



Особенности обучения актёра театра кукол в высшей школе



**КАЛАШНИКОВА Анжелика
Валерьевна** —
доцент кафедры менеджмента
Белорусского государственного
института культуры и искусств

На протяжении всего времени существования профессиональной актёрской школы ведётся поиск эффективных путей развития актёрских способностей — обобщаются и анализируются знания, накопленные годами практики, переосмысливаются открытия в области сценической педагогики величайших мастеров театра — К. С. Станиславского, М. А. Чехова, Е. Б. Вахтангова, В. Э. Мейерхольда, Н. В. Демидова, Б. Брехта, Е. Гротовского и деятелей театра кукол — М. М. Королёва, С. Образцова (Россия), М. Колодинского, Ан. Лелявского (Беларусь) и др. К сожалению, в Беларуси в настоящее время наблюдается недостаток научных работ по проблемам театральной педагогики. Вопросы, связанные с профессиональным формированием актёра театра кукол в Беларуси, вообще остаются за рамками как педагогического, так и культурологического осмысления. Театроведческий анализ работ актёров-кукольников также остаётся несовершенным, так как

ни отечественной, ни российской театральной критикой не выработаны чёткие критерии оценки, учитывающие специфику современного театра кукол. Как правило, при анализе ролей в кукольных спектаклях, специалисты используют только подходы, свойственные драматическому искусству.

Безусловно, современная театральная практика указывает на многофункциональный характер актёрской деятельности в театре кукол: уход театра от традиционной ширмы сделал из кукловода синтетического актёра, способного работать на сценической площадке как драматический актёр, так и как актёр-кукловод. Одним из важных критериев мастерства кукольника сегодня является овладение разными способами существования на сцене. С точки зрения способа сосуществования на сцене кукол и «живого» актёра (или по способу функционирования актёра в спектакле) современные актёры театра кукол классифицируются следующим образом:

актёр-кукловод — выполняет технические функции, демонстрирует виртуозность управления куклой (популярный в кукольных эстрадных номерах приём), но может, выступая в качестве кукловода, открытого зрителю, применять приём «отчуждения» — отстраняться от вождения куклы и импровизировать с залом;

актёр-персонаж — включён в сюжетную канву спектакля, вступает на равных в открытую вербальную или невербальную коммуникацию с куклами-персонажами, линия его поведения подчинена развитию сценического действия, режиссёрской концепции и сценографическому решению постановки;

актёр-резонёр (рассказчик) — включён в сюжетную канву спектакля, вступает в открытую вербальную или невербальную коммуникацию с куклами-персонажами, зрителями, комментирует происходящие события (нарративная функция), помогает раскрытию идейно-тематического замысла постановки;

актёр-музыкант — выполняет функции музыканта, вокалиста (человек-оркестр, участник музыкального ансамбля), сопровождающего или иллюстрирующего сценическое действие; создаёт музыкально-шумовую партитуру спектакля видимым зрителю образом (играет на музыкальных инструментах, шумовом реквизите, выступает как певец и др.). Так, например, в старинном батлейном театре присутствовали музыканты, которые также играли роли и совмещали свои функции с кукловождением;

актёр-модератор (импровизатор) — выполняет сразу несколько функций — рассказчика, скульптора-дизайнера (создателя кукольных образов) и кукловода-озвучивателя мо-

делируемых персонажей (т. е. на глазах у зрителя кукла материализуется из деталей, материи, бумаги или подручных материалов). В таких постановках распространён приём, когда в качестве куклы выступает любой предмет — от бытовой вещи до специально изготовленного объекта, который изображает одушевлённый персонаж и управляется актёром.

На VI Белорусском Международном фестивале театров кукол (Минск, 2010) на фоне различных «мультимедийных инноваций» в постановках отечественных и зарубежных кукольников настоящим «прорывом» стал спектакль «POISON» Могилёвского областного театра кукол. Актуальная тема защиты окружающей среды была виртуозно представлена традиционными перчаточными куклами и лучшими актёрами старой школы в авангардно-комичной постановке молодого и очень перспективного режиссёра И. Козакова.

Этот факт говорит о том, что для соответствия современным постановочным требованиям (в

русле которых, отметим, театры, наконец, всё чаще обращаются к забытым, традиционным кукольным техникам), молодым актёрам необходимо помнить о традициях и специфике жанра. Следовательно, сегодня в вузе пришла пора корректировать учебные программы для кукольников по курсу «Актёрское мастерство», а также таких дисциплин, как «Сценическая речь», «Сценическое движение», «Танец» и др. Все эти дисциплины относительно искусства кукол принимают специфические черты: больше гротеска, больше подражания, больше наигрыша и т. д. Было бы целесообразно ввести и новые дисциплины, изучение которых востребовано современной сценической практикой. Например, хорошо, если бы студент за время обучения в вузе овладел игрой на музыкальном инструменте, хотя бы на любительском уровне. Ведь музыкальность и пластика всегда были важными составляющими искусства кукол.

Таким образом, несмотря на широкий арсенал необходимых умений и навыков, пред-



Открытие VI Белорусского Международного фестиваля театров кукол (Минск, 2010)

ставленных в компетентностной характеристике современного актёра театра кукол, за период обучения будущий специалист должен глубоко усвоить, что приоритетной задачей кукольника является создание необходимых условий для осуществления главного таинства театра — «оживления неживого» (феномен ожившей куклы).

Удивительное сходство куклы с живым существом всегда служило поводом философам и деятелям театра для размышлений более широкого плана: о дуализме нашей жизни, «марионеточности» нашего бытия (Ш. Маньян, Г. Крэг). С другой стороны, важно отметить тот факт, что до сих пор театральная кукла остаётся загадкой для теоретиков театра. А. Н. Василькова отмечает: «Что представляет собой тело куклы — видно всякому. Что такое кукольная душа — не знает никто: кажется, она окутана ещё большей тайной, чем душа человеческая, и тем сильнее эта тайна к себе влечёт» [1, с. 5]. Учёные и практики спорят о её сущности, границах выразительности, природе отражения ею реальности человеческого мира. Открытый характер этих вопросов связан и с тем, что в развитии современного театрального искусства доминирует тенденция к диффузии выразительных средств, которая происходит на границах отдельных его видов. Порой спектакль напоминает мозаику, собранную из различных элементов, что естественно ставит вопрос о его видовых границах, сохранении специфики средств выразительности и даже о самостоятельном существовании театров в рамках той системы, которая исторически сложилась к настоящему времени. Один из теоретиков театра кукол Е. В. Сперанский отмечал: «...Театр человека во многих случаях начинается как

бы наступать на позиции театра кукол, говорить его языком, пользоваться его художественным методом, его средствами выражения. Происходит своего рода «агрессия» одного вида театрального зрелища по отношению к другому, и развитие различных видов искусства всё больше и больше подчиняется неким общим универсальным законам театра как единого художественного организма, единой художественной природы» [2, с. 36]. Российский исследователь Е. Я. Романовский видит один из путей выхода из ситуации утраты специфики театра кукол как самостоятельного вида театрального искусства поиск особых тем, проблем, средств, подчинённых возможностям главного действующего лица на сцене — театральной играющей куклы [3].

Искусство играющих кукол прочно вошло в мировую культуру и существенно обогатило её: с течением времени, и прежде всего в Европе, театр кукол превратился в своего рода кладовую, сокровищницу многих крупных «типов жизни», выдающихся сюжетов масочной типологии человеческих отношений. Учёные Италии, Румынии и других стран зафиксировали и документально доказали, что сюжеты «Короля Лира», «Ромео и Джульетты», «Фауста», как и многие иные, ставшие гордостью мировой культуры, были известны задолго до Шекспира и Гёте не только в устном народном творчестве, но и в представлениях кукольников. Документально подтверждено наличие шекспировских пьес в репертуаре английских кукольников, а образом Фауста Гёте познакомился на представлении кукольников [4].

На основании проведённого анализа целого ряда драматургических произведений, созданных для театра кукол, био-

графий драматургов, а также режиссёрских поисков первой половины XX века искусствовед Б. П. Голдовский делает вывод о том, что именно тесное сотрудничество драматургов, режиссёров и актёров позволило совершить то качественное изменение, которое привело кукольный театр от экзотического аттракциона к самостоятельному виду театрального искусства [5]. Возникшая в России драматургия театра кукол и само искусство играющих кукол в целом как система крупных государственных театров стали важным фактором влияния на общетеатральный и литературный процесс своего времени.

Белорусская профессиональная школа кукольников с первых лет существования театра кукол (сначала в Гомеле, 1938 г., а затем в Минске, 1950 г.) скрупулёзно создавалась Л. Быковым, Ан. Лелявским, М. Колодинским и активно продолжает формироваться и сегодня благодаря Ал. Лелявскому, О. Жукжде, И. Кабановой и другим мастерам сцены и талантливым педагогам. Современное искусство играющих кукол в Республике Беларусь представляют уже семь профессиональных коллективов. Нашими театрами кукол восхищаются зрители в разных странах мира, многие наши спектакли отмечены самыми высокими наградами престижных отечественных и зарубежных фестивалей и конкурсов.

Современный кукольник, помимо виртуозного владения различными системами театральных кукол, их «одушевлением», должен быть компетентен в вопросах мировой и художественной культуры, так как между персонажем-куклой и её текстом существует глубокая и сложная зависимость. Осмысление и исследование этой зависимости является одной из ключевых проблем драматур-

Наиболее известные виды кукол: *перчаточные* (разновидность — пальчиковые, мимические); *гапотно-тростевые* (разновидность — вертепные (батлеачные)); *марионетки*; *плоские (планшетные)* (используются часто в теневом театре); *куклы-игрушки* для настольного театра; *автоматы* (механические) — движущиеся куклы-манекены, *куклы-роботы*; *куклы-гибриды* — синтез человека и куклы, например тантаморески (кукла и ноги человека и др.).

гии, режиссуры театра кукол и театральной педагогики.

В методических рекомендациях для специализации «Артист театра кукол, преподаватель» Е. А. Шагидевич (одна из первых белорусских преподавателей сценической речи для кукольников, обративших внимание на специфику подготовки актёра-кукольника) отмечает: «Учитывая, что искусство кукол мобильное и коммуникативное, а его язык можно смело считать языком международного контакта, требования к подготовке кукольника и его речевой культуре должны соответствовать лучшим образцам театральных школ» [6, с. 12]. Теория и практика сценической педагогики нередко сталкиваются с проблемами, не разрешимыми только с помощью известных методов педагогики или театроведения, нуждающимися в привлечении знаний и опыта гуманитарных и естественных наук. Комплексный подход к изучению природы актёрского творчества в кукольном театре предполагает обращение к наукам, изучающим человеческую природу, и в первую очередь — психологии и физиологии, а также этнографии и прикладной культурологии. Зарубежным исследователям свойственен также подход с точки зрения антропологии.

Важным фактором, определяющим активность студентов, является степень удовлетворённости потребности в профессиональной оснащённости. В связи с этим большое место

должно быть отведено тренингу и этюдному методу, направленному на глубокое усвоение традиций знаменитой русской психологической актёрской школы, а также вокальному и музыкальному образованию как важнейшим способом личностного и профессионального развития и драматических актёров, и студентов-куколников.

Необходимо также учитывать фактор гендерной сбалансированности студенческого коллектива, что не всегда реализуется при наборе академической группы, в результате девушкам часто приходится играть мужские роли. Гендерный баланс актёрского ансамбля помогает гармоничному развитию у девушек и юношей необходимых личностных и актёрских качеств, обусловленных половой принадлежностью, а также более успешному коллективному управлению (иногда весьма трудоёмкому) большими и технически сложными куклами.

Запас профессиональной оснащённости у артиста театра кукол (куклы, ширмы, приспособления для вождения кукол) гораздо шире, чем у драматического актёра. Особенно это касается условий для репетиций и выхода на реального зрителя (кукольный театр предполагает наличие разновозрастной аудитории — родители и дети), для общения с которым необходимы особые коммуникативные технологии. Директор театральной студии им. Е. Миревича БГАИ А. Г. Василевский отмечает, что репетиционный процесс в усло-

виях учебного театра резко отличается от привычной формы аудиторной деятельности, которая при всех её воспитательных возможностях может вызвать у студента определённое сопротивление (мечтают о сцене, а не об аудитории). «Учебный театр даёт студенту шанс на тот свободный творческий и нравственный поиск, к которому он подсознательно стремится» [7, с. 763], в том случае, если учебный театр оборудован в соответствии со спецификой театра кукол: декорации, специальное освещение, чтобы научиться работать в условиях теневого театра или в удивительном приёме, так называемом чёрном кабинете, когда зрителю видны только куклы в луче света, а кукловоды в тени остаются незаметны; когда есть музыкальные инструменты; много реквизита (разные ткани, кубы, шары) и, конечно, наличие кукол разных систем. Сценические средства в наших учебных театрах устарели, а новые, современные — дороги. Выход из ситуации — учебная практика в театре, присутствие на репетициях, организация мастер-классов в профессиональном театре кукол для студентов или создание творческих лабораторий для молодёжных экспериментов, а также участие в межкультурной коммуникации, например выезды на фестивали и встречи куколников.

В Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства ежегодно проводится Международный фестиваль театральных вузов «Куклы и люди». Несмотря на международный статус, фестиваль стал значимым именно для русской театральной школы (белорусы, к сожалению, пока не участвуют). Куклольники собираются вместе, чтобы продемонстрировать разные методики обучения, обозначить



Театр в чемодане (Таллин, Эстония)

актуальные проблемы и направления дальнейшего развития современной театральной школы. За четыре-пять лет обучения едва ли возможно овладеть каждой из многочисленных систем кукол. В идеале выпускник должен виртуозно владеть своеобразной марионеткой, безликим гапитом, чувствовать ритм в петрушечном театре (перчаточная кукла), уметь сотворить образный мир с помощью только собственных рук. Участники и гости фестиваля в 2010 году смогли наблюдать четыре вида кукольного театра в работах студентов из Петербурга, Екатеринбург и Ярославля. Два показа на фестивале были посвящены музыкальности и пластической выразительности рук. Один из них — «рисование» руками в этюде «Египет». Из рук студентов возникали «картины»: пирамида, глаз Хороса, иероглифы.

Об особенностях воспитания актёра-кукольника в Польше рассказала участником фестиваля профессор И. Гуральчик (факультет театра кукол Вроцлавского отделения Краковского государственного университета драматической школы им. Л. Зольского). Польская программа обучения схожа с

русской: освоение разных техник кукловождения происходит параллельно с изучением существования в живом плане. Помимо тростевой, перчаточной куклы и марионетки, студенты в обязательном порядке занимаются *масками*. На IV курсе начинается так называемый синтез, над которым они работают весь последующий год.

В целом белорусская школа кукольников успешно реализует много интересных методов, направленных на расширение границ мастерства актёров. Среди них — работа с масками, пластическая импровизация, «синтез» куклы и человека, работа с теневым театром, электронными проекциями, виртуальной реальностью и др. Эти методы тесно связаны как с овладением новыми компьютерными технологиями, так и с изучением истории театров, принадлежащих к другим культурам (например, знаменитый восточный театр теней (Индонезия, Вьетнам), японский театр масок «Кабуки» и др.), а также с освоением их артистических приёмов кукловождения, которые вошли в сокровищницу мирового театрального наследия. Что же касается маски, а также живой музыки (живой аккомпанемент), бело-

русской народной песни в кукольных представлениях, то напомним, что они всегда были важной частью традиционной обрядности белорусов (например, маски-персонажи колядных праздников «Коза», «Медведь», «Журавль» и др.).

Таким образом, для сохранения национальной школы актёров-кукольников необходимо, чтобы в их воспитании значительное место занимал белорусский фольклор, в том числе музыкальный (песенный), с его мудростью, действенной природой, меткостью и красотой образного слова [6]. Поэтому в программе обучения белорусских кукольников обязательно должно быть представлено искусство старинного театра кукол «Батлейка»: изучение истории, традиций, овладение технологическими функциями. Ведь батлеечные театры (а также другие формы вертепных театров, например «Жлоб» на Витебщине), определили длительный и устойчивый интерес к кукольному театру, обеспечили его популярность во всех слоях общества, стали основной предпосылкой возникновения в Беларуси и России авторской драматургии театра кукол и заложили фундамент профессионального становления кукольников. Популяризировать этот самобытный театр в процессе обучения актёрской профессии — значит способствовать формированию и сохранению национального театра в сложную и противоречивую эпоху глобализации. Отметим также очевидные выгоды батлеечного театра с финансово-организационной точки зрения: он является очень мобильной и малобюджетной формой театральной организации, а значит, конкурентоспособной, особенно в условиях выхода Беларуси на международный арт-рынок.

Необходимо добавить, что программа подготовки кукольников в высшей школе должна, конечно же, предусматривать эффективные коррекционные педагогические методы, которые в первую очередь основываются на принципе безусловного принятия ценности личности студента и личностно ориентированном подходе к формированию будущего творца.

Совершенствование обучения в высшей школе актёров театра кукол — это путь к развитию национальной школы белорусских кукольников, которая не только сохранит самобытность национального искусства, но и обеспечит в будущем вы-

сокую конкурентоспособность белорусского театра кукол на мировой арене.

Список цитированных источников

1. Василькова, А. Н. Душа и тело куклы: природа условности куклы в искусстве XX века: театр, кино, телевидение / А. Н. Василькова. — М. : Аграф, 2003.
2. Сперанский, Е. В. Куда двигаться дальше театру кукол? / Е. В. Сперанский // Что же такое театр кукол? В поисках жанра : сб. статей. — М. : ВТО, 1980.
3. Романовский, Е. Я. Искусство театра кукол в контексте национальной культуры : автореф. дис. ... канд. иск-я / Е. Я. Романовский. — Саранск, 2008.

4. Смирнова, Н. И. Искусство играющих кукол: смена театральных систем / Р. И. Смирнова. — М. : Искусство, 1983.

5. Голдовский, Б. П. Театр кукол в России XVII–XVIII вв. : автореф. дис. ... канд. иск-я / Б. П. Голдовский. — М., 1986.

6. Шагідзевіч, А. А. Сценічная мова: вучэб. выданне : праграма для сярэдніх спецыяльных навучальных устаноў / А. А. Шагідзевіч. — Мінск : БелПДК, 1997.

7. Василевский, А. Г. Нравственный потенциал творческого театрального образования / А. Г. Василевский // Культура. Наука. Творчество : материалы II Межд. науч. конф. Минск, 10–11 апр. 2008 г. — Минск : Бел. гос. академия музыки, 2008.

Из истории кукольного театра

Большинство исследователей сходятся во мнении, что у истоков появления театра кукол стояли религиозные мотивы. Однако уже в древнем индийском театре встречаются близкие простому народу герои, например брахман Видушка. Он представляет собой горбатого карлика с довольно страшным лицом, торчащими зубками, жёлтыми глазами и без волос на голове. Невзирая на такую неприятную внешность, этот герой всегда веселит зрителей речами, нарядами, неаккуратностью и в то же время хитростью. По своему поведению и сказочному облику этот образ очень напоминает Петрушку, к тому же у него есть практически такая же палка. Его «потомок» Петрушка имеет животик, горб, горбатый нос и характеризуется своей любовью к прекрасному полу. Такое совпадение героев объясняется очень просто — хозяйственным общением народов друг с другом и их экономическими связями.

Древнегреческий кукольный театр появился в эпоху эллинизма, когда царили языческие обряды. В работах известных деятелей Древней Греции, например Аристотеля, Геродота и Горация, встречаются рассказы об игровых куклах, которые представляли богов. Искусство театра кукол в эпоху Античности носило эстрадный характер, а возникли театральные представления благодаря актёрам из Китая и Древней Индии. Итальянское театральное искусство отметилось в мировой истории куклой Пульчинелла (прототип Петрушки). Она появилась в XV и XVI веках.

Первое в истории России представление датируется 1636 годом. А спустя 64 года две труппы гастролировали по городам Волги и Украины, молва о представлениях дошла до Астрахани. К 1733 году в Москве и Санкт-Петербурге работали уже четыре кукольных театра, в которых играли артисты из Италии.

В историко-теоретических трудах учёных театр кукол классифицируется в первую очередь по принципам его социального функционирования. В рамках этой классификации можно выделить следующие основные самые древние формы театра кукол: ритуально-обрядовый и народный сатирический. С течением времени эти формы могли трансформироваться. Так, белорусский театр кукол «Батлейка», зародившись в XVI веке как религиозно-мистериальный театр, к середине XVIII века превратился в народно-сатирический кукольный театр, ставший неотъемлемым элементом колядных праздников.