

МИНИСТЕРСТВО ПО ДЕЛАМ КУЛЬТУРЫ И СПОРТА
РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВ И КУЛЬТУРЫ
УЗБЕКИСТАНА

Турдиева Ирода Тоировна

ТЕАТР МАРИОНЕТОК

*(история, современное состояние и перспективы
дальнейшего развития)*

Учебное пособие

ТАШКЕНТ – 2013 г

Содержание.

- 1. Введение**
- 2. Глава I. Театр марионеток: география, историческое своеобразие, становления и развития**
- 3. Глава II. Устройство и механизм управления марионеткой**
- 4. Заключение**
- 5. Список использованной литературы**

«Мы узнаем о народе не по его названию, а по его культуре, через его духовность, вглядываемся в истоки его духовности»

И. А. Каримов

Введение.

Издавна замечена способность человека к фантазии, возбуждаемый поразительным свойством театра кукол – чудом оживающего прямо на глазах зрителя мертвого предмета. Наверное, именно по этому, на смену неподвижных изображениям богов (которые были в древние времена в каждом доме) пришли движущиеся фигурки, которые человек наделял особым отношением, это то и стало началом театра кукол.

Театр кукол – очень древний вид театрального искусства. Он был известен многим народам мира и в далеком прошлом выполнял важную функцию в жизни архаических обществ. Происхождение театра проистекало везде одинаково, от религиозных ритуалов и праздничных шествий до зрелищ и театральных представлений. Возникнув в далеком прошлом, в гуще народа, театр кукол был любимым народным развлечением, непременным спутником праздничного веселья, семейных торжеств и почти единственным выразителем протеста.

В нехитрых сценах артисты – кукольники создавали живые, правдивые, сатирически-заостренные образы, затрагивали злободневные вопросы и часто были гонимы.

Репертуар кукольного театра народов Востока разнообразен. Зачастую это спектакли по пьесам вобравшим в себя события комедийного и фантастического содержания. На протяжении многих веков в них разыгрывались мифы и легенды о героях, богах, джинах, драконах. С помощью кукол, конечно же, игрались и народные сказки, сатирические сценки, высмеивались человеческие пороки, жадность, трусость и глупость.

Согласно энциклопедическим данным, в настоящее время кукольные театры есть во многих странах мира. Так же как и «театр для взрослых» кукольные театры (которые мы знаем не только для детей) имеют огромное значение в жизни общества. Главное их предназначение приобщение представителей подрастающего поколения. Говоря проще и образно «играя с ними в куклы» воспитывать в них желание стать лучше – быть в будущем гармонично и духовно развитой личностью. Конечно, все это должно происходить не назидательно, а через ожившие куклы через образы, которые создаются художниками, конструкторами кукол и актерами. Режиссеры и актеры театра кукол знают несколько систем оживления кукол. Наиболее сложная из них и соответственно мало применяемая это система оживления кукол театра марионеток. А так же система оживления планшетной куклы. В так называемом «черном кабинете» актеры, одетые во все черное с головы до пят чтобы их не было видно зачастую вдвоем, втроем управляют одной куклой. Одной из главных преимуществ этой

системы – кукла может расчленяться и все равно, представлять из себя нечто целое в виртуальном пространстве. Как бы то ни было у нас в Узбекистане в РТК эта система мало, но успешно применяется. Однако есть еще один вид – это куклы на тростях. Ими так же как и перчаточными куклами, актер играет из-за ширмы. Эти куклы так же как и планшетные куклы достаточно подвижны и универсальны. Главное актеров совершенно не видно, но они вживаются в роль «на все 100». Плоские теневые куклы и куклы на пальцах уже 1000 лет оживают при свете лампы во многих странах мира, а куклы на тростях до начала 20 века были только на Востоке, преимущественно в Китае и Индонезии. В Узбекистане со времени образования РТК в 1939 году эта система тростевых кукол применяется постоянно. Тем более, тема освещения и пропаганды этой системы в особенности, в сфере театрального образования мне представляется крайне актуальной. Чем больше будет спектаклей в разных системах управления кукол, тем более разнообразным будет репертуар, тем интересней будет детям соприкоснуться с чудом живого образа в волшебном театре кукол.

Известный историк театра кукол М. Кодыров отмечает что узбекский традиционный театра кукол до 30-х годов 20 века в обиходе назывался «кугирчок уйин» (дословно – кукольная игра). А исполнитель – кукловод еще во времена Алишера Навои назывался «ковурчокчи» (кугирчокчи) который позднее стал называться «Кугирчокбоз». Алишер Навои ссылаясь на своего современника Хусайна Воиза Кашифий, автора трактата «Футуватномаи Султоний» часть вторая шестой главы которой была полностью посвящена кукольным играм подтверждает, что что в XV-XVI веках были развиты все основные виды театра кукол. Слова поэта о том, что кукольник «ширму свою построил без гвоздя и опор, нижнюю часть сделал круглой» относятся, на его взгляд, к узбекскому перчаточному театру кукол. Ширму – чодир в этом театре кукольник надевает на себя, сцену строит без гвоздя, с помощью нескольких палочек, опорой становится он сам – его голова и пояс, во что упираются палочки, нижнюю часть ширмы он собирает и подвязывает на пояс, и она получается действительно круглой. Каждый раз на этой сцене могут появиться лишь две куклы, примерно такие, которые особо выделены поэтом – луноликая и с ароматными локонами. Демонстрировать сразу сотни кукол и показать «собрание артистов» способен только театр марионеток, который уже во времена А.Навои носил название «чодир хаёл». Именно такой театр показывал свои представления ночью, и актер находился выше кукол, ибо управлял ими сверху с помощью ниток, пишет М. Кадыров.

Одна из важнейших задач современного театра кукол – представить национальные традиции в репертуаре, в актёрской игре, стилистике театрального языка, понимая под традицией не застывшие формы и каноны, а то что поддается трансформации и обновлению в соответствие с велением времени и идеями независимости Узбекистана. Они далеки от

замкнутости и стремятся выработать ориентиры взаимодействия с мировым театральным процессом.

Исходя из вышеизложенного, определяется главная цель работы – осмыслить пути развития «театра марионеток» в искусстве театра кукол, выявить основные тенденции этого развития в контексте художественной эволюции и изменения социокультурных ориентаций.

В основе работы лежит концепция взаимодействия национальных сценических традиций и новаторских исканий в искусстве театра кукол. Такой взгляд продиктован объективной реальностью и необходимостью изучения типов марионетки. Принцип исследований стоит не в хронологическом описании, а в том, чтобы определить реальную ценность опыта «театра марионеток» в настоящее время.

В отечественном театроведении отсутствует литература о театре марионеток, о конструкции, о строении, об управлении марионеткой. Ведь на сегодняшний день театр марионеток для узбекского зрителя можно сказать неопознанный, очень интересный и сложный тип искусства театра кукол. Совершенно отсутствует методический материал, которым бы пользовались актёры-кукольники, преподаватели и студенты, а также любители самодеятельных кукольных театров.

Глава I.

Театр марионеток: география, историческое своеобразие становления и развития.

В Узбекистане узбекский традиционный театр марионеток называется «Чодир хаёл». В переводе – «театр мечтаний», «палатка призраков», «шатер фантазии». Слово «чодир», действительно, - палатка, шатер. Но в данном случае оно обозначает «сцену», «театр». А слово «хаел» имеет много значений: воображение, представление, помыслы, думы; мечта, грезы; фантазия, вымысел, домысел, иллюзия; миг, момент; память. «Хаел» можно перевести как «мечта» или «фантазия», но оно не имеет никакого отношения к «призракам». Короче говоря, «чодир хаел» можно назвать театром фантазий и мечты. По существу узбекский театр марионеток и был театром, на сцене которого отображались некогда сюжеты из мифологии и народного героического эпоса в необычных художественных формах.

«Чодир хаел» в сравнении с «Чодир жамол» намного сложнее и совершеннее. Это обнаруживается во всех его компонентах: в устройстве ширмы-сцены, изготовлении кукол, технике исполнения, тематике.

Куклы обоих театров отличаются тем, что для «палатки призраков» они изготовлены во весь рост, от головы до ног включительно, а для «ручных» же делаются лишь головы, к которым и прикрепляется кукольное одеяние из материи. Еще во времена кугирчокбоза Шо-Мухед-дина куклы выделывались из тряпок или, чаще из горлянок (тыкв), к которым приклеивался нос и с тряпок же руки и ноги. Впоследствии кугирчокбоз Турсунбай выделывал куклы в Ташкенте из специальных стружек сырой кожи (кырынды или тарош. Из этого же кырынды или тароша вырабатывались кустарным способом сосуды для хранения масла). Стружки предварительно в течение двух дней размачивались в воде, затем накладывались на особую форму бюста куклы – «колиб». После того, как наложенный слой достаточно высыхал, форму вынимали и кукла после наведения красок и лака, была готова.

Представления этого театра давались чаще всего в закрытых помещениях, редко под открытым небом. Обычно

подбирали такое место, чтобы рядом была стена, и исполнитель мог скрываться от зрителей. Бывало, однако, когда для представления избирали возвышения, предназначенные для гостей, которое могло находиться у дома, в саду или посередине какой-либо площадки. На нем устанавливали подмости, на них – два занавеса: передний – из пестрого ситца или полосатого бекасама 5-6 метров в длину и 2,5 метров в высоту, задний – из черного колинкора почти вдвое короче и уже переднего, расстояние между занавесками – примерно пол метра. В нижнем краю переднего занавеса, посередине вырезан четырехугольник 70-77 см в высоту и 180 см в длину. Здесь и образовалась сцена. Оба занавеса устанавливали на горизонтальных и вертикальных подпорках. На переднем занавесе была веревка, иногда его делали из белой или серой однотонной ткани, на которой рисовали фигурки и знаки, относящиеся к разыгрываемому представлению.

М.Ф.Гаврилов (автор книги «Кукольный театр в Узбекистане»). Впервые обобщил все имеющиеся распоряжения ученых материалы, наблюдения об истории этого театра, техники изготовления кукол и кукловождение, жизни, быте актеров, репертуаре. Безусловной заслугой М.Ф.Гаврилова является то, что он опубликовал тексты двух основных пьес узбекского традиционного кукольного театра - «Саркардалар» («Начальники» и «Палван Качаль».) так описывает технику представления в театре «чодир хаел»: «Куклы двигаются на сцене при помощи ниток. Нитки, как фон внутренней декоративной стенки палатки «ички парда» - черный. Нитками привязывали обычно туловище, голову, руки и ноги куклы, концы ниток искусно собраны и привязаны к деревянной палочке (размером около 20 см), так называемый «дастчуп». Держа «дастчуп» в руках, стоящий внутри палатки, сзади «ички парда», кугирчокбоз выводит куклу на сцену, оставаясь сам в это время скрытым от сцены».

Еще П.А.Комаров, а в след за ним М.Мартынович писали о том, что куклы появляются на подмостках не только сверху, на нитках, но и снизу (из-под пола) на шестиках иногда на проволоках. Так или иначе, представления театра «чодир хаел» шли только вечером и сопровождалась несложными световыми и шумовыми эффектами. Поэтому нити или шесты, с помощью которых двигались куклы не были заметны, и создавалось

очаровывающая зрителей иллюзия, как-будто куклы двигаются сами.

«В «чодир хаел» выступает от шестидесяти до ста разных лиц», - писал П.А.Комаров. Очевидно он имел ввиду весь арсенал кукол этого вида. М. Кадыров полагает, что в каждом представлении могли принять участие максимум 40-50 кукол. Этого было достаточно, чтобы спектакль шел три, а то и четыре часа. Сложный спектакль с множеством эпизодов и персонажей исполняли чаще всего три актера (корфармон, кугирчокбоз и ученик – шогирт). На сцене могли находиться одновременно 10-15 кукол, из них 2-3 непременно действовали. Учитывая все это, нетрудно себе представить поистине высокую технику народных кукольников, специализировавшихся в искусстве театра марионеток.

Куклы театра «чодир хаел» значительно крупнее, сложнее и разнообразнее, чем в театре «чодир жамол». У них есть руки и ноги, и сделаны они лучше. А главное, в нем не только обобщенно – символические или вымышленные герои, но и персонажи, изображающие конкретных исторических лиц. Кугирчокбозов привлекает не только голова, а вся совокупность внешних черт кукол. Заметим, еще одну особенность «чодир хаел»: его куклы были разных размеров. В этом тоже своя традиция. Социальная иерархия, неравенство и несправедливость сказались и на театре кукол: фарраш – подметальщик, например, должен быть втрое меньше какого-либо хана.

Коллекция П.А.Комарова (марионеточных кукол в ней 47), а у Н.А.Баскакова было (девять таких кукол) свидетельствуют о том, что кукольный арсенал «чодир хаел», также как и «чодир жамол», состоял из четырех групп.

В группе сатирических персонажей – кукольные портреты конкретных лиц: Худояр хана, Пучук офтобачи, Абдугафарбека, Сайдулы юзбаши, Иса авлиё, Хамида кийшика-вора, Саида Бабура Каландара, Кунгирбая – торговца углем, иранца-купца, китайского доктора и прочих.

Кукол театра «чодир хаел» изготавливали обычно из дерева, тщательно, с любовью. В каждой кукле получила реалистическое, обобщенно-сатирическое отображение типическая черта той или иной социальной группы людей. Даже тогда, когда изображали конкретных лиц, мастера-кукольники не копировали натуру, а стремились выразить в этих куклах свое

отношение к ним, обобщить и сатирически заострить те или иные характерные черты. Оживая в искусстве кугирчокбоза, такие куклы становились еще более выразительными, образными.

Изучая кукол театра «чодир хаел», дошедших до нас, благодаря заботам П.А.Комарова и сотрудников ленинградского музея этнографии народов СССР, автор пришел к мысли о том, что некоторые из них возникли после присоединения Азии к России.

Для создания увлекательного, веселого и поучительного представления одинаково важны как куклы, так и драматургия, обеспечивающая их идейно-художественной основой.

До нас дошла единственная пьеса театра «чодир хаел»: комедия «Саркардалар» («Начальники»), записанная в 1927 году М.Ф.Гавриловым, вероятно от кугирчокбоза Юлдаша Турсунбаева. Оговоримся, запись несовершенно: информатор забыл многие диалоги, реплики и ряд интересных сцен, действия недостаточно связаны логически. Все же комедия «Начальники» ценна для науки, для истории культуры как памятник традиционного театра кукол узбекского народа. По ней можно судить о строении, теме, идейно-художественных особенностях драматургии театра «чодир хаел».

Этим узбекский кукольный театр отличается от китайского теневого театра и театра анатолийских турок Карагёза, имеющих богатый писанный репертуар пьес.

М.Ф.Гаврилов не раздели пьесу «Начальники» на эпизоды действия, издав в таком виде в каком она была записана. Это привело к нагромождению эпизодов, нарушению логики, что, естественно рождало неверное представление о ее драматургии.

Стремясь избежать этого пьеса была разделена, исходя из ее внутренней логики на десять явлений (вокиа), пролог (уинбоши), и эпилог (уин сунгги). Стали различны ее композиция, сюжетное развитие произведения. В таком виде она была опубликована в приложении к книге «Халк кугирчок театри» в 1972 году.

Это был вариант традиционной народной комедии, показанный в самом конце XIX- начале XX веков. Несколько раньше, после падения Кокандского ханства, например, был вариант, в котором действовал Худояр хан со своей свитой и сатирически отображались некоторые события последних дней правления хана. А на территории Бухарского эмирата и

Хивинского ханства, которые просуществовали вплоть до 1920 года, определенно были в ходу другие варианты этой, а может быть другой, народные традиционные устные комедии. Как бы то ни было, пьеса «Начальники», хотя записан ее поздний вариант и в нем в известной мере притуплена острота сатиры, сохранило примерную композицию и систему драматургии театра «чодир хаел».

Комедия –представление начинается с четверостишия корфармона. Такое своеобразное вступление, называемое «ривоят» (сказ, рассказ, легенда), характерно для всего узбекского традиционного театра кукол. В ривоят, который под давлением духовенства приобрел религиозно-мистическую оболочку, иногда открыта, а иногда в завуалированной форме раскрываются его темы и проблематика.

В «ривоят» комедия «Палван Качаль» (в записи М.Ф.Гаврилова) точно определяется тема и цель.

Что мне делать, печаль мою разгоняющий у меня нет,-
Такого, которого жаждет сердце мое, друга у меня нет.
Был бы такой друг, которого хочет сердце мое.
И иного желания перед господом моим у меня нет.

Здесь отражена печаль людей, женившихся не по любви, их мечта о друге сердца. И действительно, в пьесе-представлении показывается один из таких людей – Палван Качаль, который в поисках друга сердца попадает к своей грубой скандальной и бесхозяйственной жене Бичахон.

Комедия «Начальники» начинается четверостишием:
Темную ночь превратишь ты в яркий светильник,
В один миг превратишь ты мир в цветущий сад.
Одно затруднительное дело выпало, о боже,
Все затруднения мои ты облегчишь мне.

В этом «ривоят» тема и проблема комедии даны в несколько скрытой форме. Подтекст таков: под жестокой эксплуатацией хана и его чиновников трудящиеся массы испытывают большие трудности. Кугирчокбоз не знает выхода из этого положения, и потому за помощью обращается к богу. «Затруднительное дело» - это критическое социально-экономическое положение страны, которое сложилось потому,

что ханы и чиновники заняты развратом и весельем, не думают и не в состоянии думать о судьбе народа.

Композиционное построение представления всегда, в основном, сохранялось. Однако, если и возникал новый эпизод, его непременно связывали с основным событием и образом ясавула. Например, эпизод-явление «лечение доктора Батыршина», возникший в конце XIX века и внесенный в комедию. Это подтверждали в свое время в беседе с Мухсином Кадыровым Донияр Шохсуворов, Кули бобо Наватов и другие пожилые кугирчокбозы. С этой точки зрения, в пьесе «Начальники» явления с охотником, главным соглашателем, продажей осла, не имеющие логической связи с основной темой, выглядят случайными. Трудно в этом обвинить и того, кто записывал и того, кто показывал и рассказывал. Очевидно, в этот период ташкентские кукольники стали мало обращать внимание на логику представления, ибо начал падать интерес к теме народной комедии.

Итак, комедия театра «чодир хаел» в традиционных вариантах и формах, недошедших до нас, была целостным, завершенным, логически построенным произведением, пишет М. Кадыров, в котором не встречались случайные, автономные сцены и эпизоды. Это была, в основном, пародия на крупных феодалов, на царский двор; высмеивались низвергнутый хан, его сановники и прислужники. Менялись ханы, беки, чиновники – менялись (если не внешний вид, то во всяком случае имя) куклы-персонажи. В коллекции П.А.Комарова, например, мы видим кукольные портреты Ходояр хана и его свиты. Следовательно, эти куклы участвовали в комедии, события которой протекали в Коканде во дворце Худояр хана. А в записи М.Ф.Гаврилова события показаны во дворце ташкентского падишаха.

Народные кугирчокбозы, создавая кукол-персонажей, всё представление, исходили из конкретных жизненных явлений. В этом сказывалась их связь с жизнью общества. Но это не означает, что их принципом был конкретный исторический подход. Кукольники пользовались традиционным сюжетным каркасом, обобщенными типическими кукольными образами и по мере надобности заменяли одни традиционные куклы-персонажи другими аналогичными конкретно-историческими. В стремлении показать конкретных лиц и высмеять их, было характерным явлением у кугирчокбозов конца XIX- начала XX веков.

Ясавул – главный герой театра «чодир хаел». Он в известной степени похож на Палван Качаля. Находясь в центре всего сценического действия, Ясавул объединяет разнообразные события и явления. Но по характеру и социальному облику Ясавул несколько отличается от Палвана Качаля. В комедии «Начальники» он показан своего рода церемониймейстером – ему вменены в обязанность подготовка дворца к приему высоких гостей и проведению торжества по этому случаю. Ясавул достойно выполняет эту задачу: заставляет дива и подметальщика работать, встречает гостей и устраивает их строго по рангам, организует концерт, наказывает нарушителей порядка. Вместе с тем, Ясавул, давая сатирические характеристики высоким гостям, смешно комментируя происходящие события, выражал позицию кукольников и, следовательно, народных масс. Иначе он не стал бы столь популярным в народе и быстро сошел бы со сцены. К сожалению, в тексте комедии «Начальники» эта самая привлекательная черта Ясавула не отражена. Но в пьесе «Палван Качаль», записанной М.Ф.Гавриловым есть действие (третье), относящееся не к «чодир жамол», а «чодир хаел», в котором запечатлен демократизм образа Ясавула.

Появляется следователь, озираясь по сторонам, и заявляет: «Если будешь играть – штраф. На солнце не сиди, в тени не сиди, не лежи, не стой, не пей, не ешь, иначе – штраф!» корфармон просит Ясавула навести порядок. При появлении Ясавула следователь прикидывается больным. Ясавул прячется и появляется внезапно тогда, когда следователь снова грозит штрафами. Он подбегает к следователю и хватает его за горло. Между ними происходит драка. Ясавул побеждает и, схватив следователя в охапку, уходит.

Итак, Ясавул – человек из низов, благодаря каким-то заслугам, он выдвинулся, получил чин и должность во дворце правителя, но не потерял связи с народом, выступает от его имени, выражает его позицию, защищает его интересы.

Наружный вид его: деревянная или тряпичная кукла с большой головой в колпаке с кистью, затянутая в мундир русского образца. Лицо с длинными закрученными усами, без бороды, с огромным орлиным носом; за спиной через плечо на привязи палочка на манер ружья.

Далее идут демон Каусар – див кукла из тряпок. Огромный нос, большие на выкате глаза, пара рогов на голове, длинные руки и бесформенные, скрюченные ноги.

Уборщик фаррош, одна из интереснейших кукол, как олицетворение лени и безделья, обычно свойственных фаррошам – уборщикам при мечети. Кукла с деревянной головой, тряпичным туловищем, выдающимся носом, с бородой и усами. Костюм – род халата, перевязанного кушаком, на голове меховая шапка.

Затем идут жанглеры, танцовщицы, обезьянщик, солдаты, гости-начальники, и наконец, ташкентский «падишах». К сожалению, почти все костюмы кукол в современной коллекции «чодир хаел» плод фантазии кугирчокбоза и, видимо, не связаны традициями быта.

Остановившись на деталях содержания пьесы, которая разыгрывалась в Ташкенте, можно установить, что дань времени в современном представлении «Саркардалар» заметно. В настоящее время отсутствуют обычные для старого «чодир хаел», фигуры: врача в военной форме – «дохтур Батыршин», городского, уездного начальника. Взамен их мы имеем другие типы, например, ферганских курбашей; впрочем, они ни действиями, ни словами пока себя не проявляют, они безмолвные участники парада.

Кроме кукол изображающих людей, в представлении принимают фигуры животных: слона, осла, обезьяны, змеи-дракона и аиста.

Если речь идет о драматургии «чодир хаел», следует отметить, что во второй половине XIX- начале XX веков под влиянием новых историко-социальных условий народные кугирчокбозы начали, как никогда раньше активно создавать новые эпизоды и вводить их в традиционную комедию, не ограничиваясь обычными импровизационными находками и свежим толкованием традиционных образов и явлений.

Можно сказать, что в театре «чодир хаел» в конце XIX- начале XX веков показывали две пьесы: в одной изображалась придворная жизнь полная разврата, интриги и беззакония, в другой - панорама городской жизни эпохи феодализма. Нет сомнения в том, что эти произведения являющиеся плодом таланта и искусства кугирчокбозов, призывали простых людей к

действию, сыграли важную роль в их повседневной жизни и пробуждении у них классового сознания.

Театр «чодир жамол», как правило, показывали во время семейных торжеств по случаю рождения ребенка, женитьбы и на календарных празднествах, а театр «чодир хаел» - исключительно на больших всенародных календарных и государственных празднествах.

Марионетка (от франц. Marion, Marionette – название маленьких фигурок, изображавших Деву Марию в средневековых кукольных мистериях). Марионетка – театральная кукла, управляемая сверху посредством нитей или металлического прута актером-кукловодом (невроспастом), скрытым от зрителей специально задекорированный задником. Другие виды марионетки – мягкая кукла, верховая кукла, тростевая кукла.

С древнейших времен в языках многих народов мира существовало сравнение жизни человека с марионеткой, которую дергают за ниточку. Театр кукол издавна волновал людей и своей странной похожестью на живых существ, и тем, что постоянно давал повод к философским рассуждениям. Слишком очевиден был пример – управляющий и управляемый.

Тема марионетки, нитей, которые приводят ее в движение, и, наконец, тема человеческой воли, которая руководит этим движением, постоянны не только в античной, но и в средневековой философии. Рядом с человеком всегда существовал предмет, который он наделял особым отношением: был ли этот предмет символом бога, олицетворял ли он тайны природы или просто изображал человека.

Первые упоминания о кукольном искусстве связано с празднествами в Египте.

Женщины ходили из деревни в деревню в сопровождении флейтиста, несли в руках небольшие статуэтки, сантиметров 30-40 высотой, и приводили их в движение с помощью специальных веревочек (такие куклы встречаются и в Сирии, и на территории государств Латинской Америки).

Спектакли, посвященные жизни богов, разыгрывались в Египте на движущихся колесницах. Зрители располагались по обе стороны дороги, и каждая последующая сцена спектакля показывалась на идущий вслед колеснице (этот принцип был сохранен впоследствии в английском средневековом театре и получил название «Педжент»). Роли богов в таком театре

исполнялись только с помощью кукол. Их носили на руках и приводили в движение руками. Исполнение роли бога человек на себя взять не мог.

В Древней Греции из драгоценных металлов и драгоценных пород дерева делали огромные фигуры, которые назывались автоматами. Они приводились в движение только в самые торжественные моменты религиозного действия. Эти автоматы трудно назвать театром в полном смысле этого слова, но элемент театрализации в этих представлениях всё-таки существовал.

Греческая традиция укрепляется и неизмеримо расширяется в Древнем Риме. Здесь устраиваются шествия с огромными куклами. Карикатуры механические изображения потешали толпу или наводили на нее страх.

Кроме того, в каждом доме, - и в Древней Греции и в античном Риме – обязательно были свои куклы, а иногда даже коллекции. Они составляли часть убранства комнат или украшения стола.

На территории Древней Греции возникло искусство, которое принято называть Вифлеемским ящиком. Этот «театр» впервые и очень своеобразно попытался рассказать о мироздании – в том виде, как это представлялось древним. Кому-то пришла мысль изобразить мир с помощью ящика, в котором нет передней стенки, и который перегороден пополам по горизонтали. Внизу поселили кукол-людей, а сверху тех, что изображали богов. Стержнями, продетыми в прорези на дне ящика, куклами можно было управлять – так родилось движение. А потом придумали сценки, целые пьесы – и получился театр.

Когда античные государства распались, а на территории были созданы новые формации, маленькие ящики с незатейливыми куклами достались в наследство следующим поколениям. Отголоски этого театра живут и поныне: румынский Вифлеем, польская шопка, украинский вертеп, белорусская батлейка.

Самой «кукольной» страной Европой считается Италия. История итальянских кукольных представлений более – менее отчетливо вырисовывается с XVI века. Ее развитие совпало с развитием оперы, пение «бельканто», балета на пуантах и драматического театра, основанного на авторской драматургии и заученных репликах. Марионетки копировали представления оперных певцов, балетных танцовщиц, драматических артистов.

К XVII веку марионетки стали расставаться с бродячей жизнью, у них появились свои маленькие театрики, сцены которых в точности повторяли сцены знаменитых театров того времени. Куклы на нитках исполняли популярные оперы, сочетая их по правилам оперных спектаклей с балетами. Они играли длинные пятиактные пьесы. И хотя, у традиционных итальянских марионеток не было большое числа ниток и движения их были не слишком разнообразны, кукловоды достигали высочайшей точности в имитации человеческого жеста.

Среди свидетельств, относящихся к XVII веку, встречаются лишь названия опер и пьес, исполнявшихся в марионеточных театрах. Более конкретные описания появляются в XVIII веке. Так, из книги историка венецианского театра Гроппо “Общие сведения о театрах Венеции”, изданной в 1766 году, мы узнаем о том, что один богатый человек построил в 1746 году в павильоне около своего особняка деревянный марионеточный театрик, воспроизводивший в миниатюре прославленный в Европе венецианский театр Сен-Джованни Грисостомо. Этот театр давал спектакли в течение двух лет, собирая всю знать Венеции.

Великолепное описание марионеточных театров Италии составил Стендаль. В 1817 году он путешествовал по этой стране, вел дневники и, вернувшись, опубликовал их под названием “Рим. Неаполь. Флоренция”. В каждом из этих городов он побывал на спектаклях театра марионеток, которые неизменно вызывали у него восхищение.

На протяжении всего XIX века марионетки сохраняли симпатии итальянской публики. В печати постоянно мелькали слова восторга, высказанные в их адрес. Неоднократно упоминался миланский театр марионеток “Филандо”. Зрители поражались способности кукольных балерин выполнять все фиоритуры танцовщиц знаменитого театра Ла Скала.

Описания XIX века обнаруживают характерную черту итальянского марионеточного театра: хотя марионетки и копировали спектакли оперных и драматических театров, они разрешали себе и некоторые отступления – в виде “своих” марионеточных пьес со “своими” героями.

И еще одна особенность театра итальянских (и европейских вообще) марионеток: в их спектаклях существовало обязательное разделение на актеров, управляющих куклами, и актеров, говорящих или поющих за них. Эта черта сохранилась до наших

дней, современные спектакли идут под запись музыки и актерских голосов.

Театры марионеток Франции мало отличались от итальянских. Они также были очень популярны и даже соперничали в XVII-XVIII веках с театрами живых актеров. Самые знаменитые из них выступали на парижских ярмарках. Кроме того, народные кукольники-профессионалы давали спектакли во французских аристократических гостиницах. Но в XIX веке кукольный театр входит в домашнюю жизнь французской городской семьи, спектакли начинают показывать любители.

Театр марионеток получил большое распространение во многих европейских странах, в Бельгии, Англии, Чехии, Германии, а благодаря английским кукольникам – и в Новом Свете. В Чехии, кстати, существует до тысячи постоянных кукольных театров, не считая театров при школах и кочующих. В России первое знакомство с марионеточными театрами относится к началу царствования Анны Иоанновны (1730-1740), когда немецкие “показыватели” неизвестных доселе кукол посетили обе столицы. Поначалу этих кукол называли “выпускными”. Но во второй половине XVIII века в русский язык окончательно входит слово “марионетка”.

Однако, до середины XIX века марионеточные спектакли дают только иностранцы. Они везут в Россию своих кукол, свой репертуар, состоявший в XVIII веке, в основном, из разговорных пьес. Они снимают для своих выступлений удобные помещения. В Петербурге в 1749 году был даже построен специальный “комедиантский амбар” для марионеточных представлений. Однако, существовало одно неудобство: далеко не вся публика понимала иностранные языки. Нужно было сокращать и даже вовсе отказываться от текста в пьесах. Это и привело к замене разговорных пьес дивертисментом из пантомимических номеров - трюковых, цирковых, жанровых, бытовых сценок, в которых можно легко обойтись без текста.

Кроме того, сложная техника марионеточного театра требовала работы нескольких кукловодов. Везти с собой большую труппу было невыгодно, поэтому иностранцы на месте нанимали двух-трех мальчиков, доверяя им второстепенные роли и обучали кукловождению.

Позднее эти помощники, освоив премудрости марионеточного театра, научившись управлять маленькими артистами с помощью нитей, расставались со своими иностранными учителями и начинали работать самостоятельно. К концу XIX века представления марионеточного театра можно было увидеть уже на народных гуляньях, на любой ярмарке не только в Москве и Петербурге, но и в других больших городах России.

Разговорные пьесы практически полностью исчезли из репертуара русских марионеток. Но, постоянно выступая, народные кукольники великолепно овладели сложной техникой марионеточного театра. Постоянных помещений у них не было, они покупали место на ярмарке или гулянье и ставили там временный парусиновый балаган. Такие сооружения можно было застать еще в начале 20-х годов в московских садах и парках.

Кроме того, в России, как и за рубежом, большое распространение получили домашние кукольные театры. Именно из них в начале XX века стали одна за другой появляться любительские студии. Однако, довести работу до конца, показать спектакль широкой публике долгое время никому не удавалось. Ближе всех к созданию профессионального театра кукол подошли Ю.Слонимская и Ефимовы. Премьера их спектакля состоялась в феврале 1916 года. Однако, жизнь театра оказалась недолгой: Ю.Слонимская и некоторые студийцы эмигрировали из России, и театр распался. Но вскоре с большим успехом стал работать творческий коллектив Санкт – Петербургского театра марионеток имени Евгения Деммени.

Позднейшие поэты и философы твердят: «весь мир – игра марионеток». Марионетка всегда была и является существом, наделенным даже для грубого взгляда некоей жуткостью, тайной. Ее обаяние совершенно особенное. В XVI , XVII веках существовало несколько процессов по обвинению невростапов в колдовстве, сношении с дьяволом и темными силами. Полишинель был гильотинирован во Франции, а не так давно в Италии полиция потребовала, чтобы марионетки женского пола носили голубую дессу. Недаром люди, посвятившие себя этому искусству, отличаются фанатизмом, граничащим с маниакальностью, и нередко участь их – сумасшествие. Имена несравненного Бриоше, Поуля, Рейбеханда, Гейзельбрехта, Шмидта отмечены особой печатью в истории человечества. Но

марионетка, сотворенная человеком, в то же время и овладевает им. Здесь создание неотделимо от творца. Происходит уже не воплощение человека, а расплощение его, если можно так сказать. Насколько человек воплощает марионетку и приказывает ей, настолько она расплощает его и ведет за собой. Она ворожит, подчиняясь, и завораживает, подчиняя. Поэтому-то и необходимо различать собственно марионетку от разновидностей ее, ничего общего с ней не имеющих и ее идею, смысл, и задачи, только искажающих, – от автомата и так называемых гиньблей-петрушек. Когда противопоставляют актера марионетке, желая избежать в театре недопустимых в искусстве случайностей и хаоса, то думают об автомате, механически точном, постоянном, послушном и безошибочном. Конечно, марионетка не автомат. Именно механичности-то, автоматического постоянства в марионетке и нет. Она лишена хаотических, плотских случайностей, точна, гибка, **но лишь в руках человека-невропаста**. В этом коренное ее отличие от автомата, который действует без непосредственного участия человека. Марионетка не более послушна, чем человек, пожалуй, даже менее. Она не послушнее музыкальной мелодии, написанной нотами и разыгрываемой человеком. Это ноты, инструмент и музыкант в одном существе.

БЕСЕДА С ХУДОЖНИКОМ – КУКОЛЬНИКОМ СЕРГЕЕМ СЕДУХИНОМ.

КОНСТРУКТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ «ТЕАТРА МАРИОНЕТОК».

Вага в европейском театре марионеток бывает двух типов **вертикальной и горизонтальной**. **Вертикальные ваги** предназначены для кукол изображающих людей или двуногих существ. **Горизонтальные ваги** для животных или любых четвероногих существ.

В Азиатском театре марионеток, как правило, ваги несильно отличаются друг от друга, в частности, в Японском театре «Такедо». Вообще, используется вага одного типа, либо в театрах типа Северо-Индийского могут ваги вообще отсутствовать и нитки крепятся к пальцам актеров.

Есть несколько видов марионеток:

- **Первый тип** - сицилийские марионетки, у которых тело и голова куклы закреплены на одной проволоке и неподвижны, нити проведены только рукам и ногам, на ваге горизонтального типа
- **Второй тип** - когда проволока крепится только к корпусу куклы и голова крепится на нити и становится подвижной, управляемой
- **Третий тип** - кукла управляются только при помощи нитей, что делает ее очень пластичной

Сценическая площадка для театра марионеток строится особым образом, кардинально отличающихся от других видов театра кукол, в частности, для работы и передвижения актеров изготавливаются специальные станки, которые называются *тропы*. А для кукол изготавливаются станки, которые являются сценой для марионеток. Между актером и куклой, если это только не эстрадный номер, при котором актер может быть виден, имеется задник, за которым скрыты актеры.

Так же изготавливается специальная конструкция ширмы «зеркало сцены» (падуги, арлекины, кулисы, ширмы) позволяющие скрывать актеров от взглядов зрителей.

МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ИЗГОТОВЛЕНИЯ МАРИОНЕТОК.

Материалом для марионетки служили терракота, дерево, слоновая кость, серебро (Древняя Греция, Древний Рим), папье-маше, лак, кожа (страны Азии), сегодня в основном используют дерево и папье-маше.

Большей частью марионетки изготавливаются из дерева, мягких пород, в частности липы, потому что этот материал очень легок в обработке, при этом сохраняет прочность и долговечность куклы. Но иногда в силу необходимости для конкретного спектакля возможны применения и других материалов – металл, пластик, папье-маше. Для соединения подвижных частей марионеток применяются разные типы крепления жесткие (проволочные, металлические шарниры, навесы) и мягкие (леска, кожа).

ОСОБЕННОСТИ МЕХАНИКИ В МАРИОНЕТКАХ.

В отличие от кукол других типов, где применяется система рычагов и сопротивления (с помощью пружин, резины, лесок) здесь используется система противовесов. Например, как работают глаза в кукле ширмовой. Шарик, одетый на ось с помощью собачки и лески, расположенный на габите и леске, соединяющей эту собачку и шарик – глаз. Натягивают или ослабляют присоединенную к шарика – глазу пружину, что позволяет открывать и закрывать глаза кукле. В марионетке такая система неприемлема, тот же шарик-глаз, свободно одетый на ось оснащается грузиком, к которому привязана нить идущая к ваге, за счет потягивания нити вверх и последующего его опускания марионетка открывает и закрывает глаза.

ОСОБЕННОСТИ УПРАВЛЕНИЯ МАРИОНЕТКОЙ.

Марионетка различается по устройству и управлению. Наиболее распространенный вид – марионетка на пруте. Голова и туловище такой куклы обычно вырезана из одного куска дерева, а руки и ноги свободно раскачиваются. К голове куклы прикреплен металлический прут (с крючком – рукоятью вверх), при его помощи кукловод приводит марионетку в движение. Подобные марионетки и теперь применяются в некоторых народных театрах кукол Западной Европы.

Более сложный тип марионетки, управляемый посредством прута (трость) и нитей.

К подвижным сочленениям куклы (в плечах, бедрах, коленях, а иногда в шее, локтях, кистях рук, ступнях) привязаны нити, верхние концы которых прикреплены к небольшой деревянной крестовине, соединенной с рукоятью головного прута, обычно называемой вагой, или коромыслом.

Раскачивая подвижной брусок ваги с привязанными к нему коленными нитями, кукловод заставляет куклу поочередно поднимать ноги и тем самым шагать или бегать, а натягиваемые нити, идущие к рукам, - жестикулировать.

Основной тип марионетки, применяемый в современных профессиональных кукольных театрах, - кукла, управляемая посредством одних только нитей. Количество нитей марионетки (до 20 и более) обусловлено числом подвижных сочленений, а иногда и теми физическими задачами, которые кукла должна выполнять. Замена прута двумя головными, а иногда плечевыми нитями, требует от кукловода значительно большего мастерства, расширяет диапазон движения куклы.

Актер – марионеточник должен обладать не только сильными руками, способными в течение длительного времени держать на вытянутых руках куклу, но и чувствительными, способными на уровне ощущений и интуиции чувствовать малейшие изменения в позе и пластике куклы или марионетки, так как малейшее движение нитью тут же отражается на кукле или марионетке. Необходимо также понимать, что собственная недисциплинированность, расхлябанность в собственной пластике актера, тут же отрицательно сказывается на персонаже. Обязательно, необходимо уметь анализировать и производить четкий отбор жестов и микродействий марионетки. Марионетка не любит суеты, только координация движений, слаженность актерского состава и понимание анатомии марионетки и ее возможности, режиссеру может привести к положительному результату.

ПРИМЕНЕНИЕ МАРИОНЕТОК.

Чаще всего сегодня марионетки используются на эстраде, но есть театры, которые в своем репертуаре используют куклу только этого типа – это Тбилисский Театр Марионеток под

руководством Резо Габриадзе (кинодраматург к/ф «Мимино»). Театр им.Деммени в Санкт-Петербурге, там же обладатель Золотой Маски - Театр «Потудань» и «Кукольный Домик», который содержит Тимур Бекманбетов, который закончил ташкентский государственный институт искусств Узбекистана (режиссер к/ф «Ночной дозор», «Дневной дозор», «Ирония судьбы-2»). В мире еще есть национальные традиционные театры марионеток, в основном в Азии – Китае, Индии, Шри-Ланка, Индонезии.

Марионетка (от итал. «марио» Дева Мария, «nette» - кукла, образ).

Кукла (от слав. «куколь» - капюшон, наголовник, который использовали в обрядах мистерии, одевались на голову, изображая лики разных существ, животных).

ИСТОРИЯ МАРИОНЕТКИ.

Документально известно, что первых кукол типа марионеток использовали в античной Греции и Древнем Риме. В это же время марионетки уже были известны в Китае и Индии. Марионетка современного типа в Европе получила толчок к развитию в средние века, когда бродячих кукольников то жгли на кострах вместе с еретиками, то изгоняли из городов, то наоборот церковь и правители использовали в своих целях. В 17-18-19 вв. театр марионеток приобрел статус «престижного театра», для которого писали специальные пьесы известные писатели, например, Гётте «Фауст».

БЕСЕДА С ЗАСЛУЖЕННЫМИ АРТИСТАМИ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН АНДРЕЕМ ПЕТРОВЦОМ И ФАТХУЛЛОЙ ХОДЖАЕВЫМ.

В результате изучения литературы по проблемам театра марионеток на основании изучения театроведческих книг, статей и рецензий о спектаклях с участием марионеточных кукол, где

разные виды театральной куклы используются в их взаимодействии и синтезе. Синтез планшетных и марионеточных кукол, лучшие примеры творческого управления марионеточными куклами часто наблюдается у заслуженного артиста Республики Узбекистан Андрея Александровича Петровца. В беседе со мной он рассказывал о «куклах-метаморфозах¹», где используется жонглирование, иллюзия, превращения на глазах у зрителя. Например как «дойра» превращается в девушку-красавицу, но самый любимый мой номер в его исполнении это «Цыпленок» и песня подобранная в тему «Как прекрасен этот мир, посмотри!». На глазах происходит пробуждение доброты и радости жизни. Очень интересный номер с клоуном, которого он собирает на сцене, где берется обыкновенный шарик, ласины² и кусок материи, и получается очень веселый клоун. Андрей Александрович сам автор всех своих номеров, очень грамотная компиляция³, фантазия, его профессионализм, в совокупности несут людям много радости, ведь он объездил почти весь мир.

А что касается конкретно кукольников-марионеточников, я беседовала с Фатхуллой Ходжаевым, о нем хорошо пишет кандидат искусствоведения, театровед Тахир Юлдашев. Заслуженный Артист Республики Узбекистан, актёр, режиссер Республиканского Театра Кукол, мастер сцены, всеми любимый и узнаваемый с голубых экранов телевизора Папа Карло, уважаемый в студенческих кругах Государственного Института Искусств и Культуры Узбекистана, наставник, последние его спектакли, поставленные в РТК «Три весёлых пятачка», «Кукла-палка» (Чуп кугирчок), «Щелкунчик», «Весёлая арба». Сольный репертуар Фатхуллы Ходжаева разнообразен и оригинален – это заразительный танец арабской красавицы, настоящий хорезмский танец джигита, клоун, который жонглирует шариками, кукла танцующая «Макарэна», необычный чёрный квадрат. И все эти куклы придуманы и сделаны руками самого мастера, здесь используется российская вага, которую придумал всемирно-известный кукольник Евгений Сергеевич Деммени (создатель Санкт-Петербургского Театра Марионеток). Отдельные эстрадные номера, с которыми Фатхулла Ходжаев выступал в Пакистане, в Индии, в Турции, в Объединённых Арабских

¹ Превращение.

² Женские колготы.

³ Подборка музыки и добавляется что-то свое.

Эмиратах в Абу-Даби, Бехрейне, в Америке в городе Нью-Йорке. Его можно назвать единственным мастером кукольник-марионеточником в Узбекистане, однако в силу своей скромности он это отвергает. У него выразительная пластика, хорошие вокальные данные, владение несколькими национальными инструментами, профессиональное кукловодство и хорошие режиссерские работы.

В репертуаре Республиканского Театра Кукол всего три спектакля, где используются частично куклы-марионетки:

1. «Золотой ключик» - автор Е.Борисова, художник-постановщик В.Акудин, режиссер-постановщик М.Бобожонов. Спектакль был поставлен в 1987 году. В этом спектакле были использованы марионетки частично, именно тогда, когда Карабас Барабас показывает представление для Короля с марионеткой, кукла Пьеро и Арлекин.

2. «Караван-Сарай» - автор Д.Юлдашева, режиссер-постановщик И.Якубов, художник-постановщик Р.Камоллитдинов. Спектакль был поставлен в 1990 году. В этом спектакле были использованы все виды кукол, которые были в истории Театра Кукол Узбекистана. Из сундука появляется бухарская танцовщица и танцует прекрасный танец.

3. «Чодир хаёл» - автор В.Борисов, художник-постановщик В.Акудин, режиссер-постановщик Ш.Юсупов. Спектакль был поставлен в 1995 году. В этом спектакле куклы-марионетки – Шах, Качал-Палван, Бичахон, Палач и Визирь.

В спектаклях «Караван-Сарай» и «Чодир хаёл» используются перчаточные куклы на поясной ширме. Зритель видит современно-изложенные традиционные формы нашего искусства, сохраняется живая музыка национальных инструментов, участие кизикчи-маскарабозов (скоморохов), корформона (зазывала). Сама сюжетная линия выстроена на основе известных анекдотов о Ходже Насреддине, искрометный юмор которого сродни приключениям узбекского кукольного героя Качала-Палвана (плешивого богатыря).

Знакомство с репертуаром РТК показало, что куклы-марионетки, используются только частично, а спектаклей только с куклами-марионетками нет вообще. Хочется новых веяний увидеть спектакль, где профессионально используются только марионетки, но путь к этому очень долгий и тернистый.

Нравственный настрой нового общества Независимой Республики Узбекистан, обязывает не только создать широкий многотипный современный кукольный репертуар, а также в совершенстве владеть техникой управления всеми известными типами театральных кукол, и в особенности марионеточным видом кукольного искусства.

ГЛАВА II.

КОНСТРУКЦИЯ, УСТРОЙСТВО И УПРАВЛЕНИЕ МАРИОНЕТКОЙ. СТРОЕНИЕ КУКОЛ.

Куклы марионеточного театра делаются из дерева с подвижными конечностями, к которым привязаны нити,

сходящиеся в особом коромысле, так называемой ваге. Вага состоит из стержня, подвижного коромысла, прикрепленного к стержню на оси в определенной точке, и неподвижной планки. Колебания коромысла натягивают нити, прикрепленные к краям коромысла - на кукле они соответствуют коленным нитям. Поднимание одной из сторон коромысла соответствует подниманию ноги куклы. Основными нитями являются также височные, спинная, ручные. Эти нити в состоянии приводить куклу только в самую элементарную подвижность. Она может ходить, становиться на колено, поднимать ту или иную руку, поворачивать голову, наклоняться. Если же кукле нужно сделать какое-либо специальное движение, то для каждого такого движения необходимо подвязать специальные нити. Их может быть до двадцати и даже больше.

Основной недостаток, свойственный марионетке, - ощущение плоскости пола. Невроспаст⁴ нередко теряет это ощущение, особенно если марионетка массивная. Актер наблюдает куклу в очень неудобных ракурсах, поэтому научиться вот этому ощущению плоскости пола – задача довольно трудная. И поначалу он либо сажает ее на согнутые ноги, либо поднимает слишком высоко, и тогда кукла просто повисает в воздухе.

Законы движения марионетки:

Движения должны быть точны, определены и ритмически увязаны с произносимым за нее текстом.

Движения эти должны быть схематичны, образны и не должны копировать движений живых существ, а лишь синтезировать их.

Движения куклы должны чередоваться с покойным ее состоянием.

Движения должны быть скупы, но предельно насыщены. Следует избегать приводить в одновременное движение все сочленения куклы.

Невроспаст должен развить в себе чувство “глубины”, постоянно ощущая прикосновение куклы к сценической площадке.

Марионетка должна быть тщательно выверена в техническом отношении и изучена со стороны выразительных возможностей, присущих именно данной кукле.

⁴ Марионеточник

Игрушки простого способа работы.

Каждая из представленных игрушек в книге известного американского автора Питера Фразера «Театр кукол», демонстрирует особый тип рычага, применяемый для акробатических кукол. Марионеточные куклы, управляемые кукловодом сверху имеют уже установленные традиционные функции. Теневые, управляемые жезлом или перчаточные куклы трудны для обнаружения. Механизм марионетки может соответствовать огромным множествам теневых фигур, и «Джэк в ящике» представляет собой перспективу множества комбинаций перчаточных и жезловых кукол. Рычаг «обезьяна на палке» полезен как для работы с теневыми куклами так для работы с жезловыми. Большинство этих игрушек можно вырезать ножницами или специальным ножом из картона и объединить нитью. С большими усилиями и при большом мастерстве их можно вырезать из склеенной фанеры, используя минимальный набор инструментов: лобзик, ручное сверло, маленький напильник, плоскогубцы и шлифовальную шкурку.

Шплинт и мойщик для деревянных объединяющих частей легко изготавливаются из проволоки, согнутой закругленными щипчиками.

Плоские игрушки могут быть разукрашенными и многофункциональными, предоставляя большие возможности работы с дизайном. Игрушки, вырезанные сразу из картона, более успешны, нежели рисованные на бумаге, т.к. сохраняют большее подобие натурального силуэта.



Марионетка.

Известно несколько типов марионеток. Здесь описывается марионетка, управляемая нитями, прикрепленными к деревянному подвесу сверху.

Рисунок 1.

1. Здесь марионетка в состоянии покоя. Ее можно также повесить на крючок, создавая стенную декорацию.
2. При давлении на нить, расположенную снизу, ноги марионетки раздвигаются.
3. Множество поз можно достичь различными положениями нити и подвеса.

Рисунок 2.

Марионетка.

Эту игрушку можно вырезать в любом размере от 150-600 мм и более, используя картон и прядильную нить или клееную фанеру с веревкой или шплинтом. Картонные фигурки можно декорировать в виде аппликаций с помощью цветной фольги или материи. А деревянные фигурки – акриловой или афишной краской.

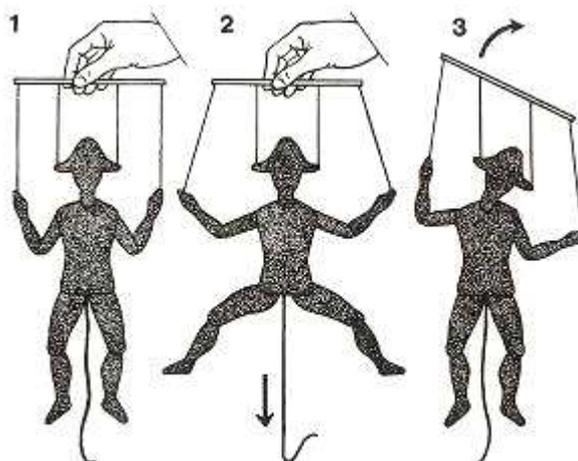
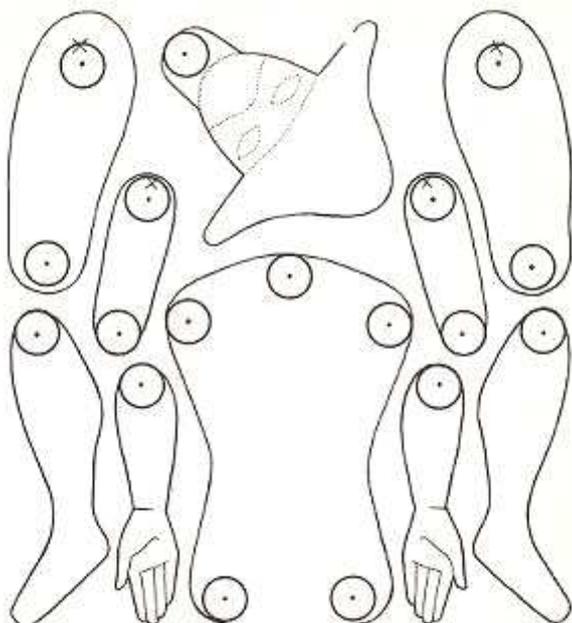


Рисунок 3.

Составные части марионетки. Какой бы материал не использовался при изготовлении марионетки, опытный образец, вырезанный из грубой бумаги, экономнее. Пробные движения осуществляются прокалыванием частей на ровной поверхности и



вращение частей для визуализации процесса движения. Соединительные части марионетки вращаются по перекрывающимся кругам. Когда соединительные круги возле плеч и бедер направляются вовнутрь и вниз, нижние части тела начинают движение вовне.

Дыры для соединительных частей проделываются иглой, штемпелем или ручным сверлом в зависимости от используемого материала.

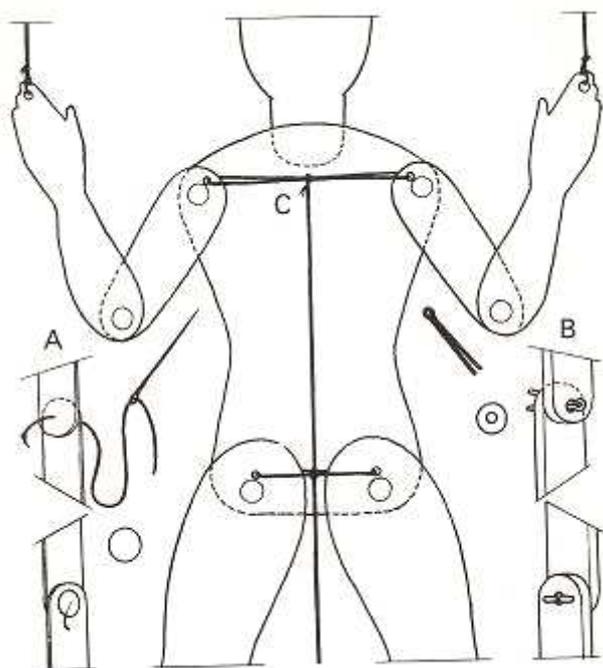


Рисунок 4.

Соединение и скрепление нитью.

А. Картонные фигурки можно скреплять прядильной нитью, завязанной в узелок на одной стороне, продетой и склеенной над картонным диском с другой стороны.

В. Фанерные части можно фиксировать шнуром, связанным в узелки на каждой стороне. Но более надежно – с

помощью оси выдвигающегося резца, который держит металлические мойщики между деревянными поверхностями.

С. Скрепление нитью выполняется в три этапа. От одной стороны к другой возле плеч и бедренных соединителей и в вертикальном направлении для скрепления двух поперечных нитей и рук под фигурой. Нити должны быть достаточно упругими, чтобы легкое усилие, приложенное висящей нитью, вызывало движение.

Устройство марионетки.

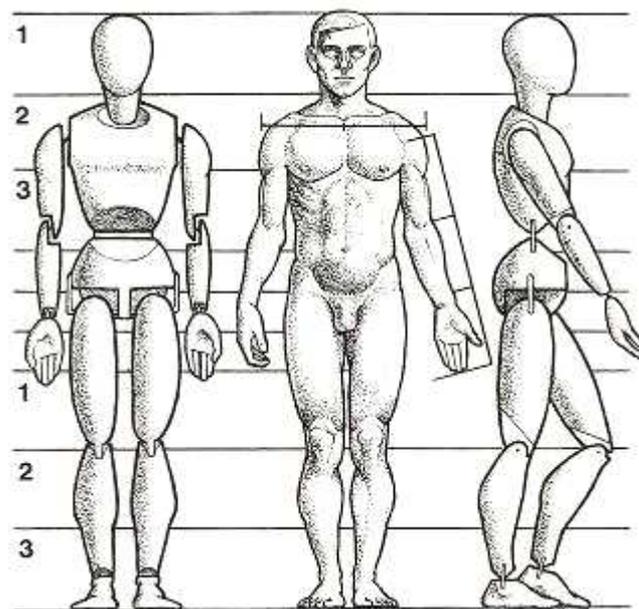
Простые марионетки могут быть сделаны из материи, более детально разработанные марионетки можно изготавливать из проволочного каркаса для гипсовой формы или деревянного остова. Иногда различные способы изготовления применялись совместно; это можно наблюдать на марионетках XIX века, у которой были легкие матерчатые тела и деревянные головы, руки, ноги. План изготовления марионетки является первой и

важнейшей задачей. Марионетки обычно имеют высоту от 450 до 900 мм, иногда они бывают высотой 300 мм или изготавливаются в человеческий рост. Маленькими марионетками легче управлять благодаря малому весу, большие же марионетки виднее с дальнего расстояния. Размеры марионетки выбираются согласно условиям ее дальнейшего применения.

Марионетки собираются из отдельных частей, которые потом собираются вместе. Особенно важно соблюсти пропорцию размера каждой отдельной части к размеру всей куклы. В следующей диаграмме представлены соотношения отдельных частей марионетки, выполняемой в виде человеческой фигуры.

Рисунок 5.

Размер головы, как правило, представляет 7,5 единиц от общего роста. Как видно, прочное соединение располагается на уровне половины роста, а соединение на локтях и груди на одном уровне. Плечи занимают ширину 2 единицы, а бедра – 1,5. руки находятся на 3 единицы ниже середины плеч. И

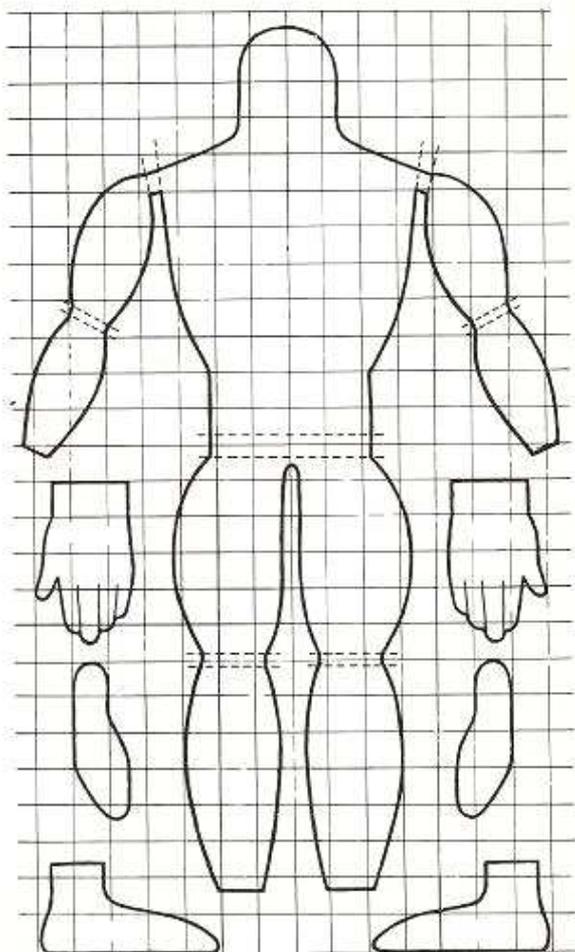


длина ног от коленей до земли составляют 2 единицы роста. Высота ладони совпадает с высотой лица от уровня волос до подбородка, а ступня составляет 1 единицу. Женская фигура отличается тем, что плечи и талия уже, а бедра шире, ноги пропорционально короче в зависимости от полувысоты.

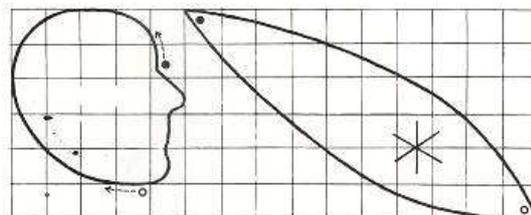
Соединения, показанные напротив позволяют практически выполнять все движения кроме боковых в области бедер и талии, так как это связано с трудностью управления. В любом случае нужно стараться обеспечить все возможные движения куклы при планировании. У викторианских марионеток редко встречались соединения в области талии, поэтому в описании марионеток, приведенные в данной книге, автор специфицирует каждую марионетку по ее назначению. Нет необходимости делать ставку на большое увеличение мобильности куклы или точное

соблюдение пропорций. Акробатические марионетки наиболее легки в управлении и достаточно малы в размере (450 мм или меньше), а для улучшения видимости с расстояния, головы часто делают большого размера, предусмотренного пропорциями тела.

Тряпичные (матерчатые) куклы.



Есть множество способов импровизированного создания такого рода кукол. Для тех, кто предпочитает работать с образцом, автор приводит один образец, который можно скопировать на 15 мм квадратный лист бумаги для планировки куклы высотой 45 мм или скопировать на 20 мм лист квадратной бумаги для куклы 60 мм. После копирования силуэта образца на материю необходимо вырезать силуэт с добавлением 5 мм ширины вокруг обводной линии (см. рисунок 6, 7).



Две части тела сшиваются друг с другом по линии среза с оставлением пустот возле шеи, запястий и лодыжек. Далее куклу поворачивают на правую сторону и набивают. Двойная прошивка в области колен, локтей и бедра делает хорошее шарнирное соединение, а узкая полоса между прошивками в области плеч тесно связанная с нитью обеспечивает легкость движения. Голову, ладони и ступни лучше всего делать из войлока. Они также выворачиваются наизнанку и набиваются, как туловище. Затем кукла наполняется вокруг шеи, запястий и лодыжек и склеивается или зашивается.

Уши, глаза и рот могут представлять собой исключительно аппликации или быть нарисованными. Иногда маска из папье-

маше надевается на войлочную голову. Волосы пришиваются прямо к голове, а разделения между пальцами тщательно прошиваются после набивки ладоней куклы.

Матерчатые марионетки легки в весе, если в ладони, на спине в качестве балласта и над каждым коленным соединением вложены маленькие свинцовые пластинки. Несмотря на легкость веса матерчатые марионетки трудны в управлении. Их лучше применять совместно с жесткими приспособлениями типа ходули или одноколесного велосипеда. Но простые нитевые марионетки часто применяются в детских спектаклях.

Рисунок 8.

1. Одна нить, привязанная к голове, поддерживает вес клоуна: нити от крестообразного подвеса прикреплены к коленям, а приподнятые ладони соединены нитью, проходящей через отверстие в крестообразном подвесе.
2. Главная управляющая перекладина подвеса вращается из стороны в сторону, обеспечивая ходьбу.
3. Ладони поднимаются и опускаются благодаря манипуляциям с нитью, пропущенной через отверстия.

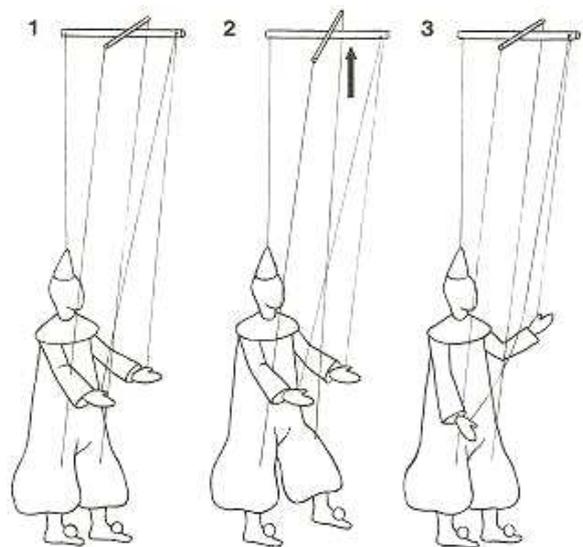
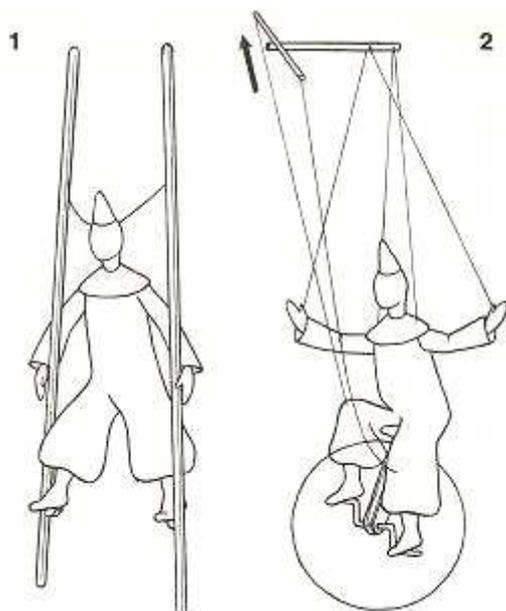


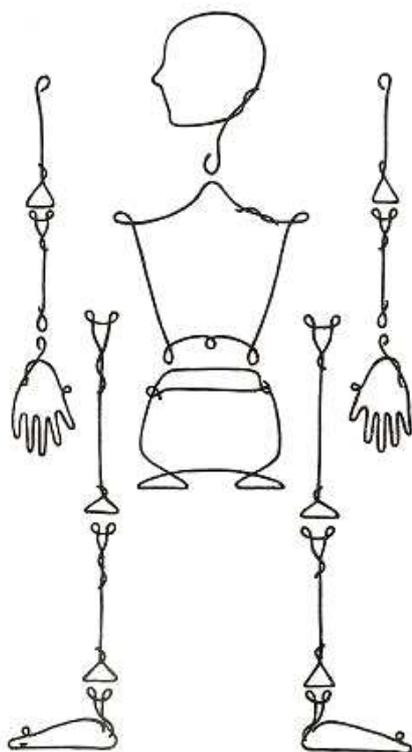
Рисунок 9.



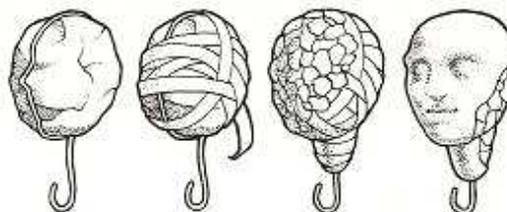
1. Руки и ступни прикреплены к ходулям, а голова поддерживается нитями с каждой из сторон. Кукловод держит ходули невидимо для зрителя. Это простая и наиболее эффективная модель цирковой куклы.

2. Кукла приклеена к седлу одноколесного велосипеда, а ее ступни прикреплены к педалям. Руки приподняты и прикреплены нитью, пропущены через отверстия управляющей перекладины, которая поднимает и опускает колени. Плечи скреплены нитями, поддерживающими вес шаткой, но убедительно выглядящей куклы.

Моделирование напрямую.



На рисунке 10 показан образец такого рода марионетки. Для удобства представления каждая часть изображена отдельно, однако перед моделированием все части должны быть скреплены, за исключением головы и ладони, которые можно прикрепить позже.



На рисунке 11 представлены

этапы построения головы – они же применимы к остальным частям

тела. Проволочный остов наполняется и обматывается влажной бумагой или водянистым клейким веществом, а вся часть тела туго обматывается перевязкой (бинтом). Дополнительные части куклы насаживаются на остов в виде ламинированной мягкой бумаги папье-маше или пластиковых элементов. Когда поверхность готова, ее можно ошкурить и полакировать так, чтобы далее можно было нанести нужные изображения. Ввинчивающиеся глаза для нитевых соединений можно аккуратно применять только для деревянных кукол, так что крючки для нитей должны быть включены в построение проволочного остова куклы. Шарнирные суставы коленей и локтей, ограниченной формой самой модели; суставы шеи, плеч и запястий двигаются свободно.

Создание пластилиновых образцов.

Этот метод изготовления голов, рук и ног куклы можно назвать методом «непрямого моделирования». Его также можно использовать при изготовлении туловища куклы, но обычно туловище вырезается из дерева. Части образца в первую очередь изготавливаются из пластилина, затем с помощью тонкой проволоки разрезаются на две части. Голову легче всего разрезать на 2 части по вертикали.

Рисунки 12 и 13.



Две пластилиновые половинки лежат на плоскости в окружении картона, который вязан нитью и скреплен слоем глины или пластилина. В таком виде ящик готов к заливке гипсом. Литровый кувшин наполнен гипсом. Количество воды в сосуде выбирается на глаз, но таким образом, чтобы

воды хватило заполнить ящик и покрыть пластилиновые половинки на 20 мм. Гипсовый порошок часто встряхивают в воду до тех пор, пока он не станет всплывать на поверхность, а жидкость не начнет затвердевать. Смесь в таком состоянии должна напоминать крем. Далее смесь аккуратно заливают в ящик так, чтобы она покрыла пластилиновые половинки головы. В течение нескольких минут гипс начнет оседать с выделением тепла.

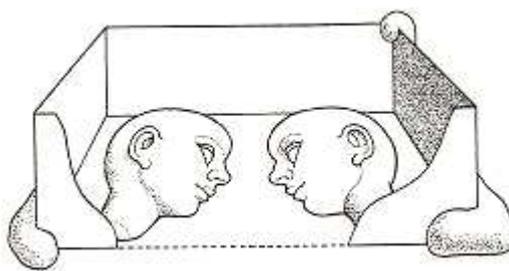
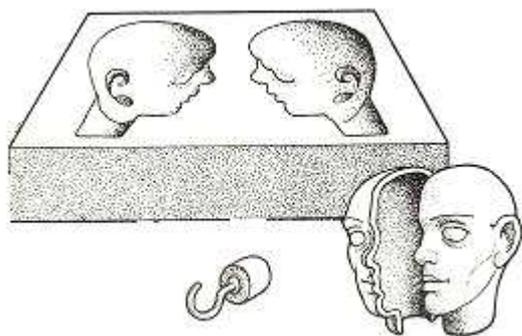


Рисунок 14.



Примерно через 15 минут гипс затвердеет так, что его можно будет извлечь из ящика. Образчик переворачивают и две половинки головы аккуратно извлекаются. Внутренняя сторона образчика тщательно прочищается при помощи кисточки, мыльного

раствора, а затем образчики просушиваются в теплом месте до готовности к использованию.

Обкладка образчиков.

В качестве обкладки берется из внутренней поверхности образчика. Часто используется папье-маше. Когда обкладки двух половинок головы высыхают, они снимаются с образчика и склеиваются вместе. Большой крючок с деревянной рукояткой прикрепляется к шее, тогда голову можно присоединить к туловищу (см рис. 14).

Масса папье-маше накладывается катышками по всей внутренней поверхности образчика, смазанного вазелином. Твердое давление на катышки связывает покров воедино (около 5 мм толщиной). Обкладка должна слегка перекрывать швы образчика, чтобы предусмотреть сжатие во время высыхания. Когда обкладки каждой секции частично сухи, весь покров следует прижать большими пальцами, чтобы избежать сжатия и выдержать форму изнутри. Избыточные части обкладки обрезаются, и отдельные обкладки извлекаются из образчика и склеиваются.

Слоистое папье-маше делается из нескольких слоев качественной абсорбирующей бумаги на каждую смазанную секцию образчика. Когда слоистое папье-маше застывает, его аккуратно снимают при помощи ножа. Образцы из слоистого папье-маше из слоистого папье-маше тоньше, чем из массы папье-маше, поэтому соединительный шов должен быть скреплен веревкой или бандажом, фиксированным на открытом пространстве в основании шеи.

Деревопласт укладывается в образчик в больших и широких формах (в виде блинов) на каждую секцию, спрессовывается, обрезается по шву, как выпечка на блюде. Перед изготовлением нет нужды смазывать образчик. Вместо этого образчик промачивается в воде.

Деревянные куклы.

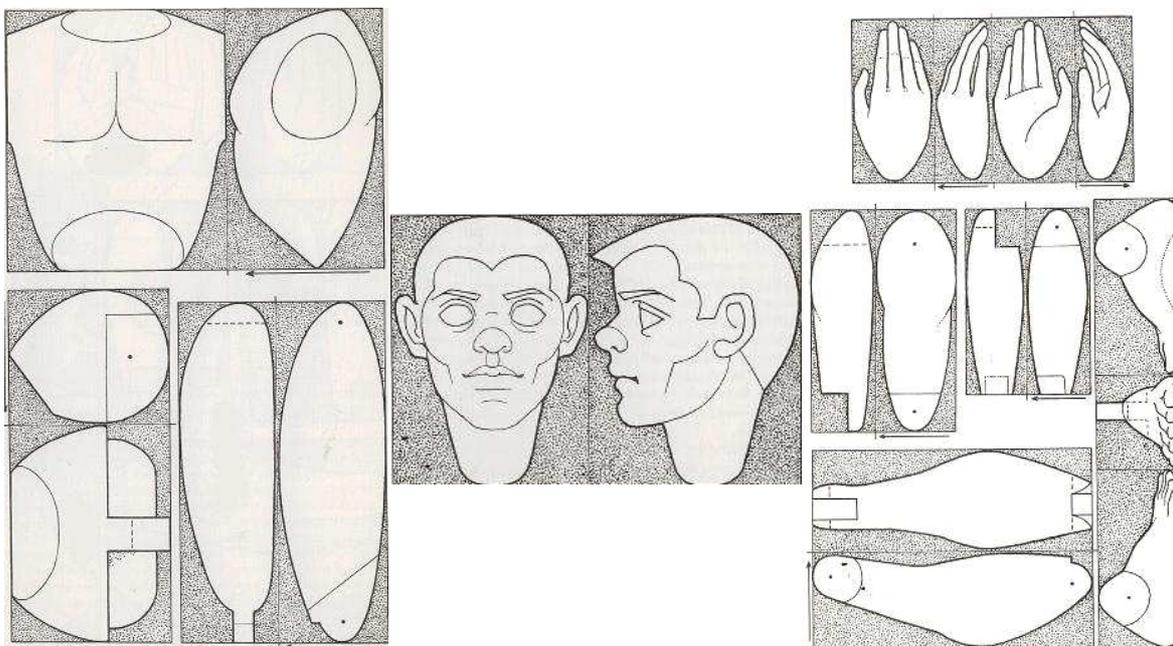
Обычно, голова, ладони и ступни деревянной куклы вырезаются из жесткого дерева (липовое дерево – наилучший вариант), а для остальных частей пригодно мягкое дерево. Деревянная кукла одевается от шеи до запястий и лодыжек. Вырезанные части могут приделываться к форме после того, как вырезаны все соединительные элементы. Для большинства случаев в качестве инструмента подойдет 25 миллиметровый резец или 8 миллиметровый резец для более детальной работы. Еще вам понадобятся: деревянный молоток, иголочный напильник и пила для придания дереву прямоугольной формы. Электрический ленточно-шлифовальный станок годится для всевозможных работ по дереву. Очень важно в процессе вырезания крепко держать дерево. По окончании работы я обычно в одной руке держу дерево, помещенное в материю, а в другой – резец.

Текстура древесины.

В стоящей фигуре куклы направление текстуры вертикально от верха к низу. Резец необходимо держать под углом, равным углу текстуры образца.

Резьба.

Если вы не являетесь опытным резчиком по дереву, то перед резьбой желательно сделать все необходимые рисунки на всех частях куклы. Как правило, деревянные формы имеют вид прямоугольников или кругов. В обоих случаях образцы необходимо привести к прямоугольной форме соответственно профилям рисунков. На рисунках 15, 16 и 17 представлены образцы кукол, изготавливаемых методом прямого моделирования, из пластилиновых образчиков и из дерева.

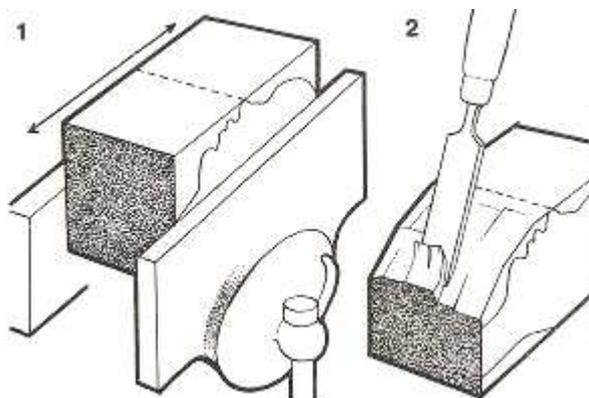


Вырезание головы.

Здесь описаны стадии вырезания головы, которые применимы и к остальным частям куклы.

Рисунок 18.

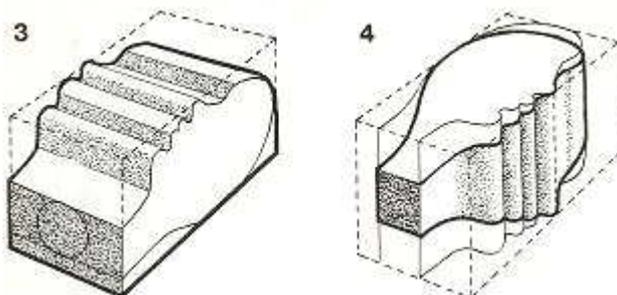
1. Блок с головой, с рисунком профиля, помещен в тиски лицевой стороной кверху. Направление текстуры от вершины головы до основания шеи.



2. Две широкие поверхности вырезаются с помощью резца и молотка. Молоток ударяет по рукоятке резца с небольшими усилиями. В этом случае важно контролировать направление движения резца. Часть поверхности от носа (наивысшая точка) к шее чистится в первую очередь.

Рисунок 19.

3. Все угловые изгибы и части лица высечены, голову можно развернуть вверх.
4. В местах контакта с металлом нос и заднюю часть профиля следует зашкурить. Стороны от ушей до шеи очищены.



Держа голову в тисках лицевой частью кверху, можно более детально проработать. Нос с помощью маленького лобзика. Глаза

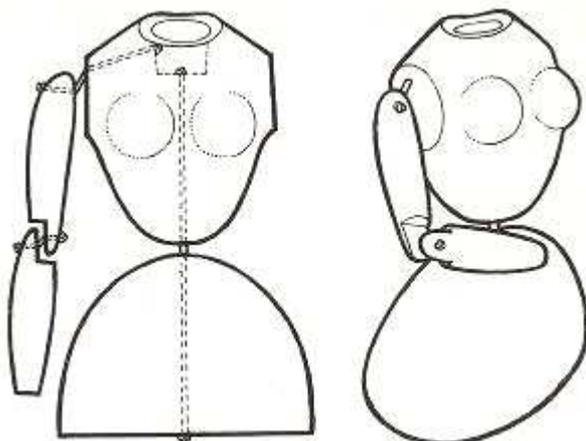
и рот детализированы, и черты лица закруглены. Для закругления щек, подбородка и шеи можно использовать резец или напильник.

Скрепления.

Скрепления суставов куклы, из какого бы материала ее не изготавливали, стараются предусмотреть так, чтобы кукла наиболее правдоподобно имитировала движения человеческого тела. Такими креплениями могут быть шарниры на локтях, лодыжках и коленях или свободно вращающиеся сцепления, как в районе шеи, плечи и запястий. Есть три основных типа креплений для деревянной куклы: нитевые, кожаные, шиповая вязка с желобком. В одной кукле могут присутствовать все три типа соединителей, каждый из которых выбирается по необходимости в том или ином случае.

Нитевые крепления.

Рисунок 20.

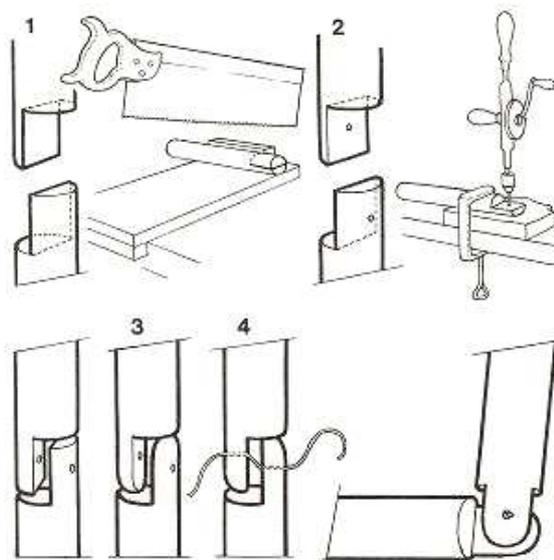


Нитевые крепления являются самыми эластичными и применяются для обеспечения движений куклы вперед и назад. Совмещенное нитевое крепление плеч и локтей обеспечивают легкость и мобильность движений рук куклы.

Изготовление нитевое крепление для локтей.

Рисунок 21.

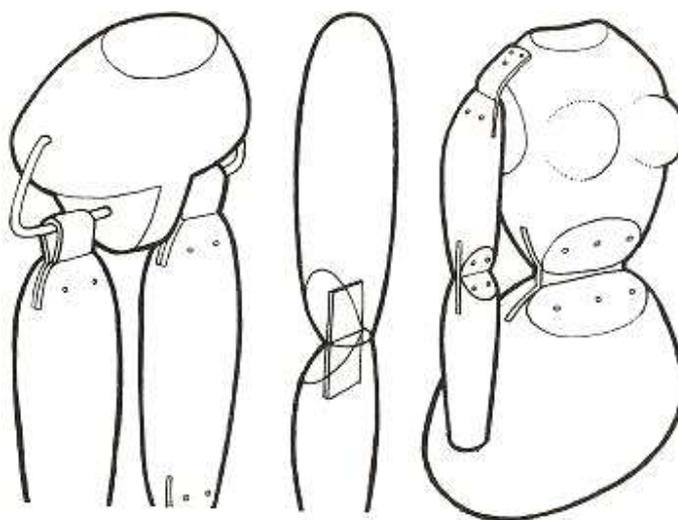
1. Два надпила устраняют материал в точке скрепления. Когда два конца соответствуют друг другу, между ними следует оставить немного свободного места.
2. В каждом из концов просверливается отверстие.
3. Затем поверхности концов ошкуриваются.
4. Нить или струна протягиваются через просверленные отверстия. Свободное место не натягивается скреплением сильно, а внешние концы струны или нити завязываются в узелок.



Кожаные крепления.

Рисунок 22.

Кожаные крепления обеспечивают очень хорошее шарнирное движение только вперед и назад. Хорошими примерами применения таких креплений являются колени, локти и лодыжки куклы. Если



в задумке не предусматривается массивных разворотов куклы

по сторонам, то такие крепления годны для плеч и талии. Кожаный материал должен быть прочным и эластичным. Для маленьких кукол сгодится замша, а для больших – перчаточная кожа или переплетный сафьян⁵.

Изготовление кожаного крепления для коленей.

Рисунок 23.

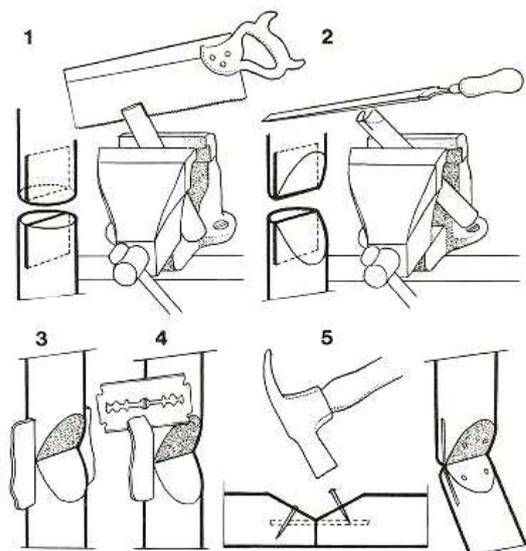
1. Выпиливается полость в центре каждого из скрепляемых концов. Отверстия должны располагаться строго симметрично по отношению друг к другу.

2. Половина поверхности каждого конца ошкуривается или надрезается под углом, которая определяет степень свободы движения куклы.

3. Квадратный кусок кожи помещается в каждое отверстие, пока концы не придут в строгое соответствие друг к другу. Немного клея добавляется в каждое отверстие, но при этом клей не должен попадать на скрепляемые концы.

4. Излишки кожи обрезаются лезвием.

5. В результате опробования движения выясняется, что крепление не тугое и в каждую из поверхностей крепления вбиваются две маленькие булавки для фиксации кожи.



Шпунт и гребень⁶.

Такие крепления делать достаточно трудно. Зато они обеспечивают наиболее правдоподобные движения и хорошо применимы для акробатических кукол.

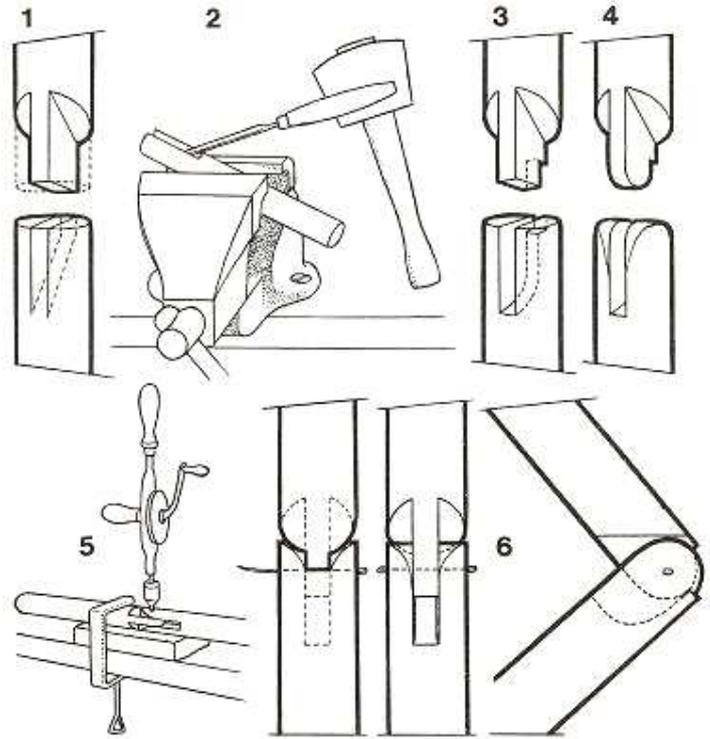
Изготовление шпунтового и гребневого крепления.

⁵ Материал из козлиной кожи.

⁶ Вогнутые швы и выступы.

Рисунок 24.

1. Два надпила делаются на каждом из концов соединения так, чтобы секция одного из них могла быть вставлена в полость другого конца. Надпилы секций производятся под углом, обеспечивающим ту или иную степень свободы движения кукол.



2. Края полости

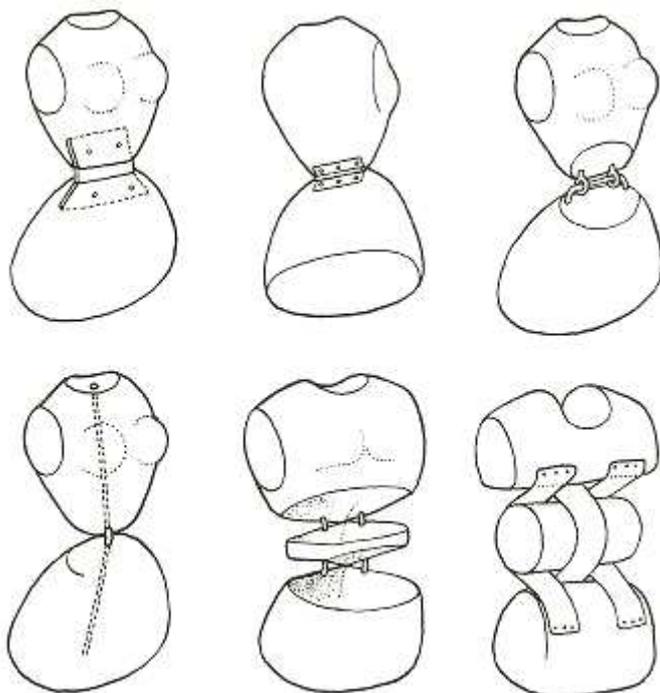
ошкуриваются. Напильник следует подбирать по ширине, сопоставимый с шириной полости.

3. Небольшая бороздка выпиливается на кратчайшей стороне вставляемого язычка, а на другом конце выпиливается лунка, соответствующая бороздке по размерам.

4. Все края ошкуриваются до закругленной формы.

5. Шпунт и гребень вставляются друг в друга, далее просверливаются насквозь. Размер отверстия должен совпадать с диаметром нити, которая скрепит ось вращения в скреплении.

6. Короткая проволока пропускается через отверстие и обрезается по краям.



Нестандартные крепления.

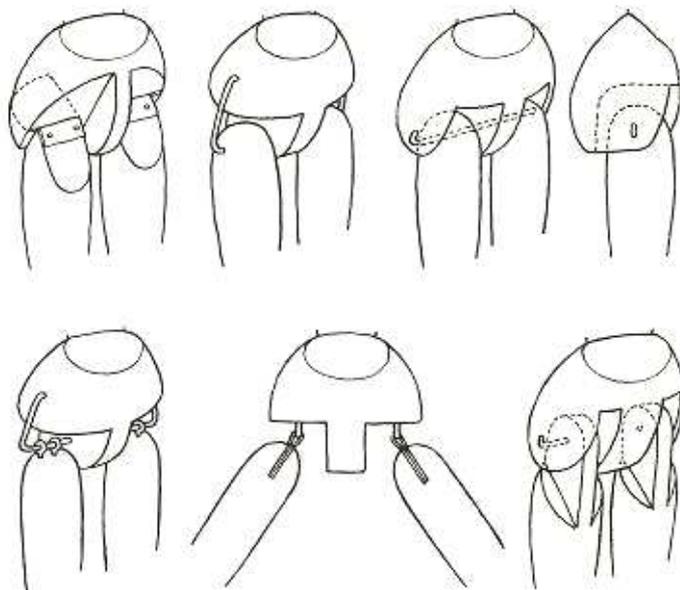
Рисунок 25.

Инструкции по изготовлению нитевых, кожаных и шпунт-гребневых креплений могут применяться для скрепления колен и локтей. Другие методы скрепления,

схожие с вышеописанными, следует осветить более детально. Выше показаны различные типы креплений талии, каждая из которых обеспечивает свою степень свободы движения. На рисунке 25 показаны два кожаных, два нитевых крепления и крепление, имеющее маленький металлический шарнир.

Рисунок 26.

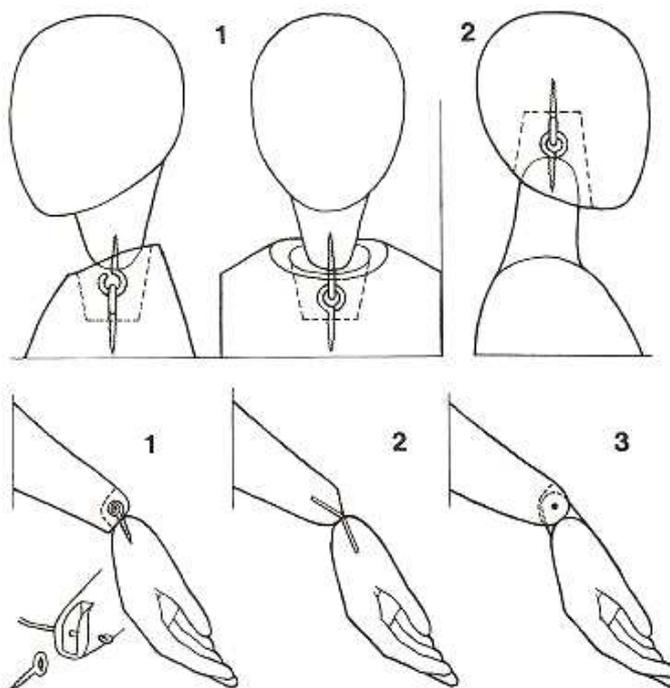
Эти крепления могут применяться для талии. Каждая из них обеспечивает свою свободу движения. Некоторые типы предусматривают движения из стороны в сторону. За исключением случаев танцующих кукол,



движения со стороны в сторону стараются избегать, так как последние сильно затрудняют контроль над ходьбой.

Рисунок 27.

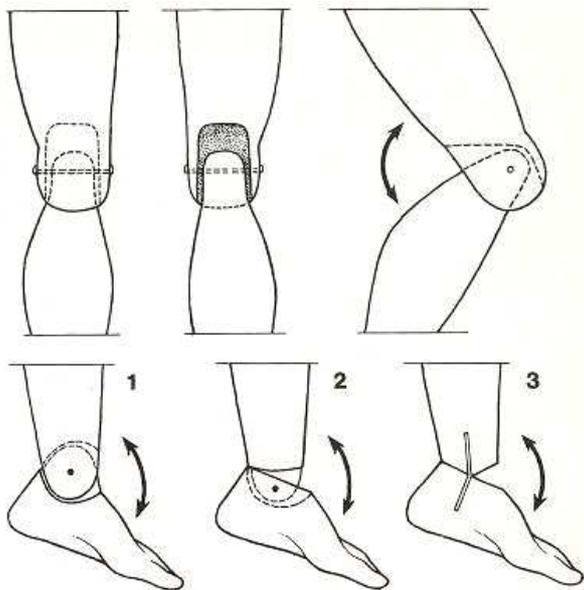
На данном рисунке показаны два типа крепления шеи. В первом случае два круглых крючка вкручены в шею и в отверстия под ней. В такой взаимосвязи они обеспечивают движения во все стороны. Во втором случае, крепление находится внутри головы, что дает



меньшую степень свободы движению куклы. В трех примерах крепления на запястьях мы имеем: в первом случае проволоочное крепление, позволяющее допускать некоторые сторонние

движения. В остальных случаях кожаное и шпунтовое скрепления являются шарнирными. За исключением случаев, когда балансируют рукой, ладони куклы, смотрят вверх и управляются нитью, привязанной к большому пальцу.

Рисунок 28.

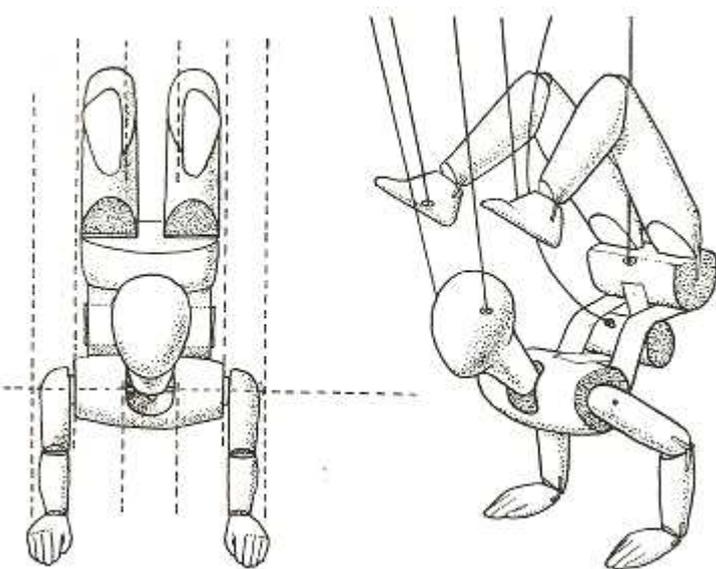


Внутреннее коленное скрепление, показанное на рисунке, лучше всего подходит акробатическим куклам. Эти скрепления также подходят для локтей. Лодыжечные скрепления должны вырезаться при слегка разогнутой ноге, чтобы избежать расцепления. У акробатических кукол пространство, занимаемое движущейся ступней, определяется видом и формой

скрепления.

Движение в одной плоскости.

Рисунок 29.



Некоторые куклы рассчитаны только на движения в одной плоскости, такие, как ручной балансер, «человек-змея» и акробат. На рисунке показаны, как кожаные шарнирные скрепления (за исключением плеч и шеи) не позволяют двигаться по сторонам. Плечи свободно

вращаются на крепком проволочном валике, который приклеен на месте прохождения грудной части. Узкая шайба прикреплена к каждому плечу, а концы проволоки разделены на два языка и

согнуты. Крючок у основания шеи куклы может быть прикреплен возле проволочного шарнира там, где он проходит шейное отверстие. Такой способ скрепления часто применяется при моделировании лап животных.

Устройство управления.

1. Поддержка.

Основной вес куклы обычно поддерживается плечевыми нитями. Головные нити выполняют эту функцию только в случае очень простых кукол, но обычно применяются только для поддержки Головы. Спинные нити также поддерживают части веса в определенных позах куклы – они обычно совмещены с плечевыми для балансировки куклы. Эти пять нитей фиксируются к управляющей нити, которая располагается к руке кукловода.

2. Движения, обеспечиваемые управляющей декой.

Легкий поворот деки заставляет куклу кланяться, движения деки по сторонам обеспечивают наклон головы. Прыжок, сгибание колена и позиция лежа обеспечиваются подъемом и опусканием развилки. Для акробатических кукол множество поз обеспечивается полным разворотом деки.

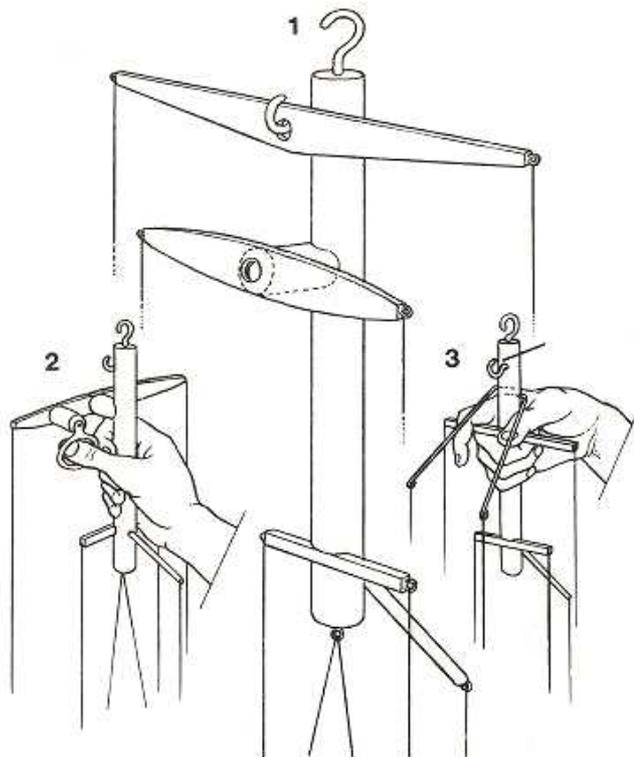
3. Индивидуальные движения разъемных дек, проволочных и рычагов перетяжных нитей.

Обычно съемные деки висят на крюках основной деки. В основном это ручные деки, управляемые свободной рукой кукловода при помощи нити, протянутой от каждой из ручных дек к большим пальцам куклы. Многие кукловоды используют ножные разъемные деки, которые могут быть прочно закреплены, как шарниры основной деки и также управляются большими пальцами. Проволочные рычаги, поднимающие и опускающие руки куклы, иногда прикрепляются к основной деке. Управляющие элементы куклы могут быть изготовлены из щеток, деревянных креплений или картона в зависимости от специфики использования.

Три типа вертикального управления.

Рисунок 30.

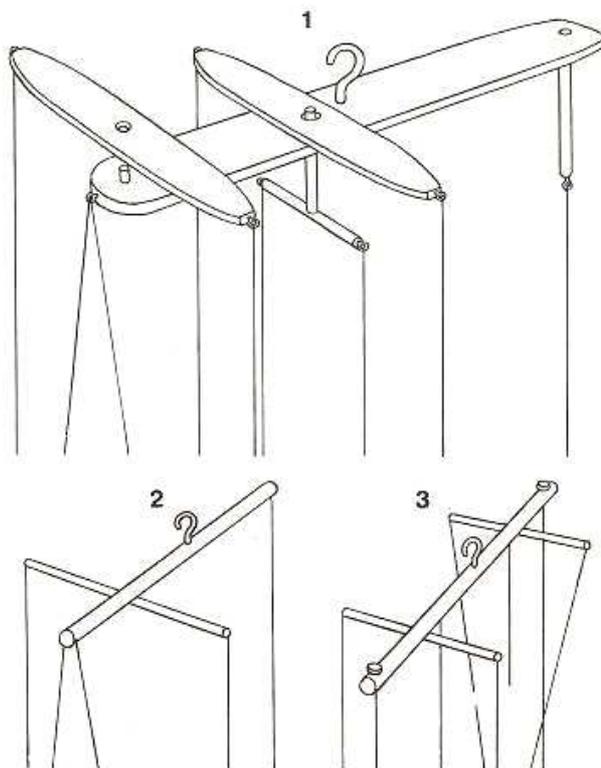
1. Типичное вертикальное управляющее устройство на высоте, равной половине роста куклы. Шарнирное ножное крепление рассчитано на свободные пальцы руки.
2. То же устройство скреплением для большого пальца руки.
3. Разъемное ножное крепление и рычажное крепление для ручных нитей.



Три типа горизонтального управления.

Рисунок 31.

1. Стандартное горизонтальное крепление со съемной ножной декой.
2. Упрощенное горизонтальное крепление. Поворот из стороны в сторону обеспечивает движение колен.
3. Простое крепление для кукол-животных. Нити передних ног пересекаются так, что обеспечивают движение ног на противоположной



стороне.

Откидывающиеся крепления.

Два типа таких креплений применяются для трюковых кукол. В первом случае управляющие крепления вертикальной позиции имитирует все движения куклы. При полном обороте за счет специфики крепления нитей кукла совершает полный оборот. Во втором случае крепление четко фиксировано возле головы или плеч куклы, но наклон вперед и высвобождает вторичные нити. Примером первого типа служит «человек-змея» или акробат. У куклы легкое и эластичное крепление талии и только возле шеи крепление обеспечивает только движение в одну сторону. Основное крепление находится на высоте, равным двум третьим высоты куклы. Присутствуют шесть основных нитей. Две прикреплены к голове, две к ступням и две подходят к скреплению талии. Крестообразная распорка для ножных нитей шире, чем распорка для головных нитей.

Рисунок 32.

1. На этом рисунке акробат стоит вертикально, поддерживаемый головными нитями, одна из задних нитей натянута, а ручные нити свободны.
2. Управляющее крепление наклонено вперед, кукла опускается на колени, а руки вытягиваются вперед. Если крепление принимает горизонтальное положение, то кукла остается на земле с поднятыми руками и пятками.

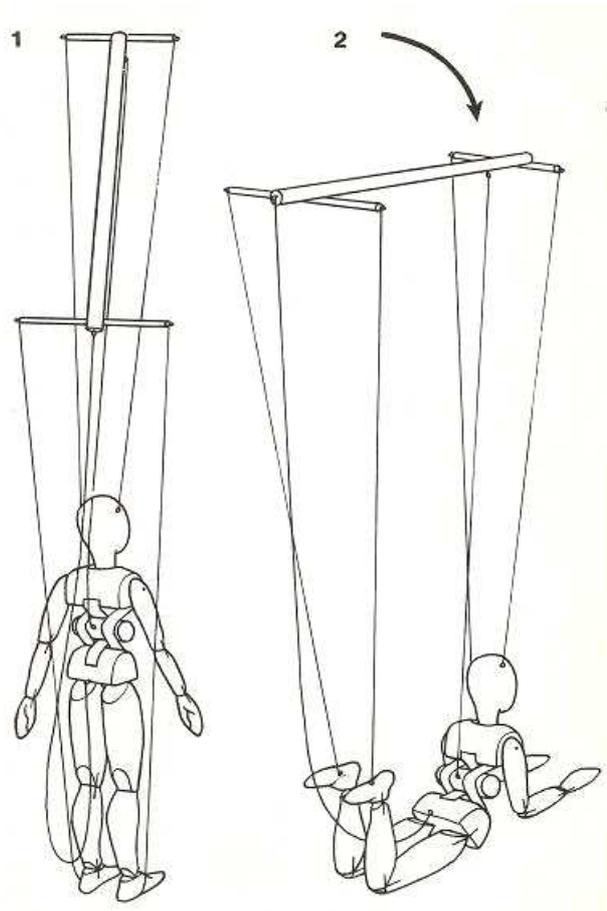
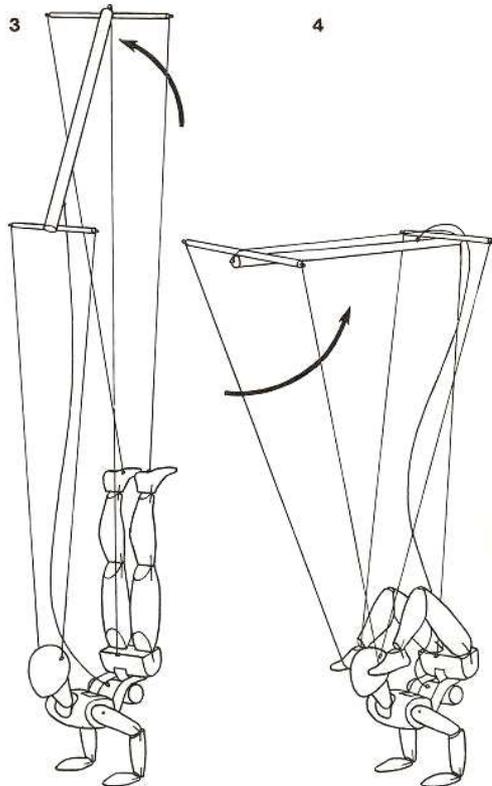


Рисунок 33.

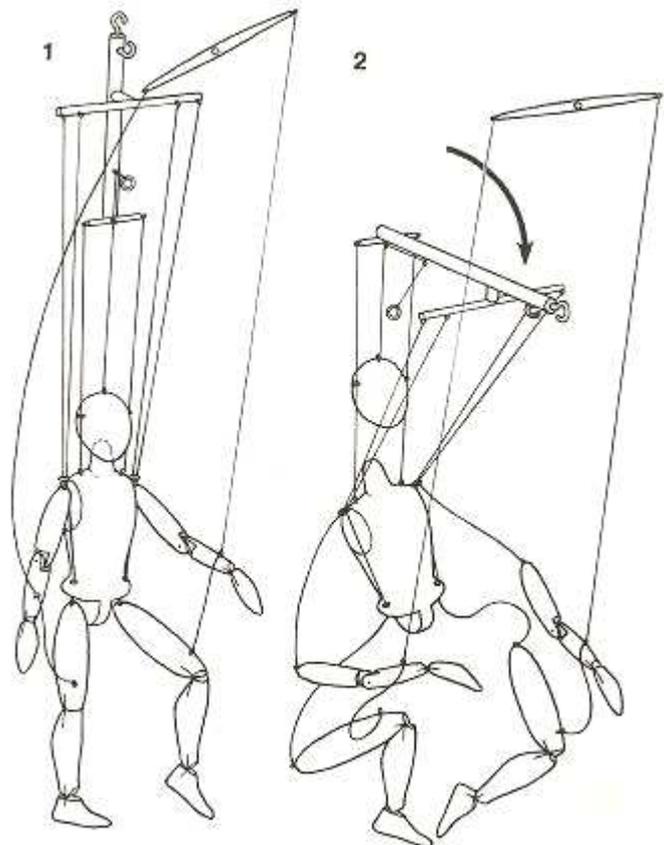


3. Конец управляющего крепления, поддерживающего голову, остается в позиции, пока противоположный конец, приподнятый вертикально, тянет ступни вверх. Задняя нить, прикрепленная к тазу, натянута, тем самым, ослабив нить талии. При правильном подборе длин скрепляющих нитей кукла-акробат легко балансирует на руках.
4. Головной конец крепления оттянут назад. Конец, поддерживающий ступни

движется вперед, опуская ступни куклы к плечам.

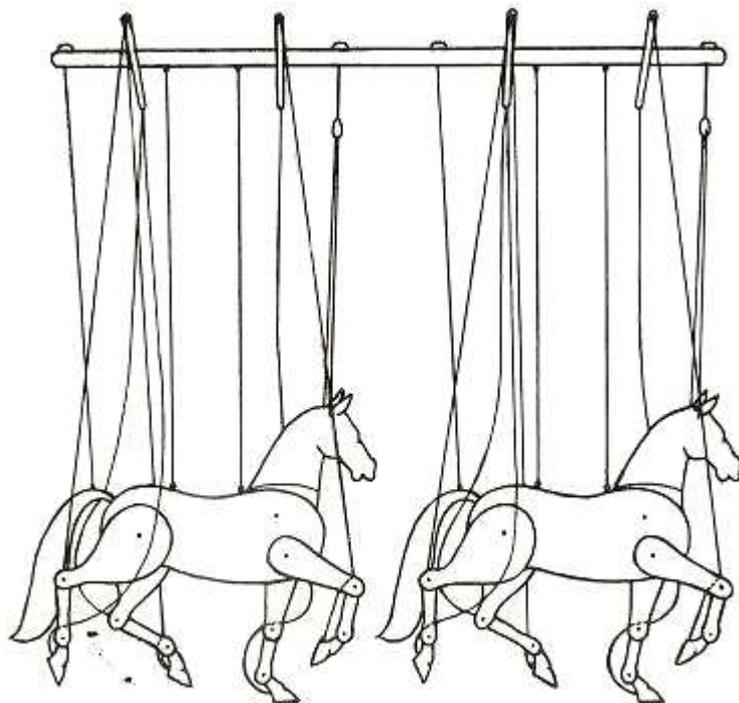
Рисунок 34.

Второй тип откидывающегося крепления показан на этом «разваливающемся» примере куклы. Вертикальное положение крепления держит руки и ноги куклы через перетяжные нити, протянутые через каждое из плеч и отверстия на бедрах. Ходьба обеспечивается съемными креплениями, двигающими руки и ноги совместно, а голова движется отдельно от всего остального.



Тандемные крепления.

Рисунок 35.



Тандемные крепления чаще всего используются для перемещения группы кукол. Управляющее крепление, показанное на рисунке, демонстрирует некоторые осложнения стандартного горизонтального крепления, которое наклоняется из

стороны в сторону. Основное крепление удерживает вес кукол, а боковые рычажки сгибают и поднимают колени. Такое крепление можно применять для любого количества кукол в группе.

Нити скрепления.

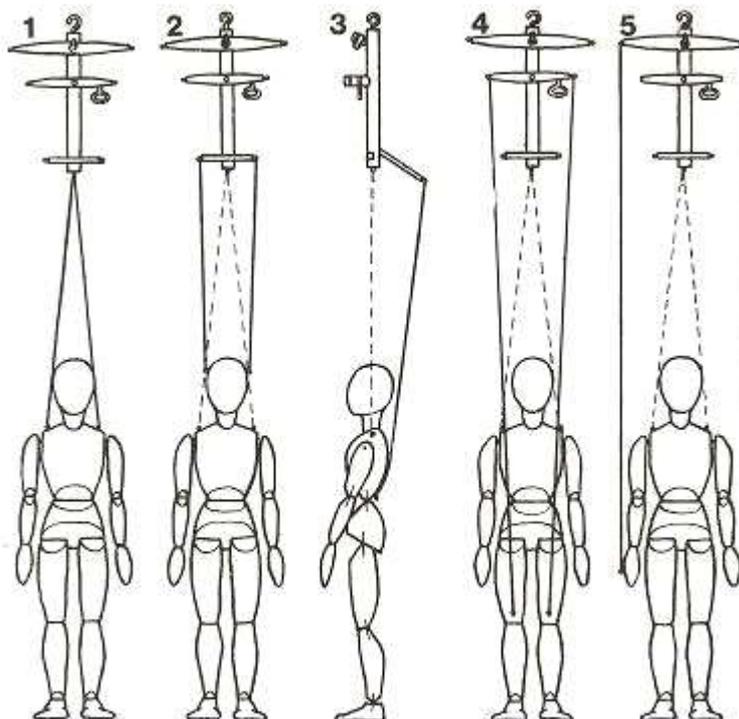
Нити могут быть разными: макраме или ковровые, в зависимости от веса и размера куклы. Длина нити определяется из расчета роста куклы, расстояние между управляющим креплением и сценой. Высота расположения руки кукловода также принимается в расчет. Для кукол ростом 450 мм плечевые нити должны составлять не менее 1200 мм. У деревянных кукол нити прикрепляются к отверстиям основного управляющего крепления и к самой кукле. В куклах из папье-маше проволочные петли являются частью работы над стержневой системой, а для тряпичных кукол длины нитей вырезаются в соответствии с размером самого материала.

До укрепления нитей управляющее крепление устанавливается на требуемую высоту. Плечевые нити протягиваются в первую очередь, а длины остальных нитей соизмеряются с длинами плечевых. Руки прикрепляются слегка приподнятыми и коленные

нити натянуты до такой степени, чтобы движения ног были четко фиксированы.

Рисунок 36.

1. Плечевые нити. Они должны быть одинаковыми по длине, чтобы руки балансировали в одной позиции.
2. Головные нити. Отверстия головы располагаются немного за ушами. Это важно для разворотов головы.

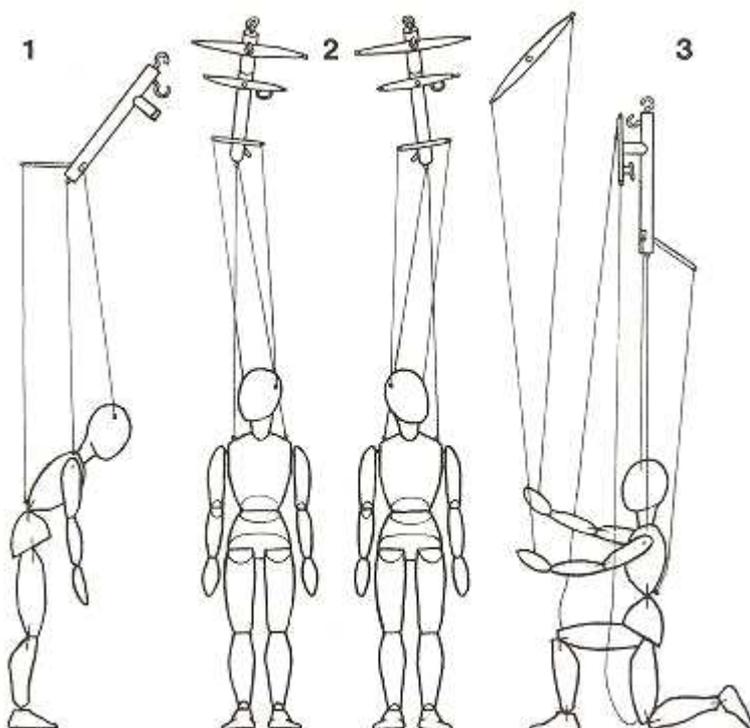


3. Спинные нити. Спинное отверстие располагается прямо над креплением талии. Эта нить вместе с плечевыми обеспечивает устойчивость куклы.
4. Коленные нити. Отверстия располагаются над коленными скреплениями. Должны быть туго натянуты.
5. Ручные нити. Обычно прикрепляются к большим пальцам рук так, что рука движется в разные стороны.

Простые движения.

Рисунок 37.

1. Поклон. Управляющее крепление наклонено вперед, а наклоняющая нить выравнивается.



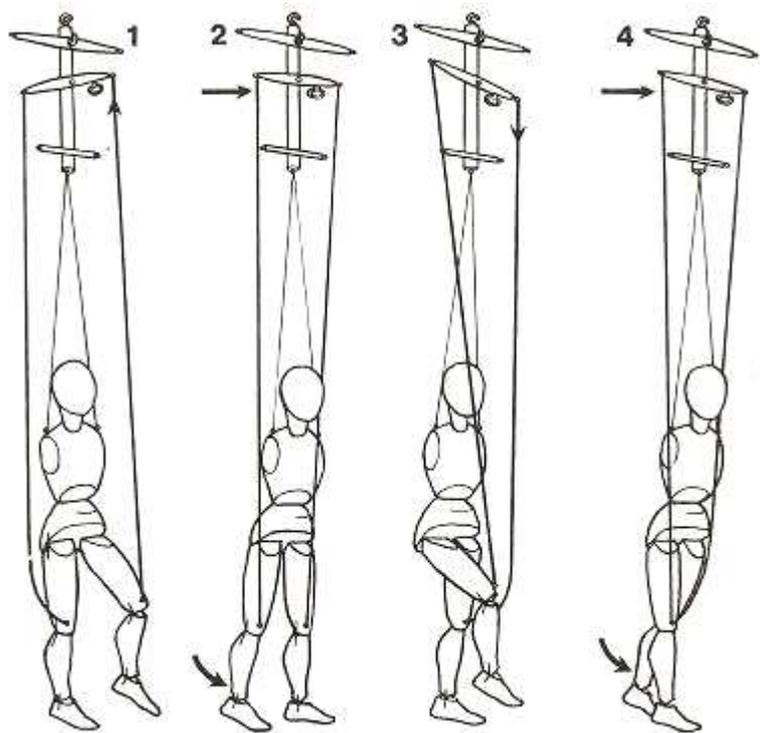
Плечевые и головные нити наклоняют куклу относительно талии.

2. Поворот головы. Легкие отклонения управляющего крепления из стороны в сторону обеспечивают поворот головы в соответствующих направлениях.
3. Падение на колени. Движение вниз большого пальца в управляющем креплении ног склоняют правое колено куклы, а сам рычаг при этом движется вперед и вниз. Руки сгибаются под углом изгиба ручного крепления.

Ходьба.

Рисунок 38.

1. Движение большого пальца руки на нужном креплении руки ослабляет правую нить и поднимает левое колено.
2. Все управляющее крепление передвигается вперед через левую ногу, а ножное крепление возвращается в исходную позицию. Правая нога примыкает к левой и готовится к началу следующего движения.
3. Движение большого пальца вниз поднимает правое колено.
4. Управляющее крепление движется вперед через правую ногу, а левая тем временем приближается к правой. Здесь

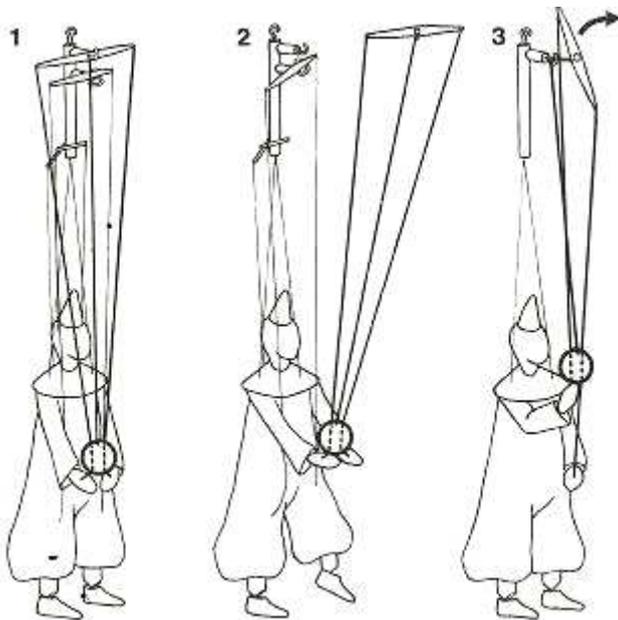


движение описывается по стадиям, но на практике оно должно быть плавным и продолжительным.

Жонглирующие куклы.

Данный вид является одним из наиболее легких видов кукол. Жонглер может использовать один шар, который незаметно поднимается на определенную высоту, исчезает из вида, затем неожиданно возвращается. В другом случае жонглер использует два шара, создавая зрительную иллюзию жонглирования, хотя шары на самом деле не меняют своего положения относительно рук куклы. Также используя два шара, можно симитировать отскок шаров от левой ступни куклы. На практике зеркало, поставленное перед кукловодом, показывает, что же происходит на самом деле – это не так легко разглядеть сверху. Куклы-жонглеры должны иметь голову, слегка откинутую назад, и глаза, приподнятые так, словно они следят за движениями шаров. Тип скрепления для тела и ног выбирается по собственному усмотрению, но руки должны быть как можно более эластичными и гибкими. Нитевые скрепления плеч и локтей хорошо подходят к данному случаю, а кожаные шарнирные соединения на запястьях, менее подвергаются износу. Шары можно изготавливать из обычных теннисных шариков, набитых деревопластом. Руки жонглера должны быть обиты войлоком, во избежание шума при соприкосновении с шарами. Основное управляющее крепление выбирается стандартным так, что кукла может ходить, прыгать и кланяться. Жонглирующие движения контролируются одним или более съемными ручными креплениями, от которых нити проходят насквозь шаров к рукам куклы. Кукла-жонглер имеет весьма ограниченный набор трюков, поэтому использовать ее рекомендуется в группе с другими куклами для создания атмосферы контрастности, соревнования в сопровождении звуковых эффектов.

Рисунок 39.



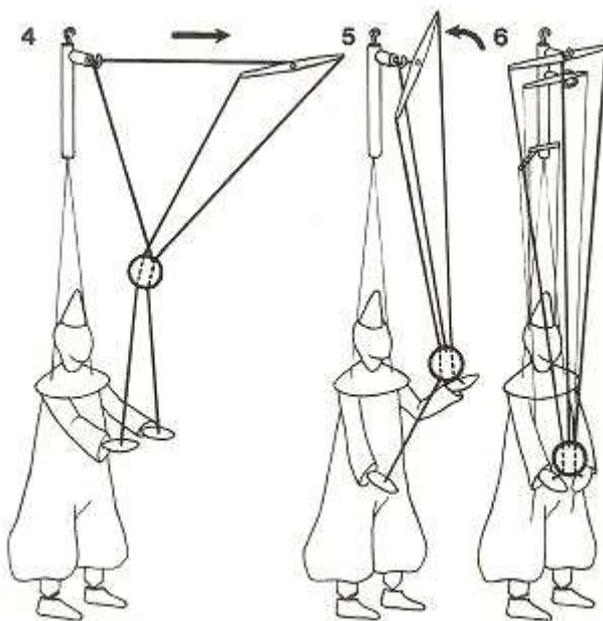
1. Ручное управляющее крепление находится в основном положении, а шар находится в руках жонглера. Нити от каждого крепления проходят сквозь шары к рукам куклы, а третья нить присоединена к самому шару.

2. При ходьбе ручное крепление следует отвести вперед, чтобы дать свободу движения

коленным нитям.

3. Центральная нить ручного крепления надевается на крюк, и крепление резко отклоняется вправо, бросая шар из одной руки в другую.

Рисунок 40.



4. Пока ручное крепление выровнено и отодвинуто вперед, центральная нить выбрасывает шар в воздух. Чем дальше сдвигается это крепление, тем дальше забрасывается шар.

5. Ручное крепление возвращается близко к основному и отклоняется влево, чтобы поймать шар, направляемый натянутой нитью.

6. Левая рука опускается, и шар падает в исходную позицию. Эта же последовательность действий может быть проделана в обратном порядке, либо же шар подбрасывается в воздух обеими руками.

Рисунок 41.

1. Здесь используются два шара. Нити проходят через каждый шар к каждой из ладоней куклы.
2. Когда ручное крепление сдвигается из стороны в сторону, каждый шар подбрасывается в воздух и позже возвращается в исходную позицию.
3. Если ручное крепление повернуто концом вперед к зрителям, то создается иллюзия перебрасывания шара из одной руки в другую.

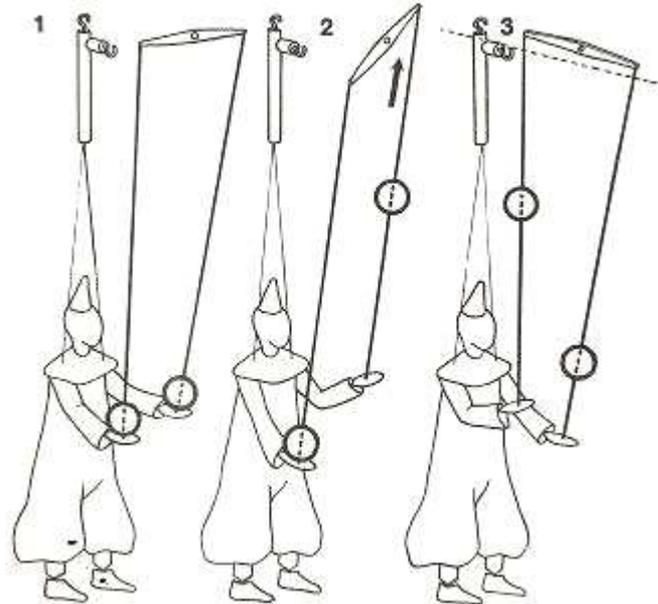
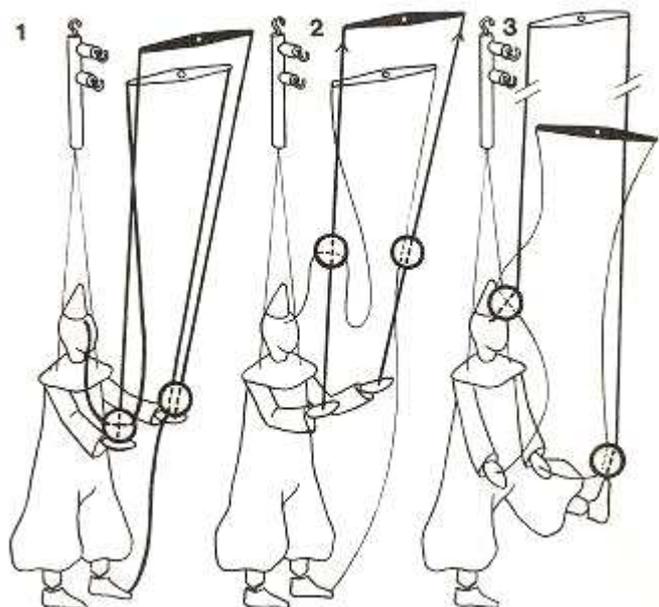


Рисунок 42.

1. В данном трюке присутствует третье крепление с нитями, протянутыми ко лбу и левой ноге куклы. Если крепления держаться не в одной руке, то куклу следует поддерживать второму кукловоду, либо крепление следует прикрепить к скобке за сценой.
2. Резким движением ручного крепления оба шара подбрасываются в воздух.
3. Ручное крепление опускается вниз, второе крепление поднимается и шары возвращаются в исходное положение натянутой нитью, прикрепленной ко лбу и к левой руке куклы. Шар на левой ноге возвращается в руку путем



обратной последовательности вышеописанных действий. Шар на лбу куклы возвращается благодаря собственному весу.

Акробат на трапеции.

Данный акробат подвешивается за руки к приспущенной трапеции. Достигая земли, он кланяется зрителям, затем вновь поднимается ввысь. Трапеция раскачивается, поднимая и опуская его ноги. После нескольких раскачиваний он поднимает ноги к креплению, отпускает руки и висит на ногах. По прежнему раскачиваясь, он возвращается в ручную позицию и поднимается к креплению до уровня талии, периодически опуская и поднимая себя руками.

Данная кукла легко конструируется и двигается только в одной плоскости. Руки от плеч до кончиков пальцев изготовлены из цельного куска материала, а пальцы закруглены относительно крепления. Плечи вращаются на проволочном шарнире, пропущенном через грудь. Голова, плечи и верхняя часть тела являются одним целым. Талия скреплена кожаным скреплением, она сгибается только вперед. Скрепления на бедрах не должны позволять сторонних движений, а ноги могут быть сделаны из цельного материала. Трапеция изготавливается из верхней и нижней деревянных перекладин, соединенных несгибаемой проволокой. Концы проволоки закручены и фиксированы так, чтобы избежать вращения.

Управляющее крепление неровное, Т-образное высотой в половину роста самого акробата, стоящего с поднятыми руками вверх. Нижний конец Т-крепления прикреплен к центру верхней перекладины трапеции. Когда он не используется, то находится в позиции, показанной на диаграмме 4. нити одинаковой длины проходят через отверстия на нижней трапеции через отверстия на ладонях акробата и через пальцы ног. Пятая нить проходит от верхнего центра Т-крепления вниз к голове акробата. Большую часть времени эта нить находится в свободном состоянии, но ее нужно подбирать, учитывая одинаковое натяжение нитей рук, когда акробат находится в позиции 5.

Рисунок 43.

1. Когда управляющее Т-крепление доходит вперед до предела, акробат висит на руках. Трапеция вращается на петле от верха к центру.
2. Как только акробат касается земли, петля ослабевает, и трапеция перестает вращаться. Трапеция продолжает опускаться вниз, пока акробат не поклонится публике.
3. Трапеция поднимается в воздух и вращается в сторону. Различные поднятия и опускания Т-крепления до средней позиции поднимают и опускают ноги акробата, задавая трапеции момент вращения. Теперь оператор поддерживать и вращать трапецию одной рукой и двигать Т-крепление другой.

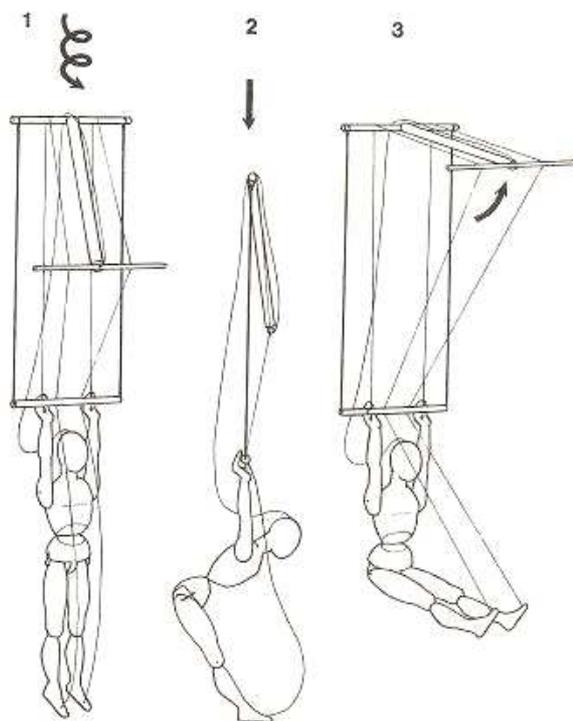
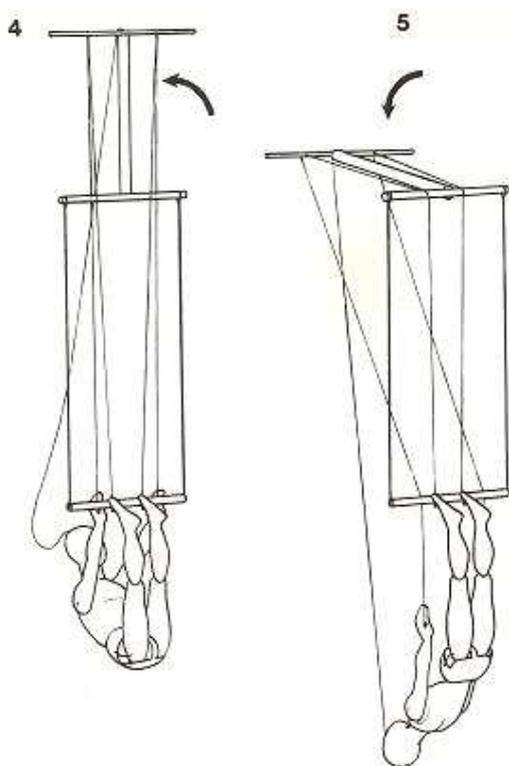


Рисунок 44.



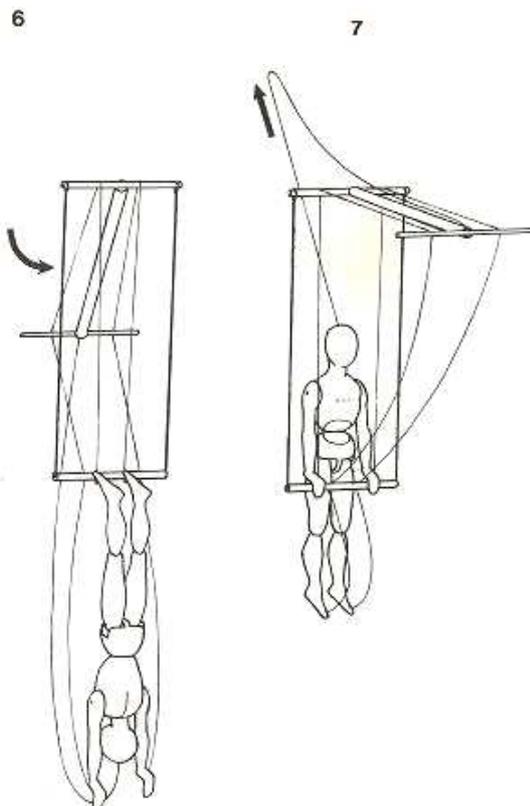
4. Пока трапеция раскачивается, Т-крепление поднимается вверх, поднимая ноги акробата до уровня ладоней.
5. Когда Т-крепления сгибается в обратную сторону в среднюю позицию, руки акробата отрываются от трапеции, и он начинает висеть на пальцах ног.

Рисунок 45.

6. Когда Т-крепление полностью сгибается назад, руки акробата вытягиваются под его головой. Пока трапеция продолжает раскачиваться, обратной последовательностью действий акробата можно вернуть в исходное положение.

7. Здесь, начиная с позиции 3, головная нить поднята до тех пор, пока акробат балансирует при помощи собственного веса на трапеции посредством рук.

Пока оператор поднимает головную нить, рука акробата должна поддерживать его, раскачивая трапецию, удерживая при этом Т-крепление. Это все не так легко сделать, поскольку ножные нити должны отпускаться плавно до поднятия ног на вершину трапеции.



Лошадь, идущая рысью.

В кукольных театрах лошадь является наиболее популярным видом анимационных кукол. Поскольку с другими животными набор трюков ограничен, а лошадь может демонстрировать трюки высшего пилотажа.

Лошадь, описанная здесь, может ходить рысью, прыгать, идти на задних ногах, касаться брюхом земли, поднимать голову и хвост.

Во время изготовления лошади, особое внимание следует уделить фронтальной и боковой частям заготовки, учитывая размещения скреплений (рис. 46). Для уменьшения веса, облегчений отшлифовки и вырезания, тело изготавливается из бальзы. Данный материал не даст возможности сделать отверстия, поэтому нити, поддерживающие основной вес лошади,

прикрепляются к петлям каждой из проволок, проходящих через тело, вдоль живота, вниз и вверх. Ноги по причине отсутствия веса можно вырезать тонко. Ноги прикрепляются к телу с помощью проволочных шарниров. Все остальные соединения это соединения без сторонних движений. Движения колен должны быть ограничиваться одним направлением.

У данной лошади стандартный управляющий бар-крепление с двумя выступающими ножными креплениями на каждой из сторон. Из-за узости плеч только одна нить проходит к каждой передней ноге, проходя коленное скрепление и идя к задней части копыта. У крепления задних ног одна прямая и одна пересекающаяся нить. Прямая нить подходит к задней части колена, пересекающаяся к противоположной ноге, заканчиваясь сзади копыта. Хвост прикрепляется к основному управляющему креплению подвижной деревянной кнопкой. Голова держится в приподнятом состоянии двумя нитями, исходящими от ушей и соединяющимися вместе на некоторой высоте с помощью проволоки. Небольшие эластичные пружины прикрепляются к переду каждого копыта, чтобы избежать выпадения на пальцы.

Рисунок 47.

1. В стоячем положении основное управляющее крепление располагается ровно. Все нити имеют одинаковое натяжение, кроме пересекающихся нитей, которые ослаблены. Для «испанской рыси» нити передней ноги проходят прямо над копытом.
2. Когда управляющее крепление наклонено вниз и вперед, тело лошади нагибается под тем же углом. Каждое отдельное движение отвечает за поднятие хвоста, передней ноги.

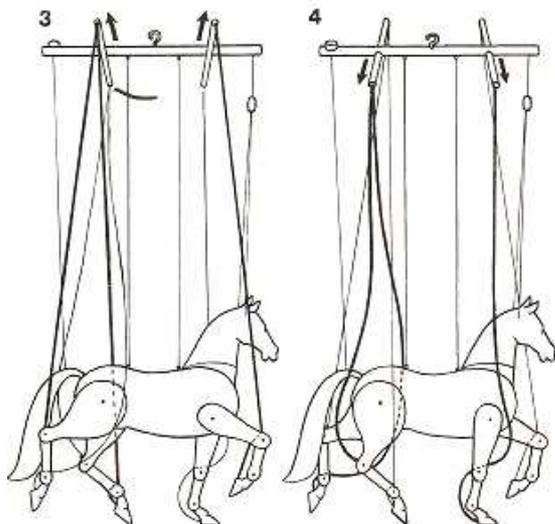


Рисунок 48.

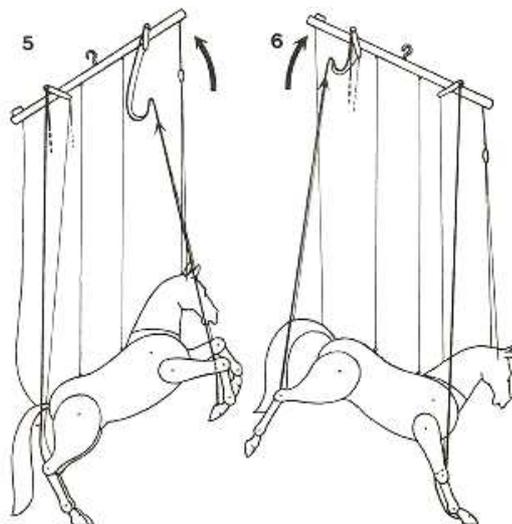
3. Данное движение обеспечивается вращением основного крепления из стороны в сторону. Движение нитей

соответственно приподнимают переднюю ногу и откидывают назад заднюю. Пересекающая нить к задней ноге протягивает ее вперед.

4. Теперь основное крепление вращается в обратном направлении, приводя лошадь в следующее движение. Плавные движения конечностей лошади можно выполнять под музыку.

Рисунок 49.

5. Когда нити передних ног собраны вместе, а крепление поднимается вверх, то лошадь выполняет позицию «левадо». Серии прыжков вперед на задних ногах называются «курбет». В этой же позиции лошадь может преодолевать препятствия.



6. Для обратного движения нити задних ног собираются вместе и резко подбрасываются вверх.

Акробат ручной балансировки.

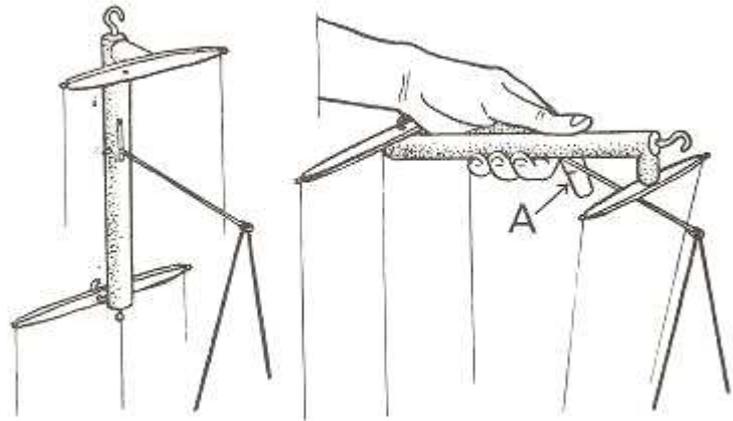
Такой акробат выходит с серией прыжков, стоя вертикально на ногах. Он кланяется публике, наклоняясь от талии до места, где он стоит на сцене, и, балансируя на руках, медленно поднимает ноги вверх до вертикального положения. В таком положении он поднимается и опускается некоторое время, склоняя и распрямляя локти. Наконец, он ходит по сцене на руках, делая несколько кругов.

Кукла рассчитана на движение в одной плоскости (за исключением шеи). Руки и ноги должны быть взвешены, т.к. кукла носит наряд клоуна, деревянные шарнирные конечности могут иметь кожаные шарнирные скрепления. Плечи вращаются на проволочном шарнирном скреплении, проходящем насквозь груди.

Рисунок 50.

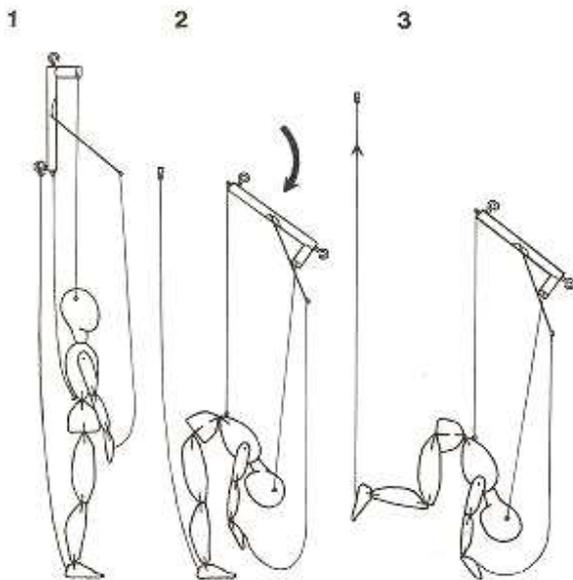
Основным управляющим является перекидное укрепление.

Съемное крепление с нитями находится позади основного крепления. Кожаный рычаг с нитями



сзади рук акробата находится в центре спереди. Головные нити идут от фиксированного скрепления и поддерживают основной вес куклы. При наклоне основного крепления вперед, указательный палец поднимает ручные нити на рычаге между головными нитями (А), нити неравномерно распределены, но достаточно просты, что дает возможность избежать осложнений ножных вертикальных движений.

Рисунок 51.



1. В основной позиции основной вес держат головные нити. Ручные нити ослаблены, и рычаг находится в состоянии покоя.

2. Когда ножное крепление отсоединяется, основное наклоняется, и кукла сгибается в половину роста. Ручной рычаг продвигается вперед между головными нитями.

3. Руки акробата касаются земли, и ножное крепление приподнимается вместе с ногами. Акробат садится на ладони

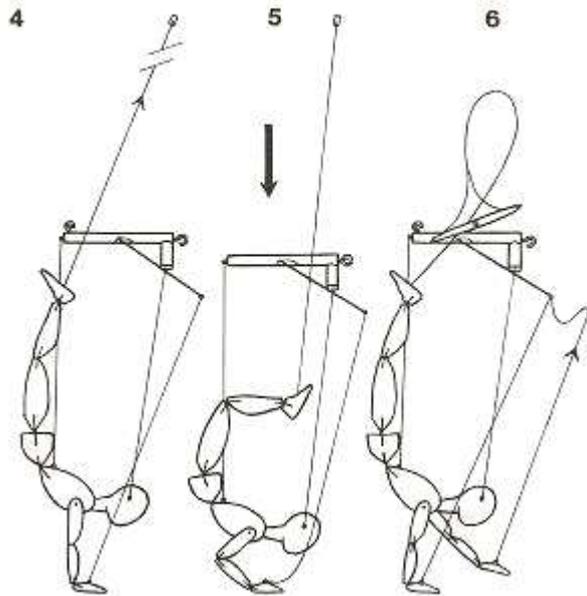
Рисунок 52.

4. Пока ножное крепление движется дальше, его нити проходят через каждую сторону основного крепления. Основное крепление выравнивается, поднимая голову, и обращая изгиб спины.

5. Движение основного крепления заставляет акробата толкать себя вверх и вниз на руках.

Ножное крепление приподнимает или опускает ноги или заставляет шевелиться их по очереди.

6. Крепление ступней и его нити собираются вместе в поддерживающей руке, пока свободная рука поддерживает ходящего на ладонях акробата.



Канатоходец.

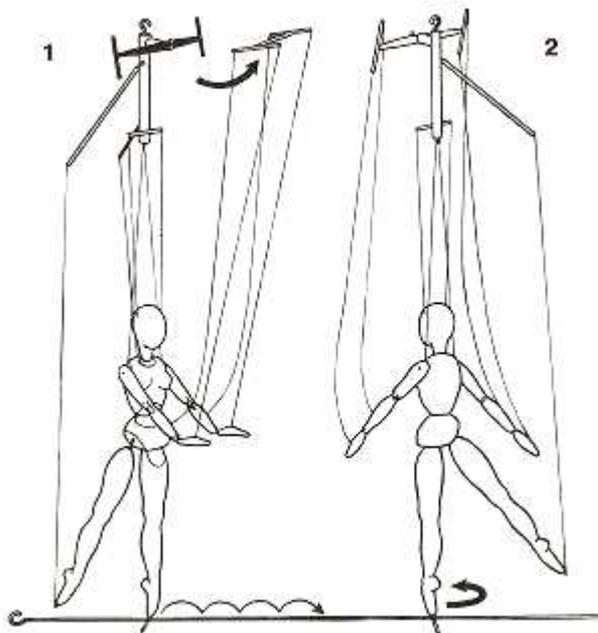
Канатоходец выходит на тугую проволоку, скрепленную между двумя точками вне зоны видимости публики. С руками, выполняющими волнообразные движения, канатоходец продвигается на одной ноге к середине проволоки, делает несколько прыжков на пальцах ног, приводит себя в позицию арабески, наклоняя ноги и вытягивая одну ногу назад. Возвращаясь в исходную позицию, канатоходец прыгает в даль проволоки, опускает руки и ногу и вращается на пальцах ноги в пируете. Вращаясь все быстрее, она распускает руки и ноги в разные стороны. Снова и снова пересекая проволоку, танцор выполняет пирует, встает в позу арабески, пока не возвращается снова в центр сцены. Затем она приседает на одной ноге, выправленной вдоль проволоки, наклоняется вперед от талии, кладя руки и голову на вытянутую ступню.

От бедра до вытянутого пальца ноги танцор изготавливается из цельного материала. Скрепление ноги, фиксированной на проволоке, является кожаным. Другая нога закручена у бедра и свободно двигается на проволочной петле, продетой между двумя

отверстиями. Проволочная петля фиксирована на пальцах ног, что позволяет кукле вращаться (рис 53).

Основное скрепление имеет стандартный вид. Но съемное ручное скрепление имеет стороннюю распорку. Такое крепление позволяет выполнять плавные движения. Одиночное ножное крепление выполнено неравномерно, являя собой свободно подвешенный вращающийся стержень, по длине почти равной ноге, который он вращает.

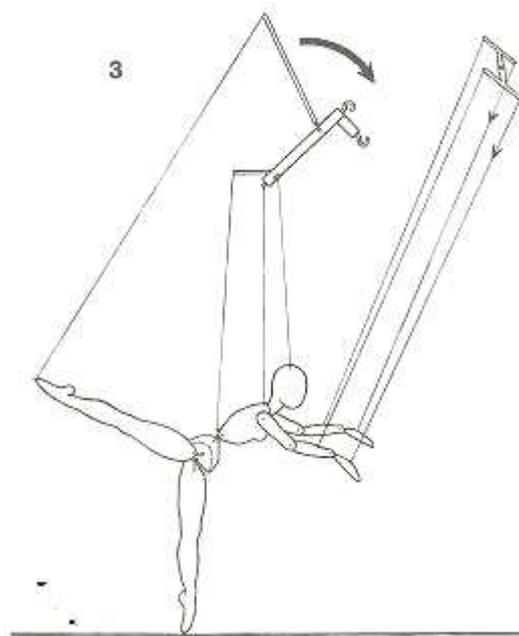
Рисунок 53.



1. Проволока пропускается через петлю в ноге куклы и фиксируется. Ручное крепление отсоединено и наклонено так, что руки куклы приподняты. Когда ручное крепление начинает вибрировать, руки куклы выполняют волнообразные движения.
2. В пируете, ручное крепление снимается, и ножное крепление свободно свисает. Основное крепление вращается, будучи подвешенным на крючке.

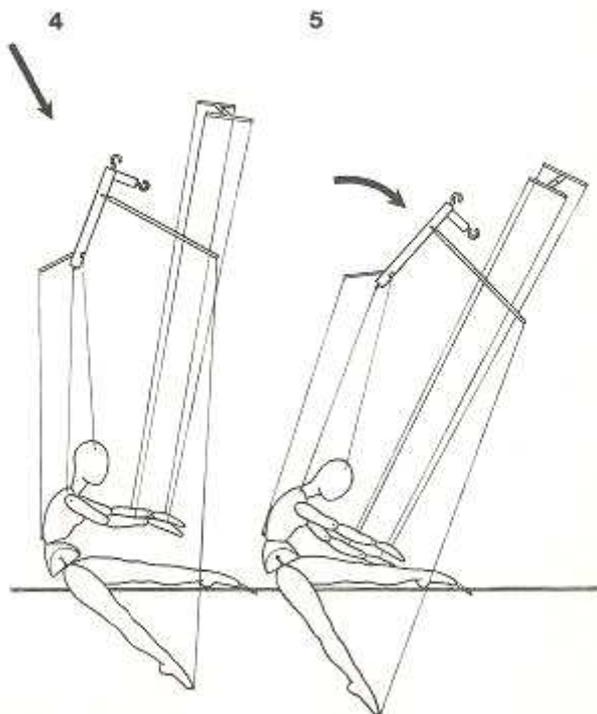
Рисунок 54.

3. В позиции арабески основное крепление наклоняет вперед танцора от груди, и ножное крепление приподнимает ногу вверх. Ручное крепление движется вперед, чтобы развести руки. В этой позиции кукловод может аккуратно повернуть куклу на пальцы ноги, помня, что



в позиции арабески кукла лучше всего смотрится сбоку.

Рисунок 55.



4. Основное крепление снижается так, что одна нога танцора лежит на проволоке, а свободная наклоняется вниз. В этом случае кукле надо быть твердо фиксированной на месте. Ручное крепление передвигает руки танцора к ногам.
5. Основное крепление опускается вперед и вниз, чтобы основной вес куклы пришелся на проволоку.

Создание представления.

Основными сценами построения театральной сцены является наглядное представление зрителям основных действующих лиц и скрытия от них технических элементов, в том числе и кукловодов. Однако в японском театре Бонраку кукловоды не скрываются от зрителей, как и соединительные элементы кукол. Это же несколько не снижает уровень драматизма представления. Но поскольку в большинстве театров основной целью является выяснить, как же выполняются сложные трюки, автор считает, что элемент сокрытия деталей должен иметь место.

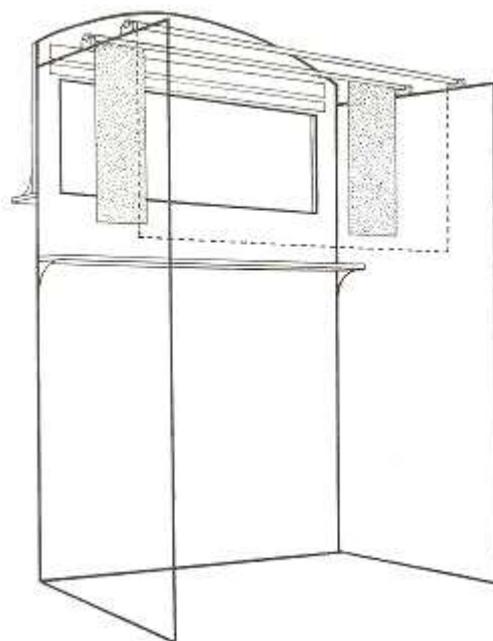
Кукольный театр можно дополнить ширмами, креслами, различными материалами, использования которых, возможно, потребует плотнических работ. Дизайн театра марионеток зависит в большей степени от того, какие куклы будут использовать. Здесь есть два типа: куклы, управляемые сверху, и куклы, управляемые снизу.

Театр для кукол, управляемых снизу.

Рисунок 56.

Все принципы таких театров показаны на рисунке сверху.

Ширма должна быть настолько большой, чтобы вместить желаемое вами число кукловодов за ней. Высота же наиболее удобно подбирается так, чтобы нижняя граница составляла 1650 мм. Над землей на уровне глаз оператора. Высота самой сцены зависит от размера кукол. Перчаточные куклы, как правило, имеют небольшие размеры и 550 мм. Для них будут вполне достаточно. При использовании теневых кукол, теневой экран должен соответствовать сцене на открытом для обзора светлом месте.

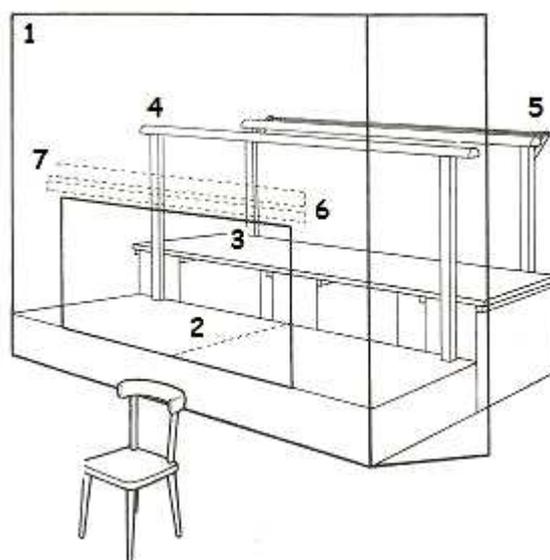


Театр для кукол, управляемых сверху.

Рисунок 57.

Этот тип более сложен.

1. Экран или авансцена должны быть достаточно высокими, чтобы скрыть кукловодов. В обычном случае это может составлять 450 мм. От пола, но весь театр может стоять на поднятии кафедры, какие обычно используются в церквях, школах или общественных залах.



2. Пол сцены находится на уровне, где сцена представляет открытое пространство. Он может быть широким сколько

удовно. Но глубина редко превосходит 900 мм., поскольку рука оператора дальше не проберется.

3. Мост расположен за полом сцены, давая кукловодам необходимую высоту стояния при работе. Его уровень обычно составляет 45 мм.
4. Налегаящий полог фиксирован у моста со стороны сцены. Он предотвращает падение кукловодов на сцену и может служить ручной опорой.
5. Жердь фиксируется сзади моста, с ней свисают неиспользуемые куклы.
6. Железный занавес на планке находится над сценой.
7. Ряд световых утолщений на жерди расположен над занавесом жерди.

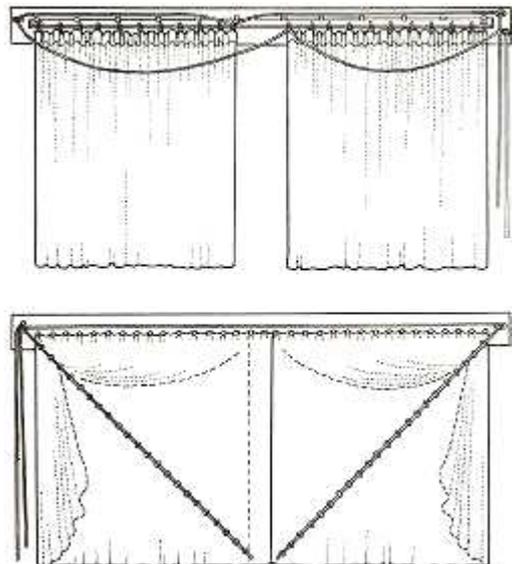
Декорации сцены.

Рисунок 58.

Размещение декорации в кукольном театре должно быть максимально простым. Два основных принципа размещения используются в авансцене живого театра.

Установка крыла наиболее подходит для театра с куклами, управляемыми снизу. Крылья располагаются по бокам или слева и свисают с деревянных жердей. Кукла располагается под крыльями снизу, и появляются как бы со стороны.

В театрах, где используются куклы, управляемые нитью, безопаснее заграждать фоновым экраном, который заходит за пределы авансцены. Экраны перемещаются по деревянным



жердям. Установки ящиков позволяют использовать все свободное пространство театров. Наиболее подходит для кукол, управляемых снизу. Могут использоваться для марионеток, только если входы находятся сверху и справа, предоставляя куклам свободу передвижения.

Освещение.

Способы освещения можно найти в специальных инструкциях, каталогах или в отдельных случаях обратиться за помощью к электрику. Главное, выяснить специфику освещения для того или иного типа представления.

1. Висячая жердь с осветителями. Для всех типов театров такой тип освещения годится. Жердь с осветителями располагается над авансценой. Иногда используются цветные желатиновые слайды.
2. Индивидуальная расстановка осветительных приборов. Это могут быть плафонные приборы или точечные источники света, в зависимости от требуемого освещения. Лампы по бокам сцены применяются для убирания теней.
3. Распределительные щиты и регуляторы освещенности очень полезны для переносных спектаклей, для контроля каждого отдельного элемента освещения.

Производство.

Для кукольного театра нет нужды рассказывать длинные истории, поэтому основное внимание зрителя привлекается непродолжительным сюжетом, а динамикой постановки. Есть необходимые принципы построения шоу, на которые автор хотел бы обратить наше внимание.

Контраст. Любой вид контраста помогает избежать монотонности. Смена скорости развития событий между выступлениями персонажей также свидетельствует о мастерстве постановщиков.

Соревнование. Различные куклы могут одновременно исполнять различные трюки, что также повышает «трюковость» спектакля.

Кульминация. Большинство акробатических кукол выполняют лишь ограниченный набор трюков. Поэтому желательно распределять трюки по возрастающей сложности. Финал

представления можно завершить музыкальным сопровождением: раскатом барабаном или боем цимбал.

Продолжительность. Сцена не должна оставаться пустой, даже если после данного выступления следует подготовить сложное устройство. Перерыв можно заполнить более легкими трюковыми номерами.

Деревопласт.

Обычно он продается в обычном виде. Но его можно изготовить самому из смеси клея и опилок. Он применяется для ограничивающих элементов образца или для добавления или ремонта деталей куклы, сделанные из дерева.

Мод-рок.

Это новый материал для прямого моделирования марлевых прокладок с алебастром. Накладывается после смачивания водой на изготавливаемую форму. Эта форма прямого моделирования используется в изготовлении кукол на проволочной основе. На законченный образец накладывается тонкий слой лака, аккуратно, чтобы избежать шелушения и обкалывания. Далее можно рисовать масляной или акриловой краской.

Основные сюжеты и герои

Театр кукол выжил и оказался бессмертным. И это обусловлено не только любовью к нему зрителей. Дело в том, что кукольники придумали таких героев, которые стали – как пословица или поговорка – всенародно нарицательными. Их самих, а также их шутки, колкие словечки знали и любили все.

В театрах кукол, начиная с древних времен, существовали типические образы, которые жили столетиями. Наряду с героями басен и легенд, персонажами фольклора и древней литературы действовали и злободневные “популярные фигуры”, “портретные” куклы.

Во время раскопок в средние века ученые часто находили фигурку: с головой неправильной формы, крючковатым носом, горбом на спине и огромным животом. Это был древнеримский персонаж, кукольный герой народной античной комедии Маккус.

Именно с него итальянцы в начале XVI века “срисовали” своего народного героя – Пульчинеллу. Этот “петушок” так понравился зрителям, что скоро он стал участником всех народных празднеств, карнавалов и балаганов. А когда появился знаменитый итальянский театр масок Комедия Дель’Арте, среди прочих героев туда попал и Пульчинелла.

Комедия Дель’Арте стал одним из прародителей профессионального драматического европейского театра. Отсюда же на марионеточную сцену вышли и многие известные герои: глупый жадный купец Панталоне, болтун Доктор, слуги Бригелла, Арлекин, Коломбина, назойливый Тарталья и другие. Они кочевали из спектакля в спектакль, независимо от исполняемой пьесы, и даже если это была очень известная пьеса, они находили себе место в ее действии.

Кукольники любили путешествовать. Они бродили со своими представлениями по разным деревням, городам и странам. И Пульчинелла со временем так полюбился самым разным народам, что спустя несколько поколений во многих странах уже были свои всенародные любимцы – братья итальянского героя. Во Франции это Полишинель, в Англии – Панч, в России - всем нам знакомый с детства Петрушка (или Петр Петрович Уксусов).

Еще один знаменитый французский кукольный герой – Ля’Флер. А также его младший брат Гиньоль. В память о нем любое представление с куклами в этой стране до сих пор называется “Гиньолем”.

В Германии тоже был свой образ национального кукольного героя. Его звали по-разному: Касперле, Гансвурстом, Пиккельхерингом. У кукольников Германии, так же, как и у всех их собратьев по ремеслу, был определенный текст одной или нескольких пьес, сцен, которые они играли по выбору, в зависимости от обстоятельств.

Чешский брат Гиньоля и Касперле – Кашпарек. В Праге даже есть памятник из белого мрамора ему и его создателю Матею Капецкому. Не менее популярны в Чехословакии еще два персонажа: недалекий мещанин и зануда папаша Спейбл и его сынок – веселый, жизнерадостный Гурвинек. Их создатель Йосеф Скупа⁷ ставил со своими любимыми куклами большие спектакли,

⁷ Мастер чешской кукольной сцены, виртуозный марионеточник

и театр “Спейбл и Гурвинек” стал одним из самых популярных в мире.

Счастье придумать всенародно любимого героя выпало и на долю английских кукольников – Энн Хоггарт и Джона Басла. Это ослик Маффин. Вскоре у Маффина появилось много друзей (Страус, Жираф, Пес, Пингвин) – они вместе совершали путешествия. И стали любимцами не только английских детей. Надо сказать, что некоторые из вышеназванных кукол считаются традиционно перчаточными, но все же и они, как правило, побывали марионетками.

Что же касается репертуара марионеточного театра, то с древних времен он весьма разнообразен. Ученные Италии, Румынии, Германии доказали, что сюжеты произведений “Король Лир”, “Ромео и Джульетта”, “Фауст”, как и многие другие, ставшие гордостью мировой литературы, были известны задолго до Шекспира и Гете не только в устном творчестве, но и в представлениях кукольников. Считается, что решающее впечатление от легенды о “Фаусте” произвел на Гете именно спектакль марионеток.

Конечно, в разные времена, в разных странах кукольниками обыгрывались сюжеты из древнегреческой мифологии, сказок, басен, литературных произведений самых серьезных писателей. Это “Красная шапочка”, “Красавица и чудовище”, “Золушка”, “Мальчик-с-пальчик”, “Конек-горбунок”, “Кукольный город”, “Гулливер в стране лилипутов”, “Петя и волк”, “Маленький принц”, “Коломба”, “Русалочка” и даже “Граф Монте-Кристо”, “Двадцать тысяч лье под водой” и много, многое другое.

Но самые известные, самые любимые зрелища – это, наверное, те, в которых участвуют потомки Маккуса – четыре братца: Пульчинелла, Полишинель, Панч, Петрушка. Они – народные герои, и веселые, бесшабашные, находчивые и всегда побеждают, оставляя всех в дураках. Известно множество сцен с участием Петрушки. В одних он встречается с невестой, в других – покупает лошадь, обучается солдатскому делу, сражается с Чертом и даже дает пинка Смерти.

Триста с лишним лет существует комедия о Петрушке без сколько-нибудь значительных изменений. Артисты из народа нашли реальный способ доказать: идея борьбы за справедливость – бессмертна, она сильнее, выше, могущественнее самой смерти.

И Петрушка, как и его кукольные собраты, из других стран, олицетворяет именно эту идею.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

Театр марионеток – это очень сложный, интересный, уникальный и традиционный вид искусства.

Этот вид кукольного искусства хорошо развит в таких странах Европы как Чехословакия, Румыния, Италия, Франция, Англия, Испания, где ставят спектакли не только детям, но и взрослым.

Всем известно, что в начале XIX столетия в Европе кукольный театр посещали преимущественно взрослые, а не дети.

Потому что в театре марионеток можно создать спектакли философские, социально-обличительные, героико-романтические, политико-публицистические, рассчитанные на современного взрослого зрителя. Эту мысль могут подтвердить социально – сатирическая комедия «Начальники» узбекского театра «Чодир хаёл», философская драма «Доктор Иоганнес Фауст» немецкого театр кукол, программы театра Спейбла и Гурвинека и, наконец, «Необыкновенный концерт», центрального театра кукол в Москве. Театр кукол должен стать полноправным членом семьи сценических искусств Узбекистана, любимым искусством не

только детей, но и взрослых. Безусловно, достоин возрождения театр марионеток – «Чодир хаёл». Безграничные его возможности создания крупных и сложных произведений, нужных для взрослого зрителя.

Положение в плане обилия информационного материала на сегодняшний день конечно изменилось. Однако в плане жанрового и тематического обогащения в республиканских театрах кукол Узбекистана должно быть больше. В марионеточных спектаклях типа «Начальники» и других использовались бы мастерство создания и искусство показа марионеточных кукол Заслуженного Артиста Республики Узбекистан Фатхуллы Ходжаева, и тогда проявились бы плоды современных исканий режиссеров Динары Юлдашевой, Фатхуллы Ходжаева, Фархода Мирзаева и Анвара Ниязова.

Объективное невнимание к театру марионеток состоит в том, что узбекские театры кукол до сих пор не члены УНИМА (Международного центра кукольников мира) это отрицательно сказывается на создании спектаклей с использованием кукол марионеток. И другая причина в том, что до последнего времени способ марионетки в Узбекистане теоретически не изучался. Кроме того, появившиеся поздние исследования были, как правило, локальными. Ученые, занимавшиеся театром одной страны, не привлекали материалы о театрах других стран или привлекали недостаточно широко.

Для того чтобы развиваться на уровне мирового кукольного искусства нашим кукольникам-специалистам необходимо часто выезжать на международные фестивали, тогда бы режиссеры, актеры, набрали бы большого опыта и применяли бы на практике.

Результаты исследования показали, что в Узбекистане более 10 кукольных театров (Ташкентский, Джизакский, Самаркандский, Бухарский, Кашкадарьинский, Сурхандарьинский, Хорезмский, Каракалпакский, Андижанский и Ферганский) и все они используют перчаточные, тростевые, планшетные способы кукловодства. Однако ни в одном театре сегодня не показывают спектакли с использованием марионеточного вида кукол. Так как нет квалифицированных специалистов. Потому что театр марионеток имеет совсем другую специфику управления куклы, у него совершенно другая сценография, другая режиссура и другой способ кукловодства.

Таким образом, проблемы связанные с театром марионеток должны решаться на государственном уровне. Целесообразно необходимо ввести специальные занятия по изучению марионеток на кафедре «Искусство театра кукол» Государственного Института Искусств и Культуры Узбекистана. Необходимо организовать новое направление по изучению марионеточного способа кукловодства, где занятия вели бы мастера-профессионалы. Только в этом случае будет решен вопрос внедрения «марионеточного» способа сценической выразительности в концепцию режиссерских решений в кукольных театрах Узбекистана.

Список использованной литературы.

1. Каримов И.А. «Юксак маънавият – энгилмас куч». Т, 2008.
2. Истиклол ва Миллий Театр. Т, 2002.
3. Кадыров М. Узбекский Традиционный Театр Кукол. Т,1989.
4. Кадиров М., Кадирова С. Кугирчок Театри Тарихи. Т, 2006.
5. Узбекский Народный Кукольный Театр. Перепелицына Л.А. Т, 1959.
6. Искусство играющих кукол. Смирнова Н.И. М, 1983.
7. Деммени Е.Призвание – Кукольник. Л, 1986.
8. Соломонник И.Н. Традиционный Театр Кукол Востока. М, 1983.
9. Библиотека «Театра Чудес» Йорик. История марионетки. М, 1990.
10. Смирнова Н.И. Десять очерков о театре «Цэндрикэ». М, 1979.

11. Симонович – Ефимова Н. Записки Петрушечника и статьи о театре кукол. Л, 1980.
12. Гаврилов М.Ф. Кукольный Театр в Узбекистане. Т, 1927 - М, 1992.
13. Питер Фразер. Театр Кукол. Б., 1971.
14. Образцов С.В. Моя профессия. М, 1981.
15. Что и как в театре кукол. Сборник статей. М, 1969.
16. Сперанский Е.В. Актер театра кукол. М, 1965.
17. Смирнова Н.И. Театр Сергея Образцова. М, 1971.
18. Поюровский Б. Рассказы о том как становятся кукольниками. М, 1973.
19. Образцов С.В. По ступенькам памяти. М, 1987.
20. Андрианова Т.П. Тренинг актера в театре кукол. Л, 1983.
21. Фрид Н. С куклами к экватору. Понемногу обо всем, а также о Цейлоне, Яве, Комбодже и Индии. М, 1962.
22. Немченко Н.В. Эстрада в театре кукол. М, 1941.
23. В профессиональной школе кукольника. Сборник научных трудов. М, 1979.