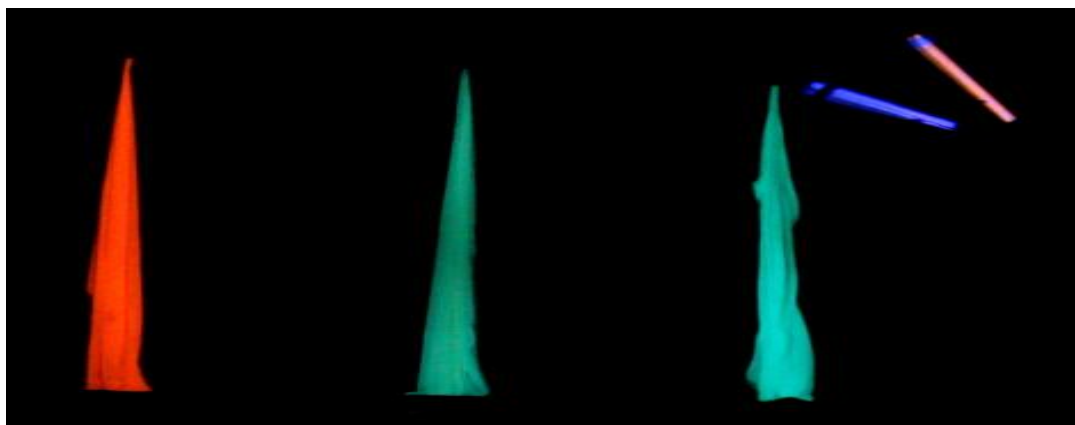


Рисунок В 19 - Спектакль «Это я нарисовал» (Государственный театр кукол г. Астаны) визуальные образы спектакля



Рисунок В 20 - Сцена из спектакля «О чем рассказал степной ветер» (Мангистауский областной театр кукол г. Актау) открытое вождение планшетной куклы



Рисунок В 21 - Сцена из спектакля «О чем рассказал степной ветер»
(Мангистауский областной театр кукол г. Актау) открытое вождение
планшетной куклы



Рисунок В 22 - Сцена из спектакля «Козы корпеш Баян сулу»
(Детский кукольный театр «Алакай» г. Актөбе)



Рисунок В 23 - Сцена из спектакля «Ана жүрегі» (Государственный театр кукол г. Алматы)



Рисунок В 24 - Сцена из спектакля «Ана жүрегі» (Государственный театр кукол г. Алматы) канат символизирующий дорогу, жизнь в будущее.



Рисунок В 25 - Сцена из спектакля «Ана жер ана» (Государственный театр кукол г. Алматы) куклы марионетки



Рисунок В 26 - Сцена из спектакля «Ана жер ана» (Государственный театр кукол г. Алматы) реквизит деревянные ложки



Рисунок В 27 - Сцена из спектакля «Алтын адам» (Государственный театр кукол г. Алматы)



Рисунок В 28 - Сцена из спектакля «Алтын адам» (Государственный театр кукол г. Алматы) использование компонентов театра теней в постановке.

Многие сцены в процессе постановки показаны через театр теней



Рисунок В 29 - Сцена из спектакля «Ромео и Джульета» (Государственный театр кукол г. Алматы)



Рисунок В 30 - Сцена из спектакля «Ромео и Джульета» (Государственный театр кукол г. Алматы)



Рисунок В 31 - Сцена из спектакля «Краски Востока» (Государственный театр кукол г. Астаны) Экран декорации



Рисунок В 32 - Сцена из спектакля «Краски Востока» (Государственный театр кукол г. Астаны) Экран декорация, имитация настоящего дождя