

С. С. Гнутикова

## Художественный образ или информационный код? К вопросу концептуализации понятия «театральная кукла»

**Аннотация:** статья посвящена анализу эволюции понятия «театральная кукла» в отечественной исследовательской мысли. Можно утверждать, что феномен театральной куклы — изменяющееся, неустойчивое явление культуры, зависящее от трансформаций внутри театрального искусства. В статье показано наличие двух подходов к пониманию театральной куклы. Первый формирует образ театральной куклы как продукт установок современного исследователя театра кукол, второй фиксирует знаковые характеристики театра кукол как пространства изобразительного искусства.

**Ключевые слова:** культурология, знак, имитационность, кукла, культура, марионетка, образ, синтетический театр, сценическая культура, театр кукол.

**Т**еатральная кукла является важным элементом культуры: ее знаково-символические и функциональные возможности используют в ритуально-обрядовой, театральной и музейной сферах; активное применение

она находит в кино, анимации, на телевидении. В наши дни человечество вступило в эпоху «киборгизации» — постепенного сращивания с искусственным, а это значит, что свою идентичность оно все с большей готовностью соотносит с искусствен-



Зороастр и пастушка Грезинда. Куклы к спектаклю «Силы любви и волшебства». Художник Н. Калмаков, «Кукольный театр» Ю. Слонимской и П. Сазонова (Санкт-Петербург, Россия). 1916 г. Из собрания Музея театральных кукол ГАЦТК имени С. В. Образцова



*Арлекин и Коломбина.*

*Куклы к спектаклю «Арлекинада».*

*Художник П. Павлинов, Мастерская при Камерном театре (Москва, СССР). Начало 1920-х гг.*

*Из собрания Музея театральных кукол ГАЦТК имени С. В. Образцова*

ным образом робота, манекена, механической куклы, терминатора, киборга и пр. Театральная кукла благодаря своей склонности к иносказанию и имитационности, благодаря способности моделировать действительность, выгодно отличающуюся от реальности, становится необычайно актуальной в переломные моменты истории. В этой ситуации кукла, и театральная кукла в том числе, как подобие, имитация человека, как элемент специфического отношения к действительности посредством искусственной материи, приковывает к себе пристальное внимание.

Несмотря на возросший интерес к искусству театра кукол данная проблематика остается недостаточно изученной. Театральную куклу можно отнести к числу предметов, долгое время не попадавших в сферу специального научного интереса. Это вызвано рядом причин: незначительным оседанием в музейных коллекциях предметов кукольного искусства, отсутствием круга специалистов, заинтересованных в данном виде источника. Изучение театральной куклы способно показать уникальность и потенциал кукольного искусства, дать анализ его как меняющегося во времени целостного феномена культуры, получив возможность общения с прошлым, наметить перспективы раз-

вития в будущем. Важно сфокусировать внимание современных исследователей на театральной кукле, которая дает возможность проникнуть в закономерности общественного развития, являясь свидетелем эволюции вкусов, нравов, политических, экономических, идеологических и художественных тенденций определенного времени.

Вариативность современных взглядов на природу и сущность театральной куклы привела к парадигмальному раздвоению: от понимания ее как произведения изобразительного искусства, символа, в руках актера являющегося выразителем идей режиссера и художника, к образу, характеризующему все разнообразие театра кукол, дающему размытое определение театральной куклы с множеством составляющих сценического решения спектакля. Во многом причину подобных разночтений следует искать в самом явлении кукольного искусства. Театральная кукла находится на стыке двух видов искусств: изобразительного и театрального, в первом случае она выступает как художественный образ, кодирующий информацию, во втором — как инструмент кукольника и результат совместного творчества драматурга, режиссера, художника и кукловода, в котором опредмечена деятельность людей.

В трудах Ш. Маньена, Э. Мендрона, Йорика, пионеров в изучении кукольного искусства, театр кукол рассматривается в контексте конкретных исторических эпох и театральных типов. Описательный характер данных работ не ставил перед авторами задачу рефлексии по поводу обозначения границ театральной куклы. Независимо от системы управления любую театральную куклу они называют марионеткой. Эта тенденция прослеживается и сегодня в трудах многих западных исследователей. Под марионеткой понимается не только кукла на нитях, но и любая кукла, получающая управление извне (от человека или с помощью механизма). Такой подход не характерен для отечественной исследовательской мысли. Российская наука активно занимается типологизацией театральных кукол, выделяя четыре и более видов на основе системы управления.

Начало XX в. ознаменовалось обостренным интересом мировой театральной общественности к кукольному искусству. Публикуются теоретические работы, в которых делаются попытки определить место театра кукол в пространстве сцениче-

ской культуры, дать характеристику театральной куклы и ее основных свойств. На лидирующие позиции выходит марионетка, несущая в себе идеи подчиненности высшим силам и року, который может в любой момент оборвать связующие нити. Марионетке отводил одну из главных ролей в театральном искусстве Г. Крэг: «Актер должен уйти, и на его место заступит неодушевленная фигура — назовем ее сверхмарионеткой, пока она не приобрела себе лучшего названия. <...> В марионетке есть что-то большее, чем проблеск гения, есть что-то большее, чем блестящее проявление личности. Марионетки представляются мне последним отблеском какого-то благородного и прекрасного искусства, обломком минувшей цивилизации»<sup>1</sup>.

Русский историк и теоретик театра кукол, режиссер Ю. Л. Слонимская, развивая идею Г. Крэга о сверхмарионетке, много полемицировала по вопросам театральной куклы. Ю. Л. Слонимская вместе со своим мужем П. П. Сазоновым, путешествуя по Европе, изучала западное кукольное искусство. Особо сильное впечатление на нее произвел театр в Мюнхене. По возвращении в Россию в журнале «Аполлон» была опубликована статья «Марионетка» за

подписью Ю. Слонимской. Четко разделив театр кукол и театр актера («это два рода искусств, смежных, но не похожих»<sup>2</sup>), автор подняла марионетку на высочайший уровень, расценивая ее как произведение искусства, а не только как элемент низовой культуры, предмет быта или просто диковину.

Попытки создания профессиональных театров кукол были предприняты В. А. Ашкинази, Н. Н. Евреиновым, Л. В. Яковлевой. И только в феврале 1916 г. на суд зрителей был представлен комический дивертисмент на основе кукольной ярмарочной комедии XVIII в. «Силы любви и волшебства». Достаточно взглянуть на несколько чудом сохранившихся в при-театральных музеях Государственного академического центрального театра кукол имени С. В. Образцова и Санкт-Петербургского государственного театра марионеток имени Е. С. Деммени кукол из этого спектакля, чтобы понять, что Слонимская в своем театральном творчестве следовала идеям, озвученным в «Марионетке». Эти марионетки, вырезанные из дерева, одетые в тюлевые платья по моде XVIII в., инструменты кукольника, но в первую очередь — произведения искусства. Даже сегодня от этих изысканных персонажей невозможно отвести глаз.

*И. Ефимов и Н. Симонович-Ефимова с куклами для интермедии «13 классиков» к спектаклю «Севильский обольститель». Театр Сатиры (Москва, СССР). 1934 г.*



<sup>1</sup> Крэг Г. Искусство театра. Спб., [1912]. С. 62.

<sup>2</sup> Слонимская Ю. Л. Марионетка // Аполлон. 1916. № 3. С. 37.



Сцена из концертного номера С. В. Образцова  
«Мы сидели с тобой...» (Москва, СССР). 1931 г.

С Крэггом полемизировал А. Таиров, он призвал «помолиться» о том, чтобы в театр вернулся его подлинный кумир — Актер или Сверхактер. Впоследствии Таиров, все-таки не соглашаясь с крэгговской формулировкой до конца, писал: «Отрицая по существу посылку Крэгга о сверхмарионетке и противопоставляя ему посылку о сверхактере, к которому должен стремиться новый театр, <...> я, тем не менее, говорю, что марионеточный театр должен сыграть в развитии театра очень большую роль, ибо в нем есть много такого элемента, который забыт театром живым, театром, строго отграниченным от театра марионеток, ибо построение макета, построение костюма, построение движения — все это может быть проверено на постановке театра марионеток»<sup>3</sup>.

Н. Я. Симонович-Ефимова — художник, режиссер, театральная деятельница, вместе с мужем, скульптором И. С. Ефимовым, создавшая в 1918 г. «Театр Петрушек, марионеток и теней» — отстаивала право театральной куклы на звание произведения искусства. В эпохальных работах «Записки петрушечника» и «Записки художника» она обращается в частности и к этой проблеме: «Наш русский обыватель привык предполагать под словом «кукла» что-то незначительное, но это старый предрассудок: деревянная или глиняная кукла талантливого кустика как произведение искусства часто неизмеримо выше бронзового памятника <...> Еще недавно в театрах, в которых все было «по-богатому», брали на сцену живых лошадей, не замечая, что один вид этих невинных животных перекувырки-

вал всю постановку. Теперь не так наивны (а может быть, просто «нужда заставляет»?), делают животных «условными». Но это тоже всегда уроды. Артисты считают, что это будто бы «простая форма». Но она никакая. Она просто слабая, дрянная, вялая, ничем не вызванная, никак уж не «простая»<sup>4</sup>.

В 1933 г. в театре под руководством С. В. Образцова состоялся диспут «О типаже в театре кукол». Суть спора между Н. Я. Симонович-Ефимовой и коллективом театра состояла в выяснении вопроса, кому (актеру или художнику) принадлежит главная роль в создании сценического кукольного образа, какой театр кукол сейчас наиболее востребован. Ефимовы? художники мирового уровня? не могли смириться с тем, что роль персонажа спектакля может играть небрежно сделанная кукла, которая нечетко выглядит издалека, а вблизи производит неприятное впечатление. Образцов сделал ставку на свой гениальный шарик, средствами которого можно решить любые задачи. «Абстрактная изобразительная форма, помещенная в контекст эстрадного номера, оказывается вполне понятной массовому зрителю. Более того, именно кукла-знак с течением времени превращается в эмблему ГАЦТК, именно этот эксперимент художника находит своих подражателей и продолжателей в современном нам кукольном театре»<sup>5</sup>. Победу одержал Образцов, что подтолкнуло Ефимовых к завершению их театральной карьеры.

Со временем куклы становятся все натуралистичнее внешне, усложняется их механика, на главные роли в театре выходит связка «актер-кукла», продолжая завет К. С. Станиславского: «... и помните — не будет актера, не будет и театра, не будет и вас в нем»<sup>6</sup>. На Первой Всероссийской конференции работников кукольных театров 1930 г. С. Д. Заскальский отмечал: «Кукла вообще спит, когда вы сообщаете ей толчок от человека, исходящий непосредственно от руки, или посредством нитки, кукла пробуждается, начинает жить и двигаться, так что вы ее принимаете как нечто самостоятельное»<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Симонович-Ефимова Н. Я. Записки художника. М., 1982. С. 264–267.

<sup>5</sup> Полякова О. И. Решение сценического пространства в спектаклях Государственного академического Центрального театра кукол: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1988. С. 10.

<sup>6</sup> Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М., 1972. С. 476.

<sup>7</sup> Стенограмма Первой Всесоюзной конференции работников кукольных театров // Музей театральных кукол Государственного академического центрального театра кукол имени С.В. Образцова. Фонд письменных источников. Оп. 1. Ед. хр. 78/6. Л. 20.

<sup>3</sup> Таиров А. Я. Записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма. М., 1970. С. 283.

В качестве отличительного свойства театральной куклы актер и драматург Е. В. Сперанский выделил актерское действие как акт сознательный, целенаправленный: «Театральная кукла действует сама, направляемая физическим усилием и творческой фантазией человека-актера. В его руках она “живет”, совершает целесообразные поступки»<sup>8</sup>.

Тенденция натурализации охватила разные виды искусств, подобная мировоззренческая ситуация нашла наиболее ярко выраженную проекцию в театре кукол. Театральная кукла становится маленькой копией человека не только внешне, но и внутренне. Чтобы достичь максимального человекоподобия? кукла должна получать правильные сигналы управления, она становится похожей на робот, нашпигованный сложнейшей механикой, неспособной передать подвижную психику человека, но способной копировать его с максимальной достоверностью. Как отмечал С. В. Образцов: «Кукла так же, как и крыловское животное, это концентрат отдельных свойств человека. <...> Изобразить какую-то часть человека кукла может с предельной выразительностью»<sup>9</sup>.

Режиссер и актер Е. С. Деммени отмечал: кукла — скульптурное отображение замысла драматурга, правильно понятое и решенное художником: «В каких актерах, как не в куклах, можно с исчерпывающей полнотой подчеркнуть удивительные внешние данные миргородских друзей? Головы “редькой хвостом вверх” и “хвостом вниз”, рот “ижицей” и т. п.»<sup>10</sup>. Однако далее он призывает не забывать о том, что дополнительные средства выразительности — лишь помощь актеру в создании идеального образа: «Эти внешние черточки, воспроизведенные в кукольных масках, дадут актерам <...> возможность воплотить их на кукольной сцене»<sup>11</sup>.

В 1958 г. на Первом международном фестивале театров кукол в Бухаресте была дана отрицательная оценка проявлениям натурализма в советском театре кукол. Началась работа художников по его обновлению. Вслед за Н. Я. Симонович-Ефимовой режиссер и теоретик театра кукол М. М. Королев говорит о театре кукол как синтезе изобразительного и театрального искусств, выводя на первый план в театральной кукле ее внешние свойства: «Собственные пластические и мимические средства у актера-кукольника заменены произведением изобразительного искусства, созданным художником. <...> Таким образом, от театрального искусства берется живое человеческое начало, а от изобразительного — неодушевленное, предметное.

<sup>8</sup> Сперанский Е. В. Повесть о странном жанре. М., 1971. С. 30.  
<sup>9</sup> Образцов С. В. Режиссер условного театра // Театр. 1940. № 11. С. 46-48.

<sup>10</sup> Деммени Е. С. Куклы на сцене. М.; Л., 1949. С. 12.

<sup>11</sup> Там же.

Первое — это средства театра вообще, а второе — специфическое средство вида»<sup>12</sup>.

В указанный период кукла делает уверенный шаг в сторону, обратную натурализму. В ней ценятся образность, знаковость, закодированная информация, на нее возлагается миссия организации зрительского пространства мысли, создание собственного индивидуального мира на основе предложенных режиссером, художником, актерами средств выразительности, выстроенных в соответствии с сюжетной логикой. Зритель должен не просто отдаться в руки участников спектакля и получать удовольствие, но и сам принимать в нем активное участие, разгадывая ребусы, заданные его авторами. Возникает ряд спектаклей, где кукол изготавливают в ходе спектакля на глазах у зрителей («Божественная комедия» в ГЦТК под руководством С. В. Образцова), эта тенденция будет периодически прослеживаться и в последующие годы. В отличие от сложных механизированных кукол прошлых лет данный тип театральных кукол делает упор на знаковость, символичность.

Историк театра кукол Е. Б. Коренберг писала: «Она (театральная кукла. — С. Г.) — искусственно созданный из материи предмет, который является символом, знаком персонажа. <...> театральная кукла есть знак драматургического образа, выраженный средствами пластического искусства и несущий в себе смысловое значение этого образа»<sup>13</sup>.

Известный польский театровед Х. Юрковский понимал под театральной куклой «предмет, изготовленный человеком, приспособленный для движения и жестов, употребляемый актером или аниматором для создания сценического персонажа»<sup>14</sup>, и указывал на то, что театральную куклу всегда надо рассматривать как знак. Он сформулировал четыре принципа, проецируемые на театральную куклу: Участие театральной куклы в ритуально-обрядовых практиках позволяет рассматривать ее как иллюстрацию текста рассказчика, жреца, шамана и т. п.; в XVII–XVIII вв. в ряде европейских театров (Зальцбургская опера и др.) кукла принимает черты театра живого актера, т. е. является олицетворением, подобием человека; в начале XX в. кукла вырабатывает свою знаковую систему, начинает говорить на своем собственном языке художественной выразительности, не заимствуя образы из смежных областей, а создавая свои собственные; дифференциация средств кукольного искусства ведет к выделению театра кукол в отдельный вид театрального искусства<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> Королев М. М. Искусство театра кукол. Основы теории. Л., 1973. С. 32.

<sup>13</sup> Коренберг Е. Б. Виды представлений театра кукол. Учеб. пособие. М., 1977. С. 4.

<sup>14</sup> Jurkowski H. Dzieje teatru lalek. Od antyku do romantyzmu. Warszawa, 1970. P. 15.

<sup>15</sup> Юрковский Х. Четыре принципа // Театр. 1987. № 7. С. 102.

В подобном же ракурсе рассматривает эволюцию театральной куклы Н. Ф. Райтаровская: от куклы как источника метафорических образов и марионетки как модели человеческого существа через выявление особенностей специфики сценического марионеточного стиля к прямому противопоставлению театра марионеток театру живого актера<sup>16</sup>.

1970-е гг. — период возвращения к идеям синтетического театра; театр кукол переживает эпоху смелых экспериментов, позиционирует себя как многоуровневый театр со сложным наполнением. Проникновение в театр кукол элементов циркового, вокального, хореографического, пантомимического искусств, с одной стороны, и движение в сторону театра психологического — с другой, вывели на сцену актера в живом плане. Следовательно, и театральная кукла должна была претерпеть ряд изменений, главным из которых явилась тенденция смелого сочетания различных комбинаций. Театральные куклы как будто разбирались и собирались снова, но уже в качественно новых сочетаниях.

В качестве главного признака театральной куклы известный исследователь А. П. Кулиш выделяет подражание человеку: «Кукла становится театральной куклой, подражая уже существовавшему в пору античности представлению о том, как должно и можно изображать человека в ходе театрального действия, ибо известный сюжет, стереотип персонажа, внешний вид актера в античном театре предоставляли ей возможность для моделирования. <...> Театральная кукла становится собственно театральной, благодаря способности моделировать функции театральной маски»<sup>17</sup>.

Очень точно сформулировал отношения человека и куклы, актера и куклы Ю. М. Лотман: «Специфика куклы как произведения искусства (в привычной нам системе культуры) заключается в том, что она воспринимается в отношении к живому человеку, а кукольный театр — на фоне театра живых актеров. Поэтому, если живой актер играет человека, то кукла на сцене играет актера. Она становится изображением изображения. Эта поэтика удвоения обнажает условность, делает предметом изображения и самый язык искусства. Поэтому кукла на сцене, с одной стороны, иронична и пародийна, с другой — легко становится стилизацией и тяготеет к эксперименту. Кукольный театр обнажает в театре театральность»<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Райтаровская Н. Ф. Марионетка в истории русского театра кукол: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1988. С. 10.

<sup>17</sup> Кулиш А. П. Эстетические функции театральной куклы (Опыт историко-типологического исследования): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1979. С. 4–5.

<sup>18</sup> Лотман Ю. М. Куклы в системе культуры // Декоративное искусство СССР. 1978. № 2. С. 37.

На сегодняшний день не существует универсального определения «театральная кукла, что вызвано состоянием современного театра, отмеченного тенденцией движения к зрелищу, перформансу, синтезирующему разные театральные традиции, формы и знаки. Режиссеры и художники активно осваивают «смежные территории», используя средства выразительности других видов искусств; сочетание кино и мультипликации, драмы и оперы, балета и мюзикла в рамках театра кукол позволяет выявить те качественно новые черты, которые могут родиться только в контакте и на контрасте. Свойства современного театра кукол на фоне кризисных явлений в жизни общества и потерянности в нем маленького человека выражаются во все большей тяге к метафорическому искусству. Обращение к традиционному театру вносит элементы бесхитрости, наивности; старинный театр выступает как мировоззренческая альтернатива и почва для создания и познания современных форм искусства представления.

От традиции балаганного площадного театра идет импульс к созданию масштабных представлений с элементами цирка (использование ходулей, пиротехники шоу и т. п.), которые выходят на городские площади или пытаются вместить площадку в театральное пространство. Например, в спектакле «Кошка, которая гуляла сама по себе» театра «Кукольный формат» из Санкт-Петербурга в пределах стационара раскидывается самый настоящий шатер, чтобы передать аутентичную атмосферу первобытного общества с сидящими вокруг огня членами племени (зрителями) и фигурами-тенями, отбрасываемыми пламенем.

Обращение к средствам других зрелищных искусств сегодня подталкивает к двояким размышлениям: театр кукол находится в кризисе, он не в состоянии создавать новые концепции средствами собственного жанра, поэтому пытается просто сочетать, комбинировать элементы других видов искусства; появление на сценах театров кукол новаторских спектаклей говорит о возможности таким способом выявить новые грани, плоскости, границы кукольного искусства, проверить его дееспособность.

Деятели зарождающегося профессионального театра кукол начала XX в. шли по пути организации собственного пространства для моделирования оригинальных приемов, применимых к театру кукол. Сегодня кукольное искусство идет в совершенно другом направлении, частично обратным путем, что не значит назад. Исследователь из Омска В. Л. Берман отмечает изменение в последние годы театральной кукольной реальности, находящей выражение в многоплановости и интеллектуальной перегруженности современных

спектаклей, что ведет к необходимости специальной подготовки зрителя, расширения его кругозора. «Театральное действие все реже может быть одновременно умным и простым, увлекательным и глубоким, талантливым и общедоступным. <...> Парадокс заключается в отказе театра кукол от основного выразительного средства данного вида искусства, то есть самой куклы»<sup>19</sup>.

Расширение художественных и технологических возможностей театра кукол вводит в спектакли новые объекты: предметы, руки, тела, одежды актеров, песок, глину, камень, воду и т. п. Образ самой куклы отходит от традиционного, часто обходятся и вовсе без нее, вынося на сцену комок проволоки, ведро, щетку и другие предметы. Ряд исследователей (А. Н. Василькова, А. А. Иванова) склонны включить все это многообразие в понятие «театральная кукла»: если персонажем представления или фильма может стать не только специально сделанная фигура, но и готовый предмет, человеческая рука, манекен, то все это может быть названо театральной куклой.

Эту идею поддерживает театровед Е. И. Ковычева и включает в понятие «театральная кукла» фигуры различных конструкций, а также тени, ожившие предметы, руки и искусственные элементы костюма актера. В попытке найти фактор, объединяющий средства выразительности театра кукол, она дает следующее определение театральной куклы: «Кукла – изображение, предмет, часть тела человека, на которые переносятся свойства живого существа...»<sup>20</sup>, т. е. главным признаком театральной куклы является способность оживать.

Продолжая эту идею, искусствовед из Петербурга А. В. Романова во главу угла ставит двигательную функцию: «...для куклы движение – метафора жизни; кукла – предмет, способный быть оживленным через движение»<sup>21</sup>. Отмечается, что все очарование и ценность театральной куклы проявляется только в связанном воедино задумкой режиссера и художника комплексе предметов кукольного искусства:

*Адам и Ева.*

*Куклы к спектаклю «Божественная комедия».*  
Художник Б. Тузлуков, ГЦТК п/р С. В. Образцова  
(Москва, СССР). 1961 г.

*Из собрания Музея театральных кукол ГАЦТК имени С. В. Образцова*

<sup>19</sup> Берман В. Л. Театральная реальность и ее трансформация в эпоху постмодерна (на примере театра кукол): Автореф. дис. ... канд. философских наук. Омск, 2009. С. 5.

<sup>20</sup> Ковычева Е. И. Кукла в диалоге культур. Ижевск, 2002. С. 5.

<sup>21</sup> Романова А. В. Искусство куклы в контексте отечественной культуры второй половины XX века: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2009. С. 8.

«...красота театральной куклы – это не красота отдельного материального объекта, а единство всего ансамбля, это гармоничное сосуществование человека и предмета, через которое транслируется смысл и идея театрального спектакля»<sup>22</sup>.

На взгляд автора, стоит отделить театр предметов и театр рук от театра кукол. Недаром театральная кукла – часть общего понятия под названием «кукла». Вряд ли, говоря о кукле, в нашем сознании всплывают предметы, руки и элементы костюмов актера, как отмечала Е. И. Ковычева. Все это входит в понятие театра кукол, но не обязательно является театральной куклой.

Нетрудно заметить, что течение XX в. исследователи неоднократно обращались к проблеме определения театральной куклы, часто выстраивая прямо противоположные концепции. Можно констатировать, что качественные изменения внутри театра кукол давали исследователям повод для новой рефлексии по данному вопросу, прослеживается и определенная преемственность идей, перевод из пассивной традиции в активную на новом витке истории.

Так, сегодня ряд исследователей (А. Ф. Некрылова, В. М. Советов) возвращаются к лучшим традициям Ю. Л. Слонимской и Н. Я. Симонович-Ефимовой, давая



<sup>22</sup> Там же. С. 18.



Сцена из спектакля «Песнь страшной Конг-Джи». Театр «Лицом к лицу» (Республика Корея). 2008 г.

следующее определение: «Театральная кукла должна не только полностью соответствовать замыслу спектакля, отражать главную его идею, включаться в систему всего художественного оформления, но и непременно быть произведением искусства художника»<sup>23</sup>.

Так что же имеет право называться театральной куклой? Подобие человека и животного, приводимые в движение предметы и бутафория или человеческие руки и тени?

Наиболее точным представляется определение, данное В. М. Советовым: «... театральная кукла — это художественный образ, рожденный замыслом режиссера и художника, воплощенный художником и конструктором в материальный предмет, позволяющий актеру оживить его, создать сценический образ»<sup>24</sup>.

Можно утверждать, что феномен театральной куклы — изменяющееся неустойчивое явление культуры, зависящее от сложившихся в обществе стереотипов восприятия кукольного искусства, его положения в культурной картине мира. В итоге теоретической систематизации отмечается наличие двух подходов к пониманию театральной куклы: первый

формирует образ театральной куклы как продукт установок современного исследователю театра кукол как следствия социальных характеристик общества, а второй фиксирует знаковые характеристики театра кукол как пространства изобразительного искусства.

Кукла сопровождает человека в течение всей его жизни, находя выражение в детской игре, ритуально-обрядовой деятельности, сценической культуре. С сожалением приходится констатировать, что в области театрального искусства нередко отмечается пренебрежение к опыту предшествующих поколений. Это выражается в лучшем случае в виде копирования приемов предыдущих театральных практик или их отторжения, в худшем — полного неведения. Поэтому важно рассматривать театральную куклу в качестве объекта культурного наследования, передающего из поколения в поколение социально значимую информацию. Обращение к вопросу становления и развития понятия «театральная кукла» может дать плодотворные результаты в построении современных концепций, форм и стилей, выработать стратегию дальнейшего развития.

<sup>23</sup> Некрылова А. Ф. Предисловие // В.М. Советов. Театральные куклы (технология изготовления). СПб., 2003. С. 3.

<sup>24</sup> Советов В. М. Указ. соч. СПб., 2003. С. 9.



### Список литературы:

1. Берман В. Л. Театральная реальность и ее трансформация в эпоху постмодерна (на примере театра кукол): Автореф. дис. ... канд. философских наук. Омск, 2009. 20 с.
2. Деммени Е.С. Куклы на сцене. М.; Л., 1949. 84 с.
3. Ковычева Е. И. Кукла в диалоге культур. Ижевск, 2002. 156 с.
4. Королев М. М. Искусство театра кукол. Основы теории. Л., 1973. 112 с.
5. Крэг Г. Искусство театра. СПб., [1912]. 176 с.
6. Кулиш А. П. Эстетические функции театральной куклы (Опыт историко-типологического исследования): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1979. 19 с.
7. Лотман Ю. М. Куклы в системе культуры // Декоративное искусство СССР. 1978. № 2. С. 36–37.
8. Полякова О. И. Решение сценического пространства в спектаклях Государственного академического Центрального театра кукол: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1988. 24 с.
9. Романова А. В. Искусство куклы в контексте отечественной культуры второй половины XX века: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2009. 4 с.
10. Симонович-Ефимова Н. Я. Записки художника. М., 1982. 423 с.
11. Слонимская Ю. Л. Марионетка // Аполлон. 1916. № 3. С. 1–42.
12. Советов В. М. Театральные куклы (технология изготовления). СПб., 2003. 184 с.
13. Сперанский Е. В. Повесть о странном жанре. М., 1971. 240 с.
14. Таиров А. Я. Записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма. М., 1970. 604 с.
15. Юрковский Х. Четыре принципа // Театр. 1987. № 7. С. 99–102.

### Bibliography:

1. Berman V. L. Teatral'naya real'nost' i ee transformatsiya v epokhu postmoderna (na primere teatra kukol): Avtoref. diss. ... kand. filosofskikh nauk. Omsk, 2009. 20 s.
2. Demmeni E.S. Kukly na stsene. M.; L., 1949. 84 s.
3. Kovycheva E. I. Kukla v dialoge kul'tur. Izhevsk, 2002. 156 s.
4. Korolev M. M. Iskusstvo teatra kukol. Osnovy teorii. L., 1973. 112 s.
5. Kreg G. Iskusstvo teatra. Spb., [1912]. 176 s.
6. Kulish A. P. Esteticheskie funktsii teatral'noy kukly (Opyt istoriko-tipologicheskogo issledovaniya): Avtoref. diss. ... kand. iskusstvovedeniya. L., 1979. 19 s.
7. Lotman Yu. M. Kukly v sisteme kul'tury// Dekorativnoe iskusstvo SSSR. 1978. № 2. S. 36–37.
8. Polyakova O. I. Reshenie stsenicheskogo prostranstva v spektaklyakh Gosudarstvennogo akademicheskogo Tsentral'nogo teatra kukol: Avtoref. diss. ... kand. iskusstvovedeniya. M., 1988. 24 s.
9. Romanova A. V. Iskusstvo kukly v kontekste otechestvennoy kul'tury vtoroy poloviny KhKh veka: Avtoref. diss. ... kand. iskusstvovedeniya. Spb., 2009. 24 s.
10. Simonovich-Efimova N. Ya. Zapiski khudozhnika. M., 1982. 423 s.
11. Slonimskaya Yu. L. Marionetka// Apollon. 1916. № 3. S. 1–42.
12. Sovetov V. M. Teatral'nye kukly (tekhnologiya izgotovleniya). Spb., 2003. 184 s.
13. Speranskiy E.V. Povest' o strannom zhanre. M., 1971. 240 s.
14. Tairov A. Ya. Zapiski rezhissera, stat'i, besedy, rechi, pis'ma. M., 1970. 604 s.
15. Yurkovskiy Kh. Chetyre printsipa// Teatr. 1987. № 7. S. 99–102.